

LITERATURA

UVODNIK

Samo Kutoš

PROZA

Milan Dekleva, Mihaela Hojnik

POEZIJA

Ivo Svetina

INTERVJU

Rudi Šeligo

REFLEKSIJA

Aleš Debeljak

ZADNJA IZMENA

Neil Jordan

MISTIKA

Alois M. Haas

KRITIKA

M. Dekleva / M. Dekleva /

J. Virk / M. Kos

ROBNI ZAPISI

MAREC 1997

69



Uvodnik

- 1 Samo Kutoš: *Tri vprašanja moje generacije*

Proza

- 6 Milan Dekleva: *Oko v zraku*
 25 Mihaela Hojnik: *Dve zgodbi*

Poezija

- 36 Ivo Svetina: *Govorica odsotnosti*

Intervju

- 41 Rudi Šeligo: *Usodna majhnost za naš roman*

Refleksija

- 53 Aleš Debeljak: *Prisilni jopič anonimnosti: slovenska poezija in bela lisa na ameriškem književnem zemljevidu I*

Zadnja izmena

- 74 Neil Jordan: *Neka ljubezen*

Mistika

- 89 Alois M. Haas: *Pesništvo v krščanski mistiki in zen budizmu*

Kritika

- 121 Darja Pavlič (M. Dekleva: *Jezikava rapsodija & Improvizacije na neznano temo*) / Josip Osti (Milan Dekleva: *Jezikava rapsodija & Improvizacije na neznano temo*) / Vanesa Matajč (J. Virk: *Zadnja Sergijeva skušnjava*) / Ignacija Fridl (M. Kos: *Prevzetnost in pristranost*)

Robni zapisi

- 138 Christie / Kocijančič / Muschg / Pahor / Pibernik / Predan / Rendell / Roth / Sarraute / Verlaine

UVODNIK

Samo Kutoš

Tri vprašanja moje generacije

Priznam: zunanji povod za pisanje o temi pričujočega uvodnika je bila dejavnost, s katero sem se ukvarjal zadnjih osem ali devet mesecev, namreč prevajanje knjige italijanskega filozofa Giannija Vattima *Konec moderne*. Če se toliko časa ukvarjaš z nekim delom in nekim avtorjem, skoraj neizogibno (vsaj delno) prevzameš nekatere njegove misli in njegovo terminologijo; take izkušnje ima verjetno vsak prevajalec. Zato bo tudi ta uvodnik za izhodišče vzel nekatere poglavitne Vattimove ugotovitve o "stanju duha" na koncu dvajsetega stoletja. Vendar sem si vprašanja, ki jih skušam tu nakazati, zastavljal že precej časa, le da jih še nisem zmozel pravilno izraziti; z Vattimom in ob njem so se ta vprašanja kristalizirala in ob njem je misel beseda postala, če naj se tako izrazim; sicer pa mislim, da si jih v sicer različnih (te razlike so seveda zelo pomembne, a jih v tem uvodniku zaradi njegove esejistične narave ne morem obravnavati z vso potrebno strogostjo) oblikah zastavlja vsakdo, ki se danes prišteva k "intelektualcem". Tema tega uvodnika tako niso le vprašanja, ki si jih zastavlja moja generacija, ampak vsaj delno kaže na vprašljivost (ne pa seveda na neobstoj) generacijske mejne črte, na precej sožitja med različnimi starostnimi skupinami, ki sooblikujejo (zlasti z *individualnimi* razlikami) sodobno literarno in kulturno prizorišče nasploh, kot se to navsezadnje vidi tudi na straneh *Literature*. Skratka: današnji sinovi in hčere ne le ne ubijajo svojih očetov, ampak se tudi dokaj dobro razumejo s starejšimi brati in sestrami. Zato ta uvodnik nikakor ne misli biti programski (sploh pa je odklanjanje programskosti dandanašnji najbolj razširjena programska

izjava), ampak skuša prikazati nekatere probleme, ki so po mojem mnenju skupni vsem.

1. V sodobnem mišljenju kroži krilatica o koncu Resnice; seveda ne o koncu resničnosti, ki še kar najprej in še kako trmasto vztraja, ampak o koncu večne, trdne in neomajne Resnice – skratka, Resnice, kot jo je iskala metafizika. To je spoznal že Heidegger s svojim mišljenjem resnice kot odprtosti in biti kot zgodovinske. Trdne vezi resnice so se zrahljale, bit kot zadnji (božanski) temelj vsemu bivajočemu pa je svoje mesto odstopila radikalnemu breznu breztemeljnosti; tesnobo pred tem breznom je človek skušal pregnati prav z zgodovinsko usojenimi metafizičnimi imeni za bit in resnico. Vpogled v ta mehanizem, ki je obvladoval mišljenje zadnjih dveh ali treh tisočletij, pa nas seveda ne odrešuje, saj smo slej ko prej ujeli vanj: človekovo naravo (vsaj naravo mislečega človeka) bistveno opredeljuje prav njegov odnos s tesnobo lastne končnosti in breztemeljnosti; odnos, ki ga ne more razrešiti s preprostim pripoznanjem njegove nerazrešljivosti. Za mišljenje (in precej tudi za literaturo) na sredi dvajsetega stoletja je bil opredeljujoč camusevski Sizifov mit; morda je za opis mišljenja njegove druge polovice primeren mit o Tantalu, ki so ga bogovi kaznovali tako, da je stal v reki, polni najčistejše vode, nad glavo pa mu je viselo najslastnejše sadje, a je kljub temu nenehno trpel zaradi lakote in žeje: če se je sklonil k vodi, je ta odtekla, če pa je hotel z roko doseči sadje, se mu je odmaknilo. Take tantalovske muke so naložene (bolje: si jih je naložilo) sodobnemu mišljenju, za katero so metafizična imena za bit in resnico prenaivna, hkrati pa mu je tudi "prazna" breztemeljnost še vedno premalo. V tem kroženju med obema poloma se mišljenju nenehno izmika u-mirjenost če že ne gotovosti, pa vsaj notranje usklajenosti. (Prav to gibanje med obema izmikajočima se poloma je Vattimo imenoval prebolevanje metafizike.)

"Tantalovstvo" sodobnega mišljenja, če naj ga tako imenujemo, je torej prvo vprašanje sodobnega mišljenja; a to tantalovstvo ima še pomembno dopolnilo, namreč spoznanje, da se nobeno mišljenje (ne zdaj ne v preteklosti) ne začinja (in se nikoli ni začinjalo) "iz nič", z neke prazne točke, s katere bi nato napredovalo po svoji poti do Resnice (ali resnice), ampak je bila že sama ta točka "polna" – če ne z drugim, s samo *pred-filozofsko*, "pred-mišljenjsko" "izbiro" prav te točke kot začetne točke. To spoznanje

je v sodobnem mišljenju dobilo najrazličnejše oblike – od Gadamerjeve tematizacije hermenevtičnega horizonta do pretanjeno avtoironičnega razglašanja svojega filozofskega izhodišča za dogmo, kot so to storili slovenski lacanovci. Precej logično je, da se je tematizacija tega nereflektiranega začetka zgodila prav v dobi razpada pretenzije po absolutni Resnici. Ob tem pa je treba jasno povedati, da spoznanje dejstva, da vsi startamo z neke nereflektirane točke, nikakor ne sme biti v potuho udobnemu plehkemu relativizmu, ki nam omogoča, da lahko v trenutku, ko bi postalo naše mišljenje preveč zavezujoče, od njega od-stopimo, češ da je bil tudi v-stop vanj tako ali tako poljuben. To je narobe zato, ker, prvič, ta točka nikakor ni "poljubno" "izbrana", ampak nam je že pred-dana prek zgodovinskih, družbenih, ideoloških, ne nazadnje pa tudi (zelo pogojno rečeno) "osebnostnih" koordinat. S tem pa je povezano to, da je ne moremo enostavno zavreči in pozabiti: prvi korak k temu, da jo lahko reflektiramo, je to, da jo sprejmemo *kot neizogibno*. Heideggrova in Gadamerjeva zapoved, da moramo slediti logiki stvari same, pomeni prav to, da strogosti mišljenja ne razpustimo v relativistično poljubnost, ampak da *sledimo* zakonitostim poteka misli, ki jih določa dosledno izhajanje z (nereflektiranega) izhodišča. Šele s samim potekom mišljenja namreč pride na dan tudi samo nereflektirano ozadje (če ne drugače, z razkritjem njegovih notranjih protislovij). (Morda je sklepna točka nekega mišljenja, neke filozofije, prav ta, da se reflektivno obrne nase, da se ozre na svoje "mesto izjavljanja".) Soočenje z gibljivo resnico, gibljivo v smislu, da je le v po-teku, ne pa v zbirki "večnih resnic", ki bi jo speljala na nekakšen katekizem, je prvi izziv, ki si ga moramo zastavljati.

2. Če se ozrem na dobri dve leti, odkar se intenzivneje družim z ljudmi, ki jih tako ali drugače zanimata literatura in umetnost na eni ter "teorija" v najširšem pomenu besede na drugi strani, lahko ugotovim, da je to zanimanje skoraj edina značilnost, ki "pokriva" prav vse ljudi, ki sem jih v tej sicer precej kratki dobi spoznal. Odnosi do umetnosti, osebne značilnosti, "postranski" interesi so kar se le da različni, kljub vsemu pa je v vseh družjenjih čutiti skupno vez, zavezanost literaturi-umetnosti (če lahko uporabim to besedno zvezo), ki nas opredeljuje kot (v razmerju do drugih "prozaičnih" delov družbe napol "zarotniško") skupino. To seveda ni nič posebnega, saj vsako "poklicno skupino" (če naj nekoliko banaliziram)

opredeljuje neka skupna značilnost, ki je nad osebniimi razlikami, nasprotovanji ali spori. Kljub temu pa je za tiste, ki spoštujemo in ljubimo literaturo in umetnost sploh, značilno zlasti to, da vsi v njej, pa naj si to priznamo ali ne, vidimo mesto, kjer se najjasneje pokaže naše razmerje do resnice. V nobeni dobi se filozofija ni tako intenzivno prepletala z umetnostjo in zlasti literaturo (potem ko je svoje razmerje do nje nehala presojeti zgolj znotraj ene filozofske discipline, namreč estetike). Dokaz za to trditev ni toliko Heideggrov nauk o umetniškem delu kot kraju dogajanja resnice, ampak morda bolj njegovo "sposojanje" izrazov pri Hölderlinu, Freudova in celotna psihoanalitska misel, ki temelji na literarnem liku kralja Ojdipa, Derridajevo zabrisovanje mej med filozofijo in literaturo itn. itn. Umetnost je tisto privilegirano okrožje, znotraj katerega šele zares zasije resnica naše in vseh dob, veliko bolj kot v "žurnalističnem" in "objektivnem" poročanju o vsakdanjem ("zgodovinskem") dogajanju. Tisti, ki se z literaturo in umetnostjo "poklicno" ukvarjamo, nismo ravno "svečeniki", smo pa vsaj oprode resnice, ki lahko zares pride do besede v oddaljenosti od vsakdanjega (tudi dnevnopolitičnega) hrupa "modernega nevrotičnega življenja." Tako stališče (ki seveda nikakor ni samo posebnost našega stoletja, je pa bilo v njem morda najbolj prepričljivo, dobesedno "ontološko" utemeljevano) pa ima v sebi nevarnost, da se kultura in umetnost samozadovoljno (tako rekoč "cehovsko") zapreta vase. Seveda tu ne mislim propagirati "politizacije" kulture v ožjem pomenu besede: nad vsako udeležbo humanističnih intelektualcev v politiki leži dolga Heideggrova senca, če naj omenim le najbolj kričeč primer. Vendar to ne sme biti izgovor za nepriznavanje dejstva, da je odločitev za "čisto" "ukvarjanje z umetnostjo" "brez povezav s politiko" že *politična*. "Začetna točka", o kateri sem govoril zgoraj, je namreč pogojevana tudi z našimi *ideološkimi* (in torej v najširšem pomenu besede političnimi) predpostavkami; odločitev za radikalno apolitizacijo kulture lahko pomeni tudi odločitev za potlačitev te ideološke pogojevanosti. Besede politika tu ne razumem zgolj v pomenu strankarske politike: politično-ideološke razlike so namreč precej globlja določila, strankarska odločitev pa je le njen najopaznejši (in najpogosteje banalizirani) izraz. Drugi izziv sodobnega časa, ozavedenje lastnega politično-ideološkega elementa, torej ne pomeni avtomatično že bolj ali manj javne strankarske opredelitve; če bi ta izziv splošno sprejeli, bi to morda pomenilo predvsem to, da bi se

pomen besede politika *dejansko* spremenil v smislu širšega, globljega – na kratko: globalnega razmišljanja o dogajanju v skupni in vsem nam usojeni družbi. Odrinjanje ("potlačitev") tega elementa pa bi lahko v najslabšem (sicer bolj malo verjetnem) primeru pripeljala v prostovoljno in sterilno getoizacijo.

3. Generacijski kolega Aleš Šteger je na vprašanje (v intervjuju za *Dialoge*), ali sodobni literaturi grozi nevarnost repetitivnosti, trezno odgovoril, da ji nedvomno grozi (njegov odgovor parafraziram), a prav toliko, kot je grozila že Katulu, Shakespeareu in Bretonu. V luči doslej obravnavanega lahko iz tega odgovora in iz dejstva, da je to izjavil pesnik, ki ni nikoli skrival svojega spoštovanja do svojih predhodnikov in vzornikov (od Octavia Paza do Tomaža Šalamuna, Uroša Zupana in – verjetno – Daneta Zajca) verjetno razberemo to, da se tudi ustvarjalci na področju "prakse" ne odrekajo svojih *zgodovinskih* korenin in svoje zgodovinske pogojenosti – da jo torej sprejemajo (s tem pa nadaljujejo "trend", ki ga je začela že – pogojno rečeno – generacija slovenskih postmodernistov v osemdesetih letih) in v njej ne vidijo dušечеge oklepa, ampak neogibno začetno točko (ki pa je morda prav v naši dobi bolj eksplicitno pripoznana kot kadar koli prej) "razrušenja mesta zgodovine in metafizike", če naj spet citiram Štegra, ki pa je ne smemo jemati kot "tragično izgubo domovine". Seveda so le pesniki in pisatelji tisti, ki se morajo izogniti takemu "tragičnemu" dožemanju, saj se lahko zelo hitro sprevrže v neproduktivno in po svoje prav udobno jadikovanje; "teoretiki" ob tem ne moremo in ne smemo dajati še tako blagohotnih navsvetov ali celo samo namigov, saj to ni naša naloga. Naloga "teoretikov" na eni in "praktikov" na drugi strani (če si lahko za konec tudi sam povzročim minimalno "programskost") je, da vsakdo sledi logiki *svoje* "stvari same"; le tako bomo na teh ruševinah sprejeli "izziv in možnost, da se ne le dogradimo, marveč ponovno zgradimo".

PROZA

Milan Dekleva

Oko v zraku

(Odlomek iz romana)

Vladimir je umiral, bi lahko rekli.

Še je imel življenje v svojih hlačah, a kljub temu je začel šepati mimo vsakdanjosti.

Prišlo mu je na misel, da so ga stvari zapustile in da je postal zaznamek v zgodovini slehernega dneva.

To pa je že, kot se rado reče, podobno smrti.

Umiram, je pomislil Vladimir. Le Bog ve, čemu. Le Bog ve, čemu je tako pomislil. Bilo je leto devetnajststosedemdeset, bil je profesor primerjalne književnosti, rad je imel ženo, absurd in igralke.

Igralke so bile v premoči. Čeprav je bilo hudo tudi s primerjalno, saj so se profesorjevi študentje krepko postavili sistemu po robu. En drek jih je zanimalo družbeno vnebovzetje in Lukácseva madžarska, stepska varianta romana kot prilika sodobne človekove usode.

Kar se tiče usode – so prisegali na sode. Vsaj tistega poletnega dne, ko je bilo vse pripravljeno, da policija pretepe nekega gajstnega sociologa. Pritisk je bil pravišnji, zgodnje poletje je kazalo svoje gole boke, dišeče, dišeče, to pa že smemo trditi.

1

Ko se je Vladimir spuščal po stopnišču filozofske fakultete, je zaslišal nekakšno renčanje. Študentje so zasedli ustanovo, množično so se odpovedali predavanjem, uspešno so se trudili, da bi poslopje spremenili v športno igrišče, na katerem poteka rokovski maraton. Dišalo je po travi, semenčicah in miru. Ali, na profesorjevo besedo bi se kazalo zanesti, saj jo je med prijatelji večkrat ponovil, po nemiru.

Uf, je prešinilo Vladimirja, ko se je znašel iz oči v oči z brbotajočo množico študentov, kako globoko je vseмирje! V imenu profesorskega moštva naj bi bil nagovoril mladino in jo pozval k razumu. Med študenti je užival silno zaupanje, bil jim je duhovni guru, oven vodnik in dobri oče, nad njim je, kot so govorili njegovi zavistni sodelavci, prhutala lipicanarskobela karizma. Uf, ga je prešinilo.

Nastop je imel natančno pripravljen, dramaturško, retorično in pojmovno, to že lahko verjamemo. A ko je videl gomazenje pod seboj, gomazenje, ki je bilo sorodno bolečim užitkom v pekel pogreznjenih figur na Boschevih slikarijah, mu je vzelo sapo. Za hip se mu je zazdelo, kot si je pozneje z drobnimi črkami zapisal na rob dnevnika, da so študentje kometni vozli, skozi črno praznino podeči se ostanki umrle zvezde, ki je eksplodirala v sosednji galaksiji in o kateri se je takrat veliko razpravljalo. Umiram, je rekel tiho, a njegov šepet se je kot žogica za tenis odbijal od sten preddverja, v katerem je zavladala čudna tišina. Umiram, in, čez čas, umirate, in še, kot bi se učil sklanjati, umiramo.

2

Na ulico je stopil s čudnim občutkom, kakor bi ga zaradi nastajajočega večera ščemelo v želodcu. A bil je dan, visok, visok dan, študentke so imele visoka krila in visoke noge. Tudi pred fakulteto so protestirali, kot se je tedaj govorilo, mladi ljudje. Protestirali so v parih ali v polintimnih krožkih in krožcih: večinoma leže, smeje in z odkritimi popki.

Vladimir si je šel z roko prek čela in otipal hladen znoj. Nič se ne da storiti, umiram, je pomislil, pogledal na uro in se napotil prek široke aleje proti staremu delu mesta. Raztreseno je, mimogrede, med mislijo

o komičnosti kategoričnega dvoma in komičnostjo nagonskega zrenja, kimal svojim fukaželjnim – tako so jih s slinavim zadovoljstvom imenovali Vladimirjevi kolegi – komparativistkam.

Na križišču je, na semaforu za pešce, gorela rdeča luč, zato se je profesor ustavil. Avtomobili so ritali in se kadili mimo njega; s poceni bencinom je vlada lovila ravnovesje med nezadovoljstvom državljanov in dostojanstvom nerazvitih afriških dežel.

Vladimir je vzdihnil, pomislil je na svoj ponesrečeni nagovor, potem pa svoj pogled, ki je ciljalk prek škrlatnocvetočih japonskih kutin v nikamor neskončnega neba (ali pa v neskončnost nikamoršnjega neba), usmeril na migotavo asfaltirano vozišče.

Videl sem vzporedno resničnost, je pozneje pripovedoval Maji, a ne kot nekaj drugega, kar se nam sicer kaže. Bilo je, so ga slišali reči, kot bi nekakšen zračni vrtnec vsesal realnost, pločevino, troblje, zariple voznike, svinčeve izpuhe in rdečino kutin in jo nadomestil z drugačno prisotnostjo. Ta prisotnost, tako je trdil profesor, je bila elegantnejša in bolj ležerna, iz preprostega razloga: bila je prazna prisotnost. Skoraj prazna, kajti sredi nje je blejalo jagnje. Nedolžno, to pa že lahko rečem, se je pridušal profesor.

Ničesar tako čistega nisem doživel, je pomislil Vladimir, a jagnje je reklo bah, treba bo stopiti prek horizonta nad četverjem prečrtane biti. In še enkrat bah in potem se je zrak od poletne vročine znova razlomil in zamigljal nad asfaltom in na semaforu je mežiknila zelena luč in Vladimir je odpel gumb, da mu je suknjič na rahlo zaplahutal okrog bokov, za njegova leta v dobri formi.

3

Z nasmehom, ki naj bi dobro formo dodatno ojačil, je vstopil v gostilno Pri starem Mračnikarju. Vrata so zacvilila v tečajih, nato mu je v nos buhnil smrad po postanem olju in praženih lignjih. Zanikrno, si je mislil, zanikrno kot ta posrana država. Brez obotavljanja mu je treba pritegniti, čeprav je res, da je imela gostilna Pri starem Mračnikarju v obdobju študentskih nemirov svoj šarm: bila je zavetišče obupancev, odrinjencev in boemov, a tudi nadobudnih potomcev politično dobro stoječih funkcionarjev. Zdaj, sredi dneva, je bila gostilna skoraj prazna; v salonu, kot se je posrečeno

reklo sobi, spominjajoči na balinišče z mizami, so v polmraku žužnjale muhe, iz točilnice je bilo slišati cingljanje kozarcev, iz kuhinje rožljanje vilic. Vladimir je z enim pogledom prečesal salon: za mizo v sredini sta sedela osebka iz tako imenovane kovačnice pravih idej in konspirativno stikala glavi, pri zadnji mizi, v kotu pri oknu, je sedela Maja.

Jezus, je profesorju zaigralo srce, še boljše ima, kot sem mislil sinoči. Imela jih je res, danes, napete in navihane, plešoče mazurko pod tanko majico z napisom Universitas Ljubljana, tu je treba Vladimirju prostodušno zaupati. Šel je k njej, ne da bi odmaknil pogled od napisa, jo pozdravil z dober dan, Maja, kako ti uspe, meni po včerajšnjem pijančevanju ne bi stal stavek na stavku, čarobna si s temi svojimi. Premor je končala Maja, rekoč: joški? Ja, je rekel profesor, strašne imaš, lahko bi napisal razpravo o njih. Bi figo, je preprosto komentirala zadevo Maja, ti pišeš o prekomernih jambih in o podobnih jajcih. S prekomernimi jajci se ni za zajebavat, je odvrnil Vladimir in potem, ko se je začela Maja hahljati, hočem reči s prekomernimi jambi, ki se slej ko prej spopadejo s klasičnimi aleksandrinci, laškimi enajsterci in podobnimi narodotvornimi opoji. Ja, razumem, je preprosto rekla Maja. Glede na njene prsi je bil pogovor ad acta, tega Vladimir ni razumel, saj je rekel, da bi jih rad malce podražil, jagodke bradavičje. Profesor, je rekla Maja, profesor so danes malce navihani. Najbrž ne vejo, da so pred nekaj minutami na križišču pred filofaksom policaji v civilu brutalno pohopsali mladega sociologa, tistega bradača, ki je vodil zasedbo univerze, zmerjali so ga s kretenom, kaj gledaš kot blesavo jagnje, kaj tam stojiš in blejaš, kurba zahrbtna, so vpili in ga stolkli, da je bruhnul kri, in so ga za noge zvezli do marice.

Vladimir si je z dlanjo zakril oči in rekel Maja, križišče je bilo prazno, videl sem vzporedno resničnost. O, pa ja, je rekla Maja, jaz pa Jamesa Deana. Vražje iskricice je imela v očeh, tako se je zdelo profesorju, ko je nadaljevala, a naj ti jaz pokažem vzporedno resničnost med mojima nogama? Spet igraš? je vprašal Vladimir, se spet zajebavaš? Poslušaj, lepotica moja, je postal zelo resen in podoben intelektualcu, jaz sem jih danes skušal opozoriti. Opozoriti? je pihnila Maja in čutne nosnice so ji zaplale kakor kobili, koga? Študente, je odvrnil Vladimir. In? ga je izzivala Maja, nagnila je glavo, odrinila stol od mize in prekrizala noge, da ji je krilo zlezlo na rob stegen, do tiste meje, kjer se je profesorju pred očmi začelo črniti, in?

In nič, je komentiral Vladimir, hotel sem jim povedati to, kar že nekaj časa govorim tudi tebi, hotel sem jim dopovedati, da bodo sadove svoje jeze morali pojesti sami. Sadove jeze, mamica moja, se je sarkastično posmehnila Maja, nehaj, stari moj, pojdi domov, skuhaj ženi pomirjevalni čaj in dokončaj svoj esej o upornem človeku, ki se je zaradi slabe prebave odpovedal večernemu šampanjčku. Ti nehaj, pička, je s sadovi jeze v glasu siknil Vladimir, dobro veš, da družbeni prevrat, ki ga zganjate, zahteva žrtve in se bo prej ali slej obrnil proti vam.

Obrni se k meni, obrni se k meni, o gospod, je rekla Maja in razmaknila nogi, zanihala s telesom, da so ji prsi zarumbale, vstala in stopila tesno k profesorju. Vladimir je začutil mrščavico, s katero je njegova koža odgovorila na moč njenega telesa. Oslinil je ustnici, postali sta poprasto pekoči in suhi, na vršičkih njenih dojk je zagledal prste, ki so mu bili znani. Ne, nista bili njegovi dlani, bili sta roki njegove žene, tiho in s srdito vztrajnostjo sta Maji gnetli jagodičevje.

V zraku je počilo, bolje rečeno: počilo je ob oknu. Zmedeni žužek, ki si je zaželel širjave, je spregledal šipo. Maja se ni ozrla, ampak je, mimo Vladimirja, gledala skozi salon proti vhodu.

Umiram, je pomislil profesor, le da manj hitro in smelo kot tistile žužek. Samo nikar mi ne reci, je dejal Maji, da gre! Gre, gre, je odsotno zamrmrala. In, čez čas, hej, Zoran!

Hej, Maja, je rekel Zoran, dober dan, profesor. Z roko si je šel skozi dolge lase, ki so mu silili na čelo, pokimal, odložil kitaro, spravljeno v črn zaščitni kovček. Prišel sem povedat, da ne morem na vajo, ker igramo v Mariboru v klubu študentov. Štajerci sporočajo, da podpirajo zasedbo in da bodo jutri pripravili protestni kulturni maraton na Kapucinskem trgu. Tako se dela, je rekla Maja, Vladimir pa je molčal. Zoran se je hladno nasmehnil in pogledal Vladimirja, rekoč, kaj pa vi mislite, profesor? Vladimir si je pogladil brke, potem pa počasi zdeklamiral: uničevati pomeni delovati, graditi v negativnem smislu, torej na povsem poseben način izražati svoje strinjanje s tem, kar je. Cioran, je dodal, Emile Cioran, kajti Maja je malce nestrpno zacepetala in zapihala kot mačka. Zoran je znova zgrabil kitaro, torej prav, je menil, mudi se mi. Zasukal se je in začel odhajati. Kdaj se vidiva? je vprašala Maja. Nimam pojma, mogoče jutri zvečer. Še enkrat se je ozrl in rekel, s hladnim posmehom v glasu, ne bi sicer hotel izraziti

svojega strinjanja s tem, kar je, a vseeno, uživajta. Še enkrat se je obrnil, bolj dramatično, in izginil za vrati salona. Pameten fant, je rekel Vladimir, ve, da bova uživala. A bova? je rekla Maja, se usedla, njeni prsti, ki so na rahlo objeli vrat, so trepetali.

4

Mudi se mi, je rekla Maja, čez dvanajst minut začnemo vajo za tretje dejanje, moram še skozi tekst. Po sončni strani ceste sta hitela proti Drami, poslopje je bilo zgrajeno v novobaročnem slogu in je v svojih razmerjih nosilo pridih provincialne pomanjšave nekega večjega gledališča, najbrž dunajskega, in, to je bilo huje, nanj so bili prilepljeni kockasti nahrbtniki, znamenja sodobnega, kolektivističnega okusa.

Maja je bila lepša kot Drama, Vladimirja je pretreslo, ko je zagledal večnost v njenih laseh, večnost v nagajivem vrtinčenju las, vanje se je zapredal veter in se umirjal v zahtevne spiralne like. Pretreslo ga je, ker je v večnosti sodelovalo tudi sonce s spektralnim lomom svetlobe, ki je Maji dodalo kanec halucinantnosti. Umiram, je pomislil, primerjajoč svoje stanje s stanjem Majine pričeske, ko me ne bo več, bosta isti veter in ista svetloba še vedno v njenih laseh. S tabo grem, je rekel Maji, saj ste že na odru? Smo, je odgovorila, lahko bom prišla k tebi v dvorano, saj veš, koga igramo, tip ni maral žensk, vse ženske v njegovih igrah imajo epizodne vloge in rabijo le temu, da so moške razprave o poslednjih stvareh pomembnejše. Ena izmed slovenskih folklornih prvin, se je zarežal Vladimir, ki pa nima kakšnega svetovnonazorskega temelja, ampak je posledica preprostega dejstva, da imamo Slovenci prekratke. Pomembna je tehnika, se je zasmejala Maja. Ljubim tvoje tehnike, je odvrnil profesor, posebej tiste, ki jih skrivaš pod krilom in majico. Lump, je rekla Maja, očitno zadovoljna, to že lahko potrdimo.

Ko je Vladimir stopil v dvorano, ga je tema oslepila, tako da se je moral, kot bi bil pijan, oprijeti stene in se ustaviti. Čakal je, medtem ko so mu pred očmi plesali pikčasti barvni vzorci, na las podobni spiralam v Majinih laseh, in obšla ga je slabost, za hip se mu je zdelo, da bo izbruhal srce. V istem hipu je nekdo, zelo verjetno vodja predstave, prižgal luči na odru, gole deske, zavese in vrvišče, ki še ni bilo skrito, vse to je postalo

komaj rojen svet, napet od pričakovanja zgodovine. Vladimirju je odleglo; vedno, kadar je zagledal prazen oder, se mu je zazdelo, da je v celoti iluzije tako nepomemben kot regratov list na pašniku; omenjeno misel je v več različicah zapisal v svoje spomine 1965-1969. Zakoračil je proti bližnjim, z baržunom prevlečenim sedežem v parterju in se usedel na konec vrste.

Na oder je z leve strani zakoračil možak, ki ga je, sodeč po čustvu, ki se mu je risalo na obrazu, zavijalo v črevesju, dvignil je desnico, se, ko je odprl usta, kljub bolečinam napel, a spregovoriti ni utegnil. Na oder je dobesedno prifrčal, kot nepovabljen in nenapovedan topovski iztrelek, od razkačenosti razmršen človek, vpijoč ne, Stane, ne in še enkrat ne, rekel sem, da vstopiš v omotici, kot bi ti nekdo pravkar uničil dušo, kot bi bil ribič in bi ti nekdo iz rok izpulil palico in ti jo zlomil, resk, pred očmi, nalašč! Z dlanjo si je zaslonil oči, saj so ga slepili reflektorji, in se zagledal v temo pod stropom, kričeč, tri desno mora biti vklopljen, takoj ko Staneta zagledamo! Kljub mrakobi, v katero je bila zavita dvorana, je zagledal Vladimirja, pozabil na srd in se napotil k njemu.

Profesor, je rekel prisrčno in se butnil na stol v vrsti pred njim, lepo, lepo, a bojim se, da boš danes trpel, morali bi imeti kostumsko vajo za tretje dejanje, v delavnicah so zamočili, poskusil bom zvaditi začetek petega dejanja. Vladimir je sočutno prikimal, nič novega v dolini šentjanževca, nič novega, Brane. Je res, je nadaljeval režiser, da so pred filozofsko razbili sociologa? Menda, je rekel Vladimir, Maja mi je povedala. Zadevo bom vpletel v sklep igre, je rekel Brane, te kurbe so od napihnjenosti zgubile vsako mero. Oblast nima mere, je mrko odvrnil profesor, in tudi meje nima, ker je, preprosto, edina popolnost sveta. Popolnost je drek, je zasopel Brane, in drek je izvoljeni predmet teatra, vsaj v alegoričnem smislu. Poslušaj, Brane, v petem dejanju Maja sploh ne nastopa, ali ni tako? kje pa je? da ne bo morda poosebljala alegorije? Režiser je odmahnil z roko, Maja jo je, kolikor vem, že zdavnaj stisnila iz hiše. Vladimir je razburjen skočil pokonci, to lahko trdimo, smem do garderobe? Ni problema, je menil Brane, pospremil te bom čez zaodre.

Potrkal je, nihče ni odgovoril, še preden je odprl vrata garderobe, ga je preplaval vonj po ličilih, pudru, molièrovski vonj. Nikogar ni videl: sobica je bila prazna. Le ogledalo ni bilo prazno, se je zdrznil Vladimir, v njem je, pomanjšana, zato pa toliko bolj izostrena, v nedoločljivi razdalji, lebdela Maja. Gola, jezdila je mladenièa, v katerem je profesor takoj spoznal Igorja, znamenito zvezdo mladega igralskega rodu, golega. In, to ga je še bolj presenetilo, na hrbtu je nosila jagnje, kot ciganka dojenèka, je pomislil Vladimir, jagnje ji je lizalo vrat in ušesne meèice. Mene glej, mu je reklo jagnje, kajti jaz sem moènejši privid od njune golote. Tako je zatrjeval profesor Maji, ki je v tistem hipu stopila v garderobo in jo je skoraj kap! ko je v njej nenadejano zagledala Vladimirja.

Sama? je še prej vprašal, kje je Igor? Ne zezaj, je odgovorila, nisem razpoložena za tvoje igrice. Moje igrice, moje? je rekel profesor in obrnil ključ v vratih. Tvoje, ja, tvoje, je odgovorila in odsukala ključ. Klicali so me k telefonu, še vedno je na intenzivni negi. Na intenzivni negi? je bedasto pozijal Vladimir. Ja, oni sociolog, žrtev zasedbe. Ah, je pokimal profesor, žrtve vedno trpijo. Kako se tvoj cinizem sklada z načelom biti za drugega, biti za drugega v jedru svoje ničnosti? Ali ne oznanjaš nekaj takega v svojih posvetitvenih predavanjih? Cinizem je vstopiti v èredno drugaèenje sveta in ne pričakovati, da te prizadene predvsem boleèina, prizadejana drugemu, je monotono, kot bi mlinar mlel dejstva, zlogoval Vladimir. Cinizem je, da mi ne planeš v objem in mi ne pustiš, da te pofukam, je žalostno pristavil. Lump, je rekla Maja, znova, torej smo lahko preprièani, in potem še: pacek, to je izustila prviè. Greva k meni? Profesor je pogledal na uro, mislil sem, a pozno postaja, pripraviti moram predavanje, povabili so me teologi, ki ne stavkajo. Kajpak, njihove predavalnice je že pred dva tisoè leti zasedel Bog, se je posmejala Maja in stopila na hodnik.

Gospodièna Maja, je hlastno rekel vratar, ko sta šla mimo èuvajnice, in pri tem privoščljivo gledal v njenega spremljevalca, klicala vas je neka gospa. Gospa? se je začudila igralka. Žena profesorja Vladimirja, najbrž ga poznate, kje da je, je spraševala, menda sta bila skupaj Pri starem Mraènikarju. Hvala, je rekla in pogledala profesorja. Greva k meni? se je nasmehnil in si pogladil brke.

Avtomobil je imel parkiran v ozki uličici za gledališčem. Ko je obrnil zaganjač, je motor, preden je stekel, astmatično zakašljaj in zahropel. Ubožec, se je zasmejala Maja, še starejši je od tebe. Pazi se, je zarenčal Vladimir in si nataknil očala, potreboval jih je pri vožnji, veš, da so oldtimerji moja strast. Ko je speljal, je avtomobil živčno poskakoval, pozneje, na glavni cesti, ki je vodila proti Gorenjski, je šlo gladko. Kje naj te odložim? je vprašal profesor. Pri Stari cerkvi, je rekla, ne da bi ga pogledala, stanujem v hiši pod hribom. Kjer se gre na Bellevue? je vprašal. Prikimala je. Sama? Prikimala je, starši in sestra stanujejo v sosednji hiši. Sestra? je vprašal profesor, mlajša? Štiri leta, je rekla, gimnazijo končuje. Mi jo boš predstavila? O, pa ja, se je namrdnila, nisi samo pacek, pohotni kozel si. Veš, je rekel, da me zanimajo samo tvoje skrite tehnike, Maja z majico. Desnico je odmaknil z volana in jo pogladil po laseh. Še žal ti bo, je trznila z glavo, delal boš pokoro, vem, da doma hvališ tehnike svoje stare.

Profesor je zavil z glavne ceste in ustavil pred staro hišo, naslonjeno v breg. Poslušaj, je rekel in se obrnil k Maji, stara mi varuje hrbet, razumeš, stoji za mano v burji in snegu, ve, da je to, kar počnem, pomembno. A to, kar počneš z mano, to je pomembno? se je posmehnila. To, kar počnem s tabo, je odvrnil, je božansko, je nekaj drugega, kapiraš? Odkimala je, odrinila njegovo roko, ki je drsela po električnem, prasketajočem stegnu, vstala, zaloputnila vrata. Spustil je okensko šipo in vprašal jutri? Zmignila je z rameni, pokličiči, se malce besno zagnala v klanec. Od zadaj je še boljša, je pomislil, nepremično spremljajoč njeno odhajanje. Takoj, ko gre, umiram še močnejše, smrt začne škripati v meni, smrt, ta prasica gnilozoba koščena! Bil je razburjen, to že smemo reči, ko je zasukal volan in znova zapeljal na glavno cesto in naprej, iz mesta, proti domu.

Ko je prevozil reko, je vedel: doma sem, cesta je bila le še predmestna pot, hiše le še predmestne vile, obdane z negovanimi vrtovi in sadnim drevjem. V nosnicah je začutil vonj po gnoju, ki ga je veter prinesel z bližnje kmetije. Gnoj, razpadanje, premena organskega in anorganskega, vnovično klitje, je pomislil, umiram, ampak ta vonj ga ni spravil v grozo, umirjal ga je. Pred hišo je ustavil in zaklenil avto. Ozrl se je mimo hiše, kakih sto metrov naprej se je pot zožila v stezo in zavila v gozd. Kaj je božja

vsevednost proti nagonu bukve, je pomislil, iz žepa izvlekel šop ključev in odklenil vrata.

Vera, je zaklical, ko je vstopil v prazen delovni prostor, ki je bil hkrati knjižnica in dnevna soba, kje si? Stopil je v kuhinjo, bila je prazna, pod stopniščem, ki je vodilo v nadstropje, znova zaklical Vera, se zasukal in skozi delovno sobo, ki se je odpirala na vrt, odšel iz hiše. Me ne slišiš? je vprašal ženo, sedela je za vrtno mizo, založeno s knjigami in papirji, kako ti gre? Slabo, je rekla, ne da bi dvignila pogled, slabo, zdi se mi, da se ljubezenskega romana sploh ne da napisati, to je zato, ker je naš čas vso ljubezen porabil za izpopolnjevanje hudobije, zdaj ga je pogledala, zrla je vanj nepremično in s stisnjenimi ustnicami. Dolgo te ni bilo, je rekla. Šel je k mizi, jo poljubil na čelo, se usedel. Nobenega romana ni mogoče napisati, ostali so nam nižji pripovedni žanri, razne kriminalke, groteske, kronike, znanstvena fantastika, to pa niso romani. Ampak za tvojo povest o ljubezni velja tisti motto Vargasa Llose, saj veš, ne moreš spati z vsemi ženskami na svetu, vendar je vredno poskusiti. Dolgo te ni bilo, je rekla. Zamolknila sta, iz tišine je bilo slišati, kako rumenijo marelice in rdečijo maline. Si bil z Majo? Pokimal je, vstal, odšel v hišo, odložil suknjič, si z ostro kretnjo razpel kravato. In kaj potem, če si bil, je rekel svoji podobi v zrcalu, umiraš. Prišla je za njim, v pečici imaš piščanca, je rekla, oprosti, poskusila bom še nekaj časa delati, izginila je v vrtu, a se spet vrnila. Joj, skoraj bi pozabila, mu je rekla, klical je oče, če se lahko oglasiš, ne počuti se dobro. Očeta imam živega, pa umiram, je pomislil, kako blizu smrti je šele on. Velja, je rekel ženi, a nimam prav veliko časa, moram se pripraviti za teologijo, nisem še dokončal eseja. Kdaj imaš predavanje? ga je vprašala. Jutri ob desetih, je rekel, se je Nataša kaj oglasila? Ne, je rekla Vera, pripravlja se na zaključni koncert, poleg tega ima veliko dela z Dušanom. Dela? je vprašal Vladimir. Ne boš verjel, ampak nekateri se imajo še zmeraj radi, mu je odvrnila. Nekaj časa je stala, komaj opazno nihala z gornjim delom telesa, potem je stopila k možu in se podrgnila obenj kakor mačka. Objel jo je, zavonjal je – še nevidno – sivino njenih las, v ustih se mu je nabrala slina, rekel je: ne boš verjela, ampak sloni zaradi občutljivega spomina ne smejo hoditi po jajcih, odmaknila je glavo, se zasmejala, zgrabila ga je za lase, mu upognila glavo, da ga je zbolelo, ga poljubila na usta, da je začutil njen jezik. Kako so lahko stvari, ki so vroče, hkrati mokre,

ga je prešinilo, s težavo je zamomljajal: ej, Vera, moram k očetu. Ja, ampak prej povečerjaj, je rekla in se napotila k vratom, ki so vodila na vrt.

Med podboji se je ustavila in obrnila. Zahajajoče sonce jo je prežarilo s svetlobo, Vladimirju se je zdelo, da je naslikana na Turnerjevem platnu, njena obleka je začela goreti, gorela je tudi njena koža, pravzaprav ne koža, gorel je kožuh, bel, skodran kožuh, profesor je razločno slišal, da je zabeketala. Zbudi se, Vladimir, je rekla, telefon, gotovo je zate. Pomel je oči, stopil k telefonu, dvignil slušalko, Vladimir. Ja, dober večer, profesor je takoj spoznal glas dekana Grobarja, Grobar pri aparatu. Kaj bo dobrega? je vprašal Vladimir. Hotel sem vas samo vprašati, je rekel glas iz slušalke, ali je res, da niste nagovorili študentov, kot smo se zmenili? Vladimir je pomolčal: res. Smem vedeti, čemu? je bil radoveden dekan. Ah, je dejal profesor, vse skupaj se mi je zdelo kot nekakšno zmagoslavje smrti. Dekan se je ob njegovih besedah hudo razkuril. Zmagoslavje smrti? Tako nekako, je rekel Vladimir, kako naj bi bil v takšnem položaju pametnejši od študentov?

7

Vračal se je v mesto, oče je živel v bližini fakultete. Hiša, v kateri je samoval, je bila pred leti polna glasov in korakov, ulica, ob kateri je stala, pa polna tišine. Zdaj je bilo nasprotno, hiša je bila prazna, tako mirna, da bi v njej lahko strašilo, ulica pa je postala hrupna, histerično kričava. Tako gre to, je pomislil Vladimir, svet se spreminja v kuliso, svet se spreminja v radiranko, v špansko steno, v elektronski zaslon, za katerim narašča beli šum niča. Pena dni, Vian, točno.

Zapeljal je na pločnik, ustavil, med ključi poiskal tistega, ki je odpiral vhodna vrata, vstopil. Postani zrak mu je stisnil dušo, tudi zrak je postal težak od starosti. Nobena luč ni bila prižgana, Vladimir je vedel, da je oče v ateljeju za hišo, zakoračil je čez lepo negovano travo. Še dobro, da lahko plačujem oskrbnika in strežnico, je pomislil, ubila bi ga umazanija, čeprav je akademik, bi ga pustili crkniti, še pes ga ne bi povohal, zdaj, ko je star in ni več reprezentativni nadaljevalec Jakopičeve genialne samoniklosti. Vladimir je vedel, da ima očetovo slikarstvo z Jakopičem opraviti toliko kot riba z biciklom, ure in ure je strmel v njegova platna, na katerih

so iz brezčasja vznikale razpadle, zgrizene, obžrte, preluknjane mitične pošasti, koranti, fantastične ptice, gole neveste in ženini, ki so se parili še po svoji smrti, podobe so ga spominjale na četrto razsežnost prostora, razsežnost, razodevajočo se človeku z novo ploskovitostjo, ploskovitostjo umetnosti.

Odprl je vrata v atelje, odleglo mu je, tu je dišalo po lesu, olju, platnu, firnežu, razredčilih in fiksirjih, po neznanih rastlinskih barvilih, po eksotičnih deželah, prostor je bil poln zgodb, v njem je bilo več usod kot v knjižnicah, ta prostor je edini roman, ki ga je napisala sodobnost, je pomislil Vladimir. Čas razkroja je končno dobil svojo obliko, obliko, sestavljeno iz samih esenc, ta prostor je napisal tisto, kar je spodletelo Huysmansu.

Oče je ležal na divanu, založenem s slikami in okviri, takoj je obrnil glavo in rekel: uspelo mi je. Kaj ti je uspelo? je vprašal Vladimir, videl je, da se stari smehlja. Uspelo mi je uiti iz kabineta predsednika države. Iz kabineta predsednika države, je začudeno, to pa že lahko verjamemo, vzkliknil Vladimir. Ja, je rekel oče, ob moji pariški razstavi je priredil sprejem, sem mislil, da o tem kaj veš, medtem ko so se novinarji drenjali okrog ekselence in francoskega veleposlanika, sem, ne da bi kdo opazil, odšel iz kabineta. Kam? je vprašal profesor. Domov, je rekel oče, za hip pomolčal, pravzaprav sem se za hip ustavil pri Lovcu in spil osminko terančka. Osminko? je Vladimir dvignil obrvi. Dve, je odvrnil oče. Zato ti zdaj ni dobro, je rekel profesor. Kar dobro mi je, lahko bi mi bilo precej slabše, je rekel oče, predstavljam si, kako je zdajle tistim novinarjem, ki morajo napisati članek o sprejemu. Še kakšno sranje ti bojo zakuhali, je rekel Vladimir. Meni? je rekel oče, meni živ bog ne more ničesar, ta trenutek se lahko dematerializiram in zaplavam v eno svojih slik. Strašen si, goba stara, je rekel Vladimir.

Vstal je in stopil k štafelaju, na katerem se je sušila slika. Kdaj si jo namalal? je vprašal. Po Lovcu, je rekel oče, če boš dobro pogledal, boš videl, da je kompozicija precej majava. Vladimir se je zasukal: videl sem vzporedno resničnost, stari, padel sem v drhtenje praznine, ki jo je obvladovalo jagnje, če mi ne bi reklo bah in mi citiralo Heideggerja, bi mislil, da sem zašel v Sveto pismo. Čakaj, čakaj, je poskočil oče in se usedel, pripoveduj mi o tem, kakšno je bilo jagnje. Bilo je, je zamrmral Vladimir in pomolčal, bilo je, kaj vem, nedolžno, razumeš, brezgrešno,

v očeh je imelo barve zvezde, ki je eksplodirala v sosednji galaksiji in so jo priobčili na naslovnici Tedenske tribune, si jo videl? Oče je pokimal, s presenetljivo gibkostjo odkorakal k steni, s police potegnil debelo knjigo, polistal po njej, pomignil sinu, naj se mu približa, je bilo to jagnje? Vladimir je pristopil in ostrmel: naslikano je bilo isto jagnje, ki ga je srečal v svoji viziji. Kaj je to, zaboga? je vprašal. Chagalova ilustracija za Gogoljeve Mrtve duše, je pojasnil oče z zagonetnim nasmehom na ustnicah.

8

Zato, je rekel Vladimir, in z očmi pogledal po nabito polni predavalnici, v kateri je vladalo takšno ozračje, da so se rosile stene, zato skuša Pascal zlomiti Descartesovo samoumevnost dvoma. Poslušajmo: biti v dvomu je velika muka. A kdor je v tem dvomu, ima vsaj to neodtujljivo dolžnost, da išče. V trenutku, ko Pascal zlomi samoumevnost dvoma, se mu razpre srhljiva globina vsemirja, citiram: gledam to strašansko vesoljno prostorje, ki me obdaja, in vidim, kako sem privezan v neki kotiček tega širnega prostranstva, ne da bi vedel, zakaj sem postavljen prav na ta kraj in ne kam drugam, ne zakaj mi je to malo časa, ko mi je dano živeti, dodeljeno prav v tej točki in ne v kaki drugi večnosti, ki je bila pred menoj, in v tisti, ki je za menoj, konec citata. Od tod, od misli o strašanskosti vesoljnega prostorja, je poudaril Vladimir, iz žepa potegnil robec in si obrisal čelo, je kratka pot do Dostojevskega in Bratov Karamazovih in, kajpak, Jaspersa, ki med drugim reče sledeče: Bog ne obstaja kot predmet znanja, ampak kot dogajanje, izpolnitev eksistence. Povedati hočem sledeče: med poezijo in romanom, teologijo, filozofijo in znanostjo, če se zavedajo svojih omejitev, ni mogoče nikoli več, do danes nikoli več, potegniti jasnih razmejitev. Človeško srce, kot bi rekel moj prijatelj Max Scheler, je edino mesto nastajanja boga, ki nam je dostopno, vendar resnični del tega transcendentnega procesa samega. Vladimir je znova dvignil pogled po hipnotizirani množici, ki je zbrano sledila njegovim besedam, kljub vročini in prenatrpani dvorani. Človeško srce pa je, je dejal, od nekdanj mišica, dejavni pogon ljubezni. Ne samo mišica, je dodal in spravil lističe, na katerih je imel izpisano predavanje, v žep, ampak tudi križišče, simbolna točka, v kateri se stikajo

in srečujejo sile telesa, zemlje, neba in časa. Dvignil je kozarec, napolnjen z vodo, k ustnicam, odpil požirek in se rahlo priklonil, bolje rečeno, pokimal.

V avditoriju je završalo, ploskanje je kot električna iskra preskočilo iz dlani do dlani. Vladimir je sedel, vstal, se zahvalil, sedel, ploskanje ni bilo nič šibkejše, znova je vstal in se zahvalil. Gospod, ki je sedel poleg njega, v visoko zadržanem ovratniku, je začel pokašljevati v pest, zato je Vladimir še zadnjič vstal in dvignil roke, kot bi se predajal. Občinstvo se je počasi umirilo. Moj gostitelj, je rekel Vladimir, gospod doktor Slomšič, bi, kot kaže, rad dodal nekaj besed. Gospod doktor je vstal, se odhrknil, in z glasom, ki ga je bogatil koncertni tremolo, izdaval: pravzaprav ne, rad bi se zahvalil profesorju za njegovo izvirno predavanje, ki nas potrjuje v prepričanju, da tudi brezbožci iščejo svojo vero, obenem bi rad napovedal naslednje predavanje, ko bo naš gost tajni vatikanski svetnik, njegova ekscelenca, monsignor Gastritis, strokovnjak za vprašanje brezmadežnega spočetja.

Vladimir se je napatil k vratom, ki so vodila v nekakšno sprejemnico, moral se je prebijati skozi telesa študentk in študentov, ki so mu stiskali roko in mu čestitali, profesorju se je zazdelo, da je v dvorani opazil nekaj svojih seminaristov, znanih umetnikov in tudi nekaj tako imenovanih rdečih jehovcev. Dovolite, dovolite, je sopihal za njegovim hrbtom doktor Slomšič, gospod profesor so utrujeni, razidimo se, razidimo se, mirno, mirno!

Vladimirju se pred očmi ni naredila tema, ampak tišina, to tišino je pozneje popisal kot nesmiselnost flavte, ki lebdi v brezračnem in breztežnostnem prostoru, malce je postal in se z roko naslonil na tablo, pritrjeno na steni, začudeno je obrnil glavo, saj se mu je zazdelo, da ne čuti dotika dlani in table, opazil je, da mu skozi prste sije, bolje rečeno, lije, kot je zapisal, da mu skozi prste lije pekoča svetloba, nagonsko je dlan primaknil k očem, v njej je bilo jagnjetovo oko, ki mu je govorilo: vzemi me sabo, umiram, je zašepetal, ne, jaz umiram, je reklo oko in ugasnilo. Vam je slabo? je vprašal doktor Slomšič, Vladimir je samo odkimal in stresel z dlanjo, se z dolgimi koraki odpravil v sprejemnico in se sesedel v udoben naslanjač.

Boste sok? je slišal doktorjev glas. Odkimal je. Bi lahko s čim presekal? je vprašal. Presekali? No, pa prestrelil. Svoj želodec, s kakšnim žganjem, grabi me slabost. Imamo, pristnega samostanskega, se je nasmehnil Slomšič,

zvarjen je bil v bližini Boga. Potem pa sploh, je odvrnil profesor in izpil ponujen kozarček, stresel z glavo, še enkrat pogledal v svojo dlan. Kaj jaz tukaj gobezdam in solim ljudem pamet, je pomislil, vsak kamen je pametnejši od mene, predvsem pa vztrajnejši, vztrajnejši. Se vam ne zdi, gospod profesor, je rekel doktor Slomšič, da je misel o Bogu kot človekovem samouresničenju malce drzna? Skoraj heretična? Vladimirju se je v ustih nabirala grenka slina, vsaka misel o bogu je heretična, je rekel. Ja, ampak, je začel doktor, a profesor je sunkovito dvignil glavo in skorajda zakričal: tukaj crkujem kot zapuščeno ščene, vi pa mi trobezljate o nekakšnem Bogu, ki ni v meni, ampak si gladi dolgo brado nekje nad oblaki? Premislite vendar, gospod doktor, premislite, predvsem pa umolknite. Slomšič je s takšno užaljenostjo zajel sapo, da je bilo slišati, kot bi zažvižgal.

Bravo, je rekel mož v dolgem površniku, sloneč na vratnem podboju, bravo, maestro, najprej z otrobi, potem s kolom! Profesor se je začuden ozrl. Železnik, se je predstavil obiskovalec, vnet zbiralec vaših misli. Policaj? se je namrdnil Vladimir. V civilu. Smem vprašati, od kdaj se policija sprehaja po teološki fakulteti? je vzklikal Slomšič. Smete, smete, se je razveselil Železnik, odkar prirejate predavanja odprtega tipa. Saj je bilo predavanje gospoda profesorja odprtega tipa, ni res?

9

Ko je Vladimir z negotovim korakom stopal po tlaku obokanega atrijskega dvorišča, je začutil, da ga je nekdo prijel za komolec. Nataša, je rekel, si me poslušala? Dekle je pokimalo, virtuožno, je rekla, kot po navadi. Zamahnil je z roko, gledal v tla. Oče, je rekla Nataša, imaš pol ure časa, bi prišel k meni, Dušan bi te rad spoznal. Tudi jaz njega, je rekel Vladimir, njegova zadnja zbirka je presneto dobra. Me veseli, da tako misliš, je rekla Nataša, potem pa, po kratkem premolku: veš, zadnje čase je nekam, nekam odljuden. Umira, je pokimal Vladimir. Oh, oči, je rekla Nataša in zmajala z glavo.

Skozi težka, starinska vrata sta stopila na cesto, v sonce, hrup, kot bi se potopila v čas. Cesta ju je vodila v stari del mesta, stisnjen med reko in grajsko pobočje, slikovit del mesta, po katerem je bilo prijetno pohajkovati, ne pa v njem stanovati. Kaj je narobe z mamo? je vprašala Nataša in, ne

da bi se ustavila, pogledala očeta. Ne vem, je kaj narobe? ji je Vladimir vrnil pogled. Včeraj sem bila pri njej, je rekla Nataša. Ja, je rekel profesor. Popoldne, ko te ni bilo od nikoder. Bil sem, je začel profesor, bil sem, hotel sem nagovoriti študente, jim povedati, v kaj se lahko sprevrže zasedba, pa, je zamolknil. Pa, je rekla Nataša in se ustavila, pa si šel raje pogledat, ali ima Maja še tako kosmate noge kot včeraj? Poslušaj, mala, je vzdihnil, njegovi stiski lahko verjamemo, a se nisva enkrat za vselej zmenila, da je Maja moja prijateljica? Nisva, je rekla Nataša, reciva ji raje muza, tvoja muza koruza. Profesor se je zarežal, prav, je rekel, ženske se bolje spoznate na muze, če bi bile muze moški, bi bile muzavci. Ali pa muzniki, je menila Nataša, vprašala sem te, kaj je z mamó? Pisanje ji ne gre od rok, je rekel profesor, štrika o ljubezni, ne vem, kako naj ji pri tem pomagam. Če ti ne veš? je rekla Nataša.

Dan ni bil nič manj vroč od včerajšnjega, iz kock, s katerimi je bila tlakovana ulica, je puhtela vročina, ljudje so se proti njej bojevali s pivom, brizganci, kot laž kratkimi krili in pisanimi senčniki, razpetimi nad gostilniškimi mizami. Nataša je zavila v baročno hišo z balkonom, ki ga je podpiral kamnit obraz: pred svojimi marmornimi, nemimi usti je otrpli mož držal kazalec, kot bi hotel z njim utišati mimoidoče. Kakšen pleonazem, je pomislil profesor, kakšna nabuhlost molka, nekaj takega kakor gromska strela. Temna vrata, je rekel Nataši, bodo pesniki kar naprej vstopali skozi temna vrata?

Stopnišče, ki je vodilo v nadstropje, je bilo polkrožno, smrdelo je po mačji scalini, mokrem ometu in neodrešljivem hrepenenju. V tej hiši je umrlo preveč ljudi, imeti mora klavrno karmo, je pomislil profesor, moral bom prihraniti denar in spraviti Natašo kam drugam. A bila sta tu, Vladimireva hči je v slabo opleskana, povešena vrata vtaknila ključ in jih odprla.

V stanovanju pa ni bilo slabo, soba, v katero sta vstopila, je bila sicer mrakobna, a je imela visok strop, bila je prazna, brez pohištva, zato se je zdela še prostornejša. V resnici ni bila prazna, v sredini je stal velik koncertni klavir, ob steni dva zvočnika in gramofon, na zidu velikanska slika, na katero je slikar z divjaško slastjo namalal rumenega bika; izžareval ni živalske, ampak nezemeljsko moč. Prostor pod klavirjem je bil domiselno izpolnjen, to pa že smemo zapisati, z dvojno posteljno vzmetnico na tleh.

Pesniki vseh dežel, zbudite se! je zaklicala Nataša. Dušan, pokrit čez glavo, je nekaj zagodrnjal. Oči, sedi h klavirju, je rekla Nataša in Vladimir

se je usedel. Boš kavo? Profesor je pokimal, Nataša je izginila za vrati, pogledal je klaviaturo, strune in klavirca pod odprtim pokrovom, pomislil: če to ni pomanjšano veselje, pitagorejci se niso motili, s prstom je pritisnil na eno izmed tipk, glasbilo se je odzvalo s presenetljivo močnim zvokom, zdelo se mu je, da so zadržete šipe v oknih in da je bik na sliki napel pleča. Ko je Vladimir premaknil nogo, da bi preskusil pedal, je videl, kako ga od spodaj, s tal, strmo gleda Dušan. Opazuje me popek zemlje, je pomislil profesor, v tistem hipu se je vrnila Nataša s kavo in se zasmejala, ker ji je postalo jasno, da možka strmita drug v drugega. Profesor in učenec, je rekla, se mi zdi, ja, je zamomljal Dušan, kdo je učenec? Bral sem vašo zadnjo zbirko, je rekel Vladimir. Ja? se je nekam neprizadeto oglasil Dušan. Oči pravi, da je zelo v redu, se je vmešala Nataša, ja? se je oglasil Dušan. Kako to, da vas nikdar ne vidim na primerjalni? je vprašal profesor. Ker mi je primerjalna eno figo mar, je odvrnil Dušan. Čemu? je vprašal Vladimir. Čemu ne? je vprašal Dušan, mene zanima poezija, a bi me vi lahko naučili pisati? Vladimir je odkimal, saj nisem mislil, da bi prišli preštrevat zloge, lahko bi se kdaj oglasili pri meni, v kabinetu. Čemu? je vprašal Dušan. Čemu ne? je vprašal Vladimir. Porka duš, utihnita, je zakričala Nataša, bolje bi bilo zapisati: je zacvilila Nataša, v falzetu, ki se je začel kopiciti pod pokrovom klavirja v nešteti sozvočjih in flažoletih, slon je vstopil v trgovino z beneškim kristalom, je rekel Dušan, japončki so pometali fotoaparate iz rok in se spustili v brezglavi beg, gondoljerji pa so izgubili nadzor nad plovili in so medeni parčki sprijeti popadali v kanalsko brozgo. S prozo bo treba začeti, s prozo, se je Vladimir pogladil po brkih, svet je pač kloaka. Gratuliram, svečenik in učenik moj, je Dušan zavil z očmi. Pa kaj, jebemo, je srdito rekel profesor, kaj vam je tako hudega na tem svetu, spite pod klavirjem moje hčerke, ki vam medtem igra Chopina? Najbrž včasih spite tudi pod mojo hčerko in džezirate, a ne? Oči, je rekla Nataša, svoje briljantne besedne kadence prihrani za faks, da ne boš govoril samo: umiram, umirate, umiramo. Velja, je rekel Vladimir, vstal, pazita na intonacijo, se obrnil, za seboj zaprl vrata, se napol v drncu, čeprav je čutil bitje srca v vratu, spustil po stopnišču, se prerinil v bleščavo poldneva.

Kakšen dan, kakšen kurčev, klavrn dan, je pomislil Vladimir in se napolil k reki, najprej mi neki bedast cerkovniški mežnar, doktor ugašanja sveč in pritrkavanja, soli pamet, potem mi obesijo za vrat policaja, nazadnje me prenapeti pisar in hči vržeta čez prag, to je zato, ker ljudje okrog mene čutijo, da sem star in crkujem, najbrž širim okrog sebe vonj slovesa, najbrž oddajam kisle in zgrbančene energijske valove.

Reka, ki se je lenobno vlekla globoko spodaj v svojem koritu, je bila, navzlic svetlobi in boleče modremu nebu, potuhnjeno temna. Grozljivo, je pomislil profesor, kako zgovorna je v svoji molčljivosti, kako lepa je v svoji brezbriznosti. Naslonil se je na kamnito ograjo, si ogledoval odsev staroveških hiš na gladini vode, poslušal je sedemkrat zaklenjeno tišino poletnega dne v vrbah, nemost zraka, dokončnost človekove zapuščenosti. Za hip je imel občutek, da je jagnjetovo oko začutil v sebi, v želodcu, začutil kot nekakšno bučo, ki se v njem naglo debeli, mu pritiska na pljuča, že jo je čutil v goltancu, v ušesnih polžih, napela mu je kožo, umiram, je pomislil, molk sveta bo eksplodiral v meni. A bil je le hip, prišel, minil. Nadomestili so ga vpitje, petje in smeh in postajali vse glasnejši.

Čez širok most, okrašen z izklesanimi obeliski, ki so, tako je pomislil Vladimir, pomagali utrujenemu nebu, da si poišče oporo, je prihajala pisana povorka mladih ljudi. Bili so dolgolasi, nosili so srajce, bluže in majice kričečih, ciganskih barv, kot šamani in vrači so bili ovešeni z nakitom. Nekateri so igrali na eksotična glasbila, drugi so brenkali na kitare, tretji nosili transparente, na katerih je profesor lahko prebral: svoboda je svoboda tistih, ki mislijo drugače, blaginjo damo, duše ne damo, bolje je biti zadet od dreka kot od krogle, univerza življenja je prašna cesta. Priserčni so, mladi in naivni, je pomislil Vladimir, pleme zavožene civilizacije, a to jim nič ne pomaga, ker ne razumejo, da je njihova povorka brez spomina in nima preteklosti, čeprav prisegajo na zen in Zaratustro, nič jim ne pomaga, ker ne razumejo, da je pred njimi somrak, ki ga bodo razsvetljevale le grmade novih malikov in inkvizitorjev.

Povorka je postajala vse številnejša, iz stranskih uličic so se na most zlivali novi in novi demonstranti, tedaj pa je nenadoma zastala. Na ograji mostu je stal mladenič, gladkih lic, ki so žarela od navdušenja, z leninovsko

čepico na glavi, z levico se je oprijemal stebra, desnico pa je imel izproženo visoko v zrak, dlan krčevito stisnjeno v pest. Zob za zob, oko za oko, je kričal mladenič, naš kolega je še vedno v komi samo zato, ker se je uprl demonizmu enakomislečih, bojujemo se za drugačen svet, za svet, kjer ljudje ne bodo le sužnji režima.

In kje je tu prostor zame, kje je prostor za moje umiranje, je pomislil profesor, kje je prostor za sentimentalni Verin roman, za Natašinega Skrjabina, za Dušanovo cinično svetobolje? Za Majina šušteča stegna in njeno dišečo pičko, njeno muco s krepeljcem in brki, kje je prostor za praznino, v kateri beketa moje jagnje?

Z rokami se je odrinil od ograje in se odpravil čez most, s sklonjeno glavo, v velikem loku se je ognil množici, ki je še zmeraj brenčala, spominjajoča na sršenje gnezdo, zdelo se mu je, da je mladenič na ograji zaklical: profesor Vladimir, ste še vedno z nami, a ni bil prepričan, kajti okrog obraza se mu je začela zapredati mehka jagnjetova dlaka, breg reke se je spreminjal v preprogo iz bele volne, kosmiči jagnjetovega kožuha so frčali po zraku, lasje mimoidočih so postajali snežno beli, vse, kar ga je obdajalo, je postalo tako polno slepeče luči, da je moral zatisniti oči. Ko je znova dvignil veke, je bil pošteno začuden, kajti stal je pred Dramo, okrog njega ni bilo žive duše, saj so se žive duše poskrile pred soncem, pod njegovimi nogami so se v vetrcu nalahno vrtničili letaki, na katerih so bile s kričavimi rdečimi črkami napisane, tako je pomislil profesor, parole, čeprav ni imel volje, da bi jih skušal prebrati.

Mihaela Hojnik

Dve zgodbi

PRAVA LJUBEZEN

Pongrac se mi včasih smili. Suhljat, krivonog fant, ki mu nič ne gre od rok. Kadar se med malico šalimo, se reži na vsa usta za vsako malenkost. Potem pa poskuša še sam povedati kak vic, pa se mu vse sfiži. Razgret od pripovedovanja se ozre po obrazih svojih prijateljev, v njegovih očeh je brati obupno željo, da bi se njegovim šalam nasmejali. Mi pa stojimo tam in le s težavo spravimo skupaj medel, prisiljen smeh. Pongrac je eden najslabših šaljivcev. Vendar ne odneha, znova in znova ga zanese, veselo si popravi hlače v pasu in začne:

"Fantje, pa tega ste že slišali?" Nihče ga ne povabi na pijačo, ne na nogomet ob nedeljah. Smili se mi Pongrac, pa se včasih žrtvujem in mu rečem:

"Pongrac, greva na pivo k Mikiju?" Najprej se dela, kot da premišljuje, ali bi šel, kot da nima časa. Pustim, da se gre svojo igrico ponosa.

"Ja, pa bi se res prilegla steklenica piva," pravi potem in tako posediva za šankom kakšno uro, včasih tudi več. Potrpežljivo poslušam njegove zgodbe o puncah, ki baje prihajajo k njemu v samski blok.

Najraje govori o neki Danici, katera da kar živeti ne more brez njega, pa o pohotni kuharici v neki tezenski menzi, ki mu ponuja celo avto, če se odloči zanjo. Pa saj ni samo Pongrac poln pravljic in prigod o ženskah. Večini mojih prijateljev ne roji po glavi nič drugega kot ženske, ženske

... Za Pongraca natančno vem, kako je z njim. Nobena Danica ne prihaja k njemu ob sobotah in nobena kuharica se ne poteguje zanj. Drugi prijatelji pa res poskušajo z vleči v posteljo vse, kar nosi kiklo. Ko prihajajo v ponedeljek na delo, včasih celo zaznam vonj po ženskih sokovih, ki zaveje iz mednožja njihovih slabo umitih teles, ko razkrečenih kolen sedijo med odmorom in si prižigajo cigareto. Pravzaprav se mi smilijo vsi, ne le Pongrac. Kaj pa oni vedo o ljubezni, o pravi ljubezni? Kaj pa oni vedo o ženskah, o teh tolmunih, v katere samo padaš in padaš. O njihovih sto in sto vonjih, o barvah, o brezštevilih kotanjicah, o pregibih, vdolbinicah njihovega telesa. O teh duplih, kjer ždijo krasne vonjave. Le najti jih je treba znati. Človek bi potreboval sto let, da razišče dišeči relief njihovega telesa.

Ljubim Mimico. Vem, da se bo vrnila k meni. Kmalu bo ugotovila, da ni moškega, ki bi se v njeno telo poglobil tako raziskujoče kot jaz. Jaz sem stopil v središče njenega telesa in pustil, da me opljuska z vsem, kar jo označuje za žensko.

Vsi drugi so površni, kot slepci in gluhi se rinejo v žensko. Stiskajo in grabijo kot revmatiki z okornimi prsti, hropejo in se potijo, brizgajo in odpadajo v vlažne rjuhe. Smrtni spanec jim suši izpraznjena telesa, dokler se spet ne zarijejo, nabrekli in oglušeli od krvi, ki jim skoz vrat udari v betico.

Mimica se bo vrnila. Spoznala bo, da je Sonja vse prej kot njena prijateljica. Vedno ji je potihoma zavidala, da ima moškega, ki ji lahko da vse. Spoznala bo, da je Sonja le nesrečna zavistnica, ki ni mogla prenesti, da ima neka ženska to, o čemer lahko ona samo sanja.

Mimico sem srečal v trgovini, kjer je delala kot prodajalka. Kupoval sem suknjič in kravato. Še sedaj vidim, kako polaga predme sivozelen suknjič, poravnava žepe z vajenim gibom kratkih, debelušnih prstov. Ko stegne roko, zapokajo šivi njene bluze pod pazduho in začutim zdrav, močan vonj po njenem potu. Ozko, temnomodro krilo se ji zajeda v zajeten pas, in ko stopa mimo mene, slišim prasketanje nogavic, kako se drgneta krepki stegni druga ob drugo. Ko jo poprosim, naj mi k suknjiču pomaga izbrati kravato, stopi k stojalu, kjer visijo v pisanem slapu kravate različnih vzorcev, malce nagne glavo, da se ji koder kratkih kostanjevih las prilepi na vlažno kožo vratu. Nekajkrat globoko vdihnem, da me presenečeno pogleda, in že potegne s stojala kravato ter mi jo pokaže.

Tisto noč sem jo sanjal. Vlažnih dlani mi je ponujala prezrele češnje. Skoz prste se ji je cedil rdeč sok, jaz pa sem klečal pred njo in z usti prestrezal kapljice. Čez dva dni sem šel v trgovino in jo povabil v restavracijo.

Stanovala je pri svoji ostareli teti, ki se ni čisto nič upirala, da se je Mimica že po mesecu dni najinega znanstva preselila k meni. Svoje stvari je prinesla v dveh kovčkih in treh kartonastih škatlah. Stopal sem za njo po stopnicah, ko je v tretje nadstropje mojega stanovanja nosila še zadnjo kartonasto škatlo. Zakaj ji nisem pomagal? Ne, nisem nevzgojeno govedo, ki lahko mirno gleda otovorjeno žensko. Sploh ne! Ko sem odprl vrata svojega stanovanja, sem ji nežno vzel škatlo iz rok, in še preden je končala stavek: "A, tukaj torej stanu ...?" sem jo potegnil na kavč v dnevni sobi in ji jel počasi odpenjati gumbe na obleki. Pritisnil sem ji čelo na vrat in čutil, kako mi potoček njenega potu moči lase. Bila je zadihana od hoje po stopnicah, vsa v sokovih od nošenja težkega bremena, taka, kot sem jo hotel imeti. Hotela se mi je izviti iz objema, odtrajala me je in skoraj v paniki ponavljala:

"Moram se umiti, počakaj, da se umijem ..." Jaz pa sem lebdel v puhteči sferi njene zvezde in se opijanjal, da me je v grlu skelelo.

Pregovoril sem jo, da je pustila službo, v predmestju sem kupil košček zemlje, da jo je lahko obdelovala. Njivica je bila kakšne štiri kilometre od mojega stanovanja in skoraj vsak dan se je tja vozila s kolesom, ki sem ji ga že takoj v začetku priskrbel. Ne jaz in ne ona ne sodiva med kdove kako zgovorne ljudi. Ko sem se popoldne vrnil z dela, sem jo po navadi našel za štedilnikom. Tako zadovoljna je bila videti, ko je dvigovala pokrovke in poskušala jedi. Stopil sem ji za hrbet, jo zagrabil za široke boke in jo obrnil k sebi. Dlani in prsti so ji dišali po česnu, zéleni, kolerabi in peteršiljevih vejicah. Z eno roko je mešala zelenjavno enolončnico, jaz pa sem z ustnicami raziskoval dlan njene druge roke. Slankasti okus potu med prsti, raskavost hrpta dlani in vonj česna, ki se zarije globoko za kožico okoli nohtov.

Počasi je razumela moje želje in jim stregla. V začetku bivanja pri meni me je včasih pričakala oprhana, opranih las in nadišavljena. Solznih oči je sedela na divanu, ko sem molče sedel za mizo, segel po časopisu in odklonil hrano. Čisto na kratko sem ji nato zvečer pojasnil, kako drugače in lepše dišijo lasje kakšnih deset dni po pranju. Duh, ki veje iz lasišča,

je eden poglavitnih vonjev, po katerem se sploh lahko prepoznavamo. V zadregi je sklonila glavo, jaz pa sem jo poljubil na tilnik, da ji pokažem, kako sem prepričan, da me je razumela. Prhal sem se dvakrat na dan in jo sprejemal nase z vsem, kar lahko daje zdravo, razkošno žensko telo. Krotka in mehka me je čakala za štedilnikom, z mastnimi madeži po koži na čelu, sencah in bradi, z rahlo kiselkastim zadahom, ko sem jo poljubil, še preden sem slekel suknjič.

Morda se sliši bogokletno, vendar slepota zame nikoli ni pomenila kakšne večje nesreče, kot se zdi drugim ljudem. Vid me je v mojih romanjih po njenem telesu začenjal celo malce motiti. Vonj brez vida je popolnejši, polnejši, dojemanje vonjev bolj razburljivo. Opišem naj vam, kako diši žensko stegno ob pregibu, kjer se vanj zajedajo spodnjice, pa jamica pod kolenom, presredek med ritnicama nekega poznega poletnega popoldneva, rahlo vneta rdeča koža pod težkima dojkama? Kako je njena koža teden dni pred menstruacijo po vonju komaj prepoznavna? Nič nama ni manjkalo, Mimici in meni. Moja ženska je vedela, da ima zanesljivega, varčnega in resnega moškega. Jaz nisem kot bedasti Pongrac in drugi, ki po gostilnah zvrčajo pelinkovce in drug drugemu tvezijo svoje zgodbice o ženskah. Jaz ne posedam ob sobotah in nedeljah pred televizijo in ne praznim steklenic piva ob gledanju raznih športnih prenosov. Moj hobi je moja ženska. In Mimici bi bilo še naprej lepo, če ne bi bilo Sonje, njene zavistne prijateljice, ki lahko le sanja, da bi kdaj dobila moškega, kot ga ima ona, moja Mimica. Mimica se bo vrnila. Vem, da se bo vrnila.

Tistega dne sem se ravno vrnil iz službe, sedel sem za mizo in jo čakal, da se vrne iz mesta, kamor je šla po blago za zavese. Ko sem prebral že skoraj ves časopis, se je prikazala na vratih – in z njo Sonja. Koščata, temnih las in ostrega pogleda se je zrinila mimo Mimice in mi pomolila desnico.

"Sonja je zamudila vlak za Poljčane, pa bo pri nas popila kavico, da ji mine čas do naslednjega," je Mimica izdala opravičujoče in takoj sem vedel, da jo je Sonja po svoje prisilila, naj jo povabi v najino stanovanje.

Počasi sem preganil časopis, vstal in z mirnim glasom rekel: "Seveda, Mimica, le postreži s kavico," ter sedel v naslonjač pred televizorjem.

Po tistem dnevu ni bilo nič več tako, kot sem bil vajen. Postala je čudna. V koticu njenih ust se je pojavilo nekaj trmastega. Nič ni rekla, le ustnice je šobila na neki poseben način. Trma se je naselila tudi vrh

njenih ličnic. Ko sem ji ob večerih sedel nasproti in jo opazoval, jih je večkrat spreletel hladen drget. Zaril sem obraz pod njeno pazduho, da se kot utrujena žival naužijem vlažnotoplega miru, pa je kar otrpnila od nelagodja. Nekega popoldneva, ko si je pripravila velik obložen kruhek z mortadelo, sirom in kislimi kumaricami in sem segel za njeno desnico, da si ponesem k ustom njene mastne prste ter jih počasi obližem, je s kratkim in hitrim potegom odmaknila roko ter jo skrila za hrbet.

Dvignil sem glavo in jo mirno vprašal: "Mimica, povej, kaj ti je? Kaj je s teboj?"

Z drobnim, drgetajočim glasom je izdabila: "Ni prav, kar delaš z menoj."

"Kaj ni prav, Mimica?" sem poskušal ujeti njen pogled.

Osuplo sem gledal v njen mehki trebuh, ki se je od razburjenja sunkovito dvigal pod belo bombažno majico, v jamico popka, ki je delala senco na njej. Jamica, kamor je skrivnostna žleza telesa iztisnila roso najbolj vznemirljive esence. Mir na mojem obrazu jo je opogumil, da je zdaj spregovorila brez zatikanja, vendar z očmi nekje daleč proč od mene.

Ni ji bilo prav, kar sem delal z njo. Da ne bi smel ob sončnih jutrih postavljati na okno kozarca z njenim urinom in gledati, kako sončna svetloba razslojuje motno rumenino. Da nihče pozimi na okensko polico ne nastavlja kroglic človeškega blata, da bi ptiči ponesli pod nebo delčke njegove ljubljene ženske. Da bi se vsakomur zdelo čudno, če bi izvedel, kako si prevleko za blazino polnim z njenimi lasmi in sramnimi dlakami. Ali poznam koga, ki bi si vnete oči spiral s slino svoje ženske? Kdaj bo smela končno zamenjati posteljno perilo? Se pogosteje oprhati? Da je dvakrat na mesec pač premalo. Ali sem opazil izpuščaje pod njenim trebuhom, vlažno vnetje med bedri? Zakaj ji skrivam zobno pasto? In ali res mislim, da za umivanje zadostuje droben košček pralnega mila? Da je Sonja skoraj bruhala, ko ji je povedala, da sem z njeno menstrualno krvjo hotel zalivati begonijo.

Drugi dan, ko sem prišel iz službe, Mimice nisem več našel. A vem, da se bo vrnila. Spoznala bo, počasi bo spoznala, da ji nihče razen mene ne more dajati velike, prave ljubezni. Lahko si dobi kakšnega Pongraca, takih površnežev je kolikor hočeš.

Vrnila se bo, moja Mimica. Spet se bom kot nestrpen popotnik odpravil na spoštljivo romanje po njenem neskončnem, mehkem telesu. Toliko poti me še čaka.

MOJ STRIC

Moj stric in teta nista mogla imeti otrok. Drug drugemu sta pomenila vse. Skoraj vedno sta imela po dve mački, od katerih je ena zmeraj nekako pripadala stricu, druga pa teti. Poležavali sta in leno mežikali na volnenih odejah, ki jih je teta spletla prav zanju. Tudi psa sta imela nekaj let pri hiši. Tolstega, neumnega mešanca, ki si je zaradi požrešnosti in nepravilne prehrane nakopal diabetes, to pa ga je še bolj zblížalo s stricem, saj je ta bolehal za isto boleznijo. Stric je svojo sladkorno znal nekako držati na vajetih, psu pa kmalu ni bilo več pomoči. Živinozdravnik mu je neke jeseni milostno skrajšal muke. Stric je jokal za svojim Nacem in še zdaj ga vidim, kako mu solze kapljajo v jutranjo belo kavo dan po smrti njegovega ljubljénčka.

Stric je imel neizmeren apetit. Včasih sem ga zalotila v kuhinji, kako se gosti s celim piščancem. Kljub svoji starosti je imel močno in zdravo zobovje. Globoko zatopljen v žvečenje bederc, perutničk in prekrasnih hrbtnih delov pečene perjadi, se je zasidral na stolu, medtem ko je suhljata teta s krožnika že zdavnaj posebala svojo juhico in odšla na vrt, kjer je pridno brkljarila med gredicami zelenjave in rož. Stric je še dolgo cmokljaj in sesljal kosti in koščice, nato odmaknil krožnik, zajel sapo in sledil je niz glasnih spahovanj. Potem se je s stolom odrinil od mize, da se je njegov velikanski trebuh olajšano dotaknil tolstih beder, segel po vilicah in si jel z njimi čistiti zobe. Na divanu, tja je legel z Večerom na trebuhu, je poskušal z glasnim sesljanjem odstraniti še zadnje ostanke jedi, ki so se mu bili nabrali med velikimi belimi zobmi. Teta ga je le kdaj pa kdaj nežno okarala zaradi prevelikega apetita, najbolj zato, ker mu ni mogla kupiti dovolj širokih hlač. Odpirala je pečico, zalivala pečenke, vzdihovala ob lupljenju krompirja, ki ga je bilo zmeraj za cel lavor, se solzila ob sekljanju čebule in pred svojega moža prinašala zvrhane krožnike, sklede in pladnje, medtem ko je stric nepotrpežljivo bobnal s prsti po mizi in godrnjal, ker rogaška mineralna voda ni bila dovolj ohlajena.

Njuno stanovanje je vedno dišalo po hrani, in kadar se je moja mama zmrdovala nad njunim življenjem, sem vedela, da to dela iz čiste zavisti. Svoji sestri je zavidala krotkega moža, ki je ves svoj prosti čas po upokojitvi porabil za drobna dela okrog hiše in v kleti, kjer je v svoji delavnici veselo

pilil, žagal in zabijal, dokler ga ni teta poklicala k mizi. Ob večerih sta vsak s svojimi stranmi Večera sedela na divanu, čehljala vsak svojo mačko in slišati je bilo le glasbo iz radia, ki je stal na polici. Tu in tam sta dvignila glavo iznad časopisa in pokomentirala kakšno vest, ki sta jo ravnokar prebrala. Na tetinem obrazu ni bilo nikoli niti kanca nejevolje, ko je iz trgovine prihajala s cekarji, polnimi kruhovih štruc, salam, izbranih kosov mesa in steklenic rogaške mineralne vode, ki je stricu edina pomagala, da je redno iztrebljal.

Drug drugemu sta pomenila vse na svetu. Potem pa je moj stric nenadoma zbolel. Njegov želodec z leti ni več zmožgal predelati vseh dobrot, ki jih je tlačil vase od jutra do večera. V Sloveniji ni obstajal vrelec mineralne vode, ki bi mu pomagal, da bi ob jutrih vedrega obraza stopil iz stranišča. Vsakič, ko je vstal od mize, se je z muko odvlekel do divana in tam po celo uro stokal, da mu vse, kar zaužije, obleži v želodcu kot kamen. In ko mu niso več pomagali tetini čaji in šilce žganja po jedi, se je odpravil k zdravniku. V bolnici so mu odvzeli del želodca in ga po operaciji poslali v zdravilišče.

Tista dva tedna sta oba zelo težko prenesla. Bilo je prvič, da sta bila narazen. Teta je posedala v dnevni sobi, stanovanje ni več prijetno dišalo po hrani in stric je ves čas nadlegoval zdravnika, naj ga vendar že spustijo domov. Ko se je končno vrnil, je bil močno shujšan. Teta mu je pomagala obleči pižamo in presunil jo je pogled na vso odvečno kožo, ki mu je visela čez pas. Še vedno je predenj postavljala celega piščanca, čeprav je stric z vilicami le malce pošaril po njem in si nesel v usta dva ali tri borne grizljaje. Povedala mi je, da je večkrat celo zajokal, ko je odnesla v hladilnik skoraj nedotaknjeno hrano. Maček mu je prej takoj, ko se je zleknil na divan, vedno legel na trebuh, zdaj pa si tega ni smel več privoščiti; stričev trebuh je bil preobčutljiv in preboleč za njegovo težo. Teta je mačka nagnala z glasnim "všč", da je občepel pod divanom in zmedeno kukal spod njega. Kmalu je začel k hiši prihajati zdravnik in stricu z injekcijami lajšal bolečine. Teta je povsem zanemarila vrt. Posedala je ob stričevem vzglavju in mu po žličkah vsiljevala krepilno govejo juhico ali pa mu brala Večer. Oba sta kar vidno kopnela: on od bolezn, ona od groze, da ga izgubi.

Bilo je v ponedeljek, pozno zvečer, ko je zazvonil telefon. Bila je teta. "Stric je umrl," je rekla tiho, z nekakšnim čudnim mirom v glasu.

Hitro sem skočila v avto in se odpeljala k njej. Stric je ležal na divanu in spet sem se vprašala, kam so se izgubili vsi kilograme maščobe z njegovega telesa. Spodnja čeljust se mu je povесila in zobje, ki so se svetlikali med razpokanimi ustnicami, so bili videti še bolj veliki in beli kot prej.

"Si poklicala zdravnika?" sem se dotaknila tete, ki je sedela ob divanu in ga držala za roko.

"Ne. To še lahko počaka. Boš prespala tu noč?" se je obrnila k meni. Nič ni bila objokana, mirno je zrla vame in bila sem prepričana, da ni vzela nikakršnega pomirjevala.

"Pozno je. Jutri zjutraj ga pokličem," je še dodala in segla po stričevi drugi roki.

"Ga bova umili in preoblekli?" sem zmedena silila vanjo, ker sem se spomnila, da mi je neka znanka pripovedovala, kako sta z materjo mrtvega očeta sami pripravili za mrtvaški oder.

"Ne, ne. Samo obljubi mi, da ostaneš čez noč," se je teta spet mirno obrnila k meni.

"Seveda, seveda," sem mrmrala in sedla k njej. Nič nisva govorili. Dotikala se ga je po obrazu, mu popravljala lase in le enkrat odšla v kuhinjo, da nama skuha kavo.

"Zdaj pa le pojdi spat. Jaz bom še malo ostala pri Arnoldu," je rekla čez kakšni dve uri. Legla sem in začuda takoj zaspala. V stanovanju je bilo tiho ... nobenega hlipanja, krikov obupa ...

"Tako se je treba obnašati ob izgubi bližnjega," sem pomislila.

Zjutraj me je zbudilo sonce, posijalo mi je naravnost v obraz, ker sem pred spanjem pozabila zagniti zavese. Zavonjala sem kavo in vstala. Tiho sem odprla vrata in vstopila v kuhinjo. Najbrž je bila kriva moja dremotnost, da nisem tisti hip kriknila. Kar prilepilo me je ob podboj vrat. Z dlanjo sem si segla k ustom, da bi zadušila grozo, ki je hotela planiti iz mene.

Sedela sta za mizo, stric in teta. Teta se je blago smehljala in mazala košček kruha z maslom. Stric je sedel na svojem običajnem mestu, spodnjo čeljust je imel povešeno kot prejšnji večer. Počasi se je obrnil k meni in videti je bilo, da drži oči le s težavo polpriprte. Roke so mu počivale na mizi kot pri ubogljivem učencu. Ne da bi zganil ustnice, je prišel iz njega grgrajoč glas in nekako sem razumela, da mi je voščil dobro jutro. Teta

mu je s svojimi koščnimi prsti tlačila v usta koščke belega, z maslom namazanega kruha in vse skupaj zalivala s kavo, ki mu jo je v skodelici prinašala k ustom. Drobni curek mu je s povešenega ustnega kotička kapnil na ovratnik pižame.

"O bog, o bog, kaj je to?!" sem ponavljala in še ganiti se nisem mogla. Teta pa se je mirno sklanjala k stricu, mu nagnila glavo nazaj, da so mu grizljaji kruha le nekako zdrknili po grlu.

"Kaj si res mislila, da me bo kar tako zapustil? Da ga ne bom mogla priklicati nazaj?" je mirno razlagala, ne da bi me pogledala; prijazno in zbrano, kot mati razlaga nevednemu otroku.

"Naju ne more nič ločiti. Malo je še neroden, pa bo že ..."

"Glk, glk ..." je prihajalo kot pritrditev iz strica in brada mu je omahnila na prsi, ko je teta izmaknila prste izmed njegovih čeljusti. Potem mu je pomagala na noge, jaz pa sem se hitro odmaknila od vrat.

"Bi še kaj, Arnold?" ga je vprašala, ko se je zviška spustil na divan. Počasi je zmajal z glavo in še nekaj kapljic kave, pomešanih z razmočenim kruhom, se mu je pocedilo iz ust.

"Jaz ničesar ne razumem," sem zatarnala in se zrušila na stol.

"Kaj pa je tu treba razumeti?! Če se imajo ljudje radi, ostanejo skupaj za vedno," se je smehljala teta. "Ostani pri nama nekaj dni. Vsega ne bom zmogla, zadnji meseci so me čisto izmozali," je še pristavila.

Telefonirala sem v službo in vzela teden dni dopusta. Bil je junij, vroč junij. Teta je posadila strica v naslonjač ob oknu. S prsti je trdo gladil mačko, ki je skočila stricu v naročje, vendar se je že po nekaj minutah spustila na tla. Stric je segel za njo in zvrnil bi se, če ga ne bi še pravi čas ujela. Oprijel se je moje dlani, da so mi členki zapokali od njegovega trdega prijema.

"Pridna, pridna," je golčal in šele s tetino pomočjo sem lahko izvila roko iz njegovih prstov. Teta mi je položila roko na ramo in rekla:

"Sprosti se, česa se bojiš? Boš videla, kmalu bo spet stari stric." Da bi se sprostila, ni bilo govora. Po cele ure sem hodila po sobi kot v omotici in poskušala zbrati svoje misli.

Ko sem se tretjega dne vrnila s kratkega sprehoda po parku in odprla vrata tetinega stanovanja, sem zavohala rahel smrad, da sem pohitela k oknu dnevne sobe in jih na široko odprla. Slišala sem šum vode v kopalnici,

in ko sem se ustavila ob vratih, je skozi nje stopila teta, brisaje si roke v otiračo.

"Malo sem ga očedila. Sam se še ne more," je rekla in prek njene rame sem zagledala strica, ki je čepel v kadi ter odprtih ust zrl predse.

"To mu bova malce malce napudrali po hrbtu," mi je rekla in stopila na stran, da sem se lahko približala kadi. Po njegovem hrbtu so se razlezli temni madeži, nekaj svetlejših pa je imel tudi že po ramenih.

"Pomagaj mi ga dvigniti," me je prosila teta. Prijeli sva ga vsaka pod eno pazduho in ga jeli vleči iz vode. Nekaj je zabrbotalo v stričevem drobovju in po bedrih se mu je ulila rjavkasta tekočina. Kriknila sem in ga spustila. Telo je plosknilo nazaj v kad, teta pa me je skoraj grobo odsunila in siknila:

"Pusti, bom že sama!"

Naslednji dan sem poskušala v sobi kaj prebrati, ko so me zmotili tetini klici iz kleti. Stekla sem po stopnicah navzdol in našla oba v stričevi delavnici. Sedel je na vrtljivem stolčku za delovno mizo in trudoma dvigoval in spuščal težko kladivo. S prsti levice je držal dolg žebelj in ga poskušal zabiti v neko desko. Kladivo se je spuščalo v enakomernih presledkih in večinoma pristajalo na njegovih prstih. Palec levice je bil že docela združen. Teta mu je zaman skušala iztrgati orodje iz desnice. Kladivo se je dvigovalo in spuščalo skupaj s tetino roko, stisnjeno okrog moževega zapestja, ne da bi za hipec zastalo. Sunila sem v stolček, da se je zapeljal stran od deske, stric pa je še naprej zamahoval. Zdaj mu je kladivo padalo po kolenu in se nazadnje le umirilo v njegovem naročju. Teta je iz žepa na predpasniku izvlekla robec in k ostanku palca pritisnila tisto, kar je viselo od njega, temnomodrikasto tkivo, od katerega ni kanila niti kaplja krvi. Stric je dvignil glavo, eno ličnico je imel ugreznjeno kot pri pupi iz celuloida, ki so jo pretrdo stisnili otroški prsti. Oko nad ugreznjeno ličnico je bilo zlepljeno s sluzjo, ki se je skupčkala v očesni duplini in jo skoraj povsem zapolnila. Teta se je sklonila nadenj in mu s predpasnikom brisala lica, kakor da mu briše solze. Iz grla mu je sunkovito pisknilo kot težko zatajevani jok.

Ko sem peti dan v kuhinjo prinesla časopis, sta bila oba pri kosilu. Stric je bil ogrnjen v dolg frotirast jutranji plašč in sedel togo iztegnjenih nog. Teta je hitro segla po krožniku in poskusila skriti nekaj, kar je ležalo

na prtičku ob stričevi desnici. Bili so najmanj štirje zobje, široki in beli, s korenino vred.

Zrak v stanovanju je postajal vse bolj smrdljiv. Ko sem stopila v dnevno sobo, se mi je zdelo, da prodiram skoz nevidni zdriz, ki mi pušča smrdljive sledi na koži.

Šesti dan me je teta prosila, naj ji kupim deset velikih brisač.

"Saj ni čudno, da se to dogaja z njim, ko pa je taka vročina," je majala z glavo, ko sem ji pomagala privzdigniti strica in spod njega izvleči kup brisač. Prepojene so bile z rjavkasto brozgo, ki me je s svojim smradom v hipu nagnala v kopalnico. Tam se je v kadi namakalo najmanj ducat brisač, kuhinjskih krp in rjuh. Na robu kadi je stala prazna steklenička tetine Kölnisch Wasser. Zapodila sem se nazaj na hodnik in izbruhala nekaj malega, kar sem zaužila zjutraj.

Proti večeru sem stopila v dnevno sobo. Teta je sedela pri divanu, na katerem je ležal stric in trudno mežikal z enim očesom.

"Poglej, kako ga jemlje," je rekla in odkrila strica. Njegov trebuh se je ugreznil in odprl, podoben je bil plitvi skledi, ki še komaj drži penec savorjave pomije, na katerih je tu in tam počil kakšen mehur.

"Tako ne gre več naprej," sem rekla in mu hitro potegnila odejo čez trebuh.

"Tako ne gre več naprej," je nenadoma prišlo iz stričevih skoraj brez-zobih ust. Teta se je sunkovito premaknila, se nagnila k njemu in ga pobožala po glavi. Zaplata las se je pod njeno dlanjo odlepila od stričeve lobanje in zdrknila na blazino. Spet je nekaj zagolčal, vendar ga tokrat nisem razumela.

"Na vrtu bi rad ležal," je razložila teta.

Sedmo noč sva ga, zavitega v posteljni ogrinjali, odnesli na vrt in ga položili v izkopano jamo. Noč je bila topla in mesečna. Teta je tja posadila dva grma potonik. Vsako pomlad zacvetijo krvavo rdeče potonike, velike kot otroške glave. Lepših še nisem videla. Teta odlomi po en cvet in potem se kot prijazen, rahlo nasmejan obraz obrača za njo, kamor koli stopi.

POEZIJA

Ivo Svetina

Govorica odsotnosti

1.

Razberi vse prispodobe, da so govornica odsotnih. Ker njihov čas počiva v semenih besed, ki trajajo in trajajo. A ne pozabi: ti si končno bitje, četudi ne poznaš svojih meja.

2.

Tvoj um ni tisto, kar ti služi na tvoji poti, ki se začenja s ciljem. Hodi in spi. Spi in sanjaj. Sanjaj in prvič se scela prepusti podobi, ki živi namesto tebe.

3.

Zlij se s pojavnim svetom in ne boj se bolečin, ki bodo oplemenitile tvoje oči. Ker šele na pragu slepote se ti bosta razodeli vsa varljivost lepote in njena brezbriznost. Tako kruta.

4.

Preпусти se zmedi, ki napolni tvoje srce: ne meni se za sovraštvo, ne maraj za ljubezen. Si samo, da služiš njim, ki si jim igrača: pes, ki sovraži, vrabec, ki ljubi.

5.

Ko se bosta zemlja in nebo znova ločila, ko se bo na bregu, ne od vode ne od zraka, oglasil pisan ptič, tedaj boš blagoslovljen s prvim spoznanjem: nevednost je moje ime.

6.

Življenje, v katero nemara vstopiš, ni hiša. Tudi nasmejan travnik, žareč v poldnevu, ni. Krvava zibka je, ki jo oblivajo goreči valovi oceana. In visoko nad njim glasba, ki je človeško uho še ni čulo.

7.

Kadar opaziš, da tvoji koraki ne puščajo za seboj več sledi, vedi, da se je začelo stoletje lakote. Ki jo boš moral tešiti s svojimi željami, upi in hrepenenji.

8.

Na vsakih sedem dni se boš vrnil v svojo smrt kakor v vrt,
ki ga nisi nikdar obdeloval. Med divjimi cvetovi in
podivjano travo boš našel one, ki si jim obljubljal,
da boš ob njih, ko bodo umirali.

9.

Ne zaupaj svojemu razvajanemu telesu: njegova darila
so jeza, sovraštvo in zavist. Šele v snu pristopi k njemu
in zahtevaj plačila. Naj te ne prevara s krvjo. Tvojo krvjo.

10.

Prisluhni glasovom, ki se bude v prvinah: bodi uho ognjenim
zubljem, dvigajočim se iz maternice vode. Tvoj oče se vrača.

11.

Zaupaj svoji želji, ki te vodi k izvirom sreče in miru.
A nikdar ne pij, ker potešitev pomeni toliko kot z vodo
zidati stoletni dom.

12.

Boj se ribe, ki si jo zaužil v samotnem večeru. Obiskala
te bo v spanju in pojedla bo vse tvoje sanje. Da bo prazna
noč krog tebe, ko boš zvezda, nič večja od ribjega očesa.

13.

Spomni se svojega življenja, ki ga je reka odnesla v
Vzhodno območje pozabe. In nič več si ne boš želel
živeti, ker vsa tvoja spoznanja so kakor prodniki:
beli, sivi, črni. Negibni.

14.

Šele po smrti boš občutil vso radost, ki si je bil
deležen sredi otroškega popoldneva: čebela in cvet,
luna bleda in sončev ogenj.

15.

Ne izbiraj med živeti in sanjati. Ker sanje se ne da živeti,
a življenja ne moreš sanjati. Buden si samo zato, da okusiš
grozo smrti. Če sanjaš njo, se ne boš nikdar več predramil.

16.

Krhkost misli je dar, katerega neprecenljivo vrednost
boš spoznal, šele ko se boš v snu srečal s pozabljeno
mislijo, ki si jo tik pred spanjem zapisal na vzglavje.

17.

Ne vstopaj v rdečo hišo, ne vstopaj v črno hišo!
V njiju živijo tvoje želje, otrok, ki se ne more
roditi. Ostani brezdomec, ker prebivati v želji, pomeni
biti sinov sin.

18.

Ne glej navzgor: tam so samo ptiči, oblaki in praznina
neba, ki te opaja s svojo brezdanjostjo. Zapoj samotno
pesem in nebo bo prišlo k tebi in ptič in oblak.

19.

Lahko sploh kaj storiš, da ne izstopiš iz deroče reke,
a da nisi skala brez upanja, ob kateri se zaustavljajo
svetle ribe? Sonce pokličiči, da te oblije s svojo zlato
krvjo in kralj boš, ki bo pokoril ljudstva temna in
dežele neznane. Strahove prazne in upe še bolj prazne.

20.

Kaj je smisel želje? In čemu služi strah? Neusmiljen bodi
do teh svetlečih se lupin, iz katerih se ni izvalilo
nobeno še tako topoumno bitje. Okras sveta so, ki ga že
lahna sapa odpihne čez rob. Da zajadra utvarna podoba
blagostanja in miru nad brezdanjim breznom.

INTERVJU

Rudi Šeligo

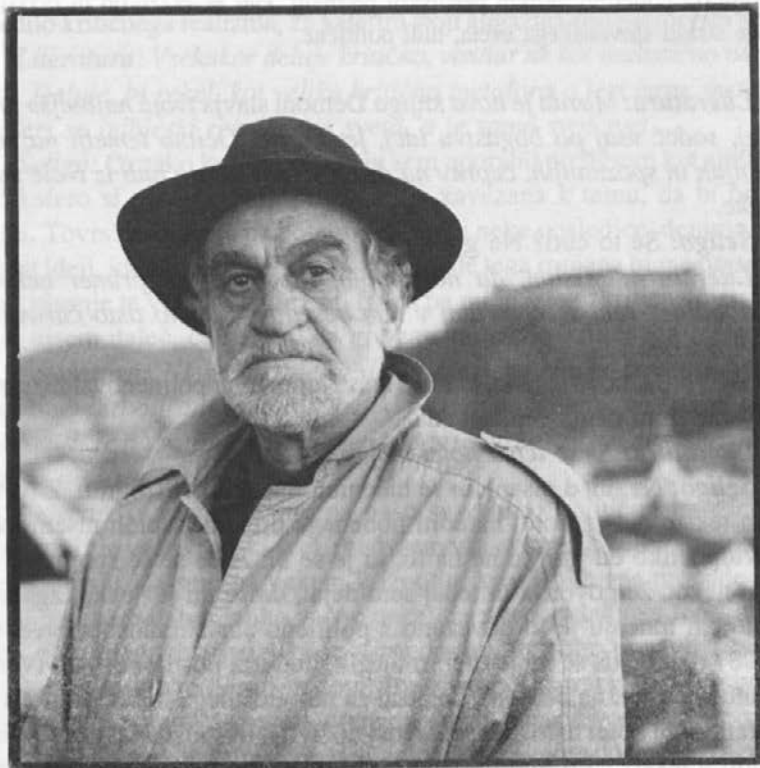


Foto: MIHA FRAS

Usodna majhnost za naš roman

Usodna majhnost za naš roman

Rudi Šeligo je o svojih delih razmeroma veliko javno govoril. Tudi podpisani sem imel z njim več pogovorov (prvega leta 1981). Sicer pa je treba omeniti obsežnejša intervjuja, v katerih je orisal širši kontekst svoje proze in dramatike: v Pibernikovi knjigi *Čas romana* (1983) in Novi reviji (1992, št. 126/127). Pričujoči pogovor se ustavlja zlasti ob njegovi novi prozi z naslovom *Demoni slavja* (Mladinska knjiga), upošteva nekatere prejšnja poetska načela in seveda nov družbeni kontekst, v katerega je postavljeno dogajanje romana o "delitvenem slavju" – slavju ob podelitvi velikih pesniških priznanj, kjer se razživijo in razkrivajo mnoge strasti slovenskega sveta, tudi politične.

Literatura: *Morda je nova knjiga Demoni slavja tvoja najboljša proza doslej, sodeč vsaj po bogastvu idej, jeziku itn. Očitno temelji na novih izkušnjah in spoznanjih, čeprav na drugi strani izhaja tudi iz tvoje znane poetike.*

Šeligo: Se to čuti? Ne gre za prelom?

Literatura: *Mislím, da ne popoln. Nekateré, na primer nekoliko "iracionalne" reči srečam tudi v tem besedilu, recimo tisto čarovniško energijo z očali –*

Šeligo: Ja, ja, to je tisto, kar bi Taras Kermauner poimenoval magizem. S peyorativnim naglasom, seveda.

Literatura: *Si se temu hotel izogniti?*

Šeligo: Ne, med pisanjem se ničemur nisem hotel izogniti. Zavestno v tem tekstu nisem hotel narediti nobenega preloma, sploh nisem mislil na avtopoetiko od prej in ne na to, ki je še ni. A če se še spomnim, sva o tem nekoč že govorila in tedaj sem dejal, da se mi je "nekaj zgodilo"; po mojem mnenju je to povezano s politično angažiranostjo, predvsem od 1987 naprej, da se mi je literarni jezik, literarni postopek – stil (vendar je malce neustrezna beseda), pokazal za nezadostnega in bi bilo treba vse razdreti, če bi hotel tisto, kar sem tedaj doživljal in spoznaval kot empirijo, spraviti v tekst ... Pri tem romanu nisem čisto nič razmišljal o tem, da je treba s čim prelomiti in začeti na novo, a najbrž je po šivih začelo pokati tisto, kar je bila dotlej teorija ali moja poetika.

Literatura: *Če se ustavim pri tvoji zgodnejši fazi pisanja, si najprej*

zavračal zgodbo (recimo v obdobju "reizma" – Triptih Agate Schwarzkobler, 1968), potem – že v začetku osemdesetih let – se ti je po njej pokazala potreba, ob tem pa še potreba po čustvih, celo ideologiji. V Molčanjih (1986) je skoraj vse to že prisotno, zdaj prav tako, toda pripoved je tu še bolj razklenjena, ponekod kar epska, s prizori, ki bi jih morda lahko identificiral kot aktualne kulturnopolitične dogodke in bi s tega stališča besedilo kot celota lahko veljalo za "roman tranzicije".

Šeligo: Mogoče se moram s tem strinjati. Ampak ali lahko vprašam jaz: Se ti zdi, da knjiga deluje kot, recimo, kritičnorealistični tekst? Kot besedilo kritičnega realizma, za katerim stoji angažma po spremembi sveta?

Literatura: *Vsekakor deluje kritično, vendar ne kot realistično napisan tekst. Deluje, bi rekel, kot velika kritična metafora o tem času, metafora, v kateri so odbleski resničnega sveta, a je sama svoj svet ...*

Šeligo: Oznako kritični realizem sem uporabil predvsem kot sintagmo, pod katero si predstavljam prozo, ki je zavezana k temu, da bi bil svet boljši. Tovrstno pisanje pa potegne za seboj neke posledice, denimo zavezanost ideji, ideologiji itn. Tak občutek glede tega romana bi me presenetil. Kajti pisanje te vrste to najbrž ni. Blizu pa mi je izraz "kritična metafora". Tudi nisem daleč, če rečem, da gre za simulacijo kritičnega realizma.

Literatura: *Ni se mi zdelo, da bi Demoni slavja izražali željo po nekakšnem izboljšanju sveta, v kritiki pa tudi ne hotenja po kakšni celotni ideologiji. Je pa v njih razpoznaven odsev tega, kar se pri nas zdaj dogaja, zadeva tudi tranzicijo itn.*

Šeligo: Ne mislim samo na našo slovensko politično tranzicijo. V "tranziciji" je ves evropski svet, predvsem vsa evropska kultura, v tranziciji v tem smislu, da smo na nekem križpotju, kjer lahko vse propade ali pa se po tem barbarstvu lahko začne nekaj na novo, skladno s teorijo G. B. Vica, tj. z njegovo triado, ki se v zgodovini nenehno ponavlja: bogovi-heroji-ljudje, ljudje-heroji-bogovi itn. Raje kot o tranziciji bi govoril o hibridnem času z vso aroganco, nesramnostjo in popadljivostjo, ki gre zraven. Dogajanje pri nas mi samo zelo prav pride – kot vzorec dogajanja za celotno evropsko kulturo – pri tem pa tega pri nas nisem hotel kar "odslikati". Tudi ne kritično z namenom, da bi potem bilo kaj bolje. Hotel sem le preseči, preskusiti možnost hitrega prehoda, ki ga nekako megleno vidim s koncem romana v zadnjem poglavju, ki je pravzaprav epilog. V njem pridejo na

prizorišče otroci in vse tisto, kar muči njihove starše, z njihovimi demoni vred, preide in se izkaže za nepomembno. Te demone je treba pustiti zadaj – pri tem pa ne mislim samo na konkretne grehe te slovenske družbe; z neko novo senzibilnostjo, iz nekega drugega zornega kota, ne pa z ideologijo, je treba ta svet "zgrabiti" malo drugače, mogoče celo stopiti v neko novo barbarstvo, da bi se kaj novega sploh lahko začelo.

Literatura: *Proti koncu "slavja" se namesto, recimo, pričakovane slovenske sprave med sprtimi začne kolektivno kesanje, medsebojno bičanje in "cepitanje novih štiftajev", otroci pa, ki se nato pojavijo, govorijo o potrebi po soobstoju zla in dobrega, ne pa o iztrebitvi enega na račun drugega. Kakšna rešitev bi to lahko bila?*

Seligo: Zelo težko je to spraviti v transparenten, razviden jezik. O tem "plodnem" razmerju med dobrim in zlim sem se mučil že v drami *Razveza* (1995) ... Sprave ne more biti, ker se navzoči poprej zapacajo s kremšnitami in se ne ve več, kdo ali kaj je kdo, vse je ena sama kaširana, trpeča gmota ... Seveda so otroci meni samemu velika uganka. A morajo priti, ker je treba muke medsebojnega obtoževanje odraslih spraviti v nekakšen strelovod ... Kar pa povedo na videz ali zares vrednostnega, po eni strani kaže na prezgodnjo ostarelost teh otrok, po drugi pa vendarle nekaj odpirajo, hočejo namreč presekat stanje odraslih, tako da pade zelo cinična, več kot klonirana moralnoetična trditev, da se dobro in zlo morata spariti in da ju nima smisla – da ne rečem manihejsko – ločevati, da gremo naprej, da to tako je itn.: to je iz otroških ust cinična izjava, vendar to ni izjava pisatelja. Priznam, da sem se s tem epilogom mučil, hotel pa sem reči, da bi bilo treba začeti vse na novo, ampak naj to, kar je bilo, ostane, kjer je bilo, vendar ne v političnem smislu, češ "pustimo tam, kjer je bilo", "ne preštevajmo kosti" itn. – sploh ne, saj gre za nekaj drugega. A prave razlage ne morem dati. Prav pa je, da glede na strukturo romana otroci tako govorijo ... Ob tem pa je le treba imeti pred očmi, da negodni otroci, ki se na poti v "malo šolo" samo mimogrede ustavijo v dvorani nočne orgije, "izvedejo" še nekaj, kar se mi zdi precej pomembno. Posnemajo, "izvedejo" odlomek "neverbalne" partiture predstave *Betontanca* (Know Your Enemy!). Spričo "teže" njihovih molčečih teles so besede o dobrem in zlu, ki jih izgovarjajo, nekako mimobežne, frfotave ... Mogoče pa tudi obrnjeno; pravzaprav ne vem.

Literatura: *Nenavadno na "slavju" postane stanje pesnika, enega*

osrednjih likov pripovedi, saj se zlije oziroma zrase z lovoriko oziroma z lesom, kot je rečeno. To si je mogoče razlagati na več načinov – a kaj se tu dogaja s poezijo?

Šeligo: Ne gre za poezijo, ampak za pesnika. S poezijo tu ni nič. Pesnik kot pesnik na "delitvenem slavju" ni potreben, v tej raztreskani pričujočnosti, za krmilnim pultom bivšega sveta, v vrtincu žretja, besnilu obtoževanj in samoobtoževanj nima kaj početi. To izpričuje tudi citat iz Ovida. Najprej je v okras, potem odrinjen v neprisotnost. Sicer se začetek demonov na slavju, njih razkrivanje, suče okrog položaja pesnika, pa vendar ga je bilo treba izvleči iz sodelovanja z njimi v "očiščevanju". Pesnik gre torej ven, a čisto ne more izginiti, zarase se v drevo, v katerem bo rasel, dokler se ne zgodi res kaj "novega" ...

Literatura: *Tudi sicer v družbi pesnik danes ni potreben?*

Šeligo: Taka, kot je, ga ne rabi. Tudi v romanu sem se mučil z njegovo "vlogo", a se je, kot rečeno, izkazalo, da ga je vendarle nekako treba odstraniti iz dogajanja. Kot je odstranjen tudi pri nas. Vsa umetnost je nekaj partikularnega, niti ne na robu, saj ta čas ni ploščča, ki bi imela rob. Družba kot družba noče za poezijo oziroma umetnost slišati, saj je enostavno ne zanima. Ker pa je nagnjena k ritualom hipokrizije, vzpostavlja zanjo nadomestila; namesto glasbe – popevke, namesto literature – "rumeni tisk", namesto umetniških filmov – "soap opere" in "gledljive gibljive slike" ...

Literatura: *Pesnika torej družba zdaj ne potrebuje. A kljub temu – kakšen je danes njegov status – ob dejstvu, da ni le nekdo, ki dela verze, ampak mislec, ki je s svojo mislijo pred sodobniki? Kako je s to mislijo?*

Šeligo: Ne morem privoliti v splošno floskulo, ki se počuti tako zmagoslavno v Evropi in sploh na Zahodu, da je svet postal vodoraven, da ne rabi več nobene vertikalne dimenzije, da ni mogoča več nobena utopija, da je konec zgodovine. S tem se ne strinjam; to so razsežnosti, ki pripadajo pesništvu oziroma umetnosti, torej človečnosti v človeku. Svet, ki o sebi misli, da je vse v njem vodoravno, je konstrukt japijevske ideologije, ki zna plavati le v morju splošne razpoložljivosti.

Literatura: *V novi knjigi je, čeprav na kratko, govor tudi o hrepenenju, o temi, ki si jo temeljito "obravnaval" že v drami Lepa Vida (1978). Toda tokrat govor kot o nečem, kar se bliža "koristnosti" in zato odvrča človeka od tistega "bistvenega filozofskega vprašanja". Mislim, da o tem razmišlja pesnik ... Se v obdobju tranzicije vprašanje hrepenenja zastavlja drugače?*

Šeligo: Mislim, da ne drugače. Tu zdaj gre res za pesnikovo razmišljanje med prizorom pod mizo in je nekoliko eruptivno in kot takšno morda preveč zaprto, nedoločljivo. Gre pa za to, da skuša pesnik reči, da pride trenutek, ko se hrepenenje množic, naroda – tako polno energije, da se vzdiguje v nebo – združi z nadosebnim hrepenenjem pesnikovim v eno. To je "zlati" čas naroda in pesnika. Srečanje je srečno. Nekaj takšnega se je godilo na koncu osemdesetih let, odtlej pa sta se oba tokova energije spet ločevala in ločila. Pesnik "pod mizo" žaluje za tem časom, čeprav hkrati ve, da je ločitev za oba (!) nujna.

Literatura: *Zelo domiselno je izbran milje za dogajanje romana. Recimo, da je to slavje po vsakoletni podelitvi Prešernovih nagrad, na katerem se znajde vsa naša "družbena smetana" ... V impozantnem prostoru pa je nad družčino tudi monitor, ki funkcionira kot prvina "magizma" in obenem kot grški "orakelj", ki pozna usode udeležencev ter o njih poroča. Kaj je v stvareh, kar dozdevno omogoča prehod od realnega k nadrealnemu?*

Šeligo: Meni je to karnevalsko, prešerno – kljub individualnim stiskam, ki se ob tem tam porajajo ... Tam je velikanska tipkovnica ... Pričujoči, ki zapadejo demonom slavja, so poklicani, da si izberejo svojo cifro. Ko pa jo že izberejo, postane "njihova" – sproži posameznikovo (potuhnjeno ali potlačeno) zgodbo (usodo?), ki se prikaže izpisana na zaslonu, vsem na obeh. Kot se pričujoči (v svoji bridki pričujočnosti) po eni strani bojijo "razodetja", tako jih vsevedni "orakelj" neubranljivo privlači ... Kot da vejo, da je vse, tudi najbolj skriti vzgibi, tam in nekje, mogoče "zgoraj", že zapisano, že določeno. Za svojo razpuščenost, raztreskanost in razcefranost rabijo neko brezprizivno avtoriteto – in rabijo tudi razživetje nikoli ugaslega čustva numinoznega ... "Delovanje" naključnih števil se tu uvršča v tisto okrožje, v katerem cvetijo numerologija, astrologija in drugo mistificirano šavje, ki nas tako privlači. Pripravljene smo – zaradi neubranljive potrebe po tem, česar ni – že iz vsake slučajne koincidence uvideti klic usode, prst božji, ob tem pa Usodo in Boga z vso razsvetljsko vehemenco do konca svojih dni zanikati. Ta potreba po "vodoravni" mistiki, mistifikatorstvu in mitomanstvu, ki nas obdaja, postane z nepogrešljivo Jungovo študijo o sinhronosti, napisano pred petinštiridesetimi leti, precej bolj umljiva in presojna, bi rekel.

Literatura: *Omenil sem že okoliščino, da roman ob svoji nadrealni naravi vsebuje odbleske resničnosti, v katerih bi bralec lahko kar prepoznal*

nekatero like, morda tudi situacije -

Šeligo: Ali je sploh mogoče samo izmisliti si neki lik? Pestrost bivajočih postav je pred izmišljajo. Sleherni lik, sleherna anekdota je zvečine kombinacija različnih faktografsko dokazljivih potez in ulomkov dejanskih dogodkov.

Literatura: *Hotel sem reči, da pa kljub temu ne učinkuje kot "roman na ključ".*

Šeligo: Mislim, da ne. Ne bi smel. In tu je nekaj, kar se mi zdi za naše razmere izjemno pomembno. Kadar se odločiš in stopiš v to našo "areno življenja", da bi si nagrabil snov po tistem znanem Cankarjevem vzorcu, zadeneš ob velik problem, da se namreč vsi med sabo poznamo, da smo si skoraj vsi v sorodu in tako omejeni. In ko primeš za nekaj, kar je za pisanje in idejo v njem pomembno, zadeneš ali zaideš v vode opravljanja, ne glede na to, kako potem ravnaš z drugimi sestavinami v besedilu. Recimo, v Demonih slavja srečaš tisto o poslancu, ki je pisal pisma, z drekom namazana ... Sliši se fantastično, tako drastično in napihnjeno, da bi bralec mogel pisatelju očitati mitomansko pristranost. Pa ni izmišljeno, to pismo sem sam dobil leta 1992, čeprav v romanu imena nisem povedal. Vseeno pa bo marsikdo prepoznal realno osebo, ki z navedeno kemikalijo pisma piše. Hočem reči, da obstaja za slovenski roman nekak zid – predvsem za roman, za dramatiko manj – da se ne more razmahniti ravno zaradi te naše maloštevilnosti, majhnosti, faktografija pa romanesknemu pisanju vedno nekaj odvzame. Slovenski pisatelj ne more napisati, da se zgodba "godi" na primer v "... uski guberniji". Ne more opisovati malo skrivnostnih dogodivščin župana na primer v provansalskem Nimesu. Ruski oziroma francoski pisatelj pa z vso upravičenostjo računa na to, da večina bralcev nič ne ve o poteku življenja v "... uski guberniji", prav tako ni tudi še nikoli slišala za poskočnega župana iz Nimesa. S tem pa oba pisatelja premakneta svojo sicer mimetično stvaritev v sij fikcije, v dražljivo in vabljivo območje "kot-strukture". Tudi če mogoče navedena primera ni prav natančna, sem prepričan, da se v zadevnih relacijah nekaj dogaja ... Opazoval sem se in ugotovil, da tam, kjer sem opisoval dogodke, ki so se zgodili, se pravi, faktografske dogodke, pero ne steče, pisava boleha. In obrnjeno, kar si dobesedno izmisliš, je polnokrvno. Ta problem se mi sploh ne zdi nepomemben, vsekakor pa vodi v sklep, da je roman na ključ nujno manj vredna literatura. Mogoče je v tem tudi del razlogov, zaradi katerih nimamo "velikega romana" v pomenu s konca prejšnjega stoletja. Ne moreš pisati

romana o svoji družini, o dogodkih, ki jih vsi poznamo.

Literatura: *No, Thomas Mann je napisal Buddenbrookove, v katerih je bil govor o njegovi rodbini in je bil velik roman, a je ob izidu izbruhnil tudi škandal ...*

Šeligo: Ja, škandal že, pa vendar je to nekaj drugega.

Literatura: *Prej sva govorila tudi o prelomu glede tega, kako je novo besedilo napisano. Morda je bil tvoj zgodnejši, "reistični" način pisave bolj poetičen, toda pisava, kakor jo srečam na primer v Molčanjih ali tokrat, je dosti zahtevnejša, že zato, ker je tu treba iz zgodbe v zgodbo, s tem pa iz enega v drug čas.*

Šeligo: Reciva takole: iz prejšnje vkopanosti v zgolj sedanjí čas sem se vrnil k upoštevanju dinamike dogajanja. Torej ima trmasti "zdaj" svojo preteklost in katerikrat tudi svoje razvidne vzroke, ki jih v ustroju pisave ni mogoče zanemariti ... Prej so me zanimale ali privlačevale eksemplarične podobe, ki zdaj v svet žarijo neko sporočilo, in me ni zanimalo preveč, kako in kaj se je prej zgodilo, da je eksemplum postal to, kar je, zdaj pa je opcija premaknjena ... Še zmeraj pa mislim, da je treba s svojo pisavo svet izdelovati, ne pa odslikavati, da se izdelek postavlja kot nekakšen "obsvet". Torej golo poročilo o dogajanju človeka in sveta v literaturi nič ne šteje (to je naloga žurnalizma), hočem reči, da kljub ponovnemu vključevanju "običajne" diahronije in kljub vzročno-posledičnim odnosom to nikakor ne pomeni, da sem se odpovedal principu opisovanja reči "kot-reči".

Literatura: *V svojem razvoju si v "reističnem" obdobju dobival spodbude od francoskega novega romana, svoj poznejši "revolucijski cikel" dram (Ana, 1984, Volčji čas ljubezni, 1987, Slovenska savna, 1988) si napisal ob tvorni misli Dušana Pirjevca. Glede česa se ti je zdela Pirjevčeva misel tako dobrodošla?*

Šeligo: Navedene drame (po svoje tudi *Razveza ali Sveta sarmatska kri*) so se gotovo pojile s Pirjevčevim katarzičnim mišljenjem biti, s tistim doživljanjem subjektivističnega sveta in revolucije, ki ga označujeta znani sintagmi "pustiti biti" in "dejavna ljubezen". O tem sem delno že govoril. – Ideja na poti uresničevanja postane hidra, ki na svojem pohodu žre vse živo, vse, kar ni identično z njo, in tako postane smrtonosna ideja ... Včasih sem šel tako daleč, da sem bit zamenjeval z bivajočim, to je (ali pa bi) vodilo v popoln pasivizem oziroma kvietizem.

Literatura: *Če nadaljujem prejšnje vprašanje: Kaj je kot spodbuda*

vplivalo v najnovejšem času? Ti je k novemu pogledu, k najnovejšemu načinu pisanja, kot se kaže v *Demonih slavlja*, prispevala svoje politika?

Šeligo: Vsekakor, ja. Če ne bi stopil v politiko, te izkušnje ne bi imel. Tako kot pišem zdaj, ne bi mogel pisati. Tu je koncentracija izkušenj, ki jih naravnost ne opisujem, a mi omogočajo sedanji način pisanja. Bistveno je, da mi je ta politični angažma dal izkušnje, ki jih sicer ne bi dobil nikjer – in bi zato gledal na svet in literaturo drugače. Sem pa ujet v paradoks: po mojem mora pisatelj, kot je rekel Cankar, iti v areno, tam grabiti in zajemati snov, toda niti približno ne z namenom, da bi to isto družbo bičal, češ, glejte, kakšni ste, spremenite se, poboljšajte se itn. Seveda se lahko vprašamo, zakaj pa potlej literatura ne odide v slonokoščeni stolp, zakaj je potrebna snov iz izkustvenega življenja? Na to ne znam odgovoriti, ker gre za paradoks po sebi in očitno ga je treba živeti. A tudi tega paradoksa ne bi mogel uvideti, če ne bi že bil v politični akciji. Po drugi strani pa sem zmeraj bolj prepričan, da kompletno visoko literaturo in vso umetnost čaka umik v duhovni in nacionalni refugium. Samo v odmaknjenosti od hrupa vsakršne sodrge bo zmožna nadaljevati nalogo, ki ji je naložena že s temelji naše civilizacije. To pa tudi pomeni, da se bo vnaprej odpovedovala širšemu nacionalnemu vplivu. Visoka umetnost bo zmeraj namenjena samo duhovni eliti (verjetno se bo ponovil pozni Rim), "široke množice" pa se bodo zadovoljevale s pašniki raznih "simulakrov" oziroma s tistimi plodovi, ki jim danes pri nas (neupravičeno – saj še to niso!) pravimo "subkultura" oziroma "alternativa" oziroma "popkultura". – Ampak gornji paradoks bo ostal v veljavi.

Literatura: *Zgled Ivana Cankarja pa le govori o kritičnosti literature, saj je tako moč razumeti stavek: "Slikal sem noč vso pusto in temno, da bi oko tem bolj zahrepenelo po čisti luči ..."?*

Šeligo: To je dvoumno. Še enkrat – literatura se mora hraniti iz omenjenega paradoksa.

Literatura: *V svojem lanskem govoru ob stopetindvajseti obletnici rojstva Ivana Cankarja si opozarjal na podobnosti in razlike Cankarjevega in našega časa, pri tem pa že bil skeptičen do tega, da danes ne bi bila več mogoča nobena utopija. Zakaj vidiš potrebo po njej?*

Šeligo: Primerjal sem surovost kapitalizma s konca preteklega stoletja z našim "tranzicijskim", ki v marsičem, vsaj po brezobzirnosti, spominja na "prvotno akumulacijo kapitala". Govoril sem o koncu zgodovine (ki

naj bi pomenil dokončen triumf kapitalizma, demokracije in liberalizma) in koncu utopije (pri tem je mišljena predvsem socialna utopija). Ustavil sem se predvsem pri utopiji. Brez nje človeška skupnost ne more živeti. Če človek ne živi samo od kruha, potem živi tudi od utopije ... Vprašanje pa je, kaj je z njeno uresničitvijo. Kako natančneje: kako se izogniti prisili, kako preprečiti, da ljudi ne bi več osrečevali z vzvodi prisile, revolucije. Vprašljiva sta pot in način udejanjanja, končno pa je mogoče postaviti tudi vprašanje, ali so utopije res zato na svetu, da bi jih uresničevali ... Spominjam se anekdote iz *Alkimista* o možu, ki je vse življenje sanjal o Meki, pa se ni odpravil na pot (mogoče se je bal razočaranja). Na koncu reče: "Bojim se uresničiti svoje sanje, kajti potem ne bi imel več ničesar, za kar bi živel."

Literatura: *Kako se ti po novih izkušnjah, o katerih si govoril zgoraj, kaže pot naprej kot piscu? In se že lahko vpraša: Kaj pišeš zdaj?*

Šeligo: Ta pisava, ki se vidi v romanu *Demoni slavja* in še prej v treh novelah, še niti približno ni izrabljena. To čutim po tem, ker me veseli delati tovrstne stavke in tovrstno strukturo teksta. Namenov pa ima človek zmeraj veliko, a težko je reči, kaj bo nastalo, v kakšni obliki. Težko. Rad pa bi bil bolj sproščen, bolj v zamah položen, bolj prostosten, pogumnejši. Vsak dan na novo zavidam Fuentesu, Llosi ... Pa ni kaj, človeku je usojeno biti tako Slovenec kot Srednjeevropjec!

Literatura: *Je v tem kakšno prekletstvo?*

Šeligo: O je, je. Hudo. Posebej srednjeevropski umetnosti so naloženi odrešiteljstvo človeštva, skrb za narod, odgovornost za transcendenco. Umetnik mora biti mučenik, njegova pot pa blizu dogajanja imitatio Christi. Umetnik mora trpeti, mora se uresničevati prek mazohizma ... Kje je že to zapisano: umetnik se je pred občinstvom rezal, kastriral; publika je potem okrvavljene rjuhe kupovala kot relikvije?

Literatura: *Nekoč si dejal, da lahko dvanajst ur sedi za mizo, napišeš pa dva stavka. Že tedaj tega ni bilo verjeti, zdaj pa sem prepričan, da je povsem drugače ...*

Šeligo: Seveda je. Če dopoldne ne napišem vsaj pol strani dobrega teksta, odneham in grem v življenje.

Literatura: *Kako se je dalo pisati dialoge za scenarij o Agati Schwarzkobler, o kateri je Matjaž Klopčič posnel film?*

Šeligo: Tako da sem skušal biti čim bolj avtentičen, čim bolj avtentično povedati tisto, česar slika ne more, je pa v ustroju besedila ... Izhajal sem

iz deskripcije in skušal vsaj približno narediti nekakšen substitut, a sem moral tudi kaj dodati, da ne bi bilo preveč "suho", posebno v tretjem delu. Podobno kot sem pisal dialoge, sem v tretjem delu dodajal snov kot meso, za nadomestek tistega, kar v literaturi funkcionira, v filmu pa ne.

Literatura: *Je to potlej še ista Agata?*

Šeligo: Ni. Pa vseeno je. Je dober prevod.

Literatura: *Si s filmom zadovoljen?*

Šeligo: Ja, posebno v nekaterih sekvencah. V celoti pa nam je vsem skupaj (od scenarista in režiserja do glavne igralka) zmanjkalo energije skrivnosti ... Tam v "knjižni" Agati mi še danes po toliko letih marsikaj ni jasno, v filmu pa je vse presojno ... Mogoče je nekaj dodatnih težav v premiku duha časa, saj je bil scenarij (v grobem tak, kot je danes) napisan pred petindvajsetimi leti (in nekajkrat zavržen iz političnih, katerikrat pa iz drugih "razlogov", v začetku devetdesetih na primer sem sam "prepovedal" snemanje, ker sem bil predsednik sveta RTV Slovenija). Danes se mi zdi, da bi se ob tedanjih ugodnih okoliščinah, ko bi se ekranizacija dogodila, posvetil predvsem filmu. Celo z nostalgijo se spominjam idej in zamisli, ki so se mi tedaj, na začetku sedemdesetih, metale po glavi in predvsem pred očmi.

Literatura: *Lani jeseni si stopil v socialdemokratsko stranko. Kako se je to zgodilo?*

Šeligo: Zelo preprosto. Prepričan sem, da marsikaj od bolj nadrobno artikuliranih ciljev slovenske pomladi, ki jo je sooblikovalo tudi Društvo slovenskih pisateljev, ni uresničeno. Niso popravljene krivice, ni bilo sprave, priznanja zločinov, nikjer še ni pravne države itn., še vedno smo v dobi kontinuitete, tudi kadrovske, prejšnjega režima. Po razmisleku sem prišel do tega, da je SDS pravzaprav stranka, ki se zavzema za te cilje, ki še niso uresničeni, a se zanje zavzema na najbolj jasen način. To pomeni, da je bila moja simpatija do nje s tem vzpostavljena. To se je videlo že tedaj, ko smo ustanavljali Kulturni forum. No, lahko bi ostal tudi njen zunanji simpatizer. A zadnji dve leti je bilo med slovenskimi intelektualci in pisatelji velikokrat rečeno, da pisatelj sicer lahko politično misli, a bog ne daj, da bi bil član kake stranke. Takšno stališče me je revoltiralo dvakratno. Prvič, ker so to začeli razglašati tisti ljudje iz kulture ("kulturniki" ne bom rekel, ker je to zafrkljivka, ki si jo je izmislil Kidrič), ki so v času ene stranke trdo sedeli na njenih sedežih (po tem se pomembno razlikuje današnji čas

svobodne izbire med množico strank), in pa tisti "odpadniki" gibanja slovenske pomladi, ki so sicer v pripravljalnem obdobju osamosvajanja " naredili " veliko, a se potem ustavili za mejo odložene demokratizacije oziroma normalizacije družbe, tako da so se izkazali kot "znotrajpartijska opozicija", kot protagonisti vendarle samo "socializma s človeškim obrazom". Tu seveda mislim na "izdajo" obeh Hribarjev, na Rupla, na Bavčarja in še marsikoga. – In, drugič, zato, ker se mi vidi pozicija "meju dvema stoloma" (Jurčič) nekako poniževalna, nečastna, nedostojna. Če mi pravzaprav stranka ustreza, če se zavzema za približno enake politične cilje, kot se sam – čemu bi mencial, se šel simpatizerja, ki sicer (malo bolj potih) pritrjuje temu, ne upa si pa prevzeti odgovornosti, vstopiti vanjo kot dejavni ud? Torej sem šel – a z vnaprejšnjo odločitvijo, da me nobena funkcija ne zanima. Ob tem pa bi rad dodal še nekaj. Mislim, da ni dobro, da je vse politično življenje "pokrito" s strankami. Vendar v našem hibridnem času forma političnega delovanja zunaj političnih strank ni smotrna in učinkovita. V Sloveniji smo "padli" za sedem let nazaj, ko je samo s strankami moč popraviti zgodovinsko sramoto regresije. Po drugi strani pa – občutek imam, da pri nas politične stranke nekako sakraliziramo. Vstopiti v neko stranko pomeni manj kot civilna poroka.

Literatura: Nisi v nobenem strankinem telesu – kako je potlej mogoče vplivati na delo stranke?

Šeligo: Če se bo izkazalo, da stranka ne zna slišati argumentov mišljenja in dejstev, jo bom pač zapustil.

Literatura: Članstvo bi človeka utegnilo ovirati pri njegovem poklicnem delu?

Šeligo: Je oviralo некоč, člane in ude ene same stranke. V "moji" stranki nisem opazil nobenega demokratičnega centralizma.

Jože Horvat

REFLEKSIJA

Aleš Debeljak

*Prisilni jopič anonimnosti: slovenska poezija
in bela lisa na ameriškem književnem zemljevidu I*

Radikalni individualizem in občestvo

Iz italijanskih cafejev je dišalo po kapučinu s cimetom, tople vibracije mesta so mi širile pljučno prostornino, iz poljske pekarnice so vabili sveži rogljiči, v gruščico zgneteni rastafarijanci so vsem na očem rolali ogromen *joint*, očarljivo črno dekle je zapeljivo strmelo vame, ko sem zbegano umaknil pogled, cestni trobentač na vogalu pri Cooper Union, šoli za arhitekturo, je ravno sinkopiral *Seems Like Old Times*, rumeni taksiji so švigali mimo. Bil je čarobno navaden dan v *prestolnici dvajsetega stoletja*, kot bi lahko parafraziral vzklik, ki ga je Walter Benjamin občudujoče namenil Parizu preteklega stoletja.

Oziral sem se, priznam. Stopajoč čez mojega prvega brezdomca na St. Mark's Place v njujorški "radikalno šik" četrti East Village, si seveda – zgrožen, šokiran, osupel, radoveden – nisem še znal pomagati. Imel sem neprijeten občutek, da me nekdo grajajoče opazuje. Svoje moralne predsodke sem s stare celine, prežete s hitro temnečimi ideali socialne demokracije in z razkrajajočo se idejo o državi blaginje, prinesel v svoji intelektualni in čustveni prtlljagi pač s seboj, ko sem nekaj dni prej prvič v življenju stopil na trdna tla v deželi "svobodnih in pogumnih". Načelno sem seveda tudi sam še kako dobro vedel, da prihajam v deželo, v kateri zapeljiva mitologija uspeha za vsako ceno, popularne zgodbe Horatia Algerja o "self-made man" in herojska zgodovina prezira do dušičnih socialnih norm

odločilno podpirajo nemara osvobajajoče, a hkrati tudi nadvse nevarno prepričanje ameriške *forme mentis*, da je vsak sam, izključno sam in zgolj sam odgovoren za svoj lastni položaj v družbi.

Za prišleka iz slovenske mehke različice *poznega komunizma*, ki sem tistega zgodnjega julijskega dopoldneva 1985 zakoračil skozi vhod ene izmed legendarnih institucij v nizu izginjajočih neodvisnih knjigarn, preprosto imenovane kar *St. Mark's Bookstore*, za prišleka torej, ki se je pred kaotičnim utripanjem novih vtisov reševal v privzgojeno kritično rezoniranje, pa je bil pogled na brezdomca kajpada nadvse zgovoren. Ta mentalni preblisk ameriške logike samozavesti in hkrati opiranja na lastne sile se mi je namreč samogibno utrnil točno v tistem koraku, potrebnem zato, da sem nemočno človeško telo pred vrati knjigarne prestopil s hlinjeno brezbriznostjo, s kakršno so čezenj stopali v citadelo kulture drugi obiskovalci, brez dvoma domačini.

V tem refleksno samoumevnem koraku pa se je vendar skrivalo mnogo več od površinske navade dolgoletnih stanovalcev v urbanem megapolisu; v njem se je skrivalo več od ravnodušnega sprejemanja *statusa quo* in sprizajnjenega skomigovanja z rameni, češ, tako pač je v *pozmem kapitalizmu*; v tem refleksu se je po mojem mnenju skrivalo neko globlje in usodnejše razumevanje sodobne *condition humaine*, ki ima manj opravka s politično ekonomijo revščine, ker se mnogo bolj tesno tišči logike avtonomnega jaza. Se pravi, da je ta refleks v sorodstvu s tisto metafizično držo, ki ponuja svoj spontani, a še kako čvrsto zgrajeni temelj svojevrstni arhitekturi ameriškega imperija, ki gospoduje nad posameznimi dušami in kolektivnimi mentalitetami tako doma kot tudi v sodobni "globalni vasi". V tem refleksu samoumevnosti, ki je hitro postal tudi zame, naturaliziranega Njujorčana, nekaj nadvse vsakdanjega, sem torej tudi sam tiho sprejel temeljne idejne predpostavke in simbolne vrednote, ki jih metaforično nosi v sebi brezbriznost do brezdomcev.

Gre namreč za to, da prvi in najmočnejši imperativ, kakršnega je mogoče razbrati v ravnodušnem odnosu do brezdomskih nesrečnežev, izraža natančno tisto zavest, ki je iz Amerike ustvarila velikansko privlačnost *največjega sekularnega mita*, po katerem v vseh kotičkih modernega sveta prepoznavamo to deželo kot celostno zgodbo, vredno identifikacije in inspiracije: v mislih imam namreč *radikalni individualizem*, ki ga vsaj v nekaterih skrajnih po-

ganjkih ne bi bilo nemogoče umestiti v isti okvir, v katerem se je udobno nastanil socialni darvinizem. Se pravi, da imamo opravka s tisto mrežo skrbi in interesov, ambicij in variacij ugodja, ki so osredotočena na individualni "jaz" vsaj do mere, do katere zgodovina pionirskega osvajanja brezmejnih planjav ameriškega zahoda stoji in pade z odločnostjo pogumnih mož in žena, da bojo vzeli usodo v svoje roke; da niso le igrača v primežu zgodovinskih silnic in drobiž v političnih gambitih evropskih vladarskih in cerkvenih mogotcev; da je iskanje sreče, *pursuit of happiness*, ta najbolj ameriška od ameriških vrednot, predvsem zadeva njih samih kot posameznikov; da jim sreče ne moreta dati ne tron ne talar, ne bog ne demon.

Legendarne pripovedi o posameznikih, ki so požgali za seboj vse mostove, pretrgali stike z ljubljenimi in z rodbino, odšli v neznano in začeli znova, da bi onstran spon tradicije in kolektiva utelesili magično predbiblično pripoved o vzponu *per aspera ad astra*, pomenijo namreč snov, iz katerih se oblikujejo ameriške sanje, tj. sanje, ki danes spričo svoje odrešilne gnanosti in moralnega absolutizma, predvsem pa spričo svoje – nemara na bizaren način celo povsem postmoderne – možnosti za pluralno re-invenčijo "jaza" navdihujejo že tako rekoč ves planet. Hkrati pa so to tudi sanje, v katerih ni preveč obsežnega prostora za kritični dvom in skeptično zadržanost, ker jih pač žene prepričanje o njihovem lastnem "prav" in njihovi lastni viziji; to so sanje, v katerih ni prostora za integralno identiteto.

Kako bi lahko bilo drugače? To so namreč sanje, ki se hranijo iz utopij o hlapljivem, polimorfem in protejskem "jazu", v katerih bi sleherna oblika fiksnega, stabilnega in permanentnega "jaza" utegnila vse preveč zgovorno spominjati na utesnjujoče spono izročila, konvencij in rutine, pred katerimi beži ameriški posameznik.

Radikalni individualizem – se mi zdi – nadvse dobro vibrira na valovni dolžini enkratne institucije državljskega poistovetenja, ki ji na svetu ni para: vibrira namreč na valovni dolžini tiste civilne družbe in politične države, v kateri *Američan lahko postane vsak, ki to želi biti*. Hočem reči, da se spontana metafizika ameriškega opiranja na svoje lastne sile napaja predvsem iz historične zavesti o *bistveni nemoči izvirne nacionalne tradicije*, ker ta v pregovorno silovitem "talilnem loncu" družbene in kulturne preproge z mnogimi vzorci preprosto ne obstaja, saj se v *differencae specificaee* ameriškega kulturnega izkustva med seboj produktivno dopolnjujejo nemška

vztrajnost in anglosaksonska trgovska inspiracija, protestantsko puritanstvo in judovska intelektualna spretnost, skandinavska zvestoba in italijanska sentimentalnost, kitajska delovna vnema in argentinski *machizmo*.

Navdih in paraliza kulturnega izročila

S tega vidika bi najbrž zmogli vsaj delno razumeti tudi to, da Američanu poleg sklicevanja na zmožnosti njegovega lastnega jaza minimalno oporo pomenita le še *zvestoba do nuklearne družine* na eni in *spoštovanje zastave ter abstraktne ustave* na drugi strani. Vmes se razteza velikanski "nikogaršnji prostor" za samouresničitev in tako za prostost od norm in idealov, vrednot in ritualov širšega kolektiva. Taka svoboda se mora potemtakem prikazovati kot neskončno dragoceni, četudi frustracij polni vodnjak navdiha za realizacijo najbolj nepredvidljivih aspiracij, ki so avtonomne v tistem smislu, ki ga je tej besedi dal Tukidid, ko je pisal o peloponeških vojnah: *avtonomen je tisti, ki si sam zamisli in postavi zakone*.

Vendar opisana razsežnost ameriške "človeške usode" ne zgosti totalitete tega izkustva povsem zadovoljivo. Treba je opozoriti še na "temno stran" ameriškega duha. Iz nujne omejenosti in krhkosti enkratnega individualnega doživetja, ki ga brezmejna geografska, *miselna in čustvena svoboda* zapeljuje kakor prelepa pesem homerskih siren, hkrati pa ga navdaja s *pridušeno grozo anonimnosti*, se po mojem namreč rojeva tudi neka druga tendenca, ki skuša polemizirati s "počasno vdajo" pod pritiskom *individualističnega imperativa*. Iz nastajajoče zavesti o minljivosti individualnih naporov, o smrtnosti človeške eksistence in o glodajočem občutku *osamljenosti*, ki ga v zadnji posledici najbrž ni več mogoče ločiti od trdovratnega vztrajanja pri ljubosumnem negovanju *privatnosti*, se rojeva vedno očitnejša potreba po *iskanju zavetja v taki ali drugačni obliki varnosti, ki jo zmore preskrbeti kolektivna mentaliteta*, pa četudi je še tako nestabilna in še tako konstruirana.

Optimizem volje in pesimizem razuma, ki si v Ameriki podajata roke kot v kakšnem pretresljivo debelem Balzacovem romanu, si prav zato iščeta pot v *imaginarni dom začasnega bivališča*, ki ga v sodobni ameriški književnosti kot destiliranem in reflektiranem izkustvu *par excellence* v tej priznani ozki perspektivi na primer utelešajo partikularne identifikacije: "ženska pisava", "gejevski pogled", "afriškoameriško izročilo", "pesmi domorodcev",

"mehiškoameriška literatura" itn. Skratka, nadomestek doma utelešajo natančno tiste politično realne in socialno otipljive oblike *kolektivne imaginacije*, ki ameriškemu posamezniku, ob koncu dvajsetega stoletja bržkone že izčrpanemu od ekscesov radikalnega individualizma, ponujajo nekakšno *eksistencialno zavetje in občutek emocionalne pripadnosti*, ki mu ga pravniški ideal utemeljitvenih dokumentov ameriške republike (častitljiva ustava in *The Bill of Rights*), po vseh znakih sodeč, sam na sebi ne zmore dati.

Vzemimo naključni primer. Razburljivo tragični in vrtoglavo kompleksni roman *Salomonova pesem* (1977) Toni Morrison, ameriške Nobelove nagrajenke za književnost, lahko sodobni bralec zlahka najde na tistih policah ameriških knjigarn, kjer se ponujajo sadovi črnske ustvarjalne vizije. Klasifikacijska nalepka "*afroameriška književnost*", s katero so opremljene take police, namreč ne opozarja le na lažjo, hitrejšo in kajpada profitno učinkovitejše odkrivanje zaželenih avtorjev in avtoric, ampak signalizira predvsem neko težko zanemarljivo simbolno dejstvo. Razkriva namreč, da *sleherni avtorski svet svojo polnokrvno podobo dobiva v širšem kontekstu posebnega kulturnega izročila*, se pravi, ob primeru Toni Morrison torej v kontekstu črnškega načina čustvovanja in mišljenja. V njem pa niso zajete le minule pripovedne slike črnškega pisateljjevanja, ampak tudi njihova konfliktna geneza in s tem variante stilističnih načinov, ki so iz historičnega zornega kota omogočili današnjo zgradbo estetskega, moralnega in etničnega okvira, znotraj katerega se je sploh lahko razvila globoko osebna literarna pisava Toni Morrison.

Res je: levičarsko zainteresirana pamet, kakršna se je hvale vredno razcvetela v nedrjih gibanja za državljanske pravice v zgodnjih šestdesetih letih in s svojimi dejavnostmi v imenu politične in socialne enakosti dramatično spremenila kulturno pokrajino Amerike, je seveda posodila svoj spodbudno emancipacijski glas tudi simfoniji etničnih, spolnih, rasnih in vsakovrstnih *manjšinskih pravic*, s tem pa je dala odločilni pospešek vzniku partikularnih književnih tradicij. Vendar pa bi bilo kratkovidno, če bi odpravili to svojevrstno "renesanso" partikularnih oblik zavesti kot enoznačen, zanemarljiv in ideološko pozabljiv rezultat nekega *stila radikalne volje*, kot bi rekla Susan Sontag.

Globlje eksistencialne razloge za to, da je celo znotraj begajoče bogatega

ameriškega konglomerata vendarle nastalo – navzlic dediščini radikalnega individualizma – oblikovanje identifikacijskih okvirov in kolektivnih oblik doživetja, ki po eni strani odločilno presegajo posameznikovo percepcijsko moč, po drugi pa jo *vgradijo v stabilnejšo mentalno zgradbo in investirajo z univerzalnejšimi poudarki smisla*, je bržkone mogoče poiskati prav v transhistorični potrebi po domu, po prostoru, v katerem imajo vse stvari svoje ime, po celostni resničnosti, v kateri zato, da bi nas razumeli, s tolmačenjem uporabljenih simbolov ni treba začeti pri Adamu in Evi.

Eksistencialna potreba po domu

Ena izmed bistvenih eksistencialnih potreb ne le slehernega umetnika, ampak slehernega človeka kot smrtnega in govorečega bitja, je po mojem namreč prav potreba po tem, da bi *naša idiosinkratična vizija dobila poln izraz*. Se pravi, da bi besede, s katerimi gradimo našo vizijo, imele polnokrven, celosten in kar se le da izčrpen pomen, ki šele lahko zares pristno osvetli, obogati in razširi izkustvo našega sogovornika bralca, s tem pa konec koncev *napravlja komunikacijo sploh smiselno*. Prepričan sem namreč, da je življenje v slonokoščenem stolpu Leibnitzove "nase skrčene monade" oziroma izključujoče privatnega izkustva, ki ni v dialogu s podobnimi ali različnimi izkustvi, le domena asketov in mistikov, menihov in puščavnikov, iščočih združitvev z božansko transcendenco na način, za katerega vselej zmanjka besed.

Mi drugi pa, ki hočemo, da bi naše nezanesljive, krhke inčasne besedne preje vendarle nagovarjale živega človeka iz "mesa in krvi"; mi, ki hrepenimo po tem, da bi naše pesmi in zgodbe s svojo etično zavezo in estetsko fascinacijo zmogle *eksistencialno pričevati o neki intimni viziji časa in prostora, ki ga naseljujemo*, sočasno upajoč, da bo naša tesnobna ali radostna slika življenjskega cikla nagovarjala ne samo tiste, ki so jim pri rojstvu iste rojenice pele isto plemensko pesem kakor nam, ampak bo z močjo svojega univerzalnega sporočila zmogla nagovoriti vse ljudi; mi, ki nas pri pisanju pesmi in zgodb žene neodjenljivo hrepenenje, da bi naše metafore govorile o *usodi posameznika, v katerem se vsaj za trenutek zgosti usoda vseh ljudi*; mi, ki verjamemo, da se ritual poslušanja pripovedi nanaša na sleherni primarni kolektiv, v katerem imajo besede kristalno čist zven,

ker člani pač poznajo smoter namigov in aluzij, težo skupinske dediščine in nostalgijo po izgubljenem raj; mi, ki slutimo, da *pripovednikov dar* in hkrati njegova *simbolična vez* s skupnostjo vsebujeta svojo nenavadno privlačno moč zato, ker izvirata iz tradicije arhaičnih kultur, v katerih je zgodba, povedana okrog plemenskega ognja, *utelešala absolutno stvarnost, ki je postala resnična, šele ko je bila izrečena*; mi spoštljivo vemo za svetotvorno naravo pesniške besede, ki je ostala nespremenjena do danes.

Morda se prav zato del izbrane publike v sodobnem svetu, ki mu dominira digitalni kič, obrača k azilu književnosti: pod krhkimi oboki lirске pesmi ali zgodbe čas zastane, da bi naredil prostor za univerzalne podobe hrepenenja, groze in ljubezni, v katerih vidimo večno spodbudo za premislek o svojem lastnem življenju. To pa je bržkone največ, kar nam umetnost sploh lahko da. Mi potemtakem vselej že potrebujemo in hkrati tiho predpostavljamo *spontano sposobnost vživetja in razumevanja*, kakršno lahko – tako mislim – preskrbi le neki večji kolektiv, ki mu pripadamo. V okviru takega kolektiva si člani pomagajo na čustveni in praktični ravni, sodelujejo v skupnih diskusijah, sooblikujejo javno govorico in v zadnji posledici sprejemajo odločitve skupaj bodisi neposredno bodisi s pomočjo posredniških mehanizmov, za katere so se sporazumno odločili. Z eno besedo, člani takega širšega kolektiva si delijo spomin, zgodovino in živo sedanost, kot pravi Robert Bellah v svoji odmevni knjigi *Habits of the Heart: Individualism and Commitment in the American Life* (1985).

Tak večji kolektiv je – ostanimo pri istem primeru – za sodobne ameriške črnske pisatelje kajpada *afroameriška skupnost*, v kateri je spomin na mučno zgodovino suženjstva in današnjega prikritega rasizma živo navzoč. Književnost avtorjev, ki pišejo – drugače sploh ne gre – iz osebne perspektive, hkrati pa hote ali nehote vedno že na neki, pa četudi še tako zabrisan, način reflektirajo "daljo in nebesno stran" svojega kolektiva, se zateka h govorici, ki potrebuje šifrirane kode in ezopske namige. Njihova medsebojna mreža pa bržkone ostaja v svojem surovem, nepredelanem in neposredovanem psihološkem jedru *nedostopna za nepoučene in za tiste, ki niso šli skozi ritual iniciacije*, na temelju katerega šele nekdo postane polnopravni član kolektiva. Vsi, ki to niso, najbrž ne morejo razumeti jezikovne mreže do vseh tistih razsvetljuječe iztanjšanih podrobnosti, v katerih se ne skriva le hudič, ampak tudi bog. Šele sinergična celota podrobnosti, ki je več

od njihovega aritmetičnega seštevka, nam zmore ponuditi vpogled v globinsko *kontinuiteto, stabilnost in identiteto* avtorskega univerzuma, ki ga vedno znova skušamo spoznati v estetsko plodoviti igri razkrivanja in prikrivanja.

Brez poznavanja književnih stvaritev "harlemske renesanse" in doživetih folklornih poročil o stanju, kakor jih je med obema vojnama pisala Zora Neale Hurston, brez soočenja z monumentalnim romanom Ralpa Ellisona *Nevidni človek* (1947) in brez premisleka o pravnih konsekvencah zakona o "eni muli in šestnajstih akrih zemlje" po koncu državljanske vojne, brez seznanjenosti z gorečo kritiko belega gospostva v esejih W. E. B. Du Bois, brez vpogleda v sinkretično naravo črnskih prisvojitvev krščanstva na ameriškem Jugu *ante bellum* in brez tesnobnega upanja v romanih Jamesa Baldwina; z eno besedo, brez *celotne mreže zgodovinskih referenc, predhodnih in sočasnih ustvarjalnih del*, v katerih prihaja na dan fragmentarni in prizmatično prelomljeni posnetek individualnega, pa tudi kolektivnega črnškega izkustva v Ameriki, brez vsega tega je po mojem mnenju nemogoče na zares kompleksen način razumevanja vstopiti v romaneskni svet Toni Morrison.

Da, seveda: tudi jaz vem, da njen individualni talent stori, da estetsko uživamo v njenih literarnih umetninah in da znamo ceniti njen posluš za magično razsežnost življenja, s pomočjo katerega pred nas postavlja podobe boja za preživetje, ki uteleša črnski *vie quotidienne*. Prav v tem momentu leži tudi odrešilna univerzalnost umetniškega dela, namreč v sposobnosti subtilno ambivalentnega prikazovanja analogij in paralel, spričo katerih lahko tudi v romanu, ki na videz govori o izkustvu, radikalno drugačnem od našega lastnega, prepoznamo *strukturno istovetnost* univerzalnih človeških čustev, hrepenenj, bolečin, muke in ljubezni.

Brez skrbi: preveč knjig iz filozofske fenomenologije in literarne dekonstrukcije sem prebral, da bi skušal naivno trditi, kako je mogoče prodreti v samo srce, v notrino vseh notrin literarne umetnine. Jasno, dostop do ene in brezprizivno edine resnice nam – ponovimo to molitvico! – preprečuje ambivalentna tenzija pomenov in smiselnih plasti, ki se ustvarjajo v kompoziciji, ritmu, izbiri besednega zaklada in kvazirealnih dogajalnih sklopov znotraj literarnega dela. Vse to mi je znano. Vendar se tukaj sploh ne sprašujem o poslednji resnici umetnine *per se*, ampak o pogojih za

celostno recepcijo potencialnih možnosti, skritih v umetnini. V tej ozki perspektivi pa skušam tipati do tistih prostorov čustvenega, idejnega, zgodovinskega in metafizičnega sveta, ki se mi odpirajo na eni strani spričo občutljivega branja, na drugi pa spričo moje pripadnosti kolektivu, iz katerega poganja individualna avtorska vizija, katere uknjižene sadove pač berem.

S tega vidika pa se bo bralcu, ki pripada ameriškemu črnskemu kolektivu, *Salomonova pesem* bržkone odpirala drugače kot meni: odpirala se mu bo na povsem drug, nemara usodnejši in morda celo na bolj zavezujoč način. Hitro, še hitreje dodajmo: ta način ni nujno "pravilnejši"! Od Diltheyjevega hermenevtičnega horizonta razumevanja naprej smo se namreč znebili navezanosti na ideološko branje, saj smo se naučili, da v zadevah umetniške govornice ne moremo govoriti o pravilnem in napačnem. Kljub temu pa je – mislim – povsem na mestu, če rečem, da bo črnskemu bralcu, ki s Toni Morrison in njenimi junaki deli čustveni spomin, historično zavezo, lokalne arhetipe in metafizične simbole, *Salomonova pesem* preskrbela možnost za identifikacijo, tolažbo, inspiracijo in upanje do mere, ki je za nas "druge" v polnem pomenu najbrž nedosegljiva.

Takoj moram poudariti, da mi tu ne gre za nekakšen zagovor *esencialistične argumentacije*, ki zlasti po ameriških univerzah od začetka osemdesetih let naprej zanosno trdi, da – grobo vzeto – le črnki profesorji lahko tolmačijo črnsko književnost, ker imajo do nje neposreden, intimen in *ipso facto* pristen odnos. Če bi bilo tako, potem, na primer, danes nihče ne bi mogel govoriti o nesmrtni estetski skladnosti in transhistoričnih moralnih dilemah, ki nam jih s toliko nezmanjšane silovitosti še danes razkrivajo Sofoklove tragedije. Absurdna neutemeljenost esencializma je s tega vidika bržkone razvidna sama na sebi. Tu hočem reči le to, da *primarna identifikacija izhaja iz primarnega kolektiva, ki pomeni prvo (četudi ne nujno najboljšo) obliko varnosti in smisla.*

Samoumevnost sekularnih mitov

Primarni kolektiv je v ameriškem kontekstu kajpada utemeljen na etnični, rasni in spolni razliki. V sodobnem evropskem kontekstu, ki je tudi moj, pa nemara – navzlic ob koncu dvajsetega stoletja vedno popularnejšim regionalnim identifikacijam – še vedno velja, da se primarni kolektiv bolj

ali manj temeljito strukturira okrog *nacionalne razlike*. Moderna nacionalna identiteta, če jo razumemo v Webrovem idealno-tipskem smislu, pomeni tako obliko kolektivne identitete, v kateri ljudje svojo medsebojno pripadnost in zavezo razumejo kot obvezujočo ne glede na pomanjkanje neposrednega fizičnega stika in neposrednih znanstev pač zato, ker jih veže skupen jezik ali narečje; ker strnjeno živijo na nekem ozemlju ali pa ga intimno poznajo, hkrati pa ekosistem tega ozemlja razumejo s precej čustvene zanesenosti; ker sodelujejo v nizu običajev, z rituali spomina na zgodovinsko preteklost vred.

Tako definirana nacionalna identiteta je seveda poseben *evropski izum*, njen vsaj politični, če že ne metafizični pomen pa je predvsem v tem, da navda člane kolektiva "... z občutkom smotrnosti, samozavesti in dostojanstva, spodbujajoč jih, da se počutijo doma. Omogoča jim, da dešifrirajo znake institucionalnega in vsakdanjega življenja. Dejanja drugih članov – jedi, ki jih pripravljajo; izdelki, ki jih izdelujejo; pesmi, ki jih pojejo; šale, ki jih pripovedujejo; obleke, ki jih nosijo; izraz na njihovih obrazih; besede, ki jih govorijo – so zlahka prepoznavna. Ta domačnost pa nasprotno slehernega posameznika navda s stopnjo zaupanja v govorici in dejanju", pravi John Keane v svoji izčrpni razpravi *Nations, Nationalism, and European Citizens* (1995).

Notranji pogoj te *samoumevne domačnosti* z obrazi in obredi, pesmimi in sekularnimi miti kolektiva se potemtakem skriva točno v spontani praksi zaupanja, kakor se manifestira v govorici. S tega vidika potem morda ni neupravičena niti domneva, da lahko v vseh bistvenih simboličnih podrobnostih – vzemimo značilni primer – le slovenski bralec lahko razume Šalamunovo daljnosežno parafrazo tiste patriotske vznesenosti ("hodil po zemlji sem naši in pil nje prelesti"), s katero je prežet podstavek, na katerem ponosno stoji pesnitev *Duma* (1908) Otona Župančiča, *doyena* slovenske lirike med obema vojnama: ta živi epski spomenik je mladi avantgardni pesnik izpostavil duhovito ironičnemu posmehu. Tarča ni bila izbrana naključno. Šolsko branje je prav in izključno slovenskemu bralec v male možgane namreč neizbrisno odtisnilo *specifičen sekularni mit*, ki je v Župančičevi *Dumi* doživel eno svojih vrhunskih upodobitev in se hkrati v njej dodobra učvrstil.

Gre za mitsko matrico patriotske ljubezni, ki se je – grobo rečeno

– oblikovala na temelju predmodernega arhetipa pokrajinskih lepot v njihovi neposredovani, naivni in zato "pristni" podobi. V sicer časovno zaznamovani, a estetsko vendarle kompetentni govorici ta arhetip dobro razkriva *nacionalno zvestobo kmečkemu izročilu narave* na eni strani, po drugi strani pa hkrati tudi nujno skuša *prikrivati odsotnost kulturnih dosežkov*, kakršne so Slovenci kot narod brez svoje države nujno morali delegirati v zgodovinski boj za nacionalno preživetje.

V tej optiki pa postane tudi jasno, da bo v resnici samo slovenski bralec v Šalamunovem prevratniškem zavračanju etabliranega liričnega rokopisa zmož razbrati tiste posebne plasti v metaforični razgraditvi *kolektivnih reprezentacij* (Levy-Bruhl), s pomočjo katerih si je vsakdanja slovenska zavest historično prisvajala krajinsko topografijo, da bi jo poleg dominantnih književnih in likovnih znakov vključila v simbolno ekonomijo nacionalne pripadnosti.

Šalamunova različica *Dume* (1964) namreč s svojim z znamenitim verzom ("hodil po zemlji sem naši in dobil čir na želodcu") učinkovito kritizira domet Župančičeve epske ambicije, ko se ironično poigra s predpostavkami nacionalne samozavesti, tj. z neizraženim, a še kako predpostavljanim "surovim gradivom" patriotske kulturne zgodovine, med katere sodijo neskriti ponos popularnih krajinskih razglednic z začetka dvajsetega stoletja, idilični folklorizem Maksima Gasparija, razsvetljenska poezija narave, naivnost zgodnjih turističnih brošur itn. Kritičnemu prevrednotenju so torej izpostavljene tiste neusmiljene strukture *longue durée*, ki zgodovinsko uklepajo naše drže in načine mišljenja.

Šalamunova gesta torej pomeni ne le mladosten estetski posmeh neki literarni korifeji, ampak predpostavlja veliko več: predpostavlja namreč *spremembo v slovarju prostorskega zaznavanja*, s tem pa pozornega slovenskega bralca *nujno žene k razmisleku o mehanizmih oblikovanja nacionalne identitete*, ki seveda ni nikoli dana vnaprej in enkrat za vselej, ampak je predmet in hkrati učinek *konfliktnih interpretacij, iz katerih se rojeva podoba naroda*, te "imaginarne skupnosti" (Benedict Anderson). Slovenski bralec bo potemtakem skoraj nujno moral opaziti, kako sta v neki perspektivni poenostavitvi obe varianti *Dume* pomembni za oblikovanje moderne nacionalne identitete! Tako Župančičeva kakor tudi Šalamunova metaforična vključitev narave v metafizični korpus slovenstva namreč ilustrativno govori

o simbolnih sporih in spopadih, nenehnem pogajanju ter sklepanju začasnih sporazumov med različnimi interpretacijami, ki v svoji totaliteti šele sestavlja nacionalni *lieux de memoire*. Naj se Šalamun še tako bojevito, duhovito in sarkastično postavlja po robu opresivnim nacionalnim formulam, ki jih zanj utelešata pač Župančičev epski zanos in tradicija primarnega kolektiva, ki je ta zanos kodificirala, pa se vendarle ne more izogniti nespodbidni teži dejstva, da je *lastno pesniško estetiko izoblikoval v uporniškem razmerju in radikalnem sporu z ravno to tradicijo*. Kako prav so imeli stari, ko so trdili, da *negatio est determinatio!*

Veljavnost tradicije primarnega kolektiva kajpada ni značilna le za slovenske pisatelje, kot sem pokazal že z uvodnim opozorilom na *afroameriško književnost*, na videz abstraktnim. Celo tako vrtoglavo slavnemu pisatelju Salmanu Rushdieju, ki je – večni emigrant s heterogeno imaginacijo v najboljšem pomenu besede – tako rekoč celotno ustvarjalno identiteto zgradil okrog prispodobe o "imaginarni domovini", presegajočo omejitve individualnega jezika in ekskluzivne nacionalne tradicije, se na primer z depresivno vztrajnostjo dogaja, da njegovi številni zahodni bralci v vrtoglavo kompleksnih epskih freskah, kakršne ustvarja njegovo vročično pero, vidijo *le fikcijske svetove in neobvezni šarm spretnih magičnih igr*.

Bralci Indijske podceline, te Rushdiejeve kulturne domovine, kamor je umeščeno tudi dogajanje v večini njegovih romanov, pa v pisateljevem mozaiku podob seveda razburjeno – in ustrezno, kot v svojem odmevnem eseju *Imaginary Homelands* (1991) pripominja Rushdie – razbirajo tudi *politično kritiko*, prikriti komentar realnega toka zgodovine in pristno tolmačenje socialnih viharjev.

Da ne bo pomote: tudi meni je znano, da nas je spoštljiva modrost Harolda Blooma v danes že upravičeno kanonizirani knjigi *The Anxiety of Influence* (1975) prepričljivo naučila, kako modeli tovrstnega "napačnega branja" načeloma vsebujejo nekakšen nadvse plodovit potencial, ki zmore prepoznati osvobojevalne razsežnosti v prvinah in slojih, kakršni ostanejo skriti bralcu, ki delo bere iz perspektive danega kolektivnega izročila ali pa z vidika žanrske geneze. Ne dvomim o Bloomovem argumentu. Vendar pa me tu zanima predvsem moment, ki v Bloomovi optiki nujno ostane spregledan, utegne pa biti konstitutivnega pomena za razumevanje posamezne literarne umetnine v meri, v kateri bralca skozi mrežo aluzij in prikritih

referenc napoteva na primarni kulturni okvir.

Pomislimo le na mučno čustveno dinamiko izvrstne, v sodobni slovenski liriki nemara najbolj presunljive, elegije *Crngrob* (1984) Nika Grafenauerja. Pri Celanu navdihnjeni in nato osebno pregneteni formalni stil razsekanih verzov v strukturi te estetsko dovršene žalostinke zgovorno poudarja tiste vsebinske sklope, ki jih *ni mogoče zares razumeti*, če bralec ne pozna zgodovine konflikta med partizanskim odporom na eni in domobranskim anti-komunizmom na drugi strani; če bralec ne pozna blaznega krvavega maščevanja, ki so ga nad vrnjenimi domobranci in njihovimi simpatizerji uprizorili Titovi partizani po koncu druge svetovne vojne. *Če bralec torej ne pozna dilem in tragedije državljanske vojne*, ki je v nekaterih delih Slovenije potekala hkrati z odporom proti okupatorju, *potem mu bo v neki nespeljivo bistveni razsežnosti ostala nedostopna tudi sublimna eksistencialna bolečina v nacionalni zgodovini*, ki je najpomembnejša prvina elegične intonacije v *Crngrobu*.

Zdi se, kakor da v sodobni slovenski književnosti kar mrgoli primerov, ki razkrivajo substancialno *navезanost individualne literarne pisave na lokalno tradicijo*. Miloš Mikeln z obsežnimi poglavji sage o kmečkih koreninah tako meščanskega salona kot tudi revolucionarnega duha v slovenskem dvajsetem stoletju, izpisanimi v romanu *Veliki voz* (1993); Marjan Tomšič s svojimi številnimi romani, v katerih z ljubečo arheološko pozornostjo izkopava "šavrinke" in druge – celo za same Slovence – eksotične figure spod plasti folklorne mitologije, kakršno jo je rodila čarobna prvinskost večplastne kulture na obrobju istrskega polotoka; v Baslu rojeni in po vojni tako rekoč osiroteli Lojze Kovačič, pisatelj, ki se je moral slovenščine zares šele naučiti in ki bi se s cizelirano avtobiografsko iskrenostjo svojega *opus magnum* gotovo mogel uvrščati v vrh sodobne evropske književnosti. In tako naprej. Poanta je, mislim, razvidna.

Gre namreč za to, da je *nacionalni okvir slovenske literarne (in kulturne) tradicije na samoumevno celosten način razumljiv le Slovincem samim* tako, kot je posamezniku razumljivo njegovo lastno telo: intuitivno, fizično, z živčnimi končiči in utripanjem svetle krvi. Literarna, zlasti pa pesniška inspiracija, ki se napaja v globinah individualnega jaza, se nujno preceja skozi nevidne plasti kolektivne tradicije in teče skozi meandre kolektivne zgodovine, namreč nista nič drugega kot svojevrstna *psihosomatska drža*,

kakor temu nadvse ustrezno pravi poljska pesnica Anna Swir. Celo takrat, ko se prepoteni telesi v istem krlju sekunde, ki hoče trajati brez konca, vendarle poženeta v erotični vrhunec drgetavega užitka, jima še vedno ne uspe doseči enega orgazma: orgazma sta vedno dva, vsakdo med nami pa ostane sam, naj si še tako prizadevamo.

Meje jezika, meje sveta?

Nemara se prav v tujini toliko intenzivneje soočam s tem habitusom samote, ki vsaj pri meni dobiva že značilnost prave pravcate dileme. Z vztrajnostjo realnega, ki se vedno vrača na isto mesto, najbrž ta dilema preganja zlasti pisce v jeziku, ki ga govori malo ljudi, kot na primer slovenščino, tj. jezik, ki ne seže čez rob dvemilijonske skupnosti. Ta dilema se glasi: ali usodna nujnost kolektivne mentalitete za polnokrvno in zares celostno doživetje literarne umetnine že tudi avtomatično pomeni, da sem obsojen na meje mojega jezika, ki so hkrati tudi meje mojega simbolnega, zgodovinskega in socialnega sveta, kot nemara lahko – kot že tolikokrat prej – ponovim Wittgensteinovo gnomično misel?

Ta dilema se mi je namreč z eksplozivno neposrednostjo zastavila tistega zgodnjega julijskega dopoldneva leta 1985, ko sem vendarle prek brezdomca stopil v njujorško knjigarno *St. Mark's Bookstore*. Pred osuplimi očmi se mi je odprlo pravo morje knjig, ki so druga drugo spodrivale s polic in se v nevarno rahlem ravnotežju zibale na robovih razstavnih miz v tem mikrokozmosu ameriškega knjižnega življenja. Za nekaj omamnih, oh, tako omamnih ur sem se prostovoljno izgubil v bleščečem izobilju knjižnih možnosti, ki ga zna ceniti sleherni bralec po prepričanju in poklicu. Morda zna to nepregledno množico naslovov nekoliko intimneje ceniti še zlasti tisti bralec, ki se še vedno spomni trenutka fizične iniciacije, ko so *izsanjane knjige postale materialna resnica*; ki je torej – tako kot jaz – prvič v življenju lahko jemal v drhteče roke vse tiste sadove knjigotrškega paradiža, o katerih sem veliko let samo poln zavidanja bral v *The New York Review of Books*, literarnem štirinajst dnevniku, na katerega sem bil naročen, da bi si z njim v daljni Ljubljani tolažil naravnost pogoltno potrebo po novih estetskih in esejističnih kozmosih in po obzorjih novega sveta, na videz nedostopnih.

Po nekaj užitka polnih urah listanja, pregledovanja avtorskih imen in naslovov ter božajočega drsenja čez plastificirane platnice, po nekaj urah, ki so minile hitro, kot se utrne zvezda na nočnem nebu, pa sem končno zastal. Ne samo od sladke utrujenosti, ampak tudi od rastočega spoznanja, da bom ostal lačen kakor Buridanov osel, če si ne bom izdelal nekakšnega zasilnega "sistema", s katerim bom lahko vsaj površinsko prečesal knjigarno in si za gibanje med njenimi policami naredil nekakšno orientacijsko "maršruto". Prisiljen sem se bil zateči k neki *oporni točki*, da bi se znašel v begajočem labirintu. Zame je knjigarna namreč dobila borgesovsko naravo podvojenih življenj in zrcalnih podob predvsem v svetlobi tiste neskončnosti, ki jo doživljamo, ko se za hip, za bežen utrip, prepoznamo v tujih pesmih in zgodbah, v katerih se naša lastna življenja osamosvojijo, hkrati pa dobijo zvonek glas, kakršnega jim mi sami nismo zmogli vdihniti. Prav zato take pesmi in zgodbe nenehno iščemo.

Samogibno sem stopil k polici s pesniškimi knjigami. Poezija, sem takrat vzneseno mislil tako, kot spočetka bržkone misli sleherni pesnik, *poezija je moja prava domovina*: v njeni geografiji in zgodovini sem zares doma! Mar poezija kot vrhunska kristalizacija antropološkega izkustva v svojih krhkih lirskih palačah ne ponuja soban, v katerih se ne le oblikuje, ampak hkrati tudi ohranja "prvotno besedilo življenja", iz katerega *mitska skrivnost še ni bila izgnana*? Mar ni poezija s svojo čudno lepo enostavnostjo sentimenta in drhteče bolečine pravzaprav edina, ki zmore naše duše uglasiti na notno črtovje milosti in modrosti, ki se rojeva "tam, kjer v tišini pajki snujejo svoje mreže; v bližini jarkov, kjer gnije spodnja plast naših sanj", kakor pravi nigerijsko-britanski pisatelj Ben Okri? Mar ni prav poezija spričo svoje družbene obstranskosti nezanimiva za mamona sodobnega korporativnega sveta, hkrati pa je prav zato sposobna svobodno razkrivati "strah in up" v tistih koticah srca, kamor si drznejo le lirični pustolovci?

Vsekakor. Taka je brez dvoma privlačna moč in tako je dostojanstvo poezije kot discipline duha, katere publika izginja v *stoletju, ki se je začelo z grozo razcefranih teles in se končuje v duhovni praznini*. Taka je poetska zaveza vsaj za tiste, ki smo o sili pesniškega spomina znali na začetku svoje ustvarjalne in življenjske poti izreči svoj *credo qui absurdum est*. Kljub temu pa moram reči, da mi v zavest vedno bolj vztrajno prodira tudi prepričanje, kako *drugi glas* poezije – s katerim Octavio Paz imenuje

sposobnost pesniške govornice, da imenuje neznano s tem, ko ga ustvarja – dobi svoj polni izraz šele takrat, kadar ga gledamo kontrastno na nekaj, kar je znano.

Tako kot v vitkih zvonikih in strahospoštljivi fantaziji katedrale v Chartresu nehote, pa naj naš *ratio* še tako dobro ve za brezupno naravo takega asociativnega niza, iščemo do vrhunca prignane potencialne forme cerkvice iz domačega slovenskega predmestja, ki je bržčas nastala po načrtih potujočega najemniškega zidarja, prav tako tudi neznano skrivnost tistega *das ganz Andere*, tiste absolutne resničnosti, ki v današnjem sekularnem času najbrž res biva le še v umetnosti, lahko skušamo razumeti samo tako, da jo samogibno prevajamo, vzporejamo in soočamo s *podobami primarne socializacije*. Se pravi, da si pomagamo s podobami, ki nam jih je v možgane vtisnil doživljajski zemljevid otroštva, ki pomeni našo najbolj zanesljivo Arhimedovo točko.

Bržkone ne bom izrazilo pretiraval, če rečem, da so mi na najbolj samoumeven način znani ravno slike, ozračja, konfiguracije in metafore nacionalne govornice, ki se slojevito nalaga tako, da sestavlja *širši referenčni okvir*, glede na katerega vedno že pišemo, pa če to zavestno hočemo ali ne: za nas ta okvir pomeni tako eksistencialno danost kot zrak, ki ga dihamo.

Na eni strani gre potemtakem za ničkolikokrat ponovljeno dejstvo, da je *lirika najbolj usodno odvisna od materinščine*. Glede usodne primarnosti maternega jezika za pesnika tako rekoč ni debate. Kljub vsej slavi celo Czesław Miłosz na primer ni popustil nevarno vabljivi ekonomičnosti in tudi po tridesetih letih življenja v zalivu San Francisca svoje materinske poljščine ni hotel zamenjati za ekumenske širjave ameriške angleščine. Ne tako redki ekspatriatski pisci dvajsetega stoletja (Beckett, Cioran, Adamov, Ionesco, Gajtanov itn.) pa bržkone pomenijo izjemo, ki zlasti s svojim fokusom na prozo in esejistiko potrjuje železno moč antropološkega pravila, da je prav pesnik naroden v svoj jezik in da mora nositi to breme in ta navdih do svoje smrti. Na drugi strani pa gre tudi za nič manj pomembno dejstvo, da v slojih nacionalne govornice počivajo zakopana tudi vsa tista simbolna, historična, vojaška, politična, socialna in metafizična izkustva, v katerih se izraža *genius loci*, ki bolj ali manj prikrito sugerira zasidranost v nacionalno tradicijo, kakor pišem v svoji knjigi *Pisma iz tujine* (1992).

Primeri, so primeri res potrebni? Irska kulturna tradicija dobro odmeva

tudi v korenitem kompozicijskem in jezikotvornem samohodstvu Jamesa Joycea, pa čeprav *per negationem*; osvobajajoče razkošni pesniški opus Johna Ashberya je mogoče zares v celoti razumeti šele takrat, ko ga beremo na ozadju filozofskega in stilističnega horizonta, kakršnega je ustvaril Wallace Stevens, če že ne prvi ameriški bard, Walt Whitman; celo melanholično pretanjenost v liriki Adama Zagajewskega zmoremo popolnoma razumeti le takrat, kadar ga beremo v luči poljske kulturne, politične in literarne zgodovine dvajsetega stoletja, se pravi, ne le v luči njegove navezave in hkrati odmika od Miłoszevih meditacij, ampak tudi v soočenju, v pridušenih referencah in končno v molku o poljskem komunističnem režimu in izgubi avtorjevega rojstnega mesta Lodz po razdelitvi poljskih mejnih pokrajin ob koncu druge svetovne vojne.

Če pa je tako, potem torej tudi Slovenci ne moremo upati, da bo zmogla tuja bralska publika uspešno dešifrirati simbole in metafore v ustvarjalnih vrhuncih slovenskih literarnih umetnikov, ne da bi imela slovenska kultura kot fenomen *sui generis* najprej z nizom prevodov ključnih del vzpostavljen tisti *prepotrebni referenčni okvir*, znotraj katerega bi šele navzkrižni učinki zgodovinskih, političnih, socialnih in estetskih namigov našli svoj polni, celotni in kompleksni izraz, s tem pa bralcem vsaj delno spregovorili s tako silo identifikacije in nemara celo katarze, s kakršno nagovarjajo domače bralstvo.

Samota in identifikacija

Ko sem se napotil k polici s pesniškimi knjigami v *St. Mark's Bookstore*, sem torej nehote iskal dvojni *referenčni okvir*: najprej *poezijo nasploh* kot širšo identifikacijsko perspektivo in potem, znotraj nje, še *avtorje slovenskega nacionalnega izročila* kot ožjo možnost identifikacije. In? Nič. Dobesedno nič. Soočil sem se namreč z ubijajočo, depresivno, porazno pustoto. Tam, v vsej tej bleščavi platnic, med katere so bili stisnjeni verzni ritmi St. John-Persea, Johna Keatsa, Arthurja Rimbauda, Omarja Hajama, R. M. Rilkeja, Mahmuda Darviša, Miroslava Holuba, Pabla Nerude, Allena Ginsberga, Šandorja Woeresa, Dereka Mahona, Georga Trakla, Eugenia Montaleja, Vaska Pope, tam, kjer bi morala tudi slovenska pesniška drznost stati z ramo ob rami z drugimi evangeliji lirske imaginacije, tam je zijala boleča

praznina.

Tam, v tisti knjigarni, sredi utopij polnega njujorškega popoldneva, sem prvič zares fizično občutil, kako sem sam in kako smo na neki bistven način sami tudi Slovenci. *Samota namreč ni odsotnost drugih ljudi, ampak stanje, v katerem vemo, da drugi ne razumejo, kaj govorimo.* V lica mi je butnila kri, po hrbtnici navzgor so mi zagomazeli mravljinici, kolena so se mi zašibila. Moral sem se opreti na stebriček knjižne police, v želodcu pa sem mučno občutil prekletstvo slovenske majhnosti in pomanjkanja historične samozavesti. Zgroženo sem se zavedel, kako nad mano hočeš nočeš visi urok slovenske obsedenosti s samim seboj in travmatičnih posledic, ki jih življenje v majhni republiki med Alpami in Jadranom pušča v tem *tradicionalno navznoter agresivnem, navzven pa ponižnem narodu*, ki je po številu samomorov v samem vrhu svetovne lestvice.

Slovenski pisatelji v prevodnem korpusu, ki v ameriški "republiki književnosti" ponuja vsakovrstne sodobnike iz vseh kotičkov planeta, namreč nis(m)o dobro zastopani. Ne, ne. Nima se smisla pretvarjati! Naj bom brutalno neposreden: *slovenski literarni umetniki so ameriškemu bralskemu občinstvu povsem neznan.* Obstaja le ena sama izjema.

Pri svojih rednih obiskih v njujorških knjigarnah sem moral čakati vse do leta 1988, ko me je s police s poezijo pozdravila knjiga trdih platnic, natisnjena pri resni in ugledni založbi, knjiga, s katero je slovenska ustvarjalna imaginacija prvič prišla med ameriške bralce: *The Selected Poems of Tomaž Šalamun* (Ecco Press: New York 1988). Z njene naslovnice je vame strmel grafično osenčen portret pesnika, ki je malodane sam spremenil status, formo in vlogo pesniškega pisanja v moji domači deželi, ko je pred tridesetimi leti izdal svojo prelomno knjižico verzov, *Poker*. Z njo je ta današnji slovenski kulturni ataše v New Yorku in najbolj prevajani nacionalni pesnik, ki se je navdihoval pri francoskih *poets maudits* in pri radikalnem jezikovnem obratu ruskega pesnika Hlebnikova, brez najmanjšega dvoma vplival v dobrem in slabem na niz hvaležnih generacij, ki so se preskušale v avantgardnih širitvah jezikovne in simbolne pokrajine, da bi na Šalamunovi sledi prodirale v hermetični paradiž, poln gnostičnih resnic, ter v svobodo "zaumnega" jezika, o katerih slovenski pesniki pred Šalamunom niso zmogli artikulirano niti razmišljati.

V knjigi prijateljevih pesmi, ki jo je na osnovi prevodov spod različnih

prevajalskih peres uredil mednarodno slavni ameriški pesnik srbskega rodu, Charles Simic, sem torej začel iskati oporo za obrambo pred vedno bolj kljuvajočim spoznanjem, da *sem kot pesnik na širnem ameriškem kontinentu povsem sam*. V zavest mi je namreč prenikalo nelahko spoznanje, da sem nehotena, a najbrž nujna žrtev dvojnega paradoksa, ki ga na eni strani izreka votli odmev, s kakršnim se mi v babilonskem vrišču postmodernega New Yorka na primer vrača za mojo pesniško *Bildung* tako pomembna Murnova metafora o "topolu samujočem", na drugi strani pa mi ga določa čvrsto prepričanje, da sem konec koncev tudi sam v New York prišel zato, da bi nekako preveril, ali je to metaforo sploh mogoče preseči in se s tem iztrgati prisilnemu jopiču lokalne mitologije.

V neki čudni ekstrapolaciji bi utegnil to stanje neuslišane ljubezni ponazarjati prav verz, ki z bakrene spominske plošče na kolonialni hiši, stoječi na koncu ulice, kjer se košati *St. Mark's Bookstore*, lepo nagovarja mimoidoče: "If equal affection cannot be / let the more loving one be me." Tako je pretresljivo zapel W. H. Auden, ki je nekaj časa živel v tej hiši. Tako pa najbrž čutimo vsi tisti, ki se podobno, kakor so v prvi polovici dvajsetega stoletja v Pariz romali umetniki iz provincialnih prestolnic na evropskem obrobju, danes zlivamo v New York, da bi tam poiskali potrditev za naše verze in ideje, katerih univerzalni pomen je mogoče zares dosledno preskusiti le v *čudežno vitalnem in pregovorno kozmopolitskem mestu, v katerem se zaradi ameriške dominacije nad planetom danes v dobrem in slabem odloča usoda svetovne umetnosti*.

Ker sem vedel za ta paradoks "neenakega čustva", seveda ni šlo drugače, kakor da sem bil z grenkim nasmeškom obupa prisiljen vzeti nase tisto – za Slovence – legendarno definicijo pesniške vokacije, ki jo je z drhtečo lepoto resnice, ki je resnica samote, v "topolu samujočem" na samem začetku moderne slovenske lirike kristaliziral Josip Murn-Aleksandrov. Meni je ta metafora pač pomenila več kot zgolj estetsko šifro za usodo posameznikovega glasu v hrupnem času: pomenila mi je nič več in nič manj kot ponotranjeno zgodovino nacionalnih umetniških iskanj.

Najprej pa sem oporo za svojo iluzijo "domačnosti" skušal poiskati v dejanski, pa čeprav še tako minimalni podobi slovenske prisotnosti v ameriškem kontekstu; nato pa sem jo iskal v kontekstu tiste specifične lirске substance, ki je v drobnih krljih nacionalne tradicije – parafrazirane,

ironizirane in kritično izpostavljene žarometom Šalamunovega ezoteričnega vizionarstva – bolj ali manj prikrito vendarle prihajala na dan. V njegovi knjigi sem potemtakem skušal odkrivati *nadomestek tistega referenčnega okvira*, ki se nekako samoumevno razpira pisateljem, delujočim znotraj večjih, bogatejših in bolj znanih nacionalnih kulturnih tradicij.

A celo pri Tomažu Šalamunu ni šlo brez drugotnega filtra. Anonimni pisec spremnega besedila na zavihkih knjige ga je namreč označil kot *jugoslovanskega pesnika, ki piše v slovenščini*. V tem suhem ugotavljanju dejstev ni bilo seveda nič slabega. Ne glede na to, kako se danes skušamo na nacionalni ravni oddaljiti od Balkana in vsega, kar bi utegnilo spominjati na sedemdeset let slovenske kohabitacije v različnih preobrazbah skupne jugoslovanske države, pa eno dejstvo vendarle drži povsem nespodbitno.

Jugoslavija je sredi osemdesetih let, ko je izšla ta obsežna Šalamunova knjiga, prve razpoke v svoji politični stavbi kazala le pozornim pogledom nekaterih nadvse redkih opazovalcev, pa še tisti najbrž niso slutili začetkov in poteka tretje balkanske vojne, ki je poleti 1991 končala slovensko sožitje z južnoslovanskimi bratanci in se nadaljevala v srhljivem pustošenju srbskih bataljonov po Hrvaškem in po Bosni. Vendar pa bi bila najbrž za Slovence, ki zase v *sprevrnjenem kompleksu manjvrednosti* vedno radi mislimo, da smo nekaj posebnega, drobna biografska opomba v Šalamunovi ameriški knjigi seveda pomenila *coup de grace*. Našo kulturno tradicijo je namreč simbolično delegirala na spodnje veje drevesa evropskih nacij, tja, kjer se stiskajo narodi brez države, Baski in Valežani, Škoti in Laponci, Katalonci in Bretonci. Tam smo do osamosvojitve tudi bili, pa če nam je to všeč ali ne.

Na tem mestu sta mogoča dva argumenta. Prvi, danes na Slovenskem nadvse pogosto navajani argument, stoji in pade z *logiko prevladovanja*, s kakršno so Srbi nastopali v jugoslovanskem življenju. Približno ga je mogoče povzeti takole: srbska dominacija v jugoslovanski državni strukturi je s pomočjo mnogovrstnih mehanizmov posredovanja, promoviranja, protežiranja in zvijačnega "vkopavanja" v diplomatski, politični in kulturni mreži Amerike seveda nujno obrodila sadove, ki pa "pod zahodnimi očmi" pričajo predvsem o srbskem ustvarjalnem duhu. Književnostim manjših narodov v nekdanji jugoslovanski zvezi je bilo le težko prodreti najprej mimo "uradnega" srbskega filtra, nato pa se še soočiti z zahodnimi standardi kakovosti.

To bržkone drži. Vsaj zanemariti te perspektive ni mogoče. Vendar pa je hkrati treba opozoriti tudi na drugi, veliko bolj tiho izrečeni, a zato nič manj veljavni argument. Jugoslovanski kontekst, ki ga je ilustrativno predstavila Šalamunova biografska opomba, je namreč tudi za slovenska ustvarjalna peresa opravljal *neko koristno, četudi ne povsem natančno in danes zavestno pozabljeno funkcijo*. Morebitnemu bralcu je vsaj na površinski ravni namreč dal nazorno vedeti, da Tomaž Šalamun prihaja iz take *kulturne zgodbe, v kateri se je do vrhunske svetovne ravni pognalo že nekaj slavnih književnih imen*: nesporno mojstrstvo balkanskih epskih fresk spod peresa nobelovca Iva Andrića, subtilni teror zgodovine v mednarodno hvaljenem in obilno prevajanem opusu Danila Kiša, srečanje med bogato folklorno žilo srbskega izročila in nadrealističnim pogumom v pesniškem delu Vaska Pope itn. Preprosto, a ne povsem napačno rečeno: *izbrane pesmi mojega prijatelja niso obvisle v referenčnem vakuumu, na kakršnega bi bile po vsej verjetnosti obsojene, ko ne bi bilo tu zasilne bergle jugoslovanskega konteksta*.

To seveda ne pomeni, da Tomažu Šalamunu ne bi uspelo postati to, kar danes je: neizogibno ime v *prvi ligi sodobne svetovne poezije*, o tem zgovorno pričajo prevodi njegovih del v številne evropske jezike in redna vabila na najuglednejše mednarodne pesniške festivale od Jeruzalema do Toronta in Rotterdama. To pomeni le, da bi Šalamunu najbrž uspelo doseči tak zavidljivo visok status v sodobni cirkulaciji avtorskih imen in individualnih poetik *mnogo pozneje*, ko bi bil v celoti navezan samo, zgolj in izključno nase: ko bi bil odvisen le od radikalnega individualizma, pri katerem se je – v ameriški različici – rad zgledoval ta pesnik, ki je svojo biografijo in ustvarjalnost tako tesno povezal z energijo novega kontinenta, da je celo eno izmed svojih mnogih pesniških knjig priznavajoče in prostodušno naslovil *Amerika*. Jugoslovanski okvir je bil za Šalamuna le *prva stopnica* na poti do odskočne deske, ki je njegovo lirsko estetiko modernistične razpršenosti in sublimne jezikovne mistike upravičeno sprožila v *orbito svetovne pozornosti*. Na slovenski kontekst se Šalamun pri svojem prodoru v ameriški in s tem eminentno mednarodni književni prostor seveda ni mogel sklicati, saj ga ni bilo. Še danes je tako.

(Nadaljevanje in konec v prihodnji številki)

ZADNJA IZMENA

Neil Jordan

Neka ljubezen

(Iz zbirke kratkih zgodb Noč v Tuniziji, *Night in Tunisia*, 1976)



Nobenih avtomobilov ni bilo v Dublinu, ko sem te spet srečal, ulice so spraznili zaradi pogreba predsednika, ki je bil umrl. Spomnil sem se, kako si pripovedovala o njem, in pomislil, da bova imela nanj dvoje različnih spominov. Bil je generacija tvojega očeta, najboljše in najslabše iz njegove generacije, si rekla. Spomnil sem se pištola tvojega očeta iz državljanske vojne, črne in čisto prave kavbojske pištola. Prav pištola me je najprej pritegnila, mene, fanta, ki ga revolverji sicer niso več omamljali, bil pa sem toliko dovteten, da sem se dal zapeljati pravi pištoli ženske s pravimi naboji – razbil sem ti stekli v rastlinjaku in kroglja se je zagostila v ograjo za rastlinjakom in jo zatresla, tako da se je zdelo, da bo vsak čas padla v morje in s plimo odplavala do Brayskega rta. Potem si mi pištola vzela in rekla, da se nihče ne sme igrati s pištolami, ne moški ne fantje, in si roko, v kateri si držala pištolo, dala pod bluzo, pod prsi. In jaz sem te pogledal, Irko, ki se ti je bluza gubala in je bila črna in elegantna sredi dneva, Irko, katere bluza je poleg pištola skrivala še marsikaj drugega. Si se mi pa tudi nasmehnila, in sicer s takim nasmehom, ki je pomenil več od vseh tistih, ki si mi jih namenila kot mulcu, ki ti je prinesel očetovo sporočilo, tebi, prosti ženski. Tako pa si ti šla prek razbitega stekla stran od mene in jaz sem stopil za tabo prek črepinj tja, od koder

se je videlo morje in kjer si me ti začela učiti ljubezni.

In ko sva se spet srečala, ni bilo nobenih avtomobilov in časopisni naslovi so omenjali ljubezen in pištole in moškega, ki je bil umrl, in jaz sem se spraševal, kako različen od mojega mora biti tvoj spomin nanj. To sicer ni imelo pravega smisla, saj se ga jaz sploh nisem spominjal, razen fotografij, pa še na teh samo velikega nosu in izbuljenih oči in očal, vedel pa sem, da si se ti gotovo spremenila, in vedel sem, da sem se jaz spremenil, in o tem nisem hotel več premišljevati.

Nobenih avtomobilov ni bilo, bile pa so rože v velikanskih loncih na O'Connellovem mostu, nekje v daljavi je godba igrala počasno melodijo in povsod na pločnikih so bile gruče, večinoma ženske, ki so se ga spominjale kot pomembnega moža, ženske, ki so si torbice tiščale na trebuhe in gledale na cesto, po kateri bo vsak čas šel pogreb. Zaznal sem njihov vonj po čakanju, vse življenje so čakale, pogreb, moža, otroka, ki mora priti domov, ženske tvojih let, s tako postavo kot ti, one so ljubile abstraktno, ti pa si konkretno ljubila takega otroka, kot sem bil jaz. To je bila vsa razlika, sem si rekel, ampak to je bilo najbrž samo zato, ker sem tebe poznal, njih pa ne. Ampak to je bila od vsega začetka razlika, vse ženske so bile komu matere, ti pa si bila meni ljubica. In tako kot one sem pogled usmeril na prazno cesto in pomislil, ali je ta razlika izginila.

Stopil sem v kavarno in dišala je po Dublinu, po Irski, po zatohli ženskosti žensk, ki so na robniku pločnika čakale, da bodo šli mimo moški, mrtvi, junaški, stari in deviški. Sedel sem ob velikem oknu in gledal zloščen kromiran aparat za kavo, iz katerega se je dvigal oblak pare. Dekle v modri halji in z izčrpanim obrazom mi je prinesla kavo in prvič sem začutil, da sem prišel nekam nazaj. Poskusil sem kavo in začutil rezek okus po cenemem kofeinu, take podrobnosti, dekletove noge, presuhe, tako da so se ji najlonke mlahavo nabirale okoli gležnjev. Zunaj se je slišalo, kako se pihalna godba približuje, glasneje, s počasnim korakom vojaških pogrebcev. Vedel sem, da sem izgubil korak, zdaj je bilo vse en sam militarizem, kot mehur zraka pod žuljem, pod kožo, naraščal je, militarizem, ki sem ga prej poznal samo iz šolskih učbenikov. Potem sem se spomnil še nekaj drugega o njem, o moškem, ki je bil umrl, bil je središče šolskih učbenikov, njegov oglati obraz in ovratnik iz tridesetih let in njegova stisnjena pest, ki jo je dvignil v znak kljubovanja nečemu, kar je bilo zunaj roba rjave fotografije, nikoli

povsem določeno. In spraševal sem se, ali je bolje izgubiti korak tukaj ali pa biti v koraku v Londonu, kjer so strasti racionalne. In obšla me je izseljenska nostalgija, ampak bilo je tako, kot da sem še vedno drugje, kot da sem tukaj sredi dogajanja še vedno oddaljen in se spominjam, ločen od vsega. Zdrznil sem se, ampak se tega občutka nisem mogel otresti. Nekaj se mi je moralo zgoditi, odkar sem odšel, nekaj se mi je moralo zgoditi že davno, preden sem odšel, ampak navsezadnje se tako ali tako vse spreminja, sem si rekel, in nekatere stvari umrejo. Tako sem samo gledal skozi veliko okno in poslušal počasna pihala, ki so ves čas naraščala.

Potem sem zagledal tako žensko kot ti, šla je po ulici proti kavarni, in ko se je začela približevati, sem videl, da si to ti, še vedno ti, z malo bolj sivimi lasmi, ki pa so ohranili razkošno rjavo barvo, v obraz si bila malo bolj suha in malo bolj debela, bolj suha okrog ličnic, bolj debela okrog čeljusti in vratu. Ti me še nisi zagledala, ampak se nisem mogel pripraviti do tega, da bi vstal in bi me zagledala, hotel sem te gledati kot fotografijo. Spomnil sem se tistega očetovega pisma, njegovega edinega pisma, v katerem je pisalo, da si bolna, in res si bila videti bolna, komaj opazno, tako kot se kaže huda bolezen, rak ali kaj podobnega. In potem si odprla steklena vrata in pihalna godba je zdaj zvenela kot orkester in vrata so se zaprla in glasba je spet utihnila in jaz še vedno nisem mogel vstati. In stala si nad mano.

"Neil," si rekla!

"Ja," sem rekel.

"No," si rekla.

"Ja," sem še enkrat rekel.

In potem si sedla zraven mene, jaz sem bil otrok, ki nič ne reče, suho dekle je prišlo vprašat, kaj želiš. Bila sva edina gosta v kavarni, ti si govorila, jaz sem poslušal, čisto navadne, vsakdanje stvari pravzaprav. Bila sva drugačna, jaz sem bil mlad odrasel moški, ti si bila odrasla stara ženska, oba sva držala kavni skodelici, moja je bila mrzla, tvoja vroča. Megleno sem se poskušal spomniti, jaz sem bil irski fant z mastnimi lasmi in usnjenim jopičem brez ovratnika, ti si bila samska ženska, ki je vodila penzion v mestu po imenu Greystones, in zdaj nihče od naju ni bil več isto, moji lasje so bili suhi in kratki, padali so mi naravnost na čelo, na mojem čelu je bilo nekaj gub, čeprav mi je včasih kdo še vedno rekel, da sem videti,

kot bi imel šestnajst let, ti pa si živela v hiši nekje na južni strani mesta, zdaj nisi delala, čeprav je bilo po avtomobilskih ključih, ki si jih tiščala v roki, in krznenih rokavih, ki so ti mrtvo viseli ob zapestjih, videti, kot da si bogata, na ekstravaganten, naključen način.

Potem si omenila mrtvega moškega zunaj.

In nekako se je vse začelo vračati. Opazil sem črno svileno bluzo pod plaščem, ohlapno in pegasto kožo, kjer se vrat stika s prsmi. Spomnil sem se tistih noči, ko sem ležal v tvoji škripajoči postelji, ki je gledala na morje, najinih gibov kot najine velike skrivnosti, tihih, presunljivih gibov, najinega molka, ki naj bi naju čuval pred mojim očetom, ki je imel sobo pod nama, najinega ljubljenja, tihega onečaščenja letoviškega mesta, cerkve na vrhu griča, parov, ki si jim tako prizadevno stregla z jedmi, svoje zbegane pubertete, krivde, ki si jo hotela izgnati iz mene, dežele, kraja, stvari, ki si se jih poskušala dotakniti prek mene, tako kot si me naučila, naj se jih dotaknem prek tebe. In zame je spodaj ves čas ležal moj oče, najbrž ga je zeblo, in bil je buden in hotel sem, da bi slišal pošast, ki sem jo ustvarjal s tabo, hotel sem, da bi slišal, kako praska, škripa proti njemu od zgoraj, zakaj tvoje telo je bilo táko kot ženske, ki jo je moral tako ljubiti, da me je imela, videl sem jo na tistih obledelih rjavih fotografijah, z ohlapnim klobukom in sprehajalno palico, na vrtu, taka je bila kot ti, z obilo oblačil, ki so odpadala, najprej pisane obleke in bluže, potem belo perilo, vlažno pod pazduhami, med nogami. In ko si se potem slekla na obali in sem te gledal s ceste, gledal sem vsako stvar, ki je odpadla na kup na mivki, bi bila ti lahko ona, ti bi bila čisto lahko vsakomur mati, samo da si bila ti naga s povešenim trebuhom in trikotnikom dlak pod njim. Samo da ti nisi odvrnila pogleda, ko si ujela moj preplašeni pogled, ti si se nasmehnila. S tem nasmehom se je začelo. Ohranilo pa se je z nečim zunanjim, z mojim matematičnim očetom, ki je buden ležal v svoji postelji, s tvojo pištolo iz državljanske vojne, rožnimi venci, s tem od dežja premočenim politikom s stisnjeno, dvignjeno pestjo. Proti nečemu. Nečemu.

Pihalna godba se je morala zdaj zelo približati, stopala je pred pogrebnim sprevedom tega istega politika, počasno, slovesno udarjanje trobil. Gledal sem te, kako piješ kavo. Zvoki pihal so se vrtinčili okoli tebe. Gledal sem suh del tvojega obraza, nič nisi bila naličena, tvoje oči so bile kot ponavadi.

Bila si drugačna in enaka, jaz sem bil drugačen in enak, vedel sem, da se tako vedno zgodi. In vendar sem te srečal, ker sem hotel nekaj več. Vsi smo različne niti, sem si rekel, in nekoč smo svoje niti spletli v nekaj takega kot pentljo. Nekoč.

"No."

Zataknila sva se pri tej besedi. Potem sem planil.

"Kaj bova počela, preden grem nazaj?"

"Kam nazaj?"

In nisem vedel, ali sploh hočeš vedeti, ampak sem ti vse povedal, o frizerskem salonu na Kensal Rise, o ženskah, ki mi dajo funt napitnine, če se jim dotaknem okroglih ramen in rečem, da so za moder preliv še premlade.

"S tem se torej ukvarjaš."

"Ja."

In povedal sem ti o cockneyjevskem pedru, s katerim sem bil skupaj v sobi in sem ga preziral, ki pa je znal biti tudi topel, ko ...

"Mislila sem, da zdaj igraš ..."

In seveda, povedal sem ti o prepotenih revijskih predstavah, revijskih predstavah, ki so samo druga beseda za seks na odru, povedal sem ti o praznih odrih, na katerih smo vadili v perilu in se dotikali kurje polti drug drugega in posnemali spolno občevanje. Potem sem nehal, ker si spet pila kavo in je tvoj nenaličeni obraz postal žalosten kot pubertetnikov, kakršen sem bil nekoč jaz. In za hip sem bil jaz tisti od naju, ki je izkušen, jaz sem tiščal pištolo pod prsmi, med gubami svoje črne bluze.

"Šla bova v Clare. V Lisdoonvarno."

"Zakaj pa tja?" sem vprašal.

"Nisem več najmlajša. So kraji za tiste, ki niso več najmlajši."

In spraševal sem se, ali bi morala reči "najmlajši" ali "najmlajše", in pomislil sem na vse hotele in penzione, v katerih nikoli nisem bil. Vedel sem, da tja hodijo ženske srednjih let in spoznajo moške in pijejo zdravilno vodo in se mogoče poročijo in pijejo šeri in gledajo Atlantik v lokalih, ki so zdaj zaradi De Valerove smrti najbrž zaprti.

"Jesen je in tam ne bo nihče ravno najmlajši. Rada bi videla, kako samski moški dvorijo starim devicam. Rada bi pila zdravilno vodo. Rada

bi se v Morrisovem minorju peljala skozi Burren in videla nenavadno cvetje."

V tvojem glasu je bilo obtoževanje, kot da bi mi rada povedala nekaj, česar nisem hotel slišati. Pomislil sem, da bi se morda rada nekam prilegala, se označila, in spraševal sem se, ali bo tvoja ubogljivost tako groteskna, kot so morala biti moja prizadevanja.

Ti si takrat govorila o sreči, o ubijalski sreči, ki te povsod spremlja kot zvest pes. In pogledal sem te, tesno si stisnila nepobarvane ustnice, vsa kri je izginila iz njih in zagledal sem potrebo po sreči, ki te je razdejala, spraševal sem se, katero božanstvo bi tebe lahko označilo za staro teto ali zarjavelo devico, potem ko si nekoč vame vtisnila to srečo. Potem sem zunaj zaslišal godbo, zdaj zelo glasno, in pogrebni sprevod je šel mimo in godba je v počasnem tempu igrala stare republikanske melodije. Počutil sem se, kot da skozi okno gledam, kako umira žival, velika, ubijalska, protislovna žival, in dvignil sem pogled k tvojemu obrazu, ki v resnici ni bil veliko starejši kot takrat, ko sem te nazadnje videl, in še enkrat sem pogledal skozi okno pogreb moškega, ki se ga nisem spomnil, moškega, ki si se ga ti spominjala. Spraševal sem se, kakšni morajo biti tvoji spomini, tvoje asociacije. In zagledal sem tvoje oči, gole in preproste in sveže umite, in nekako sem vedel.

Zdaj sva hodila zunaj in pihalna godba je oglušujoče udarjala. Počasi sva hodila po ulici, pogovarjati se nisva mogla, glasba je bila preglasna. Na vogalu ulice Abbey sem kupil časopis in prebral naslov o pogrebu, ki se je plazil mimo naju. Šla sva mimo trgovine s televizorji, kjer je gruča ljudi buljila v beli zaslon, buljila v smrt, ki so jo poveličevali za njihovimi hrbti.

Ko se te spominjam, te določam, izbiram tvoje posamezne dele in te izpolnjujem kot otrok pobarvanko. Avtomobilski ključi se zibljejo s tvojega prsta, tvoj kazalec in palec izbereta enega, ga vtakneta v ključavnico in vsa dlan se ti napne, ko ga obrneš. Tvoj avto je Morrisov model Minor, kot si rekla. Siv in ves obtolčen in krom je zarjavel. Tvoja roka, ki obrača ključ, je pordečela, opečena od sonca, to še bolj poudarja številne gube. Potem še ura moške velikosti in rokav plašča, kjer je krzno oguljeno.

Nekoč sem te izpolnjeval s poželenjem, ne s spomini. Zame si bila

kot povečana fotografija, kot fotografiran filmski prizor. Prinašal sem ti mladostniško mrkost, za katero sem izvedel iz popevk. Preden sem prišel k tebi, sem jedel pečen krompirček, prsti so mi smrdeli po kisu, moja sapa po nikotinu. In ti si se igrala z mano, mi pustila, da sem te izpolnjeval, ti si igrala Avo Gardner z mojim Jamesom Deanom. Toda jaz sem izbral, jaz sem bil samovoljen, jaz sem vzel, kar sem hotel. Tvoje rjave lase, tvoja usta, tvoja gola stopala – na slamnati preprogi v spalnici. Nekaj sem vzel in pustil drugo, nisem vedel, kaj je pomenilo drugo, nisem vedel, kaj so krčne žile ali padajoče stopalo ali čipkaste zavese, dostojnost, staro devišstvo. Priznam, da sem kriv, ampak iz nevednosti, nisem vedel, kaj pomeni biti ženska.

"A voziš?"

Rekel sem, da ne. Rekel sem, da bi rad, rad bi čutil, da sem del mašinerije, ampak moj oče ni nikoli vozil, tako da me ni nihče naučil.

"Ne vem, kaj misliš," si rekla, "del mašinerije ..."

In nisem vedel, kaj sem mislil, zmedel sem se, in sem nekaj rekel o tem, kako upravljaš kolesa, kako slediš beli črti. Potem si bila kar nekaj časa tiho, ne vem, ali iz obzirnosti ali ne, ne vem in potem ...

"Jaz nisem za avtomobile."

Nisem ti verjel, ti si oblikovala ta avto, da se ti je prilegal. Vozila si ga, kot da se ti prilega, po praznem mestu, ki je za moškega, ki je bil umrl, razkazovalo svojo najboljšo podobo. Ulice so bile čiste, stavbe dostojanstvene; ko si vozila, so se mi zdele, kot bi se priklanjale. Potem so postale vse redkejšje in redkejšje in znašla sva se na avtocesti proti zahodu.

"Nekoč sem ga oboževala."

Nameraval sem te vprašati o tvoji bolezni, ampak besed kar ni bilo. Tako si potem ti govorila, ko si vozila, raztreseno govorjenje.

"Vzgojena sem bila, da ga moram oboževati, tako kot vsi. Spomnim sem, kako sem stala na zborovanjih, držala očeta za roko, mahala s tribarvnico, vpila 'dajmo, Dev'. Moj oče je nosil kapo s ščitkom in dežni plašč, tako kot vsi."

Z zoženimi očmi si škilila na cesto, kot bi videla vse, česar si se spominjala.

"Tak obraz je imel kot kakšen učitelj. Mogoče pa so mu vsi učitelji

hoteli biti podobni. Zaradi očal mu oči nikoli nisi dobro videl. Očala si najprej opazil, takoj za nosom."

Peljala sva se mimo Monasterevina. Mesto se je v polkrogu pélo okoli tvojege avta.

"Si že bil kdaj na zahodu?"

"Ne," sem rekel.

"Brez njega te dežele nikoli ne boš razumel."

Tvoj glas je zvenel starejši, zavestno starejši, nekaj poslovilnega je bilo v njem, tako da me je spomnil na tisti večer, ko te je moj oče peljal ven in vzel zraven še mene, svojega petnajstletnega sina, dovolj zrelega za družbo odraslih, moj oče, univerzitetni profesor matematike in vdovec, naravni spremljevalec zate, ki si bila samska in si vodila penzion, v katerem sva stanovala. Šli smo v variete v Brayu, kjer je neki škotski komik pripovedoval irske vice in je neki mladenič s kitaro pel pesmi Lonneija Donegana in sta dve dekleti z ukelelejem peli pesmi Georgea Formbyja in z nogami brcali vsaka na eni strani stoječega mikrofona. In potem smo šli na večerjo v hotel Royal, jedli smo rostbif in pili šeri. Visoko od zgoraj sem ti natakal šeri, tako kot me je on naučil, in sedel sem na koncu mize, medtem ko sta vidva govorila, on na dolgo in široko, ti z veliko pomenljivimi premolki. Ti si govorila o življenju, o prijateljih iz javnega življenja, ki si jih spoznala prek svojega očeta, ki jih je spoznal prek svojega dela, on pa je bil ponosen tako na svojo vzvišenost nad svetom, kakor tudi na svoje skope stike z njim. Lepa in zastrašujoča si bila v svoji temnomodri obleki in ogrinjalu, in s premolki si govorila meni, meni in mojim mastnim lasem in obleki, ki sem jo moral obleči, z besedami si govorila njemu in uspelo se ti je tako spretno pretvarjati, da si me na koncu preslepila, tako da sem pozneje vpil nate in je trajalo tri dni, da se je med nama spet zgradila najina skrivnost, da sem te v svojih umazanih rokah spet držal tako, kot si hotela, sebično in divje, da si mi spet pripovedovala o ljubezni in brezverstvu, o drugih deželah, kjer so ženske pri devetintridesetih mlade in fantje pri petnajstih možje.

"Si srečen?"

"Včasih," sem rekel.

"Nekoč si bil. Nekoč si bil zelo tih, zelo radosten in zelo mrk."

Peljala sva se mimo Portlaoisea, jetniških stolpov z bodečo žico in

rdečih zidov norišnice.

"Vse se ti je videlo na obrazu," si rekla. "Kako ti je trzal tvoj prifrknjeni nos ..."

In potem sva se oba zasmejala, tako neumno je bilo, ampak sva se zasmejala in tvoj smeh je bil kot krohot, kot bi spet stala na razbitih koščkih stekla ob rastlinjaku in se smejala. Tako kot nekoč sem pomigal z nosom kot zajec, potem pa sem od zadrege zardel in zato si se še glasneje zasmejala, tako glasno, da te je posilil kašelj in si morala ustaviti in si obrisati usta. Na papirnatem robčku, s katerim si se obrisala, je bila kri.

"Drugačna sva," si rekla.

"Ja," sem rekel. In si me pogledala in se spet zahihitala. Kot bi bila čisto mlada. Premlada. Objela si me in me poljubila na obraz in jaz sem bil čisto tih, spet sem te čutil, spet sem te vonjal. Ustnici sta se ti ob mojem licu malo razprli in zaslišal sem, kako ti pri dihanju rahlo žvižga.

"Sva drugačna?"

"Ja," sem rekel, "drugačna sva," in ti vrnil poljub, tako da bi čutila, kako drugačna. Ampak si me ustavila.

"Ne poskušaj me spremeniti."

"Kako pa naj bi te?"

"Lahko me," si rekla. "Lahko me spremeniš nazaj."

Ampak takrat si pa bila srečna, saj si bila? Začela si hitreje voziti, živahno si zavijala, da ne bi povozila kakega goloba. Spraševala si me o meni in o očetu in odgovarjal sem ti, kakor sem najbolje mogel. Še vedno si kdaj pa kdaj zakašljala in enkrat si morala ustaviti, telo se ti je napelo, kot da te boli. S prsti si se krčevito oprijemala volana, tako da so se zdeli še tanjši, in kosti na hrbtih tvojih dlani so bile drobne in so kot pri pokrovači vodile do prstov. Potem ti je odleglo, začela si voziti, rekla si mi, naj se ne menim zate, da samo umiraš, to se ljudem pogosto primeri, in si se zasmejala tako kot prej in jaz sem se smejal s tabo. Potem sva se ustavila v pabu, da bi nekaj popila, in jaz sem pil džin, ti pa temno pivo, in je točaj pripomnil, da je ponavadi ravno narobe.

Ko sva se spet peljala, sva zagledala debelo punco, ki je stala pri bencinski črpalki in z očmi in palcem spremljala vsak avto, ki je peljal mimo. Hotela si ustaviti, ampak ti jaz nisem pustil. Zdelo se mi je, da bi

prišla med naju in najin smeh. Tako da sva se odpeljala naprej in razločno sem videl razočaranje v njenih velikih modrih očeh, ko je zamahnila s torbico, potem ko je ugotovila, da ji avto nazadnje le ne bo ustavil. Za hip mi je postalo žal, ampak tvoja nora nenavadna veselost je znova napolnila avto in ni mi bilo več žal.

Ko sva prišla v Limerick, si postala tišja in jaz sem mislil, da se bova ustavila, ker je bilo skoraj že čisto temno. Ampak si rekla, da ga sovražiš, in si odpeljala naprej, dokler nisva prišla do table, na kateri je pisalo Lahinch, in ceste, ob kateri so bili kupi izkopane zemlje in počitniške hiše. Ustavila si. Bilo je čisto temno. Bila sva na cesti v letoviškem mestu. Na koncu ceste sem videl obalo, pa morje, drugačno morje od tistega, ki sva ga zapustila. Ampak saj morja so vsa enaka, sem pomislil, in ko sva šla dol na obalo in sem gledal plimo, kako liže dolgo plažo, sem videl, da je bilo enako, tako kot tisto, ki je umivalo tvoj penzion.

Vse sem spet začutil, obmorsko mesto, tebe ob meni, divjo in neukrotljivo in skoraj staro, izveske za prenočišča z zajtrkom, penzione. V točilnicah so moški zijali v naju, moški, ki so bili videti kot nedeljski igralci golfa, ampak mi je bilo čisto vseeno, ti si pila gines, jaz pa sem pil džin, toliko si govorila o sreči, da sem ti moral reči, da nehaj.

In potem sva šla v penzion in bil je tak kot tvoj, s sivo granitno prednjo steno zaradi vetra z morske strani, tako kot tvoj, samo da naju je vpisal moški, ki nama je knjigo gostov podržal v velikih kmečkih rokah. Ti si plačala.

Za tabo sem šel po stopnicah. Tvoje dihanje je bilo tako težko, da mi je zvenelo v ušesih. In potem sva bila v sobi in bila je tako prazna, postelji, umivalnik, devica Marija in filmski plakat, tako zapeljivo prazna. Rekla si mi, naj pogledam stran, ko se boš slačila. Na obrazu se mi je moralo poznati, kako sem presenečen, zato ker si se ti obrnila, še preden sem lahko kaj rekel. In sem te gledal, videl sem, kako tvoja oblačila padajo na kup okrog tvojih stopal, videl sem tvoja ramena, ki so bila zelo suha, in tvoj pas, ki je bil zdaj skoraj debel in tvoje ritnice in tvoje noge. In tvoja koža mi je govorila, da si dejansko starejša. Ko si bila v spalni srajci, si se obrnila.

"Pridi," si rekla.

V naju obeh je žgalo védenje, bilo je kot hrepenenje, ki je bilo tam že vsa leta prej, skrivnost, kot kri. Ampak ni bilo hrepenenje, bila sta vprašanje in odgovor. Ti si vedela, da z vsakim kosom obleke, ki si ga slekla, vstopaš v svoj nekdanji jaz, tisti jaz, ki je imel to hrepenenje, in na mojem obrazu si videla, da tudi jaz vem.

"Pridi," si še enkrat rekla.

In jaz sem se slekel in imel na sebi goloto, ki sem jo oblekel zate, takrat sem bil fant, in sem ti slekel spalno srajco, da bi jo imela še ti na sebi.

Nisem te pogledal, objel sem te, stala sva, oba sva dihala, s prsmi sva se dotikala. Premaknila si se nazaj proti postelji.

"Pridi," si rekla.

In bila sva na postelji, morje zunaj je dihala kot ženska, skupaj sva se premikala, ampak jaz nisem mislil nate, vsaj ne nate od zdaj, mislil sem nate od prej, iz tistega časa, ko te je peljal ven, drugič, ko se je potem zame nekaj končalo, in zate in zanj najbrž tudi. Tistikrat te je peljal v hotel Great Northern, in mene tudi, tam so bile mize za večerjo in majhno plesišče pod odrom za tričlanski ansambel. In večerja je bila taka kot prejšnjič, smejala si se z njim in kdaj pa kdaj utihnila in jaz sem vama natakal šeri, v lepi obleki in z mastnimi lasmi. In ko je bilo večerje konec, so prižgali rdečkaste luči in začel se je ples. Orkester je igral valčke in vidva sta se premikala po plesišču med drugimi brezobličnimi pari, ti lepa, on pa visok in neomajno samozavesten, ko je plesal valček. In jaz sem sedel in gledal in ga prvič zagledal ne kot svojega očeta, ki pozno v noč po polah papirja piše enačbe in veliko vé o takih rečeh, kot so morske školjke, ampak kot mladega in živahnega človeka, ki tako hrepeni po tebi kot jaz. In ko sem pil šeri, ki sta ga vidva pustila, sem zajokal, počutil sem se starejšega od njega, neznosno starejšega, jaz sem vedel o tebi tisto, zaradi česar je on tako gibko plesal, zaradi česar je bil tako drugačen. Potem sem popil še malo šerija in zagledal njegove dlani okoli tvojega pasu, ki so bile na tvojem hrbtu skoraj sklenjene, in vedel sem, da se tako drži pri valčku, ampak sem ga vseeno zasovražil, tako kot bi sovražil koga svojih let. Potem sem spet zagledal njegove oči, oddaljene in nekam upajoče, bolj upajoče kot kadar koli, kadar je pogledal mene, in ker sem poznal hrepenenje, ki je bilo za njimi, sem ga nehal sovražiti in sem postal bolj zmeden, žalosten,

starejši, kot sem lahko prenesel. Orkester je igral Tennessee Waltz, sem se spomnil, in sem poskušal ujeti tvoj pogled, ampak ti si gledala v drugo smer, videti si bila stroga, deviška, levja. In potem sem začutil hudo zamero, s katero si nisem znal čisto nič pomagati, roke so se mi tresle in vedel sem, da se bo nekaj končalo. In vidva sta prišla nazaj k mizi in z roko sem odrinil steklenico, tako da bi se razbila in ne bi nihče mogel ugotoviti, koliko sem popil, in upal, da bo videti kot nesreča. Ampak je glasno treščila in vsi so pogledali vame, in on, moj oče, je izgubil tisto, kar je imel s teboj, in postal čisto bel in zavpil name, in ti si me hitro pogledala in počutil sem se kot otrok, ki ga javno grajajo. In pozneje sem ležal v tvoji postelji z velikansko zamero in sovraštvom. Ti si spala, ko sem ga zaslišal, da je prišel do podesta v prvem nadstropju in odprl straniščna vrata. In vstal sem in ti si še vedno spala, iz tvojega predala sem vzel pištolo in šel dol in čakal pred stranišnimi vrati. Ko sem zaslišal, da je potegnil vodo in sem vedel, da si stojé zapenja razporek, sem dvignil tvojo pištolo iz državljanske vojne in štirikrat hitro ustrelil v vrata. Štirikrat je počilo in štirikrat je hitro udarilo in videl sem vsak strel, kako se je zagozdil, ne da bi sploh predril mahagonij. In stekel sem navzgor in sem vedel, da se je nekaj ravnokar končalo, in sem ti dal pištolo in te po tihem preklinjal, ker ni delovala ...

In potem sem se nehal spominjati, bila si pod menoj, prišlo mi je v tebi v sobi v Clare. Roke si imela okrog mojega vratu, trdega, togega, in rekla si tisto, česar sem se spominjal. "Končano je," si rekla. Nežno si me poljubila in jaz sem ti nežno vrnil poljub, tako da bi začutila, kako drugačna sva. In po tihem sem vstal iz tvoje postelje, bila si izčrpana in si že skoraj spala. Ležal sem v svoji postelji in poslušal morje zunaj, poslušal tvoje dihanje. Na zidu nad tabo sta bila svetleč kip device Marije in filmski plakat. Na njem je z debelimi črkami pisalo TUKAJ SEM BILA SREČNA in na sliki je bila ženska, ki je v romantični drži od zgoraj gledala na miniaturno različico mesta, v katerem sva bila. Potem sem te pogledal in videl sem, kako se pernica dvigne vsakič, ko vdihneš, in se ti telo kdaj pa kdaj zdrzne, kot da sanjaš o bolečini. In vedel sem, da se je končalo, čeprav sem si pri sebi še vedno mislil: mogoče jutri ...

In zjutraj si vstala in peljala, peljala do mesta, o katerem si mi pripovedovala, kamor prihajajo samski moški in stare device pit zdravilno

vodo. Spet sva se peljala mimo debele punce na cesti in nisi ji ustavila. In mesto je bilo kot vsako letoviško mesto, še bolj mu je bilo podobno, s hoteli na trgu in verandami, od katerih se je luščila barva in z vrstami starinskih bambusovih stolov na verandah.

Ustavila sva se na trgu. Meni se je zdelo nenavadno – letoviško mesto v notranjosti dežele. To sem ti tudi rekel, kako da ni morja, in ti si rekla, tukaj so žvepleni vrelci.

Šla sva malo naprej po ulici. Neki moški je zijal v naju. V trgovini sem kupil vodnik. Pomislil sem na zdravilno vodo in počitnice, kakšna kombinacija. Vsaka stavba je dala slutiti obalo, ampak je ni bilo. Tako se je zdelo, kot da je tukaj nekoč bilo morje, ampak se je umaknilo do Miltown Malbaya in pustilo fosile. Nekje so zaloputnila vrata.

Nekaj sem nama rekel, ti si nekaj rekla, rekla si, to je to, to sem jaz, to sem vedno bila, tisti del mene, ki ga nikoli nisi videl, ki ga nisi hotel nikoli videti. In tokrat sem ti verjel, vedel sem, da si bila v mojih mislih vedno povezana s hoteli, bambusovimi stoli in oblazinjenimi naslanjači z levjimi nogami. In sem prečkal trg in kupil časopis in začel brati o predsedniku, ki je bil umrl, samo da je bil zdaj tisk droben.

Odpeljala sva se v toplice, do stavbe, ki je bila taka kot kak švicarski hotel, samo da je izpod nje tekla reka. Vprašala si me, ali bi rad vstopil, in sem rekel, da ne, tako da si šla sama skozi dvoje steklenih vrat. Sedel sem v avtu in se spraševal, ali vodo piješ ali se v njej kopaš. Mimo je prišel par, na sebi sta imela oblačila, ki so bila za tisto vreme čisto pretopla. Zavpil sem za njima, ali vodo pijete, zavpil sem, ali v njej plavate. Moški me je pogledal in dvignil roke, tako da ga nisem razumel. Gledal sem ju, kako sta stopila skozi steklena vrata, in si predstavljal sobo s čistimi ploščicami po tleh, po katerih počasi teče slanasta voda. Predstavljal sem si, kako se slačič skupaj s skupino starejših moških in žensk, in od strani sem gledal, kako se spuščaa v zdravilno vodo med ljudi, ki verjamejo, da jim bo voda sprala manjše tegobe srednjih let. Ampak lahko da sem se zmotil, lahko da si z vsemi tistimi ljudmi sedela v vrsti na leseni klopi in pila slanasto vodo iz pipe.

In vedel sem, da se je vsekakor počasi končalo in da bi moral v tvoje dobro pozabiti tisto posebno hrepenenje, ki je pognalo v meni, ko se mi je tič pognal pokonci v ozkih hlačah tistega dne, ko si si spravila pištolo pod prsi pod bluzo. Ti si temu rekla ljubezen, sem se spomnil. In gotovo je bila.

Prevedla in spremno opombo napisala **Tina Mahkota**

Na dan, ko so v začetku septembra leta 1975 pokopali triindevetdesetletnega Eamona De Valero, patriarha irskega prehoda v samostojnost, dolgoletnega predsednika vlade in v letih od 1959 do 1973 tudi irskega predsednika, se je štiriindvajsetletni **Neil Jordan** (rojen v Sligu na zahodni obali Irske, v krajih, ki sta jih v svojih delih mitologizirala Yeats in Synge) peljal skozi Dublin. Njegovo pozornost so najbolj pritegnile množice ljudi, ki so pogrebni sprevod po glavnih ulicah spremljale s pogledi, uprtimi v televizijske zaslone v izložbah. Podoba množice, ki ima zgodovino raje na zaslonu, kot pa da bi ji pogledala v obraz, se je mlademu diplomiranemu anglistu z dublinskega University Collegea, ki se je že med študijem poskušal pri postavitvah gledaliških predstav pod mentorstvom dramatika in pozneje uspešnega filmskega režiserja Jima Sheridanana (*My Left Foot, In the Name of the Father*), vtisnila globoko v spomin. V njej je našel tako močan naboj, da sta nastala njegov prvi roman *The Past* (1980) in prvi film *Angel* (1982), v naslednjih dvajsetih letih pa je postal ne samo eden izmed najvznemirljivejših glasov sodobnega irskega pisanja in uspešen filmski režiser, temveč tudi posebej političnih, družbenih in kulturnih sprememb, ki jih Irska doživlja na poti k modernizaciji, urbanizaciji, demokratizaciji.

Breme preteklosti Jordana nenehno teži. Drugače kot Joyce, ki je vse življenje bežal pred moro zgodovine in se poskušal izviti mrežam družbe, naroda in vere, se Jordan vanje vedno znova vrača. Na straneh njegovih knjig – zbirki kratkih zgodb *Night in Tunisia* iz leta 1976 so sledili romani *The Past, The Dream of a Beast* (1983) in leta 1994 še *Sunrise with Sea Monster* – nenehno prihajajo na površje mučni odnosi med starši in otroki. V njegovih filmih, še zlasti v *Angelu, Igrī solz* (1992) in seveda v zadnjem, *Michael Collins* (1996), tečejo potoki krvi nerešenega irskega vprašanja. Njegovo katoliško otroštvo odzvanja v kratkih zgodbah, še posebno pa v njegovem najbolj osebnem filmu *The Miracle* (1991), pa tudi v ljubečih podobah device Marije v filmu *We're No Angels* (1989), zaradi katerih

se je zgrozil David Mamet, avtor izrazito protiklerikalnega scenarija. Teme državljanske vojne, izdaje in krivde Jordana nenehno zaposlujejo: čustven zaplet njegovega zadnjega romana je razširitev pričujoče kratke zgodbe *Neka ljubezen*. Znano pa je tudi, da je Jordan scenarij za film *Michael Collins*, ki je predvsem zgodba o izdaji, že leta 1986 oddal takratnemu direktorju Columbia Pictures, Davidu Puttnamu. Columbia, ta je bila v lasti družbe Coca-Cola, pa je zaradi pritiska kapitala scenarij, ki posega v travmatično razmerje med Irsko in Britanijo, opustila, da ne bi Coca-Cola izgubila enega svojih največjih odjemalcev – britanskih oboroženih sil.

Nenehna napetost med levičarskim intelektualcem Jordanom in Jordanom, produktom katoliške Irske, je najizrazitejša v njegovem portretiranju ženskih likov. Po eni strani se v njegovih delih vedno znova pojavljajo stereotipne podobe žensk, ki so bodisi madone ali vlačuge (najopazneje v filmu *Mona Lisa*, 1986), pa tudi v liku Rose iz romana *Sunrise with Sea Monster*). Po drugi strani pa je Jordan zelo plodovito sodeloval s pokojno pisateljico Angelo Carter pri filmski različici njene feministične povesti *The Company of Wolves* (1984). Film *Igra solz* pa sploh temelji na ideji o nestabilnosti ženskih in moških vlog.

In prav zaradi takih nedoslednosti je pisatelj in režiser Jordan tako zanimiv. Zdi se, kot da bi se bil sicer že večkrat znebil bremen specifične irske zgodovine, potem pa si jih vedno znova sam oprta. Nič čudnega torej, da morajo njegova ramena prenašati težo velikih pričakovanj zlasti na Irskem, kjer njegovo delo zelo pozorno spremljajo. Neil Jordan namreč s svojim pisanjem in filmi simbolizira velikanske spremembe v samopodobi Ircev in načinu, kako vidijo sami sebe.

Z zadnjim filmom epskih razsežnosti *Michael Collins* je Jordan načel občutljivo temo zamolčevanja irske državljanske vojne, ki je sledila sporazumu o ustanovitvi Svobodne irske države leta 1921. V romaneskni obliki se je je lotil že v odličnem romanu *Sunrise with Sea Monster*, ki se sicer vrti okoli ljubezenskega trikotnika med Donalom, njegovo mlado mačeho Rose in njegovim očetom, ministrom v prvi irski vladi in poznejšim političnim poražencem zaradi nasprotovanja De Valeru. Odnos med njim in Michaelom Collinsom, ta je središče poznejšega filma, je v romanu bežno omenjen: "Spomnim se, da je oče o De Valeru mračno mrmral kot o posebljeni satanski zvižavnosti in kot o morilcu nekega Michaela Collinsa."

Lansko poletje je Jordan na Irskem snemal film po romanu Patricka McCabea *The Butcher Boy* (1992), v knjižni obliki pa sta izšla scenarij za *Michaela Collinsa* in Jordanov dnevnik s snemanja.

MISTIKA

Alois M. Haas

Pesništvo v krščanski mistiki in zen budizmu

Od nekdanj je znano in v mističnih besedilih bogato izpričano,¹ da mistik med poročanjem o svojem izkustvu zedinjenja z Bogom – bodisi v samopotrditvah ali spodbudo za druge – začuti potrebo, da bi to storil v pesniški izrazni obliki. Čeprav si danes nekateri to bližino med izkušnjo Boga in pesniškim izrazom prizadevajo pojasniti racionalno z mistikovo komunikacijsko stisko – denimo tako, da "potekanje komunikacije po-

¹ Prim. temeljne reference pri Haasu, *Sermo mysticus. Studien zu Theologie und Sprache der deutschen Mystik*, Freiburg/Schweiz 1979, ²1989 (= Dokimion 4), 67 isl. (z literaturo). O "Variacijah in funkcijah poezije kot 'magičnega medija mistike'" prim. številna napotila pri H.-G. Kemperju, *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit*, 3. zv.: *Barock-Mystik*, Tübingen 1988, večkrat (citat: 33); S. Rusterholz, "Barockystische Dichtung: Widerspruch in sich selbst oder sprachtheoretisch begründete Sonderform?", v: A. Schöne (izd.), *Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985*; Bd. 7: K. Grubmüller in G. Hess (izd.), *Bildungsexklusivität und volkssprachliche Literatur. Literatur vor Lessing – nur für Experten?*, Tübingen 1986, 185-195. Raziskave o baročni mistiki so občutljivejše za prevpraševanje literarnih oblik kot raziskave o staro-germanski mistiki, ki se temeljiteje zanimajo za mistični govor. Prim. W. Haug, "Zur Grundlegung einer Theorie des mystischen Sprechens", v: K. Ruh (izd.), *Abendländische Mystik in Mittelalter*, simpozij samostana Engelberg 1984, Stuttgart 1986, 494-508; K. Ruh, *Geschichte der abendländischen Mystik*, I. zv.: *Die Grundlegung durch die Kirchenväter und die Mönchstheologie des 12. Jahrhunderts*, München 1990, 13-27 (povzema prejšnje izjave). Novi vidiki pri N. Luhmannu in P. Fuchs, *Reden und Schweigen*, Frankfurt a. M. 1989.

vzroča"² ravno "artikulirana neartikuliranost mistične izkušnje" – sta nasprotno že antika in krščanski stari vek to povezavo pojasnjevala z notranjo bistvenostno določenostjo pesnika in pesništva.³ V grškem starem veku je že zgodaj – od petega stoletja pr. Kr. naprej⁴ – mogoče najti predstave o pesniški obsedenosti /Wahnsinn/, ki jo povzročajo muze; te predstave so predhodnice vseh razlagalnih modelov teorije komunikacije, uporabljenih za razlago mističnega načina govora.⁵ Za Demokrita (460/59 – 400/380 pr. Kr.) je tako "resnično lep" le tisti pesniški izdelek, ki je bil porojen "z božanskim zamaknjenjem (enthousiasmós) in navdihom (hieròn pneûma)".⁶ Platon se navezuje na to "predstavo o 'obsedenem' pesniku, ki ustvarja v stanju ekstaze", kot na "staro zgodbo, palaiòs mýthos",⁷ ko razvija svoj pogled na božjo obsedenost in njene štiri oblike.

"Te štiri oblike so:

1. preroška obsedenost, katere zaščitni bog je Apolon;

² P. Fuchs, gl. op. 1, 94.

³ Pesnjenje se dogaja iz ekstatičnega stanja obsedenosti. Poleg napotil na predsokratika Demokrita in Platona, omenjenih v nadaljevanju, prim. W. Bröcker, *Poetische Theologie*, Frankfurt a. M. 1980.

⁴ E. R. Dodds, *Die Griechen und das Irrationale*, Darmstadt 1970, 38-54, tu 53.

⁵ Odnos med jezikom in izkustvom v mistiki se mi ne zdi pojasnjen, če dopustimo, da se oboje razblini v jeziku – tak je očitno namen nekaterih kritikov – niti če skušamo oboje razlagati v smeri izkustva. Jezik in izkustvo sta danosti, ki se vzajemno pogojujeta: v človeškem kontekstu enega brez drugega ni. Prim. H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen³ 1972, 329 isl.; isti, *Wahrheit und Methode. Ergänzungen, Register*, Tübingen 1986, 79 isl.

⁶ J. Mansfeld (izd.), *Die Vorsokratiker II*, Stuttgart 1986, 341. Demokritov stavek skupaj s Platonovimi napotki v *Ionu* navaja Klemen Aleksandrijski. Prim. Clemens Alexandrinus, *Werke*, drugi zvezek, izd. O. Stählin, nova izd. L. Früchtel in U. Treu, Berlin 1985, 518, 21 isl. (Stromata VI, XXVV, 168, 2); nem. prev.: Tit. Flav. Klemens von Alexandrien, *Die Teppiche*, prev. F. Overbeck, izd. C. A. Bernoulli in L. Früchtel, Basel 1936, 576. Prim. Bachem, "Dichtung als Verborgene Theologie. Ein dichtungstheoretischer Topos vom Barock bis zur Goethezeit und seine Vorbilder", Diss. Bonn 1955, 20.

⁷ Dodds, op. 4, 53 isl.

2. iniciacijska ali ritualna obsedenost, katere zaščitni bog je Dioniz;
3. pesniška obsedenost, ki jo posredujejo muze;
4. erotična obsedenost, ki jo dajeta Afrodita in Eros.⁸

Platon, čigar zmožnosti razločevanja med šarlatanom in pravim, od boga obdarjenim vidcem nikakor ne smemo podcenjevati in ki je dejavnost pesnikov, prerokov in "koribantov" kljub priznanju, da je pri njih mogoče zaznati sledove božanskega ali demonskega delovanja, "uvrstil daleč pod dejavnostjo racionalnega Jaza",⁹ je skušal pesnika definirati takole: "Lahkotno bitje je pesnik, okriljen in svet, in ne zmore pesniti prej, dokler ni navdihnjen in brez zavedanja in razum ne biva več v njem."¹⁰ Lepe pesmi niso "nič človeškega ... in od ljudi, temveč božje in od bogov".¹¹ In pesniki "niso drugega ... kot govorci bogov, obsedeni vsakdo s tistim, ki ga ima pravkar v posesti".¹² Čeprav je Platon v *Državi* pesnike (Homerja, Hezioda) zaradi njihovih "neresničnih, zavajajočih mitov", v katerih so bogovi nespoštljivo predstavljeni kot povzročitelji zla, karal,¹³ se vendar ni odrekel določilu pesnika kot pod božjim vplivom obsedenega. Tako je Platon obenem zastopnik toposa pesništva kot laži in pesništva kot umetniškega dela,

⁸ Prav tam, 38.

⁹ Prav tam, 116.

¹⁰ *Ion*, 534b. H.-G. Gadamer, *Plato und die Dichter* (1934), v: isti, *Gesammelte Werke*, 5. zv.: *Griechische Philosophie I*, Tübingen 1985, 187-211, 189.

¹¹ Prav tam, 534e.

¹² O analizi in vrednotenju teh izjav prim. P. Friedländer, *Platon*, II. zv., Berlin ³1964, 120 isl., 306, op. 8 (poudarek, da je Platon kljub racionalni temeljni drži določitev pesnika kot od boga navdahnjenega obsedenca mislil resno.) Prim. tudi H. Leisegang, *Der Heilige Geist. Das Wesen und Werden der mystisch-intuitiven Erkenntnis in der Philosophie und Religion der Griechen*, I. zv., prvi del: *Die vorchristlichen Anschauungen und Lehren von Pneuma und der mystisch-intuitiven Erkenntnis*, Darmstadt 1967, 166 isl., 172 isl. O morebitnem "šamanističnem" ozadju tega pojmovanja prim. W. Burkert, *Weisheit und Wissenschaft. Studien zu Pythagoras und Platon*, Nürnberg 1962, 124, 132 isl. E. R. Curtius je ta topos obravnaval v poglavju "Der göttliche Wahnsinn der Dichter" (*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern ²1954, 467 isl.)

¹³ P. Friedländer, *Platon*, 3. zv., Berlin ³1975, 67, prim. tudi prav tam, 123 isl.

sprejetega v stanju božje obsedenosti.¹⁴ Verjetno je Platonov ideološki zadržek do pesnikov in njihovih izdelkov, ki se je sčasoma še krepil, pri nekaterih raziskovalcih povzročil, da teološke vsebine pesništva sicer niso zanikali, a so jo zaznavali le v močno popačeni in izvorno sporočilo sprevračajoči preobleki. Tako se je govorilo o skriti teologiji, oviti v pesniške podobe in uganke,¹⁵ pojavila pa se je tudi metoda – hermenevtika¹⁶ –,

¹⁴ R. Bachem, "Dichtung als verborgene Theologie. Ein dichtungstheoretischer Topos vom Barock bis zur Goethezeit und seine Vorbilder", Diss. Bonn 1955, 2 isl.

¹⁵ Prim. Bachem, nav. delo. Posebej resno zastavlja vprašanje o skriti teologiji v pesništvu prav G. Steiner (*Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt? Mit einem Nachwort von Botho Strauss*, München 1990): "V novejšem umetniškem ustvarjanju in mišljenju ni pri delu pozaba, marveč negativni teizem, posebej živ občutek Božje odsotnosti ali, če sem natančnejši, njegovega umika. Ono 'Drugo' se je umaknilo iz telesne podobe in pri tem za seboj pustilo bodisi negotove (po)svetne sledi ali pa praznino, v kateri je še zaznati tresljaje slovesa. Naše estetske oblike oznanjajo Nič, svobodo praznine, ki je nastala z umikom (*Deus absconditus*) mesijanskega in božjega. 'Posvečena natančnost' slike *Job, zasmehovan od svoje žene* Gregorja iz Toursa v Epinalu ali kakšna Giorgionejeva pokrajina udejanjata epifanijo realne navzočnosti, oznanjata sorodnost umetnosti z vzklicevanjem misterija v rečeh sveta in v ljudeh; nasprotno pa denimo Malevič in Ad. Reinhard – s prav toliko avtoritete – razkrivata svoje srečanje z 'realno odsotnostjo'. In enako, kot smo videli, poststrukturalizem in dekonstrukcija. V razlagah à la Derrida najdemo "ničelno teologijo" "vedno odsotnega". *Prabesedilo* je "tu", vendar zaradi izvirnega dejanja odsotnosti brez pomena. Pomisliti moramo na tisto Toro, kot si jo predstavljajo nekateri kabalisti, na pomensko polnost, ki se je človeški jezik, človeške večpomenskosti referenc ali interpretacij ne dotaknejo in je zato zunaj dosega. 'V tej odsotnosti' se začenja dogajati to, da se 'bojujemo s sencami'. Kar bi rad poudaril, je slutnja, da tam, kjer Božja prisotnost ni več zanesljiva predpostavka in Njegova odsotnost nima več doživete, da, prevladujoče teže, določene razsežnosti mišljenja in ustvarjalnega delovanja niso več dostopne. In Yeatsov aksiom bi sam takole variiral: Nihče, čigar 'živci in kri' najdejo pomiritev v skeptični racionalnosti in se počutijo domače v imanenci in verifikaciji, ne more celovito brati, ne more odgovorno odgovarjati in se odzivati na estetsko. Brati moramo, *kot da*. Gostota Božje odsotnosti, ostrina navzočnosti v tej odsotnosti ni le prazen dialektični obrat. Fenomenologija je elementarna: tako je, kot da bi od nas odšel nekdo, ki smo ga ljubili ali smo se ga trudili ljubiti ali pred katerim smo živeli v strahu. Ta umik je potem nabit s pritiskom bližine, ki je zunaj dosega, s spominom, ki je na robovih raztrgan." (298 isl.)

Celo D. Sölle (*Realisation. Studien zum Verhältnis von Theologie und Dichtung nach der Aufklärung*, Darmstadt 1973) v literaturi priznava "teološke implikacije" (16), ki pa jih ta potem s "posvetno interpretacijo" (prim. U. Baltz, *Theologie und Poesie. Annäherungen an einen komplexen Problemzusammenhang zwischen Theologie und Literaturwissenschaft*, Frankfurt a. M. 1983, 260 isl.) posreduje

ki je skušala te podobe razvozlati in razkriti ter razrešiti izvorni pomen mitov (Homerjevih in Heziodovih), češ da so pesniki z najrazličnejšimi manipulacijami "izmaličili staro teologijo".¹⁷ Pri tem se je izgubila stara platonska predstava o pesnikovi obsedenosti in je bila pretolmačena pejorativno. Le v krščanski mistiki je ostalo odprto neko govorno območje, ki se je najprej izmaknilo alegorezi izoblikovane hermenevtike, ker tu uporabljeni način govora vsebin nauka ne posreduje racionalno, ampak si prizadeva obnoviti neposredno razsvetljenje in z njim dano posvečenost v misterij boštva.¹⁸ Temu ustreza razlikovanje bizantinskega polihistorja Mihaela Psela (1018 – okrog 1080) med načinom govora racionalno naravnane poučevanja (tò didaktikón), didaktično izvajanim slogom, in izjavo, naravnano na neposredno božje razsvetljenje, iniciacijskim slogom (tò telestikón).¹⁹ To ustreza tudi razmeram v zahodnem krščanstvu, kjer sta se strokovnjaška šolska teologija in na pobožnost ciljajoča duhovnost od 12. stoletja naprej razvijali vedno bolj vsaka po svoje tako po vsebinah kot tudi po retoričnih govornih načinih,²⁰ tako da sta se teorija in praksa krščanskega življenja dokumentirali v dveh med seboj ne več ustrezajočih načinih pisanja in

glede na "realizacijo" (zaradi "interesa za inkarnacijo"). Nasproti tej drži, ki mehča resno tematske predstave Boga, je treba brez zadržkov dati prav Georgu Steinerju.

¹⁶ Prim. Bachem, op. 14, 19 sil. G. Gusdorf, *Les origines de l'herméneutique*, Paris 1966, 24 isl.; G. Mura, *Ermeneutica e verità. Storia e problemi della filosofia dell'interpretazione*, Roma 1990.

¹⁷ Bachem, op. 17, 107, op. 55.

¹⁸ Y. Congar, "Langage des spirituels et langage des théologiens", v: *La mystique rhénane*, Paris 1963, 15-43.

¹⁹ M. Harl, "Le langage de l'expérience religieuse chez les Pères grecs", v: F. Bolgiani (izd.), *Mistica e retorica*, Firenze 1977, 5-34, tu 7, op. 5; J. Pépin, "Linguistique et théologie dans la tradition platonicienne", v: *Linguaggio. Scienza - Filosofia - Teologia*, Padova 1981, 23-53, tu 47.

²⁰ F. Vandenbroucke, "Le divorce entre théologie et mystique", *Nouvelle Revue Théologique* 72 (1950), 372-389; nadaljnja literatura pri A. M. Maasu, *Geistliches Mittelalter*, Freiburg/Schweiz 1984, 262. V vzhodni Cerkvi je bil razvoj nasproten kot v zahodni Cerkvi. Tu je zmagala mistična teologija. Prim. K. Chr. Felmy, *Orthodoxe Theologie. Eine Einführung*, Darmstadt 1990, 1 isl.

govorjenja. Čeprav razlike med sholastiko in mistiko²¹ nikakor ne smemo presojati kot temeljne, pa moramo – ne v pojmovnem, temveč v jezikovnem duktusu – ugotoviti nespregledljivo diastazo med obema²² (četudi avtor, kot je mojster Eckhart, v svojih nemških traktatih in pridigah ter v latinskih spisih k eksegezi, filozofiji in teologiji suvereno obvladuje obe obliki).

Znak iniciacijskega načina pisanja in govora je, da skuša izkušnjo zedinjenja z Bogom evocirati kar se le da neposredno, to je brez dodatnih jezikovnih posredovanj (ki bi le oddaljevala od tega, kar želi posredovalec sporočiti).²³ To še najbolje uspe, če se strukturi besedila, v katerem naj bi izkustvo prišlo samo k sebi, posreči tako močno potlačiti moment mimetičnega, ki je imanenten vsakemu govoru,²⁴ da nastane sugestija, da povedano ni več "substitut nečesa drugega",²⁵ ampak "medij samega izkustva".²⁶ Pri tem seveda ostaja dejstvo, da je celo ta sugestija – tudi če se ji uspe

²¹ Prim. o tem raziskovalna mnenja pri A. M. Haasu, *Gottleiden - Gottlieben. Zur Volkssprachlichen Mystik im Mittelalter*, Frankfurt a. M. 1989, 348, op. 3; zdaj tudi K. Ruh 1990, op. 1, 21 isl.

²² Prim. Haas, op. 21, 59 isl.

²³ O nevarnosti jezikovne samo-stojnosti, ki ni le religiozno določena, sta na široko in poučno razpravljala C. K. Ogden in I. A. Richards, *Die Bedeutung der Bedeutung. Eine Untersuchung über den Einfluss der Sprache auf das Denken und über die Wissenschaft des Symbolismus*, Frankfurt a. M. 1974 (London 1923), 33-59.

²⁴ S. Neumeister, *Poetizität. Wie kann ein Urteil über heutige Gedichte gefunden werden?*, Heidelberg 1970, 50 isl., vidi dosledno avtonomizacijo umetnosti v treh korakih: 1. "osvoboditev umetnosti od kulta" (50 isl.), 2. "odprava prisile mimesis v nemški romantiki" (51) in 3. "vrnitev umetnosti v resničnost" (51). Menim, da bi morali v nasprotju s to podobo preteklega razvoja vendarle vztrajati pri medsebojni povezanosti besede in stvari (ki je v sebi neskončno kompleksna): tudi če bi bila napetost med besedo in stvarjo tako skrajna, da bi se morala povezava med obema pretrgati, ostane dejstvo, da se na novo nastala jezikovna "resničnost" definira kot negativiteta nasproti svetu stvari. Antimimetično je s skrivno nitjo povezano z mimesis.

²⁵ Neumeister, op. 24, 51.

²⁶ Haug, op. 1, 495.

razviti do tako imenovane "avtonomne" pesmi – artefakt,²⁷ vendar takšen, "v katerem je jezik odrešen svoje funkcije odsevanja, defunkcionaliziran in popredmeten v svojo lastno eksistenco".²⁸ Prav tista v sami sebi dosežena avtonomija pesmi, v kateri je instrumentalno-funkcionalna jezikovna raba odpravljena v prid medialne, pomeni tisto samoreferenco,²⁹ v kateri postane dogodek zedinjenja človeka in Boga jezikovno aktualen, se pravi, izkusljiv. Poezija³⁰ je tako vsakdanji jezik (ki ima po opažanjih R. Jakobsona seveda tudi že svoje poetske strukture),³¹ prestrukturiran v medij izkustva. Jezuit Gerard Manley Hopkins (1844-1889) opisuje to tako:

"Poudarjanje strukture, ki je močnejše, kot predpisuje navadna stavčna konstrukcija, zahteva poudarek izraza, ki je močnejši kot poudarek pri navadnem govorjenju ali pisanju, ta pa spet poudarek misli, ki je močnejša od poudarka navadnega mišljenja. Na splošno se predpostavlja, da poezija zahteva najvišje zmožnosti človeškega duha; in to prihaja od tod, ker zaradi večje intenzivnosti in dosega mišljenja, ki ga zahteva, na vsakem koraku izloči duhove, nesposobne za nadaljnje dviganje. Jezik poezije zato ne more biti isti kot jezik proze, po drugi strani pa lahko tudi pri prozi vidimo, da njen jezik ni jezik poezije ..."³²

²⁷ Ö. Sözer, *Leere und Fülle. Ein Essay in phänomenologischer Semiotik*, München 1988, 32-38.

²⁸ Neumeister, op. 24, 47.

²⁹ D. D. Evans, *The Logic of Self-Involvement. A Philosophical Study of Everyday Language with Special Reference to the Christian Use of Language about God as Creator*, New York 1963.

³⁰ Tu uporabljam izraz "poezija" – ne povsem korektno – kot sinonim za "pesništvo". Prim. o tem H. A. Glaser v: H. L. Arnold in V. Sinemus (izd.), *Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft*. 1. zv.: *Literaturwissenschaft*, München 1973, 28 isl.

³¹ R. Jakobson, "Was ist Poesie?", v: isti., *Poetik, Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, Frankfurt a. M. 1979, 67-82; prim. tudi E. Holenstein, *Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus*, Frankfurt a. M. 1975, 168 isl. Toda že G. M. Hopkins speljuje vse formalno v poeziji na "princip paralelizma" (gl. naslednjo op., 260 isl.)

³² Citirano pri Sözerju, op. 27, 37, iz: Gerard Manley Hopkins, "Poetic Diction", v: *The Journals and Papers*, izd. H. House, London 1959, 85.

Zato pesništva v njegovem jedru ne smemo definirati na podlagi njegove "delovne" narave /Werkcharakter/, to je s konglomeratom znakov in podob, ki se stekajo vanj, ampak z njegovo odprtostjo za njegovo lastno dogodnostno in dogajalno povezanost /Ereignis- und Geschehenszusammenhang/, odprtostjo, jezikovno intenzivirano s paralelizmi.³³ Ta povezanost, izpeljana iz subjektive nedoumljivosti in njegove skrivnostne strukture, pa je tudi sama zagonetno nepresojna in jo je sicer mogoče interpretirati, vendar nikoli tako dojeti, da bi skrivnost izpuhtela. Bremond govori o pesniški inspiraciji kot "pesniškem misteriju" in pojasnjuje: "Vse to je torej skrivnost, lastna skrivnost vsakogar med nami, skrivnost, ki je nikomur ne moremo razodeti, iz preprostega razloga, da je sami ne spoznamo."³⁴ Paul Celan pojasnjuje: "Poezija – to je usodnostna enkratnost jezika." Ali: "Poezija ...–: to nenehno govorjenje o sami smrti in nič." ³⁵ Pravzaprav je s temi določili to, kar je v pesništvu dejansko pesniško, ugledano tudi v svoji skrivnostnosti naravi. Tu pa je dosežena točka, na kateri po bistroumni ugotovitvi Martine Wagner-Egelhaaf "iz globoko verniške in v pravem smislu mistične identificatio človeka in Boga nastane model, ki je zanimiv tudi in predvsem za nereligiozno razumevanje. Božji primat je mogoče s 'stikalom' misli o unio mystica prenesti na subjekt, čigar nedoumljivost v njegovi avtonomiji doživi moderno posvetitev, ne nazadnje po zaslugi dolge tradicije religioznega utemeljevanja poetičnega. Negativiteta izkustva božjega, njegova 'drugáčnost', o kateri poroča mistik in se je oprijemlje raziskovalec mistike, se ponuja kot šifra na eni strani poezije, ki je ni mogoče reducirati na referenčni objekt in je tako postala avtonomna, in na drugi strani življenjskega izkustva, ki je postalo v metafizičnem smislu negativno; dva položaja, ki zgodovinsko

³³ Prim. Sözer, op. 27, 32 isl. Jakobson, op. 32, 264-310.

³⁴ H. Bremond, *Prière et poésie*, Paris 1926, 106 isl. Prim. tudi Bremond, *La poésie pure*, Paris 1926, 60 isl., zlasti 67: Le langage poétique "a ceci de particulier, de divin que sa précision elle-même a pour but unique d'ouvrir aussi grandes que possible, les portes du mystère".

³⁵ P. Celan, *Gesammelte Werke III*, Frankfurt a. M. 1986, 175, 200. Podobne teze kot tu sem zastopal v: "Mechtilds von Magdeburg dichterische heimlichkeit", v: R. Schnell (izd.), *Gotes und der werlde hulde. Literatur in Mittelalter und Neuzeit, Festschrift für Heinz Rupp zum 70. Geburtstag*, Bern 1989, 206-223, tu 215.

sovpadeta."³⁶ Na strani pesnika ustreza mistični *reductio ad mysterium* postopek mistifikacije, v katerem pesnik z jezikovnimi postopki "po neizgovorljivih zakonih – zunanjega naključja ali kakršnih koli miselnih preskokov nezavednega – stvari brez zadržkov na novo grupira, osvobodi njihovih banalnih in vsakdanjih pomenov in mistificira, se pravi, osvobodi in napravi dostopne za njihov skrivnostni in iracionalni pomen".³⁷ Povsem jasno je, da se pri tem primerno poudarijo jezikovni postopki, običajni za poseben mistični govor³⁸ – paralelizmi vseh vrst, "antiteza, stopnjevanje, hiperbola, paradoks in tautologija"³⁹ – ki so tudi sicer pogoste slogovne oblike. Zaradi njihove pogostne in zgoščene uporabe se pri opisovanju in sugeriranju mističnega izkustva izrazi tista paradokсна "emfatična funkcija podobe" – "da podobe niso 'tisto pravo', le-to pa se ne more sporočati brez podob" – ki je vedno "v nevarnosti", da bo "svoj transcendirajoči potencial usmerila nase, in natanko tu je kraj srečanja mistike in poezije".⁴⁰ Da lahko emfaza podobe v pesništvu in mistiki pogosto poteka vsakič v drugi smeri – po eni strani k artikulirani besedi, po drugi k to besedo zamolčujoči besedi⁴¹ – je pri tem drugotnega pomena, pomembno pa je,

³⁶ Martina Wagner-Egelhaaf, *Mystik der Moderne. Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1989, 213. Temu odličnemu delu uspeva na težkem področju mistike in pesništva vzpostaviti metodološko jasnost, ki omogoča smiselno nadaljevanje.

³⁷ Albert Béguin, "Poésie et mystique", v: isti, *Poésie de la présence de Chrétien de Troyes à Pierre Emmanuel, Les Cahiers du Rhône*, Série Blanche Novembre (95) XXIX 1957, Neuchâtel 1957, 21 (moj prevod).

³⁸ Prim. K. Ruh, 1990, op. 1, 21.

³⁹ Prav tam.

⁴⁰ Wagner-Egelhaaf, op. 37, 214.

⁴¹ Raissa Maritain, "Magie, Poesie und Mystik", v: J. in R. Maritain, *Situation der Poesie*, Düsseldorf 1950, 41-59, 56: "Pesnik je na poti k besedi, mistik pa stremljivo k molku." In dalje: "Čeprav tudi mistik zelo pogosto začuti potrebo po opisu svojih izkustev, pa njihovo izražanje nima te funkcije, da bi jih skušalo dopolniti, za njihovo dokončno dopolnjenost nikakor ni neizogibno potrebno, ampak je le rezultat preplavljenja, poskus radodarnega razodetja." V nasprotju temu danes upravičeno opozarjajo na delež jezika v mistični izkušnji; prim. posebej izrazito Haug, op. 1, 495 isl.

kolikor mistika – in njena "govorna oblika molka"⁴² – s tem prejme poseben poudarek, ki nakazuje nazaj na apofatično teologijo,⁴³ danes pa nekateri

⁴² Potem ko je danes postalo jasno, da – če uporabimo besede Paula Celana iz njegovega govora ob podelitvi Büchnerjeve nagrade – "kaže pesem ... močno nagnjenje k obmolknjenju" (Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Büchner-Preises, 1960, 143, nav. P. Buchka, *Die Schreibweise des Schweigens. Ein strukturvergleich romantischer und zeitgenössischer deutschsprachiger Literatur*, München 1974, 56), moramo tudi mistični molk znova vzeti resno. Vendar se ga ne da preprosto dialektično potlačiti kot zgolj retorični element v "jezik kot medij (mistične) izkušnje" (Haug, nav. delo, 495). Mistični jezik, ki se zanima za molk, se ne orientira – z odgovorom – ob Božjem govoru, temveč ob Njegovem molku (ki se simbolno podaljšuje v molk Jezusa Kristusa v njegovem pasijonu). Zato lahko so in morajo biti molčeči mistiki. Kolikor je Bog "onkraj vseh stvari" (Dionysios Ar., *De myst. theol.* 1,3), ga je moč častiti in izkusiti v molku; kolikor pa je "vzrok vsemu" (isti, *De div. nom.*, 1,3), pušča odprto pot človeški govorici. Prim. o tem O. Lorenz, *Schweigen in der Dichtung: Hölderlin – Rilke – Celan. Studien zur Poetik deiktisch-elliptischer Schreibweisen*, Göttingen 1989, 64 isl. Večina mistikov primerno upošteva obe okoliščini, in to se kaže v njihovih jezikovnih in govornih oblikah, ki so oblike molka (elipsa, anakolut, negacija). Prim. M. Picard, *Die Welt des Schweigens*, Erlenbach-Zürich 1948; G. Steiner, *Sprache und Schweigen. Essays über Sprache, Literatur und das Unmenschliche*, Frankfurt a. M. 1969, 74-97; V. Roloff, *Reden und Schweigen. Zur Tradition und Gestaltung eines mittelalterlichen Themas in der französischen Literatur*, München 1973; M. Baldini, *Il linguaggio dei mistici*, Brescia 1986; isti (izd.), *Il silenzio*, Vicenza 1987; isti in S. Zucal (izd.), *Le forme del silenzio e della parola*, Brescia 1989; ista (izd.), *Il silenzio e la parola da Eckhart a Jabès*, Brescia 1989. Religijsko-zgodovinsko je molk v povsem ritualiziranih oblikah natanko določena drža. Prim. o tem O. Casel, *De philosophorum gaeecorum silentio mystico*, Berlin 1967; G. Mensching, *Das heilige Schweigen. Eine religionsgeschichtliche Untersuchung*, Giessen 1926; T. Weclawski, *Zwischen Sprache und Schweigen. Eine Erörterung der theologischen Apophase im Gespräch mit V. N. Lossky und M. Heidegger*, München 1985.

⁴³ Prim. G. Kahl-Furthmann, *Das Problem des Nicht. Kritisch-historische und systematische Untersuchungen*, Meisenheim a. Gl. 1968, 355 isl.: H. Theill-Wunder, *Die archaische Verborgenheit. Die philosophischen Wurzeln der negativen Theologie*, München 1970; J. Hochstaffl, *Negative Theologie. Ein Versuch zur Vermittlung des patristischen Begriffs*, München 1976; M.-J. (H.) Hrahe, "Von den Wesensart negativer Theologie. Ein Beitrag zur Erhellung ihrer Struktur", Diss. München 1976; R. A. Lees, *The Negative Language of the Dionysian School of Mystical Theology. An Approach to the Cloud of Unknowing*, 2 zv., Salzburg 1983; S. E. Balentine, *The hidden God. The Hiding of the Face of God in the Old Testament*, Oxford 1983; F. A. Pastor, *La lógica de lo inefable. Una teoría teológica sobre el lenguaje del teísmo cristiano*, Roma 1986; *Prudentia*, Supplementary Number 198: *The via negativa*, ur. D. W. Dockrill in R. Mortley, Auckland/Nova Zelandija 1981.

v tem vidijo skupno točko s poststrukturalistično-dekonstrukcijskim mišljenjem.⁴⁴

II

Da bi prikazali bližino med mistično izkušnjo in pesništvom, je smiselno izhajati iz primera, v katerem se paradigmatško izkazuje to, kar je mogoče povedati o mistični in pesniški izkušnji. To bi rad ponazoril ob primeru pesmi v ljudskem jeziku, ki se formalno navezuje na srednjeveško sekenco; mislim na pesem '*Granum Sinapis*', ki pomeni "vrhunec duhovnega pesništva v nemškem srednjem veku". Razmeroma dobro poznano (ohranjeno enajstkrat v devetih rokopisih) besedilo je iz zgodnjega 14. stoletja. Kurt Ruh jo celo pripisuje Mojstru Eckhartu.⁴⁵

'*Granum sinapis*''*Granum sinapis*'

I

In dem begin
hô uber sin
ist ie daz wort.

Na začetku,
visoko nad (vsakim) pojmljenjem,
je Beseda.

⁴⁴ J. Derrida, *Wie nicht sprechen. Verneinungen*, izd. P. Engelmann, Wien 1989. Prim. že Wagner-Egelhaaf, nav. delo, 222 isl.; P. Koslowski, *Die Prüfungen der Neuzeit. Über Postmodernität, Philosophie der Geschichte, metaphysik, Gnosis*, izd. P. Engelmann, Wien 1989, 84 isl.

⁴⁵ Besedilo po K. Ruh, *Meister Eckhart. Theologe, Prediger, Mystiker*, München 1989, 47-59. Prim. tudi L. Gnädinger, *Deutsche Mystik*, Zürich 1989, 213-223 (z zanimivimi novimi prevodnimi predlogi, zlasti za prevod tretje kitice); Eckhart, *Poème suivi d'un commentaire latin anonyme, traduction et postface de A. de Libera*, Paris 1988; K. Ruh, *Verf. Lex. III*, Berlin 1981, 220-224. Toda prim. predvsem M. Bindschedler, *Der lateinische Kommentar zum Granum Sinapis*, Basel 1949, reprint: Hildesheim 1985. Analizo z vidika teorije jezika sem poskusil v *Sermo mysticus*, 301-329. Motivnozdgodovinsko študijo, povezano z '*Granum Sinapis*', je 2. sept. 1990 na predavanju Eckhart-Society v Oxfordu predstavil Bernard McGinn: v njej je niz pomembnih dognanj, zlasti glede podobja puščave.

ô rîcher hort,
 dâ ie begin begin gebâr!
 ô vader Brust,
 ûz der mit lust
 daz wort ie vlôz!
 doch hat der schôz
 daz wort behalden,
 daz ist wâr.

O bogato obilje,
 kjer je začetek nenehno rojeval začetek!
 O očetove prsi,
 iz katerih je radostno
 nenehno tekla Beseda!
 Toda naročje
 je zadržalo Besedo, to je
 zares tako.

II

Von zwên ein vlût,
 der minnen glût,
 der zweier bant,
 den zwein bekannt
 vlûzet der vil sûze geist
 vil ebinglich,
 unscheindelich,
 dî drî sîn ein.
 weiz du waz? nein.
 iz weiz sich selber
 aller meist.

Iz dvojega kot val,
 ljubezni žar,
 dveh vez,
 dvema poznan,
 teče ljubkosladki duh
 enovito,
 neločljiv.
 Ti trije so eno.
 Poznaš njihovo bitnost? Ne.
 Najbolje se pozna sámó.

III

Der drîer strik
 hat tîfen schrik,
 den selben reif
 nî sin begreif:
 hîr ist eine tûfe sunder grunt.
 schach unde mat
 zît, formen, stat!
 der wunder rink
 ist ein gesprink,
 gâr unbewegit stêt sîn punt.

Konopec treh
 zbuja globok strah,
 tega obroča
 razum nikoli ni doumel:
 Tu je globina brez dna.
 Šah in mat
 času, oblikam, prostoru!
 Čudežni obroč
 je izvor,
 njegova središčna točka stoji nepremično.

IV

Des puntez berk
 stîg âne werk,
 vorstentlichkeit!
 der wek dich treit
 in eine wûste wunderlich,
 dî breit, dî wît,
 unmêzik lit.
 dîwûste hat
 noch zît noch stat,
 ir wîse dî ist sunderlich.

Na vrh te točke
 se vzpni brez (svojega) dela,
 razumnost!
 Pot te vodi
 v čudovito/nenavadno puščavo,
 ki se razteza neizmerno
 v širino, v daljavo.
 Puščava nima
 ne časa ne prostora,
 njen obstoj pripada le njej sami.

V

Daz wûste gût
 nî vûz durch wût,
 geschaffen sin
 quam nî dâ hin:
 us ist und weis doch
 nimant was.
 us hî, us dâ,
 us verre, us nâ,
 us tîf, us hô,
 us ist alsô,
 daz us ist weder
 diz noch daz.

Puščave, tega Dobrega
 ni nikoli prehodila noga,
 ustvarjena pamet
 nikoli ni dospela tja;
 nekaj je, in nihče nê ve,
 kaj je.
 Tu je, tam je,
 blizu je, daleč je,
 globoko je, visoko je,
 tako je narejeno,
 da ni ne to ne ono.

VI

Us licht, us clâr,
 us vinster gâr,
 us unbenant,
 us unbekant,
 beginnes und ouch endes vrî,

Je svetlo, je jasno,
 je povsem temno,
 brez imena je,
 nespoznano je,
 nima začetka ne konca,

us stille stât,	tiho stoji,
blôs âne wât.	golo je, brez obleke.
wer weiz sîn hûs?	Kdo pozna njegov dom?
der gê her ûz	Ta naj pride k nam
und sage uns, welich	in nam pove, kakšne
sîn forme sî.	oblike je.

VII

Wirt als ein kint	Postani kot otrok,
wirt toup, wirt blint!	postani gluha, postani slep!
dîn selbes icht	Tvoj lastni Jaz
mûz werden nicht,	se mora izničiti,
al icht, al nicht trîb uber hôr!	ves nekaj in ves nič odženi stran!
lâ stat, lâ zît,	Pusti prostor, pusti čas,
ouch bilde mît!	ogni se tudi podobi!
genk âne wek	Pojdi brez poti
den smalen stek,	po ozki stezi,
sô kums du an	in našel boš
der wûste spôr.	sled puščave.

VIII

O sêle mîn	O moja duša,
gemk ûz, gor in!	pojdi ven, Bog noter!
sink al mîn icht	Potopi ves moj nekaj
in gotis nicht,	v Božji Nič,
sink in dî grundelôze vlôt!	potopi v brezdANJI val!
vlî ich von dir,	Če zbežim od tebe,
du kumst zu mir.	prideš k meni.
vorlîs ich mich,	Če se izgubim,
sô vind ich dich,	tedaj te najdem,
ô uberweselîches gût!	o nadbitnostno Dobro!

Če pregledamo mistično pesništvo tako imenovane nemške mistike,⁴⁶ bomo hitro videli, da gre pri naši osemvrstičnici o gorčičnem zrnju za vrhunec, ki izstopa tako oblikovno kot vsebinsko. Naslov '*Granum sinapis de divinitate pulcherrima*⁴⁷ meri na *granum sinapis, parvum in substantia, magnum in virtute* (kom. 2,1), "majhen po svoji masi, velik po svoji moči" ali – ta izjava se nanaša na 'knjižico', s tem pa tudi na pesem – "po številu besed sicer majhna, vendar nabita s čudežno močjo nebeških reči" (prav tam).

Avtor se z uporabo podobe o gorčičnem zrnju navezuje na biblijsko komparacijo pri sinoptikih (Mk 4,30-32, Lk 13,18 isl.; 17,6; Mt 13,31 isl.). Pri evangelistu Marku se glasi takole: "In govoril je (Kristus) še: Kako naj ponazorimo Božje kraljestvo in s kakšno priliko naj ga predstavimo?"

⁴⁶ Prim. o tem Ph. Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts*, 2. zvezek, Leipzig 1867, reprint: Hildesheim 1964 (naša pesem, str. 2888 isl.); A. Spamer, *Texte aus der deutschen Mystik des 14. und 15. Jahrhunderts*, Jena 1912, 175-192; Br. Bardo, *Deutsche Gebete. Wie unsere Vorfahren Gott suchten*, Freiburg i. Br. ³1917; isti, *Die minnende Seele. Mittelalterliche Dichtungen insbesondere aus dem Kreis der deutschen Mystik*, Mainz 1920; J. Bernhart, *Lieder aus der deutschen Mystik*, München 1922; isti, *Der Cypernwein. Lieder der deutschen Mystik*, Paderborn 1940. W. Stammeler, *Gottsuchende Seelen. Prosa und Verse aus der deutschen Mystik des Mittelalters*, München 1948; F. Schulze-Maizier, *Mystische Dichtung aus sieben Jahrhunderten*, Leipzig 1925, reprint: Frankfurt a. M. 1980; L. Gnädinger, nav. delo, 472-489. K. Bartsch, "Lieder der Mystiker", v: isti, *Beiträge zur Quellenkunde der altheutschen Literatur*, Strassburg 1886, 311-333; E. Benary, "Liedformen der deutschen Mystik im 14. und 15. Jahrhundert", Diss. Greifswald 1936; K. Ruh, "Mystische Spekulation in Reimversen des 14. Jahrhunderts", v: isti, *Kleine Schriften II*, Berlin 1984, 184-211. W. Freese, "Min geyst hat sich verwildet". Zur literarhistorischen Problematik eines anonymen spätmittelalterlichen Textes", v: W. Pelters in drugi (izd.), *Wahrheit und Sprache. Festschrift für B. Nagel*, Göttingen 1972, 57-80. Posebno obravnavo zahtevajo pesmi, pripisane Johannesu Taulerju. Prim. s. Eucharis Becker, "Untersuchungen zu dem Tauler zugeschriebenen Lied 'Es kumpt ein schiff geladen'", v: E. Filthaut (izd.), *J. Tauler, ein deutscher Mystiker. Gedenkschrift zum 600. Todestag*, Essen 1961, 77-92.

⁴⁷ Bindschedler, op. 46, se glede 2,1 navezuje na 57. homilijo Janeza Zlatoustsa (PG 58, 563A), ta navedek pa de Libera prevzame brez navedbe vira (de Libera, 55). Navezava je napačna, ne gre za 57., marveč za 46. homilijo (PG 58, 476). Interpretacija gorčičnega zrna, ki jo najdemo tu, meri na indentifikacijo *Božjega kraljestva* s Cerkvijo, razprostranjeno po vsem svetu, in jo je torej komaj moč povezovati z našim '*Granum Sinapis*' (prim. J. Gnilka, *Das Evangelium nach Markus* /Mk 1-8,26/, Zürich 1978 /EKK IKI/1/, 188 isl.).

Takšno je kot gorčično zrno, ki je takrat, ko se vseje v zemljo, manjše od vseh semen na zemlji. Ko pa je vsejano, raste in postane večje od vseh zelišč in naredi velike veje, tako da morejo ptice neba gnezditi v njegovi senci.⁴⁸ Da ta primerjava za (časovno) rast Cerkve in Božjega kraljestva v naši pesmi ni razumljena v svojem eshatološkem smislu, pokaže razlagalni argument v komentarju: *libellus* sam je gorčično zrno, ki kljub svoji majhnosti in skromnemu obsegu nosi "čudežno moč nebeških reči" in tako – v duševno-duhovni paraleli s farmacevtsko uporabo pravega gorčičnega zrna (z namigom na Oda von Meunga in njegovo delo *De viribus herbarium*)⁴⁹ – "pobožnim dušam daje zdravilo proti grehu" (2,1). Gre za jasnost in avtentičnost krščanskega verovanja, potrjeno in izpričano z obliko, katere minimalna majhnost prinaša maksimalen izkupiček. Ne bomo pogršili, če podobe gorčičnega zrna za *libellus* ne povežemo zgolj s komentarjem, ampak predvsem tudi s pesmijo.

V resnici je uporaba te podobe globoko utemeljena v brezhibno ohranjenem, po vzoru sekvenc Adama iz Sv. Viktorja (+1192) posnetem kitičnem zaporedju:⁵⁰ ozka formalna posoda vsebuje in ponazarja celotno polnost mistike Dionizija Areopagita (okrog 500), ki je v svojem jedru mistika božjega misterija.⁵¹ Če poezija po svoji notranji naravnosti teži v misterij,

⁴⁸ Prim. Gnilka, op. 48, 186-190.

⁴⁹ Kom. 2,2. Bindschedlerjev namig, op. 46, 34.

⁵⁰ O vsem, kar je pomembno vedeti o sestavi besedila in njegovi obliki, gl. K. Ruh, "Textkritik zum Mystikerlied 'Granum Sinapis'", v: isti, *Kleine Schriften II*, Berlin 1984, 77-93.

⁵¹ Iz obsežne literature o Dioniziju prim. le J. Vanneste, *Le mystère de Dieu. Essai sur la structure rationnelle de la doctrine mystique de Ps.-Denys l'Aréopagite*, Paris 1959. Že H. Koch je v *Pseudo-Dionysius Areopagita in seinen Beziehungen zum Neuplatonismus und Mysterienwesen. Eine litterarhistorische Untersuchung*, Mainz 1900, 92 isl., opozoril na jezik misterija poganskega izvora pri Dioniziju. Prim. tudi H. U. von Balthasar, *Herrlichkeit. Eine theologische Aesthetik*, drugi zvezek: *Fächer der Stile*, Einsiedeln 1962, 147-214; L. Bouyer, *Mysterion. Du mystère à la mystique*, Paris 1986, 229 isl., 280 isl.; A. Louth, *The Origins of the Christian Mystical Tradition from Plato to Denys*, Oxford 1981, 159-178; /slovenski prevod: *Izvori krščanskega mističnega izročila. Od Platona do Dioniza*. Prevedla Nike Kocijančič, Gorazd Kocijančič. Ljubljana, 1993, 218-243;/ isti, *Denys the Areopagite*, Wilton CT 1989, posebej 78 isl.; de Libera, 56; K. Ruh, op. 1 (1990), 31-82.

potem je ta težnja izpolnjena v pesmi o gorčičnem zrnu, saj je njeno središče res zgolj "nevedno", se pravi povsem v skrivnost potopljeno izkustvo Boga.

Prve tri kitice sodijo skupaj tako po svojem jezikovnem duktusu kot po vsebinski izpovedi: gre za "razlikovalno"⁵² govorjenje o krščanskem Bogu. Najprej za nenehno, se pravi, večno porajanje (tu po Eckhartovo: rojevanje) božjega Sina kot BESEDE iz očetovega naročja, dogajanje, ki se izmika vsakršnemu zajetju s strani človeškega razuma in ki je neskončno v smislu, da BESEDA vedno ostaja v očetovem naročju in obenem iz njega izhaja. Ta hkratni zunaj in znotraj BESEDE, ta hkratna združenost in razdruženost Očeta in Sina se aktualizira v nečem Tretjem – plimujoče valovanje, ogenj med njima, vez – kar je prepoznano kot Očeta in Sina povezujoča, personalno razumljena ljubezen: gre za vzajemno instanco enosti, ki se z izkušnjo (*der vil süeze*⁵³ *geist*) dokumentira v Očetu in Sinu. V ljubezni, ki ju povezuje, sta Oče in Sin z Duhom eno – tudi to je božanska samoreferencialnost, v katero človeško védenje ne more prenikniti in je doumeti. Védenje, ki spremlja to Enost, je le samovedenje božanstva. Tretja kitica poudarja to skrivnostno naravo božje troedinosti naproti človeškemu razumu z opozorilom na božjo samozaprtoost (in – vseka-kor – na grozo,⁵⁴ ki pri tem prehaja na tega, ki to kontemplira), in njeno

⁵² de Libera, 56.

⁵³ "Süss" /sladko/ je v teološki semantiki zgodnjega krščanstva in srednjega veka odločilni ključni in kvalitativni pojem za uspelo religiozno izkušnjo. Prim. izjemno obsežno gradivo pri F. Ohlyju, *Süsse Nägel der Passion. Ein Beitrag zur theologischen Semantik*, Baden-Baden 1989.

⁵⁴ L. Gnädinger prevaja 3. kitico – zame prepričljivo – takole:

Trojega konopec
je globoko zaprt,
te zadrgnjene vrvi
ni nikdar dojela nobena pamet:
tu je globina brez dna.
Šah in mat vam,
čas, oblika in prostor!
Ta čudežni obroč
je izvor,
njegova središčna točka stoji povsem negibno.

nepredirljivo krožno strukturo, ki je – tridimenzionalno – tolmačena kot brezdanja globina. S tem se odpre pogled na človeški razum, ki mora glede na ta paradoksn krog božanstva resignirati, tako da se poslovi od kategorij prostora in časa (*stat, zît*) in vseh drugih miselnih podob (*formen*). V komentarju (34,1 isl.) podano podobje "večnega kroga", "izvira" in "izvora" (*gesprinc*) za *unitio* (združenost) *circulus mysticus* (mističnega kroga) kaže na paradoksalnost, ki je imanentna predstavi o krogu in ki jo je treba po Blumenbergu pojasniti kot "eksplozivno metaforiko"⁵⁵ /Sprengmetaphorik/: "Bog je duhovna krogla, katere središče je povsod, njenega oboda pa nikjer ni." Pri tej trditvi,⁵⁶ ki se nanaša na sedmo teološko pravilo Alanusa iz Lilla (+1203) in drugi odstavek dela *Buch der XXIV Weisen* (konec 12. stoletja), gre za izjavo o božji neskončnosti in obenem vsepričujočnosti. Z uporabo vsakomur dostopne podobe – krogle ali kroga – je mogoče signalizirati Božjo izvornost, njegovo ustvarjalno, v središču mirujočo in obenem proizvajajočo izvirkost; v preložitvi središča na povsod in krožnice/oboda na nikjer krog eksplodira, to pa omogoči izkustvo neskončnosti.⁵⁷

Prim. isti., op. 46, 216 isl. (tu je tudi utemeljitev). Upodobitev mističnega kroga pri Heinrichu Seuseju, predvsem v slikah, ki spremljajo rokopis (K. Bihlmeyer, *Heinrich Seuse, deutsche Schriften*, Frankfurt a. M. 1961, 195, in A. M. Diethelm, *Durch sin selbst unerstorben vichlichkeit hin zu grosser loblichen heilikeit. Körperlichkeit in der Vita Heinrich Seuses*, Bern 1988, 164b, 214, 216), nazorno kaže Božjo samozaprtoost (v obliki kroga) in v Boga zaprto stvarstvo v obliki vrvi (priateljsko opozorilo gospe dr. Louise Gnädiger, Zürich).

⁵⁵ Prim. o tem Haas, op. 1, 102 isl., 426. H. Blumenberg, "Paradigmen zu einer Metaphorologie", v: *Archiv für Begriffsgeschichte*, 6. zv., Bonn 1960, 131 isl.

⁵⁶ Alanus de Insulis, *Theologicae Regulae*, Reg. VII, PL 210, 627; nova izdaja N. M. Häringa, *Magister Alanus de Insulis Regulae Caelestis Iuris*, AHDLMA 48 (1981), 97-226, 131 isl. Isti avtor je napisal tudi pridigo o inteligibilni krogli. Prim. M.-Th. d'Alverny, *Alain de Lille, Textes inédits*, Paris 1965, 163-180, 295-306. – O delu *Buch der 24 Weisen* gl. pri C. Baeumkerju, *Studien und Charakteristiken*, Münster 1927, 207-214, 208; najnovejša izdaja: F. Hurdy, *Le Livre de XXIV Philosophes*, traduit du latin, édité et annoté par F. H., Grenoble 1989, 9 isl., 93-96. Druga literatura (Harries, Mahnke, Borrero) glej pri Haas, op. 21, 422 isl., op. 114.

⁵⁷ Nazor, da je Eno, tu Bog, "povsod" in "nikjer" hkrati, je neoplatonističen. Prim. K. Kremer, *Die neuplatonische Seinsphilosophie und ihre Wirkung auf Thomas von Aquin*, Leiden 1966, 45 isl.; Haas, op. 21, 259.

V tretji kitici zaklinjajoča jezikovna gesta *schach unde mat / zît, formen, stat!* kaže na spremembo vidika izjave; ne gre več za lokucijsko konstativne povedi, temveč za ilokucijsko performativno⁵⁸ dejanje, ki se ga zahteva od poslušalca/bralca (čeprav, kot po pravici insinuira I. T. Ramsey,⁵⁹ imajo tudi konstativne izjave o božji troedinosti vselej pred seboj že performativno mišljeni "Povem ti ..."), namreč, naj opusti kategoriji prostora in časa, da bi se približal Bogu.

Četrta in sedma kitica postaneta še jasnejši in imata več velelnikov v ednini, da bi poudarili, da pomeni v osmi kitici v molitvi slavljena in izprošena enost z Bogom za človeški razum možnost uresničenja le tedaj, če se ta zgane; vendar pa je to gibanje, ki je v sebi paradokсно, saj mora potekati *âne werk!* in zato vodi v paradoks. Nenaporna pot vodi in "nosi" (tako je še enkrat nakazana pasivnost tega postopka)⁶⁰ razum v "čudovito/nenavadno" (=paradokсно) "puščavo",⁶¹ se pravi, v neki z merami neizmerljiv nikjer, ki mu ni podobnega. V peti in šesti kitici je ta puščava v svoji paradokсни strukturi opisana paradokсно: z nedostopnostjo (za ustvarjeni razum), nepoznanostjo, hkratnostjo in vsepričujočnostjo v tu in tam, v blizu in daleč, v visokem in nizkem, neprimerljivostjo (*us ist weder diz noch daz* – povsem eckhartovsko?). Nato postanejo kategorije bolj abstraktne, subtilnejše – vendar tudi kot take nimajo možnosti, da bi ustrezno označile "puščavo": njena vsakršno mero presegaajoča brezobličnost (se pravi, v merske forme neujemljiva inkomenzurabilnost) se izpričuje v paradoksu svetlo-temno,

⁵⁸ J. L. Austin, *Zur Theorie des Sprechakte*, Stuttgart 1972; isti, *Gesammelte philosophische Aufsätze*, Stuttgart 1986, 305 isl.; W. A. de Pater, *Theologische Sprachlogik*, München 1971, 109 isl.

⁵⁹ I. T. Ramsey, "Biology and Personality: Some Philosophical Reflections", v: W. E. Steinkraus (izd.), *Biology and Personality, Frontier Problems in Science, Philosophy and Religion*, Oxford 1965, 174-196, 180, navedeno pri de Paterju, nav. delo, 114. O Ramseyjevih zanimivih teorijah jezika prim. prav tam, 11-49; isti, *Reden von Gott. Reflektionen zur analytischen Philosophie der religiösen Sprache*, Bonn 1974, 26-49.

⁶⁰ Povsem v duhu dionizijevske in eckhartovske mistike je mistično poenotenje s človekove plati čista pasivnost. Prim. Haas, op. 21, 272, 468, op. 63.

⁶¹ O mistični semantiki "puščave" prim. M. Nambara, "Die Idee des absoluten Nichts in der deutschen Mystik und ihre Entsprechungen im Buddhismus", *Archiv für Begriffsgeschichte g* (1960) 143-277, 306-319, 214 isl.

v negacijah brezimnost, nepoznano, brezčasnost, nunc stans, golota. *Daz wüste gût* (5,1) je brez oblike in podobe, izmaknjeno človeškemu razumu.

Ker je enako lahko spoznano le z enakim in se lahko zedini le z njim, se v sedmi kitici znova z vso močjo pojavi velelnik: pojavi se mistična zaklenitev čutov (poneumljenost v nerazumnega otroka, gluhost, slepota), samoizničenje v možnost onkraj nečesa in ničā, in znova poziv po opustitvi vseh kategorij časa, prostora in predmetnega mišljenja vse do poslednjega paradoksa: *genk aāne wek / den smalen stek, / sō kums du an der wüste spōr* (7,8 isl.). Nedostopna puščava niti z zadnjim napotkom ne postane dostopna, ampak le zaznavna. Puščava se odteguje tudi tistemu, ki je izpolnil vse predpostavke, da bi jo lahko dosegel. Zato namreč, ker je mogoče božanstvo doseči le v demontaži vseh določil, v dekonstrukciji vseh gotovosti, ki je ono samo – se pravi, da ga ni mogoče doseči.

Dejstvo, da se ta uvod v božanstveni misterij tro-edinega božanstva konča z molitvijo, je globljega pomena. Najprej se v performativno evokativni jezikovni obliki te jezikovne geste – ki je za krščanstvo najvišja oblika oznanila – izpričuje optimizem glede neuničljive Besede, ki je zato, ker je sam Bog, zmožna nositi svojo lastno negacijo. V molitvi in predvsem v njeni zmožnosti, da aktualizira postopek zedinjenja, doseže Jaz svoje preoblikovanje, in sicer proleptično gotovo, a zato ne manj intenzivno. Jezik je in postane tu najbolj zanesljivo in najbolj trajno medij samega izkustva, ker postane v velelnikih, naperjenih na Jaz in na Boga, dogodek, kar je mogoče šifrirati zgolj v oblikah negativnega govora (potopitev v božji Nič, v brezdANJI tok, samo-izgubitev), kar pa v spretno na koncu uvedeni *via eminentiae* izjave zveni brezmejno pozitivno: *ō uberwesliches gût!* (8,10).

Vsebinsko je mogoče pesem do zadnje besede osvetliti in pojasniti z odlomki iz Dionizija Areopagita in Mojstra Eckharta. Zvečine je to *poesia docta*, tudi če naj bi bralec tega pri branju (ali petju?) ne opazil takoj.⁶²

Prav na koncu omenjeni poudarek je pomemben zato, ker v njem postane razvidna prevlada izkušnjske razumevalne obravnave pred aktivno intelektualno. Pesem je v svojem jezikovnem poteku unavzočenje človekovega zedinjenja z Bogom, ki kot Eden, čigar tri osebne hipostaze, ki se vsakič

⁶² de Libera, 57.

znova artikulirajo, vsakič znova dajejo v tej enosti, človeku, ki mu prihaja naproti v enost z njim, nalaga samoizročitev, katere neskončno napotovanje, se pravi, katere dogodnostna narava se razodeva v nepremagljivi paradoksalnosti samega cilja, proti kateremu gre pri hoji skoz puščavo. Puščava sama je Dobro – *daz wüste güt* (5,1), *gotis nicht* (8,4). Odločilno ostaja pri tem, da pot nikoli ne privede do cilja, temveč ostane *an der wüste spôr* (7,10) inkohativno nakazana – čeprav je v molitvi sugestivno govor o rešljivi dialektiki sebe-izgubljenja in sebe-najdenja (8,8 isl.). Morda je to najdenje eshaton. Toda tudi tedaj nič ne napeljuje k domnevi, da se je trojstveni Bog tako razpustil sam v sebi, da je le še Eden in ne več obenem tudi Trojen. Trojen je, da bi postal Eden, da bi vedno *postajal* Eden, tako da sta tudi njegova bit in postajanje eno. Tisto dogodnostno pa, ki je neskončno, je skrivnost, h kateri je mogoče končno in dokončno pristopiti le v pesniški obliki, saj je ta sposobna evocirati dogodnostno.

III

Skrivnost neskončnega dogodka (Boga) – to bi bil po opravljeni analizi izid pesniškega jezikovnega postopka z mistično intenco. Z vso resnostjo bi se zdaj morali vprašati, ali ta izid velja tudi za druge oblike krščanskega mističnega pesništva. Glede Janeza od Križa⁶³ ali Angela Silesia⁶⁴ in mnogih drugih lahko na vprašanje odgovorim pritrdilno, vendar moram obenem tudi poudariti, da je treba to, kar je tu imenovano skrivnost, vedno

⁶³ Juan de la Cruz, v svoji *Subida*, 1. knj., pogl. XIII:

Para venir a lo que no sabes,

Has de ir por donde no sabes.

(cit. pri J. Baruziju, *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*, Paris, 1931, 551, v odločilnem poglavju o "expérience abyssale", ki je očitno misterijsko).

⁶⁴ Za Johannes Schefflerja (= Angelus Silesius) je dimenzija skrivnosti konstitutivna. Prim. *Cherubinischer Wandersmann*, izd. L. Gnädinger, Zürich 1986, 1 (26, 123, 154), 2 (15, 92, 93, 101, 235).

razumeti v Goethejevem smislu kot "sveto javno",⁶⁵ se pravi v sebi paradoksnost dogajanja. Čudež uzrtja božjega Niča in "razsvetlitev sta temeljno dejanje, in to človekovo temeljno dejanje: človek ničesar ne spozna niti ne užije, ne da bi takoj postal produktiven. To je bistvena lastnost človeške narave. Da, brez pretiravanja lahko rečemo, da je to človeška narava sama."⁶⁶

Znano je, da sta se D. T. Suzuki in tudi Sh. Ueda upravičeno upirala temu, da bi zen označevali kot "mistiko". Suzuki v pogovoru o knjigi H. Dumoulina *Zen, Geschichte und Gestalt* (1959) pravi tole:

"Ne morem nadaljevati, ne da bi se dotaknil glavnega argumenta knjige, namreč, da je zen oblika mistike. Žal sem pred leti tudi sam ta pojem uporabil v povezavi z mistiko. To sem že davno obžaloval, saj ga imam danes za skrajno zavajajočega glede definicije zenovskega mišljenja. Na tem mestu naj zadošča, če povem, da nima zen v sebi ali na sebi nič 'mističnega'. Povsem preprost je, jasen kot dnevna svetloba, povsem odprt, v sebi nima ničesar temnega, obskurnega, skrivnega ali skrivnostnega."⁶⁷

⁶⁵ Cit. pri H. U. von Balthasarju, *Prometheus. Studien zur Geschichte des deutschen Idealismus*, Heidelberg 1947, 422:

Ce opazujete naravo,
Morate upoštevati eno in vse:
Nič ni notri, nič ni zunaj;
Kajti, kar je notri, je zunaj.
Ne obotavljajte si tako razumeti
Sveto javne skrivnosti.

Veselite se resničnega sijaja,
Veselite se resne igre:
Nič, kar živi, ni eno,
Vedno je mnogo.

(Iz: J. W. Goethe: *dtv-Gesamtausgabe 2: Sämtliche Gedichte*, 2. del, München 1961, 153 isl.)

⁶⁶ Prav tam, 427.

⁶⁷ Cit. pri H. Waldenfelsu, *Absolutes Nichts. Zur Grundlegung des Dialogs zwischen Buddhismus und Christentum*, Freiburg³ 1980, 161 (The Eastern Buddhist 1/1/1965/124). Prim. poskuse R. Otta, da bi pojem mistike uporabil za zen budizem. R. Otto, "Über Zazen als Extrem des numinosen Irrationalen", v: isti, *Aufsätze das Numinose betreffend: I. Religionskundliche Reihe*, Gotha⁴ 1929, 119-132, 121, 125; nova verzija: isti, *Das Gefühl des überweltlichen (Sensus Numinis)*, München 1932, 241-253, 243, 247 (z ublažitvami!); A. Verdú, *Abstraktion und Intuition als Wege zur Wahrheit in Yoga und Zen*, München 1965, 126 isl.

Sh. Ueda, ki posreduje pogovor s Suzukijem o isti temi, govori celo o "premaganju 'mistike'" v zenu.⁶⁸ Temu zagotovo ni mogoče ugovarjati glede dejstva, da "se zen odpoveduje besedi, ki bi oznanjevala absolutno".⁶⁹ "Vsak govor o resnici, transcendenci ali absolutnem ali kakor koli že to imenujemo, mora biti radikalno izničen. Kajti tu gre za neizrekljivo."⁷⁰ Že na vprašanje o Bogu – temeljno v vsej krščanski mistiki – odgovarja zen budizem z "ničem" drugače kot krščanstvo.⁷¹ Za Eckharta je Bog nič vseh določil, ki bi ga omejevala, vse do njegove imenljive troosebnosti. Za zen budizem pa se nič nanaša celo in ravno na vprašanje, ki sprašuje o božji biti.⁷² Do tod vse prav. S to temeljno razliko med krščansko mistiko in zenom se moramo povsem strinjati, vendar moramo vse skupaj hkrati še enkrat problematizirati.

Če pretehtamo to spoznanje skupaj z nepremostljivim kulturno-zgodovinskim razmikom, ki nedvomno ločuje našo poznosrednjeveško poezijo od zenovske – katere razcvet, če sem prav poučen, se je vendarle začel šele z Bašōjem in Riōkanom pod vladavino Tokugavov (1603-1868)⁷³ – se zdi, da med tema fenomenoma ni mogoče najti nobene poti in nobene analogije. Če bi se že ponujale kakšne analogije, pa bi jih kazalo vzpostaviti med našim besedilom in zgodnjimi kitajskimi zenovskimi poučnimi pesmimi

⁶⁸ Sh. Ueda, "Der Zen-Buddhismus als 'Nicht-Mystik' unter besonderer Berücksichtigung des Vergleichs zur Mystik Meister Eckharts", v: G. Schulz (izd.), *Transparente Welt. Festschrift zum 60. Geburtstag von Jean Gebser*, Bern 1965, 291-313, 312. Pogovor je v *The Eastern Buddhist* VI/I (1973) 102 (naveden pri Waldenfelsu, op. 69, 162).

⁶⁹ Ueda, op. 70, 311.

⁷⁰ Prav tam.

⁷¹ Prav tam, 310.

⁷² Prav tam.

⁷³ D. Krusche, *Haiku. Bedingungen einer lyrischen Gattung, Übersetzungen und ein Essay*, Stuttgart 1984, 111-147, 120; Sh. Kato, *Geschichte der japanischen Literatur*, Bern 1990, 315 isl.; G. S. Dombrady, "Formen der japanischen Lyrik", v: G. Debon (izd.), *Ostasiatische Literaturen*, Wiesbaden 1984 (=Neues Hb. d. Lit. wiss. 23), 329 isl.; H. Dumoulin, *Geschichte des Zen-Buddhismus*, 2 zvezka, Bern 1985/86, II, 312-317, 318-324.

Zeng-c'ana (+606), z njegovo *Izklesano pisavo verujočega duha*,⁷⁴ ali Jung-čia Hsian-čieja (665-713), z njegovo *Pesmijo o doživetju resnice*.⁷⁵ Vzemimo za primer začetek in konec Zeng-c'anove *Izklesane pisave verujočega duha*. Začne se takole:

Najvišja resnica ni težka
 In nobene izbire med dvojnostjo ne dopušča.
 Ko ne sovražimo ali ne ljubimo več,
 Tedaj se razodene, jasna in neskončna.
 Toda kdor ostane le za las ločen od nje,
 Je od nje tako daleč kot nebo od zemlje.
 Kdor želi doživeti njeno razodetje,
 Mora opustiti poslušnost in nasprotovanje.
 Boj med poslušnostjo in nasprotovanjem
 Je bolezen duše.
 Kdor še ne pozna najglobljega smisla resnice,
 Se zaman trudi z mozganjem.
 Popolna je
 Kot nebesni svod,
 Brez pomanjkljivosti ali odvečnosti.
 Resnično, kdor se še oklepa sprejemanja – ali zavračanja,
 Ta ni svoboden.⁷⁶

Dumoulin označuje besedilo, katerega uvodni del imamo pred seboj, kot "eno najmočnejših besedil kitajskega zena, himno Dau, v kateri se kitajski duh poveže z budistično religioznostjo za čaščenje nedoganljivega. Metafizične ideje o praznini in končni, nasprotja presegajoči enotnosti

⁷⁴ Dumoulin, op. 75, I, 96-98. Nemško besedilo: Ohasama/Faust, kot v op. 77, 64-71.

⁷⁵ Prav tam, 151, 153. Besedilo: W. Liebenthal, "Yung-Chia Cheng-Tao-Ko or Yung-chia's Song of Experiencing the Tao", *Monumenta Serica* 6 (1941), 1-39.

⁷⁶ E. M. Frank, *Pfad der Erleuchtung. Zen-Gedichte*, München 1989, 41.

resničnosti so od modrostnih suter dalje skupna lastnost mahajane.⁷⁷ Tu predstavljeni pristop k svobodi kumulira v opustitvi nasprotstev, ki so dana z možnostjo izbire; svobodo je mogoče najti onkraj nasprotovanja in poslušnosti, tudi onkraj zavračanja in sprejemanja. To predstavo o svobodi lahko zlahka primerjamo z eckhartovsko; svoboda tudi pri Eckhartu ne temelji v izbiri posamezne opcije med dvema možnostma, temveč je neutemeljeno-utemeljena v enosti, ki je pred in za izbiro. Enost in svoboda pa nista božja *atributa* ali *zmožnosti*, ampak je Bog za Eckharta svoboda brez vsakega zakaj.⁷⁸ Svoboda je dalje za Eckharta "temeljna struktura ustvarjenega sveta",⁷⁹ ki človeka in Boga zajema v eno in je tako napolnjena z Božjo bitjo, da je v njej vsaka dvojnost ali drug(ačn)ost že a priori prevladana. Brez tematsko krščanske predstave Boga imamo pri Zeng-c'anu vsekakor podobno predstavo o svobodi. Enost je tisto, v čemer nasprotja sovpadajo v nenadnosti kratke besede ("ne-dvoje"), dogodek preboja, ki prav tako korespondira z ustreznim Eckhartovim; sklepni verzi se glasijo:

V kraljestvu tako bivajoče resnice
 ne boš našel ne svojega ne kakega drugega Jaza.
 Če bi jo moral naenkrat in brez dolgega premišljevanja
 ustrezno izraziti,
 bi pač rekel:
 resnica je ne-dvoje.
 Če pa ni več dvojega,
 tedaj je vse eno in isto.
 Vse je v njem zajeto. Z vsega sveta
 prihajajo modreci
 in ga častijo.
 Ene resnice ni mogoče
 ne razširiti ne zožiti.

⁷⁷ Dumoulin, op. 75, 1, 96 isl.

⁷⁸ R. Siller, "Zur Ermöglichung von Freiheit bei Meister Eckhart", Diss. (tipk.) München 1972, 185 isl.

⁷⁹ Prav tam, 192.

Trenutek je
kot deset tisoč let.
Bit in nebit,
ves svet se brezmejno odpre očesu.

Najmanjše je enako največjemu,
meje so izbrisane.
Največje je enako najmanjšemu
brez vsake ločitvene pregrade.
Bit ni nič drugega kot nič,
Nič ni nič drugega kot bit.
In če še ne čutiš tako,
se tudi ničesar ne smeš oprijemati!
Eno ni nič drugega kot Vse,
Vse ni nič drugega kot Eno.
In če je tako, kaj ti je še mar
nepopolnost?

Vera je ne-dvoje.
Ne-dvoje je vera v to,
kar je neizrekljivo.
Preteklost in prihodnost:
ali ni oboje večni zdaj?⁸⁰

To je jezik mednarodne mistike, v katerem bit in nič, Bog in svet, eno in vse radi sovpadajo v konceptu ne-dvojosti. *Coincidencia oppositorum*, seveda v vsakem od obeh primerov z drugačnimi, svojo izkušnjo tudi drugače artikulirajočimi predpostavkami (krščansko: troedini Bog, budistično: absolutni nič); toda obe izkustvi imata – to je bilo, kot se mi zdi, že večkrat povsem jasno pokazano⁸¹ – veliko skupnih potez, zlasti tisto, pri kateri gre za

⁸⁰ Besedilo po Franku, op. 78, 52 isl.

⁸¹ Prim. Haas, op. 21, 189-240; E. Wolz-Gottwald, *Meister Eckhart und die klassischen Upanishaden*, Würzburg 1984, 150-154; isti, "Ost-West-Begegnung – Das Phänomen des 'geistigen Todes' bei Yājñavalkya und Meister Eckhart",

izničenje mnogega, za demontažo Jaza in njegovih ujetosti v mnogoterost, za opustitev in prepustitev vseh egoističnih stremljenj. Kontrakcijo vsega mnoštva na eno, ki se dogodi v takšnem 'izničanju',⁸² moramo v krščanskem smislu razlagati kot izkušnjo milosti in je zato "blažena skrivnost" (K. Rahner), *mysterium tremendum et fascinosum* (R. Otto), "luč niča" (W. Weischedel).⁸³ Hans Waldenfels je to opisal takole: "Ker 'skrivnost' oziroma 'misterij' kljub svoji bližini ('blaženost', 'fascinans') ostaja neznansko, nenavadno, osupljivo, zastrašujoče in nezaslišano, si je človek kot absolutne zahteve, kot tistega, česar ne more 'do-jeti', ker 'zaob-jema' tudi njega samega, ne more udomačiti. Prestop ('preboj') iz racionalnega v transracionalno 'zajame' vsega človeka, ga radikalno preobrne ('con-versio', 'metánoia') v njegovem hotenju, da bi vse dojel, in ga spremeni: 'ne živim več jaz, ampak Kristus živi v meni' (Gal 2,20)."⁸⁴ Waldenfels predlaga, da bi te formule premislili "iz krščanstva v smeri proti budizmu".⁸⁵ To lahko predlaga zato, ker sta zanj in za kristjane prenehanje mišljenja in uziranje niča *reductio in mysterium* – torej ravno tisto, česar naj za zen budiste ne bi pomenili, ker "dvojno pozabljenje" ("človek pozabi samega sebe in Boga, Bog pozabi samega sebe in človeka")⁸⁶ ne pušča več nobenega prostora za razmišljanja, v katerih bi bilo mogoče jasno statuirati

Zs. f. *Religions- u. Geistesgesch.* 40 (1988) 251-258; N. Largier, "Bibliographie", v: Haas, op. 21, 428-431; isti, "Meister Eckhart und der Osten. Zur Forschungsgeschichte", *Freiburger Zs. f. Phil. u. Theol.* 34 (1987) 111-124.

⁸² Prim. Waldenfels, "Sprechsituationen: Leid – Ver-nicht-ung – Geheimnis. Zum buddhistischen und christlichen Sprechverhalten", v: isti./Th. Immoos (izd.), *Fernöstliche Weisheit und christlicher Glaube, festgabe für H. Dumoulin zur Vollendung des 80. Lebensjahres*, Mainz 1985, 298-312.

⁸³ Prav tam, 310; prim. Otto, op. 69 (1929) 123; isti. op. 69 (1932), 247 (z ublažitvijo pojma "misterij"); M. Heinrichs, *Katholische Theologie und asiatisches Denken*, Mainz 1963.

⁸⁴ Prav tam.

⁸⁵ Prav tam.

⁸⁶ Ueda, op. 70, 307.

skrivnostnost tega dogodka. Saj je vendar vse eno; Eno se že po Plotinu⁸⁷ ne more sólo misliti. Zoper to ugotovitev imam nekaj pripomb: človek, ki doživi satori, sicer 'umre' velike prebojne smrti, vendar (še) ne umre realno, psihofizično se na to odzove z velikansko osuplostjo pred neizrekljivim, ki se je s tem zgodilo. V znameniti zenovski zgodbi o volu in njegovem pastirju ima osma faza, ko vol in pastir izgineta, naslov "Vrnitev v temelj in izvir".⁸⁸ V opazni duhovni sorodnosti z '*Granum Sinapis*', ki je domnevno delo Mojstra Eckharta, lahko tu preberemo:

Od začetka je čisto, in nobenega prahu ni. Tam opazuje nekdo izmenično vzhajanje in zahajanje bivajočega in tudi sam živi v zbrani tišini ne-dela. Ne pusti se slepiti z lažnimi podobami minljivega sveta in nobenega uvajanja več ne potrebuje. Reke tečejo modro, gorovja se vzpenjajo zeleno. Pri samem sebi sedi in opazuje premene vseh stvari.

Hvalnice

1.

Ko se je pastir vrnil v temelj in izvor, je že vse izpolnil.
Nič ni boljše kot biti na mestu kakor slep in gluh.
V svoji koči sedi in nobene stvari ne vidi tam zunaj.
Neomejeno teče reka, kakor teče. Rdeče cveti roža, kakor cveti.

2.

Čudovito dejanje nima zasluge za bit in nič.
Kar koli že vidi in sliši, ne potrebuje več gluhosti in slepote.
Včeraj je zlati vran poletel na morje,
Danes goreči obroč jutranje zarje zasije tako kot nekoč.

⁸⁷ W. Beierwaltes, *Denken des Einen. Studie zur neuplatonischen Philosophie und ihrer Wirkungsgeschichte*, Frankfurt a. M. 1985, 43 isl.

⁸⁸ *Der Ochs und sein Hirte. Eine altchinesische Zen-Geschichte erläutert von Meister D. R. Uhtsu ...*, prev. K. Tsujimura in H. Buchner, Tübingen ³1976, 45; prim. tudi H. M. Enomiya-Lassalle, *Der Ochs und sein Hirte. Zen-Augenblicke*, München 1990, 81 isl.

3.

Že je pastir porabil vso srčno moč in do konca prehodil vse poti.
 Celo najjasnejše prebujenje ne presega gluhotе in slepote.
 Pod slamnatimi sandalami se končuje pot, po kateri je nekoč prišel.
 Nobena ptica ne poje.
 Rdeče rože cvetijo v veličastni zmešnjavi.⁸⁹

Ponazoritev te faze s praznim krogom ustreza vsebini: prebujenje je tu zaznamovano kot oslepitev in oglušitev. Tu najnatančneje ugasne v koanah in mondih z duševnimi in telesnimi pretresi oznanjena osuplost v satori posvečenega. Vrnitev modreca "na trg z odprtimi rokami"⁹⁰ je nato opisana takole:

Z razgaljenimi prsmi in golimi stopali pride na trg.
 Obraz je zamazan z zemljo, glava čez in čez posuta s pepelom.
 Lica mu preplavi mogočen nasmeh.
 Ne da bi se trudil za skrivnost in čudo,
 naenkrat stori, da drevesa zacvetijo.
 Ta fant prihaja prijazno od neke tuje vrste,
 Njegov obraz kaže jasne poteze zdaj konja, zdaj osla.⁹¹

Ta, ki prihaja tu na človeški trg, je čudodelec; eden od "tuje vrste". Za neprebujene je prežet s skrivnost(nost)jo, čeprav je na njem vse trivialno in vitalno. Je povratnik; to se mu takoj vidi. Z drugimi besedami: povsem mogoče je, da prebujeni svoje prebujenje doživi kot vrnitev v čisto odkritost, da, vsakdanjost. Za neprebujene pa je to videti drugače: ti so na sledi skrivnosti, njim še prikritega 'absolutnega ničā'. Ker celo prebujeni o njem govori in ga razlaga kot nekaj neizrekljivega, se mora tem, ki hrepenijo po satoriju, zdeti kot tisto najbolj skrivnostno sploh: satori bi bilo potemtakem izkustvo, da skrivnost ni skrivnost. Za ustvarjanje zenovske umetnosti pa seveda

⁸⁹ Prav tam, 45 isl.

⁹⁰ Prav tam, 49.

⁹¹ Prav tam, 49 isl.

velja: "Če ... je Absolutno v negativni teologiji spoznano kot neizrekljivo – in je tudi stremljenje usmerjeno proti njemu kot takemu – je mogoče pojav – na primer v umetnosti daoističnega ali zenovskega slikarstva – brati in oblikovati kot neposredno opozorilo na skrivnost 'praznine'".⁹²

Zahodnjaku težko dostopnega oblikovalnega čuda haikuja ne bom oteževal z nadležnimi interpretacijskimi vprašanji.⁹³ Da gre za več kot zgolj za umetniško vajo, namreč za "eksistencialno obliko",⁹⁴ mi je med ubadanjem z njim postalo jasno. Njegova vsebinska in formalna načela: njegova kratkost (sedemnajst zlogov v treh besednih skupinah: pet-sedem-pet); obvezna omemba kakega naravnega predmeta; enkratnost opisanega, se pravi, nakazanega dogodka; navedba letnega časa; navzočnost dogodka; skratka, zahtevana konkretnost⁹⁵ – vsa ta določila, predvsem pa s tem povezani "nenadni uvid, da se bivanjski območji, ki sta bili doslej razumljeni

⁹² H. U. von Balthasar, *Epilog*, Einsiedeln/Trier 1987, 47. O zenbudistični likovni umetnosti prim. H. Brinker, *Die zen-buddhistische Bildnismalerei in China und Japan von den Anfängen bis zum Ende des 16. Jahrhunderts. Eine Untersuchung der Ikonographie, Typen- und Entwicklungsgeschichte*, Wiesbaden 1973; isti, *Zen in der Kunst des Malens*, Bern 1985; isti, *Aesthetics of Zen Buddhist Painting and Calligraphy*, Taipei 1992.

⁹³ To svetujejo tudi poznavalci haikujev. Prim. D. Krusche, op. 75, 145 isl. Za uvod glej T. Hasumi, *Zen in der Kunst des Dichtens*, Bern 1986; T. in T. Izutsu, *Die Theorie des Schönen in Japan. Beiträge zur klassischen japanischen Aesthetik*, Köln 1988, 90-110, 203-213; Tō Ashizu, "Der Augenblick in der Haiku-Dichtung", *Universitas* (1990) marec, št. 525, 276-282. Besedila glej tudi pri T. Munierju (izd.), *Haiku*, Paris 1978. D. Keene, *The Pleasures of Japanese Literature*, New York 1988. O haikujevem "sedežu v življenju" prim. Bashō, *Aufschmalen Pfaden durch Hinterland*, Mainz 1985; religiozne implikacije: W. R. LaFleur, *The Karma of Words. Buddhism and the Literary Arts in Medieval Japan*, Berkeley 1986.

⁹⁴ Krusche, op. 75, 141; Izutsu, op. 95, 105: "Poetsko 'polje' haikuja je bistveno bivanjsko-spoznavno 'polje', v katerem se zgodi dialektični dogodek srečanja subjekta in objekta. Spoznavno-bivanjski dogodek sam nenehno, od trenutka do trenutka, proizvaja poetsko 'polje' haikuja. V vsakem posameznem med konkretno dogodenimi poteki dialektičnega srečanja se realizirajo razsvetljujoča ujemanja med subjektom in objektom v njihovih pojavnih oblikah. Tako ustvarjajoče-spoznavajoči subjekt kot tudi spoznani objekt drug drugemu trenutek za trenutom odpirata svoje lastne pojavne vidike v njihovi neomejeni mnogoličnosti in barvitosti." Prim. tudi T. Izutsu, *Philosophie des Zen-Buddhismus*, Reinbek 1986, 127-153.

⁹⁵ Krusche, op. 75, 114; Izutsu, op. 95, 205 isl.

kot ločeni, vzajemno pogojujeta, dopolnjujeta, sta eno",⁹⁶ delajo iz haikujske poezije izborno posodo bliskovitih razsvetljevalnih procesov. Toda tudi tu se mi recepcijski drži pišočega in beročega nikakor ne zdita enaki ali vsaj podobni. Haiku goji družba, katere pričakovanjska drža glede zedinjenja, ki naj bi se dogodilo v haikuju, je podobna pričakovanjski drži človeka, ki se je odprl za skrivnost. Čeprav naj bi razumel svoje izkustvo enosti in niča kot vrnitev v brezskrivnostno vsakdanjost, v samo-identiteto narave, je bralec vsekakor željan osupnitve in naravnani k razodetju skrivnosti.⁹⁷

⁹⁶ Krusche, op. 75, 133. Da tega izkustva enosti njegov nosilec ne sme opazovati, je pogojeno s tem, da morebitna "referenca ali opažanje nedvojnosti, brezdvojnega, nerazlikovanja nujno diferencira območje, kamor se usmerja. Kakor koli že je z dejanskim obstojem nerazlikujočega se, z njegovo 'bitjo', ga ne moremo doseči ne z referenco ne z opažanjem in tudi s spoznanjem ne. Kajti spoznanje ni nič drugega kot radikalizacija ... problema razlikovanja" (P. Fuchs, "Vom Zweitlosen: Paradoxe Kommunikation im Zen-Buddhismus", v: N. Luhmann in P. Fuchs, op. 1, 46-69, 55). Satori je torej primer izkustva v dogodku, "ki v trenutku, ko je postavljen, eliminira pogoj svoje možnosti" (prav tam, 54). Nosilec izkustva lahko o tem govori le tako, da izkušenega – ne-dvojnega – ne imenuje, saj bi sicer znova zdrsnil v razliko, iz katere se je ravnokar rešil. Odtod paradoksnost v zen budizmu: paradoksnost, v kateri so vprašanja o budovstvu robato odvrnjena in ostanejo delno neodgovorjena v neverbalni komunikaciji, mora nujno nastopiti, da ne bi prišlo do temeljnega paradoksa zena, "da vsak poskus opazovanja nerazličnosti v trenutku tega poskusa nerazličnost ukine" (prav tam, 54). Če bi do tega paradoksa prišlo, satori ne bi bil mogoč. V svojem položaju glede na dogodek se torej izkušajoči ali izkušeni bistveno razlikujeta od tega, ki si za izkušnjo šele prizadeva, ki tako dolgo ostaja v stanju opazovanja in razlike, dokler mu ni dodeljena milost, izkusiti nerazličnost. Celó tedaj, če pri drugih opazuje satori in njegovo učinkovanje, ostaja v opazovalnem območju razlikovalnega. "Izkustvo satorija mora biti nezavedno in se ne more dogoditi s pomočjo opazovanja, torej razlikovanja" (prav tam, 56).

⁹⁷ Psihološko gledano, je mojstrov učenec, ki se zanima za satori in si prizadeva za nerazličnost ali izkustvo enosti, tisti, ki znotraj razlikovanja, iz katerega hoče priti, nerazličnost občuti kot paradoks. ("Paradoks imenujemo operacije, katerih pogoji izvršitve so obenem pogoji nemožnosti njihove izvršitve," Fuchs, op. 1, 54). Reši se lahko – v satori – le če sprejme ponujeno zavrnitev komunikacije s paradoksom; tedaj mu uspeta skok in preboj, in o tem se lahko mojster in učenec nedvomno sporazumeta, ali pa še naprej ostaja – opazujoč in zavzet – v razliki. "Tako ostane zagotovljeno, da satorija ni mogoče komunicirati, toda nanj nanašajoča se komunikacija adepta še vedno tako zapleta v paradoksnost, za katero se skriva satori, da ga spravi do praga psihičnih stanj" (prav tam, 69). Vprašati se moramo tudi, kaj je privlačnost ne-dvoj(n)osti (enosti). Kaj je tu boljšega od ostajanja v razliki, v katero se mora vendar vrniti tudi ta, ki je izkusil satori? Kako to, da je enost – če se izrazimo s paradoksom – več kot množstvo? Na to morda lahko odgovorimo negativno, da je izkustvo razlike naporno, utrudljivo, utrujajoče in

Toda vsega sploh ni treba preveč problematizirati. Zdi se, da so izdelovanje haikujev celo pesniki sami doslej razumeli kot igro, ki pozna vse mogoče odzive in mistifikacije. Nasproti znamenitemu Bašôvemu pra-haikuju:

V prastar ribnik
je skočila žaba -
en sam glas ...

je Riôkan postavil svojega:

V na novo nastalo mlakužo
je skočila žaba - in:
nobenega glasu.⁹⁸

Oba sta pristna haikuja. Ostane vprašanje: Kje se zgodi čudež prebujenja, avtentično in izvorno, pri predhodniku ali nadaljevalcu?

Prevedel Tomo Virk

(Poglavje je prevedeno iz knjige Aloisa M. Haasa: *Mystik als Aussage: Erfahrungs-, Denk- und Redeformen christlicher Mystik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1966.)

je zato izkušeno kot izvedeno, sekundarno in neavtentično. Vse razlike noseči pra-temelj predrizličnosti pa v nasprotju s tem – povsem budistično – objublja možnost preseženja zapadlosti svetu množstva, preseženja žeje po potešitvi v posameznostih (kar ne more nikoli uspjeti), skratka: skrivnostni svet polne potešitve brez potreb. S tem odpade tudi prisila trpljenja in vpetosti v kolo ponovnih rojstev. Ta, ki iz razlikovalnega opazuje enost, posega v območje, katerega privlačnost je v objubi dokončne umiritve. To mu je v primerjavi s tem, kar pozna – in pozna samo razliko – tisto še nepoznano, skrito – skrivnost. O krščanskem pojmovanju skrivnosti prim. G. Rischtaetter/K. Rahner, "Geheimnis", v: Fries (izd.), *Handbuch theologischer Grundbegriffe*, 2. zv, München 1962, 69-80.

⁹⁸ Obe besedili v: P. Pörtner (izd.), *Japan, Lesebuch II*, Tübingen 1990, 335. Za druge Riôkanove tekste: B. Watson (izd.), *Ryôkan, Zen Monk-Poet of Japan*, New York 1977; J. Stevens (izd.), *One Robe, One Bowl. The Zen Poetry of Ryôkan*, New York 1988. Za opozorilo na tega pomembnega zenovskega pesnika se prijazno zahvaljujem Sh. Uedi.

KRITIKA

Darja Pavlič
Kakofonično in zračno

Milan Dekleva: JEZIKAVA RAPSODIJA & IMPROVIZACIJE NA
 NEZNANO TEMO

LUD Literatura, Ljubljana 1996 (Zbirka Prišleki)

V 90. leta nas je Milan Dekleva popeljal s *Paničnim človekom*, zbirko izrekov iz ust nekoliko zbezanega in naivnega Anaksimandra, ki se je brezupno trudil, da bi svet ujel v svoje pojmovne mreže. Leta 1992 je *Paničnemu* sledil *Preseženi človek*, še en "minljivec" in nepopolnež, ki nas je opomnil, naj začnemo "borbo za metafizično". Od jezikovne suhoparnosti miselnih izrekov je Deklevova pot vodila k sonetom, *Šepavam* samo v naslovu, saj je bila popolnost, h kateri so težili, nedosegljiva, tako kot je nedosegljiva *Beseda*, s katero bi bilo mogoče izraziti neizrekljivo. *Kvantaški stihi* nam niso ostali v najlepšem spominu, to pa se gotovo ne bo zgodilo z Deklevovo peto zbirko v tem desetletju oziroma dvanajsto, če štejemo vse, ki jih je izdal doslej. Drobna knjižica z letnico 1996 je nemajhno presenečenje, saj je Dekleva v času, ko se zdi, da malodane vsak pesnik išče način, kako bi iz svoje piščali izvabil kristalno čisto, presunljivo lepo in hkrati globoko melodijo, za svoj instrument izbral orgle, odprl vse registre in nas zasul s prekipevajočim obiljem zvokov. Koncert ima en odmor, začne se z *Jezikavo rapsodijo* in nadaljuje z *Improvizacijami na neznano temo*. Če se vrnemo k literarnim pojmom: gre za dva cikla, vsak je sestavljen iz štirinajstih pesmi, napisanih v prostem verzu.

Glasbena izraza v naslovih obeh ciklov nista uporabljena naključno, saj se je Dekleva po obdobju miselne naravnosti prepustil valovanju najrazličnejših občutij, to pa je značilno za doživljanje glasbe. Čeprav so

filozofski uvidi v človekovo bit in bistvo nepogrešljivi del obravnavane zbirke, v njej ni več najpomembnejša gibka misel, ampak ozračje ali ton pesmi. V *Jezikavi rapsodiji* so posamezni "spevi" celo naslovljeni z izrazi, ki sežeto podajajo ne samo temo, ampak tudi osnovni ton pesmi, na primer: *blodno, ljubosumno, primitivno* itn. Očitno je, da so ti naslovi nastali po vzoru glasbenih oznak za tempo. Dekleva je svojo *Rapsodijo* dobesedno skomponiral: štirinajst spevov je stopnjeval do vélikega *Finala*, v katerem je s ponavljanjem refrena ter z naštevanjem spominskih prebliskov iz politične in osebne zgodovine, umetnosti, filozofije, znanosti in religij pričaral bluesovski trenutek, ko "trobentači vseh big bandov prijemajo visoki c". To je trenutek, v katerem je vse prisotno in vse izgine, svet se konča in v naslednjem hipu spet nastane. "L'Heure Bleue" je trenutek intuitivnega uvida v zaumno, v paradoksalne povezave, ki jim človeški razum težko sledi. V Deklevovi novi zbirki paradoks ni le miselna figura, s katero človek dokazuje svojo bistrost, ampak princip nedoumljivega reda, skrivnostni kozmični zakon. "Pojdimo, ostanimo!" nam kliče pesnik v prvem spevu. Njegov odgovor na metaforo o brezizhodnem položaju človeštva je: Ne iščimo izhoda iz blodnjaka, ker ga ne bomo našli, ampak sprejmimo izgubljenost kot svojo rešitev, saj življenje v paradoksu ni tragično, ampak radostno. Človek naj bi se vrnil v stanje otroške, brezbrizne radoživosti, na mesto preišljenega delovanja naj bi stopilo nagonsko izražanje. Ples "v lepoti praznega Središča" je dionizično razuzdan in hkrati srhljiv. Ker je človek le drobna figurica v veliki šahovski igri neznanega mojstra, naj bi bilo vseeno, kaj v svojem omejenem položaju počne. Toda Deklevova nova pesniška zbirka kljub silovitemu začetnemu zagonu ne prestopi v vrtinec zunajmoralnega. Dekleva v njej bolj izrecno kot kadar koli doslej obsoja človekovo podivjano moč. Njegova pesimistična zgodba pravi, da je človek izgubil Božjo milost, ker je zlorabil svojo svobodo in zagrešil številne zločine nad sočlovekom (omenjeni so na primer Giordano Bruno, Hirošima in Sarajevo); človek se je po tej različici obsodil na izginotje z obličja sveta. Toda kolektivna krivda, s katero se mora soočiti posameznik, morda le ni tako neznosno huda, da bi zaradi nje umrl. Na svetu so še druge stvari, ne le krivda in strah, ampak tudi ljubezen, poezija in čudeži narave, ki se jim človek "privaja" vse življenje. V *Rapsodiji*, ki se ne imenuje zaman *jezikava*, so vse te stvari premešane kot v velikanskem kotlu. Izraza "jezikanje" ne smemo razumeti v slabšalnem pomenu, ampak kot zgovornost;

ljudje smo "jezikači" zaradi sposobnosti izražanja, ki izvira iz čudenja. Dekleva se je v svojih prejšnjih knjigah pogosto ukvarjal z vprašanji o bistvu poezije (spomnimo se na primer izreka: "Pesem je nadzorovana tišina"), hotel je prodreti v skrivnosti pesniške obrti (nekoč je naštel "Sedem zahtev za eno pesem"), v zadnji zbirki pa se je od tehničnih vprašanj obrnil k izvoru poezije, k domišljiji in navdihu. *Deveti spev: zastrto* govori o megli pesnikovega domačega mesta, iz katere sicer ni mogoče pobegniti v Devin, toda tako kot je bil ta kraj navdih za Rilkeja, je ljubljanska megla navdih za našega pesnika: domišljija mu iz nje pričara parnik. Tudi v tem spevu je najpomembnejše pesniško sredstvo ponavljanje, zelo učinkovita sta tudi aliteracija in sozvočje v refrenu: "Iz megle mojega mesta ni mogoče pobegniti."

Ljubezenske pesmi so pomemben del Deklevove ustvarjalnosti, zato ni čudno, da jim je v svoji novi zbirki odmeril ne samo nekaj spevov v *Jezikavi rapsodiji*, ampak tudi *Improvizacije na neznano temo*. Ta naslov je šaljiva besedna igra, saj cikel izzveni kot hvalnica še kako znani, ljubljeni ženski in sami "brezmejni" ljubezni. Res pa je, da ljubezen ni edina tema *Improvizacij*, saj lirski subjekt med svoje dvorljive in čutne verze vpleta tudi številne meditacije o večnih vprašanjih človeškega rodu. In ugotavlja, da je razum piškavo orodje, ki ni kos "zelenosti trave", da je "v bližini lepote" najboljša "norčavost à la Mozart" itn. *Improvizacije* so v primerjavi z *Rapsodijo* bolj enovite in vsaj za nekaj odtenkov svetlejše. Ker je pesnik v skoraj vseh štirinajstih *Improvizacijah* tako ali drugače omenil metulja in angela, torej zračni bitji, lahko za ta cikel uporabimo izraz, s katerim je naslovljen peti spev iz *Rapsodije*: zračno. Aplavz ob koncu koncerta je povsem zaslužen.

Josip Osti*Ljubiti – biti in peti***Milan Dekleva: JEZIKAVA RAPSODIJA & IMPROVIZACIJE NA
NEZNANO TEMO**

LUD Literatura, Ljubljana 1996 (Zbirka Prišleki)

Pesniške zbirke, ki jih je zadnja leta priobčil Milan Dekleva, nas prepričujejo, da gre za pesnika, ki se uvršča ne le med najplodovitejše sodobne slovenske pesnike, ampak tudi med najboljše. To potrjuje tudi njegova zadnja knjiga, v kateri sta dve pesnitvi, *Jezikava rapsodija* in *Improvizacije na neznano temo*, natisnjena v letu, ko je avtor srečal Abrahama. Ta knjiga in knjige, ki jih je izdal predtem, tako *Panični človek* (1990) in *Preseženi človek* (1992) kot tudi *Kvantaški stihi* (1994) in *Šepavi soneti* (1995), potrjujejo, da je Dekleva v zenitu pesniške ustvarjalnosti. Da se v njegovi poeziji danes zares prežemajo življenjske in pesniške izkušnje na osebni in prepoznaven način, ki nedvomno bogati slovensko pesništvo nasploh.

Milan Dekleva, nekoč dober igralec ragbija, danes še vedno dober pianist, je predvsem pesnik močne energije in pretanjenega posluha za zvok besede in melodijo verza. Človek, ki ljubi življenje in ki se je popolnoma prepustil igri z besedami. Imenovanju življenja v sebi in okrog sebe. Videnega, doživetega in spoznanega. Ki pozna zgodovino človeštva, zgodovino znanosti in umetnosti. Ne le literature, ampak tudi glasbe in slikarstva. Ki je brez dvoma otrok svojega časa, časa kibernetike in računalniških oken, vendar je njegova pesem plod, v katerem se pogosto jedrnato zrcali celoten čas pesnikov in mislecev pred njim. Ki so to bili tako na Daljnem vzhodu kot v stari Grčiji ne redko v eni osebi. Prav te pogosto

srečujemo kot Deklevove učiteljke. Tiste, h katerim se vedno znova vrača, bodisi da gre za prva ali poslednja vprašanja. Kajti tudi sam je predvsem pesnik vprašanj, ne pa odgovorov. Sprašuje tako po vzrokih kot posledicah, od tod se poraja obilica novih vprašanj, ki z lučjo besed razkrivajo številne paradokse. V samem človeku. V njegovem vsakdanjem življenju. V svetu, v katerem živi in v katerem so živeli njegovi predniki. V naravi in znanju o njej. V poznanju in spoznanju vsega, kar ga obkroža – do čudeža in skrivnosti v temo ovitega kozmosa, ki je in verjetno še dolgo bo le en velik vprašaj. Človekova edina moč je v postavljanju vprašanj temini in nepoznanemu pred sabo. Ali z Deklevovimi besedami: "Kdor govori, / je že globoko zabredel v življenje."

Pesnikova moč je še večja, ker se trudi v jeziku, ki mu je na razpolago, manj ali bolj uspešno artikulirati ta vprašanja, ki jih postavlja Sfingi življenja. In v postavljanju, s posredovanjem preskušanja možnosti jezika, neprenehoma novih vprašanj na njene paradokсне odgovore. S tem se seveda le množijo vsakovrstni paradoksi, hkrati pa mreža jezika, v katero jih pesniki lovijo, postaja gostejša. Mreža kot orodje in ne samo to. Kajti pri jeziku, ki ljudi usodno razlikuje od drugih bitij in tudi med seboj, gre za veliko več. Je potrditev človeške in pesniške enkratnosti in neponovljivosti. Poezija Milana Dekleve se mi zdi takšna gosta mreža jezika, v kateri, ko jo izvleče na obalo oziroma pred bralce, mrgoli paradoksov. Jezikovnih iger, s katerimi jih izreka. Še enkrat potrjujoč, da je pesnik homo ludens in da je za poezijo enakega, če ne večjega pomena, kako in ne kaj. Čeprav Dekleva sam poudarja: "Pesnjenje ni umetnost spominjanja, / je večšina pozabe," gre za pesnika, pri katerem pomen in spomin besede nista izbrisana, temveč razsvetljena iz drugačnega, ne le antropocentričnega zornega kota. Ali kakor sam pove oziroma vpraša: "Ko umre človek, se v vesolju zapre oko. / Kaj ugasne v vesolju, ko umre pes? / In jagnje? Jelša? Kaolinov kristal?"

Naslova nove Deklevove knjige, *Jezikava rapsodija* in *Improvizacija na neznano temo*, kažeta, kako velik pomen v svoji avtopoetiki pridaja jeziku in glasbi oziroma prežemanju obeh. Hkrati pa, hote ali ne, z dvema pesnitvama, od katerih v eni govori več o smrti, v drugi o ljubezni, razkriva današnjo razklanost vsega. Predvsem subjekta. Ki v njegovi poeziji ne izginja popolnoma, tako kot v postmodernistični literaturi. In ki ni le posledica novodobnega nihilizma, marveč močnega prvotnega in večnega dvoma

o vsem. Tudi o prvotnem in večnem, kot o dvomu samem. Z njegovimi besedami: "Eno, iz vsega, za vse: to smo, / jezikavo vrhunsko dvoumje."

Torej nadaljevanje Descartesovega dvoma, ki je obenem metoda osvobajanja od tradicionalnih dogmatskih nauk in potrditev obstoja zavesti, ki dvomi. Ob Deklevovem primeru ne le razuma, temveč tudi čustev, zakaj njegova poezija je skupen plod enega in drugega. Natančneje povedano, spoj mišljenja in občutenja, ki poznata meje in varljivosti tako same razumnosti kot same čustvenosti. Pravzaprav njuna uglasbitev z besedami. Pri njem gre namreč predvsem za glasbo besed. Ali kakor sam pravi: "nihče ne more oditi s sveta brez glasbe". Gre za glasbo, s katero zbira in drži skupaj koščke razkosane podobe sveta. Ki jih v njegovih pesnitvah ponazarjajo posamezni fragmenti. Po drugi strani pa enkrat štirinajst spevov, drugič isto število le oštevilčenih pesmi izražata pesnikovo željo, da, kolikor je to mogoče, harmonizira kaos. Ne namišljenega, temveč resničnega. Ki ga je vojna na območjih nekdanje Jugoslavije, posebno v Bosni in Hercegovini, o kateri, kot tudi o usodi Sarajeva, piše, naredila očitnejšega. Za njega "stoletje se je začelo z zanosom in utvaro" in prineslo "nič v zameno za vse". V našem času pa: "Gorele so oči, gorela so mesta, / oblastniki in kuga so postajali zgodovina."

Ali še enkrat: "Prišle so vojske, odšle so vojske. / Takrat tudi skoz njegovo pesem. / ... medtem, ko vojske prihajajo in odhajajo, / pesmi naježene stoje v grozi biti."

In ne more biti drugače, ko resnično sočustvuje s trpljenjem ljudi v obleganem Sarajevu in v Bosni, razdejeni z vojno, pri tem pa ne spregleda "svetovnega cinizma" in odvrčanja pogleda od tega krvavega prizorišča.

Če se je, kot pravi tudi Nietzsche, tragedija rodila iz glasbe, potem nas Milan Dekleva s to svojo knjigo prepriča, da je glasba njegovih novih verzov rojena iz tragedije. Iz močnega občutka umrljivosti vsega.

"Začenjava svojo obredno daritev
izginevanja ..."

Spet videnega brez kakršne koli patetike. Na osebni način. Tudi s humorjem. Zdravim in prešernim. Kot v verzu: "ker smrti ne morem napičiti". In njemu podobnih. Zvečine pa po zgledu glasbe džezovskih improvizacij in variacij, ki z živahnimi ritmi življenja odganjajo vsakršno zaspanost. Zanj: "razpad je vse mogoče in mogočnost vsega". To pa pridaja dodaten smisel ljubezni, ki kljub svoji lastni paradoksnosti, kot jo razkrivajo tudi

verzi: "V zasnutku življenja je čista ljubezen. / Čista ljubezen, vrhunec nesmisla," v tej njegovi novi knjigi na nekaterih mestih nenavadne ljubezenske lirike krepí voljo ljubiti oziroma biti in peti.

Dekleva, ki konstatira, da "je ljubezni zmeraj tako malo", vzklika in obenem priznava: "Častilec kože sem!" Torej je zagovornik in posvečenec ljubezni med ljudmi iz krvi in mesa. Ljubezni, ki brani življenje, vendar ga ne spreminja niti razumeva. Takšno ljubezen in življenje, ki je "nenehno žariščenje", izreka z erotičnimi besedami in z orgazmičnim pesniškim govorom, prepolnim ne le številnih vprašajev, temveč tudi številnih klicajev. Z govorom, o katerem v enem izmed spevov *Jezikave rapsodije* sam pove:

"Govorim, mogoče. A niti kot človek
niti kot bog. In tudi ne kot žival.
Spet ne kot črna luknja.
Govorim kot nekaj drugega,
časar ne razumem, ker ne razumem,
kaj bi sploh moral razumeti."

Prevedla **Barbara Šubert**

Vanesa Matajc
Čas Trimalhionov

Jani Virk: ZADNJA SERGIJEVA SKUŠNJAVA

Spremno besedo napisal Milan Dekleva. Ljubljana, Mladinska knjiga 1996
(Zbirka Nova slovenska knjiga)

"Neki predmet kot tak le z neugodjem gledamo; če pa ga vidimo kar najbolj zvesto upodobljenega, nam ta predmet vzbuja svojevrsten užitek, kot na primer podoba najbolj odvratne živali ali mrliča," je menil Aristotel (*Poetika*, IV/10). Odvratna resničnost, kakršno v slovenskem postosamosvojitvenem času zaznavamo prek javnih občil ali kar z neposredno izkušnjo opazovalca ali udeleženca, si je prvič izbojevala mesto v leposlovnem opusu Janija Virka. Doslej ga je, kot vemo, prevzemala problematika begavo iščočega, negotovega subjekta v obdobju "konca metafizike", vedno ter bolj ali manj poudarjeno povezana s psihologijo napol deziluziranega možkega. Tej kombinaciji se pisec, predvsem z likom "drugega igralca", Jošta Rowenskega, tudi v *Zadnji Sergijevi skušnjavi* ni odpovedal, vendar jo – ne "kvantitativno", ampak s tematsko težo – preglášajo drugačni toni, delno ustrezni Aristotelovi misli o umetniškem prikazovanju in njegovih učinkih.

Aristotelovo odvratnost realij samih na sebi skoraj zagotovo lahko interpretiramo z njihovo konkretno (ne)estetskostjo, konkretna odvratna resničnost Virkovega romana pa se nanaša na etično-moralne kvalitete. Razumljivo, saj se glede na zvrstnost *Zadnja Sergijeva skušnjava* močno spogleduje (četudi ni preprosto identifikabilna) z žanrom "roman à clef",

za katerega sodobne različice je značilna avtorska satirična, moralnokritična oziroma zgolj distancirano posmehljiva drža.

Zvrst romana s ključem se v *Zadnji Sergijevi skušnjavi* nedvomno uveljavlja, a le do neke, lahko bi rekli, modre mere. Virk romanesknih oseb ne izdeluje v celoti po realnih, empiričnih osebah, slovenskih političnih, razumniških in kulturniških osebnostih našega časa, ki bi se v romanu zgolj "preoblekle" v druga, fiktivna imena. Empirične osebe so v romanu sicer navzoče, a ne toliko, da bi se lahko celostno identificirale s kako romaneskno figuro. Posamezne figure so tako kombinacija poklicnega statusa, vedenjskih karakteristik in specifičnih realnih, znanih pripetljajev različnih empiričnih oseb – v enem liku prepoznamo dvoje, troje "javnih" osebnosti. Tako je avtor dosegel dvoje: v čisto praktičnem oziru se je le nekoliko izognil dosmrtni zameri morebitnih portretirancev (to na primer ni uspelo Thomasu Bernhardu, ki mu je Avstrija svojčas zbijala križ). Z vidika romaneskne tehnike pa je ta kombinatorično-sintetizirajoči princip tudi učinkovitejši glede na domnevne avtorjeve namere: v najširšem smislu upodobiti moralno postososvojitvene Ljubljane, v ožjem smislu pa duhovno stanje v njenih intelektualskih krogih, ki so k temu stanju s svojim nekdanjim – ali tudi še sedanjim – političnim, idejnim in kulturniškim delovanjem temeljno pripomogli. Žal jim je nekdanji svetli cilj prihodnosti v času, ko se udejanja, ušel iz rok in se sprevača v grotesko. Ta je ob zvrstni specifikki Virkovega novega romana druga pomembna značilnost *Zadnje Sergijeve skušnjave*.

Grotesknost se v romanu prepleta na dveh ravneh, in sicer tako na eni kot drugi z različno močjo. Prva je raven strogo zasebnega, pojavlja pa se kot komično-gnusno povezovanje "nezdružljivih" Sergijevih (občasno tudi Joštovih) notranjih monologov ali govorjenih refleksij z njegovimi/njunimi vedenjskimi reakcijami: globoke, resnobne, pretresljive, tragične misli o ženskah, Bogu, starosti, smrti, niču ... obletavajo Sergija, ko v gosti luži svojega lastnega bruhanja obleži pod Miklošičevim doprsjem, potem ko ga je iz bordela brenila pedantna Ukrajinka. Na tej, strogo zasebni ravni je grotesknost navzoča, vendar je bolj blaga. Dosti ostrejša, bolj komična in/ali bolj gnusna je na ravni "javnega" v romanu. Nanaša se na mišljenjske in vedenjske obrazce nove slovenske, pritlehno politizirane, hipokritske, grobo utilitaristično usmerjene družbe, predvsem njenih – skoraj – najvišjih figur. Prevladujejo dogodki in figure, povezani s časnikom

Narodnjak (!) ter z najvišjimi krogi neke stranke. V svojih temeljih so, kot že rečeno, realni, tu se kaže učinek romana s ključem, ki pa je hkrati omiljen in hipertrofiran s satirično usmerjeno groteskizacijo. Ta ima dogodke, ki smo jim (bili) priča, za izhodišče in jih postavlja kot eksemple lokaliziranega Zeitgeista, kot satirizirane metonimije, v prepričljivi kombinaciji veristične mimetičnosti in hermetično-poznavalske avtorjeve/očividčeve distance do realnega. Preplet vsakdanje stvarnosti in petronijevske distance do nje, romana s ključem in satirične groteske, je gotovo najmočnejša plat *Zadnje Sergijeve skušnjave*. Skupaj s tem, da Virk v svoji (implicitni) moralistični satiri ne ponuja predlogov za odrešitev te groteskne družbe. Na to sicer namiguje Sergij, vendar nejasno, poleg tega pa ga vsled njegovega položaja tudi bralec ne bi več mogel jemati resno. Virk karikirano registrira stanje, ne da bi predvidel njegov razplet, zato niti bralcu niti večini romanesknihih figur ob koncu romana ne dopusti katarzičnega učinka. Vsaj na omenjeni ravni romanesknega "javnega" ne.

Na ravni strogo zasebnega, ob Sergiju in Joštu, intimna katarza sicer ne umanjka, a je, bržkone zaradi specifičnega časa in geografske lokacije, spremenjena, celo izvotljena. Sergijeve duševne muke, posledica družbene pozabe njegove častitljive osebe, se lahko končajo – ne z novo (odrešujočo) vednostjo, stvarno presojo položaja, dostojanstvenim umikom, ampak le s smrtjo kot psihofizičnim izničenjem. (Tudi tu je mogoče zaznati avtorjevo namerno ali pa nehoteno ironijo do slovenskih razumniških živih reliktoev petdesetih, šestdesetih, osemdesetih let.) Jošt, človek iz tujine, človek z distanco do sodobnega slovenstva, pa najbrž prav zaradi svoje posebnosti "prišleka" še pravočasno prepozna nevarnost zastrupitve s slovenskim postosamosvojitvenim duhom. Junak, ki bi tega duha, ta svet spremenil, tudi tokrat ni (več) mogoč: Sergij bi to rad storil, a zaradi situacije in iluzornih predstav o sebi tega ne more; Jošt se implicitno zaveda te nemožnosti, zato raje, kot da bi se "okužil", pobegne nazaj v tujino. Najbrž, glede na satirični "objekt" romana, na upodobljeno sodobno slovensko resničnost, ni naključje, da je Joštova "katarza" – geografska.

Satirično groteskizirana sfera "javnega" v romanu je bolj ali manj učinkovito prikazana. Kako pa je s strogo zasebnim, z intimo dveh vodilnih figur, Sergija in Jošta?

O Sergiju iz njegovih kavarniških pogovorov in notranjih monologov zvemo, da je bil nekoč znan in vpliven mislec, značilen slovenski razumnik v nenehnem sporu s partijsko oblastjo, idejni nasprotnik marksizma, človek z znanstveno (sociološko) in ideološko karizmo. Svoj status in očitno tudi osebnost je utemeljeval na uporništvu; ko to ni več potrebno oziroma smiselno, tudi njega samega, njegovega javnega statusa in celo kompleksne osebnosti ni več. Odtlej torej niha med samoidealizirajočo, samoslepilno, nesmiselno upornostjo poraženca (po tolažbo se zateka h Camusu) in resignacijo, ki se kaže v rednem besednem pljuvanju po starih, zdaj "izdajalskih" kompanjonih. Bolj ko je, kot sam meni, družbeno poniževan, bolj si nemočno želi, da bi to družbo spravil v red, da bi torej njemu in njegovim idejam (o katerih pa ne zvemo nič) spet priznali duhovno veličino. S tem je njegov karakter orisan skoraj izključno kot pritoževanje nad krivico, ki ji je izpostavljen. Kot sinekdoha svojega specifičnega družbenega sloja s tem sicer soomogoča, celo poudarja satirično groteskizacijo sodobne slovenske družbene morale. Za razvito romaneskno figuro pa to ni dovolj, in tudi če bi Sergija skušali razumeti v smislu tipa, značilnega predstavnika odrinjenega slovenskega razumnika, pa to možnost spodbijajo poskusi, vendar zgolj poskusi, kompleksnejšega zarisa njegove osebnosti, "teoretskega" in "praktičnega" odnosa do žensk, življenja, Boga in ničā ... ki v zgodbi niso niti redki niti kratki.

Še toliko očitnejša je pomanjkljivo razvita karakterizacija Jošta, ki kot otrok zdomskih staršev, kot prišlek, že sicer ne more delovati kot sinekdoha Sergijevega preživelega intelektualskega kroga in bi moral svojo vlogo v romanu upravičiti kako drugače. Njegova zgodbeno edino funkcionalna pozicija je drža obstranskega opazovalca, nenaključno podobna položaju avtorjeve distance do prikazanega dogajanja. Nenaključno zato, ker na enaindevetdeseti strani ugotovimo, da Jošt, novinar, s cinično pridobitniškimi razlogi, pravzaprav piše reportažno-dokumentarno zgodbo o Sergiju. Dve podrobnosti ("empirična resničnost" Joštove ljubice Margarete) zbudita celo domnevo, da imamo opraviti z mistifikacijo, da se torej avtor skriva za Joštovimi zapiski. Domneva se potrjuje na strani dvesto sedemnajst, hkrati pa jo ves čas izničujajo komentarji avktorialnega pripovedovalca, ki zadevajo samega Jošta. Nakazana možnost mistifikacijskega postopka se torej ne uresniči, to je po svoje škoda, saj bi pisec s fiktivnim avtorjem

še okrepil satirični pogled na vrhove sodobne slovenske družbe in njihove številne pisce slovenskih "resnic".

Tako pa, razen te njegove nerazvite funkcije, opazovalec "javnega" dogajanja, Jošt, četudi zdaj z več samodistance in občasnega cinizma, ostaja v okvirih Virkovega melanholičnega, negotovega, hrepenenjskega subjekta, ki se krčevito, čeprav v tem romanu nič kaj globinsko, trudi prepoznati smisel svojega življenja, odnosa do žensk, (ne)možnosti vračane ljubezni, resničnosti svojega jaza ... v dogodkovnih in obenem razpoloženskih menjavah hipnih zadoščenj v tujem telesu ter hrepenenju po nejasni podobi odrešilne idealne, ljubeče ženske. Ta tudi tokrat ostane na ravni prividnega; moški (Jošt) se zdaj celo raje odloči za beg, kot da bi jo iskal. Tako njegovo vlogo v romanu osmišljuje pravzaprav le drža opazovalca dogajanja, njegovo intimno življenje, ki zavzema kar čeden del zgodbe, pa ni kompleksno prikazano in v tekstni celoti tudi ne posebno funkcionalno. Še bolj to velja za spremljevalki Sergija in Jošta: prva je tipizirana potrpežljiva soproga, druga muhasta in neznačajna ljubica. Prve bi v zgodbenih okvirih ne pogrešali, drugo osmišljuje vsaj to, da je vzrok za Sergijev infarkt in tako za njegovo pomenljivo smrt.

Virkov roman tako ostaja učinkovit v tistih delih, kjer prevladuje sfera "javnega", torej v satirični groteskizaciji nove slovenske družbe in njene morale, precej manj pa v poskusih kompleksnejšega prikaza nekaterih njenih posameznih nosilcev: med njimi ni domišljenih ideoloških spopadov, ni niti splošnega zarisa starih idejnih pozicij, na primer Sergijeve, ni reflektiranih vzrokov za nastalo stanje, ki bi jih nekako smeli pričakovati. Površinsko empirijo kot konkretno posledico sodobnega slovenskega Zeitgeista dopolnjuje zgolj njena satirično groteskna upodobitev, slovenska različica gostije pri Trimalhionu.

Ignacija Fridl

*O prevzetnosti in pristranosti ali
Kritiško pismo Matevžu Kosu*

Matevž Kos: PREVZETNOST IN PRISTRANOST. Literarni spisi
LUD Literatura, Ljubljana 1996 (Zbirka Novi pristopi)

Dragi Avtor!

V naslovu svojega dela si, kot pojasnjuješ v uvodu, izpostavil temeljni karakteristiki, ki določata kritika in njegovo delo. Med 'prevzetnostjo in pristranostjo' si zarisal meje njegovega teritorija, med 'subjektom, ki predpostavlja, da ve', in onim, ki je, ujetnik lastnega habitusa, pravzaprav samo eden izmed članov velike in raznorodne družine bralcev, si definiral njegovo osebnost. S takim izhodiščem si z zvijačnostjo svojega uma seveda vnaprej zaznamoval tudi vsako kritiško početje katerega svojih kolegov ob tvojem pisanju. Ni ga, pa najsibo še tak kritiški entuziast, ki si ob *Prevzetnosti in pristranosti*, razkrinkan samovšečja in ničevosti, ne bi zastavil vprašanja 'čemu kritiki v tem razkrinkujočem času'. S svojim vztrajnim brskanjem po literarnih delavnicah sodobnih slovenskih pesnikov, z natančnim preiskovanjem razmerij med zadevo poezije in teorijo postmodernizma ter s svojim osebnim angažmajem za mehčanje narodno programiranega branja slovenske literature, ki jih neutrudno izvajaš kljub spoznanjem o fiktivni poziciji kritika oziroma interpreta lepe besede, pa mu vendar prav sam ponujaš tudi najočitnejši afirmativni odgovor nanj. Rezultat konjunktivne enačbe, po kateri izračunavaš najustreznejše razsežnosti publicistično-kritiške

oziroma literarnoznanstvene osebnosti, je metodologija interpretativnega branja, v katerem navidezno zvesto slediš nagovoru "čiste poezije", pa vendar pesniško govorico pri tem suvereno premeščaš v jezikovni kod literarno-zgodovinske stroke in v svoje lastne filozofske in idejnoestetske okvire. Tako prek pesništva prodiraš do duhovnih paradigem sodobnega človeka in do meja svojega lastnega miselnega horizonta, da se prek pesnjenja srečaš z mišljenjem in v branju drugega nenehno vračaš k samemu sebi. V enako spretno sklenjenem hermenevtičnem kodu, koketirajočem s hegllovskim razvitjem fenomenologije duha, kot nas naslov, pri tebi semantično obogaten z novo funkcijo označevalca kritiške dejavnosti, vedno znova napotuje k izvornemu mestu kritikove govorice, k literaturi sami (konkretno k romanu Jane Austin, pri kateri si ga izposojaš).

Prav zaradi tvoje avtotematizacije mesta in vloge literarnega razlagalca se zdi tudi kritiško pisanje o tvojih študijah sodobne slovenske poezije lažje in enostavnejše. Ne nazadnje boš na temelju spoznanj o fiktivnosti védenja in pluralnosti branj nedvomno prizanesljiveje presojal mojo analizo, kadar bo zgrešila tvoja miselna pota in namene stavljenih besed. Po drugi strani pa s posredovanjem lastne avtobiografije ponujaš temeljna metodološka izhodišča in temeljna merila, po katerih lahko vsak kritik tudi sam predhodno premeri svoje kritiške sposobnosti za vlogo interpreta tvoje *Prevzetnosti in pristranosti*. In ker se mi je po temeljitem samopreiskovanju zdelo, da izpolnjujem oba pogoja, da mi ne manjka niti prevzetnosti niti pristranosti, sem se odpravila na bralno-delovno ekskurzijo po presenetljivih labirintih tvojega raziskovanja slovenske poezije.

Moja prevzetnost je bržkone zadostna. Prvič, ker se postavljam v pozicijo tistega, ki ve ne samo več od pisatelja, ampak celo od njegovega aktivnega bralca, ker torej kvadriram svojo točko védenja. Drugič, ker sem "subjekta, ki predpostavlja, da ve". (Naj se zdi poudarjanje spolne diferenciacije v našem času in prostoru samooklicane emancipacije še tako anahronistično in brez vsakršnih otipljivih korenin v konkretni družbeni stvarnosti, se vendarle ta ironično predelana sintagma najde tudi v tvoji kritiški orožarni.)

Podobno je tudi z mojo pristranostjo. Ne nazadnje nas je usoda zapisala skupaj starajoči se generaciji, kar po nekakšnem zakonu nujnosti prejkone pripelje do miselnih srečanj bodisi bližnje ali skrajno oddaljene vrste in odsotnosti vsaj minimalnih pogojev objektivnosti, v imenu katere utemeljuje

svoj *raison d'être* akademska znanost. Pristrana pa sem bila, to priznam, že ob prvem soočenju z vsebino tvoje knjige.

V meni namreč vedno zbujejo odpor knjižne objave, ki zaobsegajo kritiški material, zapisan in natisnjen za revialne namene ali ob drugih posebnih priložnostih, zavestna ponatiskovanja publicističnih drobtinic torej; in prav s tega vidika sem pred leti s pretirano ostrino razcefrala esejistični prvenec Mateja Bogataja. Ti pa si storil prav to – v prvem razdelku triadno členjene zbirke si pod naslovom *Interpretacije* združil svoje izsledke o nekaterih delih ali opusih sodobnih slovenskih pesnikov, ki smo jih imeli možnost prebrati vsaj že v dveh izvedbah, najprej v reviji *Literatura* in nato še kot spremne besede k pesniškim zbirkam oziroma h knjigam pesnikov, ki so jih spodbudili. Še več, svoje ponatiskujoče manire nisi niti zamolčal, kot je šega pri množstvu slovenskih avtorjev, ampak si ohranil prvotne naslove razprav, njihov dramaturški, interpretativni lok, si le redko privoščil miniaturne jezikovne posege in celo sam navedel njihovo originalno biografijo. Izjema je le spis o sonetih Milana Jesiha, s katerim si pod naslovom *Sonet kot forma prebolevanja modernosti* pred sedmimi leti začenjal izpisovati svojo bibliografijo. Izšel je samo v revialni različici, zato je bil za osvežitev spomina še kako potreben. Ob njegovem knjižnem natisu v *Prevzetnosti in pristranosti* pa si si privoščil tudi številnejše korekture kot pri drugih spisih. Do mojstrske dragotine si izbrusil njegov jezikovni material, razvezal stavke večji berljivosti v prid in mu pripisal nekaj duhovitejših podtonov, tako si razmehčal dogmatičnost govornice, kakršno slehernemu mlademu intelektualcu določajo fascinantna prva srečanja z gospo Znanostjo in njenim častitljivim spremljevalcem Védenjem. Pa vendar svoje interpretacije o pomenu Jesihove sonetistične prakse nisi preobložil s pretiranimi nanosi dandanašnjih spoznanj, tako da je kljub vsemu ostala natančna evidenca tvojega duha na začetku devetdesetih. In ta je tudi iz današnje perspektive – morda še bolj, kot smo se tega zavedali pred leti – občudovanja vredna.

Prav ob tosmernem prebiranju tvojih tez o Jesihu kot mejniku, ki v sodobni slovenski poeziji zaznamuje slovo od modernosti, pa se mi je odkrilo tudi doslej vedno spregledano spoznanje. Da ima namreč ponatis esejev o Tauferjevi, Potokarjevi, Zupanovi in Deklevovi pesniški pisavi, ki v *Interpretacijah* sledijo uvodnim zapiskom o Jesihovi poeziji, svoje, povsem

utemeljene razloge. V novem okolju so spregovorili v doslej docela zamolčanih podtonih. Ne samo da so, zbrani v peterko, zaživelih kot privlačen in strnjen cikel najiminentnejših portretov iz galerije sodobne slovenske poezije, ampak so šele skupaj postali tudi nazorni prikaz tvoje interpretativne drže. V tem, ko verz za verzom, besedo za besedo slediš zakritim pesniškimi podobam, da jih v soočenju s svojim lastnim logosom spleteš v metapoetični svet, se ti sam razkrivaš kot eden najboljčutljivejših bralcev poezije, ki pesniškemu nagovoru prisluškuje iz odmeva eksistencialne izkušnje sodobnega človeka.

Verjetno ni napak, če sklepam, da si se iz istih razlogov odločil, da kot drugi razdelek *Prevzetnosti in pristranosti* priključiš študijo *Sodobna slovenska poezija in vprašanje postmodernizma*, čeravno je bila napisana kot samostojna, sklenjena razprava in je nastala iz povsem drugačnih vzgibov in ambicij. Čeprav z njo prestopaš na teren stroge literarne znanosti in v območje akademskega pogledovanja na literaturo, namreč v njej ohranjaš nekatera stališča, ki so, kot se zdaj pokaže, konstitutivna za tvojo literarnoteoretsko držo. Mislim na tezo o Jesihu kot mejnem kamnu postmodernistične poezije na Slovenskem, ki si jo s formulo o Jesihovem "sonetu kot formi prebolevanja modernosti" prav sam utrjeval že od mladostnih let, v *Sodobni slovenski poeziji in vprašanju postmodernizma* pa si jo/ji pod nezakrinkanim imenom postmodernizma le še odločneje pritrdil.

To je prva temeljna paradigma tvoje literarne refleksije, ki se razkriva skozi vse tri faze *Prevzetnosti in pristranosti*. Najdeta se vsaj še dve. Druga je vztrajanje pri metodološki tradiciji Očetov, duhovnozgodovinskem merjenju poezije, to seveda raziskovanemu materialu nikakor ni nujno v škodo. Vsakršna nasilna metodološka inovacija se slej ko prej spreobrne v slavljenje same metode, ob tem pa se pogosto pozabi na literaturo kot izvorni predmet rekanja. Duhovnozgodovinski pogled pa po preskušnem receptu akademskemu diskurzu zagotavlja uravnoteženo sorazmerje med zgodovinskim pregledom literarnih dejanj in dejstev ter njihovo povezovanje v globalne duhovne strukture, ki si ga znal, kljub osredotočenosti na metaliterarni diskurz o postmodernizmu in pesnjenju, dovolj spretno ohraniti.

In tu je še tretja paradigma, za katero mislim, da je karakteristična za tvojo razlago sodobnega pesništva na Slovenskem. To je sintagma o "prešernovski strukturi", ki si si jo izposodil pri Pirjevcu in na temelju

katere evidentiraš, tudi klasificiraš predmodernistične, modernistične in postmodernistične poskuse slovenskih pesnikov. Še posebno spretno pa z njo ravnaš v tretjem delu *Prevzetnosti in pristranosti*, kjer se povsem upravičeno odpravljaš v boj zoper težnje po literarni programatiki na nacionalnobuditeljskih osnovah, zlasti zoper negativno spervertirane pojavne oblike v Močnikovih oklicih slovenske literarne fašistoidnosti. O uporabnosti izraza "prešernovska struktura" za publicistične agone nikakor ne gre dvomiti, vendarle pa je umestno vprašanje, ali je zgodovina pesniških dejanj na Slovenskem res tako specifična, da je ta kategorija primerna tudi za strogo znanstveno eksplikacijo in klasifikacijo slovenske književnosti.

Tvojo serijo razprav o zadevah pesnjenja in literature nasploh bi lahko označila kot zbirko izvlečkov iz dnevnika nekega bralca. A ne katerega koli, ampak bralca, ki zna z virtuoznim stavljenjem svojih besed razpirati tuje "ambiente zvočnih pokrajin", ki z akademsko natančnostjo in erudicijo suvereno odgovarja na še neraziskana vprašanja postmodernizma, in tistega, ki z zavestno poudarjeno ironijo in intelektualnim humorjem najsočnejše sorte tudi ošvrkne prevnete ideo-loge slovenske literature. Pri tem seveda tudi sam ne more zmeraj obrzdati strogo začrtanega galopa po horizontu svojih lastnih idej. A se tega vsaj zaveda, in ko se odpravlja na svojo kritiško pot, ne vzame s seboj biča le zanjo, izmuzljivo realnost literature, temveč tudi zase, razkrinkanega, a neutrudnega literarnega interpreta.

S *Prevzetnostjo in pristranostjo* ti je uspelo izvršiti nalogo, ki si si jo zastavil na začetku. Z menjavo diskurzivnih praks in literarnih poligonov si poleg teoretsko podprtega in stilno spretno izrisanega očrta sodobne slovenske poezije tematiziral še položaj razlagalca besed in tako ob podobah slovenske poezije izslikal tudi enega najboljših slovenskih avtoportretov kritika.

Zavisti vreden uspeh, a se spodobi čestitati.

ROBNI ZAPISI

Agatha Christie: ŽALOSTNA CIPRESA. Prevedel Bogdan Gradišnik. Mladinska knjiga, Ljubljana 1996. Kdaj sme človek veljati za morilca, šele ko mu dokažejo umor ali pa morda že ko se predaja morilskim maščevalnim fantazijam? Agatha Christie je ta pretanjeni moralistični problem v več romanih obravnavala kot stranski rokav osrednjega dogajalnega toka, v *Žalostni cipresi* pa ga je postavila v ospredje in ob njem razvila – dvojnотrikotni ljubezenski – konflikt. Ljubezenski okvir zločina avtorica v tem romanu obravnava s še za spoznanje večjo cinično distanco, kot da bi se skrivaj norčevala iz pogoste motivike svojega značilnega, še vedno in vendarle zgolj trivialnega žanra. Ta njena "neženska" cinično distancirana pisava je najbrž tisto, kar *Žalostno cipreso* napravlja vredno branja, kajti sam konflikt in izpeljava suspenza sta v tem romanu izdelana bolj površno, prozorneje in z manjšim sodelovanjem malih sivih celic kot sicer. (Vasja Linzner)

Gorazd Kocijančič: POSREDOVANJA. Mohorjeva družba, Celje 1996. Pričujoča knjiga je, kot pove njen podnaslov, "uvod v krščansko filozofijo" ob izbranih besedilih nekaterih največjih predstavnikov krščanske misli. Kljub svoji bistveni navezavi na religijo pa je ta zbornik namenjen predvsem neverujočim, saj skuša *krščanska filozofija* (v nasprotju s *teologijo*) "temeljne resnice" krščanske vere približati prav neverujočim ("poganom"). V tem pogledu so *Posredovanja* nedvomno izredno vznemirljivo branje: Gorazd Kocijančič je namreč v svoj izbor zajel najradikalnejše mislece "Presežnosti onkraj vsega", "radikalne Transcendence". V časih, ko se pojmi "transcende-

nca", "duhovnost" in "presežnost" uporabljajo tako rekoč kot sinonim za kar koli, kar tako ali drugače "presega" "vsakdanje, materialnosti podrejeno življenje" (če sintetiziramo izjave, ki izpričujejo *commonplace* odnos do "transcendence"), so izreki in spisi starih krščanskih očetov, katerih jedro Kocijančič vidi v apofatični teologiji, tista sporna stvar mišljenja (v heideggrovskem smislu), s katero se mora soočiti tudi in predvsem ateistična misel (v tem pogledu bi bilo za izhodišče zanimivo v apofatičnem mišljenju prepoznati nekatere značilnosti heglvske nesrečne zavesti), ki te stvari ne misli nujno iz religioznega izkustva, a hkrati mišljenja radikalne drugosti aprioristično ne zavrača. Za tak premislek so *Posredovanja* izvrstno izhodišče: globokim besedilom krščanskih mislecev se pridružujejo še opombe, v katerih lahko bralec najde napotke za nadaljnji študij, in Kocijančičeva spremna besedila, ki jih odlikujejo predvsem odlično izbrani citati in ki so včasih "zgolj" uvod v posamezne avtorje, pogosto pa pomenijo že samostojne prispevke k obravnavani tematiki v obliki razprav ali polemik; vrhunec sta po mojem mnenju razpravi o krščanski estetiki in poetologiji. Brez pridržkov lahko zato zapišemo, da so *Posredovanja* nedvomno bogata spodbuda za slovenski filozofski diskurz. – Kljub nedvomno veliki vrednosti knjige pa je treba zapisati, da jo kazi (še ena) "kritika" (navednice so Kocijančičeve) slovenskega lacanovstva, ki se ne razlikuje bistveno od vseh predhodnih. Odgovarjanje Kocijančičevim kritikam posameznih del in avtorjev je stvar napadenih avtorjev samih; tu bi le želel shematično prikazati temeljni mehanizem Kocijančičeve zavrnitve lacanovstva. V nasprotju s kritiko dekonstrukcije in heideggrovstva (prav tako vsebovane v tej knjigi), ki je bila ostra, a korektna, je za Kocijančičevo *anathema* nad lacanovstvom značilno že ustaljeno stališče "sovražnih" filozofij do psihoanalize: psihoanalizo (v tem primeru teoretsko-lacanovsko) prikaže kot vulgarni psiho-biologizem, ki človeka spelje na bitje želje, to željo pa na seksualno željo, nato pa ostro napade tako vzpostavljenega "nasprotnika" (in to – simptomatično – natanko tistega Lacana, ki se je upiral temu, da bi mistiko reducirali na nadomestek za *copula carnalis*, in natanko tiste lacanovce, ki v seksualnosti nikakor ne vidijo "čistega", "neposrednega" človekovega bistva, ampak že v njej prepoznavajo simbolno – zelo pogojno rečeno "duhovno" – "posredovanje") kot smešnega, vulgarnega, živce parajočega in sploh dolgotrajnega. Skratka: duhovnost in posredovanje gor ali dol,

če nismo zmožni vzdržati radikalne Drugosti ne le *znotraj svojega lastnega* duhovnega obzorja, ampak tudi komunicirati z radikalno drugim *obzorjem*, sogovornika pač ne spoštujemo (hermenevitično) kot sogovornika, ampak ga ekskomuniciramo *ex auctoritate Petri*. (Samo Kutoš)

Adolf Muschg: PRSTAN. Prevedla Anja Uršič, izbrala in spremno besedo napisala Vesna Kondrič Horvat. Cankarjeva založba & Društvo slovenskih pisateljev, Ljubljana 1996. Čeprav so v *Prstanu* zlite kratke zgodbe kar iz petih proznih zbirk sodobnega švicarskega pisatelja Adolfa Muschga, se slovenskemu bralcu zdi, da gre za enovito kovano dragotino. Pisatelj mojstrski, na prvi pogled popisujoči, realistični in besedno nabiti pripovedni slog, ki pod površjem slika prizore najminucioznejših človekovih občutenj, namreč enajstero zgodb povezuje v umetelno fresko. Pod široko paletu situacij vsakdanjega življenja (snidenje sina z ločenim očetom, bežna srečanja seksualne vrste, umiranje matere v domu ...), v katerih se človek sooča s svojim čustvenim svetom in razmerjem do individuov zunaj sebe, pa je skrita še ena, pravzaprav vedno ista zgodba – zgodba o človekovi osamljenosti, izgubljenosti v labirintih njegovih lastnih želja in zahtev družbe, o njegovi nemoči po so-žitju in sporazumevanju z drugim v sodobnem svetu. Tako se v Muschgovem proznem opusu druga za drugo odstirajo spretno nanesene pripovedne plasti, ki nas s temami vsakdanjika vedno znova privedejo do najosnovnejšega vprašanja, kako bivati v sodobnem času. Ob prevodu kratkih zgodb predlanskega vileniškega nagrajenca bi bilo treba nagrado podeliti tudi Vilenici, ki s svojimi odločitvami posredno oblikuje slovensko prevodno politiko (Muschg je že ali bo, na primer, v zadnjih dveh letih doživel kar tri različne slovenske izdaje) in tako omogoča, da postanejo najizvrstnejši izdelki iz sodobnih literarnih delavnic srednje Evrope nadvse ljubi znanci tudi slovenskemu bralstvu. (Ignacija Fridl)

Boris Pahor: LADJA BREZ KRMARJA. Narodna identiteta v italijanski književnosti (od Danteja do Slataperja). Slovenska matica, Ljubljana 1996. Pahorjeva knjiga obsega niz kratkih esejev, ki so jih predvajali na tržaški slovenski radijski postaji, govorijo pa o temi narodne zavesti v italijanski književnosti. Avtorja je k pisanju spodbudila njegova lastna izkušnja iz "raznarodovalnih učilnic v dobi med prvo in drugo svetovno

vojsko". V uvodu poudarja, da ni samo slovenska književnost obremenjena z narodotvornimi temami, ki bi jo tako prikrajšale na ravni umetniškosti (kot trdijo naivna stališča), ampak take motive in teme najdemo tudi v italijanski književnosti (in gotovo tudi drugod), celo na tako vzvišenih in internacionaliziranih vrhovih, kakršnega pomeni na primer Dante – naslov knjige, "ladja brez krmarja", je namreč metafora za Italijo iz šestega speva *Vic*. Z Dantejem tako avtor začenja pregled italijanske književnosti z vidika odnosa do narodne identitete. Pahor pri tem ne zaide v načelno odklanjanje (iredentističnih) idej pesnikov in pisateljev ter ohranja objektivni ton tudi ob Gabriellu D'Annunziu, ki ga predstavlja kot vrhunec destruktivne plati italijanske narodne zavesti. Vseeno pa moramo omeniti tudi manj pohvalno okoliščino. Pri pregledu obravnavanih avtorjev sem pogrešal Filipa Tomassa Marinettija, ki je dal nekaj izjav o požigu slovenskega Narodnega doma v Trstu, brez dvoma je bil povezan tudi z "italianita", iredentizmom itn., to pa je ravno tema, ki zanima Pahorja. Menim, da tudi ni mogoče reči, da Marinetti – kot na primer neposredni tvorec italijanskega futurizma, kot Mussolinijev osebni prijatelj, kot pisec, ki ga je bral naš Kosovel ... ni dovolj pomembna literarna osebnost, ki bi lahko dobila mesto v takšnem literarnozgodovinskem pregledu. (Aleš Vavpotič)

France Pibernik: OGLEDALA SANJ JOŽETA UDOVIČA. Dokumenti, pričevanja, komentarji. Mohorjeva družba, Celje 1996. Knjiga o življenju in delu Jožeta Udoviča je izšla ob deseti obletnici njegove smrti. Pesnik, ki je močno vplival na razvoj slovenske moderne poezije, je v literarnem zgodovinarju Francetu Piberniku našel naklonjenega, življenjsko toplega biografa. Pibernik je metodo svojega dela jedrnato opisal s podnaslovom: upošteval je pisne vire (predvsem pesnikove dnevniške zapise in pisma), se pogovarjal s pesnikovimi sodobniki, v pripoved, ki izvira iz preverljivih dejstev, pa je vpletel tudi vrednostne sodbe. Rdeča nit pripovedi je misel o premalo cenjenem pesniku, najznačilnejša in vse manj sporna je gotovo tale trditev: "/.../ precenjevanje partizanskih in popartizanskih stihotvorcev ter štirih pesnikov, ki da so v povojno poezijo vnesli intimo in avtonomnost subjektivnosti, ni primerljivo s tem, kar je Udovič s svojo samotno vztrajnostjo in brezkompromisnostjo prispeval v našo poezijo povojnega obdobja.

Treba je samo preveriti časovno zaporedje vstopanj, predvsem pa Udoviču priznati izpovedno globino in svetovni horizont" (str. 169). (Darja Pavlič)

Vasja Predan: SLOVENSKA DRAMSKA GLEDALIŠČA: Kratak oris. MGL, Ljubljana 1996 (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega; 122). Za Predanov zgodovinski oris *Slovenska dramska gledališča* resnično velja, da primerno izpolnjuje vrzel v slovenskem gledališkem zgodovinopisju, kot nas opozarja neznani recenzent z zavihkov. Priznani gledališki kritik in teatrolog v sproščenem, včasih sicer zanj prepoznavno kramljajočem in za kračino knjige tudi čezmerno učbeniškem slogu s prekomernimi povzetki in avtoreferencami, sledi postanku in razvoju gledališke kulture na Slovenskem, od prvih arhivskih zapisov o igralskih poskusih na naših tleh pa vse do sodobne, široko razvejene mreže institucionalnih in alternativnih gledališč. Prav poseben razdelek, ki ga Predan namenja povojnemu dogajanju tako znotraj nastajajočih in že uveljavljenih gledaliških hiš kot predstavam na *off* sceni, je še posebej dobrodošel. V njem so namreč – na temelju avtorjevega bogatega poznavanja in osebnih izkušenj – prvič v celoti, primerljivo in hkrati pregledno zaobsežene teme, ki smo jih doslej imeli knjižno predstavljene le po posameznih segmentih (na primer: Oder 57). V tem pogledu bo študija o *Slovenskih dramskih gledališčih* uporabno gradivo tudi pri spremljanju aktualnih gledaliških premikov na Slovenskem, zlasti za mlajši kritiški rod, čeprav bi si, na primer, med sodobnimi gledališkimi grupacijami omembo in kratko predstavitev estetskih izhodišč zaslužila vsaj še Intima teater Bojane Kunst in Igorja Štromajerja ter Umetniško gledališče Aleksandra Jurca. Skladno z osnovno usmeritvijo Predanove knjige, kratkim očrtom slovenske gledališke zgodovine od začetkov do danes, je temeljni princip, po katerem avtor členi snov, seveda kronološki oziroma historiografski. Poleg njega pa se kot posebno uporaben in spretno izbran izkaže še topografski vidik. O Predanovi zgodovini *Slovenska dramska gledališča* je treba zapisati tudi to, da kljub izjemni jedrnatosti ni le dokumentaristični, enciklopedični posnetek skoraj štirih stoletij slovenske gledališke zgodovine – faktografske kataloge Predan dopolnjuje s privlačnimi in poučnimi zanimivostmi iz slovenskega gledališkega življenja - in da avtor nikoli ne vztraja le pri dejstvih, temveč v njih najde prostor, da estetske premike v teatru vpne v širšo shemo umetniških ter obćih duhovnih in

družbenih gibanj. Še posebej zanimivo pa je njegovo razumevanje razmerja med modernizmom in postmodernizmom. Prvega v slovenskem gledališkem prostoru sklepa z Jovanovićevo uprizoritvijo Svetinove igre *Lepotica in zver* (1985), pojav drugega vidi zlasti v okviru gibanja NSK. Prvi po njegovem izvira iz teoretske zapuščine Artauda, v nasprotju z večino svetovnih teatrologov pa trdi, da se postmodernizem opira na drugačne filozofske in teoretske vire. To pa je nastavek, ki ga bodo morale prihodnje raziskave ali zgodovine slovenske gledališke stvarnosti zanesljivo upoštevati. (Ignacija Fridl)

Ruth Rendell: DREVO ROK. Prevedel Stane Mažgon. Mladinska knjiga, Ljubljana 1996. Drevo rok, naslovni in obenem simbolični lajt-motiv romana, je mučno groteskna otroška lepljenka različnih vrst in variacij človeških dlani. Mučna zato, ker nekako zgoščeno stilizirano predstavlja kaos – empirične in romaneskne – resničnosti sveta, ta kaotičnost pa je produkt oziroma posledica otroške "participacije" v kruti realnosti odraslih. V zgodbi ima osrednjo vlogo otrok, najprej mrtvi, nato živi deček, še ne dovolj star, dovolj uzaveščen samega sebe, da bi dojel svojo predrugačeno identiteto. Žal je ne morejo dojeti niti odrasli ljudje, ki jim je izročen, to pa je, torej (spet, kot smo pri Ruth Rendell že vajeni) psihološko-psihiatrične nianse, temelj teme romana. Tudi tokrat ne gre za klasično kriminalko z zločincem, umorom in pametnim detektivom, temveč za sledenje psihičnim anomalijam, obsesijam, celo množičnim psihozam, brez želje po bralčevem moralnem zadoščenju, zato tudi brez prave, kaj šele pravičniške razrešitve zapleta. Razvejena zgodba, "drevo rok", do vključno zadnjega stavka ohranja kaotično, moralno-groteskno vizijo sveta. Ne moremo si kaj, da ne bi tega romana Ruth Rendell povezovali z Zolajevo teorijo pisanja: v namerni "objektivistični" deskriptivnosti dveh socialno-slojskih resničnosti s pravo eksperimentatorsko naslado avtorica opazuje najgloblje, najbolj nepričakovane psihične vzgibe posameznika, njegove odzive na dražljaje miljeja. (Vanessa Matajč)

Gerhard Roth: ZIMSKO POTOVANJE. Prevedel Jani Virk. ŠOU, Študentska založba, Ljubljana 1996 (Zbirka Beletrina). "Spet ga je preplaval občutek zapuščenosti in osamljenosti," se glasi eden izmed

(slovenskemu bralcu dokaj znano zvenceh) stavkov v romanu, ki izrisuje psihogram junaka Nagla. Kaj pa Zemlja? "Zemlja se mu je zdaj zdela takšna, kakršno je videl na fotografijah: osamljena safirno modra krogla z belim sijajem v črnini vesolja, majčken kos snovi, ki je lebdel v niču." Zato: "Ta Zemlja v vesolju ni mogla biti nobena tolažba." Na prvi pogled se Rothovo pisanje ponuja kot kar se le da radikalno: človek je nesrečna eksistenca, ujeta v svojo samoto, podobno je zemeljska krogla vržena v neskončnost univerzuma. Roth plete zgodbo o izgubljenosti; edina "sfera", kjer se junak njegove pripovedi lahko vsaj malce *prizemlji*, sta alkohol in spolnost. Oboje, tako pitje kot penetriranje, mu gre zadovoljivo od rok, vendar tudi ob "mali smrti" ne more pozabiti na njeno mogočnejšo sestro. Rothovo pisanje, kakor ga reprezentira tudi njegovo *Zimsko potovanje* (1978), morda res, kot pravijo, sopripada "eksistencialistični poetiki", toda ta je precej daleč od izvorne radikalnosti francoskih piscev. Prvič, zaradi avstrijskega pedigreja, razmehčanega s srednjeevropsko depresijo in samovšečno intelektualistično figuraliko, in, drugič, zato, ker Rothov (anti)junak, kamor koli odpotuje, naleti le na svoj lastni dolgčas. Tega – čeprav se ponuja kot nadvse resna zadeva – pa se lahko polagoma naleze tudi bralec. Sicer pa Rothovo *Zimsko potovanje* velja za pomembno delo sodobne avstrijske književnosti. Bo že držalo. (Ana Marija Hočevnar)

Nathalie Sarraute: TROPIZMI. Prevedla Alenka Moder Saje. Cankarjeva založba, Ljubljana 1996. Prva dama francoskega novega romana je v lanskem letu dočakala kar dve slovenski premieri, saj je pri Cankarjevi založbi poleg njenega prvega dela z naslovom *Tropizmi* izšel tudi prevod romana *Zlati sadeži*. *Tropizmi* so zbirka štiriindvajsetih proznih zapisov, v katerih je pisateljica razvila nov način opazovanja skritih vzgibov, ki motivirajo človekovo delovanje. Za psihologijo junakov v tradicionalnem romanu so bistvena čustva, Nathalie Sarraute pa je pozornost preusmerila v plast nezavednega, vegetativnega. V *Tropizmih* je vsak fragment sklenjena celota; pisateljica z zbirateljsko natančnostjo zasleduje kratke stike v medčloveških odnosih, da bi razkrila, od kod izvirajo neprijetni, nehoteni trki med različnimi organizmi. Prevladuje občutek ogroženosti, poglobitveni obrambni mehanizem je umik. *Tropizmi* so nekakšne vaje v slogu, zanimivi

so kot nazoren prikaz metode, ki jo je avtorica izpilila v svojih poznejših delih. (Darja Pavlič)

Paul VERLAINE. Izbral, prevedel, spremno besedo in opombe napisal **Boris A. Novak.** Mladinska knjiga, Ljubljana 1996 (Lirika; 86). De la musique avant toute chose – prvi verz Verlainove pesmi *Art poétique* je že zdavnaj postal "identifikacijska" oznaka njegove poezije, ki je, kot v obsežni spremni besedi ugotavlja Boris A. Novak, utelešenje ene temeljnih predpostavk simbolistične poetike (s katero se je neoromantik nekoliko spogledoval): "poglasbljenja" poezije. Kolikor mogoče to Verlainovo zvočno virtuoznost ohranja Novakov zavidanja vredni prevod pesmi, izbranih sicer iz celote Verlainovega pesniškega opusa, vendar s selektivnim poudarkom na zbirkah *Saturnijske pesmi*, *Galantni prazniki*, *Romance brez besed* in *Modrost*. Kot je za Novakove prevode v zbirki *Lirika* značilno, je prevajalec tudi tokrat pogosto "sopostavil" izvirnik in njegov poslovenjeni odmev, za skoraj simultano primerjavo izvirne in poslovenjene "različice" nekega "neločljivega zvena in pomena". Mojstrske prevode dodatno osvetljuje Novakova študija, ki argumentirano prepleta biografsko in celo psihološko, s tematiko pesmi povezano obravnavo, izjemno precizno razčlemba Verlainove verzifikacije in pesemskih form, vplive na različne vidike njegove poezije, njegov (literarnozgodovinski) položaj znotraj fin de siècle ter razmerje do moderne lirike, "referenčni okvir" posameznih pesmi, slovensko recepcijo Verlaina ... obenem pa sproti kritično (bodisi afirmativno bodisi zadržano) presoja produkcijo posameznih faz Verlainovega pesniškega razvoja. Študija s svojo eruditsko preciznostjo torej daleč presega raven običajnih spremnih besed (celo v *Liriki!*), pesniško senzibilni prevodi, ki dosledno ohranjajo Verlainove klasične pesemske forme, verzne inovacije in v mejah mogočega tudi kompleksnost zvočno-pomenskih učinkov, pa bralcu, neveščemu francoščine, omogočajo "optimalno" srečanje z Verlainovo glasbo besed. (Vanesa Matajč)

LITERATURA

Mesečnik za književnost

Marec 1997, št. 69, letnik IX

Glavni in odgovorni urednik: Matevž Kos

Uredniki: Andrej Blatnik (Zadnja izmena), Igor Bratož (Proza), Samo Kutoš (Refleksija), Ženja Leiler (Intervju), Vanesa Matajc (Kritika, Robni zapisi), Vid Snoj (Poezija)

Sekretarka uredništva: Vanesa Matajc

Uredniški svet: Matej Bogataj, Aleš Debeljak, Milan Dekleva, Marko Juvan, Lela B. Njatin, Jani Virk, Tomo Virk, Uroš Zupan

Lektorica: Tinka Kos

Oblikovalec: Pavle Učakar

Naslov uredništva: Gosposka 10, 1000 Ljubljana

Telefon in fax: 061 214-369

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

Rokopisov ne vračamo

Izdajatelj: LUD Literatura, Gosposka 10, 1000 Ljubljana

Žiro račun: 50100-678-46647

Polletna naročnina: s prometnim davkom 2900 SIT, za tujino dvojno

Cena te številke: 840 SIT

Grafična priprava: TGV

Tisk: Tiskarna Tone Tomšič, Ljubljana

Revija izhaja s pomočjo

Ministrstva za kulturo Republike Slovenije

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