

LITERATURA

UVODNIK

Tomo Virk

POEZIJA

Josip Osti, Brane Senegačnik, Gregor Podlogar

PROZA

Zdravko Duša, Kajetan Kovič

INTERVJU

Vito Taufer

REFLEKSIJA

Tomo Virk, Wendelin Schmidt-Dengler

BERNARDO ATXAGA

B. Atxaga, Marjeta Drobnič

MISTIKA

Angel Silezij, Jacques Derrida

ZADNJA IZMENA

Nick Hornby

KRITIKA

M. Tomšič / R. Titan Felix /

M. Kocbek / U. Zupan

ROBNI ZAPISI

MAJ-JUNIJ 1997

71-72

Uvodnik

- 1 Tomo Virk:
- Naloga literature*

Poezija

- 8 Josip Osti:
- Pesmi*
-
- 12 Brane Senegačnik:
- Ljubezenska elegija št. 5*
-
- 17 Gregor Podlogar:
- Atmosfera*

Proza

- 20 Zdravko Duša:
- Temno Laško*
-
- 27 Kajetan Kovič:
- Balada o sovjem gozdu*

Intervju

- 36 Vito Taufer:
- Gostota tišine je večja od gostote smeha*

Refleksija

- 46 Tomo Virk:
- Postmodernistični roman in magični realizem II*
-
- 79 Wendelin Schmidt-Dengler:
- Poslednji svetovi ali Visoka umetnost namigovanja*

Bernardo Atxaga

- 99 B. Atxaga:
- To nebo*
-
- 108 B. Atxaga:
- Pesmi*
-
- 115 B. Atxaga:
- Iz Euzkadija v Euskadi*
-
- 124
- Pogovor z B. Atxago*
-
- 128 Marjeta Drobnič:
- V deželi Obaba*

Mistika

- 137 Angel Silezij:
- Kerubinski popotnik*
-
- 145 Jacques Derrida:
- Postscriptum: Aporije, poti in glasovi*

Zadnja izmena

- 186 Nick Hornby:
- Visoka zvestoba*

Kritika

- 195 Vanesa Matajč (M. Tomšič:
- Norček*
-) / Gašper Malej (R. Titan Felix:
- Portal*
-) / Darja Pavlič (M. Kocbek:
- Dvojček*
-) / Samo Kutoš (U. Zupan:
- Svetloba znotraj pomaranče*
-)

Robni zapisi

- 211 Austen / Brodski / Dahl / Hasselbach / Hesse / Jalušič & Budna Kodrič / Lainšček / Lukan / Muck / Sagan / Stritar

UVODNIK

Tomo Virk

Naloga literature

Tako kot ne moreš občutiti na svoji koži privlačnosti magneta, tako je nemogoče v razumljivi obliki dojeti naravo poslednje resničnosti ... Je z nevidnim črnilom napisano skrivno besedilo in čeprav ga ni mogoče brati, je sam občutek o obstoju takšnega besedila dovolj, da spremeni obliko tvoje danosti ... da poskušaš vedno na novo začenjati vse od početka ... Kapitan neke ladje, ki se je podal na dolgo pot, je imel v žepu zapečaten ukaz, katerega je smel odpreti šele daleč nekje na odprtem morju ... Nestrpno je čakal na to priložnost, ki naj bi naredila konec njegove negotovosti ... Ko je bilo naposled tako daleč in je raztrgal omot, je našel samo z nevidljivo skrivno pisavo napisano šifro, ki se je upirala vsem kemičnim poskusom, da bi postala vidna ... Sem pa tja se je prikazala kakšna beseda ali številka, ki je zaznamovala kak meridian, potem pa je vse izginilo ... Nikoli, se je zavedel, ne bo spoznal natančnega besedila ukaza, tudi ne bo nikoli izvedel, če ga je izpeljal ali je bil svoji nalogi sploh kos ...

Lojze Kovačič (*Prišleki*)

Če se zgodovina ponavlja kot farsa, je to zato, ker se iz nje ničesar ne naučimo. Razlog tega ponavljanja torej ni v "stvari sami", ampak v ljudeh kot subjektih pozabljanja. To ne velja le za "zgodovinska" dogajanja, peripetije v politiki itn., ampak tudi za na videz imunejša področja, kot

je umetnost. V območju literature denimo – pri literarnih znanstvenikih, kritikih in esejistih enako kot pri samih literatih – se periodično ne obnavlja le starodavni spor med "starimi in modernimi", ampak se vedno znova ponavljajo tudi že ničkolikokrat izrečene, ovržene, a znova nekritično povzete pavšalne sodbe, demonstrativne izjave in izražena načela o resnici, bistvu in nalogi literature oziroma umetnosti. Tako izjavljanje ne preseže veljavnosti obrabljenih fraz, če ni vnaprej premišljeno tudi z vidika svoje vprašljivosti. To vprašljivost nalaga nenazadnje že empirično dejstvo, da se različnim razlagalcem ta naloga kaže na različne načine: eni vidijo nalogo umetnosti v fikciji, nezavezujoči igri, iskanju estetskih učinkov, drugi v odsevanju višje resničnosti, nad-realnosti, tretji v izpovedi subjektivne notranjosti, občutij, območja nezavednega, spet četrti v odsevanju vsakodnevne, konkretne, empirične, preverljive stvarnosti v njeni povsem konkretni prepoznavnosti. Toda katera naloga literature kot umetnosti je *prava*?

Zgodovina odgovorov na to vprašanje je seveda zgodovina literature, njenih estetskih premikov in njenega razvoja. Zdi se, da pri tem obstaja neka splošna zakonitost: dobam, ki so izraziteje uveljavljale imaginacijo, subjektivnost in estetsko avtonomijo, sledijo tem nasprotujoče usmeritve, ki zanikajo "esteticizem, larpurlartizem, artistski eskapizem" in od literature terjajo dejavno vključevanje v aktualno družbeno problematiko in zrcaljenje ne-fiktivne, domala dokumentarne, preverljive stvarnosti. Ta nihanja niso vedno odvisna le od estetskih premikov, ampak tudi od družbene konstelacije: uradna ideologija v totalitarnih režimih zahteva ideološko "pravo", bodrilno, "resnično" in "stvarno" literaturo ter pri tem ne zanika le ideološko sporne, ampak (npr. v bivših socialistično-komunističnih državah) tudi takšno, katere princip je absolutna subjektivnost. Oponentsko nastrojeni literati v takšni družbi postavljajo nasproti temu ponavadi dvoje odgovorov, med seboj delno nasprotujočih si, a usklajenih v odporu do vladajoče kvazi-estetske ideologije: naloga umetnosti jim je bodisi raziskovati svetove neomejene imaginacije (in s tem oponirati strogo zamejenim, predpisanim ideološkim okvirom), ali pa – nominalno enako kot ideološki estetiki – opis prave, dejanske, konkretne resničnosti, le da je ta "prava resničnost" pojmovana diametralno nasprotno uradno priznani. Kakor koli že, vtis je, da določanje naloge literature kot umetnosti največkrat ne izhaja iz nje same, iz njene najlastnejše narave, ampak iz okoliščin, ki so tej naravi zunanje.

Tovrstna nihanja v zvezi z določitvijo naloge literature je seveda mogoče zaznati tudi v zgodovini novejše slovenske književnosti. Ideološki literaturi, ki je zahtevala od umetnosti družbeno angažiranost, so se na primer z drugačno estetiko zoperstavili pisci, ki so literaturo razumeli kot avtonomno (jezikovno igro); toda obenem je čas – zlasti v sedemdesetih in osemdesetih letih – od literature nedvomno terjal tudi drugačno, oblastniški prav tako nasprotujočo nalogo: intenzivno ukvarjanje s konkretnim družbenim življenjem, prikazovanje resnice, ki pa je drugačna od zapovedane – ideološke (in ki je ravno s to drugačnostjo tudi politična). Zlasti zadnji dve pojmovanji naloge literature sta se v dinamičnem ravnovesju/nasprotovanju ohranili vse do danes, in sicer tako, da se je poudarek včasih prenašal od ene k drugi, vendar nobena od obeh ni nikdar povsem izginila. Avtonomistično pojmovanje je, kot se zdi, kulminacijo doseglo v (polpreteklem?) postmodernizmu, usmeritvi, ki ne priznava nobene zanesljive resničnosti več in katere literarni svet je bralcu predstavljen kot umetelno skonstruirana zgolj-fikcija. Povsem samoumevno je, da se – po logiki literarnega razvoja – pojavlja reakcija, ki takšno pisanje pojmuje kot eskapizem in od literature znova terja ukvarjanje z "resničnostjo", to pa tako, da je z njo pretežno pojmovana konkretna, pogosto družbeno-kritična in včasih nemara celo politično obarvana "resničnost".

Omenjeni pojmovanji literature in njene naloge v današnjem času seveda nista edini. Vendar sta s svojo značilnostjo dovolj ilustrativni, da nam pomagata odpreti vprašanje o nalogi literature kot umetnosti. Je naloga literature konstruiranje estetskih artefaktov? Avtonomne fiksijske resničnosti? Prikaz višje, nadrealne stvarnosti? Družbena kritika? Podopora razrednemu boju? Držanje ogledala svojemu času, narodu, družbi?

Zdi se, da je pri določanju in definiranju naloge umetnosti v preteklosti posebno vlogo odigrala prav metafora ogledala. V zvezi z literaturo so to učinkovito prisposodbo uporabili že Platon, Ciceron in Shakespeare, posebno utemeljenost pa je prejela v dobi realizma-naturalizma in pripomogla k temu, da je postala literatura berljiva za kar najširše množice in s svojo hermetičnostjo ni bila – tako kot v romantiki – omejena na ožji krog bralcev. Uporabi jo denimo Balzac (v predgovoru k *Šagrinovi koži*), najbolj znamenit primer rabe pa najbrž najdemo pri Stendhalu v 49. poglavju romana *Rdeče in črno*, kjer lahko preberemo tole: "un roman est un miroir qui se promene

sur une grande route". Ta metafora je bila – v skladu s poetiko realizma – ne le pri literarnih zgodovinarjih, ampak tudi samih literatih nemalokrat razumljena tako, da romanopisec po analogiji z ogledalom povsem stvarno, objektivno, brez pretiranega subjektivnega vložka zrcali "zunanjo", predvsem družbeno resničnost, kakršna pač je. S tega vidika se je naloga literature sprva približala nalogi znanosti; na to približevanje je bržkone prvi opozoril že Balzac, za njim pa brata Goncourt in seveda Zola. Toda obenem se je odprla pot tudi družbeno-kritični in – sčasoma – tendenčni literaturi, ki je v najradikalnejših izrastkih svojo resnico in nalogo videla v dejstvih "teorije odraza" oziroma v zrcaljenju najbolj "prave", najbolj "stvarne", najmanj "odtujene" resnice: resnice razrednega boja.

Seveda se vsaka literatura, ki pojmuje svojo nalogo v skladu s poetiko zrcaljenja resničnosti, ne spridi v absurdno propagando socialističnega realizma sovjetskega tipa. Pač pa se zdi, da zgreši svoje lastno bistvo, kadar skuša preohlapno definirati svojo nalogo kot "izhajanje iz resničnega življenja", "opisovanje resničnih problemov", "razgaljanje družbenih anomalij" ipd. Literatura ni – tako kot pri Heglu in poznejši marksistično-leninistični teoriji odraza – le nižja oblika spoznanja, instrument "prakse", nadomestek filozofije, politične teorije, življenjske modrosti izkušnje, freudovska sublimacija, enako kot tudi ni (tako je mislil Dušan Pirjevec) v službi biti, upravičljiva le kot mesto njenega razkrivanja v času, v katerem se bit ne more razkrivati filozofiji. Naloga literature ni nadomeščanje nečesa drugega, ni nekaj, kar bi ji lahko naložil nekdo drug. Naloga literature je zgolj stvar nje same in njene posebne resnice.

V kateri smeri bi bilo ustrežnejše iskati nalogo literature, nam pokaže že kar sam Stendhal. Zgoraj smo nakazali smer, v katero nas odvede pavšalno razumevanje Stendhalove metafore zrcala, natančnejši pretres njegove teorije pa odkrije drugačne poglede. V eseju *Walter Scott in "Kneginja Klevska"*, ki je izšel istega leta kot roman *Rdeče in črno* (z metaforo o zrcalu), Stendhal umetnost imenuje "lepo laž". S to parafrazo Platona natančneje razloži svojo misel, v katero uvede moment subjektivnosti. Po Stendhalu – iz eseja je to povsem lepo razvidno – resničnosti ni mogoče kar preprosto "odraziti" v literarnem delu, zato si naj pisatelj tudi ne prizadeva prikazati sveta tako, kot ga objektivno, avtomatično zaznava njegovo oko, ampak je nujno predvsem najti takšen način, da bo prikazani svet izbranemu bralstvu deloval

kot stvarni, realni svet. Stendhal torej ni toliko stavil na dejansko korespondenco med literaturo in tako imenovano dejansko resničnostjo, ampak se njegov realizem kaže predvsem skoz učinkovanje literarnega dela: delo mora *učinkovati* kot realistično, ne glede na to, ali je v vseh konkretnostih tudi v resnici "objektivni" odraz opisanega sveta.

V tem Stendhalovem pojmovanju, ki že jasno kaže na to, da mora biti v literaturi prikazana resničnost avtonomna glede na "dejansko", je sicer res mogoče prepoznati residuum romantičnega avtonomističnega pojmovanja umetnosti kot odsevanja višje oziroma drugačne resničnosti; toda še bolj je opazen tisti moment, ki ga je izpostavil Goethe v svoji definiciji romana in velja – morda v nekoliko prenesenem pomenu – za literaturo sploh: za literaturo kot umetnost je pomemben *način*, na katerega je v njej predstavljena resničnost. Za razliko že od Balzaca, še bolj pa poznejših naturalistov, ki so si – vsaj na deklarativni ravni, čeprav ne vedno tudi v praksi – ta *način* sposojali od (naravoslovnih) znanosti, gre Stendhalu očitno za nekaj literarno-avtonomnega, za zgolj literarno specifikko torej. Ne dosti drugače je pri Flaubertu, ki je (predvsem v pismih) od literature na eni strani zahteval, naj bo objektivna in znanstvena, vendar je na drugi strani tudi vztrajal pri avtonomiji umetnosti in se je zato trudil, da bi princip *lepote* združil s principom *resnice*. Ker njegov princip objektivnosti kot nepristranskosti (*impassibilité*) nemalo spominja na Kantovo načelo "brez-interesnega ugajanja", najbrž ne preseneča, da se je vedno bolj nagibal v sfero estetskega. Pismo Luisi Colet iz leta 1952, v katerem govori o svojih načrtih za *Salamambo*, je vizionarsko in postavlja Flauberta za predhodnika moderne proze; v njem namreč zapiše, da si želi napisati čisto estetsko vizijo, osvobojeno vse konkretnosti, knjigo, ki bo brez fabule in jo bosta nosila samo svobodna domišljija in slog. V tem vidi literaturo prihodnosti. Tudi Flaubertu je torej bistvenega pomena za literaturo očitno *način*, na katerega ta predstavlja resničnost.

Literatura prihodnosti, kot jo vidi Flaubert, je nasprotna ne le estetiki realizma, ampak sploh tistim pogledom, ki vidijo nalogo literature v takšnem ali drugačnem "odražanju". Njeno radikalno udejanjenje v skrajnih oblikah avantgardističnih in modernističnih eksperimentov, v ludizmu, reizmu ipd. res uspeva doseči avtonomijo. Vendar pa zapade v drugo skrajnost, ki jo je mogoče najbolje opisati z občutkom praznosti, umetelnosti, nesubstancial-

nosti, ki ga pušča v nas in ki nam prav tako zgovorno priča o tem, da tudi takšna dela literature kot umetnosti ne morejo ustrezno udejaniti. Zdi se, da nam lahko kot izhodišče za razumevanje naloge literature kot umetnosti rabijo šele tista dela, ki so preživela zob časa in tvorijo danes kanon svetovne zgodovine literature. Med njimi so takšna, ki zelo plastično odsevajo konkretno družbeno resničnost, v kateri so nastala (zvečine epska dela in dramatika), in spet takšna, ki te resničnosti ne odsevajo tako izrazito, temveč izpovedujejo notranjo resničnost ali pa v njih prevladuje skrb za estetsko obliko. V teh delih so te razsežnosti po navadi jasno zaznavne, vendar se zdi, da nobeno ni preživelo prav zaradi njih. Umetniške dimenzije Cervantesovega *Don Kihota* denimo ne najdemo v nobeni njegovih aktualističnih poant, ampak prej v neki težko opredeljivi substanci, ki vsaki dobi omogoča drugačno identifikacijo z delom in aktualiziranje drugega njegovega pomena. Hermetičnost Valéryjeve "poésie pure" se nas ne dotakne zgolj z bliščem forme, ampak zaradi nekega globljega pomena, ki ga slutimo v njej.

Literatura kot umetnost se izmika opredelitvi svoje naloge. Vsak tak poskus nas ponavadi zavede v enostranskosti in ponavljanja. Toda iz vsega povedanega je nemara vendarle mogoče razbrati obrise nekaterih premis, ki določajo obravnavano območje. Najprej je očitno, da literatura ne more prevzemati nalog drugih disciplin, ampak mora ostati ona sama; to pomeni, da je – spomnimo se Stendhala – možna le v posebni estetski formi, ki jo razločuje od drugih dejavnosti in daje njenemu izrazu potrebno kredibilnost. Vendar literatura kot umetnost ne more biti zgolj forma, dekoracija, ampak mora biti – da je lahko umetnost – vedno podložena s pomenom, ki presega vsa konkretna (tudi časovna) določila, čeprav se morda kdaj utelesi v obliki, ki ima za njene bralce povsem razviden aktual(istič)ni pomen. Zgolj ta presežnost literaturi kot umetnosti omogoča nesmrtnost in jo postavlja v bližino – to v sklepu svoje razprave *Umetnost in estetsko v postmoderni dobi* zabeleži Janko Kos – ljubezni ter religije. Določanje in nalaganje končne naloge umetnosti je absurdno, zato tega tudi umetnik sam ne more narediti. Cervantesov *Don Kihot* nas ne navdušuje zaradi namena, ki ga je vanj vložil njegov avtor in Poejevega *Krokarja* ne cenimo iz razlogov, ki jih omenja sam Poe. Umetnina presega svojega tvorca in umetnost – tudi literatura kot umetnost – si sama izbere svojo nalogo. To ne pomeni, da je literatura kot umetnost sama sebi namen. Njena

naloga – in njen pomen – ni ona sama, ampak unavzočenje *absolutne resničnosti*. Tiste absolutne resničnosti, o kateri govori na primer Mircea Eliade in s katero nas na drugačen način povezuje tudi religija, ki je nespremenljiva v svoji biti in vsakič drugačna v svoji konkretni pojavnosti. To pa je naloga, ki je ni mogoče ne zapovedati ne izpolnjevati na ukaz, temveč le hvaležno sprejeti, kadar se sama zastavi.

POEZIJA

Josip Osti

Pesmi

(Iz rokopisa knjige *Kraški Narcis*)

PRVA PESEM

Vrt v Tomaju. Za hišo iz besed. Iz
 upa. Med gostilno in pokopališčem.
 Med zemljo in nebom. Stojim v senci
 drevesa, ki ga ni več. Obkrožen z
 rožami, ki dišijo, tudi ko ne cvetijo.
 Sam, kot je samo vse okrog mene.
 Ljubljena žena, mačka, pes ... starke
 in dekleta, ki vsako nedeljo grejo
 po klancu v cerkev, k maši ... sredi
 zime vzcvetelo ime očeta – Narcisa ...
 mati, Veronika, ki bedi med mrtvimi
 in živimi v Sarajevu, kjer je naša
 družinska grobnica ... moj nekdanji
 in bodoči prazni dom ... Po vsem
 pozlata sonca, ki se poslavlja. Stojim
 pred breznom jezika. Burja se oglašča
 s stoterimi, tudi podzemnimi piščalmi.

Z zvočnimi prsti mi češe lase. Preglaša
glasove iz mojega rojstnega mesta.
Ljubezenske in smrtne krike. Briše
spomine. Odnaša male in velike oblake,
čolnice in ladje, ki spreminjajo
oblike in pomene, v pristanišča, za
valovi vinogradov. Proti Devinu, kjer
je Rilke pisal svoje elegije. Proti
Trstu, kjer je Joyce pisal *Uliksa*
in odkritosrčna, brezsramna pisma
ženi Nori. Proti Benetkam, ki skupaj
z objetimi zaljubljenici z vsega
sveta, med katerimi je večkrat bil
moj soimenjak, brat vseh pesnikov,
Brodski, neustavljivo tonejo. In še
naprej. Pri tem zakrivajo in odkrivajo
kristalno modro oko, ki, gledajoč
v otroštvo sveta, nič ne spregleda.
Niti v noči brez lune. Ko pred spanjem
na golo ramo žene polagam pečat ustnic.
Tih in vroč poljub. Pekoč, kot je
pekoča Kosovelova večna bolečina. Ki
ugaša zvezde in deli noč na temno in
še temnejšo polovico. Ko se vedno znova
vprašam: "Bom spet sanjal svojo prvo
pesem?"

KRAŠKI NARCIS

Kraški Narcis. Sin sonca. Sin Narcisa,
 Narcisovega sina. Tudi sam sonce.
 Tisti, ki je gledal obraze ljudi,
 živali, predmetov ... Obraz sveta. Morje
 trave. Ladjo oblaka na valovih kraških
 hribčkov. Skrivnostni smehljaj žene.
 Solzo v očesu. Roko, ki se je lotila
 noža ... Tisti, ki se je gledal v zrcalu.
 Zaslepljen z bliščem lastne, sončeve
 svetlobe, nikdar ni videl svojega
 pravega, tudi sredi dneva mračnega
 obraza. Obraza, ki so ga drugi,
 ko so ga gledali in se v njem ogledali,
 videli.

METALEC RAZŽARJENEGA DISKA

Sonce vsak dan, naj ga vidimo ali ne,
 preleti čez naše glave. Temu se reče:
 vzide in zaide. Tisti, ki vse vidi,
 ve in dela, prižiga in ugaša luč, barva
 rože, režira filme človeških sanj ...,
 je tudi metalec razžarjenega diska.
 Otroci so tisti, ki mu ga vsak večer,
 v snu, prinesejo nazaj.

VPRAŠAJ

Noči so, ko sem sam. Ko je nebo
popolnoma črno. Brez mesečine in
zvezd. Ko je vse, z mano vred,
v objemu neprozornega mraka. Ko se
ne vidi prst pred očesom. Steza
med vinogradi, ki pelje do vaškega
pokopališča. Rdeča vrtnica, ki
pleza ob zidu. Črn grozd na brajdi
pred hišo ... Ko oslepe okna. Ko
duša tipajoč tava naokrog. In ko le
blisk z jasnega, kot z ostro sabljo,
za kratek hip razkolje gosto temo
in nad mano obvisi velik zlat vprašaj.

SADEŽ LJUBEZNI

V naročju držim nenavadno žival.
Napol je mačka, napol podgana. Sivo-
bela. Ušesa so brez dlak. Tudi
dolg, tanek rep. Nedvomno sadež
ljubezni. Sadež dolgih tomajskih
zimskih noči. V katerih zaljubljeni
pozabljajo na sleherno razliko in
sleherno sovraštvo prednikov. Ko
vlada le en bog – razuzdani eros.
V tem ni nobenega čudeža, ker je
ljubezen sama čudež, večji od vseh
čudežev. V naročju držim nenavadno
žival. Spušča glasove, ki niso ne
mačji ne podganji. Ljubim jo in
zdi se mi, da tudi ona ljubi mene.

Brane Senegačnik

Ljubezenska elegija št. 5

I.

Življenje je dobilo okus s tvojim jabolkom –
postalo je moje in nerazložljivo.

Slast tvojega telesa je žarela kakor zvezda repatica,
goreča vrtnica med sencami naključij,
ki so se v njenem ognju spreminjale
v ladje neskončne domišljije za izbrano pot.
A na tvoji koži je dozorevalo v resnico tudi to,
kar je neizprosno in nesprenmenljivo in edino naše,
kakor jabolko tistega dne med tvojimi prsti in v tvojih ustih.

Jabolko,

ki je zorelo v tvojih dlaneh,
moje iskanje neba

ki je gorelo na tvojih prsih,
moje spoznanje noči

ki je krvavelo pod tvojimi zobmi,
moje življenje

nov list usode je bil prišit
k mojemu življenju,
nov list usode je bil prebran
z mojim življenjem,

moje življenje: ali katero mojih življenj,
eno med neštetimi in nešteta, ki so eno,
ali niso vsa moja?
in katero je zares moje?
in kaj je?
in kdaj je?
sem spraševal, negotov, ali sprašujem

II.

V ogledalu tvoje ljubezni
nisem srečal le svojega telesa:
v omotici obljube sem stopil skozenj,

in te gledal,
kako utripaš od obilja in nedolžnosti
kakor divji kostanji v majski deželi,
pil sem mleko jutra, ki ti je mezelo iz ust,
ko se je sramežljivo privijala k šipi gola zora.
Ob večerno obalo teles je pljusalo
daljno petje
najinih trepetavih duš
in svetloba v tvojih dlaneh si je izmišljala prihodnost,
ko si z drobnimi usti popka jedla zvezde moje sle:
v krilu se ti je razpočilo granatno jabolko
in moja duša je stekla v tvojo dušo.

Gledam te
v nepokopani tišini,
v mrzlem ognju večernega mesta,
v tisoč oblikah hrepenenja, ki jih svetloba
z molčečim zlatom riše na nočno nebo.
Gledam te brez upanja in vztrajno,
gledam te na gladini včerajšnjega sveta,
da bi spet videl sebe.
V ogledalu svojega spomina
poljubljam tvojo mrtvo dušo.

III.

Vse, kar si mi rekla,
še cveti.

Še vedno vstopaš v sobo nežna kakor bosa luna,
in pod poljubi tvojih nog se rahlo ugreza
zemlja moje duše.

Iz ust ti pada cvetje,
a ne umira.

Toplo morje obliva naše stare hiše
ob naključni uri tvojega obiska.

S samoto umite se odpirajo oči:

Mesto molči v brezvetrni noči.

Nebo je zeleno in mehko.

Katera zvezda bi mogla pozabiti nate,
naročje sreče in daljav?

IV.

Zeleno je nebo
in zelena je voda
tvojih oči,

ko te iščem tu in tam,

ko te imenujem: "Moj dom" in: "Moja večnost",

ko veter kliče zvezde,

ko se beseda umiva v solzi,

ko se prebujeni zazremo

v nemirni let našega obstoja

in je praznina v ustih in rokah globlja

od vere in življenja,

ko srce šteje

trenutke z okusom višave

in leta padanja in pozabe,

in tudi moje hrepenenje je tedaj zeleno,
kakor da bi bolečina izbrisala razliko
med nebom in tvojimi očmi.

V.

Mraz rosi na stezo ob reki.
Za mostom se sklanja par dreves
v neslišnem petju noči.
Nihče ne odhaja, nihče ne prihaja.
Nevidno sije samota.
Vidim srečo z obliko tvojega telesa,
obraz v soncu spomina –
kot gibki lok tvojih ustnic
se za hip sklenejo moja življenja –
vidim upanje, ki raste
kot krvava roža mesečine
na temnih vrtovih neskončnosti,
stvari, ki prihajajo pit vodo tvojih oči,
da bi žarele v barvah prihodnosti,
vidim vse, kako stopa v daljavo,
v do smrti bolečo nedolžnost zadnje podobe:

duša na krilih kačjega pastirja
vzletava nad grobom;
v marmor so vrezana imena hrepenenja
od tod in od tam.

Gregor Podlogar

Atmosfera

One feels the life of that which give life as it is.

Wallace Stevens

V BESEDI

Izviramo v svojem lastnem tolmenu
 in smo le polovični,
 kajti naš drugi izostane,
 zbledi v temi in postane senca.
 Življenje nas umirjeno
 prenaša s seboj.
 Ločeni smo.
 Povezujemo se z Besedo.
 Z njo zajezujemo drugega,
 ki je naša edina slika
 preseženega.
 V pogovorih s prijatelji,
 kot se po navadi izkaže,
 izmenjujemo samega sebe.
 Najbolj se lahko odpremo
 skozi Besedo,
 skozi odprto pokrajino,
 prezrcaljeno v lasten pečat.
 Molk nam sproti odgovarja.

ATMOSFERA

Mogoče za nas
 edino trenutek ni del časa.
 Naša brezdanjost nam ničesar
 ne izdaja,
 nas k ničemur ne zavezuje.
 Smo le zasledovalci svojih senc.
 Ni nas, čeprav imamo v lasti bolečino.
 Preveč smo sami, preveč daleč.
 Za nas hoditi k ljubezni pomeni biti.
 Za nas je edino smrt gotova
 in popolnoma resnična.
 Za nas, ki verjamemo v Besedo,
 je urejenost možna le s črko,
 s črnim,
 ki prenaša atmosfero božjega.
 Naše sanje so iz zemlje,
 usta iz vode,
 da lahko poljubimo vse tisto,
 kar zares ljubimo.
 Spominjamo se le ekstremov.
 Izkušnje nalagamo na svoje ognjišče,
 ob katerem se grejemo
 in razmišljamo o novem, drugačnem.
 Kam nas bo odnesla usoda,
 ne ve nihče.
 Preveč smo sami, preveč daleč.

NASELITEV

Lahkotnost vsakdanjika nas potaplja
 v varno zavetje.
 Naša odprtost do drugih
 počiva v vodnjaku,
 ki se razteza v naše globine.
 Na površju se ohranja distanca.
 Sklonjeni skupaj šepetamo
 o stvareh,
 ki nam jih prinaša življenje.
 Naše zgodbe se drobijo
 pod koluti časa
 in neopazno izginjajo.
 Nikjer nas ne pomnijo.
 Nismo prispeli.
 Pa vendar naseljujemo dežele,
 ki jih bo še dolgo potem,
 ko bomo odšli,
 obiskovala naša bleda sled,
 v katero se je odtisnila
 mera naše duše.

PROZA

Zdravko Duša

Temno Laško

Dragi M.!

V zelo kratkih besedah ti nameravam opisati, kako se je zgodilo, da sem spremenil mnenje, ki sem ga zagovarjal na našem zadnjem sestanku. (In ne nasmehni se, prosim, s svojo znano zajedljivostjo – tudi na račun tega, da "ima D.", torej jaz, "šibek vztrajnostni moment", kot nemara spet razlagaš v hvala bogu bolj pivskih kot poslovnih krogih, je prišla kdaj na tvojo oblikovalsko mizo boljša rešitev, kot bi jo imel, če bi – po tvojem trdnejši in bolj moški – značaj tega D. vztrajal pri prvi, slabši različici.) Obenem se ti opravičujem, ker že spet govorim samo o zasnovi – niti idejna rešitev še ni, kaj šele dokončen izdelek, ki ga ti po vsej priliki (in po vsej pravici) pričakuješ; obljubim, da bom v naslednjih dneh odrinil vse drugo na stran, in bog daj, da te presenetim s čim svežim. Za zamudo imam, kakor se mi že zdi navajanje etično sporno, globoko in intimno opravičilo: umiral mi je prijatelj. Bolezen, ki našira naše dni, je udarila čezenj tako, kakor še ni kmalu čez koga, ki bi mi bil blizu. Pravzaprav, če pomislim, še čez nikogar. Ne vem, ali je pošteno, da naštevam take podrobnosti, a bilo je v nedeljo, ko sem šel k njemu v bolnico, da sem prvič (in bog daj, da zadnjič) v življenju pomislil: Tak je bil Kristus. Njegovo do belega shujšano golo telo je drgetalo – kaj drgetalo, udarjalo kot kak koščen stroj neznane moči, v zelo naglem staccatu in ostro – privezано s pasovi v gležnjih in zapestjih k robovom železne postelje, da ne bi še enkrat potrgal cev,

po katerih mu je v žile pritekala hranilna snov, in cevi, namenjene dovajanju nekih drugih oblik hrane skozi sveže izrezano luknjo v želodec. Napenjal se je, da bi se iztrgal, medtem ko mu je žena samo nemočno popravljala vogal rjuhe čez sram, ne vedoč, kako naj razume njegova natezanja ustnic nazaj prek rumenih zob, mrščenje in izbuljene oči, ki so hotele nekaj povedati, pa nihče, kot rečeno, ni vedel, kaj. Potem ko so mu odrezali polovico pljuč (desno krilo), je imel namreč tudi operacijo na goltancu, tako da je nazadnje, ne da bi mogel dati od sebe še kakšen glas mimo hropenja, dihal (ali poskušal dihati) skozi luknjo, narejeno v tisto vdolbino med grlom in prsnim košem.

Nemara je – če odštejem, glede na njegov značaj nadvse verjetno, možnost prošnje, naj ga vendar za božjo voljo odvežemo – hotel prav to, da bi mu v podgrlno luknjo, ki jo je zalivala kri, da je grgralo, vtaknil tako imenovano kanilo, kovinsko cevko za lažje dihanje in bolj nadzorovano pretakanje sokov oziroma tekočin. Nisem bil dolgo: glasno, kar se je dalo, sem se sporekel z dežurno sestro (mlajša ženska, črna: lahko bi bila prijaznejša, čeprav bi taka mula v nedeljo popoldne resnično zaslužila kaj bolj človeškega, kot je družba umirajočih v predpredzadnji fazi), zakaj ga ne odvežejo – ne toliko zato, ker bi mislil, da je to resnično možno in potrebno, kot zaradi verjetnosti, da S. (prijatelj) kljub morfinskemu zalivanju še tu in tam kaj dojame in bi torej začutil vsaj kanček solidarnosti v brezupnem položaju; nato sem šel. "Panterja" sem se nameraval lotiti takoj po tistem, ko bi prišel domov, a dvomim, da bi po opisanem dogodku še zmožgel dovolj koncentracije, tudi če ne bi bil odhajaje prestregel V. in jo prepričal, naj se odpove nameravanemu obisku v bolnici, sebi in spominu na najinega prijatelja na ljubo. Ne, nisva končala tako, kot misliš ti: pred nekaj meseci sta bili prvi besedici, s katerima je razdevičila belino svojega novega kompjuterja, "Dragi Milan", to sem odkril čisto po naključju, nato so se, ne da bi ji povedal o odkritju, najine spolne, kolikor je temu spolne sploh mogoče reči, stvari nehale. Šla sva na kavo, dve kavi, pet kav. Da se misli nate in poskusom s "Panterjem" le nisem čisto izneveril, mi pove zapis v mapi, datiran prav z nedeljo. S svinčnikom je napisano: PANTER. OSTRA DRZNOST ČRNEGA UŽITKA. ??? in: (???) PANTER. KO SE NAPNE VSAKA MIŠICA.

g Takrat sem bil očitno še brez posebnih dvomov v fazi "Panterja". "Netopirju" sem se, to je očitno, na sestanku povsem odpovedal, čeprav sem bil še teden predtem absolutno prepričan, da boljšega imena za nov izdelek skoraj ne moremo najti. Priznam, da je imela z mojim preobratom nekaj opraviti tudi močna skepsa J., češ da utegne biti netopir zasidran v splošnem pojmovanju kot žival s številnimi negativnimi konotacijami in da je tveganje ob takem finančnem vložku vendarle morda preveliko. A jaz bi bil temu morda še ugovarjal, če ga ni "vendarle morda" strah poraza, če bi na prezentaciji pred boardom, in še posebno seveda glavnim direktorjem, dvoboj izgubil. (Sapienti sat! – svetujem tudi tebi, ker: kaj bi še utegnil zgubiti s tem?! Ja, moj M.!) Poglavitni razlog, da sem nazadnje tudi sam vendarle obrnil jadra, je bila neka tvoja opazka, ki se je nemara še spomniš ali pa tudi ne – vsekakor se pa spomniš dogodka, saj si ravno na petkovem sestanku, potem ko smo bili že ogreti za novo ime, v nekaj skopih besedah pričaral pravo majčkeno zgodbo. Namreč kako si tisto noč, ko je umrl K., prižgal luč v stanovanju in začutil, da je nekaj pri tebi. Potem se je spod stropa spustil in te preletel netopir. Kar videl sem, kako sta v tistih velikanskih starinskih sobanah, samo na novo prebeljenih, sicer pa praznih, če ne štejem postelje in tiste reči iz antikvariata, ki jo ti ponosno oslavljaš z bidermajersko komodo – videl sem, pravim, kako sta sama z netopirjem in se drug drugega bojita iz prostora v prostor. Odprl si mu okna, da bi ga spodil ven, on pa je z drobnimi krempeljci poviseval na štku in bilo te je strah vsakokrat, ko je sfrfral niže k tebi, čeprav si ničesar nisi želel bolj kot tega, da bi se odlepil in poletel proti oknom in mimo njihovih zlatooranžnih glažev – luč znad križišča ti tako srečno odseva in se zlati, kadar odpreš okna – ven na Tavčarjevo. Ta prizor, vidiš, je bil, ki je na onem sestanku odločil za "Panterja". Morda tudi zaradi estetskega vtisa, tako močnega, da ga nisem maral načenjati z vedno novim rešetanjem tiste ključne in temne besede – netopir. Ne da sem v netopirju kakor koli videl K.-ja: ne vem, ali veš, da sva si bila vedno navzkriž zaradi nekega izraza, "tretje jajce", s katerim je ponazarjal potentno kreativnost izbranih oblikovalcev (mednje je, ali je treba to posebej poudarjati, štel na prvem mestu sebe), jaz pa sem prav kreativnost pri takih bolj ali manj naročenih in stokrat precejenih delih zmeraj postavljaj pod vprašaj; bilo bi, preprosto, preveč duhovito, da bi mu mogel pripisati. Če ti bo tole, kar bom zdaj

napisal, kakor koli dalo misliti, mi, prosim, naredi uslugo in mi ne vstavlja manjkajočih koščkov v zgodbo, kadar se bova spet videla – mislim namreč, da lahko izjemni vtis pripišem predvsem dvojemu: da nisem vedel (in še zdaj ne vem): a) ali si ti takrat, ko se je dogajalo tisto z netopirjem, že vedel, da je K. umrl, in b) ali si na koncu spodil žival ven.

Nemara me zdajle preklinjaš in si misliš, da bi v tem času, ki ga tratim, da ti vse to razložim, že zlahka (in na tvoje veliko olajšanje) naredil izpeljavo akcije, ki zate ne nazadnje tehta, če sem se naučil prav presojati (in izražati), svojih "trideset kil čistega v orlih". Ampak vse hoče svoj čas in ne nazadnje dobiš na koncu pisma, kot sem ti obljubil, zasnovo, ki te utegne ogreti. Kakor koli: najbrž sem ti dolžan pojasniti, čemu sem se od "Panterja" – variante, za katero si se ("pod težo argumentov"?) na koncu ogrel – res, prav ogrel – tudi ti, vrnil k (domnevno za vedno) zavrnjenemu in pozabljenemu "Netopirju" (in vsem težavam, s katerimi nas utegne soočiti njegova nepriljubljena /?/?/ pojava). Danes ob enih sem bil s hčerko zmenjen v nekem lokalu in nekako je naneslo, da sem prišel tri četrt ure prej, to je pri mojih urnikih redkost. Morda sem imel še nekoliko prazen in tavajoč dan, po tistem, ko smo včeraj S. vendarle pokopali in sem spal kot ubit – tudi zjutraj sem potegnil nenavadno dolgo, skoraj do devetih nič nič. Saj ne da bi bil obred sam na sebi tako naporen, predvsem je bil mrzel, med potjo k jamici za žaro nas je brilo, če ti je ta stari izraz še kaj domač, in rezalo do kosti, bolj me je izcuzalo to, da me je S.-jeva žena prosila (kot sem se bal že vnaprej, bal sem se že takrat, ko sva še živa in čisto normalna človeka sedela pri njem v stanovanju, pila kavo in se pomenkovala, on je že bil brez desnega pljučnega krila), ali bi mu spregovoril ob grobu: sedem ur sem porabil za to, da sem spravil skupaj nekaj, kar je štelo približno ravno toliko stavkov, nekoliko daljših, a vendar. Upoštevati moram tudi, da sem zadnje dni njegovega življenja (izdihnil je pet dni nazaj: toliko traja v civiliziranih okoliščinah pot skozi led in ogenj do – po mojem plastične – žare) prebil vsak popoldan nekaj ur pri njem, ki je bil le še morfinski čajnik, v katerem je brbotalo in kdaj pa kdaj vzdahnilo, ga držal za vedno bolj vročo dlan in bral časnike (razkritje, v tistem prostoru in ob tistem bitju, neslanosti in priskutnosti njihove vsebine sem si zapisal kot zadnjo na seznam uslug svojega, tedaj le še vegetirajočega, prijatelja). Svoje je najbrž storil še občutek, tiste dni še posebno pollaščevalski, da

sem se znašel v stampeu, ki me je zajel, da moram drveti z njim proti znanemu koncu – v zadnjem letu dni je sekalo blizu in bliže, najprej D., sosed, takoj za njim oče in tast, sredi poletja, kakor bi udarila strela, A. (infarkt) in zdaj S. Ampak – tako kot se najbrž zmeraj dogaja – danes sem bil, sam sredi petinštiridesetih minut, namenjenih ničemur razen posedanju ob kavi sredi neke gimnazijske shajalnice, naenkrat kot nov in ves svež, odpirala se je celo modrikasta svetloba za stekli barčka, prva v tem mestu po zimskih mesecih, in pomislil sem, da bi morda lahko prav tam, tiste minute, na grobo očrtal, kar odlagam že toliko časa. Vzel sem kemični svinčnik, malo prej kupljen v sosednji papirnici, iz vrečke, le-to pa pretrgal po robovih, da bi dobil kolikor toliko prazen papir za pisanje (vrečka je bila namreč zunaj potiskana), in vem, da sem bil precej začuden, ko so se ob hrestenju papirja vsi mladi ozrli k meni. Ko zdaj pogledam papir, se mi zdi, da sem prve napisal prav besede, ki sem jih na koncu, po selekciji, obkrožil kot najustreznejše. LEDENO TEMNA NAVADA (variantni zapis: LEDENOTEMNA NAVADA, s klicajem, to pomeni, da se mi zdi ta slogan boljši). Ko sem imel to (pustiva druge, manj ustrezne različice pri miru), sem začel graditi scenarij. Recimo, da imamo trgovino (predstavljam si jo ponoči: nobenih kupcev, samo pridušena, nekoliko pomežikavajoča neonska luč in brnenje hladilnih skrinj) s kupom temnih konzerv, zloženih na tla v piramido kot v nemih ameriških filmih. Takrat se iz kota spusti netopir, zakroži po trgovini, na koncu pa obsedi na vrhnji, edini samcato stoječi konzervi. Ampak konzerve so – tega prej nismo vedeli – očitno hladne, očitno morajo biti ledeno mrzle (posnetek od blizu to tudi pokaže: saj veš, lahko dahnjeni srež), in netopir začne drgetati. Ne odleti, ampak ostaja naprej na svoji konzervi, se prestopa z majcenimi nožicami in vedno bolj drgeta, dokler ne začne nazadnje drgetati konzerva pod njim, drgeta in se nevarno maje (ves čas imamo, jasno, animacijo; tudi že pri netopirju), za njo zadrgetajo še druge konzerve in nazadnje se kup veličastno sesuje; ne sesede, sesuva se dolgo, kot v najboljših filmih, z izzvenom zadnje kotaleče se škatle v offu, medtem ko netopir obstane v zabrisu zaustavljen, prvi plan, čezenj izpišemo NETOPIR. LEDENOTEMNA NAVADA.

Kaj praviš na to, M.?

Kolikor mene poznaš, veš, da mi je, če sem sklenil zavreči ono drugo črno žival, podoba tako živa in učinkovita, da vsak hip lahko prisežem nanjo (če bo v mojem kompjuterju prestala tudi fazo finalnega predloga, prisežem s honorarjem). Mogoče bi moral, tako sem pomislil v nekem trenutku, netopir celo zacviliti, SKVIIIK, kakor pišejo v stripih, čeprav ne, pravzaprav gre pri tem oglašanju za cvrčanje, ravno včeraj sem ga slišal. Po pogrebu smo namreč, in upam, da zdaj, ko je tvoja bojazen glede kreativnih rešitev vsaj malo potešena, nekoliko bolj blagohotno slediš opisom mojih potepanj in otepanj zadnjih dni, odšli, kakor je pač med temi ljudmi navada, v gostilno; še več, odšli smo, ker je bilo med S.-jevimi sorodniki nekaj ljudi s podeželja, kakor je pri podeželanih navada, ko pridejo v mesto, v veliko gostilno na velik obed. Ne bom rekel, da sem se imel slabo ali da mi je pisana družba, v kateri sem moral med juho in pečenko celo vstati in na prošnjo bližnje sorodnice, naj "nazdravimo S.-ju", le-temu (po svoji lastni presoji glede primernosti verbalne formulacije) pozvati navzoče, naj "dvignimo kozarce v njegov spomin", kakor koli presedala; ne preveč dobro mnenje, ki ga imam o svoji družabnosti, bo nemara prej nekakšna krinka za kaj radikalno drugega. A bodi kakor že; ostal bi bil gotovo dlje, ko me ne bi bila K.-a, ki me iz časa najinega zakona pozna za morda celo hujšo raztreso, kot sem v resnici, opomnila, da sem pred pogrebom nekaj govoril o lučeh pri avtu, in me vprašala, ali sem jih šel popraviti. Zunaj se je že sivilo ravno toliko, da je imela primestna cesta, vidna skozi okno, svetle bucike na drogovih, in dimnik toplarne je že tudi z lučkami opozarjal nase letala, ki jih ni bilo. Oblekel sem se torej in šel ven, da se še kolikor toliko za dne odpeljem domov (po tem seveda sklepaš in veš, da luči nisem dal popraviti), ko sem za sabo zaslišal glas S.-jevega nečaka, naj še ne hodim nikamor. Fant je mehanik in mi je želel (kolikor se je pač v tistem mraku dalo) kaj narediti pri lučeh, da se ne bi dajal temi priganjati domov. A hotel sem pravzaprav povedati nekaj drugega: ven grede sem v vratih naletel na gručo otrok, ki so kazali na tla in vpili: "Netopir! Netopir!" Nekdo je celo rekel: "Ne zapirajte vrat, ga boste zmečkali." Netopir je bil res stisnjen v kotek ali kako bi mu rekel, vsekakor ni žleb, na robu, kjer se vrata prilegajo k podbojem: kdor bi jih tisti trenutek zaprl, bi ga neusmiljeno speštal med vrata in podboj. Sklonil sem se, da bi ga izžokal ven, bolj na varno, pa nisem imel s čim: šele potem, ko so mi prinesli serviete, sem jih zvil

v rolo, s tem sem nato žokal drobcenega špičmiša, ki se je umikal in cirikal. Moram se pohvaliti, da sem ga vseeno dokaj hitro in, upam si reči, tudi zadosti nežno izbežal ven na sredo tlaka med notranjimi in zunanji vhodnimi vrati. Menil sem, da bo odletel, vendar netopirji ne letijo kar tako in ta je bil poleg vsega, to je opazil eden od otrok, brez desnega krila. Tam, kjer bi se morala raztegniti kožica, je bila ena sama, sicer obraščena, kost. Spet je razburjeno, če seveda smemo uporabljati te besede, ko govorimo o živalih, zacvrčal, ko sem šel s servieto podenj, da ga odnesem ven.

Ta glas, se mi zdi, bi mogoče sodil k tistemu drgetanju na konzervi. Da ti spodbijem morebitna hudobna namigovanja o plagiatorstvu: tudi jaz sem se, ko sem imel zasnutek scenarija že v glavi, spomnil, da sem nemara zakuhal *déjà vu*: če hočeš biti pikolovski, najdeš v vseh elementih, od nočne veleblagovnice do cirikanja, podobnost z *Gremlini*; če hočeš biti hudoben, pa še kaj več – če pa te obsije žarek benevolentnosti, pozabiš na matrico in skušaš videti, kakšen bo nov original. Konec koncev – kaj pa ni *déjà vu*?

Luč so mi potem popravili, čeprav, kakor moram sicer biti hvaležen fantu, le ni opravił popolnoma sam; morala sva noter in spraviti izza vedno bolj veselega, če ne štejem uboge S.-jeve matere, ki jo je sinova smrt zbila v sirotno kepo, omizja še njegovega očeta, da je šel ven, požokal med žice, in luč je gorela; od tistega trenutka, ko je odložil kozarec, do takrat, ko si je obrisal od avtomobilskega čada črne prste v servieto, ki se je skozi vedno večjo temo takrat že prazna belila ob betonskem koritu za rože, ni minilo več kakor pet minut.

V upanju na ploden sestanek v čet. ob 16.00 te pozdravljam,
tvoj D.

P. S.: Možnost je seveda, da vse skupaj tudi propade; to se zadnje čase tako ali tako vse pogosteje dogaja (ali se mi samo zdi?!). Ne boj se – če bo tako, ne bom brez potrebe načelen. Naj pač ostane po njihovem: Temno Laško. In slogan ZADETEK V ČRNO.

Kajetan Kovič

Balada o sovjem gozdu

Hiša je stala nad morjem, na visokem previsu. Od tam je bilo videti, glede na to, ali je bilo vreme sončno ali oblačno, le modro ali sivo vodo in negotov obris morebitnega daljnega brega otoka. Mož je posedal na klopi pred hišo in ob različnih urah dneva strmel v eno izmed mogočih večnosti onkraj obzorja.

Poletje je bilo tega leta nezanesljivo, spominjalo je na zmes pozne pomladi in prezgodnje jeseni. Vino prejšnje letine, ki ga je kupoval v vasi na obali, je grenilo, lahko da zaradi podobnega vremena in trpkih tal, na katerih je zraslo, lahko pa, ker je bilo malomarno ukleteno.

Kruh, ki ga je pekel sam, je bil boljši. Ni bil izučen in trajalo je, preden se je navadil narediti ga rahlega in visokega. Enkrat na teden je vstajal ob treh in do svita zamesil tri hlebe, jih spekel v krušni peči ter nato z njimi shajal šest ali sedem dni.

V ribiškem pristanu je imel privezan motorni čoln, s katerim se je vozil na celino, kjer naj bi mu, kot so govorili po vasi, v banki izplačevali rento. Ko sta se nekoč otoška nepoklicna razbojnika hotela o tem prepričati, jima je med borovjem na skalni planoti pokazal pištolo in tako za zmeraj zamrznil njuno radovednost. Vaška skupnost se je tujca s časom navadila, sam pa je do nje ohranil razdaljo in z njo svojo neprozorno preteklost.

Kdaj se je priselil na otok, se po nekaj letih ni več natanko vedelo. Tisti, ki se imajo za vsevedne ali celo vsevidne, so spočetka sestavljali razne zgodbe, ki so bile, če za nič drugega, dobre za to, da so si v dolgih

zimah z njimi krajšali čas. Tako so nekateri trdili, da je prišel iz vojne ali revolucije, ne da bi natanko povedali, iz katere. V njej naj bi mu bili, medtem ko je bil vpoklican, nasprotniki pobili družino, ženo, otroke in starše. Zato naj bi se bil zgrožen nad domačimi krvoloki in razočaran nad človeštvom umaknil v samoto. Bolj ljudomrzniški zgodbarji so domnevali, da v bojih tudi sam ni ostal nedolžen, a bili so redki in znani po tem, da so o vsem in vsakomer znali povedati zgolj kaj slabega.

Med ženskami so se o vzrokih moževega puščavništva širile drugačne razlage. Po prvi naj bi mu bila tri mesece po poroki umrla žena v prometni nesreči, po drugi pa naj bi bila po petih letih zakona ušla s singapurskim milijonarjem in plejbojem. Zanj manj ugodna je bila domneva, da ga je bogati tast nagnal zaradi prešuštva in hazardiranja s priženjenim denarjem ter mu pod nepreklicnim pogojem, da se od hčere loči in enkrat za vselej umakne iz civiliziranega sveta, zapisal skromno preživnino.

Kljub dolgim in surovim zimskim mesecem domišljija izdelovalcev ustne literature ni bila neizčrpna in je prezrla mnoge mogoče vzroke, ki niso sodili v okvir njihove življenjske izkušnje ali priučene vednosti. Nespodbitna je bila slej ko prej le resnica, da se je mož priselil na otok in da je živel sam zase.

To pa ni pomenilo, da z otočani ni imel stikov. Dvakrat na mesec je prihajal v vasico, kjer je poleg špecerijske trgovine in pivnice stala še kapela s pokopališčem, to pa je štirim vinogradnikom in trem ducatom ribiških družin zadostovalo za življenje in smrt. Nakupil je živež in pijačo, pri ribičih pa ribe. Tem je izparal drob in jih nato sušil, nekaj v dimu in nekaj na vetru. Tudi hiše si ni postavil sam, ampak jo je kupil od sebi podobnega samotarja, ki se je na starost preselil na obalo in tam veljal, potem ko je oslepel, za otoškega modreca.

Otok je bil srednje velik, na južnih legah poraščen z vinogradi, na severu z mešanim gozdom, naseljenim s pticami, še posebno s sovami, zato se ga je prijelo ime sovji gozd.

Podoben ribiški zaselek kot vasica pod moževo hišo je bil tudi na vzhodnem bregu, v nekoliko večjem zalivu na zahodu pa mestece s šolo, pošto, nekaj trgovinami in gostilnami ter župno cerkvijo. Oblast in pravica sta bili na celini, tja je dvakrat na teden vozila linijska ladja.

Kadar je mož prišel v vas, je po opravljenih nakupih po navadi obiskal slepega modreca, čeprav za njuno shajanje po odkupu hiše ni bilo neogibne potrebe. Mogoče je šlo za nejasen občutek sorodnosti dveh samotarjev, ki sta bolj molčala, kot se pogovarjala. Starec je moža, na klopi pred hišo ali pozimi v kuhinji ob zidanem štedilniku, prijel za roke ter v presledkih s postrani nagnjeno glavo in spuščeni vekami, kot da bi gledal navznoter, povedal nekaj preprostih besed, ki so se zdele zdaj kot vsakdanje resnice, zdaj kot preroški izreki.

"Kri vre do smrti," je rekel. Ali: "Ni dobro buditi mrtvih." Ali: "Za vsak otok se najde čoln." Ali: "Pravica in krivica sta dvojčici." Ali: "Tudi duša se šola."

Mož mu je včasih prinesel pol hleba kruha, prekajeno ribo ali kos kozjega sira in steklenico vina. Bilo je zaradi daru samega in ne iz potrebe, saj so za starčevo hrano skrbele sosede.

Sam mu je le skopo poročal o sprotnih dogodkih: "Danes sem bil na celini." "Sušil bom ribe." "Popraviti moram čoln." "Peljal sem cepit psa." Vendar je o slepčevih rekih pogosto premišljal in med popoldansko siesto ali v nespečnih nočeh skušal iz njih izluščiti morebiten globlji pomen.

Po letu stroge samote si je s celine pripeljal psa. Bil je osmi iz legla in zato ni imel rodovniške listine. A zanjo se mož tudi ni menil. Imel je veselje z majhno kosmato kroglo, ki je čez nekaj mesecev zrasla v sivo-belo žival, podobno sibirskemu volku.

Časa je imel na pretek in je psa sam potrpežljivo izšolal, da je ubogal na besedo. Med dolgim skupnim bivanjem sta se kljub različnima jezikoma naučila pogovarjati in sporazumevati.

Kadar je odšel v vas, je psa vzel s seboj, kadar pa se je odpeljal na celino, ga je puščal doma. Kadar je videl gospodarja odhajati, je sicer cvilil in se prestopal, a mu ni sledil, temveč poslušno ostal na dvorišču, čeprav ni bil pripet na verigo.

Tako sta živela v odmaknjenem miru in se vsak po svoje pogovarjala z bližinami in daljavami. Med poletjem in zimo sta se nagledala morja z ladjami in ribiškimi barkami ter oblačnega ali jasnega neba z galebi in dolgimi belimi repi letal. Ležala sta na soncu in v nespečnih nočeh poslušala dež, ki je trkal na šipe. Race, žerjavi in štoklje so leteli jeseni na jug in

spomladi na sever. Veter je prihrumel s celine in vzdigoval kot hiša visoke valove ali v mesečinski noči zibal srebrno vodo med kamenčki na obrežju.

Ob koncu omenjenega nezanesljivega poletja sta nekega večera dolgo sedela pod staro, košato oljko, ki je, bogve kdaj zasajena, na neugodnem kraju edina svoje vrste kljubovala zimskim vetrovom in tudi rodila. Večer je bil mlačen in je vabil k spanju na prostem, a ko je pozno uro namesto zvona v vrhu drevesa odhukala sova, se je mož vzdignil in s psom odšel proti hiši.

Naslednje jutro se je odpeljal na celino. Ko se je pozno popoldne vračal, se je čudil tuji tišini. Po navadi ga je pes začutil od daleč in se oglašal z veselim zavijanjem. Ko sta si bila na dogledu, ga je mož poklical, in žival je v galopu pritekla naproti.

Tokrat se ni zgodilo nič takega. Mož se je bližal hiši najprej začudeno, nato pa z zloslutno tesnobo. Stopil je na dvorišče in videl, da pes leži v lužici krvi. Ko se je sklonil, je sredi čela zagledal strelno rano v velikosti grahovega zrna. Nobenega dvoma ni bilo: pes je bil mrtev.

Sedel je poleg njega na tla, ga gledal in božal in ni mogel verjeti, da je res. Ni si mogel predstavljati, kaj se je zgodilo, a ko je zbral misli in ocenil dostopna znamenja, je presodil, da smrtna rana na čelu ni bila plod naključja. Nekdo je prekršil njegovo, od otočanov doslej spoštovano samoto in mu spodkopal težko prisluženi mir, ko da bi segla za njim neka prejšnja, morda maščevalna ali zavistna roka.

Topo, kot da ima kamen v prsih, je brez občutka za čas čemel na tleh skoraj do mraka. Potem se je vzdignil in psa na rokah odnesel pod oljko. Šel je po kramp in lopato in na kraju, kjer sta prebila prejšnji večer, skopal jamo. Dno je prekril z vrečevino, nanjo položil psa in z njo, ko ga je, oprt na lopato, nekaj časa še gledal, pokril tudi njega. Jamo je zasul in grob od strani in po vrhu obložil s ploskimi kamni. Ko je delo končal, je sedel na klop pred hišo, lomil kruh in pil vino in gledal v nedoumljivo zvezdno nebo.

Drugo jutro se je oglasil pri starcu.

"Psa so mi ubili."

"Vem," je rekel starec. "Ženske so mi povedale."

"Kako so zvedele?"

"Vse se zve."

"So povedale, kdo ga je?"

"Niso."

"Ampak vi veste," je rekel mož.

Starec je molčal. "Velja samo videti," je rekel naposled.

"Ne zamerite," je rekel mož. "Nisem prišel modrovat. Sprašujem vas, kdo je ubil mojega psa."

"Ne vem."

"Se bojite povedati?"

"Jeza je škilava botra. V nezgodi vidi zločin."

"Motite se," je rekel mož. "Krogla na sredo čela ni nobena nezgoda."

Starec se je zatopil vase. Potem je skorajda bolj pomislil kot šepnil:

"Moriti je zlo."

Iz kratkega premolka je zazevala moževa osuplost. "Meni to pravite?" je rekel. "Meni, ki sem pred hudim bežal čez pol sveta in se na tem otoku še muhe nisem dotaknil? Povejte to tistemu, ki je streljal na psa! Zakaj ni ustrelil mene? Potem bi v hipu pred smrtjo vsaj vedel, zakaj. A zakaj psa? Nedolžno žival, ki se ni mogla braniti?"

Starec je vzdihnil. "Ne sodi, da ne boš sojen. Pravičen sodnik je le Bog."

Mož mu je poljubil roko in rekel: "Edini človek na svetu ste, ki bi ga rad ubogal, in če vas ne morem, potem veste, da ni mogoče. Pravite: Bog. Pa se ga takle otok in pes sploh tičeta?"

"Preveč vprašanj za en dan," je rekel starec.

"Najbrž res," je rekel mož in vstal. "Namučil sem vas. Žal mi je. Nočem vas siliti. Tudi tako bom zvedel."

Skoz nizka vrata je stopil v megličast zgodnji dopoldan. Po obalni poti je šel proti ribiški vasi in premišljal, koliko pušk bi lahko poleg svoje naštel na otoku. Starosvetna razbojnika sta se bolj zanesla na nož. Vinogradniki so ptiče preganjali s šibrovkami. S staro karabinko se je včasih prikazal cerkovnik iz mesteca, po rodu Madžar, ki je streljal galebe in si iz njih delal paprikaš.

V krčmi na trgu je mož spil četrtinko črnine in vprašal krčmarja, ali je morebiti prejšnji dan videl moškega s puško. Krčmar je zanikal in mož je stopil na bližnji pomol, tam je nekaj ribičev krpalo mreže. Ponovil je vprašanje, a tudi oni niso nikogar ne videli ne slišali.

Mož je spet odšel v krčmo in se vrnil z zelenkama vina. Ko sta bili okrog poldneva prazni, je kljub obotavljanju in ovinkarjenju sogovornikov zvedel, da so na otoku poleg cerkvnikov še štiri puške.

Eno je imel župnik, некоč je bil vojni kurat, in je zaradi vaje ali zaradi spomina ob sobotah popoldne s cerkvnikom streljal na tarče v opuščnem kamnolomu.

Lastnika drugih dveh sta v mestecu imela vsak svojo gostilno in trgovino, in čeprav sta bila pri poslih konkurenta, sta kot lovca skupaj odhajala na brakade v celinske lovske revirje.

Četrta je bila v lasti vojnega veterana iz zaselka na vzhodnem bregu otoka, ki jo je, obešeno na steni, razkazoval kot trofejo iz vojne, katere se je spominjal samo še on.

Vse to se ni ujemalo z rano na pasjem čelu. Ko je mož doma v mislih še enkrat preletel dopoldansko besedovanje, je odkril v njem zadrežne premolke, spremljane s pogledi, na hitro izmenjanimi ali pred njim umaknjenimi. Lahko da si je vse le domišljjal, lahko pa so mu ribiči res zamolčali še kakšno puško, za katero so presodili, da je bolje, če ne izdajo njenega lastnika. Živel je zase in je premalo poznal življenjski utrip otoka. Zdaj je bilo prepozno, da bi se z njim seznanil.

Naslednje jutro se je odpeljal v celinsko deželno mesto. Najel je sobo v mornarskem prenočišču, obiskoval luške krčme in beznice ter si iz kritja ogledoval potnike, ki so prihajali ali odhajali z ladjo, ki je dvakrat na teden vozila na otok. Čez nekaj dni je v točilnici, ki je poznala že boljše čase, naletel na mornarja, ki je hvaležno sprejel ponujeni viski.

Možakar je bil svoje dni drugi oficir na mednarodni potniški ladji, a se je zapletel v tihotapsko afero in si namesto bogastva prislužil suspenz. Odtlej se je preživljal z občasnimi zaposlitvami, ki so se včasih spustile tudi na nizko raven ladijskega kurjača. Zapijal se je, a ne do kraja, in je bil v nenehnem gibanju, bodisi na majavih tleh priobalnih bark ali med oksidiranimi šanki pristaniških beznic. Poznal je nepreštevno množico ljudi in vedel o njih več, kot so vedeli sami. Vendar mu ti podatki niso koristili, ker jih pri njem nihče ni iskal.

Ko je beseda stekla, je mož začutil, da bi to utegnil biti njegov človek, mornar pa, da bi mu uskladiščena vednost tokrat lahko navrgla kak dobrodošel odstotek. Moža je zanimalo, kdo redno, in še bolj, kdo občasno odhaja

na otok, bodisi z ladjo ali s svojim čolnom, in mornar je še isti večer uganil, koga mož išče, a je podatke, da bi jim zvišal ceno, spočetka serviral po žlici.

Potem ko je tri dni igral neskromnega gosta, se je omečil in omenil mladeniča, ki so mu na celini pravili zlati fant. Bil je nečak enega izmed otoških trgovcev, sin njegove sestre, v deželnem mestu poročene z rejcem dirkalnih konj, študent prava z dosti denarja in brez izpitov, kolovodja družine, ki je razgrajala po lokalih in grenila življenje organom reda. Zalogo mladeniške energije je trošil s pijačo in spolnimi orgijami, občasno pa se vdajal čudaškim konjičkom, med katere je sodil lov na sove, ki jih je zalezoval in streljal med dnevnim dremežem, jih sam nagačeval in po vrstah in velikosti obešal na stene svoje podstrešne galerije, ki jo je krstil za sovarij.

Mornar naj bi bil to zvedel od njegovih pajdašev, sam se mu je namreč raje izogibal, ker je zlati fant marsikoga, ki mu ni dovolj hitro stopil s poti, z rezilom dregnil ali celo pohabil. Mogli mu niso nič, ker so se ga prizadeti bali naznaniti, če pa je v kakšnem lokalu razbil inventar, je imel dovolj visoko žepnino, da je z njo poravnal stroške mladostnih muh, kot so njegove izgrede označevali postavljaški starši.

"Da," je na moževo sklepno vprašanje odgovoril mornar, "puško ima in sove hodi lovit tudi na otok."

Po uspešni prodaji in nakupu informacij sta se kratkoročna partnerja poslovila. Z denarjem, ki ga je dobil, je mornar brez dela shajal še teden dni, mož pa si je oskrbel večjo zalogo goriva za čoln in se vrnil na otok.

Ker je nehal spraševati, so vaščani sklepali, da je moral na celini kaj zvedeti, in čeprav svojih navad ni spremenil, jih je, kadar je prišel v vas kupovat vino in ribe, njegova neradovedna redkobesednost spominjala na ozračje pred nevihto. Vohali so prihodnost, a so pazili, da je z besedo niso omenjali.

Ker se je življenje ribičev omejevalo pretežno na morje in obalo, niso vedeli, da je mož začel zahajati v gozdove in gaje na severnem delu otoka. Prej jih je obiskoval poredko in stopal vanje komaj kaj dlje od roba, zdaj pa je ugotavljal, da je zato dosti zamudil. Zakoreninjena večnost hrastov in bežeče šumenje borov sta ponazarjala dvojnost sveta, ki je bil tu domovina ptic. Spoznaval je njihovo oglašanje in gnezdišča, naselbine lastovk v pečinah nad razpenjeno vodo, vence netopirjev v votlinah ter sove po duplih in

v skalnih stenah. Zvečer si je kruh, sir in vino odnesel na klop pod oljko in mrtvemu psu pripovedoval, kaj je čez dan doživel.

A lepota je bila na teh pohodih le navržen dar. Poglavitni namen je bilo seznanjanje z raznoličnim terenom, beležil si je in v spomin vtiskoval steze in poti, ki so se z različnih koncev otoka stekale v gozd in se bo na eni izmed njih nekega dne prikazal lovec na sove.

Skoraj gotovo je bilo, da se bo ali z ladjo ali s čolnom pripeljal v mestece in se nastanil pri stricu. Mož ni imel pomočnika, ki bi lahko nadzoroval prihode na otok, sam pa se v pristanu ni hotel kazati in zbujati vtisa, da koga čaka. Ker je čas prihoda pomenil neznanko, je moral biti pripravljen vsak dan in na vsakem koraku. Čeprav zlatega fanta ni videl ne v živo ne na sliki, ni dvomil, da bo, ko bo stal pred njim, vedel, kdo je.

Vendar se je usoda ravnala po svojem urniku in ne po njegovem računu. Otok in njegove prepletene poti je poznal tudi lovec na sove in tako se nekega oktobrskega dne ni znašel pred možem, ampak za njegovim hrbtom in ga presenetil z objestnim "roke gor". Mož je vzdignil roke do višine glave in se počasi zasukal. Pred njim je stal tršat mladenič z lovsko dvocevko.

"Kaj počneš tu?" je zarežal.

"Suhljad nabiram," je rekel mož in spustil roke. "Pa ti?"

"Te nič ne briga! Roke gor! sem rekel. Se mi je zdelo, da se klati neki norec po hosti. Če imaš nož ali pištolo, ju zelo počasi odloži na tale štor. Nobenih narobe gibov. Puška je nabita."

"Nimam orožja," je rekel mož.

"Bova takoj videla," je rekel lovec. "Roke gor in ne gani se."

S puško v levi se je približal možu in ga z desnico na hitro pretipal po prsih, okrog pasu in v korak. Tedaj se je nad njima zarezal v zrak oster in predirljiv sovji skovik. Lovec je za drobec sekunde pogledal kvišku, mož je z obema rokama zgrabil za puško, mu jo iztrgal in ga s sunkom v prsi pognal nazaj.

"Ne gani se," je rekel.

"Ne nori," je rekel lovec. "Nabita je."

"Zato pa ostani, kjer si."

Lovec je napravil korak in mož je ustrelil tik predenj. "Še enkrat ne bom streljal v tla."

"Kaj hočeš?" je rekel lovec.

"Ubil si mojega psa."

"Ah to!" je rekel. "Kakšen cirkus zaradi tega! Plačam ti ga! En pes več ali manj! Prava reč!"

"Ja," je rekel mož. "En pes več ali manj! Prava reč!" Prislonil je puško k obrazu in sprožil.

Za glas je bilo prepozno, začudenje je lovcu seglo samo do oči, ko se je nad njimi prikazala ranica, podobna tisti na pasjem čelu. Padel je vznak kot podrto drevo.

Mož je odložil puško in ubitemu zatisnil oči. Potem ga je skrtil v podrast in se čez uro vrnil z lopato in krampom. Skopal je jamo, položil vanjo mrliča in puško, grob pa zravnal ter prekril z listjem.

Vrnil se je domov in si v nahrbtnik in mornarsko vrečo zložil nekaj živeža in drugih za pot potrebnih reči. Okrog pasu si je privezal tok s pištolo, si čez prsi obesil karabinko, v žep podložene vetrovke pa porinil pomorsko karto in kompas.

Noč je bila temna, ko se je pod oljko še zadnjič poslovil od psa. Tiho se je spustil po stezah do obale, v pristanu odvezal čoln in se z veslom odmaknil na streljaj od otoka. Potem je prižgal motor in se pognal na odprto.

INTERVJU

Vito Taufer



Foto: MIHA FRAS

Gostota tišine je večja od gostote smeha

Gostota tišine je večja od gostote smeha

Velja za enega kontroverznejših gledaliških režiserjev, ki so stopili na odre slovenskih gledališč v začetku osemdesetih let. Prvič v Cankarjevem domu z Ionescovo *Učno uro* leta 1982 in takoj potem v spodnji dvorani Slovenskega mladinskega gledališča s predelavo Williamsovega *Razrednega sovražnika*. Poleg povsem avtorskih predstav, kot je denimo *Jaz nisem jaz I* (1983), ali zadnje, *Silence Silence Silence*, sooča svojo gledališko domišljijo s svetom piscev, kot so Shakespeare, Molière, Čehov, Gogolj, Ionesco, de Vega, Gombrowicz, Weiss, Krleža, Feydeau, Labiche, Carroll, Dumas in od domačih Filipčič, Gluvič, Veno Taufer, Zajc, Andrej Rozman in Linhart. V petnajstih letih več kot trideset, estetsko med seboj morda celo "izključujočih se" predstav. Med drugimi prejel nagrado Prešernovega sklada, še sveža pa je razglasitev predstave *Silence Silence Silence* za najboljšo uprizoritev pretekle sezone na lanskem Borštnikovem srečanju. Zdaj v Primorskem dramskem gledališču pripravlja Marivauxev *Disput*, v svoji matični gledališki hiši – Slovenskem mladinskem gledališču, kjer je zaposlen kot režiser – pa ugledališčeje eno najbolj priljubljenih literarnih junakinj – Piko Nogavičko Astrid Lindgren.

Literatura: *Zgodovina umetnosti zadnjih dveh stoletij je posejana z apokaliptičnimi napovedmi o njenem skorajšnjem koncu. Gledališču, ki že po svojem bistvu ni bilo nikoli samo "umetnost na sebi", temveč vedno tudi pomemben socialen prostor, v Evropi celo na ravni narodotvornosti, je bila v tej luči morda večkrat kot drugim oznanjena skorajšnja maša zadušnica. Kaj je torej tisto, kar ga vedno znova ohranja pri življenju?*

Taufer: Mislim, da je vprašanje preživetja umetnosti najtesneje povezano ravno z vprašanjem konca. Umetnost se z njim ukvarja že vso svojo zgodovino. Zato bi lahko rekli, da jo definira ravno konec, saj tudi izhaja iz reakcije človeka na spoznanje o svoji končnosti. Gledališče morda to vprašanje zaznamuje še toliko bolj, ker je res tako strahovito časovno omejeno. Danes je, jutri ga ni. Ne obstajata zapis ali fotografija, ki bi bila lahko dejanski del predstave same. Ker gre za drug medij, o njej ne povesta in tudi ne moreta povedati ničesar. In morda je ravno zaradi te absolutne končnosti, ko pade zavesa, gledališče toliko bolj vitalno.

Literatura: *In kaj je potem tisto, kar v dobi prevladovanja podobe – medijske realnosti, filma, pop kulture ipd. – še vedno polni tudi gledališke dvorane?*

Taufers: Zagotavljam vam, da absolutno verjamem v DOGODEK, ki ga ponuja gledališče. In sicer iz številnih, zapletenih, bolj ali manj obskurnih razlogov, hkrati pa priznam, da sem tudi sam presenečen nad dejstvom, da ljudje še vedno v precejšnjem številu hodijo v gledališče. Sam hodim seveda – hočem nočem – iz profesionalnih razlogov, svoje predstave zelo zelo redko gledam, tuje pa me pogosto zelo zelo dolgočasijo. Grem skoraj raje v kino.

Literatura: *Kino najbrž nima tako močne socialne note.*

Taufers: Ima jo, a v gledališču je najbrž res močnejša. Teater je fizična, materialna zadeva. Tam gledate in si ogledujete ljudi živo, se jih lahko tudi dotaknete in v starih dobrih časih ste jim v glavo metali rože in paradajze. Odkar ni teh navad, je gledališče precej izgubilo. V kinu to seveda sploh ne bi imelo smisla. Dejstvo je, da je občutek, ko z drugimi ljudmi deliš svojo eksistenco, v gledališki dvorani izrazitejši. Pomembna je tudi večja kreativna svoboda, ki jo ima gledalec v gledališču, brez diktata pogleda kamere, in sploh iluzije neke skrbno retuširane in montirane realnosti. Prednost gledališča je v njegovi revnosti, domišljija je (potencialno) aktivirana hitreje in neposredneje. Človek vzpostavi stik z, denimo, bogovi (včasih), z drugimi ljudmi (nedavno) ali s svojo praznino (nekaj najlepšega je nabito polna dvorana praznine).

Literatura: *Gledališka osemdeseta naj bi zaznamovala t. i. kriza jezika, ki je povzročila ekspanzijo (ali pa bila njena posledica) vizualnega gledališča, znotraj njega še posebno plesnega, gibalnega, fizičnega gledališča. Če institucija gledališča, kot pravimo s konvencijo, odseva podobo t. i. družbene "realnosti", kam bi v tej luči pripeli vzroke te krize: gre za znotrajgledališki obrat, nihaj, ki že po fizikalnih zakonih vedno zaniha tudi nazaj, ali pa za odsev duhovnega prostora nasploh?*

Taufers: Mislim, da je to dvojje težko ločevati. Kriza "realnosti", pa kar koli to že je, je vedno tudi kriza medijev te "realnosti". In gledališče je eden izmed teh medijev. Kar pa zadeva krizo jezika, ki ste jo omenili, seveda ta v gledališču ni nič novega. Gledališče je človek najbrž sploh izumil zaradi "krize jezika". Sploh se mi zdi to ena osrednjih in večnih gledaliških tem, spopad človeka z jezikom, torej svojim civilizacijskim temeljem. V moderni dramatikii jo izrekata Beckett in Ionesco. Osemdeseta so pač tudi to krizo popularizirala. Po drugi strani pa sam sploh ne

privoljujem v razločevanje med tako imenovanim verbalnim in neverbalnim gledališčem.

Literatura: ... pomeni, da je nekakšno razločevanje med tako imenovanim dramskim in nedramskim oziroma verbalnim in neverbalnim gledališčem pri nas prej posledica različnih produkcijskih razmerij, v katerih nastajajo posamezne predstave, kot pa dejanskih estetskih nasprotij?

Taufers: Mislim, da je to razločevanje predvsem posledica majhnosti tega prostora – Slovenci smo umetniki v tem, da delimo svet na črno in belo. Vsak večji prostor oblikuje cel barvni spekter reakcij na kak fenomen. Mi pa poznamo samo belo in črno. Še papežu se zdimo čudaki.

Literatura: Kar se mi zdi svojevrsten fenomen, je, da imamo izjemno gledališko produkcijo, pa razmeroma skorajda zanemarljivo teoretsko refleksijo. Menite, da gre morda tudi v tem iskati vzroke za to, da se ti pojmi, verbalno, neverbalno, dramsko, nedramsko, v naši publicistiki pojavljajo kot nekaj zelo izključujočega?

Taufers: Ne vem. Gre pač za tipičen fenomen našega časa, vsak se pač ukvarja s samim sabo. Nekakšno vsesplošno zapečkarstvo.

Literatura: Če ostaneva še malo pri pojmih – to, da je vaša predstava *Silence Silence Silence* prejela glavno nagrado na Borštnikovem srečanju, je bilo za marsikoga presenečenje prav zato, ker ne sodi pod obnebje klasičnega dramskega gledališča, ki je na Borštnikovih srečanjih doslej prevladovalo. A najprej povsem "dularjevsko" vprašanje. Zakaj ne Tišina Tišina Tišina?

Taufers: To me je Dular tudi vprašal in je bilo pravzaprav edino, kar ga je po ogledu predstave zanimalo. Je pač slavist. Po drugi strani pa le lovimo Evropo za rep, Slovensko mladinsko gledališče že nekaj časa precej intenzivno, in je seveda to popolnoma relevantno vprašanje. Namreč vprašanje identitete. *Tišina* je nedvomno lepa beseda, *silence* pa se lahko izgovarja francosko ali pa angleško, precej ljudi sem srečal, ki so celo prepričani, da je naslov italijanski, in to mi je všeč, kajti predstava skuša ujeti večpomenskost, večplastnost, transcendentnost, ki je privilegij gledališkega jezika.

Literatura: *Silence* je mogoče razumeti kot zelo aktualen gledališki antropološki esej, tako rekoč kot metagledališče, pa tudi kot čisto gledališko poezijo ali celo tridimenzionalno sliko. Koliko vas je pri nastajanju predstave

vznemirjalo vprašanje, če se vrneva nazaj na tako imenovano krizo jezika, ali gledališče lahko prenese molk?

Taufer: Silence me je zanimala kot predstava večpomenskosti, kot odkrivanje, raziskovanje večplastnosti gledališkega jezika. Mislim, da prevečkrat pozabljamo, da je gledališče medij umetnosti, ki deluje na številnih ravneh, nikakor ne na eni sami. Teh ravni je vsaj toliko, kolikor ljudi gleda kako predstavo. Zato sem se, med drugim, tudi začel ukvarjati s komedijo, ki zahteva takojšnjo reakcijo vsakega posameznika. Katarzično pri gledališču se mi zdi namreč ravno dejstvo, da v istem trenutku, v istem prostoru, na isto stvar vsi ljudje hkrati reagirajo. Da torej gledališču uspe definirati tukaj in zdaj. To je popolnoma metafizična, tako rekoč peta dimenzija gledališča.

Literatura: Najbrž pa je vseeno razlika med percepcijo predstave, kakršna je Silence, in predstavo, kakršni sta, denimo, vaši Psiha in Tartif, ki sta po žanru komediji.

Taufer: Tudi smeh se od gledalca do gledalca razlikuje, čeprav ga povzroči ista situacija. Gre pa za to, da sem pri postavitvi *Plešaste pevke* naenkrat ugotovil, da je tišina, gostota tišine v polni dvorani še dosti večja od gostote smeha ali ploskanja. In pri *Silence* sem želel izpostaviti ravno ta moment. Sam ne privoljujem v nobene žanrske delitve. *Silence* je zame zelo nevizualna, celo antivizualna predstava, saj skuša ustvarjati oziroma vplivati na človekove notranje podobe. Se pravi, ne skuša biti refleksija, ampak se želi naseliti direktno v gledalčevo glavo, v njegov spomin. Ko sem nekoč na Dunaju gledal Brookovo postavitev opere *Pelleas in Melisanda*, sem postal strahotno zaspan. Ker so bila sedala zelo neudobna, nisem mogel zaspati, bil sem v nekakšnem polsnu – in tako sem predstavo nehote gledal na neki nov način. Prihajala je vame kot v sanje, nekako hipnotično. Ta moment je v gledališču zelo pomemben in sem ga skušal izkoristiti pri predstavi *Silence*.

Literatura: Silence na eni strani stavi na izris atmosfere nekega preddiskurzivnega, arhaičnega človekovega sveta, ki pa po drugi strani izrazito spominja tudi na postapokaliptično in posturbano atmosfero, kot jo je, denimo, v filmu *Blade Runner* pred več kot desetletjem anticipiral Ridley Scott. V tem smislu bi lahko rekli, da predstava "materializira" čas, ki ga več ni, in čas, ki ga še ni. Bi se strinjali?

Taufer: Absolutno. Spet gre za večplastnost doživljanja časa. In prostora. In njunih razmerij. Gledališče je igra s prostorom in časom. To sta glavna elementa. Ob tej predstavi sem se veliko ukvarjal s spominom, individualnim, svojim lastnim, oživljanjem prostorov svojega otroštva, ki jih je odnesel čas, sobivanjem različnih časov v doživljanju tega, čemur pravimo stvarnost tukaj zdaj, in s kolektivnim spominom, ki sem ga črpal denimo tudi v muzejih iz soočanj s postapokaliptičnimi fragmenti drugih svetov, drugih časov, drugih ljudi. Na primer starih Egipčanov, s katerimi gotovo obstaja neka skupna vez, skupen jezik, po vsej verjetnosti jezik poezije. Zakaj stari Egipt? Tam je čutiti to silno in pretresljivo željo po transcendiranju svojega časa, po nesmrtnosti. Zelo teatralna civilizacija, skratka.

Literatura: Čas, ki ga ni več, in čas, ki ga še ni, sta tudi ena izmed glavnih junakov najbrž ene najpomembnejših domačih predstav osemdesetih – uprizoritve besedila *Odisej in sin*, ki ga je napisal vaš oče. V nekem intervjuju ste dejali, da vas je besedilo pritegnilo predvsem zaradi problema dveh generacij, od katerih je vsaka od njiju že institucija. Kaj se danes dogaja z vašo, Telemahovo generacijo, ki naj bi jo po vaših besedah zaznamovali "izguba določenega pogleda na svet, visenje v praznem, brisanem, nezgodovinskem prostoru in nezmožnost artikulacije svoje identitete v zgodovinskem, socialnem in umetniškem smislu".

Taufer: Ne vem, kaj sploh je moja generacija. Morda sem takrat mislil, da vem, danes pa sem izgubil generacijsko identiteto. Prišel sem v prostor, kjer je zabris letnic večji kot prej. Najbrž sem začel čas doživljati drugače. Hitreje. Kar je po svoje precej neprijeten občutek – je občutek staranja. Hkrati pa gre najbrž za proces individualizacije, morda tudi odtujevanja. Čedalje bolj postajam zgolj jaz, čedalje bolj se soočam sam s seboj.

Literatura: Bi bilo potem mogoče *Silence* razumeti tudi kot odgovor na to "izgubo" generacijskega občutka, identifikacije?

Taufer: *Silence* govori o stanju izoliranosti. Enega jaza od drugega, enega trenutka od drugega, preteklosti od prihodnosti. Kar ostane, je odprtost/zaprtoost, poezija tega trenutka. V predstavi *Odisej in sin* gre kljub vsemu za poezijo mojega očeta, on je avtor. V *Silence* avtorja skorajda ni. Avtor je tisti, ki je v tistem hipu na odru.

Literatura: Bo naveza očeta in sina še kdaj pripeljala do kakšne skupne predstave?

Taufer: Nedvomno – oziroma upam. Skupaj bi že morala iti v projekt Ojdipa v Cankarjevem domu, pa ne bo šlo. Z vodstvom se nismo razumeli v izhodiščih. Cankarjev dom je tipična shizofrena birokratska institucija, a zelo nezdravo, dinozavrsko okolje, predvsem pa ni gledališki prostor.

Literatura: *Če človek le bežno preleti vaš režijski opus – je nekako na prvi pogled očitno, da vas, čeprav pravite, da ne ločujete med žanri, v gledališču najbolj vznemirja prav njihovo raziskovanje. Denimo vašo postavitev Linhartovega Matička je težko pripisati istemu režiserju kot postavitev Silence Silence Silence ali pa na primer Odiseja in sina primerjati s Psiho in Tartifom.*

Taufer: Če gre za nekaj izjemnega, potem mislim, da to prej kaže na pomanjkanje domišljije drugih režiserjev, po drugi strani pa na majhnost tega prostora, kjer skoraj ni nikogar, s katerim se človek lahko kreativno sooča, konfrontira, kaj šele sodeluje. Gledališče me zanima izključno v svoji raznolikosti in soočanju idej, oblik, ljudi, obrazov, mnenj, barv.

Literatura: *Pa vendar, kaj je tisto, kar združuje, denimo vašo postavitev Linhartovega Matička in povsem avtorsko predstavo Silence?*

Taufer: Ne vem, ali je to mogoče definirati, nedvomno pa izhaja iz moje navdušenosti nad raznolikostjo gledališča, skupni imenovalec sem pač jaz sam. Pri *Matičku* me je tudi zanimal predvsem problem jezika, kako je mogoče, da je Linhartov jezik tako živ, da je temperament tega jezika tako drugačen, toliko bolj prezenten od jezika, ki ga z odra slišimo danes. Po drugi strani pa se mi zdi pomembno, da si človek izbojuje čim večjo svobodo nepredvidljivosti, drugače te ta že tako skrčeni prostor zaduši.

Literatura: *Že v postavitvi Razrednega sovražnika pred petnajstimi leti ste v takratnem tako družbenem kot gledališkem kontekstu izzivali z ulično govorico mladostnikov, ki takrat še ni našla malce pozneje tako samoumevne poti v gledališče. Sprehod čez vaše izrazite dramske predstave sploh pokaže, da se vozite od visokega do nizkega jezika, tudi zastarelega, arhaičnega. Po drugi strani pa ste v Subotici režirali Hamleta celo v madžarščini, ki je ne poznate.*

Taufer: Seveda je mesto jezika v vseh mojih predstavah različno, ampak po drugi strani so vsi ti jeziki tudi moji. Moj jezik je govornica *Razrednega sovražnika*, ki sem ga sam napisal, pa tudi jezik Linhartovega *Matička* je nekje v moji zavesti. In konec koncev, vse to je tudi jezik gledališča.

Literatura: V nekem intervjuju ste izjavili, da gledališče ni nobena umetnost. Kaj je potem gledališki režiser?

Taufer: Moja nejasna ugotovitev, s katero sem zašel v gledališče, je bila, da je režiser nekako odveč. Pred kratkim mi je Bine Matoh dal kompliment, ko je dejal, da v moji predstavi *Plešasta pevka* ni sledu o režiserju. Zato mi je ta predstava tudi tako všeč. Če je predstava dobra, gre za zlitje brez preostanka. To nekako pričakujem tudi od igralcev. In drugih sodelavcev. Gre za specifično obrt, režiserjevo, ki, ko je delo končano, nima nobenega predmeta, ki bi ga lahko pokazal, pa je vendar na neki način vse on sam.

Literatura: Kaj je potem tisto, kar gledališkemu režiserju, ki nima, kot pravite, materialnega produkta svojega dela, odtehta (nečimrno) dejstvo, da se v zgodovino vpiše le z imenom, ne pa tudi z delom, ki bi ga bilo moč vedno znova podoživljati?

Taufer: Nasprotje. Ta trenutek. Ne zgodovina ali večnost. Ampak ta trenutek. Tukaj in zdaj, ki ga naseliš.

Literatura: Drago Jančar je nekoč dejal, da so umetnikova dela velikokrat pametnejša od svojih avtorjev. Se vam dogaja, da se ozrete na kakšno svojo predstavo, pa v njej zagledate stvari, ki jih sploh niste zavestno ustvarili, ampak so vas nekako prehiteli, bile "večje" od vas?

Taufer: Ves čas. Ampak gledališče je prav tak prostor, kjer imata nezavedno in nadosebno čas, da se izležeta.

Literatura: Osemdeseta so bila za slovensko gledališče brez dvoma pomembno desetletje. V njem so sobivale najrazličnejše gledališke prakse. Ob tem pa osemdeseta v devetdeseta niso porinila tudi nove generacije dramatikov, tako da zdaj nimamo tako rekoč skoraj nobenega, ki bi bil mlajši od petintrideset let. Menite, da gre za povsem generacijski pojav ali pa fenomen, ki utegne trajati dlje?

Taufer: Kaj pa Iztok Lovrič?

Literatura: On je tako rekoč izjema.

Taufer: Živimo v tako majhnem kulturnem prostoru, da nobena izjema ne more biti več samo izjema.

Literatura: A vseeno, če pogledava v čas po drugi svetovni vojni, dramatik niso bili le izjeme. Generacija, o kateri govoriva, pa je dejansko brez pravih dramatikov. Bi to lahko govorilo o nekem načelnem nezanimanju

za dramatiko pri mlajši generaciji ali pa gre za pojav, ki je blizu tako imenovani krizi jezika v gledališču, o kateri sva govorila?

Taufers: Morda nočejo deliti stvariteljskega statusa z režiserji?

Literatura: Ampak tu sva potem pri neki značajski lastnosti generacije, ki je morda dramatika ne zanima v povsem socialnem pomenu, torej javnem odzivu, priznanju. A po drugi strani gre za generacijo, ki je precej številna tako v medijskem prostoru – tu mislim na kritike in publiciste – kot v svetu literature.

Taufers: Tu sva spet pri premajhnem tržišču, ki potencialnih avtorjev ne zmore dovoj motivirati, da bi se lotili dramatike. Če bi bila potreba po izvorni dramatici večja, potem bi se našli tudi dramatiki. Kar nekaj zanimive dramske literature v preteklosti je nastalo prav ob raznih natečajih.

Literatura: Ali lahko gledališče danes še ponudi radikalno provokacijo, in sicer tako na znotrajgledališki kot socialni ravni, če ju je sploh smiselno ali celo mogoče ločevati?

Taufers: Če v to ne bi verjel, ne bi delal v gledališču. Kako se to lahko dogaja, pa ne vem. Na to skušam odgovoriti z vsako predstavo. Osebnost me zanima samo estetska provokacija. Družbena je le eden izmed njenih stranskih produktov oziroma je izrazita takrat, kadar je družbena ali politična situacija izostrena in gledališče nanjo mora reagirati politično, morda celo ideološko.

Literatura: Eduard Miler zagovarja tezo, da se je v osemdesetih v slovenskem gledališču zgodil preobrat, ki je kot posledico proizvedel tudi manko pravih dramaturgov. Vzroke za to vidi v dejstvu, da so se z gledališčem nehali ukvarjati intelektualci. Obdobje klasičnega dramaturga je najbrž res v zatonu. Po eni strani tudi na račun ekspanzije tako imenovanega nedramskega gledališča, v katerem je funkcija dramaturga spremenjena oziroma je pozornost z dramske predloge prenesena drugam. Po drugi strani pa seveda že dolgo ne velja več maksima o potrebnih zvestobi dramskemu besedilu, ki je bila nekoč celo ena izmed glavnih kriterijev za vrednotenje posamezne uprizoritve. Ste tudi sami mnenja, da se intelektualci odvrtačajo od refleksije gledališča?

Taufers: Ne vem, kakšne intelektualce je imel v mislih Miler. Dejstvo pa je, da sta gledališka teorija in gledališka praksa ločena žanra. Teorija je ozek segment gledališča. Sam se trenutno ukvarjam z gledališko prakso.

Literatura: *Menite, da so slovenska gledališča dovolj profilirana, med seboj dovolj različna, da bi lahko govorili o dejanskem pluralizmu tako gledaliških estetik kot produkcijskih principov?*

Taufer: Vseeno premalo hodim v gledališče, da bi z vso odgovornostjo odgovoril na to vprašanje. Osebno me zanima, ali v posameznem gledališču lahko delam to, kar želim, kakšni so ljudje, s katerimi delam, kakšna je struktura publike ipd. Nekakšne generalne usmeritve gledališč pa me ne zanimajo. Mislim, da jih ne potrebujejo.

Literatura: *Janez Pipan, ravnatelj ljubljanske Drame, je že na nekaj mestih problematiziral vprašanje razmerja med tako imenovano neodvisno produkcijo in gledališkimi institucijami ter v zvezi s tem opozarjal na bojazen, da bi institucionalna gledališča zanemarili na račun tako imenovane neodvisne produkcije. Subvencijska statistika bi Pipanovo bojazen hitro pomirila, najbrž pa bi moralo iti predvsem za to, da bi pojma institucionalne in neodvisne produkcije presegli, saj gre le za različne produkcijske odnose, v ospredju katerih pa je, ali bi vsaj morala biti, v vseh primerih seveda gledališka predstava.*

Taufer: S tako imenovanimi neodvisnimi gledališči nimam veliko izkušenj, ampak princip dela je povsod enak. Potrebujem prostor in čas in nekaj ljudi, ki tudi hočejo delati. Gledališča na splošno nočem videti kot institucije s takim in takim programom, ampak kot prostor, kjer mi dajo mir, da lahko delam.

Ljubljana, aprila 1997

Ženja Leiler

REFLEKSIJA

Tomo Virk

Postmodernistični roman in magični realizem II

II. Magični realizem

Problematika latinskoameriškega postmodernističnega romana – oziroma latinskega postmodernizma v celoti – pušča odprtih niz vprašanj. To je vsaj delno posledica neenotnosti periodizacijskih modelov, ki se pojavljajo v obravnavah latinskoameriške literature, posebno proze, delno pa tudi različnega vrednotenja posameznih piscev oziroma njihovih del pri različnih raziskovalcih. Te razlike so še zlasti očitne pri obravnavi tistih avtorjev, ki po splošnem (toda večkrat premalo premišljenem) mnenju sodijo v t. i. magični realizem. V nadaljevanju se bomo zato posvetili vprašanju opredelitve magičnega realizma¹ in – na podlagi določitve njegovega bistva

¹ Magičnega realizma v literaturi, seveda. Ob strani bo moralo ostati vprašanje magičnega realizma v likovni umetnosti in filmu. Naj le opozorim, da je sam pojem – kot bo razvidno v nadaljevanju – uvedla pravzaprav likovna kritika in da je njegov obseg v njenem območju razmeroma trdno določen. Čeprav je prav nemška literarna veda proizvedla enega prvih evropskih poskusov opredelitve magičnega realizma (D. Janik, *Der "realismo magico"*, 1972), pa v nemškem kulturnem prostoru prevladuje predvsem zavest o magičnem realizmu kot pojmu likovne kritike (to ne preseneča, saj sam pojem izhaja prav iz tega prostora). O tem lepo priča na primer Knaurov Leksikon, ki pod geslom *magični realizem* obravnava izključno pojave likovne umetnosti. – V novejšem času se vse bolj uveljavlja pojem magičnega realizma v filmu. V tej zvezi pojem razume že McHale (v *Constructing Postmodernism*), zadnji omembe vredni tovrstni proizvod pa je razprava F. Jamesona *On magic Realism in Film* (prim. R. Campa, *ibid.*, str. 751). – Kot zanimivost naj dodamo, da je poizvedba o magičnem realizmu na Internetu prinesla predvsem razprave o magičnem realizmu v filmu.

– poskusu sodbe o njegovi (morebitni) postmodernističnosti.

Stanje raziskav

Prvi vpogled v nedorečenost problematike magičnega realizma ponuja že pregled avtorjev, ki jih posamezni raziskovalci uvrščajo v magični realizem. Po najsplošnejši sodbi sodijo vanj pretežno pisci latinskoameriškega "booma", torej "Alejo Carpentier, Juan Rulfo, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Marquez, Mario Vargas Llosa, Manuel Puig in drugi", kot jih našteva Janko Kos.² Tem nekateri dodajajo še Ernesta Sabata, Miguela Angela Asturiasa, Isabel Allende, Borgesa in celo Silvino Ocampo.³ Spet drugi magično realističnost nekaterih od naštetih avtorjev problematizirajo.⁴ V zadnjih desetletjih se pojem magičnega realizma vse bolj širi in uporabljajo ga tudi za avtorje, ki niso iz Latinske Amerike. Najskrajnejša takšna pojmovanja ga odkrijejo že pri Bulgakovu, Kafki⁵ in celo Proustu,⁶ med evropskimi pisci pa še pri Calvinu,⁷ Kunderi⁸ in Grassu. Kot periodizacijski pojem se uporablja vsaj še v kanadski⁹, nizozemski¹⁰ in angleški literarni

² *Postmodernizem*, str. 97-98.

³ Npr. A. Chanady, *ibid.*, str. 151-154. Med manj znanimi pisci – navaja jih L. Leal – prištevajo sem še Artura Uslarja Pietrija, Lina Novása Calva, Félixu P. Rodrígueza, Nicolása Guilléna idr. (Prim. D. Janík, str. 383) ter Lauro Esquivel (prim. R. Campa, str. 747).

⁴ Prim. A. Chanady, *ibid.*, str. 20.

⁵ Kot predhodnika ga omenja Neil Cornwell, *ibid.*, str. 153.

⁶ Npr. Angel Flores; prim. Chanady, *ibid.*, ki navaja reference o teh pojmovanjih in sama tudi opravi kratko analizo magičnega realizma pri teh treh piscih.

⁷ Prim. D. Punter, *Essential Imaginings: The Novels of Angela Carter and Russel Hoban*, str. 142.

⁸ Tako je vsaj mogoče razumeti Kupferbergovo razpravo *Drugi postmodernizem*.

⁹ Prim. že analizirani članek Leerta Lernouta. Kot magični realist je omenjen predvsem Robert Kroetsch (*ibid.*, str. 140).

vedi, kjer kot magične realiste navajajo "sposojenega" Rushdieja,¹¹ Angelo Carter¹² in D. M. Thomasa.¹³ Pojem je rabljen tudi za ameriške pisateljice in pisatelje, kot so Leslie Marmon Silko, Maxine Hong Kingston,¹⁴ Toni Morrison¹⁵ in celo Vladimir Nabokov¹⁶ ter John Hawkes.¹⁷ Ta seznam dopolnjuje Wilson Harris iz Gvajane.¹⁸ Spričo vseh teh širitev postaja pojem skoraj nepregleden, zato ne preseneča predlog Rodriguesa Mongeala, naj bi zaradi nastale zmede pojem magičnega realizma zavrgli.¹⁹

Prikazana dispartatnost ima gotovo več vzrokov, toda vsaj delno je tudi posledica že v osnovi različnih pojmovanj samega statusa magičnega realizma. Janko Kos ga pojmuje kot smer in ga skuša v skladu s svojim modelom periodizacije določiti z duhovnozgodovinsko in literarno-zgodovinsko metodo. V tem smislu ga razume kot enega postrealističnih

¹⁰ Geslo "nizozemska književnost" v Knaurovem leksikonu (enako pa tudi ustrezna gesla pri posameznih avtorjih) obravnava kot magične realiste predvsem flamske pisce (P. Van Aken, L. P. Boon, H. M. J. Claus, J. Daisne, M. Gijsen, W. Ruyslinck, G. Walschap, H. Lampo, H. Raes).

¹¹ D. Punter, *ibid.* str. 142.; B. King, *ibid.*, str. 197. M. Bradbury, *The Modern British Novel*, str. 416. N. Cornwell, *The Literary Fantastic*, str. 185.

¹² D. Punter, *ibid.*, str. 142. M. Bradbury, *The Modern British Novel*, str. 387.

¹³ Njegov postmodernistični roman *The White Hotel* za magični realizem označi Bradbury, *The Modern British Novel*, str. 416.

¹⁴ Prim. J. D. Saldivar, *Postmodern Realism*, str. 522.

¹⁵ J. D. Saldivar, *ibid.* str. 522 isl.; B. K. Marshall, *ibid.*, str. 179 isl. Peter Brooker ima (v *Modernism/Postmodernism*, str. 28) *Ljubljeno* Toni Morrison za "novi realizem", ki ima mnogo skupnega z latinskoameriškim magičnim realizmom in vzhodnoevropskim ter afriškim političnim realizmom. (str. 28. Na to zvezo je opozoril tudi Janko Kos, *Postmodernizem*, str. 99-100).

¹⁶ To – nekoliko nenavadno – sodbo poda Brian McHale: "Nabokov je – vsaj v *Adi* – prav toliko predstavnik tako imenovanega 'magičnega realizma' kot Garcia Márquez." (*Constructing Postmodernism*, str. 31)

¹⁷ M. Bradbury, *The Modern American Novel*, str. 255.

¹⁸ Vodilni predstavnik t. i. "karibskega postmodernizma"; o njegovem magičnem realizmu prim. Bruce King, *ibid.*, str. 197.

¹⁹ Prim. A. Chanady, *ibid.*, str. viii.

tokov dvajsetega stoletja, ki ustvarja literarno podobo "nekega zgodovinskega sveta, družbe ali civilizacije, upošteva je pri tem različne determinizme, podobno kot realizem in naturalizem 19. stoletja, čeprav v bolj ali manj omiljeni obliki. Magični realizem je torej eden od postrealizmov, ki obstajajo v literaturi 20. stoletja sočasno z modernizmom in postmodernizmom, kar pomeni tudi možnost medsebojnega vplivanja, prepletanja in prehajanja iz ene smeri v drugo", se pravi, "razvojnih premikov v smeri modernizma in postmodernizma."²⁰ Značilno je, da – podobno kot večina raziskovalcev – Kos magični realizem detektira le v Latinski Ameriki. – Drugače od Kosa v svoji monografiji – eni najpomembnejših o temi magičnega realizma sploh – *Magical Realism and the Fantastic* ravna Amaryll Beatrice Chanady. Magičnega realizma ne razume kot periodizacijski pojem, ampak bolj kot – tako pravi sama – način pisanja: "Magični realizem je, podobno kot fantastika, bolj literarni način (mode) kot pa specifična, zgodovinsko določljiva zvrst, in ga lahko najdemo v večini proznih tipov."²¹ A. B. Chanady raziskuje pojem magičnega realizma kot vzporednico oziroma opozicijo pojmu fantastičnega, kot ga je v *Uvodu v fantastično književnost* razvil Tzvetan Todorov. Njen pojem magičnega realizma zato ni omejen le na latinskoameriške pisce – ali pisce, ki prihajajo iz t. i. tretjega sveta –, ampak omogoča tudi na primer razpravo o magičnem realizmu pri Kafki. – Mogoče pa je seveda še drugačno razumevanje, ki magičnega realizma ne razume niti literarno- in duhovnozgodovinsko (v smislu Kosa) niti strukturalistično/naratološko (v smislu A. B. Chanady), ampak evocira sodobne postkolonialistične teorije. Po tem pojmovanju – njegova zastopnica je na primer (levo usmerjena dekonstrukcionistka) Gayatri C. Spivak –, ki je povsem nasprotno teoriji Chanadyjeve, je magični realizem izrazit pojav dežel tretjega sveta in izraz etnične avtentičnosti. Vendar v središču njene pozornosti ni sam magični realizem kot tak, ampak njegova odmevnost v razvitih zahodnih državah, ki jo Gayatri C. Spivak razlaga značilno v skladu s svojo levo in postkolonialistično usmerjenostjo. Ta uspeh je posledica tega, da želi tako imenovani prvi svet takšno podobo o tretjem

²⁰ J. Kos, *Postmodernizem*, str. 98-99.

²¹ A. Chanady, *ibid.*, str. 16-17.

svetu, da ta še vedno ostaja tretji svet in se ne dekolonizira zares.²² Magični realizem je v tej perspektivi razumljen kot eksotika in vladajoči diskurz ga obravnava kot margino, rob, čeprav ga obenem – vendar z vzvišene pozicije – hvali.²³ Zato – po G. C. Spivak – ne preseneča, da je magičnorealistični "boom" odjeknil s posredovanjem Združenih držav, saj je Latinska Amerika za Združene države tretji svet. Prav tako ne preseneča, da prihajajo nekateri angleški magični realisti (najizrazitejši je seveda Rushdie) iz (bivših) angleških kolonij.²⁴ Razumevanje magičnega realizma G. C. Spivak vzpostavlja torej njegov pojem, ki je ožji od pojma A. B. Chanady in širši od Kosovega: magičnega realizma ne odkriva zgolj v Latinski Ameriki, vendar pa najbrž tudi ni mogoč kar v vsaki književnosti, ampak le pri avtorjih, ki prihajajo iz držav tretjega sveta.

Iz vsega tega je razvidno, da pojem magičnega realizma v literarni vedi nikakor še ni utrjen in zadostno opredeljen. Preden se torej sploh lahko lotimo razmisleka o morebitni postmodernističnosti magičnega realizma, ga moramo skušati čim natančneje opredeliti. V ta namen bomo najprej pregledali historiat pojma in razprav o njem, nato pa bomo poskusili določiti pomen in vsebino obeh pojmov, ki sestavljata sintagmo "magični realizem". Na tej podlagi bo mogoče magični realizem ločiti od fantastike in nadrealizma, končno pa spregovoriti tudi o njegovi morebitni postmodernističnosti.

Historiat

Zgodovino pojmovanj magičnega realizma so v svojih razpravah dovolj izčrpno predstavili Dieter Janik, Amaryll Chanady in José David Saldívar.²⁵

²² Prim. R. Campa, *ibid.*, str. 751.

²³ *Ibid.*, str. 754.

²⁴ *Ibid.*, str. 751. Naj omenimo na podobno pojmovanje magičnega realizma tudi pri Davidu Punterju: "Magični realizem je vzbudil mednarodno pozornost prek postkolonialne literature Latinske Amerike. Rushdie je bil na čelu popularizacije magičnega realizma v Angliji ..." (D. Punter, *ibid.*, str. 209)

²⁵ *Ibid.* Pri tem je treba omeniti, da je razprava D. Janika – vsaj po podatkovni plati – nekoliko zastarela, po drugi strani pa tudi prenačljiva, saj zmore na primer *Sto let samote* kot paradigmatško delo magičnega realizma zgolj omeniti v svojem sklepu, ne da bi delo zares obravnavala v kontekstu magičnega realizma.

Če sledimo preglednemu Saldivarjevemu predlogu, je mogoče pojav magičnega realizma zasledovati v treh (takšna je sodba večine raziskovalcev)²⁶ oziroma štirih (Saldivarjev predlog)²⁷ razvojnih fazah.

1. razvojni zamah se porodi v času avantgardnih gibanj v Evropi, ko je pojem – kot "magischer Realismus" – v študiji *Nach-Expressionismus: Magischer Realismus* leta 1925 vpeljal nemški umetnostni zgodovinar in likovni kritik Franz Roh.²⁸ Roh je magični realizem pojmoval kot estetsko kategorijo, s katero je označeval v sodobnem (nemškem) slikarstvu "način reakcije na resničnost in slikovito predstavljanje skrivnosti, ki so ji inherentne".²⁹ Sestavil je tudi tabelo opozicij³⁰ med magičnim in "navadnim" realizmom, ki naj bi bolje ilustrirala na novo uvedeni pojem:

REALIZEM	MAGIČNI REALIZEM
zgodovina	mit, legenda
mimetičen	fantastičen, reduktiven
familiarizacija	defamiliarizacija, potujitev
empirizem, logika	misticizem, magika
pripoved	metapripoved
obvezni konec	odprti konec
naturalizem	romantika
racionalizacija, vzrok in učinek	imaginacija, indeterminacija

Pač pa Janik roman podrobneje analizira dve desetletji pozneje, a tudi tedaj zanj ne uporabi oznake magični realizem. (Prim. D. Janik, *Gabriel García Márquez: "Cien años de soledad"*)

²⁶ Prim. Saldivar, *ibid.*, str. 523. – Dodajmo, da je Saldivar eden redkih, ki eksplicitno govori o postmodern(ističnem)em magičnem realizmu". (J. D. Saldivar, *ibid.*, str. 526)

²⁷ *Ibid.*, str. 524.

²⁸ Prim J. D. Saldivar, *ibid.*, str. 523. A. Chanady, *ibid.*, str. 17.

²⁹ A. Chanady, *ibid.* str. 17.

³⁰ V marsičem podobno tistim, ki jih je – ob zoperstavitvi modernizma in postmodernizma – tako rad uporabljal Ihab Hassan.

Rohova tabela je sicer izdelana za oznako smeri likovne umetnosti v prvih desetletjih tega stoletja, vendar lahko kljub temu – in pa navzlic opombi Beatrice Chanady, da je treba razločevati med magičnim realizmom v slikarstvu in literaturi ter zato na podlagi Rohovega besedila ni mogoče razsojati o latinskoameriškem postmodernizmu³¹ – velja za pomembno vodilo pri raziskavi magičnega realizma v literaturi, saj pravzaprav presenetljivo ustrezno analizira njegove lastnosti.

Saldivar v zvezi s tem prvim razvojnim zamahom omenja še Bretona, ki je v tem času razglasil čudežno (*le merveilleux*) za estetski koncept in del vsakodnevnega življenja.³²

2. razvojni zamah sega v pozna štirideseta leta. Tedaj prideta iz Evrope v Ameriko sorodna koncepta *realismo magico* in *lo real maravilloso* (torej: magični in čudežni realizem – oziroma točneje: čudežna realnost). Vpeljeta ju Arturo Usler Pietri in Alejo Carpentier kot oznako za kulturne oblike latinskoameriških staroselcev.³³ Prvi je pojem – v obliki, kot ga je iznašel Roh – leta 1948 uvedel Pietri, vendar je bil odmevnejši Carpentierjev pojem čudežnega realizma. Carpentier, ki je bil v stiku z nadrealizmom (leta 1927 se je v Parizu pridružil nadrealističnemu gibanju, a se je pozneje od njega odvrnil),³⁴ je prevzel Bretonov koncept "le merveilleux"³⁵ in leta 1949 v predgovoru k svojemu romanu *Kraljestvo tega sveta* pisal o "čudežni ameriški realnosti", popisani v romanu.³⁶ Čeprav se v tem predgovoru pojem "magični realizem" ne pojavi, ima kritika roman (s predgovorom) za programsko delo magičnega realizma. Toda kot v *Zgodovini latinsko-*

³¹ A. Chanady, *ibid.*, str. 18.

³² *Ibid.*, str. 523. Na zvezo z nadrealizmom – ki je postala aktualna predvsem po posredovanju Aleja Carpentierja – opozarja tudi Janko Kos (*Postmodernizem*, str. 98).

³³ V tem obdobju je magični realizem, kot pripominja A. B. Chanady, pomenil "sredstvo za izražanje avtentične ameriške mentalitete in razvitje avtonomne literature". (*Ibid.*, str. 16)

³⁴ Prim. Prens-Golobof, *ibid.*, str. 248. Tudi J. D. Saldivar, *ibid.*, str. 524.

³⁵ Čeprav se je eksplicitno distanciral od nadrealizma in mu postavil nasproti ravno pojem latinskoameriške čudežne realnosti. (Prim. D. Janik, *ibid.* str. 381.)

³⁶ Prim. J. D. Saldivar, *ibid.*, str. 523.

ameriške književnosti opozarjata Prens in Goloboff, sega Carpentierjev pojem čudežnega realizma nazaj v leto 1927, ko se je ta kubanski pisatelj pridružil nadrealizmu in je že tedaj uporabil – in tudi definiral – ta izraz. Od tega leta je namreč "Amerika za Carpentierja kontinent, kjer privzmeta fantastično in poetično absolutno realne razsežnosti, kjer fantazije ni treba imaginirati, saj obstaja in oživlja v nenavadnih mitih in tradicijah".³⁷ Ta svoj koncept "lo real maravilloso" je v predgovoru h *Kraljestvu tega sveta* nato zgolj razširil.

Čeprav je Carpentierjev pojem nastal pod vplivom nadrealizma, ga avtor eksplicitno distancira od njega. Po njegovem mnenju je namreč "druga realnost", ki so jo nadrealisti raziskovali z avtomatskim pisanjem (kot to, kar je pod plastjo vidne resničnosti), v Latinski Ameriki zgolj del navadnega vsakdanjika. Od tod v omenjenem predgovoru tudi retorično vprašanje: "Kaj je zgodovina Amerike drugega kot kronika čudežne realnosti?"³⁸ Carpentier, ki je bil pod vplivom Spenglerjevega *Propada Zahoda*,³⁹ je zato zanimal evrocentrično pojmovanje magičnega v nadrealizmu in trdil, da je resnično magično najti v realnosti Amerike in njene zgodovine, ne pa v dolgočasnih evropskih mestih. Eksplicitno je zoperstavil nadrealizem in čudežni realizem, saj je slednji utemeljen v resničnosti, ki ji je inherentna magija.⁴⁰ Svojo literaturo je Carpentier, ki je bil, podobno kot drugi boomovski pisci, svetovljan ter evropsko izobražen, razumel predvsem kot odgovor na problem oziroma vprašanje, kako v zahodnem jeziku in z zahodnim miselnim sistemom pisati o realnostih in mentalnih strukturah avtohtonih latinskoameriških domačinov.

³⁷ Ibid., str. 249.

³⁸ Prim. J. D. Saldivar, str. 524.

³⁹ Prim. J. D. Saldivar, str. 525.

⁴⁰ Pod Carpentierjevim vplivom – tak je vsaj vtis – A. B. Chanady primerja Asturiasa in Bulgakova: "Razlika med njima je v tem, da iracionalna podoba sveta pri prvem pomeni prvinsko ameriško mentaliteto, medtem ko pri drugem ustreza evropski vraževernosti. To je ena od lastnosti, ki razločujejo magični realizem od nadrealizma, kjer so si heterogeni elementi zoperstavljeni po prostih asociacijah, brez specifičnega koda nadnaravnega, ki bi jih določal. Medtem ko je magični realizem utemeljen v urejeni, čeprav iracionalni perspektivi, prinaša nadrealizem 'umetne' kombinacije." (A. Chanady, *ibid.*, str. 21.)

3. razvojni zamah se začne leta 1955, ko Angel Flores objavi esej *Magični realizem v latinskoameriški prozi*⁴¹ in uvede ta pojem v literarno vedo, vendar brez navezave na Carpentierjev "lo real maravilloso".⁴² Floresu je magični realizem avtentičen izraz Latinske Amerike, čeprav mu sledi do Prousta in Kafke.⁴³ Zanj je značilen spoj realizma in fantastike; od navadnega realizma se loči po tem, da skuša vsakdanje in navadno transformirati v nerealno in nenavadno.⁴⁴

Po Janikovem mnenju ponuja prvo zares merodajno in za literarno vedo pomembno utemeljitev magičnega realizma leta 1967 – v spisu *Magični realizem v latinskoameriški literaturi* – Luis Leal. Leal sicer omejuje magični realizem na Latinsko Ameriko, vendar ne izključno na indijansko kulturno zavest, kar mu omogoča vanj vključiti tudi Rulfa, Cortázarja idr. O problemu razpravlja teoretsko tehtno, saj pri določanju magičnega realizma že izhaja iz – za raziskovalce še danes relevantnega – razlikovanja med njim in fantastiko, kot jo pojmuje Tzvetan Todorov. Pri magičnem realizmu ni "šoka" oziroma tako imenovanega "omahovanja", značilnega za fantastiko, kjer sta realni in fantastični svet jasno ločena, ampak gre za razširjen pojem resničnosti.⁴⁵ Leal tudi nakaže razliko med podobnimi smermi magičnega realizma, realizma in nadrealizma ("Magični realisti si ne prizadevajo kopirati, tako kot realisti, ali narediti realnosti ranljive, kot nadrealisti, ampak skušajo zajeti skrivnostno, ki podhrteva v stvareh."),⁴⁶ vendar ostaja pri tem – tudi pojmovno – na esejistično-splošni ravni. Kljub tehtnosti torej tudi njegovemu prispevku vprašanja magičnega realizma ni uspelo dokončno razrešiti.

⁴¹ Prim. J. D. Saldivar, *ibid.*, str. 523.

⁴² Prim. D. Janik, *ibid.*, str. 380.

⁴³ Janik pripominja, da je to oznako zanj uporabljala tudi nemška literarna veda. (*Ibid.*, str. 380)

⁴⁴ Prim. J. D. Saldivar, *ibid.*, str. 524; A. Chanady, *ibid.*, str. 19 isl.; D. Janik, *Der "realismo mágico"*, str. 380.

⁴⁵ Prim. D. Janik, *ibid.* str. 382.

⁴⁶ Prim. J. D. Saldivar, *ibid.*, str. 524. Dodati je treba, da Saldivar – na navedenem mestu – Lealu očita zanemarjanje velikega vpliva evropskega nadrealizma, modernizma in etnografije na obravnavane avtorje, zlasti Carpentierja.

Tretji razvojni zamah magičnega realizma je v marsičem osrednji; v njem ne nastanejo le številni pomembni razmisleki o magičnem realizmu, ampak v tem času izide tudi večina najpomembnejših (latinskoameriških) romanov te smeri. Njihovi pisci so pogosto zavestno uporabljali koncept magičnega realizma kot smeri, ki sooča evropski pojem racionalnosti z magično, iracionalno realnostjo (latinskoameriškega) mita, s posebnim poudarkom prav na magičnosti in mitološkosti (latinskoameriške) realnosti in njene zgodovine.⁴⁷

V 4. razvojni zamah po Saldivarju sodijo "postmodernisti" Toni Morrison, Arturo Islas in Maxine Hong Kingston, predvsem pisci torej, ki so kronološko poznejši od latinskoameriškega booma in praviloma ne prihajajo iz Južne Amerike oziroma ne ustvarjajo v njej.

Historiat razvoja (pojma) magičnega realizma nam ne more zadovoljivo podati njegovega bistva. Iz njega je razvidno predvsem to, da se je pojem najprej pojavil v likovni umetnosti in šele potem v literarni vedi, to pa brez upoštevanja njegove prve rabe pri Franzu Rohu. Bolj kot nanj se razvoj pojma v Južni Ameriki veže na tradicijo nadrealizma; ta je vplival na Carpentierjev pojem čudežnega realizma, ki je prva – in zelo vplivna – oblika latinskoameriškega magičnega realizma. Večina raziskovalcev – in tudi samih piscev – v magičnem realizmu vidi kombinacijo racionalnih elementov evropske civilizacije in iracionalnih prvinske Amerike. Toda to za zadostno definicijo magičnega realizma ne zadošča. Že konec šestdesetih let se – v prvem res relevantnem literarnozgodovinskem poskusu opredelitve pri L. Lealu – pojavi težnja po teoretsko bolj izostrenem, naratološko orientiranem pristopu k problematiki. Prav na podlagi njegovih nastavkov nastane potem ena najodmevnejših študij o problematiki, knjiga A. B. Chanady *Magical Realism and the Fantastic. Resolved Versus Unresolved Antinomy*.

Teorija Beatrice Amaryll Chanady

Izhodišče študije B. A. Chanady je (že navedeno) prepričanje, da je

⁴⁷ To ne velja le za Fuentes, Márqueza in Cortázarja, ki so o tem večkrat razpravljali, ampak tudi denimo za Asturiasa; njegovo definicijo magičnega realizma navaja Janik, *ibid.*, str. 383 isl.

"magični realizem, podobno kot fantastika, bolj literarni način (mode) kot pa specifična, zgodovinsko določljiva zvrst ..." ⁴⁸ Zato ga raziskuje – na to opozarja že naslov – v odnosu do (tudi vsebinsko sorodne) fantastike, in sicer pod vplivom teorije fantastičnega, kot jo je v delu *Uvod v fantastično književnost* razdelal Tzvetan Todorov. Najprej razloči fantastiko od pravljice in znanstvene fantastike, kjer je "fiktivni svet tako drugačen od našega, da se ne sprašujemo po tem, kaj je v njem mogoče in kaj ne. V fantastiki pa je dominantna podoba sveta v besedilu zelo podobna našemu svetu in zakoni verjetnosti se ujemajo z našimi." ⁴⁹ Toda na podlago tega logičnega sveta pripovedovalec nanaša raven realnosti, ki je racionalno ne moremo sprejeti. To je svet praznoverja in mita, ki nasprotuje svetu razuma, na katerega smo navajeni. ⁵⁰

Po tej razločitvi postavi B. A. Chanady tri razločevalne kriterije fantastike:

1.: "Eden najpomembnejših razločevalnih kriterijev fantastike je tako v tekstu navzočnost dveh različnih ravni realnosti, naravnega in nadnaravnega." ⁵¹

2. kriterij fantastike je antinomija. Po teoriji Todorova je za fantastiko značilna dvoumnost. Po Cailloisu in Todorovu se mora bralec odločiti, ali bo sprejel nadnaravno v tekstu in zato "omahuje" (se obotavlja). Vendar A. B. Chanady kritizira pojem Todorova: "Pripoved je razumljena glede na dva koda percepcije, med katerima bralec ne omahuje." ⁵² Zato namesto "omahovanja" predlaga pojem "antinomija oziroma hkratna prisotnost dveh konfliktnih kodov v tekstu". ⁵³ En kod izključuje drugega, zato nadnaravno v fantastiki ne more biti pojasnjeno kot nekaj naravnega, ampak mora ostati razločeno od njega, razumljeno torej kot nadnaravno. Iz tega pa že izhaja

⁴⁸ A. Chanady, *ibid.*, str. 16-17.

⁴⁹ Ob tem pa B. A. Chanady daljnosežno opozarja, da je ta "realni svet", ki je podlaga, bolj kot objektivni, zunajtekstni svet znotrajtekstni realni svet in kriterij njegove verodostojnosti postavlja tekst sam. (*Ibid.*, str. 6.)

⁵⁰ *Ibid.*, str. 5.

⁵¹ *Ibid.*, str. 9.

⁵² *Ibid.*, str. 11.

⁵³ *Ibid.*, str. 12.

3. kriterij fantastike: avtorjeva molčečnost, avtor ne pove vseh podatkov, skrivnost ostane nepojasnjena.

Po določitvi treh kriterijev fantastike B. A. Chanady nato vzpostavi še ustrezne tri kriterije magičnega realizma:

1. Tudi v magičnem realizmu mora implicitni avtor jasno ločiti naravno od nadnaravnega. To pomeni, da sam ne sme "verjeti" v realnost predstavljenega magičnega.⁵⁴ "Izraz 'magičen' meri na to, da perspektiva, ki jo eksplicitno predstavlja besedilo, ni sprejeta v skladu z implicitno podobo sveta izobraženega implicitnega avtorja."⁵⁵ V izhodišču je torej položaj soroden tistemu v fantastiki. "Implicitni avtor v magičnem realizmu je analogen tistemu v fantastiki, saj oba opisujeta situacije, v katere ne verjameta, in v realistično osnovo vnašata nadnaravno. Poglavitna razlika med obema *modes* je način, na katerega pripovedovalec zaznava iracionalno podobo sveta.

V magičnem realizmu nadnaravno ni predstavljeno kot problematično. Čeprav sta za izobraženega bralca racionalno in iracionalno dva nasprotujoča si svetova, pa se na nadnaravno v tekstu ne odziva kot na nekaj, kar bi bilo v antinomiji z našo konvencionalno podobo resničnosti, saj je integrirano znotraj zaznavnih norm pripovedovalca in oseb fiktivnega sveta.⁵⁶ Zato v nasprotju s fantastiko – in to je temeljna razlika med obema – nadnaravno v magičnem realizmu bralca ne zbega. Magični realizem namreč ne diskriminira nobenega izmed obeh svetov; vsak je enako utemeljen, naraven, upravičen, samoumeven.

2. To pa že pomeni drugo strukturno lastnost magičnega realizma – namreč razrešitev logične antinomije. Če je ta prepoznavna lastnost fantastike, pa je v magičnem realizmu odpravljena. "Implicitni avtor je izobražen v skladu z našimi konvencionalnimi normami razuma in logike in zato lahko prepozna nadnaravno kot nasprotno zakonom narave, vendar pa skuša sprejeti

⁵⁴ Sicer bi to bila pravljica. Obenem mora tudi biti ohranjena realistična podlaga; kot pripominja B. A. Chanady, je to pogoj razlike med magičnim realizmom in pravljico. (Ibid., str. 46.)

⁵⁵ Ibid., str. 22. – B. A. Chanady pod vplivom Bootha, Iserja in sodobne naratologije operira s pojmi implicitni avtor, implicitni bralec in fokalizator.

⁵⁶ Ibid., str. 23.

podobo sveta določene kulture, zato da bi ga lahko opisal. Na ravni tekstne reprezentacije odpravlja antinomijo med naravnim in nadnaravnim, in bralec, ki na semantični ravni prepoznava nasprotujoča si logična koda, suspendira svojo sodbo o tem, kaj je v fiktivnem svetu racionalno in kaj iracionalno. Ta razrešitev logične antinomije v opisu dogodkov in situacij je naš drugi kriterij za obstoj magičnega realizma.⁵⁷ Magični realizem zato "ne sodi niti povsem v fantastiko, s čimer mislimo ustvarjanje sveta, ki je popolnoma različen od našega, niti v realnost, ki je naš konvencionalni, vsakdanji svet. Je tip *desrealizacion*, kot to imenuje Lorraine Elena Ben-Ur, saj razdira našo konvencionalno podobo realnosti."⁵⁸

B. A. Chanady ilustrira svojo tezo tudi ob konkretnem primeru. Vnebovzetje Remedios, prelepe, v Márquezovem delu *Sto let samote* pri osebah romana in implicitnem bralcu ne vzbuja presenečenja. "V tem odlomku postavlja fokalizator nadnaravni dogodek na isto raven kot navadne pojave in pripovedni glas zlije obe ravni (logično nemogoči vnebovhod in prozaično perilo na vrvi) (...) Opis nadnaravnega dogodka kot naravnega odstranjuje antinomijo med naravnim in nadnaravnim na ravni teksta in jo zato razrešuje tudi na ravni implicitnega bralca. Čeprav ta še vedno opaža to antinomijo, pa suspendira svojo normalno reakcijo – kot da bi šlo za čudež – in se prilagaja zahtevam tekstnega koda. Če je nenormalno opisano kot normalno, je bralčev odziv naravnian temu ustrezno."⁵⁹ Za magični realizem je po B. A. Chanady značilna prav ta razrešitev semantične antinomije na ravni fokalizacije.⁶⁰

Eden pomembnih kriterijev magičnega realizma je fokalizatorjeva konsistentnost. B. A. Chanady v ilustracijo primerja Asturiasove *Koruzarje* in Carpentierjevo *Kraljestvo tega sveta*. Pri *Koruzarjih* gre za avtorjevo interpretacijo verovanj Majev in *Popol Vuha*. Asturias sicer verjame v razliko med tem in "svojim" (navadnim) svetom, vendar oba svetova v romanu

⁵⁷ Ibid., str. 25-26.

⁵⁸ Ibid., str. 27.

⁵⁹ Ibid., str. 36.

⁶⁰ "Na ontološki ravni gre za nenehno antinomijo med naravnim in nadnaravnim, na tekstni ravni pa je ta antinomija odpravljena." (Ibid., str. 42.)

združi, saj meni, da je tak indijanski pogled na svet. To se kaže v jasni identiteti fokalizatorja, ki le-te ne menja in tako bralcu omogoča, da se z njim identificira, čeprav so njegova verovanja povsem drugačna od avtorjevih. Toda predstavljeni svet je enovit in koherenten, zato se bralec nikoli ne sprašuje, ali je nekaj verjetno ali ne – saj gre za verjetnost in logičnost na tekstni, ne pa na semantični ravni.

Drugače je v Carpentierjevem romanu. Tu ne gre za magični realizem, saj se fokalizator nenehno menja, ni konsistenten. Avtor ne verjame v nadnaravno niti ga ne predstavlja kot tako; zanj za vse obstaja racionalna razlaga.⁶¹ Carpentier podaja različne pripovedne perspektive, gledišče ni gledišče enega samega fokalizatorja, kot to velja za magični realizem.

3. "Magični realist predstavlja podobo sveta, ki je radikalno drugačen od našega, kot enako veljavno. Ne cenzurira niti ne kaže presenečenja. Ta avtorski molk – ali odsotnost očitne sodbe glede resničnosti dogodkov in avtentičnosti podobe sveta, ki jo izražajo junaki v besedilu – je naš tretji kriterij za določitev magičnega realizma."⁶² Ta molk je seveda predvsem posledica tega, da je v magičnem realizmu nadnaravno sprejeto kot del resničnosti. Kar je torej antinomično na semantični ravni, je na ravni fikcije združeno, neprotislovno. "Avtor se nikoli ne vmeša z racionalno razlago iracionalnega verovanja."⁶³ Ne samo Márquez, tudi Cortázar in Fuentes nadnaravne dogodke uvajata kot nekaj samoumevnega, brez komentarja in tudi brez fokalizatorjevega čudenja. Nadnaravno mora sicer ostati nepojasnjeno tudi v fantastiki, vendar iz drugega razloga kot v magičnem realizmu. Avtorjev molk v fantastiki je posledica tega, da mora nadnaravno ostati skrivnost in da mora biti ohranjena antinomija med naravnim in nadnaravnim. Pri magičnem realizmu pa je odsotnost avtorjevega komentarja posledica tega, da v pripovednem svetu nadnaravno ni predstavljeno kot nadnaravno, in je tako – kot smo videli ob prvih dveh kriterijih – antinomija odpravljena.

⁶¹ Prekršek tretjega kriterija!

⁶² Ibid., str. 30.

⁶³ Ibid., str. 41.

Drugi raziskovalci

Osnovne postavke magičnega realizma pri B. A. Chanady se zdijo sprejemljive,⁶⁴ saj podobne lastnosti odkrivajo številni raziskovalci.⁶⁵ David Punter je mnenja, da je "ena najpomembnejših lastnosti magičnega realizma težnja prikazati 'magične', *boundary-breaking* dogodke kot del teksture vsakdanjega izkustva ..."⁶⁶ Po Asturiasovi definiciji zaznamuje magični realizem duhovna naravnost, ki stoji med objektivno naravnostjo ter sanjami ali halucinacijami in pomeni stopitev teh dveh, sicer ostro ločenih duševnih dejavnosti.⁶⁷ Monika in Thomas M. Scherer trdita, da se "v latinskoameriškem 'magičnem realizmu' magično pojavlja kot sestavni del realnega sveta".⁶⁸ Podobno sodbo najdemo tudi pri Brendi K. Marshal, ki opozarja, da čudežni dogodki v Márquezovem osrednjem delu niso predstavljeni kot nekaj nadnaravnega, ampak so "norma" pripovednega sveta.⁶⁹

Do takšnih izsledkov prihajajo tudi najpomembnejši raziskovalci postmodernizma. Zanje je značilno, da magičnega realizma ponavadi ne omenjajo eksplicitno, da pa njegova dela – največkrat Márquezovih *Stolet samote* – označijo podobno kot B. A. Chanady. Zlitje dveh ravni opaza na primer L. Hutcheon (ki romane sicer obravnava kot "historiografsko metafikcijo"): "Pripovedovalec-kronist heterokozmičnega Maconda (v *Cien años de soledad* Gabriela Garcíe Márqueza) bralcu predstavlja resnične zgodovinske dogodke (kolumbijske državljanske vojne), kot da bi se prvič

⁶⁴ Tu mislimo predvsem na tekstualno zlitje dveh ontoloških svetov. Na tem mestu ni prostora, da bi analizirali tudi mnoge pomanjkljivosti, med katerimi ni najmanjša nekonsistentna raba pojma fantastika, ki ga B. A. Chanady opredeljuje vsaj na tri načine.

⁶⁵ Že L. Leal pojmuje magični realizem tako, da ta prikazuje skrivnostne stvari, ne da bi obstajala zanje potreba po logični ali psihološki razlagi. (Prim. D. Janik, *ibid.*, str. 383.)

⁶⁶ D. Punter, *ibid.*, str. 142.

⁶⁷ Prim. D. Janik, *ibid.*, str. 383.

⁶⁸ *Ibid.*, str. 242.

⁶⁹ B. K. Marshall, *ibid.*, str. 180.

zgodili v njegovem fiktivnem svetu, kjer se fantastične stvari pojavljajo enako logično.⁷⁰ Določnejša je Patricia Waugh (ki sicer tudi upošteva pojem fantastičnega pri Todorovu):

"V nekaterih sodobnih romanih prihaja do skrajnega prehajanja (shifts) iz enega kontekstnega okvira v drugega (iz realizma v fantastiko, na primer),⁷¹ vendar brez razlagalnega metajezikovnega komentarja,⁷² ki bi lajšal prehod iz enega v drugega. Bralcu niso ponujeni niti razumska razlaga za ta premik niti sredstva, s katerimi bi lahko en kontekst povezal z drugim.

Sto let samote Gabriela Garcíe Márqueza dosega svoje nenavadne učinke s to vrsto prehajanja. Dozdevno realistične osebe se naenkrat začno vesti fantastično,⁷³ vse to dogajanje pa niti ne zahteva niti ne omogoča razlage.

Učinek tega romana je zato po njenem "blizu učinku shizofrenične konstrukcije realnosti (kot jo vidi Bateson), kjer informacija ni procesirana, kjer manko metajezikovnosti rezultira v nezmožnosti razločevanja med hierarhijami sporočil in kontekstov. Zgodovinski svet in alternativni svet fantastike se tu zlijeta."⁷⁴

Osnovno naratološko posebnost Márquezovega romana torej P. Waugh opredeljuje zelo podobno kot B. A. Chanady. V nekaterih potezah sorodno, v celoti pa nekoliko bolj zapleteno, nejasno in nedorečeno opredelitev najdemo nato pri Brianu McHaleu.⁷⁵ Čeprav McHale ne obravnava eksplicitno magičnega realizma, se zdijo njegovi pogledi pomembni zato, ker odprava antinomije med dvema svetovoma po B. A. Chanady v marsičem ustreza njegovi izenačitvi različnih ontoloških ravni. Z drugimi besedami: tisto, kar B. A. Chanady pojmuje kot bistvo magičnega realizma,

⁷⁰ L. Hutcheon, *Narcissistic Narrative*, str. 92.

⁷¹ Soobstoj dveh svetov ustreza prvemu kriteriju oziroma značilnosti teorije magičnega realizma pri B. A. Chanady.

⁷² Tretja značilnost po B. A. Chanady.

⁷³ P. Waugh, *Metafiction*, str. 37.

⁷⁴ *Ibid.*, str. 38. Odpravljena je torej antinomija med njima, kar ustreza drugemu kriteriju po B. A. Chanadyjevi.

⁷⁵ Zanj je očitno, da je v marsičem – ne le glede tu obravnavanega vprašanja – črpal predvsem iz P. Waugh.

McHale označuje kot eno temeljnih lastnosti postmodernizma. Vendar sam McHale, ki – kot že omenjeno – magičnemu realizmu kot takemu sploh ne posveča pozornosti (čeprav izčrpno obravnava Fuentesova in omenja Márqueza), te primerjave in iz nje izhajajočih sklepov ne naredi.

Zanimivo je, da – podobno kot B. A. Chanady in P. Waugh – tudi McHale precejšnje pozornost posveča teoriji fantastičnega T. Todorova – le da seveda iz drugih razlogov: zato namreč, ker sam fantastiko razume kot "žanr ontološke poetike", medtem ko ima Todorov, nasprotno, "epistemološki pristop k fantastiki".⁷⁶ Po Todorovu je besedilo fantastično, če *omahuje* med naravno in nadnaravno razlago. Osnovni princip fantastike je torej omahovanje, se pravi, "epistemološka negotovost".⁷⁷ McHale pa, kot je znano, postavlja fantastiko – v nasprotju s kriminalko kot epistemološkim, modernističnim žanrom – kot ontološki žanr. Zato skuša s kritičnim pristopom prikazati neutemeljenost pojmovanja Todorova, in sicer ob primeru Kafkove *Preobrazbe*.⁷⁸ Gre za "besedilo, ki ga vseskozi zaznamuje skrajno nefantastičen ton banalnosti in v katerem nobena izmed oseb ne izkusi nikakršnega zares epistemološkega omahovanja med naravno in nadnaravno razlago. Zato je Todorov prisiljen ugotoviti, da Kafkovo besedilo označuje izginotje fantastike v literaturi dvajsetega stoletja. Kot pravi, je to izginotje posledica izginotja reprezentacije v sodobnem pisanju, saj je zmožnost proizvajanja fantastičnega učinka odvisna od možnosti reprezentacije resničnosti;⁷⁹ brez te tudi prvega ne more biti."⁸⁰ Vendar McHale to mnenje kritizira, češ da odsotnost omahovanja še ne pomeni tudi odsotnosti fantastike, saj namreč še vedno "omahuje" (verjetno empirični) bralec. McHale spelje ugotovitev Todorova na svoj mlin, saj je po njem kazalec ontološke negotovosti in dehierarhizacije, torej tudi problematizacije

⁷⁶ B. McHale, *Postmodernist Fiction*, str. 74.

⁷⁷ *Ibid.*, str. 74.

⁷⁸ Analizira jo tudi B. A. Chanady in ugotavlja, da gre za magični realizem!

⁷⁹ S Todorovom se strinjata tudi "postmodernistki" Christine Brooke Rose in Linde Hutcheon, ki sta mnenja, da sta fantastika in realizem že a priori povezana. (Prim. N. Cornwell, *ibid.*, str. 25.)

⁸⁰ *Ibid.*, str. 75.

privilegirane resničnosti. "V kontekstu postmodernizma je fantastika ena izmed mnogih strategij ontološke poetike, ki pluralizira 'resničnost' in s tem problematizira reprezentacijo.⁸¹ V postmodernistični fantastiki lahko vidimo vrsto jiu-jitsa, ki uporablja reprezentacijo, da bi jo zavrгла (vrgla čezse; *overthrow*)."⁸²

V nadaljevanju poveže Kafkovo *Preobrazbo* z dvema pomembnima deloma magičnega realizma, s *Sto let samote* G. G. Márqueza in s *Polnočnimi otroki* Salmana Rushdieja. To stori v poglavju z značilnim naslovom *Banalnost*. Banalnost mu pomeni – povsem v smislu, kot razume magični realizem B. A. Chanady – dejstvo, da se fantastično v besedilu prikaže kot "banalno", vsakdanje, da se mu torej ne posveča pozornosti kot fantastičnemu. Ta "retorika kontrastirane banalnosti je prignana do svoje logične skrajnosti v svetu besedil, kot sta *Polnočni otroci* (1981) Salmana Rushdieja in *Sto let samote* Gabriela Garcíe Márqueza."⁸³ Pri Rushdieju je Indija tako prepletena s čudežnim, da to postane *rutina*. Pri Márquezu so čudežni in nadnaravni dogodki sprejeti kot dejstva, ki niso prepričana glede ontološkega statusa.

S to ugotovitvijo se McHaleova analiza seveda ujema z izsledki B. A. Chanady.⁸⁴ Obenem pa nas opozarja na pomemben problem. Formalna rešitev, ki jo ponuja B. A. Chanady, je sicer simpatična, vendar ne povsem brez pomanjkljivosti: z njo pojem magičnega realizma postane znova nepregleden, saj je – že pri B. A. Chanady – vanj mogoče uvrstiti tudi

⁸¹ Sicer McHale zavrača mnenje, da so postmodernistična dela ideološko povsem nevtralna. Kot navaja Rolanda Barthesa, večina postmodernističnih besedil ohranja "nekaj ideologije, nekaj reprezentacije, nekaj subjekta". (Ibid., str. 75.)

⁸² Ibid., str. 75.

⁸³ Ibid., str. 77.

⁸⁴ Omeniti pa je treba, da se vsaj analiza *Sto let samote* pri McHaleu tu še ne konča. V nadaljevanju dodaja, da gre Márquez v nasprotno skrajnost, ki znova vzpostavi dialog in razlikovanje med normalnim in nenormalnim: pri njem postane normalno vprašljivo, neplavzibilno, zato je "*Sto let samote* v mnogih pogledih še vedno fantastično besedilo, kljub svojemu banaliziranju fantastike – ali pa prav zato." (Ibid., str. 77.)

na primer Bulgakova in Kafka,⁸⁵ po McHaleu Nabokova, pa še niz drugih piscev. Kako presplošna in nenatančna je ta opredelitev, kaže že nadaljevanje McHaleove razprave, v katerem avtor isti formalni princip odkriva tudi pri lastnosti, ki je metafizijska in povsem neodvisna od magičnega realizma, pri tako imenovanem *kratkem stiku*.⁸⁶ McHale opozarja, da se – podobno kot v Vonnegutovi *Klavnici pet* – v Márquezovem in Rushdiejevem romanu za hip pojavi tudi sam avtor, in to razloži takole: "Avtor kot oseba v svoji lastni fikciji označuje paradokсно interpenetracijo dveh resničnosti, ki sta sicer nezdržljivi."⁸⁷ Nenavadnost tega postopka je prav to, da je v samem pripovednem svetu ta vdor nevprašljiv in neproblematiziran, da ga torej implicitni avtor ne predstavlja kot nekaj vprašljivega in ga tudi implicitni bralec ne dojema kot takega. S tem formalno ustreza strukturi magičnega realizma, kot ga opredeljuje B. A. Chanady, kar pomeni, da ta struktura ni specifična le zanj, ampak tudi za druge načine (modes) ali celo smeri pisanja, vsekakor pa za nekatere oblike metafizicije.⁸⁸

Vse to nas seveda opozarja, da zgolj formalna določitev magičnega

⁸⁵ B. A. Chanady v skladu s svojimi kriteriji natanko analizira *Preobrazbo*. Ugotavlja, da junakova preobrazba v pripovednem svetu ni sprejeta kot nekaj nadnaravnega, da pa po drugi strani tudi ne gre le za junakove halucinacije – na to v sklepu zgodbe kažeta junakova smrt in obnašanje sorodnikov. Njen logični sklep je zato, da gre v tem besedilu za magični realizem. (Ibid., str. 48-50.)

⁸⁶ Izraz je seveda Lodgeov (Prim. D. Lodge, ibid., str. 239 isl.). McHaleova raba na tem mestu je nekoliko nenavadna: natanko to, kar opiše Lodge kot kratki stik, obravnava McHale – pri Márquezu, Rushdieju in celo Vonnegutu, ki ga kot primer kratkega stika navaja Lodge! – v poglavju *Auto-bio-graphies*, sam *Kratki stik* pa pod tem nazivom obravnava nekaj strani pozneje v istoimenskem poglavju, ne da bi bila povsem razvidna razlika od avto-bio-grafije.

⁸⁷ Ibid., str. 204.

⁸⁸ Tu je znova treba omeniti P. Waugh, ki opozarja na razliko med Márquezovim romanom (torej magičnim realizmom) in metafizicijo. Če se pri Márquezu "zgodovinski svet in alternativni fantazijski svet združita, pa sta pri metafiziciji vedno v medsebojni napetosti in odnos med njima – med 'igro' in 'realnostjo' – je osrednji fokus teksta." (Ibid., str. 38.) Vendar se je obenem treba vprašati, ali je ta strukturna razlika res takšna, kot jo opisuje P. Waugh. Tudi v magičnem realizmu po B. A. Chanady obstaja napetost med obema svetovoma (1. kriterij!). Ta je celo prvi pogoj razrešitve antinomije. Po drugi strani pa je tudi bistvo metafizicije zlitje dveh različnih ontoloških ravni (prim. T. Virk, *Paradoks lažnivca in metafizicijški paradoks*).

realizma ni dovolj. Naratološka opredelitev sicer res zadošča za ločitev magičnega realizma od fantastike in tako imenovanega fantastičnega realizma, ne zadošča pa za določitev obsega in tudi samega bistva magičnega realizma.⁸⁹ Da bi se približali temu, je treba najprej raziskati še vsebinska določila magičnega realizma.

Vsebinska določila

Po izidu članka Angela Floresa o magičnem realizmu leta 1955 je ta termin postal pojem literarne vede in je označeval dela (predvsem romane) latinskoameriških piscev, ki so uporabljali določene teme in tehnike. Osnovna, vsem skupna tehnika je posebno povezovanje oziroma zlivanje naravnega in nadnaravnega (čudežnega, magičnega) v pripovednem svetu, namreč tako, kot to analizira Amaryll Chanady. Čeprav eksplicitno trdi, da magičnega realizma ni mogoče vezati na mitološke in verovajske teme arhaičnih ljudstev⁹⁰ – kar je seveda v skladu z njenim pojmovanjem magičnega realizma kot *mode* in ji omogoča vanj uvrstiti tudi na primer Kafko – pa sta tudi pri njej v magičnem realizmu nadnaravno in naravno predstavljeni v tem smislu, da je "navzočnost naravnega pripisana primitivni ali 'magični' indijanski mentaliteti"⁹¹, ki "koeksistira z evropsko racionalnostjo"⁹² – se pravi: s polom naravnega. S tem pa je obenem tudi nakazana osnovna vsebinska določitev pojma magični realizem. Že Carpentier je svoj model čudežnega realizma eksplicitno razlikoval od evropskega nadrealizma tako, da ga je poudarjal kot latinskoameriško specifiko, kot smer, ki pravzaprav ustvarja in obenem odseva novo⁹³ zavest latinskoameriški. Ta težnja se je nadaljevala pri Cortázarju,⁹⁴ avtorju,

⁸⁹ Tako kot najbrž ni dovolj zgolj formalno-naratološka analiza znanstvene fantastike, ampak v njeno definicijo nujno sodijo tudi vsebinska določila.

⁹⁰ A. Chanady, *ibid.*, str. 44.

⁹¹ A. Chanady, *ibid.*, str. 19.

⁹² A. Chanady, *ibid.*, str. 19.

⁹³ Danes bi verjetno rekli: postkolonialno.

⁹⁴ Tudi njegova *Rayuela* kot v tem smislu osrednje delo ni nastala povsem brez stika z nadrealizmom.

ki med magičnimi realisti "najbolj eksplicitno problematizira zahodno kulturno tradicijo in razglša potrebo po alternativnem načinu odnosa do realnosti".⁹⁵ Ohranjala pa se je tudi pri vseh piscih, ki po splošnem konsenzu sodijo v magični realizem. Njihovi romani namreč skušajo problematizirati temelje evrocentričnega diskurza ne le na ravni pripovedne tehnike, ampak tudi na vsebinski, motivno-tematski in idejni ravni. Prav to je tudi razlog, da ti romani že davno pred evro-ameriški teorijami postmodernizma in dekonstrukcije kritizirajo evrocentrični logos in Velike zgodbe.⁹⁶ Vendar ta kritika ni povsem brez avtorefleksijske note: za pisce magičnega realizma je sicer res značilna fascinacija z njihovo lastno deželo, obenem pa tudi distanca do nje (ki jo je večina teh piscev pridobila v izgnanstvu ali z zahodno izobrazbo).⁹⁷ Prav ta distanca šele omogoča magično realističnost v tistem smislu, kot to opisuje B. A. Chanady: v delu morata obstajati dva koda realnosti (naravno in nadnaravno), da bi lahko potem prišlo do – za magični realizem značilne – razrešene antinomije (do zlitja obeh ravni realnosti). Če avtor ne bi imel distance do magične realnosti, te dihotomije ne bi bilo (ne bi namreč bilo nadnaravnega).

Romani magičnega realizma problematizirajo evrocentrični diskurz predvsem "z oživljanjem predkolumbovske kulture prvotnih indijanskih ljudstev, njihovega mitičnega, magičnega in arhaičnega sveta".⁹⁸ To kulturo oživljajo s tematizacijo mita, (mitološke) časovnosti in (alternativne) zgodovine. Linearni "novoveški evropski" čas je razpršen (najizraziteje v Fuentesovi *Terri Nostrí*), v romanih se eksplicitno pojavlja ciklični, krožni čas (pri Márquezu,⁹⁹ Fuentesu, Cortázarju, I. Allende), kakor je značilen

⁹⁵ J. Higgins, str. 99.

⁹⁶ Prim. V. Roloff, *Einleitung*, str. 4. – Zato seveda ne preseneča, da je v tej literaturi mogoče najti lastnosti, ki jih raziskovalci sicer pripisujejo zahodnemu postmodernizmu: "Zbeganost, praznina, odsotnost središča, zmeda, iskanje identitete, želja po imenovanju prepada – vse to so označevalci, ki dajejo podobo latinskoameriški literaturi." (R. Campa, *ibid.*, str. 760.)

⁹⁷ Prim. V. Roloff, *Einleitung*, str. 2.

⁹⁸ J. Kos, *Postmodernizem*, str. 98.

⁹⁹ V *Stotih letih samote* ta cikličnost ni izražena le s samo strukturo, ki roman z metafizijskim koncem krožno zaobrbe v njegov začetek, ampak tudi na povsem leksikalni ravni.

za mite. To je posledica tega, da skuša magični realizem ohraniti mitsko zavest o celovitosti sveta.¹⁰⁰ Vendar – in to se zdi za razumevanje magičnega realizma pomembno – pri tem ne gre za naivno mitologiziranje, ampak za "mit kot medbesedilnost, obliko soočenja s tujim govorom in tujimi (literarnimi in neliterarnimi) tradicijami, kar je lepo zajeto v pojmih polifonija ali polimitija".¹⁰¹ Ti miti niso temeljni, ampak pluralistični, prostora ne zapirajo, ampak odpirajo.

Neki zaprt prostor se v magičnem realizmu odpira tudi v pojmovanju zgodovine. Magični realisti evocirajo njeno vprašljivost. Márquez je skušal – po svojih lastnih besedah – v *Stotih letih samote* podati alternativno različico kolumbijske zgodovine. Podoben namen je imel s *Terro nostro* Fuentes, ki skuša povedati drug(ačn)o, neevrocentrično zgodovino, tisto, ki ni velika zgodba.¹⁰² Uradni komplementarno zgodovino podaja v *Pogovoru v katedrali* tudi Vargas Llosa.¹⁰³ Končno pa je s podobnimi značilnostmi sem treba prišteti tudi S. Rushdieja. Prav pri problematiziranju zgodovine so ti pisci uporabljali največ takih postopkov, ki jih je mogoče označiti kot postmodernistične. Márquez na primer "derealizira" "uradni" zgodovinski dogodek in obenj postavi kot verodostojno alternativno različico.¹⁰⁴ Fuentes zavestno ponareja, pretvarja in parodira faktografska zgodovinska dejstva, manipulira z biografskimi podatki zgodovinskih osebnosti in zgodovinskimi letnicami. Podobno ravna v *Polnočnih otrocih*

¹⁰⁰ Takšno je na primer stališče Asturiasa. Prim. D. Janik, *Der 'realismo mágico'*, str. 385.

¹⁰¹ V. Roloff, *Einleitung*, str. 3.

¹⁰² Prim. R. L. Williams, *ibid.*, str. 5, 33; S. Kleinert, *ibid.*, str. 183. McHale v *Postmodernist Fiction* to dejstvo označuje za postmodernistično. (*Ibid.*, str. 17.) – To je seveda pri obeh piscih značilen postkolonialistični refleks.

¹⁰³ Prim. U. Schulz-Buschhaus, *ibid.*, str. 146.

¹⁰⁴ Namreč stavko bananskih delavcev, ki se je zgodila leta 1928 v Ciréagi in končala s pokolom. O tem pokolu je že pred *Stotimi leti samote* napisal roman – z Márquezovim predgovorom – njegov dobri prijatelj Alvaro Capeda Samudio: *La casa grande*, 1962. (Prim. Williams, *ibid.*, str. 6.) Za presojo pomembnosti tega dogodka ne bo odveč opozorilo na to, da je Márquez *Sto let samote* začel pisati leta 1950, ko je tudi izšlo nekaj fragmentov, in da je zasnutek romana takrat nosil naslov *La casa*. (D. Janik, *Gabriel García Márquez: "Cien años de soledad"*, str. 134.)

tudi Rushdie. V vseh teh postopkih moramo seveda videti zavestno alternativo vladajočemu (evrocentričnemu) diskurzu, na katerega so v postkolonialni Latinski Ameriki postali pozorni prej kot v Evropi in Združenih državah. Morda je prav to – za prve bralce sicer povsem prikrito oziroma skrito – predhodništvo celo eden izmed razlogov razvpitega "booma".

Omenjene tematske posebnosti morajo bistveno dopolniti zgolj formalno določitev magičnega realizma. Edino z njihovo pomočjo namreč lahko zavrne tista – za periodizacijo povsem neproduktivna – pojmovanja, po katerih naj bi v magični realizem prišle tudi Kafko, Grassa, Nabokova ipd. Vendar pa posebne atmosfere magičnosti, prevzete iz mitologije in starih verovanj, ter mitološkega pojmovanja časa in zgodovine spet ne moremo povezovati le s tovrstnimi tradicijami predkolumbovske Amerike. Vsaj primer S. Rushdieja – čigar romani so nedvomno primerljivi z latinskoameriškimi – namreč kaže, da so podobni literarni pojavi mogoči tudi v nekaterih drugih literaturah, predvsem tistih, ki se razvijajo v državah tako imenovanega tretjega sveta oziroma postkolonialnih literaturah, tam torej, kjer je literatura oblika političnega in kulturnega nasprotovanja zahodni, evrocentrični kulturi in literaturi. S tem v vprašanje opredelitve magičnega realizma uvajamo zunajliterarni, sociološki kriterij, ki pa ga – kot se zdi – vsaj delno moramo upoštevati, saj zgolj formalna in tudi vsebinska analiza ne ponujata zadostne razlage.

Postmodernističnost magičnega realizma

Tako formalne (zlitje dveh ravni realnosti) kot tudi vsebinske (kritika evrocentrične racionalnosti in linearne zgodovine, vzpostavljanje logike mita) lastnosti magičnega realizma¹⁰⁵ je mogoče povezati z bistvenimi lastnostmi postmodernizma, kot ga definirajo njegovi najpomembnejši raziskovalci (na primer McHale), toda morda še bolj s filozofskimi in sociološkimi določili postmoderne dobe. Iz tega se seveda sam po sebi ponuja sklep o postmodernističnosti magičnega realizma. Vendar pa nam že površen pogled pokaže, da utegne biti govorjenje o postmodernističnosti

¹⁰⁵ V marsičem zajete že v Rohovi definiciji.

romanov Carpentierja, Sabata, Asturiasa, pa tudi Márqueza in Llose vsaj vredno podrobnejšega razmisleka, če ne celo sporno.¹⁰⁶ Romani omenjenih piscev se namreč – od boomovskih avtorjev so vidnejše izjeme predvsem Fuentes s *Terro Nostro*, Cortázar z *Ristancem* in morda Puig z romanom *Kdo je ubil Rito Hayworth* – precej razlikujejo od pisanja avtorjev, ki sestavljajo nesporni postmodernistični kanon (Barth, Eco, Calvino, Fowles, Pynchon itn.). Vprašanje o postmodernističnosti magičnega realizma zahteva torej dodaten, tehtnejši premislek.

Eno izmed možnosti razpravljanja o postmodernističnosti magičnega realizma ponuja navzočnost metafikcije v nekaterih njegovih delih. Metafikcija sicer ima – kot smo že opozorili – nekaj strukturnih ujemanj z magičnim realizmom,¹⁰⁷ vendar v svoji eksplicitni obliki ni našla vstopa prav v vsa dela (latinskoameriškega) magičnega realizma. Ne najdemo je na primer – vsaj ne v značilno postmodernistični obliki – pri Carpentierju, Asturiasu ali Sabatu, pa tudi v večini Márquezovih romanov ne. Pač pa je pomembno navzoča v *Stotih letih samote*, *Terri nostri* in *Ristancu*, delih, ki po mnenju večine raziskovalcev magičnega realizma sodijo v postmodernizem.

Navzočnost metafikcije je v najtesnejši zvezi s problemom "realističnosti" magičnega realizma.¹⁰⁸ Sama oznaka sicer res govori o "realizmu" magičnega realizma, vendar je očitno, da je ta realizem drugačen od "tradicionalnega", zato Janko Kos glede o "postrealizmu", o smeri torej, ki še vedno "ustvarja literarno 'podobo' nekega zgodovinskega sveta, družbe ali civilizacije, upošteva je pri tem različne determinizme, podobno kot

¹⁰⁶ Prim. podobno mnenje pri Kosu, *Postmodernizem*, str. 98-99.

¹⁰⁷ Patricia Waugh v knjigi *Metafiction* piše: "Metafikijska dekonstrukcija je romanopisce in njihove bralce oskrbela ne le z boljšim razumevanjem temeljnih struktur pripovedi, ampak je ponudila tudi skrajno primerne modele za razumevanje sodobnega izkustva sveta kot konstrukcije, proizvoda, mreže med seboj odvisnih semantičnih svetov." (*Metafiction*, str. 9.) Na ta metafikijski proces nato eksplicitno navezuje vznik magičnega realizma.

¹⁰⁸ Metafikcija in realizem sta – zaradi nacionalne literarne specifike – pogosto združena tudi v angleškem romanu, zato ne preseneča, da zlasti angleška literarna veda glede teh piscev pogosto govori o magičnem realizmu.

realizem in naturalizem 19. stoletja, čeprav v bolj ali manj omiljeni obliki",¹⁰⁹ ki s tem očitno ohranja "realistično podlago, ki je bila v latinskoameriški literaturi med vojnama – zlasti v obliki tako imenovanega regionalnega romana – zelo močna",¹¹⁰ na katero pa sta vplivala tudi modernizem in nadrealizem. Element magičnega vnaša povezovanje te, postrealistične podlage z mitskim, arhaičnim svetom predkolumbovske Amerike.

Kosova sodba zavrača posplošeno uvrščanje magičnega realizma v postmodernizem in nasprotuje nekaterim že ustaljenim literarnozgodovinskim sodbam. Pri tem se zdi vprašljivo povezovanje (post)realistične podlage z medvojnim realističnim regionalnim romanom, zlasti z vidika tistih literarnih zgodovinarjev, ki razumejo magični realizem kot odziv na prav ta regionalni roman.¹¹¹ Že sama magičnost magičnega realizma namreč opozarja, da ta proza – in tu se morda pokaže problematičnost pojmovanja magičnega realizma v celoti kot postrealizma – zavrača zvesto zrcaljenje zunanjega sveta, zato ne preseneča, da je v številnih primerih – vsaj delno – metafizijska in avtoreferencialna. Kot taka je (na to opozarja Higgins) posledica skepse, da bi literatura bila zmožna zrcaliti resničnost.¹¹² O "kritiki reprezentacije" v magičnem realizmu piše tudi B. K. Marshall: posledica nadnaravnih dogodkov v *Stotih letih samote* je po njenem mnenju "spodkopano zaupanje v mimetični jezik, da bi vseboval 'resničnost'.¹¹³ (...) Magični realizem je kritika reprezentacije s tem, da odpravlja meje med tem, kar je 'magično', in tem, kar je 'resnično', in tako problematizira sprejete definicije obojega."¹¹⁴ Omenili smo že Kadirjevo postkolonialistično trditev, da je zaradi kolonialne preteklosti "latinskoameriška

¹⁰⁹ J. Kos, *Postmodernizem*, str. 98.

¹¹⁰ *Ibid.*, str. 98.

¹¹¹ Prim. J. Higgins, *ibid.*, str. 92.

¹¹² Prim. J. Higgins, *ibid.*, str. 94.

¹¹³ Na podobno sodbo naletimo tudi pri Williamsu; po njem se latinskoameriški postmodernisti z zahodnimi ujemajo v prepričanju, da jezik ne more podajati resnice o svetu. (*ibid.*, str. 19.) Kot vemo, so vsaj delno postmodernisti po Williamsu na primer Fuentes, Cortázar in Llosa.

¹¹⁴ B. K. Marshall, *ibid.*, str. 180.

literatura kvintesenca nereprezentacijskega diskurza".¹¹⁵ Dodajmo še razmislek Linde Hutcheon, ki – čeprav z nekoliko drugačnim jezikom – prav tako govori o s pripovednimi postopki izraženem dvomu o zmožnosti odseva (zunanje) resničnosti: "Historiografski metafikcionisti, kot so García Márquez s *Stotimi leti samote*, Grass s *Pločevinastim bobnom* ali Rushdie s *Polnočnimi otroki* (ta ima prvi besedili za intertekst), parodije ne uporabljajo le zato, da bi obnovili zgodovino in spomin spričo distorzij 'zgodovine pozabljanja' (Thiher 1984, 202), ampak obenem tudi zato, da bi problematizirali avtoriteto vsakega akta pisanja, s tem da locirajo diskurz tako zgodovine kot fikcije znotraj vedno raztezajoče se intertekstualne mreže, ki se norčuje iz vsakega pojma bodisi en(otn)ega izvora ali preproste kavzalnosti."¹¹⁶

Številni metafikcijski prijemi so res v ospredju nekaterih del zlasti Cortázarja, Rushdieja in Fuentesesa, pa tudi na primer Márqueza. Kot se zdi, je to vsaj delno posledica zavesti o pisateljevi ustvarjalni moči. Pisatelj ustvarja avtonomno resničnost in ne odseva že obstoječe.¹¹⁷ Eden najlepših primerov za to je metafikcijski sklep *Stotih let samote*, ki pokaže, da bo junak, ko bo prebral kroniko do konca, izginil, z njim pa bo izginil tudi ves (pripovedni) svet. Ta odlomek lepo kaže, da svet knjige ne odseva realnega sveta, ampak je (zgolj) fikcijski konstrukt.¹¹⁸

¹¹⁵ R. Campa, *ibid.*, str. 759.

¹¹⁶ L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, str. 129. – Kako zelo se Márquez vklaplja v pojem historiografske metafikcije pri Lindi Hutcheon, nazorno demonstrira primer, ki z absurdno jasnostjo razgalja za postmodernizem tako značilno narativno naravo zgodovine (ne preseneča, da je to med osrednjimi temami magičnega realizma). Kot poroča Debra A. Castillo – ki opozarja na ustno tradicijo pri Márquezu – je Márquezov (na podlagi ustne tradicije nastali) opis pokola bananskih delavcev, alternativen uradnemu, povzročil ponoven pretres dogodka s strani zgodovinarjev in posledično uvrstitev Márquezove različice v uradno (sic!) kolumbijsko zgodovino. (D. Castillo, *ibid.*, str. 618-619.)

¹¹⁷ To bi že lahko kazalo na postmodernističnost.

¹¹⁸ Prim. J. Higgins: "Lep primer je Márquezovih *Sto let samote*, kjer uspe na zadnji strani poslednjemu Buendiji končno dešifrirati dotlej nerazumljivi rokopis, ki ga je dal družini skrivnostni cigan Melquíad, in ugotovi, da gre za pred sto leti napisano poročilo o zgodovini Buendijejevih, ki bodo prenehali obstajati, ko bo prenehal brati, in da tudi sam pravzaprav ni drugega kot plod Melquíadove domišljije, ki ne obstaja zunaj strani rokopisa. Takšen konec bralca med drugim

Toda po drugi strani nas spet ne sme zanesti v nasprotno skrajnost. Magični realizem je nemara res odziv na tradicionalni realizem, vendar – in to je lastnost latinskoameriške proze sploh – nikdar ni v celoti avtoreferencialen, ampak "nekje vmes". Po mnenju B. A. Chanady "ne sodi niti povsem v domeno fantastike ...niti realnosti, ki je naš konvencionalni, vsakdanji svet".¹¹⁹ – Je torej med realizmom in fantastiko.¹²⁰ Kot pripominja Campa: *Sto let samote* je mogoče brati realistično in tekstualistično (metafikcijsko) obenem.¹²¹ Ta dvojnost ni opazna le v Márquezovem romanu, ampak tudi denimo v *Terri Nostri*, ki za bralca gotovo ni povezana z realizmom, za katero pa njen avtor – podobno kot za svoj roman kolumbijski pisec – zatrjuje, da odseva realno podobo Latinske Amerike, njenih ljudi, družbe in zgodovine.¹²²

Magični realizem torej res nikoli ni povsem samonanašalen.¹²³ Navezan je na konkretno zunajbesedilno resničnost, čeprav ne vedno na način

opozarja, da je roman, po besedah Gallagherja, "fiktivni konstrukt, stvaritev, ne pa zrcalo, ki bi natanko odsevalo realnost." (J. Higgins, str. 92.) – Podobno metafikcijski konec v tem romanu razumejo tudi drugi razlagalci. Z vidika formalne analize se zdi takšno sklepanje korektno. Toda na tem mestu naj opozorimo še na eno – nič manj verjetno, pa tudi nič manj "postmodernistično" – razlago tega konca, ki upošteva mitološko razsežnost Márquezovega romana. Kot v analizi francoskega postmodernizma navaja A. K. Varga, so v arhaičnih družbah zgodbe in metazgodbe združene. Arhaične zgodbe – mite – odlikuje ekvivalenca treh pripovednih instanc: subjekt lahko igra vlogo pripovedovalca, pripovedovanca in referenta – je torej obenem del pripovedovanja in pripovedi. Pripoved lahko zato simulira življenje, ki ga ponavlja. (A. K. Varga, *ibid.*, str. 36.) Márquez, kot vidimo, stori v sklepu svojega romana natanko to in tako obnavlja temeljno mitsko strukturo, ki je v njegovo delo infiltrirana na vseh ravneh.

¹¹⁹ B. A. Chanady, *ibid.*, str. 27.

¹²⁰ Čeprav B. A. Chanady tu ni povsem natančna. Na drugem mestu ugotavlja, da loči magični realizem od pravljice in fantastike primarno realistično ozadje.

¹²¹ R. de la Campa, *ibid.*, str. 758.

¹²² Čeprav dogajanje zvečine sploh ni postavljeno v Latinsko Ameriko in tudi ni povsem jasno povezano z njeno mitologijo.

¹²³ S sociološkega stališča je seveda povsem razumljivo, da se pisatelji v postkolonialnih državah – bodisi Latinske Amerike ali Karibov, kjer obstaja (predvsem z W. Harrisom) avtohtona različica magičnega realizma – ne morejo ubadati zgolj z jezikom in umetelnimi konstrukti, ampak morajo v ospredju njihove pozornosti ostajati politika, stara kolonialna, nacionalna in kulturna identiteta itn.

tradicionalnega realizma. Márquezov Macondo ima na primer zagotovo več mitičnih kot "realnih" lastnosti¹²⁴ in dogajanje v njem pravzaprav ne ureja logika realističnega determinizma. Kot smo že omenili, Márquez celo – to opaža McHale – radikalno maliči "realistično" realnost, saj izmišljenim dogodkom dodaja videz realnega, realnim pa neverjetnega. Vse to je najbrž povezano s posebnim "postkolonialnim" stanjem latinskoameriške literature in z njenim posebnim, evrocentričnemu zavestno nasprotujočim pojmom realnosti, ki vsakršen poskus povezovanja realnosti teh romanov z romani realizma in naturalizma 19. stoletja že vnaprej otežuje in tudi problematizira.

Tak položaj seveda ne zaznamuje romanov vseh tistih piscev, ki v splošni zavesti veljajo za magične realiste (na primer Asturiasa, Sabata, delno Carpentierja), ampak predvsem tistih, ki jih bolj ali manj pogosto povezujemo s pojmom postmodernizma (Fuentes, Márquez, Cortazar). Značilnost slednjih je, da evrocentrično pojmovane realnosti ne problematizirajo le z "magičnim", ampak tudi z metafikijskimi prijemi, ki jih najdemo že v *Stotih letih samote*, še bolj pa seveda v *Terri Nostri* in *Ristancu*. Prav navzočnost metafikcije – kot se zdi – ponuja kriterij, po katerem bi bilo mogoče nekatera dela magičnega realizma uvrstiti v postmodernizem. Metafikcija je namreč pomemben sestavni del teh romanov, in to ne le na ravni formalnih metafikijskih postopkov, ampak – kot sta pokazali zlasti L. Hutcheon in B. K. Marshall – na bolj globalni ravni. Če povzamemo njune (in tudi drugih raziskovalcev) sodbe: magični realizem zanika primat naravnih in fizičnih zakonov, ki so v vsakdanjem svetu nesporni. Po eni strani to zanikanje seveda zrcali odpor zoper ontološko monolitnost, po drugi strani pa ima tudi globoko metafikijsko razsežnost. Zrcali sicer kompleksnost jezika, ki je zmožen povezovati tako različne svetove, obenem pa tudi njegovo nezadostnost, saj je kljub svojim potencialom neskončnih zmožnosti nezmožen reproducirati živo izkušnjo. Z brisanjem meje med magičnim in realnim problematizira sprejete definicije obojega in je tako kritika sposobnosti reprezentacije tega sveta z mimetičnim

¹²⁴ Čeprav je njegov model realen; gre za vasico Yoknopatawpha. Prim. R. L. Williams, *ibid.*, str. 6.

jezikom. Z vsem tem pa ta dela načenjajo tisti pojem resnice in resničnosti, ki opredeljuje novoveški subjekt in njegovo subjektiviteto ter jih tako postavlja v bližino (ali že kar v območje) duhovnozgodovinske podlage, značilne za postmodernizem.

Sklep

Po vsem povedanem se zdi, da je glede magičnega realizma mogoče priti do teh sklepov. Formalni kriterij B. A. Chanady za določanje magičnega realizma, ki ta pojav predvsem razmeji od fantastike, je tisti najširši, ki ga je treba dopolnjevati še z vsebinskimi, da pridemo do smiselne omejitve pojma. Ti vsebinski kriteriji so po svoje restriktivni, vendar nujni. Po njih je jasno, da sodijo v magični realizem v najožjem smislu Márquez,¹²⁵ Carpentier, Asturias, delno Fuentes in Cortazar, precej manj pa avtorji "urbanega" romana, ki ne operirajo z mitološko zavestjo predkolumbovskih indijanskih ljudstev (Sabato, Llosa, Puig, vprašanje pa je tudi, kako je s Fuentesom). S tega vidika med magične realiste seveda ni mogoče prištevati Kafke,¹²⁶ Prousta, Calvina in Bulgakova – pač pa zagotovo Salmana Rushdieja,¹²⁷ v bolj omejenem smislu pa morda tudi Maxine Hong Kingston in Leslie Marmon Silko. Pri tem je treba poudariti, da tudi sama tematika še ni zadosten kriterij za določitev magičnega realizma, ampak mora biti nujno dopolnjena s formalnim kriterijem, ki ga vzpostavlja B. A. Chanady. Ta kriterij namreč ni nekaj poljubnega in zgolj formalnega, ampak je posledica ambivalentnega odnosa magičnih realistov do opisovane realnosti. Magičnost magičnega realizma je posledica dejstva, da ti avtorji

¹²⁵ Njegov roman *General v svojem labirintu* kot izrazito postmodernističen analizira J. D. Saldivar, *ibid.*, str. 527 isl.

¹²⁶ B. A. Chanady se sicer zaveda drugačnosti njegove proze od latinskoameriške, vendar na podlagi tega sklepa le o različnih tipih magičnega realizma. (B. A. Chanady, *ibid.*, str. 55.)

¹²⁷ Kot pripominja Cornwell, ne le s *Polnočnimi otroki*, ki jih je mogoče prepričljivo vzporejati s *Štотimi leti samote*, ampak tudi s *Satanskimi stih*i. (N. Cornwell, *ibid.*, str. 185, 191.)

– v postkolonialni maniri¹²⁸ – kritizirajo evrocentrični diskurz (linearnega časa, zgodovine, kavzalnega zaporedja itn.) in dosegajo zlitje (z izrazom McHalea) različnih ontoloških ravni – tisto torej, kar B. A. Chanady imenuje razrešena antinomija. Toda da bi antinomija sploh lahko bila razrešena, mora najprej obstajati; za njen obstoj poskrbi dejstvo, da imajo do sveta mita (predvsem v eksilu živeči in evropsko izobraženi) pisci magičnega realizma vendarle distanco, ki omogoča, da sta v osnovi v delu zoperstavljena dva koda realnosti. S tem se magični realizem na primer bistveno loči od sveta pravljice, legende in "folklorističnega" pisanja.

Zlasti mchaleovski kriterij zlitja dveh ontoloških ravni nas zavaja v skušnjavo, da bi magični realizem preprosto v celoti speljali v postmodernizem.¹²⁹ Vendar je treba glede tega upoštevati upravičeno opozorilo Janka Kosa, da del magičnega realizma duhovnozgodovinsko temelji v realizmu, prehaja pa proti modernizmu in postmodernizmu. S Kosovo sodbo se po svoje ujemajo tudi izsledki nekaterih drugih raziskovalcev, ki posamezna dela magičnega realizma uvrščajo v tradicionalno, modernistično ali postmodernistično prozo. Vse to nas navaja na sklep, da je med tremi mogočimi pojmovanji statusa magičnega realizma (kot "mode" pri B. A. Chanady, smer pri Kosu ali obdobje pri Barthu) najbolj upravičeno Kosovo. Kot lahko namreč sklepamo na podlagi naših ugotovitev, je magični realizem smer, ki se lahko – podobno kot na primer sentimentalizem ali sentimentalni roman – veže z različnimi duhovnozgodovinskimi podlagami: realistično, modernistično ali postmodernistično. Za postmodernistična lahko v skladu z gornjimi ugotovitvami veljajo dela z močno metafizijsko noto. Mednje ob *Terri nostri*¹³⁰ in *Ristancu* –

¹²⁸ Zato je zaznati podobne pojave – npr. Rushdie – pri avtorjih, ki prihajajo iz bivših kolonialnih držav tretjega sveta.

¹²⁹ Takšna je eksplicitno predvsem obravnava J. D. Saldívarja; podobno sodbo pa implicira tudi vzporejanje historiografske metafizije in magičnega realizma pri Lindi Hutcheon. (Npr. *A Poetics of Postmodernism*, str. 129.)

¹³⁰ Na posebno odlično mesto roman v tem kontekstu postavlja Brian McHale: *Terra Nostra* je po njem, "skupaj s Pynchonovo *Mavrico težnosti* (1973), eden paradigmatskih tekstov postmodernizma, dobesedno antologija postmodernističnih tem in postopkov" (*Postmodernist Fiction*, str. 16).

v nasprotju s Kosovim mnenjem – verjetno sodi tudi *Sto let samote*,¹³¹ saj prav s svojo metafikijskostjo evrocentrično pojmovano "realnost" postavlja pod vprašaj, to pa v smislu, ki je značilno postmodernističen, kar se med drugim kaže tudi v tem, da izraža "ontološko negotovost".¹³² Da se omenjena dela ne izčrpajo v avtoreferencialnosti, ampak vedno – predvsem v obliki družbene kritike – kažejo tudi na realni svet zunaj teksta, ne sme biti ovira za določitev njihove postmodernističnosti, saj so takšna tudi številna druga dela, ki jih ponavadi umeščamo v postmodernizem.¹³³

(Se nadaljuje)

CITIRANA LITERATURA

– *Beiträge zur Vergleichenden Literaturgeschichte. Festschrift für Kurt Wais zum 65. Geburtstag.* Unter Mitarbeit von Wolfgang Eitel herausgegeben von Johannes Hösl. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1972.

– Malcolm Bradbury: *The Modern American Novel.* Second Edition. Oxford University Press., Oxford; New York 1992.

¹³¹ Zdi pa se, da ne tudi Puigov *Poljub ženske pajka*, ki ne sodi ne v magični realizem ne postmodernizem. Postmodernistična je *Rita Hayworth*, vendar ni magičnorealistična.

¹³² Higgins navaja dialog iz *Stotih let samote*, kjer ontološko negotovost uteleša – v pogovoru o pokolu delavcev – lokalni duhovnik: "Oh, sin moj, – je vzdihnil. – Meni bi zadoščalo, ko bi bil prepričan, da ta hip obstajava vsaj ti in jaz." (Sl. prevod str. 349.) "García Márquez se tu učinkovito odreka vsaki zahtevi, da bi 'povedal tako, kot je', saj novi romanopisci nimajo več vere tradicionalnega realizma v človekovo sposobnost razumeti in opisati svet." (J. Higgins, *ibid.*, str. 93.) Higginsova sodba se zdi v načelu sprejemljiva, vendar je verjetno ni mogoče izvesti kar iz sodbe enega od obrobni protagonistov romana. Pač pa bi lahko dejali, da dosega Márquez v omenjenem romanu ontološko negotovost s temi postopki: z omenjenim metafikijskim koncem, ki vidno načne ontološko stabilnost; z nenéhno relativizacijo časa in zgodovine; s kolizijo različnih ontoloških ravni, npr. mešanjem geografsko in zgodovinsko povsem faktografskih dogodkov z izmišljijami in čudeži.

¹³³ Najizrazitejša primera sta Cooverjev *The Public Burning* ter Sukenickov *Out*, vendar sem sodijo tudi denimo Pynchonova *The Gravity's Rainbow*, Ecovo *Foucaultovo nihalo*, Barthov *Sabbathical* ter celo Fowlesova *Ženska francoskega poročnika*.

- Malcolm Bradbury: *The Modern British Novel*. Secker & Warbury, London 1993.
- *The British and Irish Novel since 1960*. Edited by James Acheson. MacMillan Press LTD, London 1991.
- Román de la Campa: *On Latin Americanism and the Postcolonial Turn*. Canadian Review of Comparative Literature. 3-4/1995, str. 745-771.
- Debra A. Castillo: *Latin American Fiction. V: The Columbia History of the American Novel*, str. 607-648.
- Amaryll Beatrice Chanady: *Magical Realism and the Fantastic. Resolved Versus Unresolved Antinomy*. Garland Publishing, inc., New York & London 1985.
- *The Columbia History of the American Novel*. Emory Elliot, General Editor. Columbia University Press, New York 1991.
- Neil Cornwell: *The Literary Fantastic. From Gothic to Postmodernism*. Harvester Wheatsheat, New York; London 1990.
- James Higgins: *Spanish America's New Narrative. V: Postmodernism and Contemporary Fiction*, str. 90-102.
- *Der hispanoamerikanische Roman. Band II. Von Cortázar bis zur Gegenwart*. Herausgegeben von Volker Roloff und Harald Wentzloff-Eggebert. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1992.
- Linda Hutcheon: *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Methuen, New York and London 1984.
- Linda Hutcheon: *A Poetics of Postmodernism*. Routledge, New York and London 1988.
- Linda Hutcheon: *The Politics of Postmodernism*. Routledge, London and New York 1989.
- Dieter Janik: *Der 'realismo mágico' – zur Bedeutung des Magischen im hispanoamerikanischen Gegenwartsroman. V: Beiträge zur Vergleichenden Literaturgeschichte*, str. 375-387.
- Dieter Janik: *Gabriel García Márquez: "Cien años de soledad"*. V: *Der Hispanoamerikanische Roman*, str. 132-145.
- Bruce King: *The New Internationalism: Shiva Naipaul, Salman Rushdie, Buchi Emecheta, Timothy Mo and Kazuo Ishiguro. V: The British and Irish Novel since 1960*, str. 192-211.
- Susanne Kleinert: *Carlos Fuentes: "Terra Nostra"*. V: *Der Hispanoamerikanische Roman*, str. 181-192.
- Janko Kos: *Postmodernizem*. DZS, Ljubljana 1995. (Literarni leksikon; 43)
- Feiwei Kupferberg: *Drugi postmodernizem*. Prevedla Staša Grahek. Literatura 20/1993, str. 63-66.
- Leert Lernout: *Postmodernist Fiction in Canada. V: Postmodern Fiction in Europe and the Americas*, str. 127-141.
- David Lodge: *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature*. Edward Arnold, London 1977.

- Brenda K. Marshall: *Teaching the Postmodern: Fiction and Theory*. Routledge, New York and London 1992.
- Brian McHale: *Change of the Dominant from Modernist to Postmodernist Writing*. V: *Approaching Postmodernism*, str. 53-80.
- Brian McHale: *Constructing Postmodernism*. Routledge, London and New York 1992.
- Brian McHale: *Postmodernist Fiction*. Methuen, New York and London, 1987.
- Julio Ortega: *Postmodernism in Latin America*. V: *Postmodern Fiction in Europe and The Americas*, str. 193-208.
- *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*. Ur. Theo D'Haen in Hans Bertens. Rodopi, Amsterdam-Antwerpen 1988.
- *Postmodernism and Contemporary Fiction*. Edited by Edmund J. Smyth. B. T. Batsford Ltd., London 1991.
- Juan Octavio Prenz, Gerardo Mario Goloboff (Huan Oktavio Prens, Herardo Mario Golobof): *Istorija hispanoameričke književnosti*. Sa španskog prevela Marica Josimčević. Beograd, 1982. (Biblioteka Cijeli svijet)
- David Punter: *Essential Imaginings: The Novels of Angela Carter and Russel Hoban*. V: *The British and Irish Novel since 1960*, str. 142-158.
- Volker Roloff: *Einleitung*. V: *Der Hispanoamerikanische Roman*, str. 1-8.
- Volker Roloff: *Julio Cortázar: "Rayuela"*. V: *Der Hispanoamerikanische Roman*, str. 78-90.
- José David Saldivar: *Postmodern Realism*. V: *The Columbia History of the American Novel*, str. 521-541.
- Ulrich Schulz-Buschhaus: *Mario Vargas Llosa: "Conversacion en la catedral"*. V: *Der Hispanoamerikanische Roman*, str. 146-156.
- A. Kibedi Varga: *Narrative and Postmodernity in France*. V: *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*, str. 27-62.
- Tomo Virk: *Paradoks lažnivca in metafikijski paradoks*. Literatura 33/1994, str. 38-57.
- Patricia Waugh: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Routledge, London and New York 1984.

Wendelin Schmidt-Dengler

Poslednji svetovi ali visoka umetnost namigovanja

1. Uvodna pripomba

Ko govorimo o avstrijski literaturi, kot bi šlo za nekaj, kar se pravzaprav razlikuje od nemške literature, ne moremo mimo vprašanja, s čim pravzaprav lahko to posebnost utemeljimo. Empirično jo bom poskusil dokazati s primeri štirih avtorjev.

Rečemo lahko, da so besedila teh avtorjev med seboj prepletena, da izkazujejo vitalen avstrijski intertekst, čeprav se tega ne da prikazati z enostavnim modelom vzajemne odvisnosti po vzorcu nekakšnega rodovnika. Želim opozoriti na prepletenost povezav med njimi, na pomešanost glasov. Iz te pomešanosti glasov pa je nekatere vseeno mogoče razločiti, nekateri izmed njih so še posebno glasni in so od časa do časa vendarle deležni tihega odgovora. Ne glede na to, kako si pojem intertekstualnost razlagamo, menim, da je ta fenomen na implozijskem prostoru, to razmeroma majhna Avstrija pač je, mogoče dokaj dobro raziskovati. Po mojem mnenju so za literarni diskurz te dežele ta hip reprezentativni tile štirje avtorji: **Thomas Bernhard** (1931-1989), ki je s svojimi deli še zmeraj navzoč, čeprav je umrl že pred sedmimi leti, nato – poleg Bernharda najbolj znani sodobni avstrijski pisec **Peter Handke** (*1942), **Christoph Ransmayr** (*1953), čigar roman *Poslednji svet* (*Die letzte Welt*, 1988) je preveden v veliko jezikov, in nazadnje **Werner Kofler** (*1947), ki je prav gotovo manj znan kot omenjeni avtorji, vendar je s svojim načinom pisanja dober dokaz za to, kako na gosto je stkana ta mreža povezav med njimi.

2. Thomas Bernhard

Res je preteklo še premalo časa, da bi lahko delali kakšne literarnozgodovinske sklepe, toda resnično kaže, kot da se je s smrtjo Thomasa Bernharda zgodil nekakšen prelom v avstrijski literaturi. Zagotovo pa lahko rečemo, da je bil malokateri avtor zunaj geta, znotraj katerega je njegovo pisanje mogoče zaznati, tako močno opažen kot prav Thomas Bernhard. Ta učinek je v nasprotju z njegovo mizantropsko držo zavračanja, odklanjanja, neposlušnosti, s katero je pritegoval pozornost. Igral je vlogo edinega zabavljača avstrijskega prebivalstva, in to ne le s svojim pisanjem, temveč tudi s spretnim samouprizarjanjem prek intervjujev. Nič mu ni bilo sveto in ob izidu skoraj vsakega njegovega dela se je vnel škandal, ki je literarne kritike in teoretike oskrbel s snovjo za pisanje, Avstrijce pa z novimi temami za pogovore. Njegovo knjigo *Sečnja* (*Holzfällen*, 1984; slovenski prevod je izšel v zbirki XX. stoletje) so zaplenili, to pa je edinstven primer v zgodovini Druge republike. V knjigi se je namreč prepoznal neki umetnik in bivši Bernhardov mecen. Ker se mu je zdelo, da je v romanu opisan preveč negativno, da ga Bernhard v njem žali, je na sodišču vložil tožbo. Kmalu nato je četa policistov odkorakala v knjigarne in knjigo zaplenila. To so nekateri presodili kot primer grobe cenzure, v resnici pa ni bilo nič drugega kot literarna farsa, v kateri se je veliko ljudi osmešilo, avtor sam pa je imel od nje največ koristi: prepovedano knjigo so zdaj namreč hoteli prebrati vsi. Naročali so jo po pošti neposredno iz Nemčije in promet je bil temu primerno velik. Že naslednje leto je sledil nov škandal; s knjigo *Alte Meister* (1985) je Bernhard napadel avstrijsko kulturno tradicijo. V tem romanu (ne glede na obravnavano temo mu je nadel žanrsko oznako "komedija") neki dvainosemdesetletni muzejski kritik, sedeč na klopi v Umetnostnozgodovinskem muzeju na Dunaju, v nedogled razpreda o avstrijski umetnosti. Zmerja Stifterja, Mahlerja označi za dno avstrijske glasbe, za Mozarta pravi, da bi se tudi pri njem dalo najti kaj "spodnjičnega kiča", Dürer velja za "pranacista in prednacista". To ozmerjanje je zadosten razlog, da vse naštetost razumemo kot Bernhardovo osebno mnenje. Takratni šolski minister je ugotovil, da bi bil Bernhard dober primer za znanost, in s tem ni mislil le na znanost, ki se ukvarja s preučevanjem literature. Bernhardovi zagovorniki so bili ogorčeni, saj so v tej izjavi prepoznali namig, naj bi Bernharda zaupali psihiatriji. Minister je svojo izjavo nato popravil, češ da s tem ni

misllil psihiatrije, temveč psihologijo. Ko se je 1987 razvedelo, da Bernhard piše novo dramo z naslovom Heldenplatz, je avstrijsko prebivalstvo takoj posumilo, da se kuha nekaj strašnega, časopis Kronenzeitung pa je nemudoma začel gonjo proti avtorju. Besedila pravzaprav še sploh niso poznali, toda bili so prepričani, da bo Bernhard spet udrihal po zdravem ljudskem občutenju. Ko je bil leta 1986 Jörg Haider izvoljen za novega predsednika Svobodnjaške stranke, je naznanil, da takšnih avtorjev, kot je neki Bernhard, ki zmerja "našo lepo domovino", že ne bo prenašal. Skratka, Bernhardu je uspelo, da so Avstrijci začeli govoriti o "njegovih" spornih temah. Vsi, ki so se znašali nad njim, so s tem pokazali svojo pravo barvo; o njegovih knjigah se tako rekoč sploh ni več govorilo, Bernhard je postal javna figura. Ni mu bilo treba storiti nič posebnega, saj je za mnoge brez tega napredoval v nekaj takšnega kot predstavnika Avstrije. Bolj se je umikal pred javnostjo, bolj je le-ta to umikanje razumela kot insinuuacijo. Zadnjo možnost zavrnitve je Bernhard izkoristil v svoji oporoki, v kateri je Avstrijcem odredel uprizorjanje svojih dram in tiskanje, da, celo citiranje svojih besedil. To je bil zadnji Ne, ki ga je Bernhard lahko zaklical Avstrijcem – kolektivno jih je razdedinil. Toda razpoloženje do njegovih del se je po njegovi smrti na mah spremenilo – Avstrijci so ga začeli oboževati kot kakšnega svetnika. Na skrivaj se je dal pokopati na pokopališču v Grinzigu. Njegov grob je postal svet kraj, kamor zdaj romajo njegovi oboževalci in tudi mnogi, ki za njegovega življenja o njem niso ničesar hoteli vedeti in so bili sprti z njim. Zdi se, kot da zdaj pravijo: "Bil je naš," kajti mrtev pesnik je zmeraj dober pesnik. Več kot četrto stoletja je Bernhard zabaval in dražil publiko in z njegovo smrtjo je nastal nekakšen vakuum. Elfriede Jelinek (prav tako trin v peti Avstrijcev, še najbolj pa Haiderja in privržencev njegove stranke, op. V. R.) je izjavila, da se temu "mrtvemu gigantu" ne more izogniti nihče. Peter Handke, ki Bernhardu drugače sploh ni bil naklonjen, pa je v nekem pogovoru omenil, da bi morali govoriti o Bernhardovi dobi, ne o Waldheimovi.

Toliko o razpoloženju v avstrijski literaturi in ob njej zadnjih let prav te Waldheimove dobe, ki ji je bilo ob njenem koncu posvečeno marsikatero tiho praznovanje. Bernhard je bil zelo poučen primer za Avstrijo, to so opazili tudi tisti, ki niso poklicani za pisanje sodb in kritik o literaturi. Njegove tirade so mnogim pišočim zgled. Mnogi bolj ali manj večče posnemajo ali parodirajo njegovo držo do Avstrije, to preroško gesto

prekletstva. Toda ne glede na to je treba reči, da je odprl veliko novih tem in nakazal veliko motivov, ki jih nasledniki še danes prevzemajo in izpeljujejo po svoje. Prevzemajo Bernhardov temni tonovski način, na katerega je v njegovem pisanju uglašen odnos do Avstrije. Bernhardov stavek, da je danes v Avstriji več nacistov kot leta 1938, povzdigujejo v geslo, ki ga je mogoče tako rekoč poljubno variirati. Bernhard je tisti, ki je najdosledneje pometel s podobo, ki so si jo Avstrijci tako radi delali o samih sebi. Zanj ta Avstrija ni bila nič drugega kot majhna alpska republika. Ko naj bi bila ta v dobi Kreiskega v sedemdesetih letih igrala neko posebno vlogo v svetovni politiki, se je Bernhard norčeval iz Kreiskega in ga imenoval "solnograški Tito in Tito valčkov", da, še več, menil je, da Kreisky ni noben "Sončni kralj", temveč Kralj višinskega sonca, igralec v svetovni komediji, v kateri spredaj stoji Reagan, zadaj pa se mimo priplazi hudobni Homeini. Nato nastopi Kreisky in reče: "Konji so osedlani!"

Avstrijci so si zaradi svoje lepe narave v preteklosti domišljali, da so njeni produkti in hkrati njeni zavetniki. Avstrijec je dober zato, ker živi v lepi naravi, in ta je lepa, ker jo naseljuje Avstrijec. Malo je avtorjev, ki tako očitno kot Bernhard nasprotujejo temu usodnemu krogotoku samoprevare; za Bernharda je narava prežeta s protitelesi, je ostudna, uničuje nas, ker smo mi uničili njo: zeleno drevo je iluzija, kajti drevesa so napadli lubadarji. Narava je antagonistična, ljudje so konstruirani proti resničnosti. Ljudje so se umaknili; živijo v odlični izolaciji, kjer jim ne moreta do živega niti narava niti zgodovina. To je zanje priložnost, da si vsaj še za nekaj časa zagotovijo preživetje. So ujetniki v svetu citatov – pravzaprav je vse, kar rečemo, citat; zaprti so v svet, ki zmeraj vse citira – intertekstualnost kot ječa, jezik kot ječar.

Pobliže si oglejmo Bernhardov roman *Izbris* (*Auslöschung*, v prevodu izšel pri Založbi Obzorja Maribor, 1993). Zadoščalo bo nekaj namigov: Junak romana Franz Josef Murau živi v Rimu; prejme telegram, v katerem zve za bratovo smrt in za smrt svojih staršev. Tako postane edini dedič velike posesti v Gornji Avstriji. To posestvo Wolfsegg je šifra za avstrijsko zgodovino; tukaj so prebivali starši, bili so nacisti, po drugi svetovni vojni pa, kot da se vmes ni zgodilo prav nič nenavadnega, dejavni katoliki. Smrt staršev in brata je povod za revizijo družinske zgodovine, ki je seveda tudi avstrijska zgodovina. Knjiga se konča presenetljivo: protagonist F. J. Murau vso posest podari izraelski verski skupnosti. Darilo sprejme višji rabin

Eisenberg. Na koncu zvemo še to, da je pripovedovalec Murau živel od 1934 do 1982. Izbris pomeni, da je avstrijska zgodovina z življenjem in dejanjem izbrisana. Brisanje je avtorjeva naloga; avstrijska zgodovina mora biti izbrisana. Tako je negirana neka tradicija. Bernhard in tudi vsi tisti, ki so se po izidu tega romana nanj bolj ali manj prostovoljno odzvali, skušajo nasprotovati uradnemu tolmačenju o harmoničnem obnašanju, ki je opozarjalo na nujnost izravnave socialnih razlik, ter govorjenju o srečnem razvoju Druge republike po letu 1945. Iskati v tem kakršen koli drug smisel se zdi nedopustno.

V romanu *Izbris* je Bernhard enostavno uporabil nasprotje, v katerem parabolično uniči legendo o socialnem miru. Prvoosebni pripovedovalec se zavzame za vrtnarje in ne za lovce. Tistim, ki nimajo besede, naj bo omogočeno, da govorijo.

Bernhard svojim osebam dodeljuje oster pogled mizantropa; mizantropija je – vsaj v različici, ki jo poznamo iz Shakespearovega Timona in iz *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* (Kralj Alp in ljudomrznež) Raimunda Rappelkopfa – zmeraj produkt razočarane filantropije. Razočaranje nad ljudmi je projicirano v literaturo; zgodovinska izkušnja je speljana na enostaven skupni imenovalec dihotomije. Tako pri Bernhardu najdemo na eni strani dobre vrtnarje, na drugi pa hudobne lovce, dualistično, manihejsko podobo sveta, ki ji nikakor ne gre za to, da bi s pripovednim postopkom vzpostavila kaj takšnega, kot sta objektivizacija in sproščenost. Pri Bernhardu ni koherentne pripovedi, ki bi lahko znova vlila zaupanje v njen potek in v gibanje sveta. Manjka tudi diferencirana podoba sveta; redukcija na preprosto nasprotje med lovci in vrtnarji rabi v obliki pretiravanja temu, da se pač nekaj označi. Gre za to, da je nekaj treba popačiti, da bi lahko to potem označili. Tako je bilo treba popačiti tudi okoliščino, da so v Avstriji obstajali lovci in preganjani, njihove žrtve. Ena prvih, ki je opozorila na to delitev družbe po vojni, je bila Ingeborg Bachmann, predvsem v svoji pripovedi *Unter Mördern und Irren*:

"Takrat, po petinštiridesetem, sem mislila, da je svet razdeljen, in to za vselej, v dobre in zle, toda svet se zdaj že spet drugače deli. To je bilo težko dojeti, kajti zgodilo se je zelo neopazno. Zdaj smo spet pomešani, da se lahko delimo drugače ..." (Prev. V. R.)

Bernhardova knjiga je resnično napisana v duhu Ingeborg Bachmann; zmeraj znova nastopa neka oseba po imenu Maria, pesnica, ki prihaja iz

"smešnega provincialnega mesta", v katerem se je rodil tudi Musil.

Delitev na lovce in vrtnarje ni tako zelo poenostavitev v smislu neke dualistične ali manihejske podobe sveta, temveč preprosto zavestna redukcija, ki želi s pretiravanjem do spoznavnosti popačiti neko stanje. Pri tem se loči, kar naj bi se ločilo; zgodovina se pojavi v planimetrični projekciji, enostavno razprostrta. V Bernhardovem jeziku, v katerem prevladujejo izrazi izključnosti in totalitete, dobi kliše nekaj takega kot zavest osvetljujočo funkcijo. Na prvi pogled okorna metoda, toda njena učinkovitost se zaradi njene okornosti ne zmanjša.

Bernhardova besedila zaznamuje predvsem retorika nasprotij. Junaki so od teh nasprotij izrabljeni; treba je omeniti, da Bernhard svojim osebam redko nameni vlogo izražanja tako očitne opcije, kot sta opciji vrtnarjev in lovcev. Po navadi gre za to, da s poudarjanjem možnosti dokaže, da nimamo nobene možnosti. Zdi se, da bi lahko v nasprotju med lovci in vrtnarji videli šibko točko v Bernhardovem konceptu, seveda kolikor ga jemljemo resno in ne kot retorično rezoniranje, kot umetno obliko zmerjanja, ki se nazadnje prav karnevalistično prelije iz resnosti v šalo. Govor Bernhardovih oseb je tisti, ki izvotljuje nasprotje med tragedijo in komedijo. *Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?* – tako se glasi naslov dela kratke proze spod njegovega peresa.

3. Peter Handke

Thomas Bernhard je "rezoner", je zapisala Elfriede Jelinek, je nekdo, ki se je zadušil od svojega besnega govorjenja, nekdo, ki je moral zmeraj govoriti, da se ne bi zadušil; dokler govorim, sem. Rezoniranje, vzvišena oblika dunajskega nerganja, kot oblika zagotovitve obstoja. In prav na tej točki se zadira Peter Handke, čigar poetično koncepcijo lahko točko za točko razumemo kot protiosnutek Bernhardovi. *Das Spiel vom Fragen oder die Reise ins sonore Land* (Igra o spraševanju ali Potovanje v zvonečo deželo) se imenuje Handkejeva drama iz leta 1990. Kar je za Bernharda "rezoniranje", je za Handkeja "resonare", zveneti, odmevati. Tako lahko Handkejevo literaturo zadnjih let brez pretiravanja beremo kot protiosnutek sliki sveta, ki jo v svojih besedilih posreduje Bernhard. Handkeju je slika vodilna instanca. Nekje razmišlja takole: "*Kako sem to noč razmišljal v nespečnosti? Daj mi sliko in moja duša bo ozdravljena!*" (Prev. V. R.)

Pri Bernhardu stoji temu nasproti izbris, preslikava slike.

Leta 1989 je začel Handke pisati *Trilogijo poskusov* (vsi trije deli so prevedeni v slovenščino, op. V. R.): *Poskus o utrujenosti* (Der Versuch über die Müdigkeit, 1989); *Poskus o džuboksu* (Der Versuch über die Jukebox, 1990) in *Poskus o posrečenem dnevu* (Der Versuch über den geglückten Tag, 1991).

Tudi ta besedila je mogoče razumeti kot igre o spraševanju, kot obkrožanje besed s slikami, z umetnostjo zaznavanja. Pri iskanju slike utrujenosti se Handke ustraši tega, da bi lahko nenadoma postal pristranski, in tako se hipoma ustavi z vprašanjem:

"Toda ali ni nasprotje, ki ga tukaj dopoveduješ, med skupinskim ročnim delom in delom na samem, ob avtomatu, zgolj mnenje, in torej predvsem nepravilno?"

S pravkar pripovedovanim mi ni bilo do takega nasprotja, temveč do čiste slike; če pa se, zoper mojo voljo, vsiljuje nasprotovanje, bi to pomenilo, da mi ni uspelo pripovedovati čiste slike in da se moram pri nadaljnjem obvarovati še bolj kot doslej, s predstavljanjem Enega molče izigrati Drugega – ga na račun drugega predstaviti, tako, kot je to znamenje manihejskega – samo Dobro, samo Zlo – in ki dandanes prevladuje celo že v pripovedovanju, tem prvotno najbolj mnenj prostem, najbolj širokosrčnem načinu govorjenja: Tu vam pripovedujem o dobrih vrtnarjih, vendar ne zato, da bi vam tam lahko tem bolj izčrpno govoril o zlih lovcih." (22, 23)

V tem je najti polemičen namig na Bernharda, na njegov koncept, ki pripovedi odreka sliko, s tem ko svet preprosto razcepi v dobro in zlo. Nasproti temu je treba rotiti duha pripovedi, da sveta ne bi podajal tako pozitivno poveljujoče, temveč bi se uril v umetnosti čistega gledanja. Za Handkeja šteje delo na sliki, ne ločevanje na različne tabore; besedilo je treba očistiti mnenja, treba mu je odvzeti sum, da rabi neki težnji. Seveda se ob tem zdi, kakor da Handke sam s seboj prihaja v nasprotje. Toda v nadaljevanju prevzame držo Thomasa Bernharda, ko se z gesto preklinjanja obrne proti Avstriji:

"In vsa moja dežela je prepletena s takimi neutrudneži, na vse pretege"

čilimi, vse do tako imenovanih vodilnih sil; namesto da bi tudi samo za trenutek sestavljali četo utrujenosti, si drznejšo uprizarjati gomazeč kup nenehnih nasilnikov in njihovih podložnikov, čisto drugačnih od zgoraj opisanih, starih, še neutrujenih morilskih pobov in punc, ki so po vsej deželi raztresli potomce enako večno budno prežečih fantičkov in ki nameravajo tudi že vnuke izuriti v izvidnice, tako da v tej skupni večini nikoli ne bo prostora za vse tiste manjšine, za tako potrebno zbiranje v ljudstvo utrujenosti; v tej državi bo vsak s svojo utrujenostjo ostajal vse do konca njene zgodovine sam s seboj." (24)

Vendar so posledice vsega tega zgolj uničujoče:

"... spoznanja takega svetovnega sodišča se znotraj avstrijskih meja niso uveljavila in se, tako je moje mišljenje po tem kratkem upanju, nikoli ne bodo. Svetovnega sodišča ni. Naše ljudstvo, sem moral razmišljati dalje, je prvo nepovratno propadlo, prvo nepopoljšljivo, prvo zgodovinsko ljudstvo, za vselej nesposobno kesanja, preobrata." (25)

Na tem mestu govori Handke s tonom preroka, ki mora svoje ljudstvo najprej kaznovati, da bi ga nato rešil. Ta odlomek zelo lepo dokazuje, da avstrijski literarni diskurz poteka po tirih, ki jih je položil Bernhard. Handke skuša ustvariti nekakšen protiosnutek (namigovanje na prej citirani odlomek iz Izbrisa seveda razumejo le poznavalci), hkrati pa mu gre tudi za to, da ohrani ravnotežje, ki zagotavlja pripoved.

Handkejeve gledališke igre vse od začetka 80. let vsebujejo vedno znova programatske prizore, v katerih tvega celo oznanitve. V *Dramatisches Gedicht Über die Dörfe* (Dramatična pesnitev O vaseh) ima oseba, po imenu Nova, programski govor o tem, kaj je, in tem, česar ni. Kot vzor figurira seveda Parmenides. Izhodiščna dogma je namreč tudi tukaj: biti je in nebiti ni. Nova: "Opustite vendar razglabljanje o biti ali nebiti: biti je in je mišljena, in nebiti ni mogoča – o tem lahko zgolj tuhtamo." V nadaljevanju povečuje naravo in besedilo se izteče s stavkom, da je "narava edina trdna zaobljuba". Za Handkeja se narava spremeni tudi v neke vrste potrditev biti; v naravi je moč razbrati to, kar je "smiselno". Handkejevo delo si prizadeva za vzpostavitev smisla in sovisnosti, in to celo tam, kjer se zdi tako rekoč

suspendirana.

Nasprotje med tistimi, ki zanikajo – in Bernhardovo delo se zdi okoli tega "ne"-ja kot kristalinična tvorba –, in tistimi, ki kot Handke želijo reči da, določa tudi Handkejevo vedno radikalnejše prizadevanje za jezik, za pripoved in za naravo. Njegov roman *Ponovitev (Die Wiederholung)* se sklene z empatično hvalnico pripovedi kot taki, Bernhard pa je do konca svojega življenja ostal "uničevalec zgodb". Handkeju gre veliko bolj za to, kar je Grillparzer na začetku dela *Der arme Spielmann* označil kot hrepenenje po sovisnosti. In ta sovisnost sledi tudi iz videnja narave; kdor zbeži v naravo, zbeži v brezzgodovinski prostor. Že pri Goetheju so ta odhod v naravo razumeli kot umik iz zgodovine v naravo. Toda Handke je dovolj premeten, da je vključil tudi nasprotno pozicijo in tako je tudi nasprotnika odpravil s skorajda prijaznimi potezami. V njegovi igri *Spiel vom Fragen* dve osebi sestavljata nasprotje, njun pogovor se vrti okoli narave. Prvemu je ime "Mauerschauer" (tisti, ki gleda zid), drugemu pa "Spielverderber" (tisti, ki zmeraj pokvari igro). Spielverderber si zmeraj prizadeva uničiti vsako besedno kaskado o lepota narave, prav tako kot Musilov junak v romanu *Der Mann ohne Eigenschaften* degradira empatično govorjenje svoje sestrične Diotime o naravi v farso in se poleg vsega zavzema tudi za "zemeljski sekretariat duše in natančnosti". Spielverderber ve, kaj je dolžan svojemu slovesu, ko Mauerschauerju, kjer se le da, očrni naravo. Iz obeh pa govori tudi literatura; oba sta trobili dveh glasov svetovne literature. Spielverderberjev boter je Čehov, Mauerschauerjev pa Ferdinand Raimund.

Nereflektirano gledanje narave poneumlja in zdi se, da se za tem skriva tudi nekaj, čemur bi lahko rekli skrita hvala neumnosti: Zdrava neumnost, za katero se imamo zahvaliti gledanju; neumnost, ki vodi nazaj v otroštvo. Dialog med Mauerschauerjem in Spielverderberjem znova postavlja pozicije Handke versus Bernhard. Kar Spielverderber denuncira kot evfemizem, kot laž, Mauerschauerju signalizira zagotovitev biti. Spielverderber pravi: "Gledajoči človek in lepota, veliki duet laži." Nato Mauerschauer lahko odvrne le: "Prav nasprotno: Ko odkrijem lepoto, me za trenutek napravi resničnega." Zdi se, da Handke ve, da je ta vloga vloga nekoga, ki zastopa pozitivno, saj Mauerschauerju položi v usta stavek: "Vem, igram nehvaležno vlogo. Toda nekdo jo vendar mora igrati." Mauerschauer se navdušuje

nad drevesom: "Pred drevesom: eno samo oko, eno samo uho, popolnoma navzoč – dopolnitev." Spielverderber na ta stavek odgovori s posmehom: "Če samo slišim to besedo: drevo. Drevo življenja, drevo spoznanja." (Prev. V. R.). Med njima se začne pristen "pogovor o drevesih", in verjetno se ne motim, če rečem, da je imel Handke pri tem v ušesu slavno Brechtovo formulo. Da, spet lahko govorimo o drevesih; so signal, ki lahko sproži diskusijo. Drevesa so spet pridobila svojo simbolno naravo, spet lahko govorimo o simbolih. Drevo proizvede sliko, iz katere se naravni prostor na novo ustvari; človek se lahko z drevesom identificira.

Primerjajmo to z drevesi pri Bernhardu: njegovi protagonisti so doma v gostih gozdovih, študirajo gozdarstvo, toda v drevesih tiči lubadar. Narava po svoje izvaja shrljiv samomor. Handkejev diskurz o naravi je točko za točko preklic tega, kar ve o svoji antagonistični naravi povedati Bernhard.

Handkeja vidimo proti koncu njegovega besedila *Epopäe vom Verschwinden der Wege oder Eine andere Lehre der Sainte Victoire* spet na gori, kateri je – po Cézannovem vzoru – posvetil neko besedilo. V njem je želel svoje strinjanje z gledanim/videnim, z naravo, spraviti v en niz. Zdaj mora razmišljati o "drugem nauku" (*Eine andere Lehre*), ker je drevesni sestoj na gori uničen zaradi požara:

"Vzvišena Sainte Victoire, pogorje blagrov (iz svetlobe, barv in tišine), se je kazala odčarana od ognja, tako rekoč razgaljena in slečena do zadnje barvne tenčice; ogolela, izpostavljena posmehu, skupaj z miriadami zoglenelih štorov v zajčji podobi pred svojimi nogami. In tako bi ostalo v nedogled; na tej celini bi za generacije opazovalcev prevladal pogled na goloto in pepel; /.../ Skozi to uničenost tavajočemu, spotikajočemu in včasih tudi omotično opotekajočemu je nato postalo jasno, da je s požarom na Saint Victoire izgubil neko pot; pot: do takrat edina trajna reč; /.../ Nenavadno pri tem je, da spoznanja o izginotju njegovih poti nista spremljala le razočaranje /.../ in strah /.../, temu se je namreč priključilo še strinjanje." (Prev. V. R.)

"Priključeno strinjanje", to je odločilna formula, na katero se Handke spričo katastrofe, spričo naravne katastrofe spozna. Mauerschauerju naproti ne žari več sijoča narava; kaže, da ima katastrofa videz ireverzibilnosti in to, kar je zagotavljalo trajanje, pot, ki je, kot je znano, cilj, gozdna pot

(fig. kriva/napačna pot, op. V. R.), da na kratko omenimo Heideggerja, je neprehodna, ne vodi nikamor. Pa vseeno: tu se pojavi formula o "priključenem strinjanju". Tudi uničenje mora biti, tudi ta svetovni finale mora biti. Morda to ni zadnja beseda, ki bi jo Handke želel povedati o naravi; toda ponuja nam sliko narave brez človeka, za katero (sliko, op. V. R.) se ima zahvaliti empiriji, resnični katastrofi, katastrofi, ki ni več zmožna rekonstruirati lepe slike.

4. Christoph Ransmayr

Od tod ni več daleč do Ransmayrja: Njegova prva knjiga ga je popeljala na obrobja sveta na severu – *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* (V grozi ledu in teme). Gre za knjigo, ki govori o Payrovi in Weyprechtovi odpravi na severni tečaj, seveda z odločnimi fikcijskimi (pre)lomi, s prepletanjem sedanjega in preteklega doganja. Pot na obrobje, na neobljudeno območje, ustreza Bernhardovim vizijam in Handkejevemu opisu vsega živega razgaljene Saint Victoire.

Zgodba iz *Poslednjega sveta* (*Die letzte Welt*; prevod izšel v zbirki Zenit Založbe Mladinska knjiga, 1990) je znana: Kota, ljubitelj pesnika Ovida, v kraju Tome, kamor je bil pesnik pregnan, išče njegove sledove. Knjiga sugerira razlago, po kateri naj bi bil Ovid svoje *Metamorfoze* uničil. Tako Kota tam ne najde Metamorfoz, temveč njihovo "osebje", seveda v moderni ureditvi: Ransmayrjev roman *Poslednji svet* od *Metamorfoz* prevzema ne le osebe, katerih usoda je podana v variaciji, temveč predvsem princip metamorfoze, preobrazbe. Kota "se zave peresnolahkega načina ustroja sveta, občutljivosti v pesek razpršenih gorovij, trenutnosti morij, ki izhlapevajo v spiralah oblakov in hitro izgorevajočih zvezd ..." Nadaljuje s citatom iz Ovidovih *Metamorfoz*: "Nikomur ne ostane njegova podoba." Obstaja pa še ena kompleksna povezava med Ovidovim velikanskim delom in Ransmayrjevo knjigo: Ovid pripoveduje zgodovino sveta od stvarjenja do Avgusta, Ransmayr pa zgodovino nadaljuje s tem, ko pripoveduje o Avgustovem času pa vse do konca sveta, kajti Kota v mestu Trahila doživi, kako svet postane kamen, kako se vse počasi spreminja vanj, kako morene prekrijejo mesto. Kjer je živel Ovid, v gorskem mestu Trahila, je vse pod kamenjem: "Trahila je ležala pod kamenjem: V tisti pusti odmaknjenosti, v katero so se umaknili rimski pesniki, celo razvaline niso mogle obstajati."

Pravo nasprotje tega se zdi bohotno razraščajoča se narava v mestu Tome, ki s svojo hiperprodukcijo deluje prav tako uničujoče:

"Čas ljudi v tem dežju je obstal, čas rastlin je drvel. Zrak je bil tako topel in težak, da so tudi iz najtanjše rahlice in rodovitne krpe pognale kali, vzkliła semena in so brezimni poganjki razvijali svoje liste. [...] V objemu vej naposled ni bilo več videti, ali sta strešni petelin ali okrasna figura na pročelju še na svojem mestu ali sta že zdavnaj razpadla. Bohotna zelen je spočetka igrivo in kakor bi se posmehovala, posnemala oblike, ki jih je objela, pa potem zrasla naprej po svojih lastnih postavah oblike in lepote in neodjenljivo prerasla vsa znamenja človeške umetnosti." (165)

Tako organska kot tudi anorganska narava premaga vse človeške sledi.

Naso nam je zgodbe povedal do konca; Ransmayr nam pravi, da je pač vse povedano do konca. Kdor je prispel v ta zadnji svet, ta je tudi z zgodbami prispel do konca:

"In Naso je naposled osvobodil svoj svet ljudi in njihovih redov, tako da je sleherno zgodbo povedal do konca. Potem je seveda tudi sam stopil v podobo brez ljudi, se kot neranljiv kamen odkotalil po pobočju, kot kormoran šinil čez razpenjene krone butajočih valov ali se kot zmagoslaven škrlatni mah prižl na zadnji kopneč krajec zidu v kakšnem mestu." (175)

To je konec sveta v neobljudeni kamniti puščavi in ta nasprotna kozmogonija se dosledno izteče v izgubo pisnega izročila: *"Izmišljiji resničnosti ni bilo treba več nobenih pisarij."* (175)

Mnogim je uspeh prav te knjige uganka. Zagotovo ima koristi od Ovidovih *Metamorfoz*, ki se po intenzivnosti recepcije lahko merijo samo še s Svetim pismom. Dobra primerjava, kajti srednjeveški komentatorji so svoje zanimanje za zgodbe o preobrazbah upravičili prav s tem, da so v njih našli preočitne vzporednice s Svetim pismom. "Ovidus moralizatus" je bilo najboljšo prevozno sredstvo za tihotapljenje prepovedanega mitološkega blaga v krščanski preobleki.

Ransmayr je s svojim Ovid-romanom spretno prebil ta circulus vitiosus avstrijacističnih samoreferenc in našel stik s temami in podtemami, ki jih

– vsaj po njihovi tematiki – ni bilo moč takoj navezati na Avstrijo. Aranžma dejansko vsebuje prav vse, kar od postmoderne pričakujemo. Karnevalistično variira poteke iz Ovidovih *Metamorfoz*, jih bogati z anahronističnim ustvarjanjem zmede, citira izgubljene spise in govori o koncu pisanja, izteče se v apokaliptično vizijo, iz zgodb o preobrazbah izbriše – čisto drugače, kot je to opravil Ovid – vsako, predvsem pa psihološko kavzalnost, govori o pisanju in pišočem, še posebno pa o izgubljenem, izbrisanim delu. Izbris govori o tem, kako pišoči briše svoje sledi. Politična poanta knjige je prav v tem, da bo pesnik, ki se zave svoje neučinkovitosti, izgnan zaradi neke napake v prehiteljnosti; čuječi oblasti ne zbuja skrb to, kaj želi Ovid povedati. Njegove eksistence ne ogroža niti vodenje politične agitacije. Aparat je tisti, ki deluje proti njemu, ki ga izobči, preprosto zato, ker se boji, da bi pisec lahko postal moteči element. Poljubnost in samovolja tako postaneta povod za vlogo, ki jo mora avtor igrati.

Pesnik Ovid je izstopil iz svoje časovnosti, iz zgodovine. Zgodovina znova postane last narave, proces preobrazbe je dosegel cilj v tem *Poslednjem svetu*. Konec knjige ne skopari z negovano apokaliptično vizijo: *"Potem je seveda tudi sam stopil v podobo brez ljudi, se kot neranljiv kamen odkotalil po pobočju, kot kormoran šinil čez razpenjene krone butajočih valov ali se kot zmagoslaven škrlatni mah prižel na zadnji kopneč krajec zidu v kakšnem mestu."* (175) Zgodovina je odslužila; besednega izražanja nezmožna narava znova osvoji svoje pravice, ona, ki zmaga v boju s človekom, ki jo je uničil.

*"Od začetka do konca je roman tako zelo pod vtisom svoje lastne ume-
telnosti, pod vtisom lastne poze, da ostane gestus citiranja oziroma simulacije
neimenovan in do igrivega priznanja estetske manire ne more več priti.
/.../ V totalitarni naravni sliki propada se izumetničenost postopka razveljavi
prav tako kot zgodovinskost sveta. To velja tudi za čudežno besedo pisave,
katere omniprezentnost prav tako prestaja naravno metamorfozo."* (J. Vogel)

Ransmayr je s to knjigo v odlični predstavitvi in brez ironične distance citiral šifre, ki so pač značilne za naše razumevanje postmoderne.

Četudi se je Ransmayr s svojim nadaljevanjem Ovidovih *Metamorfoz* resnično osvobodil avstrijacistične ozkosti, pa njegovo besedilo vseeno

reflektira skoraj vse motive, ki so bili pri avtorjih, kot sta Handke in Bernhard, zaznamujoči: narava, ki vsrkava zgodovino; ljudje so raje podvrženi naravi kot zgodovini. Narava, ki uniči samo sebe, izginulo delo, mukotrpa rekonstrukcija izgubljene pisave. Kar ostane, je okamnina: "/.../ ulice so bile tesni skozi cvetočo trnjevo goščavje in njihovi prebivalci spremenjeni v kamne in ptice, v volkove in prazen zven." (175) "*Nikomur ne ostane njegova podoba*" – toda s koncem knjige je tudi preobrazba začasno ustavljena. Na koncu ostane le še monolog; Kota se odpravi v gore in v mrtvo naravo kliče svoje ime: "... in si odgovoril tukaj!, ko ga je dosegel odmev klica; zakaj kar mu je tako razlomljeno in zaupljivo odzvanjalo s sten, je bilo njegovo lastno ime". (176) Kar ostane, je odmev, metafora za postopek te literature, ki tudi noče biti več kot svoj odmev.

5. Werner Kofler

Takšno delo, kot je Ransmayrjevo, zahteva repliko. Ni veliko avtorjev, ki so sposobni tako dobro simulirati odmev kot prav Werner Kofler. "*On razgraja v svečanih stebriščnih dvoranah postmoderne,*" je v neki poantirani predstavitvi tega avtorja zapisal Franz Haas.

Njegovo besedilo *Am Schreibtisch* (Za pisalno mizo) sistematično obkroža temo pisanja; vedno znova citira Bernharda, sprva pri vzponu na neko goro, v ogroženo naravo, ki jo varujejo naravovarstveniki. Njihovo varovanje narave in govoričenje o njenem varstvu delujeta odbijajoče. Odločilno je to, da Kofler – v tem je veliko radikalnejši od Ransmayrja – zmeraj zanemari koherenten subjekt, zmeraj znova zastavi nov začetek in te nastavke ustavlja. Vsakemu bralcu njegovih knjig bi tako moralo postati jasno, da se njegova besedila niti ne začnejo niti ne končajo. Vsak začetek pripovedovanja prinese v besedilo novo razpoloženje, in tako nastane polifono tkivo. V nadaljevanju citiramo primer, poklon Thomasu Bernhardu, ki pa hkrati parodira tudi postmoderno naslavljanje à la Heiner Müller (*Treuchtlingen Kalk Auslöschung*).

"*Potoval sem v Nemčijo, da bi kaj doživel,*" (45) pravi, nato sledi cel niz pasaž, v katerih se mora ta Jaz spoprijeti z Nemčijo. "*V Neumünstru šel prek Mühlenstraße – nobenega strela iz zasede, ničesar.*" (50) Pa vseeno: vse se zdi nekako skrito, tudi če je odtlej preteklo že petdeset let. Potovanje po Nemčiji je seveda tudi potovanje po nemškem literarnem prizorišču

in zdaj pridejo na vrsto prav vsi: Patrick Süskind in Thomas Bernhard, skratka vse, kar je uspešno.

Besedilo v tem delu s svojim jezikom preglasi ("überspricht") govoričenje, ki ga izvajajo javna občila, pa naj si bo o Bernhardu, Süskindu, ne glede na to, ali gre za tisk, radio ali televizijo. Potovanje v Nemčijo lahko kot moto prikličemo, citiramo kot že poprej hojo ali vzpon na goro. Naposled je vse povezano med seboj: "*Potoval sem v nemško zgodovino, da bi nekaj doživel.*" (137) Nato govori o tem, česa se ne spleča obdržati in kaj se vseeno spleča obdržati, o potlačnem, pa vendar nenehno navzočem, in vse to v dolgem diskurzu muzejskega vodnika: "*Pred menoj hodi muzejski vodnik; predstavil se je kot Stürmer (napadalec pri nogometu, op. V. R.).*" (144) Ta zdaj pripoveduje obrat zgodovine, in to ima svoj dobri razlog v tem, da je nekaj takega kot zgodovina sploh izvedljivo, da je njene sledove mogoče zabrisati z retuširanjem. Zdi se mi, da Kofler na tem mestu izraža svoj protest. V rafiniranem sklepu govori v povezavi posameznih gesel o "zgodovini kot doživljajskem prostoru". Tako tudi zavestno odpravlja ločitev narave in zgodovine. Narave ne moremo zaznavati brez zgodovine, zgodovine pa ne brez narave. Narava ni izgovor, ni obljuba (Handke), ni pribežališče, ni noben nadomestek zgodovine. Zgodovina je postala del narave, je omniprezentna in pogled na naravo je pogled na zgodovino in narobe. Kritična poanta tega besedila je usmerjena proti modi, ki si prizadeva zgodovino muzealno simulirati, namesto da bi jo reflektirala.

Pripovedovalec grozi, da bo globokoumne instalacije tega muzeja uničil; mi stojimo na gori, s katere smo padli na začetku. Tako je, kot da ne bi poznali težav in truda ravnine. Spet smo v "doživljajskem prostoru zgodovine", in govoreči opominja: "*Iz narave se ne norčujemo nekaznovani!*" "*Iz zgodovine tudi ne,*" (156, prev. V. R.) replicira kustos.

Razporeditev sekvenc nikakor ni poljubna; zgodovina kot material ni nevtralna, tako da tudi upoštevanje narave ne more biti nevtralno. Drugače kot pri Ransmayrju narava tukaj ne izginja v zgodovino, temveč narobe: naravo je mogoče iz zgodovine na novo izkusiti. Koflerja s tem ne premaga ravnanje, ki ga je Elfriede Jelinek ožigosala z besedami: "*stara müstifikacija*" (v izvirniku "*müstifikation*"; gre za besedno igro: prvi del besede je vzet iz glagola müssen – morati. Beseda je neprevedljiva, to velja tudi za vsa dela Elfriede Jelinek, saj temeljijo prav na takšnih besednih igrah. Op. V. R.), *narava namesto zgodovine*" – poleg tega nasprotna pozicija do Handkeje-

vega emfatičnega navdušenja nad naravo ne bi mogla biti razločneje označena.

Subverzivno se razkrije pod videzom poljubnosti; s tem je podan tudi postopek za druge knjige; kar se je prej vedlo kot "asociativen delirij" (tako se glasi neki ironičen citat proti Koflerjevemu besedilu), se izkaže za postopek, pri katerem je avtor stvari, ki jih je zaznaval ločeno, premišljeno povezal. Kar se je vedlo kot nanašalne motnje, se v nadaljevanju besedila razkrije kot nanašalni smisel. Kjer je kazalo, da ni povezave, se je ta nenadoma vzpostavila. Pokazalo se je, da je tega zmožna, in zdi se, da se od faze do faze zgoščuje.

Tako proizvedena polifonija je kompozicijski trik, ki omogoča obvladovanje razkoraka tem. Glasovi se zmeraj znova povezujejo, vedno znova ločujejo in na novo združujejo. Bilo bi premalo, če bi *Am Schreibitsch* razumeli zgolj kot rafinirano odevanje samoinscenacije pisanja, s katero so se v 80. letih vsepovsod tako pompozno ukvarjali. Prav s tem, ko se na pisanje ne gleda kot na privilegiran dostop do sveta življenja, tako, da se samopreverjanje pisanja nenehno opušča, si besedilo pridobi vsebnost sveta nazaj, prejme svoje vitalne funkcije. Pišoči ni več izginuli v izgonu, v izolaciji propadajoči avtor, temveč skrajni nasprotnik bombastične stilizacije pisateljskega življenja kot strasti.

Prav nasprotno – za Koflerja so ti postopki sredstvo, s katerim spominja na zgodovino. Tako tudi v verjetno najmočnejšem delu njegove knjige *Hotel Mordschein: Mutmaßungen über die Königin der Nacht* (Hotel Mordschein: Domneve o Kraljici noči).

Kraljica je v nacionalsocializmu izginila v šestih predstavah v različnih gledališčih (Praga, Regensburg, Gradec, Aachen, Wrocław, Salzburg). Poglavitni učinek besedila je verjetno ta, da se izginjanje dogaja tako v realnosti kot na odru. Pevkina usoda na odru postane njena resnična usoda. Uvodni del opisuje situacijo v nekem koncentracijskem taborišču, kjer taboriščnike srhljivo pobijajo. S psi jih poženejo v beg, nato pa jih postrelijo, kakor da so poskušali pobegniti. Konec tega dela se z enim dodatkom ponovi na koncu knjige: "Pa vendar, morda bi se vse to dalo prenesti, če bi vedel le eno: Kaj se je zgodilo z njo, s Kraljico noči?" (Prev. V. R.)

Že sam naslov (*Mutmaßungen*) je intertekstualen (Uwe Johnson: *Mutmaßungen über Jakob*, op. V. R.), predvsem na enem mestu pa postane jasno, kako zelo se to besedilo navdihuje pri različnih besedilih, kako se

z njimi hrani: Kafka in Ingeborg Bachmann prav očitno prepoznavna stojita v ozadju; avtor v imenu Ingeborg Bachmann konstruira poetično geografijo. Tvegati poetični nesmisel in ga postaviti nasproti smisla vladajočih, za to biti obtožen ogrožanja države, vse to sodi k tistim "protibesedam" (Gegenworten), s kakršnimi je Paul Celan na koncu Büchnerjeve drame *Dantons Tod* označil Lucilin klic "Naj živi kralj".

V svetu teh "protibesed", ki vzame zares, kar pravijo tisti, ki jih družba izloča kot blazneže, postmoderni dekor nima kaj iskati, čeprav se postopki za postmoderno običajnega nastajanja besedila kopirajo s hladno strastjo in se jih s tem hkrati preklicuje.

Prvoosebni pripovedovalec se zdaj pojavlja v različni podobi, metamorfoza tudi tukaj postane pospeševalni princip: "nikomur ne ostane njegova podoba" Kofler nenadoma citira Ovida in Ransmayrja; upodablja spremembe, metamorfoze slavnega Plattner-Hofa, kjer naj bi bila zgodba po požaru nekega dne filmsko reproducirana. Postavljeni smo tudi na Büchnerjevo pot – v knjigi naletimo na podjetje "Leonce, Lenz in Lena". Avtor spet preigrava različne začetke besedila in nešteto teh začetkov pišočega obenem reši skrbi o nujnem koncu. Satirični sodbi je podvržen predvsem Ransmayrjev *Poslednji svet*, in sicer kar na več mestih. Jaz simulira pisanje besedila o *Metamorfozah Plattnerhofa* – tako so nakazane Ransmayrjeve variacije *Metamorfoz*. Objekt kritike je premišljeno nastajanje dela, ki bi mu v literaturi zagotovilo "sedež v loži" (glede na neko recenzijo o Ransmayrju): literatura, ki se hrani iz literature drugih. Sam govoreči hkrati parodira svoj in Ransmayrjev postopek: "Zdaj sem iz literarne zgodovine spet odnesel nekaj od nekoga drugega, in kot naj bi pozneje režeče zatrjeval, se je to zgodilo pomotoma, oropal sem sosednji grob, v sosedovi izkopanini sem uporabil izkopanino nekega kolega!" (137) Šablone ostanejo določene: usoda pesnika, kot je Lenz, se pojavlja kot temna napoved: *.../ in zato sem tudi tukaj, čeprav samo mimogrede, na poti v Moskvo, kjer me bodo neke pomladne noči našli mrtvega na cesti*" (156, prev. V. R.).

Kofler ni nobene zgodbe povedal do konca; njegovi miti zakrnevajo kot Kafkova zgodba o Prometeju. Vsaka zgodba generira svojo različico. Tako se začne tudi zadnji del te trilogije – *Der Hirt auf dem Felsen*. Scenarij je vse preveč podoben uvodu prvega dela. Spet gre za neko zgodbo in spet se dogodi padec. Spet se se izgubi ena zgodba. Izgubi pa se, ker je poročana.

Kar je vsepovsod v navadi in se prakticira ter slavi v imenu rože –

izgubljeno besedilo, izgubljen smeh, v svoji navidezni vzpostavljena celota, nikoli začetno in nikoli končano delo, brezstični prehod od umetniške resničnosti v resnično resničnost, povezav poln citat, hrepenenje po naravi, ki uporablja umetno krinko, intimno poznavanje stvari v detajle in potratno ravnanje z zgodovino, vztrajanje pri originalnosti in kraja iz tradicije, preobilno govorjenje o literarnih žanrih, od velikega romana prek kolportáže, ki je do zadnje potankosti rekonstruirana po vzoru srhljivih morilskih pravljic, pripoved o zločinih, ki takšni postanejo šele v poročanju, hoja po muzejih v zgodovini in naravi – vse to, kar se vsepovsod v celoti in polno okuša, je Kofler načel le na kratko. Koflerjeve pripovedi živijo od tega, kar so drugi že predelali, je omnivora (Verbinc, Slovar tujk: *žival, ki uživa mesno in rastlinsko hrano: race, svinje ...*, op. V. R.), kažejo pa ga zmeraj tako, kakor da bi pravkar ugašal cigareto, ki jo je malo prej hlastno vlekkel. Zelo dobro pozna maščevanje v teh svetih dvoranah.

7. Visoka umetnost citata v Poslednjem svetu

In pa intertekstualnost – saj vendar ni prazno slepilo. Če uporabimo ta termin, nismo več prestrašeno odvisni od citata, ki ga je mogoče na čisto pripraviti. Ni si nam več treba razbijati glave s tem, kdo, kdaj, kako in kje je to že rekel, čeravno so besedila kot pri plesu v krogu z namigi povezana med seboj. In to visoko umetnost Werner Kofler obvlada s perfekcijo, ki spominja na strategijo uporabe citata pri Karlu Krausu. Odločilno je to, da tako ostane prepoznavno različno gibanje znotraj diskurzov narava, zgodovina, literatura in jezik ter smo zmožni zapustiti diskusijo brezplodnih primerjav med motivi in raziskovanje vplivnosti. S pojmom intertekstualnosti, ki se nanaša na skupino avtorjev, lahko odločno odkrijemo povezavo onstran vratolomno uveljavljenih raziskav vplivnosti in onstran poljubno odkritih sorodnosti v motivnem in tematskem oziru; osvoboditev od prisilnega iskanja idealnih prečnih povezav je prav blagodejna. Besedila odgovarjajo druga na drugo, pogosto so – kot pri Koflerju – destruktiven odmev, ki dekomponira vzor. Vizijo narave, ki kruto udarja nazaj, lahko beremo tudi kot diagnozo sedanosti. Scenarij zadnjega sveta se nam ponuja v različnih stilizacijah. Razlike v poslikavi tega scenarija bi bilo treba še bolj poudarjeno opisati, vznemirja pa to, da že obstajajo, tudi če se zdi, kakor da so se nekateri prav udobno namestili

v Hotelu ob prepadu.

Povezujoče je iskanje odrešujoče slike, tudi v teh *Poslednjih svetovih*; Handke želi sliko in s svetopisemskim namigom razmišlja takole: "Kako sem to noč razmišljal v nespečnosti? Daj mi sliko in tako bo moja duša ozdravljena." Čisto drugače **Ernst Jandl**; njegova pesem *Das schöne Bild* (*Lepa slika*) opozarja na to, da sta rekonstrukcija in restitucija slike nemogoči, dokler je v tem svetu navzoč nepopolni človek:

*izvzemi iz te lepe slike človeka
da boš lahko izvzel solze, ki jih zahteva vsak človek;
izvzemi vsako sled človeka:
nobena pot naj ne spominja na trdno hojo, nobeno polje na kruh
noben gozd na hišo in omaro, noben kamen na steno
na plavalce, čolne, vesla, jadra, morsko plovbo
nobena skala na plezalce, noben oblaček
na bojujoče se proti vremenu, noben košček neba
na pogled navzgor, letalo, vesoljsko ladjo – nič
ne spominja na nekaj; razen belo na belo
črno na črno, rdeče na rdeče, ravno na ravno
okroglo na okroglo;
tako bo moja duša ozdravljena.*

(*schachspieler*, 83; prev. V. R.)

Prevedla in priredila **Rosanda Volk**

Wendelin Schmidt – Dengler je redni profesor za sodobno avstrijsko književnost na dunajski univerzi. Velja za najpomembnejšega strokovnjaka na tem področju in sodeluje v vseh projektih, ki so kakor koli povezani s sodobno avstrijsko književnostjo.

Objavljenop besedilo je prevod predavanja, ki ga je organiziral avstrijski lektorat na ljubljanski filozofski fakulteti v sodelovanju s kulturnim referatom avstrijskega veleposlaništva v Ljubljani.

BERNARDO ATXAGA

BERNARDO ATXAGA



Bernardo Atxaga*To nebo*

(odlomek iz romana)

Pretrgala je nit svojih misli in prvič, odkar je začela potovanje, je na Bilbao pomislila, iščoč podobe, ki so se skrivale za tem imenom. In med njimi si je izbrala podobo streh starega dela mesta, streh, ki jih je zmeraj lahko videla iz svojega doma; na stotine motnordečih streh in dež, ki pada nanje. Obšlo jo je domotožje po tistem dežju. Kako dolgo že ni čutila na obrazu tistega bilbajskega pršenja? Niso bila le štiri leta. Mesto je morala zapustiti že dosti pred odhodom v zapor.

Ko so se odpeljali s cestninske postaje, v temo avtoceste, so se okenska stekla spremenila v gladke površine, v zrcala. Čeprav se je trudila, ji ni uspelo ugotoviti, kaj se dogaja na nebu; ali sije luna ali svetijo zvezde. Na šipi je našla samo svoj obraz, kratki lasje, majhna ušesa, otekle oči. "Tukaj smo, Irene," je v mislih ogovorila svojo podobo.

Policist z boksarskim videzom se je spravil nanjo ravno v tistem hipu. Začutila je nenavaden premik za svojim hrbtom, kot bi jo hotele objeti roke, in nemudoma, še preden je lahko doumela, kaj se dogaja, jo je nekdo zrinil na drug sedež in jo stisnil v kot k oknu. Med rebri je začutila ostro bolečino in vzelo ji je sapo. A vseeno je poskušala zavpiti.

"Zaveži, kurba," ji je rekel policist in ji z roko zamašil usta. Spregovoril ji je šepetaje, tako da ga niti najbližji potniki niso mogli slišati. Videla je le njegov sploščeni nos in zatekle oči, še bolj zatekle kot njene. "Samo poskusi s kakšnim kričanjem, pa ti polomim vse kosti. Prisezem!" je dodal in jo spet dregnil s pestjo v rebra.

Od bolečine so se ji zasolzile oči. Ni mogla dihati. Ni in ni ji uspelo odpreti ust, da bi zavpila.

"Nočem komplikacij, ampak če bo treba, te bom udaril. Prebutal te bom, ti polomil par reber. Si razumela?" ji je zasplo rekel policist. Bil je zelo močan, a na telesu je imel preveč maščobe. "Si razumela ali ne?" je ponovil.

Pokimala je.

"Zelo dobro, tako mi je všeč," je zašepetal in odmaknil roko z njenih ust. "Da me ne bi zamenjala s tistim mojim lepim družabnikom. Mehek je, predvsem s puncami. Pri meni pa ni tako, kar verjemi mi."

Nasmehnil se je. Pod sploščenim nosom je imel brčice, vlažne od znoja.

"Kaj hočeš od mene? Recept za hujšanje?" mu je rekla po globokem vdihu. Videla je, da njena jakna znova leži na tleh, in sklonila se je, da bi jo pobrala.

"Dobro se pazi, kaj počneš," ji je rekel policist in nadzoroval njeno premikanje. "In govori potih, če nimaš nič proti."

"Rada bi pokadila cigareto. Saj veš, da prav pride v tako napetih trenutkih."

Še zmeraj ni mogla pravilno zadihati. Bila je malo prestrašena.

"V tem delu avtobusa se ne sme kaditi."

Na misel ji je prišel jedek odgovor, a sklenila je, da bo spremenila ton. V položaju, v kakršnem se je znašla, ji je bila cigareta lahko v veliko pomoč.

"Saj bo samo ena," je rekla.

Policist se je znova nasmehnil. Iz notranjega žepa suknjiča je nekaj izvlekel. Kvadratast papir.

"Kaj nameravaš? Bi mi rada naredila tole?" je govoril, medtem ko je pritiskal na gumb na stropu in prižgal majhno svetilko.

Kvadratast papir je bila fotografija. Polaroidna. Na njej je bil gol moški trup, prepreden s krvavimi praskami.

"Dobro si ga porisala, to pa to," je rekel policist.

"Ne vem, o čem govoriš," je rekla, si prižgala cigareto in vdihnila dim. Morala je ravnati preudarno. Njene možnosti gibanja so bile zelo omejene.

"Jasno, da veš, čisto gotovo," je zavzdihnil policist. Pospravil je fotografijo.

"Kaj hočeš?" je vprašala in močno puhnila dim.

"Potrebujemo tvoje sodelovanje. Hočemo, da bi sodelovala z nami."

"To je pa res odkrito povedano."

"Nerad izgubljam čas. Zelo nerad. To prepuščam čednim policistom."

Imel je veliko maščobe okrog oči in top, bolan pogled. Kako se obnaša v postelji? Najbrž ne preveč zdravo. Kaj počne z ženskami? Jih tepe?

"Natančneje ti bom povedal," je nadaljeval policist. Hrup avtobusnega motorja je postajal močnejši in prisiljen je bil spregovoriti glasneje. "Zate imamo zelo konkretne predloge. Če hočeš sodelovati z nami, bo vse v redu. Priskrbeli ti bomo zaščito, nove dokumente, stanovanje, dobro plačo ..."

"Za koliko časa? Za vse življenje? Saj ... ali mislite, da toliko vem?" mu je skoraj smeje segla v besedo. Znova je povlekla iz cigarete in uspelo ji je poslati dim do potnikov, ki sta sedela na prednjih sedežih. Eden izmed njiju je po zraku pomahal z revijo.

"Za koliko časa? To bomo še videli. Za začetek imamo zate posebno nalogo. Radi bi pojasnili Larreovo smrt. Mislimo, da je treba že enkrat zvedeti, kaj se je zgodilo z njim."

"Zakaj ne pobrsKate po svoji lastni hiši? Saj ste ga sami ubili, kajne?" je rekla v kar se da nevtralnem tonu. A novica jo je vznemirila.

"To je ena izmed možnosti. Ampak raziskali bi radi vse, ne samo eno. Hočemo malo preveriti, kaj se je godilo na sestanku, ki ste ga imeli pred petimi leti v palači nekega aristokrata. Kakšen je kaj tvoj vizualni spomin? Če ti pokažemo fotografije – bi lahko prepoznala tiste, ki so bili tam?"

"Ne vem, o čem govoriš. Resno," je rekla in spet pognala cigaretni dim proti potnikoma, ki sta sedela na prednjih sedežih. Bil je edini izhod. Morala ju je pripraviti, da se razjezita, da zmotita to zasliševanje. Bilo je očitno, da so zajetno žensko zadržali v spodnjem nadstropju avtobusa in da se ne bo vrnila.

Policist je močno zasopel. Sploščeni nos mu ni dopuščal, da bi dihal brez težav.

"Veš, ampak mi nočeš povedati. Se mi zdi normalno. Še ne veš za mojo celotno ponudbo. In ravno to bi zdaj rad povedal, ti v celoti predstavil svojo ponudbo."

Potnika, ki sta sedela spredaj – bila sta par – sta zaradi dima mrmrala, a ugovarjati si nista upala. Če se ne bosta odzvala, jo bo policist ustrahoval naprej, dokler se mu bo ljubilo.

"Čim prej končaj. Tudi jaz nerada izgubljam čas," je rekla.

"Ne skrbi, takoj bom končal. Ostane mi samo še to, da ti razgrnem slabo stran ponudbe. Kaj se ti bo zgodilo, če z nami ne boš sodelovala," ji je odgovoril policist. Videti je bil precej miren. Smehljaj se je. "Ne ugameš? Ne ugameš, kaj se ti bo zgodilo?"

"Pojma nimam."

Ponesla si je cigareto k ustnicam. Par pred njima jo je jezil. Zdelo se je, da sta pripravljena prenesti toliko dima, kolikor bi jima ga lahko poslala.

"Poskrbeli bomo, da bo fotografija krožila naokrog. To bo čisto dovolj," je rekel policist.

"Dovolj?" se je zasmejala. "Za začetek, nimate dokazov. Pa čeprav bi jih imeli, mi je vseeno. Sklicevala bi se na samoobrambo, da me je tisti tip hotel posiliti."

Policist se je zasmel.

"Poleg tega tudi v najslabšem primeru kazen ne bi bila visoka. Po fotografiji sodeč, je dobil le nekaj prask."

Policistov pogled je bil porogljiv.

"Ne govorim o tisti fotografiji, ženska. Govorim o tej drugi."

Tudi ta je bila polaroidna. Bila je fotografija, na kateri sta ona in policist v rdeči kravati sedela v avtobusnem prostoru za kadilce. Ona, kako je čokoladno tablico Crunch, in on, kako govori s smehljajem na ustih.

"Oglej si jo, dobro si jo oglej," ji je rekel policist in ji ponudil fotografijo. "In če bi jo rada raztrgala, izvoli. Ta se mi ni najbolje posrečila, pretemna je. Druge so dosti boljše."

Bila je podoba para med živahnim, zaupnim klepetom. Posnel jo je v avtobusu pri toaletnem prostoru ali pri vznožju stopnic. Kdaj točno? Na koščku neba, ki se je kazal v enem izmed kotov fotografije, je bilo videti oranžne oblake in rumenkast krog, zadnji sončni žarek dneva.

"Ni bilo dovolj luči," je pojasnil policist, saj ji je prebral misli. "Ampak aparat, ki ga imam, je res nekaj posebnega. Tih in zelo občutljiv."

"In kaj naj s tem?" je končno rekla. Cigareta se je bližala koncu. Brez filtra je je ostalo le malo več kot za centimeter. In par spredaj še zmeraj nič, mrmrala sta in od časa do časa odganjala dim z revijo, a ne da bi povzdignila glas. Kaj bi lahko še storila? To obleganje je morala ustaviti. In če bi zakričala? Morda bi bil to izhod, a policistova nasilnost jo je plašila.

Med rebri jo je še zmeraj bolelo.

"Kot sem ti že povedal: če nočeš sodelovati z nami, bomo fotografije poslali v obtok. Potem boš pa že videla. Še mesec ne bo minil, ko bo kakšen novinar že napisal reportažo svojega življenja: 'Cena za svobodo. Kako se pogajajo teroristi, da bi prišli iz zapora.' Nekaj takega."

Policist je gledal v strop, kot da bi bil tam napisan naslov reportaže.

"Mi bomo dali uradno izjavo in vse zanikali," je nadaljeval, "a jasno, moj prijatelj je preveč čeden, da ga ne bi opazili. Veliko tvojih nekdanjih prijateljev ga pozna. Ker so ga videli na komisariatu, hočem reči. Zdi se mi, da ga kličejo Valentino. Skratka, ne bi te rad več zadrževal. Mislim, da je vse precej jasno. Pet ali šest člankov o skesancih, ki so izdali sveto stvar, in potem – pok. Konec."

"Že prav. Pretehtala bom tvojo ponudbo. Zdaj pa me pusti samo, prosim."

"Nikakor ne. Ne mislim te pustiti same. Ob tebi se bom peljal do Bilbaa. In odgovor hočem, preden prispemo tja. Če bo pritrdilen, boš šla z nama. Če bo odklonilen ..."

Policist je zasopel in obrnil glavo k njej.

"Če bo odklonilen, draga Irene," je nadaljeval in poudarjal vsak zlog. "Če bo odklonilen ..."

"Saj vem. Fotografije v časopisu in – pok," ga je ustavila.

"Še prej pa kakšna polomljena kost. Ne veš, kako silno si te želim, Irene. Skoraj ljubše bi mi bilo, če rečeš ne. To počnem, ker mi ne preostane drugega, kot da ubogam ukaze, ampak če bi bilo po mojem, bi vas že prej pokončal. Dosti prej."

Znova je začutila policistovo pest med rebri in ni mogla zadržati krika. Za hip si je predstavljala, da bo kakšen potnik pritekel k njima in vprašal, kaj se dogaja, a to možnost je takoj ovrgla. Avtobus je peljal z vso hitrostjo, motor je hrumel, ljudje so imeli oči zaprte in dremali. Začutila je željo, da bi se zapustila, da bi umrla. Že prej bi morala predvideti, kaj bo. Poznala je pesmi, ki so o tem govorile, pesmi, ki so govorile resnico.

Ni Vse prišlo obenem –

Bil je Umor na obroke –

Ubod – in potem možnost za življenje –

Blaženost celjenja –

*Mačka da Miši odlog –
Spusti jo iz zob –
Ravno toliko, da se poigra z Upanjem –
In jo potem trpinči do smrti –*

*Umreti – je nagrada življenja.
Bolje, če je naenkrat –
Kot pa umreti napol – potem vstajati –
Za zavestnejši Mrk –*

Nenadoma je bilo, kot bi njena glava in njena roka začeli delovati ločeno. Medtem ko se je glava polnila s temnimi mislimi, je roka stisnila cigareto. Bila je skoraj pokajena, a še zmeraj prižgana, imela je rdečo kapuco, ki se je lepila na filter. Iztegnila je roko čez sedež in jo spustila na krilo ženske, ki je sedela spredaj. Zaslišal se je vrisk.

"Kdo je bil?! Kdo je bil?!" je vprašal mladenič, ki je potoval z žensko, stopil na prehod med sedeži in pogledal policista. Bil je tako vznemirjen, da ni mogel govoriti, lahko je le znova in znova ponavljal vprašanje: "Kdo je bil, kdo je bil?" Policist je umaknil pest izpod njenih reber.

Prehod se je začel polniti s potniki. Ne, to je pa že od sile. Nihče ne spoštuje prepovedi. Kakšna nesramnost, kaditi kar tam, ko pa je spodaj temu namenjen prostor.

Policist se ni odzival.

"Kaj se je zgodilo?" je vprašal nekdo od zadaj. Nihče ni odgovoril. Vsi so pogledovali policista, čeprav s posebno previdnostjo. Njegov boksarski videz je vlival spoštovanje.

Nekdo je prižgal glavno luč v avtobusu. Videti je bilo, da nihče ni bil na svojem mestu.

"Zakaj ste to naredili? A? Zakaj ste to naredili?" je spraševal mladenič in zrl v policista. Čutil se je ponižan.

"Punca je bila. Punca je kadila," je rekel neki otrok in s prstom pokazal nanjo.

"Res? Je to res?" je nekam zbegano vprašal mladenič. Imel je obraz dobrosrčneža.

"Ja, res je. Videl sem," je odgovoril otrok.

"Zakaj ste to naredili? Moja žena je noseča," je rekel mladenič. Po

prvem odzivu ni vedel, kaj naj stori.

"Kaj pa, ko ne bi bila noseča? Bi bilo prav, kar ste naredili?" se je s sedeža oglasila mladeničeva žena. "Ampak saj je vseeno, Eduardo. Z norci nimaš kaj."

Nastala je tišina. Skoraj vsi potniki so se vrnili na svoje sedeže. Neljubi pripetljaj se bo končal tako hitro, kot se je začel. Čez kratek hip bo hrum avtobusa znova prevladal in potovanje se bo nadaljevalo tako kot prej.

"Sem te spekla?" je vprašala, vstala in pogledala žensko na prednjem sedežu.

"Ne, ampak skoraj si mi preluknjala obleko," je suho odvrnila ženska.

"Rada bi se vama oddolžila," je rekla. Urno si je nadela jakno in stegnila roko proti mladeniču, ki je še zmeraj stal na prehodu. "Mi pomagaš? Moj sopotnik na sedežu je zasedel veliko prostora in me ne spusti ven."

Policistu so se premaknili brada in usta, kot bi hotel zajeti dlačice svojih brkov. Ji bo preprečil stopiti ven? Po neljubem pripetljaju to ni bilo tako verjetno. Potniki bi se utegnili znova ogorčiti in kdo izmed njih bi ga celo utegnil zatožiti časopisom. V tem primeru časopisni članek ne bi bil tak, kot ga je napovedal – 'Cena za svobodo. Kako se pogajajo teroristi, da bi prišli iz zapore' – temveč precej drugačen, članek, ki bi policista obtoževal izsiljevanja. Poleg tega, poleg vseh teh premislekov, se je zdelo, da se policist ne zna dobro znajti v primerih, kot je bil ta.

Nič se ni zgodilo. Mladenič jo je prijel za roko in močno povlekel, ona pa se je oprijela zgornjega dela sedeža in skočila na prehod. Ko je bila osvobodjena, je odprla kovček in izvlekla sliko, na kateri je bila podoba Adama in Boga, ki drug drugega iščeta z iztegnjenima rokama.

"Kako je lepa!" je bil presenečen mladenič. Potnika, ki sta sedela na sedežih na drugi strani, sta z odobravanjem prikimala. Tudi njima je bila zelo všeč.

"To je kopija," je rekla. "Vzemi jo, prosim."

"Kako je lepa!" je ponovil mladenič, vzel sliko in jo dvignil, da bi jo videla njegova žena. "Čigava je?"

"Naslikana je na stropu sikstinske kapele."

"V Italiji sva bila na poročnem potovanju, a obiskala nisva nobenega muzeja," je rekel mladenič.

"To kopijo je naredila oseba, ki je v zaporu. Ime ji je Margarita."

"Vseeno. Še zmeraj je lepa."

Skoraj bi mu rekla, da je prav zato lepa, zato ker je bila narejena v zaporu, ker je imela avtorica kopije za slikanje svojega dela časa na pretek, a je sklenila, da bo molčala. Naposled je bila na prehodu, na varnem. Prijela je kovček in se namerila v spodnje nadstropje.

Avtobus se je spuščal proti dnu neke doline, nad katero je bilo razločiti bakren sij bilbajskih luči. Čisto malo je še manjkalo do konca potovanja. Manj kot pol ure. Kaj naj počne dotlej? Kako naj policijo obdrži stran od sebe? V avtobusu je poznala samo tri osebe, nuni in zajetno žensko. Samo one jo lahko zavarujejo.

Vse tri – zajetna ženska in nuni – so sedele v spodnjem prostoru. Zraven avtomata za kavo je na majhni točilni mizi slonel policist z rdečo kravato in klepetal s hosteso.

"Mi boste prineseli skodelico kave, prosim?" je mimogrede rekla hostesi. Brž ko jo je policist z rdečo kravato zagledal, se je vznemirjeno ozrl proti stopnicam. Ni razumel, kaj se dogaja. Kje je njegov sodelavec?

"Pa si le prišla," ji je v pozdrav rekla nuna z zelenimi očmi. Njen glas je zvenel žalobno. "Kaj so ti storili? Tisti moški nam je rekel, da te morajo zaslišati. Da morajo s teboj urediti zelo resno zadevo."

"To je rekel, ja, in da se meni ni dovoljeno vrniti gor," je dodala zajetna ženska in s pogledom ošinila policista.

"In kako resna zadeva naj bi to bila?" je vprašala, medtem ko si je slačila jakno. Nenadoma ji je postalo vroče.

"Bomba," je rekla druga nuna. Od blizu se je zdela še starejša. Bila je jezna.

"Kako piškavo domišljijo imajo," je zatrdila, iz zavojčka izvlekla cigareto in si jo prižgala. "Zmeraj ista zgodba. Kaj so še povedali? Da bombo lahko raznese prav tukaj?"

"Pravzaprav so trdili ravno to," je rekla starka. Govorila je ostro, kot v sunkih.

"Videl nas je, tri starejše ženske, in zdelo se mu je, da bo ta izmišljija zadostovala," je smehljaje rekla nuna z zelenimi očmi. Tudi ona je čutila olajšanje. "A kakor koli že, ni pomembno, kaj nam je rekel, temveč kako nam je to rekel. Bilo je jasno, da nam prepoveduje, da bi se ti približale. Še dobro, da nas nisi potrebovala."

"Rešila me je cigareta," se je pošalila.

"Kajenje je zelo škodljivo," je posegla vmes zajetna ženska.

"Kaj imate v tem kovčku?" se je nenadoma zresnila starka. Bila je nezaupljiva.

"Sestra, prosim te," jo je popravila njena sopotnica.

"Ne, pustite jo. Z veseljem ji pokažem," je rekla, odprla kovček na kolenih in iz njegove notranjosti izvlekla knjige. Na mizi so pristali Stendhalov *Rdeče in črno*, Oteizov *Quosque tandem*, pesmi Emily Dickinson, antologija kitajske poezije in Zavattinijevi spomini.

"Nehaj s tem. Sestra Martina se je že prepričala," je rekla zelenooka nuna in vzela v roke Zavattinijeve spomine.

"Prej sem bila tudi prepričana," je pojasnila starka.

"Seveda si bila, sestra."

Približala se je hostesa s kavo in morale so narediti prostor za pladenj. A zaradi avtobusa, ki se je spuščal po klancu, polnem ovinkov, se ni bilo mogoče dosti premikati, zato je vzela kozarček s kavo v roke in pomignila hostesi, naj drugo odnese.

Pogledala je skoz okensko šipo. Pod bilbajskim bakrenim nebom so bili hribi črni, a ta črnina je bila sladka.

Prevedla Marjeta Drobnič

Bernardo Atxaga

Pesmi

GALEBI

Vsak večer se zbirajo galebi
pred železniško postajo:
Tam počivajo njihove ljubezni.

V njihovi knjigi spominov
cvetova sandala:
eden označuje stran mostov,
drugi most samomorov ...

In hranijo tudi fotografijo
berača, ki je nekdaj odnašal
dobiček s sejmišča.

A njihovo drobno srce
– tako kot ga imajo vrvohodci –
sploh ni vzdihovalo toliko
kot tisti nori dež,
ki ga skoraj zmeraj prinaša veter,

ki ga skoraj zmeraj prinaša sonce.
 Sploh ne vzdihuje toliko
 kot neskončno
 (tiriti, tiriti),
 nenehno spreminjanje
 neba in dni ...

ŽIVLJENJE, KI GA GLEDAM

Življenje, ki ga gledam,
 hrepeni po skrajnih mejah,
 Puščava, gozd, in nič več.

Vidim, da September,
 mesec Rdečih Praproti,
 objokuje svojo snov;
 ki bi bila najraje
 samo Sneg, Neizmernost in Volkovi.

Vidim, da Sonce
 sanja čisto Luč
 in da Noč
 objokuje daljne čase,
 ko je vse bilo noč.

Gledam tudi v svoje srce
 in odkrivam, da njegove želje
 povzemajo, na žalost,
 v dveh besedah:
 besedo Vedno,
 besedo Nikoli.

MESTO

Mesto se obleče v scefrana oblačila jeseni;
pršec in žalost rje
so njeni trakovi in tančice,
in luna umira,
beži v megli kot kos
s škrlatnordečo glavo skozi snežni vrtinec;
In s starega mostu (tam so pristajali,
nekdaj, flamski veleposlaniki),
prodajalka časopisov gleda reko
kot slovar neznanih besed;
In luč v proletarskih kuhinjah odpre špranje
znotraj obzidja, berači kopičijo
karton, ki bi ga galebi radi za svoja gnezda;
vlaki izgubljajo spomin pred usodnostjo
tračnic, vozijo brez državljanstva.
In malo naprej, tam, postajne luči,
pijanci, rumen hrup smetarjev,
še en most, prostitutke in konec.
Ob parku se pogovarjajo taksisti o mrtvem boksarju,
mrtvem, kot riba in pevec.
Čas je krhek brokat,
narejen iz večerov, vedno mračnih.

PESMI I

(Utrujeni raziskovalec)

Kaj bi lahko videl, utrujeni raziskovalec,
 znotraj stranic kvadratnega metra
 žalosti,
 razen ceste, ki jih prečkajo limonovci;
 kaj bi lahko videl, razen gričev,
 ki vonjajo po vinu,
 in rdeče ladje, ki jih vodijo nore veslaške posadke?

Morda bi lahko videl kristalne otoke
 in mesto, zlato in srebrno, v jutru,
 lahko bi videl velikanske kače, tigre
 in plave kite, ki se potapljajo v topli
 ocean,
 lahko bi videl dami, oblečeni v oranžna oblačila,
 sedeči ob zidu, razgretim od sonca.

Lahko bi videl vse tiste nepovratne dneve,
 ki so šli mimo kot jata namišljenih ptic.

PESMI III

(Lizardi)

Lizardi, prišel je Rimbaud in spraševal po tebi,
in smo mu rekli,
da tudi mi čakamo nate,
da si že dolgo čisto mrtev
v svoji hiši;
in smo sedeli tam na travi
in smo povabili glasnike
k stolpu Alos,
da bi videli, če so se vrane spustile v beg
nad tistimi visokimi stopnicami.
Potem smo slišali zvonove
in lajež psov;

Nenadoma si obstal na cesti,
naredil preval,
končno si bil z nami,
a si bil samo
truplo,
sedeče na prestolu
neke jeseni, že izgubljene.
Nekdo ti je zatisnil oči,
zbogom, zbogom,
in se je svitalo nad korenjem,
na vrtu,
ko smo te pokopavali,
o petit poète,
brez pesmi in raket,
položen v vsej velikosti
v žamet
barve pečke marelice.

PESMI IV

(Zastarelo srce)

Ti, ki si kot hiša
narejena iz gline:
Majhno, krhko,
s štirimi sobami;

Ti, ki si polno privida
in se prestrašiš
in jokaš,
ko pride noč;

Ti, ki v mraku
razpadeš na kosce
kot hranilnik,
ko pade na tla;

Ti, zastarelo srce,
glej skozi okno,
glej proti gozdu,
ki že zeleni.

Ti, ki si nekdaj padlo,
kričiš besede
v jeziku,
ki ga ne razumem.

In govoriš *Der Tod*
Ist ein Meister
Und du, Zur Linken,
Des menschen Sinn;

Ko praviš *Helian*,
Einsamen Helian,
Abends grauen
flammendes;

Ti, zastarelo srce,
 stopi v ta gozd:
 nastal sem iz gline,
 kot ti.

Prevedel Ciril Bergles

Bernardo Atxaga

*Iz Euzkadija v Euskadi**

Star sem bil trinajst let, ko sem prvič slišal besedo Euzkadi. Skupina šolarjev se nas je razgledovala na vrhu griča, kamor nas je pogosto peljal učitelj naravoslovja, ko je moj tovariš iz šolske klopi, morda očaran od veličine in lepote doline pod nami, pomenljivo vzdihnil in izjavil: "Nik bizia emango nitek Euzkadiren alde." Namreč: "Za Euzkadi bi dal življenje." Za nami je bil gozd in iz njega se je pojavil ptič zelenkastorjave barve

* V zadnjih letih se v panskem novinarstvu vedno bolj uveljavljajo značilne besede iz baskovskega jezika. Morda je tudi to znak podpore, stegnjena roka javnosti proti delu baskovske družbe, ki si je še le pred nekaj leti upala prvič priti na ulice in zahtevati konec nasilja ETE (njihov znak je modra pentlja). Danes je Baskija razdvojena: na tiste, ki ETO podpirajo (politično krilo skupine, stranko Herri Batasuna je na zadnjih volitvah volilo približno 14% Baskov, njihova popularnost vsako leto pada) in na tiste, ki si želijo konec nasilja, ki je vedno bolj prisotno tudi na ulicah Baskije. Danes je Baskija avtonomna pokrajina s širokim obsegom pristojnosti, zato je nasilje še manj razumljivo. Tudi represija države je neutrudna (okoli 650 je baskovskih političnih zapornikov): namesto, da bi skušala rešiti problem s pogajanji, nemalokrat zastruje razmere. Seveda problem ni tako enostaven, a zaradi pomanjkanja prostora naj le dodamo, da je Atxagov esej, čeprav ni edini, ki si je v zadnjem času upal spregovoriti, zelo pogumno dejanje.

Beseda Euzkadi ali Euskadi pomeni v baskovskem jeziku deželo Baskijo. V eseju boste zasledili še eno, starejše poimenovanje Baskije, Euskal Herria, kar pomeni ljudstvo Baskije, lahko pa tudi vas.

in preletel naše glave, kot da bi želel potrditi trditev. "Gu ez gaituk espainolak, gu euskaldunak gaituk," je dodal sošolec, že potem, ko je ptič znova izginil med drevesi. "Mi nismo Španci, mi smo Baski."

Vznesenost in dokončnost njegovih besed sta me globoko ganili in verjel sem, da sem pred eno tistih skrivnosti, ki sem jih slutil že pri dogajanju ob svetih treh kraljih ali ob seksualnih vprašanjih in ki, kot se zdi, zamejujejo prehod iz otroštva, iz otroškega razmišljanja v odraslost. V bojazni, da bi sošolec opazil mojo nevednost, sem zapičil pogled v sredo košatega drevesa in rekel: "Nik ere bizia emango nitek Euzkadiren alde," "Tudi jaz bi dal življenje za Euzkadi." Kot po čarovniji je zelenkastorjavi ptič poletel s tistega drevesa in nas kot kakšen duh znova preletel.

"Golob je," je rekel učitelj. Nato je pojasnil, da so golobi različnih barv; niso vsi taki kot golobi iz mestnega parka ali kot domači, ki jih imajo pogosto na kmečkih posestvih.

Ne vem, ali v človekovem čustvovanju obstaja kaj enakovrednega žigu, ki ga dobi žival samo nekaj ur po rojstvu, kakor je pojasnjeval Lorenzo, in ki jo za vedno zaznamuje ter je neposredno povezano s prvim, kar vidi, da se premika v njeni okolici: in mogoče termin, ki prihaja s področja tiska in se danes uporablja predvsem v zoologiji, ni najprimernejši za človeško področje. A kakor koli že, ker se mi zdi govorjenje o sledovih ali o prvih vtisih preveč nedoločno, raje rečem, da me je dogodek tistega dne globoko zaznamoval, da je po pogovoru z mojim tovarišem iz šolske klopi obstajal en prej in en potem, da so tiste izredne besede v meni pustile žig, ki sem ga odtlej naprej vedno čutil v svoji notranjosti.

Seveda nisem bil osamljen primer, ampak le eden izmed mnogih, ki so v tistem času, na začetku šestdesetih, enako doživljali v vseh delih dežele, kjer je bil baskovski jezik dobro ohranjen, in v nekaterih delih, kjer se ni tako dobro ohranil. Vsi so vedeli za obstoj tajne dežele in vse je ganila novica, ko so bili zadolženi, da jo prenesejo – enako kot je to storil moj sošolec – žalostni ali zasanjani: žalostni na začetku pogovora, ko se je govorilo o izgubljeni vojni in ljudstvu, ki ga podjarmlja diktator, obseden z idejo uničiti vse, kar je baskovskega; sanjači potem, ko se je pojasnjeval ideal, ki ni bil nič drugega kot osvoboditev Euzkadija.

Kmalu nato so prišle pesmi, himne: "Euzko gudariak gara Euzkadi askatzeko, gerturik daukagu odola bere alde emateko," "Smo baskovski

vojaki za osvoboditev Euzkadija, v bran njegov voljni smo preletiti kri." Kot vedno je glasba pomagala, da se je žig globoko vtisnil; kot nekakšna rana, kot nekakšna brazda, kot nekakšen rez v duši.

Polagoma je prihajalo vedno več novic o deželi, ki se je morala skriti zaradi poraza v vojni, in tako smo baskovski mladostniki šestdesetih zvedeli, da je obstajala tudi zastava, seveda zelo drugačna od tiste, ki nas jo je učitelj silil dvigovati vsako jutro v šoli: zastava, ki je bila tudi lepa, tribarvna: rdeča, zelena in bela. "Hau duk gure ikurrina," "To je naša zastava," mi je pojasnil tovariš iz šolske klopi in nam kazal neke vrste ilustracijo. Nato je vprašal: "¿Ba al dakizue non dagoen Zuberoa?" "Ali veste, kje je Zuberoa?" Odgovoril sem: "Donostia ondoan," "Blizu San Sebastián." Takoj me je popravil: "Ez, Frantzian zegok. Euzkadiren zazpigarren probintzia duk. Gure aita han egon huen gerra ondorenean," "Ne, v Franciji. Je sedma pokrajina Euzkadije. Po vojni je bil tam moj oče."

Razodetje za razodetjem, misterij se je razjasnjeval in naše prepričanje je bilo vsak dan večje. V nekem trenutku smo prišli do verjetno najodločilnejšega odkritja, do odkritja jezika, ki smo ga govorili vsak dan, in naenkrat smo se zavedeli njegove posebnosti, njegove vrednosti; vedeli smo tudi, nekdo nam je pojasnil, da so ga voditelji tistega časa za vsako ceno želeli uničiti. Zato je bil prepovedan v šoli ali na občini, zato je v knjigah pisalo, da je narečje brez pomena. Leto dni potem, ko naj bi zelenkasto rjav golob spet letal nad nami, nismo dvomili o tem, da pripadamo tajni deželi, in smo po svoje, mladostniško protestirali proti razmeram: kadar smo morali zapeti "Obraz proti soncu", nismo rekli "Obraz proti soncu v novi srajci, ki si jo ti včeraj rdeče izvezla", ampak "Obraz proti soncu v novi srajci, ki si jo ti včeraj v dreku oprala." Himna Oriamendija, ki smo jo tudi kdaj pa kdaj morali peti v šoli, pa se je v naši različici glasila: "Za Boga, za volovsko taco umrli so naši očetje, za Boga, za volovsko taco umrli bomo tudi mi."

Kljub vsemu pa novost, ki je vstopila v naš mali svet, skoraj ni vplivala na naše vsakdanje življenje. Postala je skrivnost, ena izmed mnogih stvari, ki jih mladostniki – v znak maščevanja za tisto, kar se jim je zgodilo v otroštvu – po navadi prikrivajo odraslim. Na primer, ni spremenila našega dobrega odnosa z otroki Andaluzijcev ali Ekstremadurcev, ki so se k nam priselili zaradi dela v industriji, niti nismo zaradi nje strgali sličic španske

nogometne reprezentance. Dejansko smo bili preveč nedolžni. V tistih časih noben mladostnik ni vedel, kaj je to, stavka ali demonstracija. Celo tisti ne, ki so hodili v šolo v San Sebastiánu ali Bilbau.

Preletelo je še kakšno leto, še več zelenkastorjavih golobov je preletelo naše glave in zaradi že zaznamovane brazde se je naša ideja o Euzkadiju širila: včasih smo jo povezovali s pokrajino – z *Ama Lur*, z materjo zemljo; drugič, z romantično legendo v slogu pripovedovanja Navarra Villoslada v *Amaya ali Baski 8. stoletja*; drugič spet, in to največkrat, z deželo Baskijo nasploh, stara Euskal Herria. Bolj so nam na televiziji, v šoli, v uradnem svetu prikrivali vse, kar nam je bilo blizu, vse, kar je bilo povezano s kulturo naše dežele, bolj smo verjeli v Euzkadi. "Urrutiago, maitatuago," kolikor bolj oddaljen, toliko bolj ljubljen.

Naj je bila ideja še tako čustvena, naj smo bili še tako zaljubljeni vanjo, vendarle je bila zvečine nestvarna.

Tajna dežela, ki smo jo zaslutili na tej ali oni demonstraciji in ki je bila za nas eno, je bila pravzaprav idealizirana dežela, fantazijska; območje, ki je veliko dolgovalo domišljiji in potrebi, da v nekaj verjamemo. Po eni strani se je beseda Euzkadi dobro rimala samo z idejami tistih Baskov, ki so se v vojni bojevali kot *gudaris*^{*}, ali s tistimi, ki so bili na njihovi strani, torej, z ideologijo Baskovske nacionalistične stranke, in nič skupnega ni imela, ravno nasprotno, z idejami Baskov falangistične ideologije ali, tudi številnih, zagovornikov karlistične tradicije, in ne s tistimi, ki so se med vojno bojevali v vrstah socialistov ali levičarjev; po drugi strani pa so vojno izgubili vsi državljani, ki so se bojevali za Republiko, in ne samo Baski, ki so branili Bilbao ali ki so bili bombardirani v Guerniki. Skratka, Euzkadi ni pomenil območja in ne ljudi, kot je to pomenila Dežela Baskija, Euskal Herria, ampak je bilo ime, ki ga je neka politična usmeritev, najbolj baskistična, dala svoji utopiji.

Seveda mi nismo mogli storiti tega, kar je storil zelenkastorjavi golob, nismo se mogli razprostreti in letati nad samimi sabo, da bi uvideli, kje natanko smo, in tako smo nadaljevali naprej s kopico idej in čustev na

* Gudaris pomeni v baskovskem jeziku bojevnik, borec.

ramenih. Včasih nas je naključje postavilo pred primer, ki ni ustrezal naši zgodnji ideologiji, a mu nismo posvečali veliko pozornosti. Spomnim se, na primer, da nam je neki kmet pripovedoval o eni prvih žrtev vojne, o poznanem karlistu, rekoč: "Banderan dena bilduta ekarri ziaten" (prinesli so ga popolnoma zavitega v zastavo). Mislili smo, da se nanaša na zeleno, rdečo in belo.

Videli smo, kar smo hoteli videti, in nismo imeli dvomov. Če bi jih imeli, če bi spraševali in preverjali, bi se lahko takoj prepričali, da avtor glasbe za himno "Obraz proti soncu", ki smo jo morali peti v šoli, ni bil iz Toleda, Murcije ali Zaragoze, ampak iz bližnje vasi Zegama, in da se ni pisal González ali Molina, ampak Tellería. Ali pa še večja očitvidnost: nekdo nam je pripovedoval o slikarju Cabanasu Erasquinu, ki se je rodil prav v naši vasi Asteasi, in lahko bi nam povedal resnico, namreč da je bil naš sovaščan uradni slikar Francovega režima in da so najbolj znani frankistični simboli, grb Španije ali jarem in puščice, delo njegovih rok. Ampak, kot pravim, ni bilo dvomov in ne preverjanj in naša ideja, naše čustvo o tem, kaj je bil Euzkadi, to je ostalo neomajno. Pravzaprav, glede na okoliščine: na našo starost, glede na tisti prvi vtis, zelo dobro ohranjen v Arhaični Mišici, glede na politično situacijo šestdesetih, druge možnosti tudi ni bilo.

Mislim, da je romanopisec Gombrowicz govoril o človeškem bitju kot o nečem večno nezrelem, ki lahko doseže svojo dokončno obliko le tako, da je med drugimi ali nasproti njim, tako, da katera koli oseba *postaja* na tisoče različnih načinov, odvisno od vsakokratnega trenutnega zunanjega pritiska. Dobro, glede na vsa dejstva se je prav to zgodilo dobremu delu mladostnikov tistega časa. Bili smo nezreli po naravi, še bolj nezreli glede na starost in zunanji pritisk, ki ga je izvajal frankizem, nas je utrdil tako v ideji o Euzkadiju kot v ideji o domovini Baskov, ki jo je Španija porazila v vojni. V drugačnih okoliščinah bi mogoče opazili različne odtenke v naši ideji o zgodovini in deželi, a bil je čas frankizma, ki je zaničeval naš jezik, zaplenjeval je knjige, ki so govorile o naši kulturi, ruval je celo nagrobnike, na katerih zunanosti je bil upodobljen *lauburu*, simbol štirih rok. Z eno besedo, sovražstvo diktature je dajalo prav sporočilu pamfleta s konca šestdesetih: niso se vsi Baski bojevali proti Francu, Franco pa se je bojeval proti vsem Baskom. Ko je nekaj let po dogodku z zelenkastorjavim

golobom eden izmed mojih sošolcev ponovil, da je pripravljen dati življenje za stvar, je imela beseda Euzkadi že precej pomena. Na kratko, Euzkadi je postajal proti. Znova so dobile svojo vlogo pesmi: "Gu gara Euzkadiko gaztedi berria, Euzkadi bakarra da gure aberria", "Smo nova mladina Euzkadije, Euzkadija je domovina naša edina".

Preletelo je še nekaj let, še več golobov je preletelo naše glave in nekega popoldneva je naenkrat prišlo na stotine policajev civilne straže* in začeli so preiskovati vsako hišo in patroljirati po hribih. Novica se je takoj razširila: ubili so prometnega policajca, blizu, v Villaboni, približno štiri kilometre od tam, kjer smo živeli. Nato so dogodki potekali z vso naglico: storilci atentata so bili odkriti in Txabi Etxebarrieta je umrl. Njegov kolega, Sarasketa, je bil aretiran. Govorili so, da mu je rešil življenje neki poročnik, ki se je uprl svojim lastnim ljudem.

Nekaj pozneje je bila cesta poplavljenjena z letaki. Slabo natisnjeno besedilo je sporočalo:

"Zaradi toliko senzacionalizma in toliko tendencioznih informacij informacijskega fašistično-kapitalističnega aparata se ETA obrača ljudstvu, da bi ga, kolikor je to le mogoče, obvestila o smrti Xabierja Etxebarrieta. Txabi Etxebarrieta je bil ubit v Tolosi, o tem ni nobenega dvoma. To potrjujejo priče dogodka, ožganine srajce in izvršena avtopsija. Vzdrževalci Kapitalistične Ureditve so pokazali svoje metode: Txabija Etxebarrieto so izvlekli iz avta – niti ga niso prosili za dokumente, nataknili so mu lisice, postavili so ga pred zid in ga iz neposredne bližine ubili z enim strelom v srce (...)"

Tistega leta, 1968, se je spremenila politična zgodovina Baskije. Vsa naša prejšnja ideologija je dolgovala svoj obstoj dogodkom pred vojno in po njej in je bila predvsem odsev, zadnji sij eksplozije iz leta 1936; a čas ni tekkel zaman in nekateri Baski, ne tako mladi in nedolžni kot mi, ki so vedeli, kdo je bil Che in so poznali antikolonialistične teorije Franza Fanona ali Lenina, so problem videli drugače. Pravzaprav so že ustanovili

* Civilna straža (Guardia civil) je veja policije, danes del španskega Ministrstva za notranje zadeve. V času frankizma in do pred kratkim Baskija ni imela svoje policije. Danes jo ima, a pripadniki baskovske avtonomne policije so prav tako postali tarča napadov ETE in njenih simpatizerjev.

organizacijo, Baskovsko odporniško gibanje, ki je kmalu nato prevzelo ime ETA. Kot smo lahko izvedeli iz pamfletov, ki so jih razpečevali po dogodku z Etxebarrieto, so bili člani Odporniškega gibanja v zaporih in gibanje je imelo glasilo, ilegalni časopis *Zutik*, v katerem se je že odkrito govorilo o Baskovski Revoluciji:

"Baskovska Revolucija je proces, ki mora z uporabo prave strategije pripeljati do radikalnih sprememb političnih in socialno-ekonomskih struktur v Euzkadiju. Ni dovolj razredna zavest, kot tudi ne narodna zavest, potrebna je razredno narodna zavest, ker trpimo tako kapitalistične kot imperialistične strukture."

V istem članku je bila omenjana Baskovska nacionalistična stranka*: "Dandanes je to preživeta stranka v dveh pogledih: nacionalnem in socialnem." Nastal je razdor in Euzkadi se je kmalu spremenil v Euskadi. Majhna razlika v pravopisu je pomenila začetek nove poti.

Čeprav, pravzaprav, se je situacija res tako zelo spremenila? Ne vem, čeprav menim, da ne glede na besednjak in ne glede na ostrino in dramatičnost, pri katerih so pridobili problemi po letu 1968, je bil načrt zgraditve Euzkadija ali Euskadija vedno eden in isti. Na eni strani je bila množica ljudi, ki je vstopila v politiko zaradi zanesenjaštva ali čustvenosti, pripravljena spremeniti sanjano in idealizirano deželo v stvarno deželo; sen in ideal, ki sta bila zdaj celo podvojena ali potrojena, saj je šlo za zgraditev neodvisne in tudi socialistične domovine, predvsem s pomočjo oboroženega boja; po drugi strani, agresivno okolje, fašistična diktatura, ki je, paradoksalno, zaradi brutalnega odgovora na napade in zato, ker je vztrajala pri zanikanju vsega baskovskega, največ prispevala k tej zgraditvi. Nadrealist bi označil situacijo kot srečanje Nemogočega in Represije v majhni deželi.

"Odgovor fašistov na naša dejanja," so pisali teoretiki oboroženega boja, "je brutalen in prizadene vse, celo ljudi, ki so popolnoma oddaljeni od naše organizacije, in tako prispeva k ozaveščanju dela baskovske družbe. Mnogi, ki se niso čutili pripadnike naši stvari, so to postali tistega dne,

* Baskovska nacionalistična stranka (el Partido Nacionalista Vasco, PNV) je vodilna stranka v Baskiji.

ko so jih na policijskem komisariatu pretepli."

Preletavala so leta, preletavali so golobi nad našimi glavami in dialektika med Nemogočim in Represijo je začela zbujati skrb. Nekega dne je bila bomba na spomeniku Telleriji, avtorju glasbe za "Obraz proti soncu"; drugič, dvajset detonacij in trideset udarcev na komisariatu; spet drug dan, smrt na eni ali na drugi strani, ali pa nekoga, ki se je znašel na sredi. Poleg vsega naštetega še pamfleti, teorije, notranje razprave, nesoglasja, stavke, demonstracije. In nato, končno, je nad vsem tem priplaval dvom: Bo Franco tistega leta umrl? Bo umrl naslednje leto? Se bo s smrtjo diktatorja končala diktatura? Ne, ne bo umrl tistega leta in ne naslednjega: Ali ni bil mogoče otrok alkoholika, ki je zdržal petindevetdeset let? Torej tu je tičal problem, bil je sin očeta, ki je dočakal visoko starost in še pil ni.

Ampak končno je le umrl in naenkrat smo imeli stranke, parlament, splošne volitve, Statut avtonomije, demokracijo. Mislili bi si, da se bo s spremembo situacije spremenil tudi boj za Euskadi. A zelo kmalu, z atentatom na Eduarda Morena Bergaretxe, Pertur, voditelja Ete, ki se je zavzemal za preobrazbo skupine v politično stranko, je bila stvar jasna: oboroženi boj se bo nadaljeval. In ko je več sto tisoč ljudi s svojim glasom podprlo to usmeritev, smo vsi vedeli, da bo baskovsko vprašanje dolgotrajno. Nemogoče in Represija bosta še naprej določala naša življenja.

V začetku osemdesetih je bila situacija videti slabša kot v zadnjih letih frankizma. Številni atentati so postali nediskriminativni in tista stara Eta, ki je leta 1970 v pismu civilni straži zatrdila, da "razume njihov položaj", in jim je svetovala, naj zapustijo Telo, se je zdela naivna. Na drugi strani je tudi Represija zaostriala stališča. V letu 1981 ali mogoče 1982 se je zgodilo nekaj groznega: aktivist Ete je umrl, ker so kazen izvršili kar na komisariatu. Takoj ko je televizija pokazala njegovo sliko, sem ga prepoznal: bil je eden mojih sošolcev. Ne tisti, ki je rekel "nik bizia emango nitek Euzkadiren alde", ampak drug, ki smo ga klicali *Lasha* in čigar pravo ime je bilo José Arregui. Preden je umrl, je zaupal svojim prijateljem: "latza izan da", bilo je grozno. Beseda, ki jih bomo tisti, ki smo ga poznali, težko pozabili.

Smo v letu 1996 in že lahko rečemo, da obstaja stvarna dežela Euskadi, celo boljša od tiste, o kateri so mnogi sanjali v času, ko je bilo čudovit fenomen obnove jezika preprosto in dobessedno nepojemljiv. Vseeno pa so med nami še vedno osebe, ki zavračajo omenjeno stvarnost, ki jo s

prezirljivo vnemo imenujejo Baskovci*, in zahtevajo nekaj, česar glede na vse kazalce večina ljudi, ki živi v sedmih baskovskih pokrajinah, ne želi; poleg tega to zahtevajo z novo vrsto nasilja in z vedno bolj metafizičnim jezikom, ki si je sposoben izmisliti vsepovsod vidna gesla, kot je tale: "Euskal Herria askatu".** Tako kot nista izginila mučenje ali podpora umazani vojni, tudi Nemogoče in Represija nadaljujeta življenje v mali obmejni deželi in ne vemo več najbolje, katerega izmed obeh nas je bolj strah.

Je čas golobov. Če bi se prepustil retoričnemu lesku, bi končal s stavkom, da bodo prišli mnogi golobi, vseh barv, a da beli, ta, ki ga čaka toliko ljudi, ne bo prišel. Vseeno pa sem prepričan, da v Euskadiju in v vseh strankah, v mavrici, ki se razteza od Herri Batasune do Ljudske stranke, obstajajo dobrovoljni in odprti politiki, ki so zmožni predlagati rešitev in s tem prepričanjem končujem svoje bežno razmišljanje.

Prevedla Urša Geršak

* Vascongadas (Baskovci) je tudi poimenovanje za Baske, a se danes skorajda ne uporablja več.

** Euskal herria askatu pomeni Svobodna Baskija!

*Pogovor z Bernardom Atxago**

J. M. F.: Spominjam se članka, ki ste ga podpisali med zalivsko vojno. V njem kritizirate ravnanje Zahoda in to je zadostovalo, da vas je marsikdo obdolžil simpatiziranja s Sadamom Huseinom. Staro pravilo o tistem: če nisi z mano, si proti meni. Ko gre za Baske, se to verjetno kaže še dosti ostreje.

Atxaga: V publikaciji, ki jo izdajam – imenuje se Garziarena, po slavnem aikolariju**, sem napisal članek z naslovom Smrt 1 proti Smrti 2 ali tisti, ki nismo z njimi, prav tako nismo vmes, temveč povsod. Danes je obdržati kritično držo težje kot kadar koli prej, ker je opaziti tako silno željo – a mogoče je bilo to silno željo zmeraj čutiti – da bi tvojo kritiko razblinili. Kadar kaj kritiziraš, je odgovor klasičen: "Saj te razumem ...". A to je laž, ne le da te ne razumejo, še več, groza jih je, da utegne biti kje kdo, ki se ne drži pravil igre in si ustvari svoje lastno mnenje. In res, strašno je, kadar ti nasprotnik ne odgovarja, ampak ti pritrjuje, a pritrjuje ti zato, da bi ga pustil pri miru. Takrat se ne morem ustaviti. Tisti nasmešek, zaradi katerega moraš teči naprej. Pred kratkim sem imel tako izkušnjo na radiu. Šlo je za pogovor o poletnih univerzah, o tem iluzionizmu, pa mi na koncu tip reče: "Bodi še naprej tak upornik, Bernardo." In postalo mi je popolnoma jasno, da me je zmlel z eno samo besedo. Jaz sem prišel

* Odlomek iz pogovora z Bernardom Atxago, ki je bil objavljen v literarni reviji Leer, št. 72, junija 1994; avtor José Manuel Fajardo.

** Športnik, ki tekmuje v sekanju debel (op. prev.).

na pogovor dobro pripravljen, z zelo razumno in preišljeno kritiko. In tip je vsemu pritrdil, ne da bi se zmenil za povedano. Potem mi je rekel, da sem upornik, vrh tega pa je poklical še neki poslušalec, ki je hotel vedeti, kdaj bodo razpisane štipendije za poletne univerze, tako da je bil polom popoln ...

J. M. F.: *Ko ste pisali roman Osamljeni mož, ste že vedeli, da stopate na spolzka tla, kajti govoriti o nasilju v Baskovski pokrajini pomeni omenjati vrvi v hiši obešenca. Ste imeli zato pri literarnem ustvarjanju kaj več težav?*

Atxaga: Ja, a iskreno mislim, da ima fikcija pravice, ki jih mogoče druge literarne zvrsti nimajo. Esej nima enakih pravic kot roman, ker je roman zmeraj odprt, pa čeprav tega ne bi hoteli. Fikcija je zmeraj odprta. In jaz sem to odprtost še poudaril s tretjeosebno pripovedjo, z nadrobnim opisovanjem štirih dni v življenju neke osebe, ne da bi se izogibal nekaterim temam, a ne da bi ustvarjal več zavojev, kot jih v romanih mora biti. Nisem hotel, da bi bila knjiga analiza, temveč drobec življenja.

J. M. F.: *Ste na poti, da postanete glasnik Baskovske pokrajine?*

Atxaga: Saj jaz zgolj povem tisto, kar mi pride na misel, nisem guru. Pred kratkim sem izjavil, da bi se morala Baskovska pokrajina, če bi hotela biti spodobna družba, v kateri bi se dalo živeti, spremeniti iz Euskal Herrie, ki v euskari pomeni tudi baskovska vas, v Euskal Hirio, ki pomeni baskovsko mesto. Da bi se spremenila iz vasi v mesto, ker je mesto kraj integracije, ki omogoča mešanje. Potem so nekateri to misel prevzeli, a to je zgolj to, le misel. Ne poskušam biti analitik, ker sem vse drugo prej kot teoretik. Tudi po značaju. Pa se zmeraj najdem v položaju, ko govorim zelo resno, o zelo težavnih vprašanjih. Ampak zadnjič me je prišel Gurruchaga vprašati, ali bi hotel z njim narediti ploščo, ki bi imela naslov kot moj roman *Spomini neke krave*, hotel je, da bi mu napisal nekaj pesmi. In jaz sem bil navdušen, ker me take stvari zmehčajo. Bojim se, da me ne bi vklenili v to kritično in resnobno osebo.

J. M. F.: *Ni nevarnosti, da bi se kaj takega zgodilo s Spomini neke krave, kajti tisti ironični odnos republikanske krave do strašne stvarnosti državljanske vojne res ni najbolj pravoveren.*

Atxaga: Res je imela velik uspeh, neverjetno. V Franciji jo bo zdaj izdal Gallimard. Želel bi si, da bi tako napisal tudi *Osamljenega moža*, nekaj, kar zame ne bi bila težava. Mislil sem, da lahko naredim tako kot s kravo, prijeten diskurz, zabavnejši. A ko pišeš o sedanosti, je zelo težko,

ne gre. Tema je zahtevala nadrobnosti, stvarnost. Pisati o makijevcih je laže, ker je zraven nekakšno hrepenenje, sodi v sfero legendarnega, smrt, ki se je zgodila včeraj, pa take obravnave ne dopušča. A res je, da so *Spomini neke krave* knjiga, ki sem jo napisal z veliko dobre volje. Tisto poletje je bilo pravi užitek.

J. M. F.: Čepprav je v romanu *Osamljeni mož pripoved v tretji osebi*, je zgradba besedila, ki ni razdeljeno v poglavja in je skoraj brez odstavkov, oblikovno zelo blizu notranjemu diskurzu. Je kot fluid, tok, le da je pripoved tretjeosebna. Zdi se popolno ponotranjenje Flaubertovega posrednega svobodnega sloga.

Atxaga: Kadar pišem besedilo, je res, kot da bi šlo za dva velika toka. Prvi tok je popolnoma notranji, je nekako tisto, kar se dogaja v mislih glavne osebe, ki govori in se izraža. Jaz tem mislim sledim. In drugi tok, ki je prepleten s tem notranjim diskurzom, je zunanje, ki se prikazuje od časa do časa. Je kot vrh, spletena iz raznovrstnih prepletenih vrvic. V romanu je notranje in je zunanje. Občutek imam, da med pisanjem knjige nisem posegal v Carlosovo osebnost, a sem ji sledil od blizu. Zmeraj opazoval, kaj misli. In poskušal sem izraziti izkušnjo, ki je zame zelo pomembna: raznovrstnost glasov, ki so v slehernem človeku. Koliko oseb ima v sebi človek? Cel niz, in v slehernem trenutku se zbudi druga in ti spregovori. V tem je mogoče nekaj norosti, ampak tako je. In ta notranji tok sem moral izraziti. Zunanji tok pa mi je omogočal govoriti o drugem. Na primer o nogometu. Potreboval sem nogomet, da bi lahko govoril o revoluciji, kajti malo verjetno bi bilo, da bi neka romaneskna oseba nenadoma, meni nič tebi nič, spregovorila o tej temi. Tako pa se začne pritoževati nad poljskimi nogometaši in ji pride na misel, da jih začne primerjati s Poljakinjo Roso Luxemburg, ki je bila revolucionarka, in tukaj je izhodiščna točka za pripoved o drugih stvareh.

J. M. F.: Zdi se neogibno, da ljudje v vaši knjigi iščejo neke vrste pojasnilo o pojavu nasilja v Baskovski pokrajini.

Atxaga: Ampak to ni namen romana in kdor to v njem išče, ne vem, kaj bo našel. Kritika v Euskadiju je vztrajala, da gre za primer nekega individuuma, za drobec iz življenja in za druge romaneskne osebe, ne pa za pojasnilo. Poleg tega je to z literarne plati nesmiselno. Kako pojasnilo o tem, kaj se dogaja v Euskadiju? Za to ni enega pojasnila, tisoč jih je. Lahko bi, mogoče, napisal drug roman z gledišča policista, ki v knjigi preži

na Carlosa. To bi bila čisto drugačna različica. Veš, kakšen občutek imam? Da vsi poskušajo prebrati tisto, kar so že prebrali, in govoriti o tistem, o čemer so že govorili. Večina pogovorov, ki so potekali danes v Madridu, denimo, je bila ponovitev: ponavljali so, kar je bilo slišati po radiu, televiziji, kar so povedali včeraj itn. In ker ljudje veliko berejo časopise, hočejo najti časopise v knjigah. Tukaj je baskovsko vprašanje, glej, tukaj je baskovski pisatelj, pa poglejmo, ali nam bo v svoji knjigi razrešil to vprašanje. Pa ni tako, jaz samo pripovedujem o tistem, kar poznam v drobcih, v malem.

J. M. F.: *Ob mnogih priložnostih ste se pritoževali, da je težko prevajati samega sebe iz euskare v kastilščino. Kako je bilo z Osamljenim možem?*

Atxaga: Vsega se naučiš, če je treba, pri tem romanu pa sva z Arantxo, moja prevajalko, skupaj opravila delo, ki je bilo težko, a vzdržno. Pri sežem namreč, da se prevajanja *Obabakoaka* spominjam kot ene najhujših izkušenj svojega življenja. Bilo je strašno. Od tistega garanja še fizično nisem več tak kot prej, vsi so priganjali, da bi bila knjiga končno nared, in toliko ljudi je čakalo, da bi zvedeli, kaj je takega napisal tisti Bask.

Prevedla **Marjeta Drobnič**

Marjeta Drobnič*V deželi Obaba*

O delu Bernarda Atxage

Bernardo Atxaga je pisatelj, ki piše v euskari, euskeri, v baskovskem jeziku, potem pa se trudi tudi s prevajanjem svojih del v španščino, sam ali v sodelovanju s prevajalko Arantxo Sabán. Je tisti pisatelj, ki se v svojem literarnem ustvarjanju loteva nepogostih in nevhvaležnih tem, kot so sodobna baskovska stvarnost, Organizacija, policijska represija, s katerimi neprijetno dreza v osir, to je tako v današnjo razdvojenost baskovske družbe kot odnos celotne španske družbe do Baskov. Kajti poleg tega je Atxaga tudi pisatelj, ki se s svojo kritično držo ne zavezuje nikomur, tako v življenju kot v svoji literaturi ne priznava krute igre "če nisi z mano, si proti meni", temveč poudarja doživljanje posameznika in njegovò pravico do življenja, mišljenja in ustvarjanja.

V euskari pišoči avtorji ustvarjajo literaturo v jeziku, ki ni indoevropski in je zato zelo izoliran, ki se ga je romanizacija komaj dotaknila in ki ga nikoli ni govorilo več kot sedemsto tisoč ljudi (Baskov je danes približno dva milijona sto tisoč). Ne le da vedo, da njihovih del v izvirniku ne bo bralo veliko ljudi, temveč se morajo spoprijeti tudi s svojim sredstvom literarnega izražanja, z jezikom, ki ga ne bralec ne oni niso vajeni, kajti sodobnim baskovskim avtorjem manjka predhodnik, dela, kjer bi se lahko

naučili svojega jezika in našli referenco za svoje literarno ustvarjanje.* Bernardo Atxaga v svoji kratki biografiji k *Obabakoaku* (1989) pripoveduje, kako je z dvajsetimi leti začel brati, tri leta pozneje pa prebral vso baskovsko literaturo, kar je Francu ni uspelo sežgati. Represijo omenjajo kot enega poglavitnih vzrokov za tako majhno število govorcev euskare, prav tako množično priseljevanje v Euskadi v zadnjih stotih letih. Raba jezika med baskovskimi prebivalci pa ni pogosta tudi zaradi pretekle skromne kulturne razvitosti, povezane z jezikom euskara. Datum začetka baskovske književnosti postavljajo v 16. stoletje: leta 1545 so v Bordeauxu natisnili knjigo pesmi duhovnika iz francoske Navarre, Bernarda Dechepara; v istem stoletju je skupina prevajalcev pod vodstvom Joannesa Leizarrage, čigar vzorec rabe nekakšnega nadnarečnega in arhaičnega jezika ni bil primeren za pogovorni jezik, prevedla Novo zavezo in kalvinistične spise. V 17. stoletju so v euskari ustvarili pesniška in prozna dela, ki dosegajo visoko literarno in intelektualno raven in katerih jezik ima veliko izrazno moč, saj je njegova raba zmerna, v njej ni pretiravanja ne s knjižnimi ne s ljudskimi prvinami. Pisali so jih cerkveni možje, bralo kar precej bralcev v mestih, najopaznejši in najpomembnejši za baskovsko književnost pa je bil Pedro de Axular, ki je leta 1643 priobčil delo o morali in askezi *Gero* (ali *Guero; Potem*). A od 18. stoletja naprej, ko se je literarno ustvarjanje sicer širilo, se je literarni jezik postopno izgubljal v narečjih in se spreminjal zgolj v orodje za versko vzgojo kmečkega prebivalstva. Kljub prizadevanjem jezuita Manuela de Larramendija, avtorja apologije baskovskega jezika (1728), slovnice (1729) in kastilsko-baskovsko-latinskega slovarja (1745), da bi euskara postala jezik kulture, so izobraženci še naprej uporabljali kastilščino ali francoščino. Larramendi je v svoj slovar vključil številne neologizme, ki so bili del tehničnega ali knjižnega besedišča, njegova vloga pa je pomembna tudi zato, ker je s svojim delovanjem pripomogel k večjemu številu izvirnih besedil, ki niso bila zgolj prenos kastilskih literarnih vzorcev. Vseeno sta bili od 18. do konca 19. stoletja baskovsko kulturno življenje in ustvarjanje precej borni in sporadični, šele s pojavom nacionalizma Sabina Arane Goirija

* Pojma baskovska literatura ali književnost se v tem spisu nanašata le na besedila, napisana v euskari.

(ustanovitelj Baskovske nacionalistične stranke), jezikovnega purista, so se razmere začele spreminjati, avtorji so pisali največ poezijo, posvečati pa so se začeli tudi dramatik, esejistiki, novinarstvu. A umetniški izraz v prozi je bil predvsem zaradi šibke pripovedniške tradicije jezikovno okoren, prisiljen in moteč. Aranistična jezikovna šola, ki je menila, da se je Larramendi pretirano zgledoval po kastilskih vzorih, je s svojo puristično usmeritvijo, njena posledica je bila delno tudi poglobitev družbene razslojenosti na izobražence in ljudsko množico, ustvarila pravila, po katerih so se avtorji zvečine trudili pisati tudi v prvi polovici 20. stoletja, a literarni jezik na začetku stoletja se je v resnici cepil v štiri narečja jezika euskara, še zmeraj pa so baskovski avtorji večino del napisali v kastilščini ali francoščini. Literatura tega obdobja v euskari je formalno in vsebinsko šibka. V obdobju republike se je začelo kulturno gibanje, ki je poskušalo spodbuditi branje v euskari, pojavila se je generacija avtorjev, ki so se zavedali svojega poslanstva, njihova dela so tudi zelo kakovostna, zlasti poezija (Nicolas de Ormaechea "Orixe", José María Agirre "Lizardi"). To gibanje je ustavila državljanska vojna, po vojni pa so se s Francovo diktaturo za baskovsko prebivalstvo Španije začela temna leta represije, odpravljen je bil temeljni baskovski zakon o avtonomiji (sprejet leta 1936), s tem pa so jim bile odvzete tudi vse svoboščine, njihov jezik pa je dobil status španskega narečja, ki ga sploh nihče ne govori. Baskovski izobraženci so se takoj po vojni soočali ne le z omejenimi možnostmi za delo, ampak tudi z drugo veliko težavo: z nadvse majhnim številom in prenizko izobraženostjo baskovskih govorcev, ki naj bi bili naslovniki kulturnega delovanja in tudi nosilci baskovske kulture. V petdesetih letih so začele, kot obramba proti neusmiljenemu diktatorskemu aparatu, v Euskadiju vznikat ilegalne skupine za neodvisnost, najbolj znana izmed njih, levo usmerjena militantna organizacija ETA (1959), je bila v tistih časih bojovnica za državljanske in človeške pravice, pa tudi idejni steber baskovskega ljudstva, tista, ki je posebnila "Nemogoče" v boju proti "Represiji" ali "Utopijo", hrepenenje po svobodnem Euskadiju. Bernardo Atxaga se v svojem eseju *Iz Euzkadija v Euskadi* spominja ravno tega obdobja, spoznavanja skrite, utopične dežele Euzkadi – ideje, ki je temeljila na uporabi proti obstoječemu – vznemirljivega zavedanja, da je eden izmed varuhov te velike skrivnosti, in otožnosti zaradi stvarnosti, ki hrepenenje in upanje baskovskega

posameznika postavlja v območje neuresničljivega. Akademija euskare ali baskovskega jezika, katere delovanje je bilo tesno povezano z Baskovsko nacionalistično stranko, se je v tistih letih trudila, da bi ga poenotila in ustvarila ravnovesje med sodobno pogovorno in knjižno rabo jezika. V tej pomembni skupini izobražencev in avtorjev, tako imenovani prenovitveni poveljni generaciji, je najpomembnejši socialni pesnik Gabriel Aresti, literarni boter mladih piscev, ki so začeli ustvarjati in dvigati raven baskovskega pisanja v drugi polovici šestdesetih let, njihovi vrstniki ali nasledniki pa so že lahko v enotni euskari (*euskara batua*) brali literaturo, v kateri se zrcalijo raznovrstne tehnike in teme, značilne za sodobno evropsko literaturo. Vseeno je treba pojasniti, da je jezikovno poenotenje sicer ustvarilo zelo uporabno orodje za literarno umetnost, a obenem sta morala tako bralec kot pisec neizbežno sprejeti tudi nekaj njegove izumetničenosti, ta pa je bila v baskovski prozi vzrok za neučinkovito, okorno izražanje. Ravno Bernarda Atxago baskovska literarna kritika postavlja za zgled, saj je njegova pisava tekoča in ekspresivna, v baskovsko literaturo pa prinaša tudi nove prvine svetovnega pisateljskega ustvarjanja. Sam v svoji kratki biografiji pravi: "... literarni jezik nastaja postopno in z delom mnogih ljudi. (...) Ena izmed posledic tega dela je denimo nevidnost nekaterih besed. Kadar bralec v kastilščini bere roman, v katerem je veliko dialogov, verjetno ne bo videl nenehnih 'je rekel', 'je odgovoril', 'je odvrnil'. (...) V euskari ni težav, ko zapi em 'esan' ('je rekel') ali 'erantzun' ('je odgovoril'), nastanejo pa v hipu, ko napišem 'arrapostu' ('je odvrnil'), saj ta beseda bralcu ne zveni domače (...) Baskovski pisatelj tako ve, da se bo njegov bralec ustavil ravno pri tej besedi, da bo beseda v besedilu moteča. (...) Rekel pa bi, da je prva zahteva pri literarnem jeziku, da ni moteč." Literarno življenje v Euskadiju v zadnjih dvajsetih letih je čedalje bolj razgibano, znana in cenjena je postala zlasti njihova poezija, čedalje bolj pa se uveljavljajo tudi pripovedniki.*

* Nekatera znana imena sodobne baskovske literature (po letu 1950) so denimo José Luis Alvarez Emparanza "Txillardegi", Ramón Saizarbitoria, Gabriel Aresti, Jon Miranda, Arantxa Urretavizcaya, Koldo Izaguirre, Amaia Lasa, Joseba Sarrionandia, Joxé Austin Arrieta, Joan Mari Irigoien, Patxi Ezkiaga, Francisco

Bernardo Atxaga ga kličejo, ker je to njegov psevdonim, ime pa mu je José Irazu Garmendia, rojen 1951 v Asteasu, Euskadi, Španija, in še zmeraj se boji policije, kot večina Baskov. Končal je študij ekonomije v Bilbao, delal nekaj mesecev v banki, pa ni zdržal. Raje je odšel v Barcelono študirat filozofijo in se posvetil literaturi. Najprej je pisal kratke zgodbe (vključen je v antologijo *Baskovka literatura, Euskal Literatura*, 1972), svoje prvo delo *O mestu (Ziutateaz, kast. De la ciudad)*, roman, poln nasilja, ki je izhajalo iz Francovega zatiranja baskovske tradicije, je objavil leta 1976, dve leti pozneje pa prvo pesniško zbirko *Etiopija*, v kateri najdemo poleg pesmi tudi kratke zgodbe, podobno kot v poznejši dvojezični zbirki *Pesmi & Hibridi (Poemas & Híbridos)*, 1991). S svojim pesniškim ustvarjanjem uvaja drugačno pesniško estetiko, kot jo pozna baskovska literatura, zavzema pa se za pisavo, ki ni politično, ideološko in jezikovno zavezana. Atxaga v svojih pesmih rad predstavlja urbano okolje, ljudi, ki živijo na obrobju družbe, ali trpeče in lačne ali zapuščene in osamljene, ki se jim življenjska iluzija in utopija zmeraj znova približujeta in odmikata, nikoli pa udejanjita, se pogosto loteva skrajnosti in nasprotij, kot so mesto – narava, lepota – groza, Večno – Nikoli. Gre za pripovedno poezijo, ki je nastajala tudi ob delovanju Bande Pott, umetniške skupine, katere člani so bili med drugimi tudi znani baskovski glasbenik Ruper Ordorika, pisatelja Joseba Sarrionandia in Joxemari Iturralde, in na delovanje katere so vplivali zlasti baskovski pesnik Gabriel Aresti, evropski avantgardni tokovi, Beat Generation, pop art, rockovska in pop glasba.

Atxaga poleg romanov, kratkih zgodb in poezije piše tudi dramska dela, besedila za pesmi, radijske igre in otroško literaturo. Ena izmed njegovih knjig za otroke, ki jo je treba omeniti, saj je doživela res velik uspeh pri bralcih, tudi starejših, in je tudi prevedena v več jezikov, je roman *Spomini neke (baskovsko govoreče) krave (Memorias de una vaca (vascoparlante)*, 1991). Gre za razgibano zgodbo o nadvse duhoviti, inteligentni in prikupni baskovski kravi Mu, ki razmišlja po kravje dobrodušno, a zelo filozofsko, in ki jo vihre španske državljanske vojne prisilijo, da zbeži iz svojega rojstnega kraja in se mora nekaj časa potikati

Javier Irazoki, Luis María Mújika, Juan María Lekuona, Felipe Juaristi.

naokrog. Njeno življenje je polno zabavnih pustolovščin (veliko ljudi je v vojni lačnih in kravo, ki se ji je treba, kadar začuti lakoto, le skloniti in pomuliti sočno travo, vidijo le kot kravo, postavno in zaobljeno), pred bralcem pa se razgrne njen bogati notranji svet in njeno okolje: kravji sorodniki, prijatelji in tisti, s katerimi imajo krave največ opravka – ljudje.

Delo, s katerim se je Bernardo Atxaga uveljavil tako v Španiji kot v tujini, je roman *Obabakoak** (1988; španska državna nagrada za literaturo, nagrada španske kritike, nagrada Euskadi, nagrada Millepages, Pariz, finalist European Literary Award, Glasgow, preveden v petnajst jezikov). Sestavljen je iz 26 bolj ali manj samostojnih kratkih zgodb, ki pa so med seboj povezane s spominom, literarnimi deli, romanesknimi osebami, krajem Obaba ali motivi, tako da oblikujejo posebno homogeno celoto. Lahko trdimo, da je to roman o pisanju zgodb, čeprav so samostojne in ima vsaka svojo témo. Sklopi zgodb so trije (Otroštva, Devet besed v čast vasi Villamediana, Iskanje zadnje besede), povezujeta pa jih podobna mitična atmosfera in okolje, ki sta lahko tudi alegorija Euskadija in alegorija sveta pripovedništva. Ta svet je svet spomina, dežela pripovedovanja, imenovana Obaba, kamor se stekajo vse zgodbe. Pogosto ironični Atxaga, ki ga nekateri očarani časopisni kritiki primerjajo s Šeherezado, v to besedilo vključuje kronistične in metafizijske prvine, elemente iz ljudskega pripovedništva, detektivk, srhljivk, Tisoč in ene noči, povzema zgodbe, navaja, se navezuje na dela iz svetovne književnosti, literarno teorijo ... Omenimo, da Atxaga v pesniške zbirke vključuje tudi kratke zgodbe (ali hibride) in nekatere izmed njih lahko najdemo tudi v sklopih zgodb v *Obabakoaku*. S takimi prenosi pa Atxaga povezuje svoje pesniško in prozno ustvarjanje, njegova proza pa je v navezi z drugimi umetniškimi deli, popršena z navajanjem odlomkov iz del drugih avtorjev, aluzijami in asociacijami. Kaže, da Atxaga korak za korakom in z občutkom med literarnimi deli tke nekakšno mrežo (mrežo literarne dežele Obaba?), s katero ne samo da jih med seboj mednarodno in tematsko povezuje, temveč tudi gladi meje med njihovimi zvrstmi. Na bazarju zgodb dežele Obaba najdemo tako najrazličnejše avtorje

* 'Obabakoak' pomeni 'stvari, ljudje iz Obabe', svobodnejši prevod bi bil lahko 'zgodbe iz Obabe'; prevodi tega dela ohranjajo izvorni naslov.

kot najrazličnejše pripovedi in dela, v njem od pripovedovalcev zvemo, kaj odlikuje dobre kratke zgodbe, kako narediti plagiat, kako v petih minutah napisati kratko zgodbo, vse skupaj pa je pospremljeno s primeri. Posebnost romana je zanesljivo tudi nekakšen Atxagov magični realizem. Prostor, ki ga največkrat opisuje in kamor so umeščeni njegovi junaki, je namreč nenavadna vas Obaba, kjer je vsakdanje življenje prebivalcev zaznamovano z miti, legendami, vražami, nenavadnimi običaji in simboli, ki so nam lahko daleč, a hkrati zelo blizu. V Obabi se srečujejo starodavno in sodobno, tukaj in tam, zunaj in znotraj, denimo najnovejši športni avto in kuščar zmaj (Atxagov "*lagarto, lizard*" iz rodu *Lacerta viridis* kar vpije po podrobnejšem raziskovanju ali študiji te pomembne "živalske" vrste, ki je bistvena za razplet v *Obabakoaku*), baskovska pesem iz 17. stoletja in zgodba sufijev, Čehov in Borges. Najodročnejša četrta Obaba se imenuje Albanija, kamor včasih celo posije sonce, ljudje se včasih tudi spremenijo v živali, osebe, s katerimi se pripovedovalci srečujejo, so čudaki s svojimi pravili, hrepeneči sanjači, ki živijo v iluziji, pisatelji in ljubitelji literature, vsi skupaj pa so dežela, v katerem je sleherno dejanje del življenja, zgodba. Posamezniki, ki so kakor koli povezani z Obabo (ali pa s kastilsko vasjo Villamediana), imajo poleg povezanosti z literaturo še en skupni imenovalec: samoto duše, ki jo ustvarjajo njihova hotenja in hrepenenja. Osamljena mlada učiteljica v hladni Albaniji, kanonik s skrito krivdo ("Že tri leta živim v Obabi. Ni to dovolj samote?"), ljudje, ki se hote zatekajo v samoto, samotarji po značaju, in ljudje, ki so prisiljeni živeti v osami, večina se ne zna, noče ali ne more povezati z zunanjo stvarnostjo, temveč živi v abstraktnem, idejnem, mističnem in sanjskem svetu.

Romana *Osamljeni mož* (*Gizona bere bakardadean, El hombre solo*, 1993) in *To nebo* (*Zeru horiek, Esos cielos*, 1996) se od *Obabakoaka* precej razlikujeta. Dogajanje je postavljeno v znan, "stvaren" prostor in čas (blizu Barcelone, vožnja z avtobusom od Barcelone do Bilbaa, osemdeseta leta). A vseeno ju s prejšnjim družijo nekatere teme (baskovska umeščenost, osamljenost duše), vključevanje številnih navedkov in aluzij.

Osamljenega moža vsi kličejo Carlos, ker je to njegov vzdevek iz militantnih let v Organizaciji. Po petih letih zapora s splošno amnestijo spustijo njega in prijatelje na prostost in tam jim uspe najti svoj prostor: skupaj odprejo hotel. V kleti svoje pekarnice da Carlos zavetišče aktivistoma

neke oborožene organizacije, ki ju išče policija. Ko postanejo tla vroča (aktivista ostaneta predolgo, vidi ju petletni sin njunih prijateljev, čedalje več je razhajanj mnenj v hotelu, čedalje več varnostnikov in policije opreza naokrog pod pretvezo, da varujejo poljsko nogometno reprezentanco, ki biva v hotelu ...), se Carlos znajde na Ozemlju Strahu: napetost, ki se kaže v treh notranjih glasovih glavnega lika, glasovih, ki vlečejo vsak na svojo stran, se stopnjuje, spreminja Carlosovo percepcijo v obsedeno stanje preganjane živali, bolj ko se bliža mejam tega ozemlja, večji je pritisk strahu. A glavnega junaka ne preganja le policija, temveč tudi in zlasti številni občutki krivde in njegova lastna preteklost, ki jih prinašajo glasovi. Ubil je človeka, poslal v sanatorij svojega lastnega brata, kriv je za stanje v hotelu, kriv bo za ... Ker se bo njegova krivda iz preteklosti nadaljevala v prihodnost, kaže, da zanj ni rešitve iz začaranega kroga, ki si ga je načrtal že zdavnaj, z vstopom v Organizacijo, ubojem, prikrivanjem, kaže, da je vsak njegov korak nujno napačen. Roman, ki se lahko meri z najbolj napetimi kriminalkami (kdo izdaja?, koliko ve policija?, kakšna bo naslednja poteza, presenečenje?, igra velike mačke in obupane miši, šah), pripoveduje o razočaranju posameznika, ki je verjel v utopijo, a se je njegov svet raztreščil na drobce, ki jih poskuša sestaviti v trenutkih preganjanja med varljivimi prebliski upanja. Trije glasovi (Podgana, njegov nekdanji mentor v Organizaciji Sabino, brat Kropotkin) v čustveno izpraznjenem Carlosu, ki ga le od časa do časa premoti bežen odsev hrepenenja po zelenih hribih rojstnega kraja Obabe (!), in glas ali odlomki iz dnevnika Rose Luxemburg razkrivajo plasti junakovega značaja, ga dialektično potiskajo v zgodbo in odločajo o njenem razpletu. S cinično in uničujočo močjo seveda najgloblje gloda Podgana. Roman je tudi razmišljanje o iluziji in o izgubi idealov, ki se ne nanaša samo na Carlosa in njegovo tako ožje kot tudi širše okolje – tega se Atxaga loteva s kritično ironijo – temveč tudi na revolucijo, ki ni upoštevala dejstva, da postanejo najpomembnejše ravno najmanj pomembne stvari, malenkosti, drobnarije, kaprice. To delo, za katero je Atxaga prejel špansko nagrado kritike, s katerim se je uvrstil med finaliste za špansko državno nagrado in ki je že prevedeno v več kot deset jezikov, odlikujejo odličen portret posameznika in družbe, nevidna nit skrajne dramatične napetosti in mojstrski dialogi.

Zadnji roman *To nebo* pripoveduje o poti iz Barcelone v Bilbao, o

vračanju nekdanje aktivistke militantne organizacije iz zapora domov. Na avtobusu, ki prečka severni del Španije, se začena soočati z zunanjim svetom, različnimi ljudmi, se spominja dogodkov iz bližnje in daljne preteklosti, sanja, premišljuje o tem, kaj prinaša prihodnost, bere. Tudi ta lik je čustveno izpraznjen, zaznamovan s preteklostjo in razočaranjem, psihično in fizično ustrahovan, a še premore toliko moči, da se odpelje domov, in še ohrani svoje bistvo, življenjsko upanje, ki ga bo vodilo naprej, pa čeprav mora začeti znova. Vprašanje je, kako se bodo na tak "tujek" (ki ni ne tukaj ne tam, temveč v nekakšnem eksilu, izobčenosti iz okolja, ki zahteva zavezanost) odzivali drugi. Pa ne samo policija. V tem kratkem romanu je največ dialogov, v pripoved so vključeni pretekli dogodki, sanjski odlomki in navedki iz literarnih del, glasbenih besedil raznih avtorjev in ljudskih pesmi iz različnih kulturnih okolij (José de Espronceda, D. H. Lawrence, Joseba Oteiza, The Smiths, Violeta Parra, R. L. Stevenson ...).

Zadnja zbirka Atxagove poezije in kratke proze, ki je pravzaprav izbor že natisnjenih pesmi, proze iz knjig, fanzinov in drugih publikacij, se imenuje *Nova Etiopija* (*Nueva Etiopía, canciones, conversaciones y poemas*, 1996), ima pa to posebnost, da so v knjigi predstavljena tudi dela slikarja Joséja Luisa Zumete in da so pesmi, ki so predstavljene v dveh jezikih in ki so jih uglasbili znani baskovski glasbeniki (Gari, Itoiz, Mikel Laboa, Jabier Muguruza, Ruper Ordorika, Tapia eta Leturia), posnete na priloženi plošči: *Desolatio, Lizardija* in *Reggae metuljev* lahko poslušamo, v euskari. Res so dobri komadi.

MISTIKA

Angel Silezij

Kerubinski popotnik

BOg ne živi brez mene

Vem da brez mene BOg ne more niti hipa živeti /

Če se izničim mora nujno duha izročiti.

(1, 8)

Če delal bi kot BOg

BOg me ljubi bolj kot sebe: Če bi jaz ga ljubil bolj kot sebe,

Bi Mu dajal toliko / kot mi iz sebe daje On.

(1, 18)

Biti / hoteti moraš nič

Človek / kjer še kaj si / kaj veš / kaj ljubiš in imaš,

Še nisi prost / verjemi / svojega bremena.

(1, 24)

BOg se ne dojema

BOg je čisti nič / ne dotikata se Ga ne zdaj ne tu:
 Bolj po Njem grabiš / bolj se ti izmika.

(1,25)

Smrti ni

Ne verujem v smrt: Čeprav umiram vsako uro /
 Vselej boljše življenje odkrivam.

(1, 30)

Popolna predanost

Kdor v peklu ne more živeti brez pekla /
 Se ni še povsem predal Najvišjemu.

(1, 39)

Ljubimo, ne da bi poznali

Le eno ljubim / in ne vem kaj je:
 In ker tega ne vem / sem to si izbral.

(1, 43)

Roža

Roža / ki tu jo vidi tvoje zunanje oko /
 Od vekomaj tudi v BOgu cveti.

(1, 108)

BOštvo je nič

Nežno BOštvo je nič in nadnič:

Kdor nič vidi v vsem / verjemi človek / vidi Njega.

(1,111)

Brez zakaj

Roža je brez zakaj / cveti ker cveti /

Ni ji mar zase / ne vpraša ali jo gledamo.

(1, 289)

Z molkom se učimo

Molči najljubši molči: če le lahko povsem molčiš:

Ti Bog bo skazal več dobrega / kot si želiš.

(2, 8)

Najboljša gotovost

Spi moja duša spi: Kajti v Najdražjega ranah

Si našla gotovost in popoln mir.

(2, 11)

Kdo je starejši od BOga

Kdor živi v večnosti bolj kot v dnevu /

Postane tako star / kot BOg ni mogel biti.

(2,33)

Bog je najmanjše in največje

Moj BOg, kako velik je BOg! Moj BOg, kako majhen je BOg!
Nujno majhen kot najmanjše / in velik kot vse.

(2, 40)

Razpodobljen moraš biti

Razpodobi se, moj otrok / in postal boš BOgu enak:
In v tihi spokojnosti boš sam sebi nebeško kraljestvo.

(2, 54)

Predanost

Prijatelj verjemi / če mi BOg ne veli naj grem v nebesa /
Bom raje ostal tu / čeravno v pekl.

(2, 133)

Pismo brez Duha ni nič

Pismo je le Pismo in drugega nič. Moja tolažba pa je bitnost /
In da BOg v meni izgovarja Besedo večnosti.

(2, 137)

Vse stoji v meni in Tebi (Stvarnik in stvar)

Ničesar ni razen mene in Tebe: in če nisva dva /
BOg ni več BOg / in ni več neba.

(2, 178)

Ne pretvarjati se pomeni ne grešiti

Kaj pomeni ne grešiti? Ne smeš dolgo spraševati:

Pojdi tja / nemo cvetje ti pove.

(3, 98)

Tudi BOga lahko ranimo

BOga ne rani nič / nikdar ni občutil bolečine:

In vendar ga moja duša lahko rani v srce.

(3, 202)

Duhovno umiranje

Umri preden še umreš / da ne bi umrl /

Kadar umreti ti bo: pogubiti se sicer utegneš.

(4, 77)

Nepreiskljivi vzrok

BOg je sebi samemu vse / svoja nebesa / svoja sla:

Zakaj nas je torej ustvaril? to ni nam znano.

(4, 126)

Božje prebivališče

BOg v sebi samem prebiva / njegova bitnost je njegova hiša:

Zato tudi nikoli iz svojega BOštva ne gre.

(4, 127)

Kakor iščeš tako najdeš

Najdeš kakor iščeš: Kakor trkaš /
In prosiš / tako ti bo tudi odprto in darovano.
(4, 203)

Globino je treba motriti v visočini

Sicer je netemelj Bog / a da bi se komu pokazal /
Se ta mora vzpeti vse na konico večne goré.
(5, 29)

Kolikor več spoznanja toliko manj razumevanja

Kolikor bolj spoznavaš BOga / toliko bolj izpoveduješ /
Da Ga / kar je / čedalje manj lahko imenuješ.
(5, 41)

Eno ne more brez drugega

To morata storiti dva: jaz ne morem brez BOga /
In BOg ne brez mene: da se smrti ognem.
(5, 48)

Notranje ne potrebuje zunanjega

Kdor je noter spravlil svoje čute /
Sliši / kar se ne govori / in vidi v noči.
(5, 129)

BOg ima vsa imena / in nobenega

Najvišjega BOga moremo z vsemi imeni imenovati:

A spet mu ne enega ne moremo pripoznati.

(5, 196)

Kar ljubimo, v to se spremenimo

Iz sv. Avgušтина

Človek kar ljubiš / v to se spremeniš /

Če ljubiš BOga boš BOg / in če zemlja zemlja.

(5, 200)

Človek naj ne ostane človek

Človek nikar človek ne ostani: treba je priti do najvišjega.

Pri Bogu bodo sprejeti le bogovi.

(5, 219)

Mrtvemu je vse mrtvo

Če mrtev si / se ti od stiske /

Človek moj / mrtva zde vsa bitja in ves svet.

(5, 224)

Ko je človek bog

Preden še jaz sem bil jaz / sem bog bil v Bogu:

Zato spet sem lahko le ko sem mrtev sam sebi.

(5, 233)

Bog postane jaz / ker sem bil pred Njim

Bog postane kar zdaj sem jaz / nase mojo človeškost vzame:
Ker jaz sem bil pred Njim / zato je to naredil.

(5, 259)

BOštva ne udanji nobeno bitje

Kako globoko je Boštvo ne more dognati nobeno bitje:
Tudi Kristusova duša mora izginiti v njegovem brezdnju.

(5, 339)

BOg sam naredi vse

BOg položi puščico / BOg sam napne lok.
BOg sam sproži: zato je pritegnjena tako lepo.

(6, 154)

Prevedla Gorazd Kocijančič in Vid Snoj

Angel Silezij (Johannes Scheffler) se je rodil konec decembra 1624 v Breslauu. Njegov oče, poljski plemič, se je v to šlezijsko mesto preselil iz Krakova, verjetno zaradi svoje luteranske vere. Silezij je tu preživel večino življenja, razen nekaj študijskih in prvih poklicnih let. Nazadnje je študiral na univerzi v Padovi, kjer je leta 1648 dobil naziv "doctor philosophiae et medicinae" (iz tega časa je tudi znameniti izrek, v katerem se že napoveduje njegova mistična drža: *Mundus pulcherrimum nihil*). Leta 1653, kmalu po vrnitvi v rojstno mesto, se je javno spreobrnil v katolištvo in se nekaj pozneje vključil v protireformacijsko dejavnost katoliške Cerkve. Umrli je 9. julija 1677.

Silezij spada med največje baročne krščanske mistike. Njegovo najpomembnejše delo je *Kerubinski popotnik*. Sestavljeno je iz šestih knjig mističnih izrekov, ki so večinoma pisani v dvovrstičnih aleksandrincih. Prvič je izšlo leta 1657, drugič pa, z dodano šesto knjigo, dve leti pred Silezijevo smrtjo.

Slovenski prevod je narejen po ponatisu druge izdaje (Philipp Reclam: Stuttgart, 1984).

Jacques Derrida

*Postscriptum: Aporije, poti in glasovi**

– Več kot eden, nujno je, da jih govori več kot eden, za to je potrebnih več glasov ...

– Da, in še zlasti, lahko bi rekla vzorčno, tedaj, ko gre za Boga ...

– Še več, če je to mogoče: kadar kdo trdi, da o Bogu govori apofatično, drugače rečeno, z brezglasnim glasom [*voix blanche*], na način tako imenovane negativne teologije. Ta glas se množi, pri tem pa deli v sebi: izreka nekaj in izreka nasprotje tega, Boga, ki je brez biti, oziroma Boga, ki (je) onstran biti. *Apofaza* je razglasitev, pojasnitev, odgovor [*response*], ki ob tem, da témo Boga zavija v negativno ali vprašalno obliko (*apóphasis*

* Tekst je preveden po angleškem prevodu Johna P. Leaveyja, jr., natisnjemem v knjigi *Derrida and Negative Theology*, ur. Harold Coward in Toby Foshay (z Derridajevo sklepno besedo), Albany: State University of NY Press, 1992, str. 283-323. Ta prevod je prva (seveda avtorizirana) izdaja teksta. Šele druga izdaja prinaša francoski izvornik, vendar ta ni več prvotna, sama s sabo istovetna predloga, ampak je ponekod predrugačen: predvsem je marsikje dopisan, tkan naprej z vpisi novih *postscripta*, tako da pravzaprav pomeni drugo različico teksta. Izšel je v samostojni knjižici z naslovom *Sauf le nom*, Pariz: Galilée, 1993.

Slovenski prevod v oglatih oklepajih navaja težja mesta, in sicer bodisi iz angleškega prevoda, ki včasih na isti način opozarja na izvornik, bodisi iz izvornika (tj. predloge) ali pa tudi iz obeh hkrati (v tem primeru francoski besedi za dvopičjem sledi angleška). (Op. V. S.)

pomeni tudi to), včasih tolikanj spominja na izpovedovanje ateizma, da jo je mogoče zamenjati z njim. Toliko bolj, ker je modalnost *apóphasis* kljub njeni zanikovalni ali vpraševalni vrednosti pogosto modalnost stavka/sodbe [*sentence*], razsodbe ali odločitve, modalnost *izjave/teze* [*statement*]. Rad bi ti govoril – ne pomišljaj se skočiti mi v besedo – o tem množtvu glasov, tem docela začetnem, a hkrati nedokončljivem koncu monologizma – in o tistem, kar sledi ...

– Tako kot glede mysticizma je tudi glede apofatičnega diskurza vselej obstajal sum ateizma. Nič se ne zdi bolj zaslužen in hkrati nepomembnejše, bolj zgrešeno, bolj slepo kakor takšen proces [*procès: trial*]. K temu se je nagibal sam Leibniz. Na to, kar je dejal o Angelu Sileziju, opominja Heidegger: "Pri mistikih so odlomki, ki so izredno drzni, polni težkih metafor in nagibajoči se malone v brezbožnost, nekaj takega pa sem včasih opazil v nemških – sicer lepih – pesmih nekega moža, ki se imenuje Johannes Angelus Silesius ..."

Nagibanje, ne pa prekoračenje nagiba oziroma nagnjenosti, niti ne oziroma malone (*beinahe zur Gottlosigkeit hinneigend*), in poševni naklon tega klinamena se zdita neločljiva od drznosti jezika [*langue: language*], od pesniškega ali metaforičnega jezika [*tongue*] ...

– Sicer lepih: ne pozabi, Leibniz to pripominja, kot da bi šlo za dodatek ali za pritiklino (*im übrigen schönen*), a se vprašujem, ali tu ne gre za bistveno potezo negativne teologije, za lepoto ali vzvišenost. Tako kot, na primer, pri Angelu Sileziju ...

– Pustiva to vprašanje za trenutek ob strani: ali *dediščina* Angela Silezija (Johannesa Schefflerja) pripada tradiciji negativne teologije v strogem smislu

* "Bei jenen Mystikern gibt es einige Stellen, die ausserordentlich kühn sind, voll von schwierigen Metaphern und beinahe zur Gottlosigkeit hinneigend, so wie ich Gleiches bisweilen in den deutschen – im übrigen schönen – Gedichten eines gewissen Mannes bemerkt habe, der sich Johannes Angelus Silesius nennt ..." Leibniz, pismo Pacciu, 28. januarja 1685, v: *Leiniz opera*, ur. L. Dutens, Ženeva 1768. Citiral Martin Heidegger, *Der Satz von Grund*, Pfullingen: Neske, 1957, str. 68.

ali ne? Ali tu lahko govorimo o "strogem smislu"? Po mojem ne boš mogel zanikati, da Angel Silezij ohranja očitno sorodstvo z apofatično teologijo. Njegov zgled nama ta hip naznačuje zgolj sorodnost med ateizmom, ki ga je imel na sumu Leibniz, in apofatično drznostjo. Ta drznost je vselej v prestopanju tega, kar je razumno dovoljeno. To je ena od bistvenih potez negativne teologije: priti do ločnice, potem pa preiti mejo, tudi mejo občestva, torej socialnopolitičnega, institucionalnega, cerkvenega razloga ali *raison d'être*.

- Če se apofaza nagiba malone v ateizem, ali tedaj ne bi mogla reči, da bodo, po drugi strani oziroma prav s tem, najdoslednejše oblike razglaševanega ateizma vselej izpričevale najmočnejšo željo [*desire*] po Bogu? Ali ni to od tod naprej program oziroma matrica? Tipično in razpoznavno vračanje?

- Da in ne. Ena apofaza se v resnici lahko odziva, odzvanja na najbolj neutešljivo željo po Bogu in soglaša z njo [*respond to, correspond to, correspond with the most unsatiabable desire of God*], to pa v skladu z zgodovino in dogodkom njenega razkrivanja oziroma s skrivnostjo njenega nerazkrivanja. Druga apofaza, drugi glas, pa lahko ostane korenito tuja sleherni želji ali vsaj sleherni antropomorfni obliki želje.

- Toda ali želji ni lastno, da s sabo nosi svoj lastni odlog [*suspension*], smrt oziroma fantom želje? Iti absolutno drugemu naproti - ali ni to skrajna napetost želje, ki skuša s tem preklicati svoje lastno gibanje, gibanje prisvojitve?

- Izpričevati, si rekel, izpričevati željo po Bogu. Ta rečenica ni le dvoumna, ne pripada ji le bistvena dvoumnost, odločilna prav v svoji neodločljivosti - namreč ne naznačuje le dvoumnost, ki jo zaznamuje dvojni genitiv ("objektivni" in "subjektivni", in sicer še pred gramatičnim oziroma ontološkim vzkipenjem subjekta ali objekta), z drugimi besedami, ne naznačuje le dvoumnost izvora in cilja takšne želje: ali prihaja od Boga v nas, od Boga za nas, iz nas za Boga? Ker se pred to željo ne odločimo/določimo [*determine*], ker za noben odnos do sebe [*self*] ne more biti gotovo, ali je pred njo, namreč pred odnosom do drugega, je vsa refleksija ujeta v genealogijo tega genitiva. Mislim na refleksijo o sebi [*reflection on self*], avtobiografsko refleksijo, na primer, pa tudi na refleksijo o ideji ali imenu Boga. Toda tvoja rečenica je dvoumna na drugačen način: ko imenuje pričevanje. Kajti

če ateizem, tako kot apofatična teologija, izpričuje željo po Bogu, če priznava, izpoveduje ali, tako kot pri simptomu, posredno naznačuje željo po Bogu – v navzočnosti koga to počne? Kdo govori komu? Pomudiva se na kratko pri tem vprašanju in hliniva, da veva, kaj je diskurz negativne teologije s svojimi določenimi potezami in svojo nagnjenostjo. Na koga je ta diskurz naslovljen? Kdo je njegov naslovljenec? Ali ta obstaja pred tem interlokutorjem, pred diskurzom, njegovim udejanjenjem [*son passage à l'acte*], njegovo performativno izvršitvijo? Dionizij Areopagit, na primer, artikulira molitev, obrnjen k Bogu; poveže jo z naslovitvijo na učenca, natančneje, na nekoga, ki postaja njegov učenec, ki je tako poklican, naj prisluhne. Nagovor (Boga) se obrne proti drugemu nagovoru, ki je usmerjen nanj ...

– Nikdar nanjo ...

– *Nanj*, kolikor vem, ki še ne ve natanko, kaj ve ali naj bi vedel, a naj bi vedel nevede, v skladu z nekim nevédenjem. Himna in didaktika se tu zvezeta v skladu z načinom [*mode*], katerega bitnostno in s tem tudi nezvedljivo izvornost bi bilo treba znova zadobiti. Gre za edinstveno [*singular*] gibanje duše ali, če hočeš, za spreobrnjenje eksistence, ki samo sebe uglaši z najskrivnostnejšo skrivnostjo, da bi jo razodela prav v njeni noči. To spreobrnjenje (se) obrne k drugemu, da bi (ga) obrnilo k Bogu, ne da bi pri teh dveh gibanjih, ki sta v resnici isto, obstajal red, ne da bi bilo eno ali drugo preprečeno oziroma odvrnjeno. Takšno spreobrnjenje je nedvomno v zvezi z gibanjem avguštinske izpovedi ...

– na katere avtobiografski značaj in tisto, kar začenja, bi bilo v tem pogledu odveč opominjati; naivno bi bilo misliti, da vemo, kaj je bistvo, poreklo ali zgodovina avtobiografije zunaj dogodkov, kot so Avguštinove *Izpovedi* ...

– Ko (se) vprašuje, ko v resnici vprašuje Boga, pa tudi že svoje bralce, zakaj se izpoveduje Bogu, ko pa Bog vse ve, odgovor [*response*] pokaže, da to, kar je pri priznanju oziroma pričevanju bistveno, ni spoznavna izkušnja. Akt odgovora se ne zvede na obveščanje, poučevanje, seznanjanje. Izpoved kot tujka v razmerju do spoznavanja, s tem pa tudi v razmerju do sleherne določitve oziroma predikativne atribucije, deli isto usodo z apofatičnim gibanjem. Avguštinov odgovor se od začetka vpisuje v krščanski red ljubezni oziroma milosrčnosti [*charity*] – kot bratovstvo. Odgovor je

namenjen "bratovskim in pobožnim ušesom (X, 34, 51), "bratovskemu umu [*mind*]", da bi jih poboljšal v milosrčnosti (X, 4, 5). Izpoved ni v seznanjanju – s tem uči, da poučevanje kot posredovanje pozitivnega vedenja ni bistveno. Priznanje po svojem bistvu ne pripada redu spoznavnega določanja; v tem pogledu je kvaziapofatično. Kot akt milosrčnosti, ljubezni in prijateljstva v Kristusu je namenjeno Bogu in ustvarjenim bitjem, Očetu in bratom, da bi "zbudilo" ljubezen, povečalo afekt, ljubezen, v njih, v nas (XI, 1, 1). Kajti Avguštin ne odgovarja samo na vprašanje: zakaj se izpovedujem tebi, Bog, ki vse veš vnaprej? Avguštin govori o "narejanju resnice" (*veritatem facere*), ki ni isto niti kot razodevanje, odstiranje, niti kot seznanjanje v redu spoznavnega razuma. Odgovarja na vprašanje o javnem in zapisanem pričevanju. Želim "narediti resnico", pravi, "v svojem srcu, pred tabo, v svoji izpovedi", pa tudi "v svojem pisanju pred mnogimi pričami [*in stilo autem meo coram multis testibus*]" (X, 1, 1.). In če se izpoveduje v pisanju (*in litteris, per has litteras*) (IX, 12, 33; X, 3, 4), se zato, ker želi svojim prihodnjim bratom v bratovski ljubezni pustiti sled, da bi hkrati s svojo ljubeznijo zbudil tudi ljubezen bralcev (*qui haec legunt*) (XI, 1, 1).^{*} Ta moment pisanja je za "potem" [*après*]. Vendar sledi tudi spreobrnjenje in ostaja sled sedanjega trenutka spreobrnjenja, ki brez te sledi, brez te naslovitve na brate bralce, ne bi imelo smisla: kot da bi se akt izpovedi in spreobrnjenja že zgodil med Bogom in njim, kot da bi bil kot takšen zapisan (šlo bi za *akt* v smislu arhiva oziroma spomina), je bilo nujno dodati *postscriptum* – *Izpovedi*, nič manj kot to -, naslovljen na brate, poklicane, naj se med sabo prepoznajo kot Božji sinovi in bratje. Vendar sama naslovitev na Boga že vključuje mogočnost in nujnost tega *postscriptum*, ki je izvorno bitnostnega pomena zanjo. Njena nezvedljivost je naposled interpretirana v skladu z avguštinsko mislijo o razodetju, spominu in času, vendar tega tu ne bova obdelovala.

– Bi mar rekel, da se sleherni *postscriptum* pusti interpretirati v istem horizontu? In da ima isto strukturo?

^{*} Aurelius Augustine, *Confessionum*, ur. Martin Skutella, Stuttgart: Teubner, 1981. Prim. slovenski prevod: Avrelij Avguštin, *Izpovedi*, prevod Antona Sovreta priredil Kajetan Gantar, Celje: Mohorjeva družba, 1978.

– Ne bi, ne brez mnogih pridrzkov. Toda ali je *postscriptum* sploh mogoče *interpretirati*, tako, na primer, v smislu hermenevtičnega branja kakor tudi glasbene izvedbe, ne da bi vsaj posredno komponirali z avguštinskim skandiranjem oziroma partituro. Podobno vprašanje bi si lahko postavila o vsem tistem, kar na Zahodu imenujemo avtobiografija, kakršna koli je že edinstvenost [*singularity*] njenega "tukaj in zdaj".

– Misliš, da je sleherni "tukaj in zdaj" zahodne avtobiografije že v spominu "tukaj in zdaj" Avguštinovih *Izpovedi*?

– Da, vendar so bile *Izpovedi* same že v svoji najdivjejši sedanosti, o svojem času, na svojem kraju, spominski akt. Pustiva Avguština, čeprav venomer obiskuje nekatere pokrajine apofatičnega misticizma (pogosto ga citira Meister Eckhart, predvsem njegov "brez", kvazizanikovalno predikacijo edinstvenega brez pojma, na primer: "Bog je moder brez modrosti, dober brez dobrosti, močan brez moči"). Na ta kraj umika, kamor si me povabil, v to mesto družinskega izgnanstva, kjer tvoja mati še naprej umira, na sredozemsko obalo, sem za tadv tedna s sabo lahko prinesel samo izvlečke iz knjige *Kerubinski popotnik* Angela Silezija^{*} in rokopise za pričujočo knjigo. Ves čas se vprašujem, ali Silezijevo delo v resnici spada v negativno teologijo. Ali sploh imamo na razpolago zanesljiva merila, s katerimi bi določili možnostno ali dejansko pripadnost kakega diskurza negativni teologiji? Negativna teologija ni zvrst, predvsem zato ne, ker ni umetnost, literarna umetnost, tudi če gre, kot je to glede Silezija upravičeno pripomnil Leibniz, za "nemške – sicer lepe – pesmi", polne

* Angelus Silesius (Johannes Scheffler), *Cherubinischer Wandersmann*, ur. Louise Gnädinger, Stuttgart: Philipp Reclam, 1984. – Derrida o prevodih, ki ju uporablja, pravi: "*La rose est sans pourquoi* (izvlečki iz *Pélerin chérubinique*, prevedel Roger Munier, ((Pariz: Arfuyen, 1988))). Ta prevod skoraj zmeraj spreminjam in na novo vzpostavljam izvirno transkripcijo v stari nemščini, kot je natisnjena v celotni izdaji *Kerubinskega popotnika* H. Piarda (Pariz: Aubier, 1946, dvojezična izdaja). Nekatere izreke citiram iz te izdaje in jih v Munierovih izvlečkih ni mogoče najti." (Op. J. P. L.) – Silezijeve izreke, ki jih navaja Derrida, so slovenjeni po omenjeni nemški izdaji. Prevode izrekov iz prvih treh knjig *Kerubinskega popotnika* je prispeval Gorazd Kocijančič, tiste iz drugih treh knjig pa sem prevedel sam. (Op. V. S.)

"težkih metafor". Ali obstaja, če spet sežem po izrazu Marka Taylorja, "klasična" negativna teologija? O tem lahko dvomimo, in to resno in brezmejno vprašanje si bova gotovo še morali ogledati. Če dosledno razgrinjanje tolikih diskurzov (logičnega, onto-loškega, teo-loškega) neogibno vodi k sklepom, katerih oblika ali vsebina je podobna negativni teologiji – kje so tedaj "klasične" meje negativne teologije? Dejstvo ostaja, da je finale, sklep (*Beschluss*) te knjige – in to naju vodi nazaj k vprašanju o naslovljencu – končna naslovitev, ki nekaj pove o koncu diskurza samega in je naslovitev na prijatelja:

Freund es ist auch genug. Im fall du mehr wilt lesen /
So geh und werde selbst die Schriffte und selbst das Wesen.**

(6, 263)

Prijatelj, čigar spol ni določen, je naprošen oziroma mu je priporočeno, naročeno, *predpisano*, naj se z branjem prevede [*render itself*] onstran branja: najmanj onstran berljivosti tega, kar je zdaj mogoče brati, onstran končnega podpisa – in naj zato piše. Ne da piše to ali ono, kar bi izpadlo iz njegovega pisanja kot opomba, *nota bene* ali *postscriptum*, pri tem pa dopustilo, da pisanje po drugi strani pade za zapisano, ampak da za prijatelja samega [*for the friend itself*] postane zapisano oziroma Pisanje/Pismo, da postane bitnost, ki jo bo pisanje obravnavalo. (Nič) več kraja, če začenjamo tam, onstran – vendar nam ni nič več povedano onstran, za *postscriptum*. Ta bo dolg oziroma dolžnost, moral bo biti (naj bi bil) vpit v pisanje, ki bi ne bilo nič drugega kakor bitnost, nič drugega kakor biti-prijatelj ali postajati-prijatelj drugega. Postajanje (*Werden*), postajati-prijatelj, postajati-pisanje in bitnost, vse to bi tu bilo isto.

– Gotovo, toda ta bitnost (*Wesen*), ki naj bi v želji, da prebere več, postala

* Mark Taylor, "nO nOt nO", str. 176 in 186 zgoraj ((v knjigi *Derrida and Negative Theology*)).

** Prijatelj dovolj je že. Če pa brati več želiš /
Pojdi in sam postani Pismo in sam postani bitnost.

prijatelj v pisanju, s tem da se piše, da se pisavi [*dans l'écriture, en s'écrivant, en s'écriturant*] – ta bitnost ne bo bila [*will have been*] nič pred tem postajanjem, se pravi pred tem pisanjem, predpisanim prijatelju bralcu. Rojena je iz nič in teži v nič. Ker ali ni Silezij prej dejal ...

– S kakšno pravico pa so ti aforizmi, ti sentenciozni fragmenti oziroma pesniški prebliski povezani tako, kot da bi oblikovali nepretrgano tkanje silogizma? Končni *Beschluss* ni sklep ali dokaz, ampak *envoi*. Vsak govor [*parole*] je neodvisen. Bržkone jih nikakor ne moreš logično povezati, ne da bi postavil problem logike, oblike, retorike oziroma poetike. Tega romanja pisanja ne moreš obravnavati kot pesniško ali teološko razpravo niti kot pridigo ali himno.

– Gotovo, toda v isti knjigi tudi lahko beremo:

Nichts werden ist GOTT werden

Nichts wird was zuvor ist: wirstu nicht vor zu nicht /

So wirstu nimmermehr gebohrn vom ewgen Licht.*

(6, 130)

Kako je treba misliti to *postajanje*? *Werden*: rojstvo in hkrati sprememba, oblikovanje in preoblikovanje. To prihajanje v bit [*coming to being*], začenjajoče se iz nič in *kot nič*, *kot Bog in kot Nič*, Nič sam, to rojstvo, ki nosi sebe brez premise, ta postajati-jaz [*becoming-self*] kot postajati-Bog – ali Nič – je tisto, kar se zdi nemogoče, več kot nemogoče, najnemogočejše mogoče, nemogočejše kot nemogoče, če je nemogoče preprosta negativna modaliteta mogočega.

– Ta misel se zdi čudno znana izkušnji tega, kar se imenuje dekonstrukcija. Daleč od tega, da bi bila metodična tehnika, mogoč ali nujen postopek, ki razvija zakon programa in uveljavlja pravila, se pravi, razgrinja mogočnosti, se dekonstrukcija pogosto definira prav kot izkušnja (nemogoče) mogočnosti

* *Postati nič je BOG postati*

Nič postane kar je predtem: če prej ne postaneš nič /

Ne boš nikdar rojen od večne luči.

nemogočega,* najnemogočejšega, to pa je položaj [*condition*], ki si ga deli z darom,** z "da", s "pridi", z odločitvijo itn.

- Postajati-nič, kot postajati-jaz oziroma kot postajati-Bog, postajanje (*Werden*) kot zasnavljanje drugega, *odslej* drugega, je tisto, kar je po Angelu Sileziju mogoče, a kot še nemogočejše od nemogočega. Ta "še", ta onstran, ta *hypér (über)* očitno vpelje absolutno heterogenost v red in modaliteto mogočega. Mogočnost nemogočega, "nemogočejšega", ki je kot takšno tudi mogoče ("nemogočejše kot nemogoče"), zaznamuje absolutno prekinitve v vladavini mogočega, ki kljub temu ostaja, če je to mogoče reči, kjer je [*in place*]. Silezij zapiše:

Das übermögliche ist möglich

Du kanst mit deinem Pfeil die Sonne nicht erreichen /

Jch kan mit meinem wol die ewge Sonn bestreichen.***

(6, 153)

Še več, *über* v *überunmöglichste* lahko prav tako naznačuje "najbolj" ali "več kot": najnemogočejše ali več kot nemogoče.

Drugje beremo:

* Glej predvsem J. Derrida, "Psyché: invention de l'autre", v: *Psyché: invention de l'autre*, Pariz: Galilée, 1987, str. 59 sl., in *Memoires, for Paul de Man*, revidirali, uredili in prevedli Cecile Lindsay, Jonathan Culler, Eduardo Cadava in Peggy Kamuf, New York: Columbia University Press, 1986, 1989.

** Številna sklicevanja na to so zbrana v J. Derrida, *Donner le temps, 1. La fausse monnaie*, Pariz: Galilée, 1991.

*** *Najnemogočejše je mogoče*

Ti s svojo puščico ne moreš sonca doseči /
Jaz pa s svojo morem večno Sonce obstreliti.

Geh hin / wo du nicht kanst: sih / wo du sihest nicht:
Hör wo nichts schallt und klingt / so bistu wo Gott spricht.*

(1, 199)

– Mogočnost nemogočega, "najnemogočejšega", nemogočejšega kot najnemogočejšega, nas, če tega že ne naznanja, vsaj opominja na tisto, kar Heidegger pravi o smrti: "die Möglichkeit der schlechthinnigen Dasein-sunmöglichkeit"³. Kar je za *Dasein* docela in preprosto nemogoče, je tisto, kar je mogoče, in ime za to je smrt. Vprašujem se, ali gre tu zgolj za formalno analogijo. Kaj pa, če je negativna teologija v temelju govorjenje o smrtnosti *Dasein*? In o njeni dediščini? Tega, kar je zapisano po njej, v skladu [*d'après*] z njo? K temu se bova nedvomno še vrnila.

– Vso apofatično mistiko je mogoče brati tudi kot močan diskurz o smrti, o (nemogoči) mogočnosti lastne smrti tubiti, ki govori in ki govori o tem, kar odnaša, prekinja, zanikuje oziroma izničuje tako njeno govorjenje kakor tudi njeno lastno *Dasein*. Zdi se mi, da sta med eksistencialno analitiko biti-k-smrti iz *Sein und Zeit* in Heideggrovimi opažanji o teološkem, teološkem in predvsem o teologiji, v kateri se sploh ne bi pojavila beseda "bit", globoko sovisje in stroga kontinuiteta.

– Kaj pa naj bi ta hipernemogočnost, v edinstveni zatemnjenosti tega sonca, imela opraviti s prijateljstvom? Z naslovitvijo na prijatelja?

– Vprašanja o naslovitvi in namenjenosti, ljubezni in prijateljstvu (tudi onstran določitev *philia* oziroma milosrčnosti) bi naju lahko odvedla v več smeri. Tu, kjer sva in imava malo časa na razpolago, pa mi dopusti, da dam prednost enemu, zgolj enemu izmed teh vprašanj. Kaj naju tu združuje, naju dva, po kolokviju o negativni teologiji v Calgaryju? Mark

* *Bog zunaj stvarstva*

Pojdi tja / kamor ne moreš: poglej / kjer ne vidiš:
Prisluhni kjer nič se ne oglašča ne zveni / tako si tu kjer
Bog govori.

³Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, 16. izd., Tübingen: Niemeyer, 1986, § 50, str. 250.

Taylor se je pogosto vpraševal o izkušnji tega, kar nas zbira oziroma združuje, o izkušnji *zbiranja*.^{*} Ta kolokvij se je že zgodil [*has already taken place*]. Kolokvij je kraj [*place*], kamor kdo gre, da bi se naslovil na druge (tako kot je sinagoga kraj, kamor kdo gre, da bi se zbral). Ob tem kolokviju, na katerem, čeprav sva si to želela, nisva mogla neposredno sodelovati, sva, kot se spominjaš, obljubila, da bova prišla skupaj v določeni obliki, z nekaj zamude, in prek pisanja. Kakor koli že, *nama* je bila mogočost kolokvija – torej govorjenja drug z drugim – v resnici naznanjena, namreč kolokvija, ki je v naslovu imel besedi "negativna teologija". Pod katerimi pogoji je bilo mogoče naznaniti ta projekt? Česa si kdo lahko želi, da bo pri tem deležen? Česa je že lahko bil deležen? Kdo se tedaj naslavlja na koga? In kaj v tem primeru naznačuje "prijateljstvo"?

– Od vsega začetka – in prve besede najine obljube, kot se spominjaš – sva mislila, da sva se zaradi nepreštevni razlogov morala odreči [*renounce*] tistemu *postscriptum*, ki je dolg in nadroben odgovor. Predvsem sva se morala odreči prvotnemu razpravljanju, enakovrednemu toliko drugim prispevkom, katerih bogastvo in strogost, pa tudi različnost, sva občudovala in iz katerih se bova morala še veliko naučiti ter o njih premišljevati. Vsak neposredni odgovor bi bil preuranjen in domišljav, v resnici neodgovoren in ne preveč "odgovoren" [*responsive*]. Nujno bo spet enkrat *odložiti* pravi *postscriptum*.

– Zdi se, da ti je, kot si mi rekel, šlo za to, da pokažeš hvaležnost, katere smisel bi bil v zvezi s tem, kar tu imenujeva negativna teologija, in ki si po drugi strani ne bi drznila, ne bi *predrznila* postati nehvaležnost, zaobrat, ki preti ogroziti vsa apofatična gibanja. Potemtakem si od začetka nedvomno bolj naklonjen, neposredovano naklonjen – pa naj bo ta naklonjenost dana ali privzgojena – nekaterim udeležencem, nekaterim diskurzom, ki potekajo tukaj ...

– Čemu naj bi to zanikal? A čemu naj bi to pripominjal oziroma poudarjal? Ta deleženja [*partages*], te skupne nagnjenosti oziroma poti, ki se križajo, vznikajo iz branja takšnih tekstov, predvsem tistih, ki se priobčajo prav tukaj. In če sploh nikoli ne bi srečal drugih udeležencev kolokvija,

^{*} Glej, na primer, str. 168 in 187 zgoraj.

je vendarle res, da so moje prijateljstvo in občudovanje, hvaležnost, ki jo gojim do Marka Taylorja, neločljivi od njegove misli oziroma njegovih spisov – od tegale tukaj.

Kljub temu bi rad govoril o nekem drugem "občestvu" (to je beseda, ki je nikoli nisem imel preveč rad, ker konotira udeležbo, celo zlitje, poistovetenje: v njej vidim prav toliko groženj kolikor obljub), o nekem drugem biti-skupaj kot o tem tukaj, nekem drugem zbiranju edinstvenosti, nekem drugem prijateljstvu, čeprav to prijateljstvo nedvomno dolguje tisto, kar je bistveno, zbranosti oziroma zbiranju [*being- or gathering together*]. Mislim na prijateljstvo, ki dovoljuje takšno srečanje, in natanko na tisti polilog, skoz katerega so pisani in brani tisti, za katere "negativna teologija", prek uganke svojega imena in izvornega manka smisla, še zmeraj nekaj naznačuje in jih žene, naj se drug na drugega naslavlja *pod tem imenom, v tem imenu in s tem nazivom*.

– Kako lahko dandanes kdo govori (se pravi govori nekemu, se naslavlja na nekoga) o predmetu negativne teologije in v njenem imenu? Kako se to lahko godi dandanes, še zdaj, toliko časa po prvih odprtjih *via negativa*? Je negativna teologija "topika"? Kako naj bi to, kar za nas še spada v domači, evropski, grški in krščanski izraz negativne teologije, negativne poti, apofatičnega diskurza, bilo možnost [*chance*] načeloma brezmejne prevedljivosti, prevedljivosti brez primere? Ne univerzalnega jezika [*tongue*], ekumenizma ali nekakšnega konsenza, ampak prihodnjega jezika, ki bi ga lahko bili deležni bolj kot kdaj prej? Kdo bi se vprašal, kaj v tem pogledu naznačuje prijateljstvo prijatelja, če ga, tako kot negativna teologija sama, izmaknemo vsem njegovim pglavitnim določitvam v grškem oziroma krščanskem svetu, tako bratski (fraternalistični) in falocentrični shemi *philia* oziroma milosrčnosti kakor tudi nekakšni zavrti obliki demokracije.

– Prijateljstvo in prevod, torej, in izkušnja prevoda kot prijateljstva – zdi se, da o tem želiš govoriti z mano. Res je, da si prevod v uveljavljenem

* Glej J. Derrida, "The Politics of Friendship", prevedel Gabriel Motzkin, *The Journal of Philosophy* 85:11 (november 1988), str. 632–644. Gre za zelo shematičen povzetek še nedokončane raziskave zgodovine in osrednjih oziroma kanoničnih potez pojma prijateljstva.

smislu izraza, pa naj bo pristojen ali ne, le stežka zamišljamo brez nekega *phileîn*, brez ljubezni oziroma brez nekega "imeti-rad" ["*aimance*"], kot bi rekel ti, nošenega k reči, tekstu ali drugemu, ki ga gre prevesti. Čeprav sovraštvo lahko ostri prevajalčevo pazljivost in motivira demistificirajočo interpretacijo, še naprej razodeva intenzivno obliko želje, zanimanja, vsekakor pa očaranosti.

– Zdi se mi, da so to izkušnje prevoda, iz katerih je sestavljen "Kolokvij" sam, in da skoraj vsi avtorji to celo spravljajo na spregled. Naj mimogrede povem, da je prevod (neizvirna različica tekstnega dogodka, ki bo bil pred njim [*will have preceded it*]) prav tako deležen tistega čudnega statusa *postscriptum*, ki ga obhajava v krogih.

– V katerih, še raje, razpravljava [*nous débattons*], v katerih se nama zatika [*nous nous débattons*]. Kako negativna teologija venomer tvega podobnost prevajalski vaji? Vaji in ničemur drugemu? In vaji v obliki *postscriptum*? Kako bi ji to tveganje tudi dalo možnost?

– Če si za to, začniva znova s stavkom: "Kar se v govornosti [*idiom*] grško-latinske filiacije imenuje 'negativna teologija', je govornica [*langage: language*]."

– Samo govornica? Več kot govornica ali manj? Ali ni tudi to, kar vprašuje in meče sum na bitnost samo oziroma na mogočnost govornice? Ali ni to, kar v bistvu/po bitnosti [*in essence*] presega govornico, pri čemer bi "bitnost" negativne teologije samo sebe iznašala iz govornice?

– Brez dvoma, vendar je to, kar se v govornosti grško-latinske filiacije imenuje "negativna teologija", govornica, vsaj kolikor tako ali drugače izreka tisto, kar sva na govornici, se pravi na njej sami, ravnokar nadrobno opredelila. Kako skočimo iz tega kroga?

– Potemtakem, če naj ti verjamem, sprejemljivo pretresanje stavka tipa S je P ("kar se imenuje 'NT' ... je govornica" itn.) ne bi moglo poprijeti oblike ovržbe. Ne bi moglo biti v tem, da bi kritiziralo njegovo napačnost, ampak v tem, da bi ga sumilo nejasnosti, praznosti oziroma temačnosti, da bi ga obtožilo, kako ni zmožen določiti ne osebka ne prilastka te sodbe, kaj šele dokazati učeno nevednost v tistem smislu, ki so ga oplemenitili Nikolaj Kuzanski oziroma nekateri privrženci negativne teologije. Stavek ("kar se imenuje 'negativna teologija' ... je govornica") nima strogo določljive reference: niti v svojem osebku niti v svojem prilastku, kot sva ravnokar

rekla, pa tudi ne v svoji kopuli. Najsi bo še tako malo znano o omenjeni negativni teologiji, je namreč tako, da ...

– Torej priznaš, da res nekaj veva o tem, da ne govoriva v praznini, da prihajava po tem védenju, najsi bo še tako neznatno in negotovo. To pred-razumevava.

– Pred-razumevanje bi tedaj bilo dejstvo, s katerim bi v resnici morala začeti, v razmerju do katerega bi bila za-postavljena [*post-posités*]. Prihajava *po dejstvu* [*après le fait*]; in diskurzivne mogočnosti *via negativa* so nedvomno izčrpane, to je tisto, kar nama ostaja v premislek. Poleg tega bodo zelo hitro izčrpane; venomer bodo obstajale v globokem in takojšnjem analitičnem izčrpanju samih sebe, kot da ne bi mogle imeti zgodovine. Tankost referenčnega dela (v tem primeru je to *Kerubinski popotnik*) oziroma redčenje zglede zato ne bi smela biti resen problem. Sva v absolutni eksemplaričnosti kot suhosti puščave, kajti bistvena težnja je težnja k formalizirajočemu redčenju. Izčrpavanje je *de rigueur*.

– Te diskurzivne mogočnosti so, kolikor so formalne, nedvomno izčrpane, pa tudi če do skrajnosti formalizirava postopke te teologije. Kar se zdi izvedljivo in mikavno. Zate potemtakem ne ostane nič, niti ime oziroma referenca. O izčrpanosti lahko govoriš samo v perspektivi popolne formalizacije in tako, da glede na to formalno oziroma pojmovno popolnost kot nekaj zunanjega postaviš "težke metafore ... nagibajoče se malone v brezbožnost", pa tudi pesniško lepoto, o kateri pri Angelu Sileziju govori Leibniz. S tem bi eno obliko postavil nasproti drugi, obliko onto-loškega formalizma nasproti obliki poetike, in bi ostal ujetnik problematičnega nasprotstva med obliko in vsebino. Toda ali ta tako tradicionalni razpor med pojmom in metaforo, med logiko, retoriko in poetiko, med smislom in govorico ni filozofski predsodek, ki ga morejo oziroma morajo dekonstruirati mnogi, dogodek, imenovan "negativna teologija", pa bo prav v svoji mogočnosti močno prispeval k temu, da bo ta predsodek postavljen pod vprašaj?

– Želel sem samo opomniti, da sva že pred-razumevala in da torej *po* pred-razumevanju piševa negativno teologijo kot "kritiko" (za zdaj ne reciva kot "dekonstrukcijo") stavka, glagola "biti" v tretji osebi indikativa in vsega tistega, kar je pri določitvi bitnosti odvisno od tega načina, tega časa in te osebe: skratka, piševa jo kot kritiko ontologije, teologije in

govorice. Reči: "Kar se v govornosti grško-latinske filiacije imenuje ‚negativna teologija‘, je govornica," potemtakem pomeni reči malo, malone nič, morda manj kot nič.

– Negativna teologija misli (reči) zelo malo, malone nič, morda nekaj drugega kot nekaj. Od tod njena neizčrpna izčrpanost ...

– Če pa je tako, ali je lahko kdo pooblaščen govoriti o tem očitno prvinskem *factum*, ki je nemara nedoločen, temačen oziroma prazen, pa vendar težko spodbiten, namreč o najinem predrazumevanju tega, kar se "imenuje ‚negativna teologija‘ ..." itn.? Ali ni to, kar razpoznavava pod tema besedama, predvsem korpus, ki je odprt in hkrati zaprt, dan, lepo urejen zbir izjav, prepoznavnih bodisi zaradi njihove družinske podobnosti ali pa zato, ker spadajo v regularen logičnodiskurzivni tip, katerega povratno potekanje [*recurrence*] je prikladno za formalizacijo? Ta lahko postane mehanična ...

– S tem pa toliko bolj mehanizabilna in reproducibilna, ponaredljiva, bolj izpostavljena poneverbi in popačitvi, saj izjavljanje negativne teologije po definiciji, po poklicanosti [*vocation*] prazni samo sebe sleherne intuitivne polnosti. *Kénosis* diskurza. Če upošteva fenomenološki tip pravila za razlikovanje med polno intuicijo in prazno ali simbolno naperjenostjo [*visée: intending*], pozabljaajočo na izvorno zaznavo, ki jo podpira, apofatične izjave *so, morajo biti* na strani praznega in torej mehaničnega, celo povsem besednega ponavljanja rečenic brez dejanskega oziroma polnega intencionalnega smisla [*meaning*]. Apofatične izjave predstavljajo to, kar Husserl razpoznavava za moment *krize* (pozabljenje polne in izvorne intuicije, prazno funkcioniranje simbolne govornice, objektivizem itn.). Vendar s tem, da razodevajo izvorno in končno nujnost te krize, da iz govornice krize obelodanjajo pasti intuitivne zavesti in fenomenologije, destabilizirajo prav aksiomatiko fenomenološke, se pravi tudi ontološke in transcendentalne kritike. Praznost je zanje bistvena in nujna. Če varujejo pred tem, varujejo prek momenta molitve oziroma himne. Toda ta varovalni moment ostaja strukturno zunanji glede na povsem apofatično instanco, se pravi glede na *negativno* teologijo kot takšno, če ta sploh obstaja v strogem smislu, o čemer lahko včasih dvomimo. Vrednost, *vrednotenje* kvalitete, intenzivnosti oziroma sile dogodkov negativne teologije bi potemtakem izhajalo iz *razmerja*, ki *to* praznino artikulira v polnino molitve oziroma v zanikano [*niée*], lahko bi rekla odzanikano [*déniée*]

atribucijo (teo-loško, theio-loško ali onto-loško). Merilo je mera *razmerja*, to pa je razpeto med dva pola, od katerih mora eden biti pol odzanikane pozitivitete.

– Iz česa izhaja ta strašljiva mehaničnost, sposobnost, ki utegne biti v posnemanju in fabriciranju negativne teologije (pa tudi poezije tega navdiha, od katere nam je vsekakor na voljo nekaj zgledov)? Mislim, da iz dejstva, da prav funkcioniranje teh izjav temelji na formalizaciji. Ta je bitnostno [*essentially*] brez, bitnostno teži k temu, da bi bila brez sleherne vsebine in slehernega govornostnega označevalca, slehernega unavzočenja oziroma ponavzočenja [*presentation or representation*], brez podob in, na primer, celo brez Božjih imen v tem jeziku oziroma v tej kulturi. Skratka, negativna teologija dopušča, da k njej pristopamo kot h korpusu (jo pred-razumevamo kot korpus), v katerem so večidel arhivirani stavki, katerih logiške modalnosti, gramatika, leksika in še posebno semantika so nam že dostopne, to pa vsaj v tem, kar je v njih določljivo.

– Od tod mogočnost kanonizirajočega ovekovečanja del, poslušnih zakonom, ki se zdijo pokorni normam zvrsti in umetnosti, ki ponavljajo tradicije ter se kažejo kot ponovljivi, vplivni ali vplivljivi predmeti prenosa [*transfer*], zaupanja in discipline. Kajti tu so učitelji in učenci. Pomisli na Dionizija in Timoteja. Tu so vaje in oblikovanje, šole – tako v krščanski mistični kakor tudi v ontoteološki oziroma meontološki (bolj grški) tradiciji – v eksoteričnih in ezoteričnih oblikah.

– Gotovo, in on je že učenec, četudi navdihnjen, ta, ki je zapisal, da nad védenjem ni samo Bog, ampak tudi božjost [*deity*], da edinstvenost nespoznane Boga preplavlja bitnost in boštvo [*divinity*], spodnaša nasprotstva negativnega in pozitivnega, biti in niča, reči in nereči ter tako transcendira vse teološke attribute:

Der unerkannte GOtt

Was GOtt ist weiss man nicht: Er ist nicht Licht /
nicht Geist /

Nicht Wonnigkeit / nicht Eins [Derridajeva različica: Nicht
Wahrheit, Einheit, Eins] / nicht was man Gottheit heist:

Nicht Weissheit / nicht Verstand / nicht Liebe / Wille /
Gütte:

Kein Ding / kein Unding auch / kein Wesen / kein Gemütte:
 Er ist was ich / un du / und keine Creatur /
 Eh wir geworden sind was Er ist / nie erfuhr.*

(4, 21)

- Izrek, ki sledi, je naslovljen prav na svetega Avguština, kot da bi bil ta Sileziju blizek, kot da bi bil njegov učitelj in predhodnik, ki ga lahko prijateljsko oziroma spoštljivo izzove: "Stoj moj *Avguštín*: preden boš Boga udanjil / se znašlo bo v kotanjici vse morje" (4, 22).

- Angel Silezij je imel svoj nenavadni genij, vendar je že ponavljal, nadaljeval, uvažal, prevažal. Prenašal oziroma prevajal je v vseh smislih tega izraza, ker je že "pisal potem". Hranil je arhiv, v spominu je hranil učenje Christopha Kölerja. Bral je Taulerja, Ruysbroecka, Boehmeja in predvsem Eckharta.

- Tisto, s čimer bi morala začeti, če te prav razumem (in to bi bil *a priori* najinega *a posteriori*, se pravi tega *postscriptum*, v katerega sva vpletena), je osupljivo *dejstvo* [*fait*], to, kar je že *udejanjeno* [*déjà fait*], *povsem udejanjeno* [*tout fait*]: obenem ko vse zanikuje oziroma izbrisuje, ko nadaljuje izkoreninjanje slehernega predikata in trdi, da bo naselilo puščavo ...

- Puščava je ena izmed lepih in težkih metafor, o kateri je nedvomno govoril Leibniz, vendar me prav tako pretresa njeno vračanje [*recurrence*], z drugimi besedami, njeno *tipično pretresanje*, ki reproducira metaforo kakor pečat. Torej:

* *Nespoznani Bog*

Kaj je BOg ne vemo: ni luč / ne duh /
 Ne naslada / ne Eno / ne kar se Boštvo imenuje:
 Ne modrost / ne razumnost / ne ljubezen / volja / dobrost:
 Nobena reč / tudi nereč ne / nobena bitnost / nobena čud:
 Je česar jaz / in ti / in nobena stvar /
 Nikdar ne izvemo / dokler ne postanemo kar On je.

Man muss noch über GOtt

... Wo sol ich dann nun hin?

Jch muss noch über GOtt in eine wüste ziehn.*

(1, 7)

Ali pa:

Die Einsamkeit

Die Einsamkeit ist noth / doch sey nur nicht gemein:

So kanstu überall in einer Wüsten seyn.**

(2, 117)

Za "pusti čas" (*in diser wüsten Zeit*) gre tudi drugje (3, 184). Ali puščava ni paradokсна figura aporije? Brez [*pas de*] zaznamovanega [*tracé*] oziroma zavarovanega prehoda, vsekakor brez smeri, natanko ob tistih skrajnih sledih, ki niso zanesljive poti, saj steze še niso utrte, razen če jih ni že spet za-kril pesek. Toda ali ni neutrta pot tudi pogoj *odločitve* oziroma *dogodka*, ki je v odpiranju poti, v (pre)koračenju, torej v itju *onstran*?

– Kar imenujeva negativna teologija, torej kljub tej puščavi raste in se vzgaja kot spomin, ustanova, zgodovina, disciplina. Je kultura z njenimi arhivi in s tradicijo ter kopiči *akte* jezika [*langue: tongue*]. Predvsem to nakazuje rečenica: "Kar se v govornosti grško-latinske filiacije imenuje 'negativna teologija', je govornica," najsi še toliko opominjamo (ravno opominjati moramo in tudi opominjamo, da to dokazuje mogočnost hranjenega spomina), da negativna teologija v svojem stremljenju po opustitvi vsakršne čvrstosti [*consistency*] "obstaja" ["*consists*"] v govornici, ki ne neha preizkušati samih meja govornice, še zlasti ne meja propozicionalne, teoretične oziroma

* *Moramo še nad BOga*

... Kam naj torej grem?

Še nad BOga moram v puščavo.

** *Samota*

Samota je potrebna / a le ne bodi tak kot drugi:

In si povsod lahko v puščavi.

konstativne govornice ...

– Negativna teologija tako ne bi bila samo govornica in preizkušanje govornice, ampak predvsem najbolj misleča, najzahtevnejša, najnedostopnejša izkušnja "bitnosti" govornice: diskurz o govornici, "monolog" (v heterološkem smislu, ki ga tej besedi daje Novalis ali pa Heidegger), v katerem govornica in jezik govornita sama zase in beležita [*prennent acte de*], da *Sprache spricht*. Od tod včasih ironična, vselej pa alegorična pesniška oziroma fikcijska razsežnost, o kateri utegne kdo reči, da je zgolj oblika, videz ali simulaker ... Res je, da ta suha fikcionalnost hkrati teži k obelodanjanju podob, figur, malikov, retorike. S tem mora biti mišljena ikonoklastična fikcija.

– Naj torej še toliko govorimo, da diskurz negativne teologije, onstran teorema in trdilnega opisa, "obstaja" v preseganju bitnosti in govornice, vendarle *ostaja* ...

– Kaj tu pomeni "ostaja"? Je to modaliteta biti?

– Ne vem. Morda pomeni natanko to, da je ta teologija nič ...

– Biti nič, mar ne bi bila to njena skrivnost oziroma razglašena zaobljuba? S čim misliš, da na ta način groziš? Najino razpravljanje še zmeraj predpostavlja, da je ta teologija nekaj (določljivega), ne pa nič, in da prej želi biti ali postati nekaj kot nič. A trenutek prej sva nameravala trditi nasprotno ...

– Vprašanje branja oziroma ušesa. Negativna teologija bi bržkone bila nič, povsem preprosto nič, če ta presežek ali prebitek (glede na govornico) ne bi vtisnil znamenja edinstvenim dogodkom govornice in če ne bi pustil ostankov na telesu jezika ...

– Na korpusu, skratka.

– Prav v tem korpusu ostaja sled, postaja ta korpus kot pre-žitek [*sur-vivance*] apofaze (več kot življenje in več kot smrt), prežitek notranje ontologičnosemantične avtodestrukcije: tu bo bilo absolutno redčenje, dogodila/ukrajila se bo bila [*will have taken place*] puščava, nič drugega se ne bo bilo ukrajilo kakor ta kraj. Gotovo, "nespoznatni Bog" ("*Der Unerkandte Gott*", 4, 21), nevédeni oziroma neprepoznani Bog, o katerem sva govorila, ne izreka ničesar; o njem ni rečeno nič, kar bi utegnilo držati ...

– Razen njegovega imena ...

– ki ne imenuje ničesar, kar bi utegnilo držati, niti boštva (*Gottheit*), nič, katerega izmikanje [*dérobement*] ne odnaša nobene rečenice, ki se

skuša meriti ob njem. "Bog" "je" ime tega brezdanjega kolapsa, tega neskončnega puščavljenja govornice. Toda sled te negativne operacije je vpisana v in na in kot dogodek (kar *pride*, kar je tu [*what there is*] in je vselej edinstveno, kar v tej kenozii najde najodločilnejši pogoj svojega prihoda oziroma vzkipenja). Tu je ta dogodek, ki ostaja, tudi če to ostajanje ni substancialnejše, bitnostnejše kakor ta Bog, ontološko določljivejše kakor to ime Boga, o katerem je rečeno, da ne imenuje ničesar, kar je, ne tega ne onega. O njem je celo rečeno, da ni to, kar je tu dano v smislu *es gibt*: ni to, kar daje, je onstran vseh darov ("*GOtt über alle Gaben*", "BOg nad vsemi darovi", 4, 30).

– Ne pozabi, da je to rečeno med molitvijo, ki prosi Boga, naj raje kakor darove da sebe: "Giebstu mir dich nicht selbst, so hastu nichts gegeben": "Če mi sebe samega ne daš, nisi dal ničesar." To spet interpretira boštvo [*divinity*] Boga kot dar oziroma željo po dajanju.

V in na, si rekel, očitno vključuje neki *tópos* ...

– ... ali neko *chóra* (interval, kraj, prostorjenje). Tu se odigra vse. Kajti to ukrajevanje premešča [*emplacement displaces*] in dezorganizira tudi vse naše ontotopološke predsodke, predvsem našo objektivno znanost o prostoru.

– Dobro veš, da *via negativa* skoraj v vseh grških, krščanskih oziroma judovskih ožičevalnicah [*filièrs*] zvezuje sklicevanje na Boga, Božje ime z izkušnjo kraja. Puščava je torej figura čistega kraja. Vendar figuracija na splošno izhaja iz te prostorskiosti, iz te krajevnosti [*locality*] govora.

– Da, Angel Silezij to zapiše o besedi (*das Wort*), se pravi tudi o Božji besedi, in nekateri *Wort* tu preprosto prevajajo z Bogom:

Der Ort ist das Wort

Der ort und's Wort ist Eins / und wäre nicht der ort
(Bey Ewger Ewigkeit!) es wäre nicht das Wort.*

(1, 205)

* *Kraj je Beseda*

Kraj in *Beseda* sta eno / in če bi kraja ne bilo
(Pri večni večnosti!) bi ne bilo *Besede*.

– Ta kraj, ki ni ne objektivni ne zemeljski, ne spada v nobeno geografijo, geometrijo ali geofiziko. Ni *kraj*, *kjer* naletimo na subjekt ali objekt. Nanj naletimo v sebi, od koder tudi dvoumna nujnost, da ga pripoznamo in se ga hkrati znebimo:

Der Orth ist selbst in dir

Nicht du bist in dem Orth / der Orth der ist in dir!

Wirfstu jhn auss, so steht die Ewigkeit schon hier.*

(1, 185)

– Ta tukaj (*hier*) večnosti je že (*schon*) umeščen tjakaj: že tamkaj, umešča to metanje [*jet*] oziroma to izmetavanje [*rejet*] (*Auswerfen* je težko prevesti: je hkrati izključevanje, postavljanje na stran, izmetavanje, vendar predvsem metanje, ki postavlja ven, poraja tisti zunaj in s tem prostor, ločuje prostor od njega samega.) Prav od tod *postscriptum* že zadobiva svoj kraj – in to usodno.

– To se, kakor v odgovor, že ujema s tem, kar bo bil Mark Taylor napisal o "predtekstu teksta", ki "je neki prej, ki naj bi (vselej) šele prišel". Ali pa z njegovim vprašanjem: "Kateri je *Ort* tistega *W-ort*?"**

– Dogodek ostaja v govorici in hkrati na njej, torej znotraj in na površju (odprtem, izpostavljenem, nenadoma preplavljenem površju, zunaj samega sebe), v ustih in na njih, na konici [*bout*] jezika, kot se reče po angleško in po francosko, ali na robu ustnic, ki ga preidejo besede, *noseče* sebe Bogu naproti. *Nosi* jih gibanje *ference* (transference, reference, *différance*) Bogu naproti. Imenujejo Boga, govorijo o njem, *ga* govorijo, *mu* govorijo, *mu dajejo govoriti v sebi*, se mu pustijo nositi, delajo (iz sebe) referenco natanko na to, kar naj bi to ime imenovalo onstran samega sebe, neimenljivo onstran imena, neimenljivo imenljivo.

* *Kraj sam je v tebi*

Nisi ti na kraju / kraj je v tebi!

Če ga vržeš ven / večnost je že tu.

** Str. 174 in 175 zgoraj.

– Gotovo, vendar v govoricu in na njej, ki obenem, ko jo ta *ferenca* odpira, izreka neustreznost reference, nezadostnost oziroma spodrseljaj spoznavanja, njegovo nepristojnost za to, česar spoznavanje naj bi bilo. Takšna neustreznost prevaja in izdaja odsotnost skupne mere med odpiranjem, odprtostjo, razodetjem in védenjem na eni strani ter absolutno, neprevidljivo skrivnostjo, heterogeno v razmerju do slehernega razkrivanja, na drugi. Ta skrivnost ni zaloga možnostnega [*potentiel*] spoznavanja, mogoče [*en puissance*] razkrivanje. In govoricu od-zanikanja oziroma tajeja ni negativna: ne samo zato, ker ne postavlja [*state*] na način opisne predikacije in indikativnega stavka, preprosto aficiranega z zanikanjem ("to ni tisto"), ampak ker prav toliko obelodanja, kolikor odreka/taji [*renounce*]; in obelodanja naročujoč; predpisuje preplavljanje te nezadostnosti; zapoveduje: *nujno* je delati nemogoče, *nujno je*, da greš (*Geh, Pojdi!*), kamor ne moreš iti. Vprašanje kraja, znova. Naj to povem po francosko: *il y a lieu de* (kar pomeni "il faut", "nujno je", "obstaja razlog za"), ki nas spravi *tja, kamor* je nemogoče iti. Iti, kamor je mogoče iti – to ne bi bila premestitev oziroma odločitev, ampak bi bilo neodgovorno razvijanje programa. Edina mogoča odločitev prehaja skoz blaznost neodločljivega in nemogočega: iti, kamor (*wo, Ort, Wort*) je nemogoče iti:

Geh hin / wo du nicht kanst: sih / wo du sihest nicht:

Hör wo nichts schallt und klingt / so bistu wo Gott spricht.

(1, 199)

– Po tvojem prav to normativno obdelodanjenje zavoljo nemogočnosti, ta sladki bes nad govoricu, ta ljubosumna jeza na govoricu znotraj nje same in proti njej sami pusti znamenje brazgotine na kraju, kjer se dogodi [*takes place*] nemogoče, mar ne?

– Je kaj drugega, kar bi kdaj utegnili biti berljivo? Kaj drugega kakor sled rane? In kaj drugega, kar se kdaj utegne dogoditi? Poznaš kako drugo definicijo dogodka?

– Ni pa tudi nič neberljivejšega od rane. Domnevam, da berljivost in neberljivost v tvojih očeh nista enaki berljivosti in neberljivosti na tem kraju. Ta sled po tvojem bržkone postaja berljiva, nareja in samo sebe nareja berljivo: v govoricu in na njej, se pravi na robu govoricu ...

– Je le rob v govorici ... Se pravi referenca. Od domnevnega dejstva, da nikoli ni ničesar razen reference, nezvedljive reference, lahko *prav tako* sklepamo na to, da referent je ali pa ni nepogrešljiv. Mislim, da se v tem kratkem in bežnem aksiomu odigrava celotna zgodovina negativne teologije.

– "Na robu govorice" bi torej pomenilo: "na robu kot govorici", in sicer v istem in dvojnem gibanju: izmikanju [*dérobement*] in preplavljanju [*débordement*]. A ko se trenutek in sila, ko se ti *gibanji* prepovedi dogodita/ukrajita prek roba, črpajoč svojo energijo *iz tega, da sta se že dogodili/ukrajili* – tudi če je to kot obljuba –, berljivo-neberljivi tekst, teološko-negativni izrek ostane kot *postscriptum*. Izvorno je *postscriptum*, pride po dogodku ...

– po dogodku, če prav razumem, ki ima obliko obliko pečata, kot da bi mu bilo poverjeno ohranjati skrivnost, tistem dogodku, ki je zapečaten z nerazvozljivim podpisom.

– Ta zapečateni dogodek, ki se ujema z izkušnjo *poteze* (potegnjene črte, *Zug, Bezug*, ferenca, reference na nekaj *drugega* od sebe, *différance*), ta po-poteza [*l'après-coup*] je v resnici prihod pisanja za drugim: *postscriptum*.

– Sled tega ranjenega pisanja, ki nosi stigmata svoje lastne neustreznosti [*inadequation*]: zaznamovane, predpostavljane, terjane ...

– svojega lastnega nesorazmerja torej, svoje *hýbris*, ki je tako protizaznamovana: ki ne more biti preprost zaznamek, istoveten s samstvom [*self*]

...

– ... kot da bi katera kdaj bila ...

– Ki ne more biti neizbrisan, neizbrisljiv, neranljiv podpis, berljiv zaradi tega, kar je na površju, neposredno na podlagi, ki bi koga zgolj enačila [*equal*] s (samo) sabo. Prav ta podlaga ostaja neverjetna. Ta zaznamek se ukraji po ukrajenju [*takes place after taking place*], v bežnem, nevpadljivem, a močnem gibanju raz-krajenja [*dis-location*], na nestalnem in razcepljenem robu tega, kar se imenuje govorica. Prav enotnost tega, kar se imenuje govorica, tu postane enigmatična in negotova.

– Rečenica "Kar se imenuje ,negativna teologija' ... je govorica" tako izreka preveč in hkrati premalo. Nima več umljivosti zanesljivega aksioma, ne daje več možnosti za konsenz, ustanovne listine kolokvija oziroma zajamčenega prostora komunikacije.

- A ne odvzemiva ji še veljave. Ohraniva jo do preklica kot vodilno nit, kot da bi jo potrebovala in bi nama bilo treba iti naprej.

- Ali ne pripada vsem apofatičnim teologemom status ali, še raje, gibanje, nestalnost tega izstrelka? Ali niso podobni puščicam, potezam, proženju puščic v jatah, ki jim je namenjeno kazati v isto smer? Toda puščica je samo puščica; nikdar ni sama sebi cilj.

- Silezij to lepo pove, ko govori prav o nemogočnosti najnemogočjšega oziroma več kot najnemogočjšega ("*Das überunmöglichste ist möglich*"). Kot se spominjaš, to nadrobno opredeli takole:

Du kanst mit deinem Pfeil die Sonne nicht erreichen /
 Ich kan mit meinem wol die ewge Sonn bestreichen.

(6, 153)

- Ohraniva ta stavek ("Kar se imenuje 'negativna teologija' ... je govornica"). Skušajva ga prevprašati v njegovem najočitnejšem smislu, *glede na nominalno vrednost*. In vrniva se k témi *phileîn*, reciva raje k témi imeti-rad kot prenosa [*transfer*] oziroma prevoda.

- Ti témi sta neukrajljivi [*unlocalizable*], vendar nadaljujva.

- Mar želiš, naj ravnava tako, kot da bi bili? Videz nama zbuja vtis, da izraz "negativna teologija" nima strogega ustreznika zunaj dveh tradicij, filozofije oziroma ontoteologije grškega porekla in novozavezne teologije oziroma krščanskega mysticizma. Ta izstrelka, ti tirnici [*trajets*] bi, tako opuščičeni, prečkali druga drugo v osrčju tega, kar imenujema negativna teologija. Takšno prečkališče ...

- Tu, vidiš, se vse zdi temeljnega pomena: razkrižje teh tirnic, *kreuzweise Durchstreichung*, pod katerim Heidegger izbriše besedo bit (brez katere bi, kot pravi, morala prebiti njegova morebitna teologija), in *Gevier*, o katerem potem pravi, da se sklicuje nanj, krščanski križ, pod katerim Marion sam izbriše besedo Bog ...

- Res je. Izraz "negativna teologija" vsekakor najpogosteje imenuje diskurzivno izkušnjo, umeščeno v enega izmed kotov, ki jih oblikuje prečkališče teh dveh črt. Tudi če je črta vselej *prečkana*, je umeščena na ta kraj. Kakršni koli so že bili prevodi, analogije, predstavitve, prenošaji [*transferences*] in metafore, si v miselnih svetovih judovske, muslimanske in budistične

kulture noben diskurz ni izrecno nadel tega naslova (negativna teologija, apofatična metoda, *via negativa*).

– Si prepričan, da ni tega naslova za svoj lastni diskurz nikdar terjal noben avtor, niti v tradicijah, ki jih omenjaš, ne?

– Želel sem le nakazati, da je bila apofaza v kulturnem in zgodovinskem območju, v katerem se izraz "negativna teologija" pojavlja kot nekakšno udomačeno in obvladano poimenovanje – v območju tiste krščanske filozofije, skratka, katere pojem je bil, kot je govoril Heidegger, tako blazen in protisloven kakor pojem kvadratatega kroga -, vedno nekakšna paradokсна hiperbola.

– To je precej filozofsko in grško ime.

– Pridrživa si od te paradoksne hiperbole potezo, potrebno za kratek prikaz. Bodiva skromnejša, za delovno hipotezo. Ta je takale. Kar nam dovoljuje, da negativni teologiji poiščemo kraj na zgodovinskem prizorišču in razpoznamo njeno lastno govornost, je hkrati to, kar jo izkoreninja iz njenega koreninjenja. Kar ji odmerja lasten kraj, je to, kar jo razlašča in jo tako *vpleta* v gibanje univerzalizirajočega prevoda. Z drugimi besedami, to je tisto, kar jo vpleta v element diskurza, ki je najbolj deljiv, na primer v diskurz tega pogovora ali tega kolokvija, v katerem se krščanska tematika križa z nekrščansko, filozofska z nefilozofsko, evropska z neevropsko itn.

– Ali v tej *vpletenosti* vidiš kaj, kar je povezano z edinstvenim prijateljstvom, o katerem si ravnokar govoril s hvaležnostjo – in v zvezi s hvaležnostjo?

– Ne vem. Vse to ostaja vnaprejšnje toliko, kolikor je lahko vnaprejšen *postscriptum*. Če uporabljam besede, ki so tako filozofske in grške, kot je "paradokсна hiperbola", to, med drugim, počnem predvsem zato, da bi pokazal na dobro znan odlomek iz Platonove *Države*. *Hyperbolé* imenuje gibanje transcendence, ki nosi ali prevaža [*transports*] *epékeina tês ousías*. Presežno gibanje, proženje te premestitvenostne puščice [*cette flèche en déplacement*], opogumlja rekanje: X "je" onstran tega, kar je, onstran biti oziroma bivajočnosti [*étantité*]. Če je X tu Bog, je ta hip malo pomembno, saj analizirava formalno mogočnost rekanja: X "je" onstran tega, kar "je", X je brez biti [*sans (l')être*]. Ta hiperbola *oznanja*. Oznanja v dvojnem smislu: nakazuje odprto mogočnost, s tem pa tudi izziva odprtje te mogočnosti. Njen dogodek razodeva in hkrati poraja, je *postscriptum* in nastopno pisanje.

Njen dogodek oznanja to, kar prihaja in kar naredi, da pride tisto, kar bo poslej prihajalo v vseh gibanjih *hyper, ultra, au-delà, beyond, über*, ki bodo strmoglavljala diskurz oziroma predvsem eksistenco.

– Rekel si "eksistenco" – če prav razumem, zato, da ne bi rekel "subjekt", "duša", "duh", "ego", niti *Da-sein*. Vendar je *Dasein* odprto za bit kot bit prek mogočnosti, da gre čez pričujočnost [*the present*] tega, kar je.

– Seveda, in Heidegger *Dasein* v resnici razume tako; gibanje njene transcendence opisuje s tem, da izrecno citira platonski *epékeina tês ousías*. Vendar se zdi, da onstran razume kot onstran celote bivajočega, ne pa kot onstran biti same v smislu negativne teologije. Hiperbolična gibanja v platonskem, plotinskem oziroma novoplatonističnem slogu pa nočejo strmoglaviti le onstran biti ali Boga kot takšnega (vrhovnega bivajočega), ampak celo onstran Boga kot imena, imenovanja, imenovanega oziroma imenljivega, kolikor se vse to nanaša na kako reč.

– Poleg tega onstran kot onstran Boga ni kraj, ampak gibanje transcendence, ki je nad Bogom samim, bitjo, bitnostjo, lastnim oziroma istostnim [*selfsame*], *Selbst* ali Samstvom Boga, njegovim boštvom (*Gottheit*) – pri čemer je tako nad pozitivno teologijo kakor tudi nad tistim, kar Heidegger predlaga, da naj bi imenovali *theiologija*, diskurz o boštvu (*theïon*) božjega. Angel Silezij, znova:

Man muss noch über GOtt

...
Ich muss noch über GOtt in eine wüste ziehn.

(1, 7)

Die über-GOTtheit

Was man von GOtt gesagt / das gnüget mir noch nicht:
Die über-GOTtheit ist mein Leben und mein Liecht.*

(1, 15)

* *Nad-BOštvo*

Kar se o Bogu govori / mi še ne dovolj:
Nad-BOštvo moje je življenje in moja luč.

– V tem gibanju, ki samo sebe nosi onstran, se bit in spoznanje, eksistenca in védenje korenito razkrojijo. Kot da bi šlo za zlom (avguštinskega ali kartezijskega) *cogito*, saj mi *cogito* ne daje spoznati samo, *da* sem, ampak tudi, *kaj in kdo* sem. Ta zlom velja tako zame kakor za Boga in širi svojo poklino v analogijo med Bogom in mano, med stvarnikom in ustvarjenim. Analogija tokrat niti ne popravlja niti ne spravlja, ampak še pospešuje razkroj.

Man weiss nicht was man ist

Jch weiss nicht was ich bin / Jch bin nicht was ich weiss:

Ein ding und nit ein ding: Ein stüpfchin und ein kreiss.*

(1, 5)

In tu je, nikakor ne daleč stran, tudi analogija, tisti "wie":

Jch bin wie Gott / und Gott wie ich

Jch bin so gross als GOtt / Er ist als ich so klein:

Er kan nicht über mich / ich unter Jhm nicht seyn.**

(1, 10)

– Venomer sem občutljiv za nenavadno povezanost *dveh moči* in *dveh glasov* v teh pesniških aforizmih ali razglasitvah [*declarations*] brez poziva, predvsem kadar v njih tako napreduje *jaz*, sam z Bogom in hkrati kot zgled, pooblaščen govoriti za vsakega posebej, ne da bi čakal na kakršen koli odgovor ali se bal razpravljanja. V nasprotju s tem, kar sva rekla na začetku najinega pogovora, je v teh mirnih diskurzih tudi monologizem ali solilokvij: zdi se, da ga nič ne more vznemiriti. Ti moči sta *po eni strani* moči korenite

* *Ne vemo kaj smo*

Ne vem kaj sem / nisem kar vem:

Reč in ne reč: točka in krog.

** *Jaz sem kot Bog / in Bog kot jaz*

Velik sem kot BOg / On majhen je jaz:

On ne more biti nad menoj / jaz ne pod Njim.

kritike, hiperkritike, po kateri se nič več ne zdi zajamčeno, ne filozofija ne teologija, niti znanost, zdrava pamet in še najmanj *dóxa*, po drugi strani pa, narobe, kolikor sva onstran vsakega razpravljanja, avtoritete sentencioznega glasu, ki mehanično izdeluje in poizdeluje svoje obsodbe [*produces and reproduces its verdicts*] s tonom najbolj dogmatičnega jamčenja: nič in nihče temu ne more nasprotovati, saj sva v elementu predpostavljane protislovja in terjanega paradoksa.

– Dvojna moč teh glasov je v zvezi z *double bind* raz-laščanja ali izkoreninjanja koreninjenja, o katerem sem ravnokar govoril. Ta teologija po eni strani pravzaprav sproža oziroma nosi negativiteto kot načelo avtodestrukcije v osrčje sleherne teze; bržkone suspendira sleherno tezo, sleherno verjetje, sleherno *dóxa* ...

– Pri čemer je njena *epoché* nekolikanj sorodna tako *sképsis* skepticizma kakor fenomenološki redukciji. V nasprotju s tem, kar sva rekla malo prej, pa se transcendentalna fenomenologija, ko prehaja skoz odlog sleherne *dóxa*, slehernega postavljanja eksistence, sleherne teze, naseljuje v istem elementu kakor negativna teologija. Ena bi bila dobra propedeutika za drugo.

– Če že hočeš, vendar to ni nezdružljivo s tem, kar sva rekla o govoricni krize. A pustiva to. Postavljanje teze v oklepaj ali narekovaj po eni strani spodnaša vsak ontološki ali teološki stavek, pravzaprav vsak filozofem kot takšen. V tem smislu načelo negativne teologije, v gibanju notranjega upora, korenito spodbija tradicijo, iz katere se zdi, da izhaja. Načelo proti načelu. Gre za očetomor in izkoreninjanje, pretrganje pripadanja, prekinitev nekakšne družbene pogodbe, tiste, ki daje prav Državi, narodu, splošneje rečeno, filozofskemu občestvu kot racionalnemu in logocentričnemu občestvu. Negativna teologija se od tam izkoreninja po potezi [*après coup*], v vzvijanju ali spreobračanju drugega gibanja izkoreninjevanja, kot da podpis ne bi bil podpisan od nasprotne strani [*countersigned*], ampak oporekan v kodicilu oziroma preklicu *postscriptum* na dnu pogodbe. Ta pogodbeni prelom programira celo vrsto analognih in povratnih gibanj, vse prekašanje *nec plus ultra*, ki si za pričo kliče tisti *epékeina tês ousias* in se včasih pri tem ne kaže kot negativna teologija (Plotin, Heidegger, Levinas).

A po drugi strani, in prav na ta način, ni nič bolj zvestega izvorni ontoteološki prepovedi kakor ta hiperbola. *Postscriptum* ostaja nasprotni podpis, čeprav to zanika. V najbolj apofatičnem trenutku, tudi kadar kdo

reče: Bog ni [*God is not*] oziroma ni ne to ne ono, ne to ne nasprotje tega, ali pa: bit ni itn., tudi tedaj gre za rekanje bivajočega, kakršno je, v njegovi resnici, pa tudi če je ta meta-metafizična, meta-ontološka. Gre za to, da se govorec za vsako ceno drži obljube o rekanju resnice, da se izroči resnici imena, reči sami, kot mora biti imenovana z imenom, se pravi onstran imena. Gre za zabeleženje referencialne transcendence, katera edina pot, metodični pristop, vrsta postaj je negativna pot. To, ob drugih, nadrobno opredeli tudi Angel Silezij, ko v nekakšni opombi ali nekakšnem *postscriptum* k izreku "*Man muss noch über GOTT*", "*Moramo še nad BOga*", 1, 7, dodaja: "čez vse, kar o Bogu vemo ali si o njem lahko mislimo / v skladu z zanikujočim motrenjem [*nach der verneinnenden beschawung*] / o katerem išči pri *mistikih*."

– Torej ne bi rekel, da *Kerubinski popotnik* spada v negativno teologijo.

– Ne, gotovo ne na zanesljiv, čist in celovit način, čeprav ji veliko dolguje. Vendar tega ne bi več rekel o nobenem tekstu. Po drugi strani ne zaupam nobenemu tekstu, ki ni kakor koli že kontaminiran z negativno teologijo, in celo med temi teksti ne tistim, ki na videz nimajo nobene zveze s teologijo sploh, je ne želijo imeti ali mislijo, da je nimajo. Negativna teologija je povsod, a nikdar sama zase. Tako pripada – ne da bi ga napolnjevala – tudi prostoru filozofske ali ontoteološke obljube, o kateri se zdi, da jo prelamlja [*renier*]: beleži, kot sva rekla malo prej, referencialno transcendenco govorce; izreka Boga, kakršen je, onstran njegovih podob, onstran malika, ki je še zmeraj lahko bit, onstran tistega, kar je od njega rečeno, videno oziroma spoznano; odgovarja pravemu Božjemu imenu, imenu, ki mu Bog odgovarja in odzvanja [*responds and corresponds*] onstran imena, po katerem ga poznamo oziroma slišimo. Negativni postopek ravno zato ovrguje, zanikuje, zavrača vse neustrezne atribucije, in sicer v imenu poti resnice in da bi se zaslišalo ime pravega glasu. Njegova avtoriteta, o kateri sva govorila malo prej, izhaja iz resnice, v imenu in na poti katere dviguje glas – in ta govori skoz njegova usta: *alétheia* kot pozabljena skrivnost, ki tako samo sebe uzira odstrto, oziroma resnica kot obljubljeni ustreznost [*adequation*]. Bržkone želja izreči in odvrniti to, kar je *lastno* Bogu.

– A kaj je *lastno*, če je *lastno* tega *lastnega* v tem, da se razlašča, če *lastno lastnega* je prav v tem, da nima ničesar svojega [*en propre*]? Kaj

tu pomeni "je"?

– To je Silezijevo vprašanje:

Gottes Eigenschaft

Was ist GOtts Eigenschaft? sich in Geschöpf ergiessen /
Allzeit derselbe seyn / nichts haben / wollen / wissen.*

(2, 132)

Vendar *postscriptum* dodaja odločilno filozofsko izostritev: preklic znova vpiše ta stavek v ontologijo, ki nasproti prigodku/pripadku [*accident*] postavlja bitnost, nasproti naključju nujnost:

*Razumi accidentaliter [*Verstehe accidentaliter*]

ali po naključju [*oder zufälliger weise*]; zakaj kar

Bog želi in ve, ve in želi bitnostno [*wesentlich*].

Potemtakem tudi ničesar nima (z lastnostjo) [oziroma s kakšnostjo: *mit Eigenschaft*]).

Ta revolucija pa, ki je notranja in hkrati zunanja ter povzroči, da filozofija, ontoteološka metafizika, preide drugi rob same sebe, pa je tudi pogoj njene prevedljivosti. To, kar povzroči, da gre filozofija iz same sebe, kliče po občestvu, ki preplavlja njen jezik in načenja proces univerzalizacije.

– Kar povzroči, da gre iz sebe, bi tako k njej že prišlo od zunaj, iz absolutne zunanosti. Zato revolucija ne bi mogla biti samo notranja [*intestine*].

– Prav to je tisto, kar pove revolucija, kar povedo mistiki in teologi apofaze, kadar govorijo o absolutni transcendenci, ki se naznanja znotraj. Vse to se zvede na isto ali pa, kar je isto, na drugo. Kar sva ravnokar rekla

* *Božja lastnost*

Kaj je Božja lastnost? Izliti se v stvar /

Biti vselej isti / nič ne imeti / hoteti / vedeti.

o filozofski Grčiji, velja tudi za grško tradicijo oziroma za prevod krščanskega razodetja. *Po eni strani*, v notranjosti, če lahko tako rečeva, zgodovine krščanstva ...

– Vendar imam že nekaj časa vtis, da se pri svoji korenini spodbija prav ideja istovetnosti oziroma samo-vnotranjenosti [*self-interiority*] sleherne tradicije (*ene* metafizike, *ene* ontoteologije, *ene* fenomenologije, *enega* krščanskega razodetja, *ene* zgodovine, *ene* zgodovine biti, *ene* epohe, *ene* tradicije, samoistovetnosti nasploh, *enega* itn.).

– V bistvu, in negativna teologija je eno izmed najopaznejših razkrivanj te samorazlike. Reciva torej: v tem, kar *bi utegnili verjeti*, da je notranjost zgodovine krščanstva (in da je vse, kar sva brala pri Sileziju, skozinskoz naddoločeno s témami krščanskega razodetja, bi kadar koli pokazali drugi citati), si apofatična naravnost tudi prizadeva osamosvojiti se od razodetja, od vse dobesedne govorice novozavezne dogodkovnosti [*événementialité*], Kristusovega prihoda, pasijona, dogme o Trojici itn. Neposredovan, a neintuicijski misticizem, nekakšna abstraktna kenoza osvobaja to govorico vsakega verjetja – in sicer na ločnici od sleherne vere. Na ločnici ostaja ta misticizem, po potezi [*après coup*], neodvisen od celotne zgodovine krščanstva, *absolutno* neodvisen, oddeljen celo, nemara odvezan, od ideje greha, osvobojen celo, nemara odkupljen, od ideje odrešenja. Od tod pogum in možnostno ali dejansko disidentstvo teh mojstrov (pomisli na Eckharta), od tod preganjanje, ki so ga včasih trpeli, od tod njihova strast, od tod duh po hereziji, sojenja, prevratna obrobnost apofatičnega toka v zgodovini teologije in Cerkve.

– To, kar sva malo prej analizirala, ta prelom družbene pogodbe, vendar kot procesa univerzalizacije, je torej tisto, kar naj bi se redno reproduciralo

...

– Skoraj bi lahko rekel normalno, neogibno, tipično ...

– kot disidentstvo oziroma herezija, tisti *phármakos*, ki ga je treba izključiti ali žrtvovati, druga pasijonska figura. Kajti res je, da disidentsko izkoreninjanje, ki tako *odgovarja* na Kristusov klic in dar, kakršna bi lahko na veke vekov odmevala kjer koli, in postaja odgovoren zanju pred njim, se pravi pred Bogom, *po drugi strani*, in v skladu z zakonom iste *double bind*, lahko trdi, da v svojem najbolj zgodovinskem bistvu izpolnjuje poklicanost oziroma obljubo krščanstva.

Poleg tega je sklicevanje na evangelij, najsi bo skrito ali vidno, metaforično ali dobesedno (in ta retorika na retoriko se glede na apofatično pazljivost [*vigilance*] giblje tako, kot da bi bila v stanju dogmatične somnabulnosti), najpogosteje konstitutivno, neizbrisljivo, predpisano. Oglejva si, na primer, "figuro" Kristusovega ponotranjenja, ki tu iz srca naredi Oljsko goro, tako kot sveti Pavel drugje govori o obrezi srca:

Der Oelberg

Sol dich dess Herren Angst erlösen von beschwerden /
So muss dein Hertze vor zu einem Oelberg werden.*

(2, 81)

– Toda ali ne misliš, da je platonizem – ali novoplatonizem – tu nepogrešljiv in da je vrojen? "Platon, pripravljaj pot krščanstvu," je dejal Pascal [*Pensées* 612/219], v katerem bi včasih lahko razbrali genij oziroma stroj apofatične dialektike ...

– Tako kot povsod. In ko Silezija imenuje oči duše, kako naj v tem ne prepoznamo žile Platonove *dediščine*? Vendar jo je mogoče najti tudi drugje in brez filiacije. Filiacijo lahko venomer zatrjujemo in zanikujemo: zatrjevanje ali predpostavlanje tega *podedovanega* dolga kot od-zanikovanje je *dvojna resnica filiacije*, kakršna je tudi resnica negativne teologije.

– Toda ali ni teže na novo platonizirati oziroma helenizirati kreacionizem? Ta namreč pogosto pripada logični strukturi dobršnega dela apofatičnih diskurzov. Tako bi bil tudi njihova zgodovinska ločnica v dvojnem smislu te besede: ločnica v zgodovini in ločnica *kot* zgodovina. Tako kot pojem pekla je za Angela Silezija nepogrešljiv tudi pojem ustvarjenega. Ko nama pravi: "Pojdi, kamor ne moreš iti," to pravi zato, da bi razvil naslov izreka, ki se glasi "*GOtt ausser Creatur*", "Bog zunaj stvarstva" (1, 199). Če je Bogu lastno, da nima lastnosti, mu je, kot sva slišala, zato, ker se izliva "v ustvarjeno [*ins Geschöpf*]" ...

* *Oljska gora*

Da te strah Gospodov odreši nadlog /
Mora prej Oljska gora postati tvoje srce.

- Kaj pa, če bi to, namesto da bi bilo kreacionistična dogma, naznačevalo, da stvarjenje pomeni razlaščujoče porajanje [*production*] in da je povsod, kjer je raz-laščenje, tudi stvarjenje? Kaj, če bi to bila samo vnovična definicija veljavnega pojma stvarjenja? Spet enkrat bi o čemer koli ali komer koli morali izreči, kar izrekamo o Bogu ali kaki drugi reči. Tako bi na enak način odgovorili na vprašanje: "Kdo sem?" "Kdo si?" "Kaj je drugi/drugo?" "Kaj je kdor koli ali kar koli kot drugi/drugo?" "Kaj je bit bivajočega kot povsem drugo?" Vse to so dobri zgledi, čeprav vsi kažejo, da je dober vsak posebej, a neenako.

- Zoper to hipotezo nimam ugovora. Po prehodu *via negativa* bi vse ostalo nedotaknjeno. Hkrati to pojasnjuje, če že ne kvietizma, pa vsaj vlogo, ki jo v Sileziji misli igra *Gelassenheit*, in predvsem vlogo, ki jo v misli o Božjem stvarjenju uspeva igrati *igri sami*:

Gott spielt mit dem Geschöpfe

Diss alles ist ein Spiel / das Jhr die GÖttheit macht:

Sie hat die Creatur umb Jhret willn erdacht.*

(2, 198)

- Negativna teologija se torej lahko kaže kot ena izmed najbolj igrivih oblik udeležbe ustvarjenega v tej božanski igri, saj sem "jaz", kot se spominjaš, "kakor" "Bog". Ostaja vprašanje o tem, kaj tej igri daje vznikniti in se ukrajiti, vprašanje kraja, odprtega za igro Boga in njegovega stvarstva, drugače rečeno, za raz-laščenje. V izreku "*GÖt ausser Creatur*" zbira *pri-slov*, ki izreka kraj (*wo*), vso uganko:

Geh hin / wo du nicht kanst: sih / wo du sihest nicht:

Hör wo nichts schallt und klingt / so bistu wo Gott spricht.

(1, 199)

* *Bog se igra z ustvarjenim*

Vse to je igra / ki vam jo prireja BOŠTVO:

Za vas si izmislilo je stvarstvo.

Ta prislov [*adverbe*] kraja izreka kraj Božje besede [*verbe*], Boga kot besede, in "*Der Ort ist das Wort*" (1, 205) v resnici zatrjuje kraj kot Božji govor.

– Ali je to od Boga ustvarjeni kraj? Je del igre? Ali pa je Bog sam? Ali celo tisto, kar je tako pred Bogom kakor pred njegovo Igro, zato da bi ju omogočalo? Z drugimi besedami, treba je spoznati, ali ta nečutni (nevidni in neslišni) kraj odpre Bog, Božje ime (kar bi bilo nemara spet nekaj drugega), oziroma ali je "starejši" kakor čas stvarjenja, kakor čas sam, kakor zgodovina, pripoved, beseda itn. Treba je spoznati (onstran spoznanja), ali se kraj odpre na poziv (na odgovor, dogodek, ki kliče po odgovoru, razodetju, zgodovini itn.) ali pa ostaja, tako kot *Chóra*, brezčutno tuj vsemu, kar se namešča in se nadomešča [*takes its place and replaces itself*] in igra na tem kraju, vštevši tisto, kar se imenuje Bog.

– Ali lahko izbirava? Zakaj izbirati med tem dvojim? Je to mogoče? Vendar je res, da sta ta "kraja", ti izkušnji kraja, ti poti nedvomno absolutno heterogeni. En kraj izključuje drugega, (nad)haja drugega, shaja brez drugega, je absolutno *brez* drugega. A kar ju še zmeraj veže drugega na drugega, je ta čudni stavek, ta čudni brez oziroma brez-z, *brez*. Logika te vezave oziroma združevanja (povezave-razvezave) dovoljuje in hkrati prepoveduje to, kar bi lahko imenovali eksemplarizem. Sleherna stvar, sleherno bivajoče, ti, jaz, drugi, sleherni X, sleherno ime in sleherno Božje ime lahko postanemo zgled drugih zamenljivih X-ov. Gre za proces absolutne formalizacije. Božje ime v jeziku, rečenici, molitvi postane zgled Božjega imena in imen, torej imen sploh. *Nujno je izbrati najboljšega* izmed zgledov (in tedaj se absolutno dobro, *agathón*, nujno znajde *epékeina tês ousías*), ta pa je najboljši *kot zgled*: za to, kar je, in za tisto, kar ni, za to, kar je, in za tisto, kar ponavzoča, nadomešča, eksemplificira. Ta "nujno je" (najboljše) pa je tudi zgled za vse tiste "nujno je", ki so in morejo biti.

"Il faut" ne pomeni samo "nujno je", ampak po francosko – etimološko – tudi "primanjkuje" oziroma "manjka". Pomanjkanje oziroma pogrešek nista nikdar daleč stran.

– Ta eksemplarizem združuje in hkrati razdružuje, prekrajuje tisto najboljše kot nerazličnostno, tako najboljše kakor tudi nerazličnostno [*dislocates the best as the indifferent, the best as well as the indifferent*]: *na eni strani*, eni poti, globoko in brezdanjo večnost, temeljno, a dostopno

teleo-eschatološki pripovedi in določeni izkušnji oziroma historičnemu (oziroma historialnemu) razodetju; *na drugi strani*, drugi poti, nečasovnost brezna brez dna oziroma površja, absolutno brezčutnost (niti življenje niti smrt), ki daje vznikati vsemu, kar ni. Dve brezni, pravzaprav.

– Vendar sta ti brezni, o katerih govori Silezij, zgleda prvega brezna, tistega globokega, ki si ga pravkar prvega definiral, čeprav – natanko gledano – nikakor ni prvo. Silezij piše:

Ein Abgrund rufft dem andern

Der Abgrund meines Geists rufft immer mit Geschrey

Den Abgrund GOTTes an: Sag welcher tieffer sey?*

(1, 68)

– Prav ta edinstveni eksemplarizem ukoreninja in hkrati izkoreninja govornost. Vsaka taka govornost (grška ontoteologija ali krščansko razodetje, na primer) lahko priča zase in za to, česar ni (še ni oziroma ni na veke) brez te vrednosti pričevanja (martirija), ki je samo v celoti določeno z notranjostjo govornosti (krščanskega martirija, na primer). Tu, v tem pričevanju, ki ni ponujeno samemu sebi, ampak drugemu, nastaja horizont prevedljivosti – torej prijateljstva, univerzalnega občestva, evropskega razsrediščevanja onstran vrednot *philia*, milosrčnosti, vsega, kar je z njimi mogoče povezovati, celo onstran evropske interpretacije imena Evropa.

– Mar namiguješ, da je pod tem pogojem mogoče organizirati mednarodni in medkulturni kolokvij o "negativni teologiji" (sam bi zdaj ta izraz postavil v narekovaj)?

– Na primer. Bržkone je nujno misliti historialno in a-historicalno mogočnost tega projekta. Si lahko zamišljaš, da bi bil takšen kolokvij pred sto leti? A kar se zdi mogoče, postane prav na ta način neskončno problematično. Ta dvojni paradoks je podoben dvojni aporiji: hkratnemu zanikovanju in za-trjevanju [*re-affirmation*] grške ontoteologije in metafizike, izkorenin-

* *Brezno kliče breznu*

Brezno mojega duha vselej glasno kliče

Breznu Boga: Povej katero je globlje?

janju in širjenju krščanstva – v Evropi in zunaj nje – prav tedaj, ko so zdi, da poklicanosti, kot nam pravijo nekatere statistike, izginjajo ...

– Mislim na to, kar se dogaja v Evropi sami, v kateri papež poziva k vzpostavitvi oziroma restavraciji Evrope, združene v krščanstvu – prav to naj bi bilo njeno bistvo in njena namenjenost. S potovanji skuša pokazati, da je bila zmaga nad totalitarizmi Vzhoda dosežena zavljo krščanstva in v njegovem imenu. Med tako imenovano zalivsko vojno so zavezniške zahodne demokracije pogosto nadaljevale krščanski diskurz, kadar so govorile o mednarodnem pravu. Še preveč bi bilo mogoče povedati v zvezi s tem, a to ni predmet tega kolokvija.

– Po eni strani se lahko zdi, da to zanikovanje, kot vnovično zatrjevanje [*reaffirmation*], dvojno zapahuje logocentrično brezizhodnost evropske domačnosti (Indija v tem pogledu ni absolutno drugo Evrope). Toda po drugi strani je tudi to, kar – delujoč na *odprtem* robu te notranjosti oziroma najnotrišnjosti [*intimacy*] – pušča [*laisse: lets*] prehod, *pušča drugemu biti*.

– *Laisser* je beseda, ki jo je težko prevesti. Kako jo bodo prevedli? S "to leave", tako kot v rečenici, ki ne bo veliko zamujala, ko bova morala iti vsak svojo pot (zapuščam te [*I leave you*], grem, *odhajam* [*I leave*]), ali pa s "to let".

– Vrniti se morava k nemški govornosti. Silezij piše v tradiciji *Gelassenheit*, ki sega vsaj od Eckharta do Heideggra. Nujno je zapustiti vse, zapustiti sleherni "nekaj" po Božji ljubezni in nedvomno tudi Boga samega, predati [*abandon*] ga, se pravi zapustiti ga in (a) mu hkrati pustiti (biti onstran biti-nekaj):

Das etwas muss man lassen

Mensch so du etwas libst / so liebstu nichts fürwahr:

Gott ist nicht diss und das, drumb lass das Etwas gar.*

(1, 44)

* *Nekaj moramo pustiti*

Človek če ljubiš nekaj / ničesar ne ljubiš:

BOg ni to in ono / nekaj lahko povsem opustiš.

Ali pa:

Die geheimste Gelassenheit

Gelassenheit fährt GOTT: GOTT aber selbst zulassen /
Jst ein Gelassenheit / die wenig Menschen fassen.*

(2, 92)

– Predaja te *Gelassenheit*, predaja za to *Gelassenheit* ne izključuje zadovoljstva oziroma uživanja; nasprotno, daje jima vznikati. Odpira igro Boga (Boga in z Bogom, Boga s samstvom [*with self*] in s stvarstvom); odpira za uživanje Boga:

Wie kan man GOTTes genissen

GOTT ist ein Einges Ein / wer seiner wil geniessen /
Muss sich nicht weniger als Er / in Jhn einschliessen.**

(1, 83)

– Puščati prehod k drugemu, povsem drugemu, je gostoljubnost. Dvojna gostoljubnost: tista, ki ima obliko Babilona (poziva k univerzalnemu prevodu, a tudi nasilnega uveljavljanja imena, jezika in govornosti) in (ona druga, ista) gostoljubnost dekonstrukcije babilonskega stolpa. Ti naravnosti vzgibava želja po univerzalnem občestvu onstran puščave suhe formalizacije, se pravi onstran ekonomije same. Vendar morata obravnavati [*traiter*] tisto, čemur se, kot trdita, ogibata: neobravnjavljivo samo. Želja po Bogu, Bogu kot drugem imenu želje, obravnava v puščavi korenit ateizem.

– Ko te kdo posluša, čedalje bolj dobiva občutek, da je *puščava* drugo ime – če že ne lastni kraj – *želje*. Včasih orakeljski ton apofaze, na katerega

* *Najskrivnejša predanost*

Predanost ujame BOga: toda BOga samega predati /
Je predanost / ki jo dojemam malokdo.

** *Kako moremo užiti BOga*

BOg je enovito Eno / kdor ga užiti hoče /
Se mora vanj v-eno-zviti / nič manj kot On vase.

sva namignila malo prej, pogosto odmeva v puščavi, kar pa se ne izteče vselej v pridiganje v puščavi.

– Gibanje k univerzalnemu jeziku niha med formalizmom oziroma najubožnejšo, najbolj suho, pravzaprav najbolj puščavi podobno tehnoznanstvenostjo in nekakšnim univerzalnim panjem skrivnosti, govornosti, ki niso nikdar prevedene, razen kot neprevedljivi pečati. V tem nihanju je ujeta, zaobsežena in hkrati zaobsegajoča "negativna teologija".

A babilonska pripoved (konstrukcija in hkrati dekonstrukcija) je še zmeraj (hi)storija. Prepolna smisla. Nevidna ločnica tu ne bi tekla toliko med babilonskim podjetjem in njegovo dekonstrukcijo, ampak bolj med babilonskim krajem (dogod-kom, *Ereignis*, zgodovino, razodetjem, esha-toteleologijo, mesijanstvom, naslovitvijo, namenjenostjo, odgovorom in odgovornostjo, konstrukcijo in dekonstrukcijo) in "nekaj" brez kaj ["*something without thing*"], kot je nedekonstruktibilna *Chóra*: kraj, ki Babilonu daje vznikniti in ukrajiti se, bi bil nedekonstruktibilen, a ne kot konstrukcija, katere temelji bi bili zanesljivi, zavarovani pred vsako notranjo ali zunanjo dekonstrukcijo, ampak prav kot prostorjenje de-konstrukcije. Prav tu je, kjer se to godi in kjer so "stvari", imenovane, na primer, negativna teologija in njeni analogoni, dekonstrukcija in njeni analogoni, ta kolokvij tukaj in njegovi analogoni.

– Na kaj meriš, pozavarovajoč se v teh "analogijah"? Da je edinstvena možnost v prenosu ali prevodu tistega, čemur bi bila negativna teologija nekakšen *análogon* ali splošna ustreznica, v prevedljivosti izkoreninjanja, a tudi v vračanju tega *análogon* njegovi grški oziroma krščanski ekonomiji? Da bi ta možnost bila možnost edinstvenosti, ki se dandanes ne izgublja v občestvu, ampak dela nekaj drugega?

– Morda. A ne bi še govoril ne o človeškem ne o antropocentričnem občestvu ali edinstvenosti, niti o *Gevier*, v katerem bi tisto, kar se imenuje "žival", bil smrtnik, ki je tiho preminil. Da, *via negativa* bi bila dandanes morda prehod govornosti v najboljše puščavo kot možnost pravega in drugega dogovarjanja o vesoljnem miru (onstran tega, kar se dandanes imenuje mednarodno pravo, zelo pozitivne zadeve, ki pa je še zmeraj še kako zadolžena evropskemu pojmu Države in prava ter zlahka pregledna za povsem določene Države): bržkone kot možnost oblube in oznanila.

– Bi šel tako daleč in rekel, da dandanes obstajata "politika" in "pravo" negativne teologije? Juridico-politični nauk, ki bi ga bilo treba potegniti

iz mogočnosti te teologije?

– Ne, ne potegniti, ne izpeljati kakor iz kakega programa, iz premis in aksiomov. Ampak *brez* te mogočnosti ne bi bilo več nobene "politike", "prava" oziroma "morale" – prav tiste, ki nas odslej obvezuje, da te besede postavimo v narekovaj. Njihov smisel se bo zibal.

– Hkrati pa priznaš, da sta "brez" in "ne brez" besedi, ki ju je najteže izreči in razumeti, ki sta najnemisljivejši ali najnemogočejši. Na kaj, na primer, meri Silezij, ko nama zapušča dediščino tega izreka:

*Kein Tod ist ohn ein Leben**

(1, 36)

in še bolje:

Nichts lebet ohne Sterben

GOtt selber / wenn Er dir wil leben / muss er sterben:

Wie dänckstu ohne Tod sein Leben zuererben?"

(1, 33)

– Ali je bilo o dediščini kdaj zapisano kaj globljega? To razumem kot tezo o tem, kaj pomeni (pove) *podedovati*.

– Da, tako kot ta "brez" so tudi dediščina, podedovanje, filiacija, če želiš, nekaj najtežjega, kar je treba misliti in "živeti", "umirati". A ne pozabi, da imajo ti Silezijevi izreki, predvsem tisti, ki jih neposredno obdajajo (1, 30.31.32.34 itn.), krščanski smisel in da *postscripta* 31. in 32. izreka ("*Bog umira in živi v nas // Ne umiram in tudi ne živim: BOG sam umira v meni*" itn.) citirata svetega Pavla, da bi pojasnila, kako je treba brati. *Postscriptum* krščanskega branja oziroma samointerpretacije lahko odredi celotno perspektivo *Kerubinskega popotnika* in vseh "brez", všteti tista

* Ni smrti brez življenja.

**Nič ne živi brez umiranja

BOg sam / če zate naj živi / mora umreti:

Kako misliš brez smrti njegovo življenje podedovati

dva v "Gott mag nichts ohne mich" (1, 96) in "Gott ist ohne Willen" (1, 294), pa tudi, najsi bo to Heideggru všeč ali ne, "Ohne warumb" pri "Die Ros' ist ohn warumb ..." (1, 289). Če mu ni, je nujno, da napiše drug *postscriptum*, ki je venomer mogoč in ponavzočuje drugo izkušnjo podedovanja-silabifikacije.

Težavnost tega "brez" se širi v to, kar se še zmeraj imenuje politika, morala oziroma pravo, ki jih apofaza prav toliko ogroža, kolikor obljublja. Za zgled vzemiva demokracijo, idejo demokracije, prihodnje demokracije (ki ni niti Ideja v kantovskem smislu niti tok, omejen in določen pojem demokracije, ampak demokracija kot obljuba). Njena steza dandanes nemara prehaja v svet skoz (čez) aporije negativne teologije, ki sva jo ravnokar tako shematično analizirala.

– Kako lahko steza prehaja skoz aporije?

– Kaj bi bila steza brez aporije? Ali bi bila pot [*voie*] brez tega, kar utira pot tam, kjer ta ni odprta, bodisi da je zaprečena ali pa še zmeraj zakopana v nepoti? Ali bi bila pot, ne da bi se bilo nujno odločiti tam, kjer se odločitev zdi nemogoča? Ali bi bila odločitev tam, kjer je odločitev mogoča in uprogramljiva? In ali bi kdo govoril, bi lahko zgolj govoril o tem? Bi bil glas [*voix*] za to?

– Ugotavljaš torej, da se mogočnost govorjenja oziroma hoje zdi toliko kot nemogoča. Bržkone tolikanj težka, da se zdi prehod skoz aporijo predvsem (nemara) prihranjen kot skrivnost za peščico. Ta ezoterika se zdi čudna za demokracijo, celo za tisto prihodnjo, ki je ne definiraš nič bolj, kot apofaza definira Boga. Njeno pri-hodnost [*Its to-come*] bi ljubosumno mislila, čuvala, s težavo učila peščica. Zelo sumljivo.

– Razumi me, gre za ohranjanje dvojne prepovedi. Želji, ki tekmujeta druga z drugo, cepita apofatično teologijo na robu neželje, okrog prepada in kaosa *Chóra*: želja vključevati vse (občestvo, *koiné*) in želja ohranjati oziroma zaupavati skrivnost zelo strogo le tistim, ki jo razumejo *prav*, kot skrivnost, in so potemtakem zmožni oziroma vredni tega, da jo ohranjajo. Skrivnost ne sme, poleg tega pa tudi ne more biti zaupana komur koli že – nič bolj kot demokracija ali skrivnost demokracije. Spet paradoks zgleda: tistega *postscriptum*, ki mora vsak (primer [*example*] kot primerek [*sample*]) dajati tudi *dober* zgled [*example*]. Razumi me prav, ko pravim, da v tisti vrsti *postscriptum* – še zmeraj citiram Silezija -, ki ga on sam doda izreku z naslovom "Das seelige Stilleschweigen", "Blaženi molk" (1, 19). Gre

za to, da prav razumemo molk – kakor drugje *Gelassenheit*:

Wie selig ist der Mensch / der weder wil noch weiss!*

Tu pa je tudi *nota bene* kot *postscriptum*:

Der GOtt (versteh mich recht) nicht gibet Lob noch Preiss.**

Spomni se, da je "peščica ljudi" pripravljena dojeti zgledno *Gelassenheit*, ki ne samo dojema, ampak tudi ve, kako predajati Boga (2, 92). Prihranjena, najbolj pretanjena, najredkejša skrivnost je skrivnost ene *Gelassenheit*, ne druge, te *Gelassenheit* tukaj, ne kake druge, ki bi ji bila podobna, tega zapuščanja-drugega-tukaj, ne drugega [*the other*].

– Toda Angel Silezij ne predstavlja celote niti najboljšega zgleada "klasične" oziroma kanonične negativne teologije. Zakaj vse speljevati nanj?

– To je prigodek ali naključje moje (hi)storije, avtobiografska možnost (*aléa*), če želiš. Izbral sem prav *Kerubinskega popotnika* (še zmeraj zgolj izvlečke), da bi ga vzel s sabo na ta družinski kraj. To pa zato, ker mi Silezij postaja čedalje bolj domač in prijateljski (z njim se od nedavnega ukvarjam zaradi izrekov, ki jih danes nisem citiral), in hkrati zato, ker na potovanju zavzame malo prostora (70 strani). Negativna teologija, o tem sva precej govorila, je tudi najbolj ekonomična in najmočnejša formalizacija, največja mogoča zaloga govornice v tako malo besedah. Neizčrpna literatura, literatura za puščavo, za izgnanstvo, literatura, ki venomer pravi preveč in premalo, drži željo v odlogu. Te venomer pušča odhajati od sebe.

Nica-Berlin, avgusta 1991

Prevedel Vid Snoj

* Kako blažen je človek / ki noče in ne ve!

** Ki BOga – prav me razumi – ne slavi in ne hvali.

ZADNJA IZMENA

Nick Hornby

Visoka zvestoba

Laura odide v ponedeljek navsezgodaj zjutraj s potovalko in vrečko. Pravzaprav je pomirjujoče videti, kako malo nosi s seboj ta ženska, ki ima rada svoje stvari, svoje čajnike, knjige, grafike in kipec, ki ga je kupila v Indiji: pogledam vrečko in pomislim, Kristus, kako zelo si ne želi več živeti z mano.



Pred vhodnimi vrati se objameva in ona malce pojoka.

"Pravzaprav ne vem, kaj počenjam," reče.

"Vidim," rečem in to naj bi bila po svoje šala, po svoje pa tudi ne. "Ni treba, da greš zdaj. Ostaneš lahko, dokler hočeš."

"Hvala. Ampak najhujše sva opravila. Lahko bi, saj veš ..."

"No, pa ostani še nocoj."

Vendar se nakremži in seže po kljuki.

Njen odhod je neroden. Obe roki ima polni, vendar vseeno skuša odpreti vrata, pa ne more, zato naredim to jaz, vendar sem ji v napoto, zato moram stopiti na podest, da lahko izstopi, obenem pa mora zadržati vrata, ker nimam ključa, jaz pa se moram preriniti nazaj mimo nje, da ujamem vrata, preden bi se zaloputnila za njo. In to je vse.

Z obžalovanjem moram povedati, da me ta veliki občutek, delno osvoboditev in delno živčno razburjenje, zajame nekje pri nožnih prstih, nato pa šine skozme kot velikanski val. To sem občutil že prej in vem,

da ne pomeni nič posebnega – begajoče je na primer, da to ne pomeni, da se bom naslednjih nekaj tednov počutil zaneseno srečnega. Vem pa, da bi se moral ukvarjati s tem občutkom, uživati v njem, dokler traja.

Takole proslavim vrnitev v kraljestvo samcev: sedem v svoj naslanjač, v tistega, ki bo ostal pri meni, in začnem puliti koščke polnila iz naslanjala; prižgem si cigareto, čeprav je še zgodaj in mi pravzaprav ni do nje, preprosto zato, ker zdaj lahko svobodno kadim po stanovanju, kadar koli hočem, brez oštevanja. Sprašujem se, ali sem že spoznal naslednjo žensko, s katero bom spal, ali pa bo zame to trenutna neznanka. Sprašujem se, kakšna bo videti in ali bova to naredila tukaj ali v njenem stanovanju in kakšno bo videti to stanovanje. Odločim se, da si bom dal na steno dnevne sobe narisati znak založbe Chess. (V Camdnu je bila trgovina, ki je imela vse – Chessovega, Staxovega, Motownovega, Trojanovega – odtisnjene na opečni steni ob vhodu, in sijajni so bili videti. Morda bi lahko našel tipa, ki jih je naredil, in ga prosil, naj mi tukaj naredi manjše različice.) Počutim se O. K. Počutim se dobro. Grem na delo.

Moja trgovina se imenuje Mojstrski vinil. Prodajam pank, blues, soul in ritem in blues, malce skaja, nekaj neodvisnih stvari, nekaj popa šestdesetih let – vse za resnega zbiralca plošč, kot pravi posmehljivo staromodni napis v izložbi. Trgovina stoji v mirni ulici v Hollowayu, pazljivo izbrani, da pritegne kar se da malo mimoidočih strank. Nobenega razloga ni, da bi prihajali sem, razen če tukaj živite, ljudje pa, ki tukaj živijo, ne kažejo posebnega zanimanja za mojo ploščo skupine Stiff Little Fingers z belo nalepko (petindvajset funtov za vas – sam sem leta 1986 zanj plačal sedemnajst) ali moj mono primerek *Blonde On Blonde*.

Shajam zaradi ljudi, ki se posebej potrudijo, da tukaj kupujejo ob sobotah – mladeniči, vedno mladeniči, z očali Johna Lennona, usnjenimi jaknami in celim naročjem kvadratnih nakupovalnih vrečk – in zaradi naročil po pošti: oglase objavljam na zadnjih straneh ilustriranih rockovskih revij in prejemanj pisma mladeničev, vedno mladeničev, iz Manchestra, Glasgowa in Ottawe, mladeničev, za katere se zdi, da trošijo nesorazmerno veliko časa za iskanje opuščeni malih plošč skupine Smiths in "ORIGINALOV, NE PA PONATISOV" pomembnih albumov Franka Zappe. Od norosti jih ločuje tako malo, da tega skoraj ni opaziti.

Zamujam na delo, in ko pridem tja, se Dick že naslanja na vrata in bere knjigo. Enaintrideset let ima in dolge, mastne črne lase. Oblečen je v majico skupine Sonic Youth, črno usnjeno jakno, ki skuša možato namigovati, da je videla lepše čase, čeprav jo je kupil komaj pred letom, in nosi walkman z nesmiselno velikimi slušalkami, ki mu zakrivajo ne samo ušesa, ampak tudi pol obraza. Knjiga je broširana biografija Louja Reeda. Nakupovalna vrečka ob njegovih nogah – ki je res videla lepše čase – reklamira silno modno ameriško neodvisno založbo plošč. Kar precej se je namučil, da je prišel do nje, in zelo živčen postane, če se ji približamo. Uporablja jo za to, da v njej prenaša kasete. Slišal je večino glasbe v trgovini, zato na delo raje prinaša nove stvari – kasete prijateljev, piratske posnetke, ki jih je naročil po pošti – kakor da bi zapravljal čas s tem, da bi kaj še enkrat poslušal. ("Greš v pub na kosilo, Dick?" ga nekajkrat na teden vprašava Barry ali jaz. Obžalujoče pogleda svoj kupček kaset in zavzdihne. "Prav rad, pa moram preposlušati tole.") "Dobro jutro, Richard."

Živčno si otipa velikanske slušalke, ki se mu na eni strani zataknejo za uho, druga pa mu zleze na oko.

"Oh, zdravo. Zdravo, Rob."

"Oprosti, ker zamujam."

"Ne, nič hudega."

"Lep konec tedna?"

Medtem ko se muči s svojimi stvarmi, odklepam trgovino.

"Dober, ja, v redu. V Camdnu sem našel prvi album skupine Liquorice Comfits. Tistega na Testament of Youth. Tukaj ni nikoli izšel. Obstaja samo uvoženi japonski."

"Odlično." Ne vem, o kakšnem kurcu govori.

"Posnel ti ga bom."

"Hvala."

"Ker si rekel, da ti je ugajal drugi. *Pop, Girls, etc.* Tisti s Hattie Jacques na ovitku. Čeprav ovitka nisi videl. Samo kaseto si imel, ki sem ti jo posnel."

Prepričan sem, da mi je posnel album skupine Liquorice Comfits, in prepričan sem, da sem mu povedal, da mi je tudi ugajal. Moje stanovanje je polno kaset, ki mi jih je posnel Dick, večine pa nisem nikoli poslušal.

"No, kaj pa ti? Tvoj konec tedna? Kaj prida? Nič prida?"

Ne morem si misliti, kakšen bi bil najin pogovor, če bi Dicku povedal

o svojem koncu tedna. Najbrž bi se zdobil v prah, če bi mu pojasnil, da je Laura odšla. Dick ni kaj prida za take stvari. Pravzaprav se mi zdi, da bi, če bi mu kdaj zaupal kaj vsaj približno osebnega – da sem imel mamo in očeta ali da sem hodil v šolo, ko sem bil mlajši – samo zardel, zajecjal in me vprašal, ali sem slišal novi album skupine Lemonheads.

"Nekaj vmesnega. Dober in slab."

Pokima. Očitno je to pravi odgovor.

Trgovina smrdi po postanem dimu, vlagi in plastičnih ovitkih, sicer pa je ozka, mračna, umazana in prenapolnjena, delno zato, ker sem tako hotel – take bi morale biti trgovine s ploščami in samo oboževalci Phila Collinsa obiskujejo tiste, ki so videti tako čiste in nenevarne kot predmestni habitat – delno pa zato, ker se ne morem pripraviti do tega, da bi jo počistil in prepleskal.

Na obeh straneh so police in dve dodatni v izložbi, kompaktne plošče in kasete pa so v steklenih vitrinah na steni, in to je bolj ali manj vse. Ravno prav je velika, če ne dobimo kakšne stranke, zato je večino dni ravno prav velika. Skladišče v ozadju je večje od same prodajalne spredaj, čeprav nimamo pravzaprav nobene zaloge, samo nekaj kupov rabljenih plošč, ki se jih nikomur ne ljubi oceniti, zato je skladišče večinoma namenjeno lenarjenju. Če sem iskren, sem sit tega lokala. Včasih se bojim, da bom podivjal, strgal s stropa mobil Elvisa Costella, vrgel polico s "countryjevskimi glasbeniki (moški) A-K" na ulico, šel delat v Virgin Megastore in se ne bom nikoli vrnil.

Dick nastavi ploščo, neko psihedelično zadevo z Zahodne obale, in pripravlja kavo za naju, jaz pa pregledujem pošto. In nato pije kavo. In nato skuša stlačiti nekaj plošč na prenapolnjeno, škripajočo polico, medtem ko jaz zavijam nekaj naročil po pošti. In nato pogledam malo križanko v *Guardianu*, medtem ko on bere neko uvoženo ameriško rockovsko revijo. In kot bi mignil, sem jaz na vrsti za pripravo kave.

Okoli pol enajstih se v trgovino opoteče irski pijanec Johnny. Obišče nas približno trikrat na teden in njegovi obiski so postali koreografirane in opisane šablone, ki jih ne jaz ne on nočeva spreminjati. V sovražnem in nepredvidljivem svetu sva se zanašala na to, da drug drugemu dajeva nekakšno oporo.

"Odjebi, Johnny," sem mu ukazal.

"Torej ti moj denar nič ne pomeni?" je rekel.

"Saj nimaš denarja. Mi pa nimamo ničesar, kar bi hotel kupiti."

To je njegova iztočnica za to, da se loti zanesenjaške priredbe Danine skladbe *All Kinds of Everything*, kar je moja iztočnica za to, da stopim izza pulta in ga odvedem nazaj proti vratom, kar je njegova iztočnica za to, da se oprime ene izmed polic, to pa je moja iztočnica za to, da z eno roko odprem vrata, z drugo zrahljam njegov prijem in ga potisnem ven. Te gibe sva si izmislila pred dvema letoma, tako da jih imava zdaj v malem prstu.

Johnny je naša edina stranka pred kosilom. Tole ni posel za silno prizadevne.

Barry se prikaže šele po kosilu, to ni neobičajno. Tako Dicka kot Barryja sem zaposlil honorarno, vsakega za tri dni, toda kmalu potem, ko sem ju nastavil, sta oba začela prihajati vsak dan, tudi v soboto. Nisem vedel, kaj naj glede tega ukrenem – če res nista imela kam iti in kaj drugega početi, tega nisem hotel, saj veste, obešati na veliki zvon, da ne bi povzročil kakšne duhovne krize – zato sem jima začel dajati malce več denarja in se za vse skupaj nisem več menil. Barry si je povišico tolmačil kot znak, naj skrajša svoj delavnik, zato ni dobil nobene več. Bilo je pred štirimi leti in tega ni nikoli več omenil.

V trgovino vstopi med mrmranjem rifa skupine Clash. Pravzaprav je "mrmranje" napačna beseda: izpušča tisti kitarski zvok, ki ga ustvarjajo vsi dečki, tistega, pri katerem našobiš ustnice, stisneš zobe in delaš "DA-DA!" Barry ima triintrideset let.

"V redu, fanta? Hej, Dick, kakšna glasba je tole, človek? Zoprna je." Spači se in zaviha nos. "Fej."

Barry tako zelo zastrašuje Dicka, da ta redko izreče kakšno besedo, kadar je Barry v trgovini. Vmešam se le takrat, kadar postane Barry hudo napadalen, zato samo pogledam, kako Dick seže po hi-fiju na polici nad pultom in izključi kasetofon.

"Hvala kurcu za tole. Kakšen otrok si, Dick. Ves čas je treba paziti nate. Čeprav ne vem, zakaj moram to početi samo jaz. Rob, ali nisi opazil, kaj je predvajal? Kaj se pa greš, človek?"

Govori brez prizanašanja in skoraj vse, kar pove, je neumnost. Veliko

govori o glasbi, pa tudi o knjigah (Terry Pratchett in vse drugo, kar vsebuje pošasti, planete in tako dalje), filmih in ženskah. Pop, punce itn. kot je rekla skupina Licquorice Comfits. Toda njegovo govorjenje je preprosto naštevanje: če si je ogledal dober film, ne bo opisal zapleta ali svojih občutkov ob gledanju, ampak kako se je uvrstil na njegovem seznamu najboljših tega leta, na seznamu najboljših vseh časov, na seznamu najboljših v tem desetletju – razmišlja in govori o desetih in petih, posledica pa je, da tako govoriva tudi midva z Dickom. In kar naprej naju sili, da piševa sezname: "Dobro, fanta. Pet najboljših filmov Dustina Hoffmana. Ali kitarških solov, plošč, ki so jih posneli slepi glasbeniki, oddaj Gerryja in Sylvie Anderson ("Ne morem verjeti, da si postavil Stotnika Škrlata na prvo mesto, Dick. Tip je bil nesmrten! Kaj je na tem smešnega?"), ali bonbonov, ki jih dobiš v kozarcih ("Če bo kdo postavil rabarbarine oziroma vaniljeve med prvih pet, bom nemudoma dal odpoved.").

Barry vtakne roko v svojo usnjeno jakno, izvleče kaseto, jo vstavi v kasetofon in odvijje gumb za glasnost. Čez nekaj sekund se trgovina trese od basovske linije skladbe *Walking On Sunshine* skupine Katarina and the Waves. Februar je. Hladno je. Vlažno. Laura je odšla. Nočem poslušati *Walking On Sunshine*. Nekako ne ustreza mojemu razpoloženju.

"Izklopi to, Barry." Kričati moram kot poveljnik rešilnega čolna v viharju.

"Glasneje ni mogoče."

"Saj nisem rekel 'glasneje', ti pizdun. Rekel sem 'izklopi'".

Zareži se, odide proti skladišču in kriči skupaj s pihali: "Da DA! da da da-da-da-da-da." Sam izklopim kasetofon in Barry stopi nazaj v trgovino.

"Kaj pa počneš?"

"Nočem poslušati *Walking On Sunshine*!"

"To je moja nova kaseta. Moja kaseta za ponedeljek dopoldne. Sinoči sem jo posnel, posebej za to."

"No, tole je kurčev ponedeljek popoldne. Prej bi moral vstati."

"Ker bi mi dopoldne tole pustil predvajati, kajne?"

"Ne. Ampak tako imam vsaj izgovor."

"Si ne želiš česa takega, kar bi te razveselilo? Kar bi nekoliko segrelo tvoje uboge kosti srednjih let?"

"Naa."

Kaj pa bi potem rad poslušal, kadar si besen?"

"Ne vem. Prav gotovo pa ne *Walking On Sunshine*."

"Prav, prevrtel jo bom naprej."

"Katera je naslednja?"

"*Little Latin Lupe Lu*."

Zastokam.

"Mitch Ryder and the Detroit Wheels?" vpraša Dick.

"Ne. Righteous Brothers." V Barryjevem glasu je mogoče zaznati opravičevanje. Očitno ni nikoli slišal priredbe Mitcha Ryderja.

"Oh. Oh, prav. Nič zato." Dick si nikoli ne bi drznil povedati Barryju, da je zamočil, toda namig je jasen.

"Kaj?" srdito reče Barry.

"Nič."

"Ne, nadaljui. Kaj je narobe z Righteous Brothers?"

"Nič. Samo bolj mi ugaja druga," popustljivo reče Dick.

"Jajca."

"Zakaj jajca, če pove, kaj ima raje?" vprašam.

"Če je tisto, kar ima raje, napačno, so to jajca."

Dick skomigne in se nasmehne.

"Kaj? Kaj? Kaj pomeni ta samovšečni nasmešek?"

"Pusti ga pri miru, Barry. Saj ni pomembno. Vsekakor ne bomo poslušali kurčeve *Little Latin Lupe Lu*, zato nama daj mir."

"Od kdaj je postala tale trgovina fašistični režim?"

"Odkar si sem prinesel tole obupno kaseto."

"Samo razvedril bi vaju rad. To je vse. Mi je prav žal. Kar daj, nastavi kakšno staro kurčevo otožno glasbo, meni je čisto vseeno."

"Tudi stare kurčevo otožne glasbe nočem. Rad bi nekaj takega, kar bom lahko preslišal."

"Odlično. To je zabavna plat dela v trgovini s ploščami, kajne? Da vrtiš stvari, ki jih nočeš poslušati. Veš, mislil sem si, da bo tale kasetna iztočnica za pogovor. Hotel sem te vprašati, kakšen je tvoj seznam petih najboljših plošč za deževni ponedeljekov dopoldan in podobno, ti pa si šel in vse skupaj sfižil."

"To bomo naredili naslednji ponedeljek."

"Kakšen smisel ima?"

In tako naprej in naprej, verjetno do konca mojih delovnih dni. Rad bi sestavil lestvico petih najboljših plošč, ob katerih ničesar ne čutiš. Dick in Barry bi mi s tem naredila uslugo. Jaz pa si bom, ko bom prišel domov, zavrtel Beatle. Najbrž *Abbey Road*, čeprav bom cedepredvajalnik programiral, da bo izpustil skladbo *Something*. Beatli so pomenili sličice iz žvečilnih gumijev, *Help* v sobotni matineji, plastične igračke kitar in petje skladbe *Yellow Submarine* na ves glas v zadnji vrsti avtobusa na šolskih izletih. Pripadajo mi, ne meni in Lauri, ali meni in Charlie, oziroma meni in Alison Ashworth, in čeprav bom zaradi njih kaj čutil, ne bom čutil nič slabega.

Prevedel **Jure Potokar**, spremno opombo napisal **Andrej Blatnik**

Britanski pisatelj Nick Hornby (1957) je najprej delal kot učitelj, zdaj pa je poklicni pisatelj. S prvo knjigo *Fever Pitch* je požel kritiško priznanje in prodajno zmagoslavje, še bolj pa je uspel njegov prvi roman *High Fidelity* (1995), pripoved o lastniku trgovine s ploščami, ki z njegovimi poslovnimi in ljubezenskimi neuspehi prikazuje življenjski slog in dileme generacije, katere življenje je v ključnih točkah določala popularna kultura. (Nekje pripovedovalec ugotavlja: *Ljudi skrbi, da se otroci igrajo z orožjem in da mladina gleda nasilne videofilme; skrbi nas, da bo otroke prevzela nekakšna kultura nasilja. Nikogar ne skrbi, da otroci poslušajo tisoče, dobesedno tisoče pesmi o zlomljenih srcih in zavrnitvah in bolečini in izgubi.*) Rob in njegova prodajna pomočnika neprenehoma sestavljajo lestvice ('najboljših pet' vsega mogočega) in preživljajo dneve v pogovorih o obskurnih glasbenih posnetkih, tako imenovano 'pravo življenje' pa gre mimo. Nič čudnega, da so se nešteti pisateljevi vrstniki (pa tudi mlajši in nemara starejši bralci) z zgodbo identificirali! Nick Hornby je morda najbolj znan med številnimi mlajšimi angleškimi avtorji, ki ne tajijo vpliva popularne kulture na njihovo življenje in pisanje; ne nazadnje to dokazuje še ena njegova prodajna uspešnica, pri kateri je nastopil v uredniški vlogi: antologija angleške proze, v kateri nastopa nogomet. Le katera slovenska strast bi lahko ustvarila kako podobno domačo antologijo?

KRITIKA

Vanesa Matajč

Slovenska različica Alkimista^{*}

Marjan Tomšič: NORČEK

ČZD Kmečki glas, Ljubljana 1996

Bližnje-daljni svet slovenske Istre, ki ga je Marjan Tomšič konec osemdesetih ubesedoval v očarujočem prepletanju verizma in nadnaravne resničnosti magičnih sil, je v Tomšičevem opusu dobil svoj zadnji "velikopotezni" izraz v *Zrnu od frmentona* (1993). Odtlej so Tomšičevo pisanje zavzeli drugačni motivno-tematski koncepti. Roman *Ognjeni žar* (1994) je ljubezenski, zbirka novel *Vruja* (1994) je nekako še na pol poti "iz Istre". Ker je očitno zbir starejše in novejše Tomšičeve kratke proze, so – domnevno – starejše novele še vezane na veristične prizore istrskega življa in njegove občasno magicizirane "štimunge", večji del novel pa je bržkone nastal po Tomšičevi pisateljski "prelomnici" ali za njo, saj se osredotoča na problematiko, ki jo smemo razumeti kot literarni izraz njuejdževskega duha. V *Vruji* ta izraz najbrž ni preveč posrečen: vsaj od tretjega sklopa naprej novele "agresivno" postavljajo v prvi plan eksplicitne, deklarativne moralistične refleksije ali pa jih prozorno alegorizirajo. Prvo velja za komentatorske drže pripovedovalca ali dialoške replike protagonistov, drugo povzroča ohlapno, v celostnost besedil nekako nevraščeno snovno-motivno sfero. Avtorja je tu verjetno premočno gnala želja po "izpovedi" svojevrstnih, zasebnih metafizičnih predpostavk, katerih preeksplicitna izraženost pa je nekako "pojedla", pogoltnila, onemogočila njihovo umetniško fikcionalizacijo. Očitno torej veristično koncipirani noveli, v katero vpadajo dogodki ali subjektivno-slutenjske zaznave nadnaravnega,

pri Tomšiču ni uspelo postati pravšnja izrazna forma za njegove tedanje pitijsko-profetske teme. Zanje je najbrž primernejši žanr pravljice, ki ga je Tomšič uveljavil v svojem zadnjem delu, v *Norčku*. Čeprav tudi ob njem ostaja bralec precej zadržan, je, zdi se, prav zaradi ustrežnejše pripovedne forme, *Norček* vendarle nekoliko literarno prepričljivejši od novel iz *Vruje*.

Hkrati pa ne doseže umetniškega naboja *Oštrigece* (1991), s katero družbi *Norčka* več stičnih točk. Oziroma: kar je v *Oštrigeci* le nakazano in implicitno sugerirano, se v *Norčku* emancipira ali pa tudi korigira, prein na novo interpretira.

Osrednja lika obeh besedil sta si skoraj, skoraj identična: Boškin je, kot *Norček*, večni popotnik, pohajalec brez daljnosežnega cilja. Brez novoveško-romaneskne ideologije, ki jo je Lukács z zaobrnitvijo Goethejeve sentence o poti in potovanju označil za "potovanje". *Norček* ter – bolj ali manj, ne pa še tako dosledno kot prvi – tudi Boškin, nimata namena spreminjati sveta niti svoje notranjosti; srečna sta v že danem, ne obsedata ju niti konkretni (dosegljivi) cilj niti nejasni (nedosežni) hrepenenjski objekt – ideal. Že sama na sebi sta namreč realizacija takšnega ideala oziroma ga nenehno uresničujeta s svojim pohajalstvom od ene do druge prigode, večno na poti, ki se, v nasprotju z lukácsevskim "potovanjem", ne more končati. Že *Oštrigece* se konča s sugestijo Boškinovega vnovičnega rojstva (svojevrstne nesmrtnosti), v *Norčku* pa protagonistova nesmrtnost ni več zgolj sugestija niti ni več omejena samo na osrednji lik, temveč je sprejeta kot kozmična zakonitost, religiozna gotovost večnega kroženja v tirnici neskončne (neomejene) razsežnosti, univerzalne enosti, paradoksalne, neskončno odprte "totalitete" – zaradi, kot je razvidno v besedilu, nesmrtnosti duše. (Zavračanje ujetosti v čas pravljica o *Norčku* implicira z liki iz daljne preteklosti, ki prečkajo *Norčkovo* pot – na primer Kristus in njegov betlehemiški osliček – ali s transčasovnim likom zvezdnega konja.)

V takšnem kontekstu (anti)junakova bivanjska sila seveda ne more biti kakršen koli zunanji angažma v imenu Ideje. Za edino bivanjsko osmišljenost se pokaže gola radost, spontanost, "čisto veselje", srečno čudenje v popolni odprtosti do sveta. Idejna podlaga besedila pripoznava ločnico fizičnega in duhovnega, kljub veri v univerzalno enost. Zaradi te vere je "notranji" svet popreproščen, pravljичno pretežno shematiziran na temeljni čustvi veselja in žalosti, "zunanji" svet pa ne le da je v pripovedi zgolj

emotivno zaznavan, tudi načelno ne sme biti racionalno (docela) spoznaven: v *Norčku* ga obvladuje razumsko nedoumljiva transcendenca. Prav zato je, poleg rastlin, živali, predmetov in pojavov, v okviru človekovih možnosti najidealnejša bivanjska oblika: "norček", "sancta simplicitas", zato tudi "božji otrok". Njegovo radostno čudenje nad svetom (kot enostjo tostranskega in onstranskega, istostjo preverljivega in prividnega), ki je vrojeno njegovi duši, je sredstvo za uzrtje božanske harmonije tudi tam, kjer je na videz, z vidika racionalistične etike, ni. V tem je, kot Tomšič sam opozarja v svojem zadnjem intervjuju, tudi temeljna idejna razlika med *Oštrigeco* in *Norčkom* (omenjena Boškinova "nedoslednost"): "V Oštrigeci so stvari še vedno bipolarne: črna magija – bela magija, svetloba – tema itn., kot to kaže boj med Boškinom in baburo Štafuro. V *Norčku* je ta nivo višji, presežen, stvari se relativizirajo, pokaže se, da je lahko v najhujšem skrito tudi zmo dobrega, in tudi v najboljšem je lahko kaj slabega; vse se prepleta, preliva; svetloba v temo, tema v svetlobo." (Književni listi, 20. marca 1997)

V pravljici o *Norčku* to univerzalno enost zunaj eksplicitnih refleksij in sentenc najizvirneje simbolizira motiv karte: "Nekdo" "obrne karto" (in reši *Norčka* fizične smrti, grešna zapeljivka Esmeralda pa je odrešena zla, obsijana z milostjo). Sprožilna sila tega presežnega "mehanizma", ki obrača "karto"; tisto, kar v pravljici pomeni vez posameznega s transcendenco, je omenjena (*Norčkova*) radostna zavezanost Vsemu, ena njenih najmočnejših pojavnih oblik pa je ljubezen (glede tega se kaže vzporednost *Norčka* in romana *Ognjeni žar*, prav tako nastalega po "prelomnici" znotraj Tomšičevega opusa). Ljubezen je torej tista zunajracionalna kohezivna sila, ki poenotuje polovici iste simbolične karte (polovici dobrega in zlega) in ki jo *Norček* enako čuti tako do grešne Esmeralde kot do Tistega, ki "karto" obrača.

Tomšičeva pravljíčna pripoved torej v ospredje – to je pogosta lastnost pravljíc – postavlja etično dimenzijo bivanja, razvito iz novega pisateljevega spoznavnega temelja. *Norčkovi* daljni predniki so junaki pikaresknega romana od antike naprej, vendar v nasprotju z novoveškimi ubeseditvami, nam najbližjimi, Tomšičev *Norček*, kot že rečeno, ni koncipiran progresivno. Ne dozoreva v subjekt, ki bi prej ali slej prepoznal resnico svojega bivanja v svetu, svojega smisla in, po nizu težavnih pripetljajev, svojih možnosti. Na začetku in na koncu pripovedi je *Norčkova* vednost o resnici sebe in

sveta ista, nespremenjena, optimalna, idealna. Možnost svobodne izbire mu je paradoksalno dana zgolj za to, da samodejno potrjuje zvestobo idealnemu sebi, svoji notranji predestinaciji, bivanjski radosti, vztrajanju pri intuitivnem zrenju, samodejnem odklanjanju skušnjave racionalizacije. V etičnih ozirih je to lahko vsega spoštovanja vredno, v umetniškem besedilu pa pogoj za nevarnost, da bo le-to zvedenelo v nenehnem ponavljanju istega. Tomšičeva pravljica se tej nevarnosti včasih uspešno izogiba, včasih pa ne. Uspešno s pomočjo pravljjičnih zapletov. Osrednji zaplet, čeprav zelo zelo ohlapno vraščen v – prav tako zelo ohlapno povezane – druge prizore z Norčkove poti, je trenutek, ko maščevalno nastrojena zla sila ukrade Norčkovo življenjsko radost. Ker se v pravljicah vse srečno izteče, dobra sila v sanjskih prividih to bivanjsko radost Norčku tudi vrne. Ob tem, recimo za zgodbo in njeno tematiko najpomembnejšem, najfunkcionalnejšem zapletu, se pojavi še niz miniaturnih, vendar količinsko prevladajo poglavja brez zapleta ali pa se ta pojavi le na dialoško-refleksivni ravni.

Prav po tem, po narativni izpeljavi zgodbe, se *Norček* razlikuje od svojega najpodobnejšega "sorodnika", Coelhevega *Alkimista*. Coelhev pastirček prek dinamičnih zgodbenih zapletov potuje svojemu cilju naproti, Tomšičev *Norček* pa tega cilja nima; čeprav je nenehno na poti, metaforično rečeno, stopica na istem mestu. Pravljico sestavlja, če odštejemo osrednji (Pravzaprav precej arbitraren) zaplet, niz miniaturnih prizorčkov: popotnih slik, sanj, vizij, prividov, predvsem pa prevladujočih kratkih dialogov z liki, ki Norčku naključno križajo pot in ki vsak zase sugerirajo "višjo", metafizično, transhistorično ... razsežnost bivanja. To so tradicionalni pravljjični liki (grda, a plemenita kraljična, škratelj), personificirane živali in rastline (kača, osliček, drevo), pojavi s tradicionalno arhetipsko funkcijo (očiščujoča voda, jama kot maternica za prerod), liki iz religiozne tradicije (Kristus, babilonska vlačuga) – zvečine so *zgodbeno* nefunkcionalni. So arbitrarno, zlahka zamenljivo sredstvo Norčkove radostne kontemplacije danega. Ali pa so Norčkovi sogovorniki v dialoških prizorih, ki številčno prevladujejo.

Prav to pa je najbrž vzrok, da se nas *Norček*, četudi ga Tomšič razume kot dopolnitev *Oštrigece*, ne dotakne tako kot ta. Kolikor pač prizore sanjskih vizij, prividov ali konkretnih dogajanj, v katerih ni zgodbene ali vsebinske progresivnosti, še lahko sprejmemo kot variacije na isto temo, pa čeprav naše vednosti o temi umetniško ne razširjajo, množica dialoških prizorov

bralcu ne daje slutiti nobenega presežka, še celo prostora za razmislek ne, saj so dialogi sentenčni, odgovori na vprašanja že brž po začetku pripovedi vnaprej predvidljivi; etična dimenzija pravljice, ki bi jo bile lahko njene konotacijsko bogate figure umetniško sugerirale, je večidel povsem eksplicitna in deklarativna, tako pa enodimenzionalna, preozka. Z etičnega vidika je *Norček* gotovo vreden vsega spoštovanja, umetniški učinek pa dosega le v posameznih prizorih, v celoti ne.

Gašper Malej*Prizemljitev, ki se še izmika*

Robert Titan Felix: PORTAL

Spremnna beseda Vid Sagadin. Založba Mondena, Grosuplje 1996
(Jurčičeva zbirka)

Sóbočana Roberta Titana – Felixa (1972) zdaj še lahko predstavimo kot najplodovitejšega avtorja "najmlajše generacije". Poleg treh – zadnje z letnico 1997 – pesniških zbirk se v njegovo bibliografijo vpisuje tudi prozni prvenec *Portal*, roman o mladeniču Ernestu Stegmüllerju, ki po pokojnem dedovem bratu, Balazsu Kovacsu, podeduje skrivnostno staro graščino v odmaknjenem mestecu sredi panonske ravnice. Tako kot vsi pravi romaneskni junaki tudi Ernest odpotuje v neznano in kmalu nam postane jasno, da bo ta pot zanj imela odločilen, globlje zavezujoč pomen: "Toda dediščina mu je dala možnost soočenja z vsem, česar se je leta in leta izogibal." (str. 11) Že pozorno branje začetnega prizora (Ernestovega prihoda na pokopališče s starčevim grobom) nam lahko delno razjasni pripovedni "mehanizem", ki s svojo logiko strukturira velik del dogajanja v *Portalu*; junaka ob grobu doleti razočaranje, ker pričakuje nekaj posebnega, neponovljivega, kar ga bo pretreslo do temeljev, vendar se – vsaj na prvi pogled – ne zgodi nič. Z drugimi besedami: poganja ga želja po takojšnjem razodetju, ki pa se, povsem v skladu z vzorci arhetipskih iniciacijskih potovanj in – ne nazadnje – maksimo o poti, ki je hkrati tudi cilj, vedno izmika našemu dosegu.

Na tem mestu bi – v skladu z dosedanjimi recenzenti knjige – avtorju lahko očitali zanemarjanje fabule in nekoherentnost pripovedne strukture,

saj imamo kot bralci nenehen občutek (s Felixovimi besedami: lahko "naslutimo"), da se mora nekaj zgoditi, vendar ta "nekaj" nikdar ni tisto, kar bi si želeli oziroma pričakovali. Pripovedovalec nas tako očitno skuša zvabiti v past, v katero so že vseskoz ujete njegove literarne osebe; poleg Ernesta sta na začetku tu še starčeva (razmeroma mlada) vdova Clementine in skrivnostni služabnik Gabrijel. Da o pokojnem Balazsu sploh ne govorimo: skrivnostni starec je namreč v kleti svoje graščine sezidal labirint s številnimi ogledali, nekakšen podzemski poskusni svet, ki – spomnimo se *Undergrounda* Emirja Kusturice – učinkuje kot substitut "prave" resničnosti, hkrati pa kot sredstvo njegovega poskusa, da bi zavladal nad njo. V ta namen naj bi rabila tudi bogata knjižnica z ezoterično, religiozno in filozofsko literaturo, po kateri seveda začne brskati Ernest v svojem iskanju "nečesa (...), kar bi mu navsezadnje že enkrat razkrilo, kam in kako; morebiti celo udejanjilo njegovo daljno nedosegljivo sanjo". (str. 39)

Še enkrat znova se torej srečujemo z motivi, ki jih je promoviral stari mojster Borges in so se pozneje sprevrgli v obsesijo njegovih naslednikov in epigonov. Tudi osrednja tema *Portala* – zasilno bi ji lahko rekli "ontološka negotovost" oziroma vnovično prevpraševanje odnosa med resničnostjo in fikcijo – tako še vedno pripada kontekstu postmodernističnih aporij; tisto, kar naj bi opredeljevalo njeno "drugačnost", je – po pripovedovalčevem prepričanju – ravno vpetost v specifično dogajalno shemo, ki jo determinira "dvojna narava" glavnega junaka. Ernest se tako po eni strani razkriva kot paradigmatičen primer iskalca avtentične bivanjske resnice oziroma Smisla ("docela drugačnega od vsega, kar je imel dotlej na razpolago", str. 39); tako rekoč v isti sapi pa nam pripovedovalec želi prikazati hlinjenost tega – na prvi pogled globokega – notranjega vzgiba. Tako si lahko razložimo tudi – piscu tako ljubo – metaforo "razkola v strženu"; stržen, slovarsko definiran kot "notranji, osrednji del stebila, debla", je notranje "jedro" junakov, ki med njegovim "celjenjem" odkrivajo resnične temelje svojega lastnega obstoja.

Negotovega, v racionalistično mozganje globoko zatopljenega Ernesta še posebno zbegajo "razpotja" ljubezenske igre, v katero ga vplete "fatalna" Clementine; ta prek odnosa z mladeničem (čigar "pogled je bil namreč Balazsev pogled", str. 27) znova podoživlja svojo nekdanjo obsesijo z osebnostjo pokojnika. "Zagrobna" Balazseva moč vpliva na Clementinino

odločitev, da bo mladeniču predala ključ skrivnostne kleti, kamor sama ni imela dostopa; prepusti se mu tudi sama, vendar ekstatične izpolnitve z erotiko v svetu *Portala* (še) ni in ne more biti. Tisto, kar junaka žene k združitvi, ju obenem razdvaja. Ženska je za Ernesta nekaj nezanesljivega, nedoumljivega; kljub fascinaciji ob čutnem razkrivanju Clementininega "misterija" je zanj še vedno pomembnejše intenzivno premlevanje kontrasta med "fiktivnostjo" igre spolov in "zavezujočnostjo" sveta, kamor je vstopil. Občutek "usodnejše" zavezujočnosti, ki ga najbolj intenzivno zaznavamo ob Ernestovem prodiranju v klet, je še posebno podkrepljen s pripovedovalčevim utemeljevanjem fabule v globinskih – arhetipskih strukturah (prim. str. 118), ki – tako Felix v eseju *Razprtost izmuzljivosti bivanja* (*Tribuna*, maj-junij 1996) – "razkrivajo instinktivne temelje našega delovanja"; ob pretirani fascinaciji z arhetipi naj – glej isti esej – bi grozila nevarnost, da "se numinozna in le delno vplivna struktura določenega človeškega ravnanja v celoti iztrga nadvladi zavesti in si podredi celotnost človekove osebnosti in življenja."

S pomočjo dogajanja v romanu to lahko izrazimo bolj neposredno: za pripovedovalca niso toliko pomembni glavni junaki (poleg Ernesta in Clementine sta to še Gabrijel in nekdanji izbranec Clementinine sestre Anastasie, Janos Nagy) kot enkratni in neponovljivi individuumi, saj je njegova intenca prikazati tisto, kar jim je skupno – njihova izrazita izpostavljenost arhetipskim mehanizmom, ki jih (slišati je precej tragično!) dela za "neznatne koleščke večnega sistema" (str. 118). Tako Felix "identificira" Gabrijela z angelom, Janosa z orlom in Clementine z levom; med simboli štirih evangelistov tako manjka samo še bik, ta pripade Ernestu. Bogata in starodavna "zemeljska" simbolika te živali – s katero se Ernest tudi dvakrat fizično sreča – nas napotuje k možnosti razlage, s katero lahko osmislimo junakovo nenehno, skorajda obsedeno reflektiranje (pirandellovskega) vprašanja "kaj je resnica?", ki se marsikdaj stopnjuje do panične negotovosti: "Ker ni več vedel niti tega, kaj potemtakem sploh še je. Zakotna ogrska pokrajina? Mesto? Graščina s pripadajočim posestvom? Prednji? Clementine? Gabrijel? Ali pa je vse to samo njegov izmislek? Zgolj del njegovega pogleda? Če že ni on del pogleda nekoga drugega? Nekoga docela drugačnega od vsega tega? Bal se je zapustiti zatohel, zaprašeni Balazsev kabinet. Ker se je bal, da vsega tega znenada ne bi bilo več in bi izstopil

nekje bogve kje drugje, če že ne bi stopil v praznino vsega ..." (str. 99)

Odgovor – ta seveda ni edini zveličaven, ampak kredibilen zlasti znotraj sveta romana – je zapisan le nekaj vrstic niže: "Vstopila je; krhka, zbegana ..." (str. 99). Četudi se je v začetku prikazovala še tako izmuzljivo, pa lahko edino odločitev za dokončno in *zares* avtentično, a hkrati *tudi* igrivo ("Svet je namreč" – kot lucidno zabeleži Mitja Čander na zavihku – "nerazločljivi splet videza in resničnosti") zблиžanje z žensko – ki je, kot vemo, Drugi *par excellence* – junaku *Portala* ponudi možnost odrešitve. To moramo (v skladu z arhetipsko determiniranostjo usod likov v Felixovem romanu) razumeti kot "prizemljitev" – resnično zблиžanje s senzualno, grobo materialno, morda celo vitalistično naravo znamenja bika, ki pač zaznamuje Ernesta. Odprti konec *Portala*, v katerem se Ernest in Clementine odločita, da bosta skupaj zapustila skrivnostno ogrsko podeželje, bi lahko brali kot – sicer zgolj nakazano – možnost premika v minimalistični "intimizem", ki so ga – na drugi ravni – izpisali tudi nekdanji zapriseženi postmodernisti. Tudi v širšem kontekstu pa je vznemirljiva sugestivna podoba goreče graščine, simbola "vsega, kar je v stoletjih rasti napaberkovalo človeštvo", kompleksa prostorov, "v katerih se zbirajo pisana in nepisana izročila" (str. 149). Herostratsko dejanje požiga, za katero je mogoče domnevati – čeprav to v tekstu ni dovolj jasno prikazano –, da ga je izvršila Clementine, lahko neposredno povežemo z razbitjem novih vhodnih vrat graščine – kamnitega portala, ki ga je želel izklesati Ernest, pa se je od tega odvrnil; ali naj v prikazu teh "destruktivnih" dejanj vidimo poskus obračuna s tradicijo "očetov", ki ga mora – četudi potihom in pri sebi – izvršiti vsak mlad ustvarjalec na poti do zrelosti?

Pred sklepom še ena stilistično-interpretativna opazka: branje Felixovih dialogov, ki s svojo privzdignjeno dikcijo pogostoma res zvenijo papirnato, nas po ovinku napotuje k relevantnemu problemu: gre seveda za način izražanja "neizrekljivega" v slehernem – ne zgolj literarnem! – verbalno strukturiranem diskurzu. Za osebe v kozmosu *Portala* je nadvse značilno, da hočejo "izpovedati" nekaj, kar je v svojem bistvu neimenljivo in z besedami neizrazljivo; tudi zato je v besedilu tako veliko – s tripičji nakazanih – zamolkov ... Pripovedovalcu se morda zdi, da so sredstva vsakdanje komunikacije neuporabna – preveč banalna, da bi posredovala "vzvišenost" tematike; vendar mora vztrajati pri paradoksu govorjenja, saj

naše gosto razpredene interpretativne mreže pač ne znajo ustrezno dekodirati molka – znamenja drugačne odločitve.

Za posledek si privoščimo še vrednostno in kontekstualno (raz)sodbo. Felixovega romana seveda ne moremo razglasiti za epohalno delo; kar se da očitno je, da premalo "eksaktnosti" (slogovno-tehnične izpiljenosti), ki se kaže predvsem v neuravnoteženem prepletanju obeh glavnih zgodb (Ernestove in Janoseve) in neelegantnih prehodih med različnimi prostorskimi in časovnimi dimenzijami pripovedi, v marsičem uničuje ambiciozno zasnovano romana, ki bi – ob natančnejši dodelavi – lahko obveljal kot eden opaznejših proznih prvencev zadnjih let. Tudi ne glede na to pa natis *Portala* lahko interpretiramo kot zgovorno znamenje – morda dokaz pretirane "nestrpnosti" (ali prešibke prizemljitve?) neke generacije, ki je na literarnem prizorišču zaznala grozljivo praznino, vendar je čisto sama (še) ne zmore zapolniti z novimi vsebinami.

Darja Pavlič

Duh išče pot

Matjaž Kocbek: DVOJČEK

Spremna beseda Aleš Debeljak. Nova revija, Ljubljana 1996

(Zbirka Samorog)

Ukoreninjeni periodizacijski pogled na slovensko povojno poezijo zaznava naslednje zaporedje: kramparska poezija, intimizem, eksistencializem, modernizem, avantgardistični jezikovni eksperiment. Pojem, ki se bo morda uveljavil kot primerna oznaka za najnovejše obdobje, je metafizična poezija. Aleš Debeljak je v svojem izčrpnem in poučnem spremnem eseju storil korak v to smer, ko je novo pesniško zbirko Matjaža Kocbeka postavil v kontekst vrhunskega toka slovenske sodobne poezije, v kateri se je po njegovem mnenju na začetku osemdesetih let zaradi izčrpanosti avantgardnega eksperimenta zgodil izrazit obrat k iskanju avtoritete svetega. Ker poezija z metafizično vsebino ni iznajdba današnjih pesnikov, se lahko vprašamo, kakšno vlogo je pri omenjenem "obratu" odigrala bralska javnost. Kritički žarometi so danes usmerjeni drugam, kot so bili še pred desetimi ali dvajsetimi leti; to je povezano s spremembami v političnem življenju, z razmahom novodobne duhovnosti, s filozofskimi razpravami o svetem, in – ne nazadnje – s Kosovo aktualizacijo Pirjevčeve teze, po kateri je umetniškost izenačena s "sledjo sence zarje unstranske glorje". Čeprav se umetniškost ne kaže na tematski ravni, je pozitivno vrednotenje poezije, v kateri se razodeva transcendenca, gotovo spodbudilo nastanek marsikatere pesmi. Nevarnost, da popustijo modnim zahtevam, ne preti samo (šibkejšim,

epigonskim) pesnikom, ampak tudi bralcem in seveda kritikom – čaka nas skušnjava, da začnemo hvaliti poezijo samo zato, ker bolj ali manj odkrito govori o Bogu, Budi, Alahu, svetlobi itn. Golo prevzemanje metafor iz besednjaka mistikov po mojem mnenju ne zadošča za vrhunsko poezijo; prava formula je najbrž osebno doživetje (Bog pa se, kot je odveč poudarjati, kaže na mnoge in skrivnostne načine) plus ustrezen jezikovni izraz. Če nekdo po zgledu trubadurjev Boga doživlja v podobi svoje ljubljene in piše krasne ljubezenske sonete, jim bomo morda še po stoletjih priznavali vrhunsko vrednost. Po drugi strani umetniškosti ne smemo že vnaprej odrekati poeziji, ki se Neizrekljivemu skuša približati na ravni jezika, z nenavadnimi, težko razumljivimi simboli in metaforami. Spoj metafizične vsebine in modernih pesniških postopkov ni nekaj nenavadnega ali nemogočega – dokaz za to je poezija 20. stoletja, so nekatere pesmi Tomaža Šalamuna in drugih pesnikov, med njimi tudi Matjaža Kocbeka.

Pravi, vidni obrat od zgolj jezikovnih eksperimentov k metafizičnim vsebinam se je zgodil v okviru generacije, ki ji poleg Matjaža Kocbeka pripadajo predvsem Milan Jesih, Milan Dekleva, Ivo Svetina in nekoliko mlajši Iztok Osojnik. Kocbekova prva pesniška zbirka, natisnjena v zgodnjih sedemdesetih letih, je bila napisana, podobno kot prvenci drugih pesnikov njegove generacije, v asociativnem slogu skrajnega modernizma. Z mehčanjem avantgardističnih postopkov in pogosto pod vplivom vzhodnjaških filozofij se je v njihovi poeziji začela krepiti "sled sence zarje". Ob izidu Kocbekove druge knjige leta 1980 je Tone Pavček že zapisal, da se "mlajša slovenska poezija odmika od svojih nekdanjih izhodišč, išče drugačna in kdajpakdaj tudi stara pota." Nevarnost retradicionalizacije se je pesnikom Kocbekove generacije kazala v obliki izpovedne čustvenosti; uspešno so se ji izognili, vendar največkrat za ceno manjše komunikativnosti (izjema so predvsem Jesihovi soneti, ki bralca nagovarjajo s samoironijo lirskega subjekta). Kocbeku se obrat k metafizičnim vsebinam ni pripetil šele v zbirki *Dvojček*, kot bi lahko sklepali iz Debeljakove trditve, da "gnostični impulz zastopa neko povsem novo (...) razsežnost v Kocbekovi dosedanji lirski praksi." V knjigi s pomenljivim naslovom *Opalni rob* (1980) je Kocbek na primer zapisal naslednje verze: "Na stezi sem, / na ostri premici potujem / v sredino videnja"; v isti knjigi se je spraševal, "ali je kačji pastir nosilec vsega modrega" itn. Matjaž Kocbek ostaja v nasprotju z nekaterimi

generacijskimi kolegi, ki odgovore na metafizična vprašanja iščejo tudi v okviru filozofskih sistemov (Dekleva pesni z zavestjo o koncu metafizike, Osojnik nagovarja odsotnega Boga) ali znanih religij (Svetina se je scela posvetil budizmu), zvest pesniški tradiciji odkrivanja transcendence v naravi in ženski. Tematsko jedro zbirke *Ars amandi* (1992) so trenutki vznesene zamaknjenosti, ki jo lirski subjekt črpa zvečine iz dveh izvirov: iz tantrične molitve in iz panteističnega odnosa do narave. Verzi: "Razsvetljen donim v noč, / v meni šum oceanov / in slutnja neba" ponazarjajo intenzivnost pesniške avanture, ki se z enako silovitostjo in z okrepljeno zavestjo o pesniški poklicanosti nadaljuje v Kocbekovi novi zbirki. Njen naslov je povzet po podobi iz pesmi *Sam z menoj*, v njej sta astralna dvojčka simbol preseganja razklanosti, iskanja enosti in popolnosti. V uvodni pesmi zbirke *Dvojček* je lirski subjekt za svoj dom samozavestno razglasil "knjigo z devetimi usti", iz katere "uhaja moč, ki sije iz posvečenih krajev". Toda pesnikova samozavest je samo na videz brezmejna, saj se vanj boleče zadira razlika med doživljanjem in upesnjevanjem transcendence. Ko si "vsaka beseda / odreže svoj kos krvi", je naslednji korak neizogibna, vendar očitno premagljiva želja po molku, po razpršitvi pišočega jaza, ki bi se najraje spremenil v reko. Tako kot v knjigi *Ars amandi* je tudi v *Dvojčku* ženska posrednica Absoluta, ki pa ga pesnik zdaj pogosto nagovarja z besedo "svetloba". Zbirka *Dvojček* je nekakšen dnevnik približevanja "veliki Svetlobi". V srečnih trenutkih najvišje izpolnitve pesniku v zameno za navdih ni treba plačevati krvnega davka – takrat so njegovi verzi polni nenavadne miline in spokoja, kot na primer v pesmi *Padec vase*. Na jezikovni ravni je poezija iz *Dvojčka* prepoznavna po številnih drznih metaforah, ki jih lirski subjekt izreka zlasti o sebi in svoji ljubljeni, ter po retorično učinkovitem principu naštevanja. Kocbekove metaforične akrobacije včasih zahtevajo ščepec bralskega navora, vendar ta ne bi smel biti prehud za vse, ki so si kondicijo nabirali ob bolj zagrizenih modernistih. Na koncu lahko samo pritrdim Alešu Debeljaku, da gre za vrhunsko poezijo.

Samo Kutoš

Umetnost vztrajanja

Uroš Zupan: SVETLOBA ZNOTRAJ POMARANČE
LUD Literatura, Ljubljana 1996 (Zbirka Novi pristopi)

V prvi esejistični knjigi Uroša Zupana so zbrani eseji, napisani in natisnjeni v letih od 1993 do 1995 ob najrazličnejših priložnostih, in ki obravnavajo najrazličnejše teme, od slikarstva do literature in zlasti Zupanovega osrednjega zanimanja, poezije. Zato je na prvi pogled težko najti, kaj družijo eseje, zbrane v sicer tanki knjižici, o Šalamunovi in Ashberyjevi poeziji, slikarstvu Metke Krašovec in Aleksija Kobala, Tateovi pesmi o opici, ki piše pesmi, in Zajčevi o Machu Picchu, esej o privajanju na življenje v Ljubljani itn. itn. – to vse pa je podkrepljeno s številnimi povsem konkretnimi avtobiografskimi epizodami in podrobnostmi. Velika "konkretnost" esejev in to, da je marsikateri "priložnostne" narave (na primer namenjen slikarski razstavi), na prvi pogled ustvarjata vtis "razdrobljenosti" knjige. Zupan brez dvoma ni pisec strnjjenih, "abstraktnih" razmišljanj, ki bi sistematično (deduktivno ali induktivno) obravnavala kako temo; njegov esejistični eros, če naj tako rečem, ne stopa z velikimi in odločnimi koraki, ampak se premika previdno, skače z enega oporišča na drugo, razmišlja asociativno (to pa je značilno že za esejistično ustvarjanje velikega Zupanovega vzornika Czeslawa Milosza), vedno "subjektivno", brez pretenzije po objektivni, "znanstveni" (ali "filozofski") notranji sklenjenosti in utemeljenosti. Je mogoče v takem tekstu najti *fil rouge*?

Mislim, da je. Namig v tej smeri lahko najdemo v prvem eseju *Svetloba znotraj pomaranče I*. Proti koncu tega eseja o Šalamunovi Ambri Zupan omenja spoznanje Octavia Paza, "da je zgodovina moderne poezije zgodovina pretiravanja. Vsi njeni veliki protagonisti so se, potem ko so narisali kratak in skrivnosten znak, razbili na čereh." Kot lahko razberemo iz besedila, ki omenja judovsko mistiko, hinduizem, pa tudi alpiniste in potapljače, je ta znak znak tega, kar išče Zupan, torej tega, kar ga "neustavljivo privlači in daje smisel njegovemu življenju", "Enega", "Velikega teksta". Ali je pogled v to "Eno" nekakšno "mistično" izkustvo ali ne, je seveda posebno vprašanje, vsekakor pa se lahko strinjamo z Zupanom, ko pravi, da je tak pogled nevaren, celo smrtno nevaren. "Smrt" pomeni ne samo telesno smrt, ampak tudi duhovni propad: Zupan nekje omenja Ezro Pounda, ki je slavil Mussolinija, dodali pa bi lahko še koga, na primer Rimbauda (v prvenec *Sutre* mu je Zupan posvetil pesem), ki je potem, ko je izdal pesniško zbirko, postal trgovec s sužnji. Za pesnika je torej riziko velik: v posebno srečnem trenutku lahko doživi takšno ali drugačno "iluminacijo", vendar ga ta lahko stane (dobesedno ali metaforično) glavo.

Tako preprosto zastavljene opozicije Zupan ne sprejema: "Zdi se mi, da ni težko narisati kratkega in skrivnostnega znamenja in se potem razbiti na čereh, da ni umetnost v tem. Umetnost je popolnoma na drugem koncu. Umetnost je v trajanju. V tem, kako prenašati poraze, kako prenašati izgubo jezika, kako se kosati z življenjem." Mislim, da je ta citat zelo pomemben za razumevanje ne le esejev v *Svetlobi znotraj pomaranče*, ampak morda za razumevanje celotnega dela pesnika, ki je začel svoj prvenec *Sutre* (1991) s skoraj "naturalistično-ekspresionističnim" *Posvetilom rodnemu kraju*, nato prešel skozi "vmesno fazo" *Reke* (1993), dokler ni v *Odpiranju delte* (1995) njegova poezija postala skoraj izključno reflektivna, miselna, "metafizična". Seveda je ta lok, ki je bil tu zarisan, zelo zasilen in nikakor nima pretenzije po absolutni literarnovedni veljavnosti: z obema koncema tega loka sem le hotel pokazati na oba pola še ene opozicije, ki jo omenja Zupan v svoji knjigi, namreč opozicijo med "profanim" in "svetim" (seveda ne ali ne samo v religioznem smislu – "sveto" je pač sinonim za presežno, transcendentno, celostno, v nasprotju s "profanim", torej razdrobljenim, pritlehnim, necelim). Ustaljeno, romantično pojmovanje postavlja pesnika povsem v območje "svetega": pesnik kot heglovska lepa duša, ki ne more

niti noče preseči razkola z banalno vsakdanjostjo in njej pripadajočimi "plitkimi" ljudmi. Pesnik, ki je morda za zunanji svet *loser* (to naj bi bil po Zupanu "človek" France Prešeren), vendar je to povsem nepomembno v primerjavi z veličino njegovega dela ("pesnik" Prešeren). Prav v prvem eseju v *Svetlobi znotraj pomaranče* pa Zupan pravi, da pri Šalamunu najbolj ceni to, da pri njem sveto in profano nekako hodita z roko v roki; da torej sveto ni nekaj, kar povsem izniči profano, ampak morda lahko "vzvratno" oplemeniti profano v smislu, da lahko pesnik kot človek, obdarjen s posebno občutljivostjo, zazna tiste detajle v tej "profanosti", ki nosijo njen smisel in so torej (imanentna) vez s "svetostjo".

Prav v posebni Zupanovi občutljivosti za zaznavanje in zapisovanje detajlov, ki kažejo povezavo med obema poloma, je po mojem mnenju največja vrednost te zbirke. Gotovo, poznavalcu slikarstva se bo zdelo zanimivejše Zupanovo razmišljanje o Kobalu ali Metki Krašovec, ljubitelju poezije pa opis njegovega odnosa do Zajca ali Miloša Đurđevića. Vse to so brez dvoma pomembne teme. Vendar mislim, da ima *Svetloba znotraj pomaranče* svoj posebni zupanovski čar po eni strani v odkrivanju določujočega, skoraj usodnega pomena nekaterih ulic, stanovanj in občutij v Ljubljani (*Mere duše*); ali v navdušenju nad (avto)ironično pesmijo Jamesa Tatea, ki skoraj "blasfemično" primerja pesnika z opico, ki so jo postavili pred pisalni stroj (*Zasledovanje pesmi*). V takih esejih ali odlomkih namreč vidim osebno pričevanje pesnika, ki se v svoji poeziji giblje po vedno bolj "metafizičnih" pokrajinah: te pokrajine pa niso naseljene le z rilkejevskimi angeli in blakeovskimi pošastmi, vodnik po njih pa ni le kabala, ampak sestavljajo njihovo topografijo tudi Tržaška cesta, trboveljski dimniki in skladbe Tomaža Pengova.

Poudarjanje tendence k nenehnemu prehajanju razkola med obema poloma se mi zdi pomembno zato, ker po mojem mnenju ni značilna le za eseje, ampak jo je čutiti, bolj ali manj prikrito, tudi v Zupanovi poeziji, pogosto prek navezave stika s sočlovekom. Naj omenim le pesmi, ki sta med Zupanovimi najbolj avtobiografskimi: pesem o *Nataši* (*Odpiranje delte*), ki edina pozna "konstelacijo zvezd, element in roko, ki bo izdolbla / črke v kamen, samo ti, ki meriš / moj najvišji let in moj najnižji padec." Druga pesem je *Psalm – magnolije v aprilskem svetu* iz *Suter*, brez dvoma ena najlepših Zupanovih pesmi, ki govori o (ne)možnosti vzpostavitve stika

z očetom (s presunljivimi verzi "midva se srečujeva leta, kot se srečujejo vlaki, / na točno določenih mestih, ob točno določenih urah, / jekleno hladni, s pokom hitrosti, / z živim tovorom v svoji notranjosti."), ki ne razume "preveč nestabilnega in neulovljivega" sveta, v katerem se giblje njegov sin pesnik, ki pa se morda tudi njemu razpre v redkih trenutkih, "ki se nam odpirajo, kot tiste magnolije / v mojih sanjah, magnolije, ki se odpirajo v aprilski sneg."

Prav s tega stališča je morda najdragocenejši esej v knjigi *Njeno življenje*, daljni odmev Poejeve *Umetnosti pesništva*. K nastanku pesmi *Križanje* tako prispevajo reminiscence iz gnostikov, Blakea, kabale (ena izmed zvezd stalnic Zupanovega sveta), Celana, Bennovega eseja *Problemi lirike*, pa tudi skoraj mimogrede izrečena pripomba iz ust prijatelja in pesnika Aleša Štegra in zanosen "občutek sedeti v temi avtomobila, brez možnosti, da bi lahko napisano prebral, brez možnosti, da bi šel znova v svojo sled, na začetek pesmi". Če naj uporabimo že zelo zguljene fraze, lahko rečemo, da Zupanove "velike zgodbe" nastajajo prav na podlagi tistih redkih "malih" zgodb, ki jih tu pa tam po sreči ali milosti zazna pesnikov čustveni in intelektualni aparat. Čakanju na take trenutke se reče vztrajanje. Sad tega vztrajanja pa je (nova) pesem.

ROBNI ZAPISI

Jane Austen: EMMA. Prevedla in spremno besedo napisala Zoja Skušek. Mladinska knjiga, Ljubljana 1997. "Vsesplošno priznana resnica je, da samski moški s čednim premoženjem nujno potrebuje ženo," se glasi znamenit uvodni stavek *Prevzetnosti in pristranosti* (1813) – drugega od skupno šestih in nedvomno največkrat pofilmanega romana Jane Austen. Stavek ni le znamenit, temveč za pisateljčin opus tako rekoč manifestativen. A zdi se, da *Emma*, junakinja tri leta pozneje napisanega romana, v tem še najbolj pretirava. V želji (in romantično neozirajoč se na družbene predodke otoškega kraljestva prve polovice 19. stoletja), da bi spravila skupaj z godnim in bogatim moškim svojo ljubo prijateljico, ki se ne odlikuje s kakšnim posebnim poreklom, povzroči namreč precej, čeprav ne ravno življenjsko usodnih, nevšečnosti. Kot nagrado za ljubko domišljavost, ki ji razpenja krila kot rojeni, a stoodstotno neuspešni ženitni posrednici, prejme potem sama seveda najboljšo partijo. Vmes pa se izpiše vse tisto, zaradi česar so romani Jane Austen kot nalašč za smetano na vrhu nedeljsko lene popoldanske kave: ljubezenske intrige, zavite v prefinjeno klepetavost dialogov, dobrohotno, a natančno seciranje značajev, spravljiva družbena kritika in valovi lucidnega humorja, s katerim avtorica na koncu seveda vselej spravi prave ženske k praviim moškim. In obratno. O tistem, kaj se zgodi potem, pa ne poroča. (Pina Kek)

Josif Brodski: VODNO ZNAMENJE. Prevedel Jure Potokar. Cankarjeva založba, Ljubljana 1996. (Zbirka S poti) Morda ni slučaj, da ta zapis nastaja v času, ko se – ne le zaradi karnevala – med kanali Mesta gnete pisana množica ljudi, tudi takih, ki njegovo očarljivost zaznavajo le prek mrtvih črk turističnih vodnikov in slepih pogledov videokamer. Lani

preminuli Nobelov nagrajenec, ruski Jud Brodski, eksistencialno zaznamovan predvsem z usodo večnega tujca – emigranta, seveda ni sodil med čredne obiskovalce; kot besedni ustvarjalec se je namreč Benetkam, kraju, kjer je "s pogostostjo morastih sanj" iskal zavetišče, oddolžil vsaj s potopisom *Vodno znamenje*. Lirsko-esejistična forma potopisa, ki jo uporablja Brodski, se – če me spomin ne vara – pojavi tudi že v ruski klasicistično-razsvetljenski tradiciji, kjer je prevzela vlogo svojevrstne "manifestacije duha in intelekta" (Drago Bajt). Dokaz njune prepletenosti je že uvodni izris atmosfere ob nočnem prihodu na železniško postajo, ki govori, da je potovanje za Brodskega neločljivo združeno z miselno, še pred tem pa s čutno (predvsem vidno) senzibilizacijo – povečano vzdraženostjo ob srečanju z detajli ("pokončne čipke" pročelij, "Meduzi podobne" kupole, "pošastni štukaturni oblak" puttov), ki sestavljajo neulovljivo pojavnost beneškega toposa, usodno determiniranega predvsem z elementom – pripovedovalcu zelo domačega – vode. Po analogiji z vodo, ki "zavrača pojem oblike", tudi pripoved v *Vodnem znamenju* ni strukturirana v skladu z neko pregledno, linearno (časovno ali kavzalno) logiko; sestavlja jo splet krajših, predvsem refleksivnih ali poetično deskriptivnih pasaž, ki s svojo asociativno fluidnostjo zrcalijo "tek blatne vode ob napačnem času v letu" (str. 20), in svetu, kjer se – brez iluzij, da bi ga lahko kadar koli obvladal – giblje pesnik potovalec, podeljujejo "metafizične" ali vsaj pravljичno skrivnostne konotacije. V ta kontekst lahko vključimo tudi poigravanje s simboličnimi motivi, kot je na primer labirint (pri Brodskem je – med drugim – tudi prisposoda za prislovično zaprto, (kvazi)aristokratsko in dekadentno visoko družbo), da ne govorimo o ogledalih, ki so se v tem "narcisističnem" mestu, kjer je "namen vsega, da bi bilo opaženo" (str. 25), "odvadila odsevati kar koli drugega razen nasprotne stene" (str. 46). Brodski je najprepričljivejši, ko se docela prepusti svoji lirski meditativnosti in filigranskemu občutku za duhovno "nadgraditev" fragmentov vsakdanjika, ki pred nami zaživijo kot v sanjah: "Luna, ki je bila uglašena nenavadno visoko, kot kakšen strašljivo visoki ti, prekrižan z nagrobnikom oblaka, je bila komajda razpoložljiva raztežaju vode, in tudi drsenje vode je bilo popolnoma brezšumno." (str. 101) Pri občasnih sestopih v bolj "zemeljske" dimenzije (beri: ob iskanju rešitev za konkretne probleme mesta, katerega obstoj je danes tudi fizično ogrožen) pa mu – ne le zaradi nergaško-moralističnega podtona – marsikdaj spodleti. Nekaj podobnega (glej zgolj vezave sklonov besed, prevzetih iz

italijanščine) se je bržkone zgodilo tudi (sicer uglednemu) prevajalcu; ne vem, ali je za to kriva "atipičnost" angleščine Brodskega ali preprosto površnost. A ne glede na to: velika sreča je, da so Benetke tako blizu. Morda kmalu spet odpotujem. (Gašper Malej)

Roald Dahl: JAMES IN BRESKEV VELIKANKA. Prevedel Jure Potokar. Mladinska knjiga, Ljubljana 1997. Slovenski prevodi Dahlove proze za otroške bralce se prijazno množijo, čeprav se zdi, da pravljичne pripovedi, ki so sledile prevodu obeh naslastnejših, *Matilde* in *Čarovnic*, le-teh ne dosejajo. Čeprav so še vedno v rangu literarne odličnosti, za stopinjico nižje ponavljajo znano, učinkovito tematsko in zgodbeno matrico. Stalna osrednja tema Dahlove pravljичne proze je otrokova ogroženost, tesnoba, strah v stiku s svetom odraslih (z nekaj častnimi odraslimi izjemami, ki so posledica črno-belega pravljичnega upodabljanja karakterjev). Tipična zgodba pa vselej poteka od grozljivega začetka prek še ambivalentno dojetega zapleta v konstantno srečen konec. Nepogrešljive pripovedne značilnosti: karikatura, ironija, groteska. Nepogrešljivi črni humor in bizarnost je Dahl iz svojih kratkih zgodb za odraslo publiko nonšalantno prenesel v otroško literaturo, to pa je njegova prepoznavnost, učinkovitost, izviren prispevek h konvencijam pravljичne pripovedi. Ali pa pravzaprav le pretanjena, na slogovni ravni dodatno poudarjana ponovitev nečesa, kar so "umetni" pravljичarji pozabljali vse od Charlesa Perraulta naprej, ko so se zgodili infantilizacija, sentimentalizacija, pomeščanjenje brezobzirne ljudske pravljичne izpeljave starih arhetipov. (Vanessa Matajč)

Ingo Hasselbach: DNEVNIK NACISKINA. Prevedla Maja Novak. Cankarjeva založba, Ljubljana 1996 (Zbirka Najst). Zbirka, ki si je za ciljno publiko izbrala najstnike, se, vsaj s pričujočo knjigo, najbrž ne začenja preveč obetajoče, razen seveda, če najstnike našega časa zanima precej suhoten, izrazito neleposloven zapis življenja znotraj – slovenskemu najstništvu vendarle še nekoliko nedomače – neonacistično-ideološke organizacije. Pisec je *Dnevnik* objavil kot del projekta, s katerim je hotel, kot sam pravi, nastopiti kar najbolj spektakularno, da bi tako pokazal absurdnost, bizarnost, pa tudi dehumaniziranost neonacističnega berlinskega oziroma sploh nemškega kroga, iz katerega je nedavno izstopil. Javni izstop enega izmed vodij tega kroga, torej avtorja *Dnevnika*, ki je naletel na velik odziv,

naj bi hkrati opozarjal tudi na nevarno militantnost ideologije, ki se skuša revitalizirati predvsem z manipulacijo negotovih, po definiciji a priori uporniških najstnikov, najpogosteje s socialnega dna in/ali iz obdobja krize vrednot. Dnevnik ima očitno dokumentarno naravo; je nekakšna kronika vzpona berlinskega neonacizma, njegove politike, medijskih strategij, akcijskih angažmajev in kot tak bolj kot za najstniško bralstvo zanimiv za sociološko radovednega sodobnika. (Vasja Linzner)

Hermann Hesse: MALI SRPAN (IN DRUGE MLADOSTNE PRIPOVEDI). Izbral, prevedel in spremno besedo napisal Jaro Novak. Založba Mladinska knjiga, Ljubljana 1996. (Zbirka Domen) V odraščanju je obdobje, ko beremo Hermanna Hesseja, predvsem njegova romana *Stepni volk* in *Siddharta*. Ob tem se mi zastavlja vprašanje, ali so Hessejeva dela vredna "resnega" branja. Pred nami so v slovenščino prevedena nekatera njegova zgodnja dela kratke proze in to dodatno odpira omenjeno vprašanje. Mimo tega tudi ni mogel avtor izbora Jaro Novak, ki je v zagovor besedilom poudaril stvarnost in poglobljenost bivanjskih vprašanj, pa tudi to, da Hesse noče žrtvovati razumljivosti svojega literarnega sveta na račun avantgardističnih "igračkanj". Poudarja tudi narativno zgoščenost in psihološko poglobljenost opisovanih situacij. Vsa ta opažanja so seveda točna. Vendar: ali Hessejeve zgodbe (novele in povesti) lahko aktualno nagovarjajo današnjega bralca umetniškega leposlovja? Moje mnenje je negativno; pripovedništvo zbirke *Mali srpan* je mogoče resno obravnavati samo v okviru mladinske književnosti, tu pa, drugače od *Stepnega volka* in *Siddharte*, najbrž tudi ne more računati na uspeh, saj v teh zgodbah ni eksotike in skrivnostnega vzhodnjaškega šarma, ki sta pomemben dejavnik atraktivnosti Hessejevih del. (Aleš Vaupotič)

8. MAREC V ZGODOVINI BOJA ZA ŽENSKÉ PRAVICE. Napisali Vlasta Jalušič (8. marec v zgodovini boja za ženske pravice) in Nataša Budna Kodrič (Kronologija praznovanja boja za ženske pravice). Vlada Republike Slovenije, Urad za žensko politiko, Ljubljana 1997. Ker naj bi se v socializmu z odpravo družbenih razredov po črki doktrine med številnimi drugimi samoumevno razrešilo tudi t. i. žensko vprašanje, je imel 8. marec v socialističnih državah predvsem status z rožami okrašenega in z alkoholom zalitega karnevala. Ta naj bi ženske, pardon žene, saj je

šlo za dan žena, vsako leto znova prepričeval, da so enakopravna bitja moški polovici. A ker se večina žensk za prisilno emancipacijo, ki je v prvi vrsti zvičajno proizvedla prav depolitizacijo ženskega vprašanja, ni kaj dosti menila, so 8. marec (povsem upravičeno) proslavljali predvsem moški in ga s prihodom demokracije tudi odpravili. Dan, ki naj bi kot praznovanje pomembnega političnega dneva znotraj zgodovine socialnih demokracij bil predvsem poziv k ženski solidarnosti – ne glede na raso, versko, politična, pa tudi spolna razlikovanja – je tako brez večjih protestov končal na smetišču zgodovine. Drobna knjižica Urada za žensko politiko naj bi ga skušala v skladu s uradovimi šolskimi nalogami in v spremenjenih družbenih razmerah (ki seveda še zdaleč niso sprožile konstruktivne repolitizacije žensk zadevajajočih družbenih problemov), ponovno aktualizirati in premisliti. A kar pri tej drobceni "knjižni" pobudi moti, je to, da s svojo skromnostjo, nesubverzivnostjo in zgolj priložnostnostjo bolj spominja na nikomur prav zares namenjen letak kot pa na zares aktualno in zavezujočo obravnavo svojega predmeta. In če ob tem premislimo še domet izdajatelja (omenjenega vladnega Urada) v domačem političnem in širšem družbenem okolju, potem utegne do konca tega tisočletja v zvezi z žensko problematiko pod Alpami zbledeti ne samo spomin na 8. marec, ampak na še kaj drugega. (Pina Kek)

Feri Lainšček: VELECIRKUS ARGO. Ilustracije Igor Ribič. Prešernova družba, Ljubljana 1996. Zgodba o deklici in dečku, ki prestopita stopnico k vratom odraslosti. V Velecirkusu Argo se jima ponudi priložnost, da vstopita v doživljanjski svet drug drugega. Toda cirkus ostane cirkus, zaradi zapleta se oba znajdetata v domišljiji opice. Rešita se, ko se začneta prepuščati dogajanju, namesto da bi ga poskušala popraviti, ob vsem tem pa se začneta zanimati tudi za resničnost drugih, ne le za svojo intimo. Zgodba je pravljično nerealna in nadčasovna, aktualizirata jo kraj dogajanja (Blagovno-trgovinski center v Ljubljani) in družbeni kontekst (posebno uspelo predstavo Velecirkusa Argo uprizarjajo za predsednika države in diplomatski zbor). Posebno zgodbo slikajo ilustracije, na katerih prepoznamo ikonografijo različnih dob in okolij. Lainšček, mojster pripovedi, se je še enkrat izkazal. Le literarni izbirčneži mu bodo morda očitali, da včasih preveč pohiti. (Virna Lešnik)

Blaž Lukan: GLEDALIŠKI POJMOVNIK ZA MLADE. Založba Aristej, Šentilj 1996. Knjižica prek redundantnih, a ne tudi simplificiranih "zgodb", okvirjenih v posamezna poglavja, uvaja mladega bralca v temeljne gledališke pojme. Lukan pričinja z zgodovinskim in družbenim pomenom gledališča, osvetljuje njegovo današnjo aktualnost, opiše raznolike oblike gledaliških uprizoritev, se spusti na oder in pokuka v zaodrije, osvetli dramatiko in njene temeljne zvrsti, se zaustavi pri najpomembnejši Talijini duši – igralcu, zavije k režiserju, prešiba kritike in poseže tudi onstran okvirov evopskega gledališča. Odlika pojmovnika je nedvomno, da ne skuša strogo in šolsko sistematizirati ali enciklopedirati gledaliških pojmov in pojavov, ampak jih prek komunikativnih zapisov, ki neposredno, kramljajoče nagovarjajo mladega bralca, ves čas povezuje v celoto. To v opombi pod črto pomeni, da postavi gledališče pred bralca kot kompleksen, iz različnih plasti sestavljen in izjemno dinamičen organizem. Besedilo dopolnjujejo številne fotografije, ilustracije, skice in razpredelnice (njihov avtor ali oblikovalec je Edo Podreka), ki dopolnjujejo besedilo, prispevajo pa tudi k večji preglednosti in pomnenju. To pojmovnik postavlja ob bok sodobno koncipiranim učbenikom. Pri tem ni nepomembno, da Lukan mladega bralca ne seznanja le z "gledališkim pojmovnikom", temveč mu pomaga v gledališče tudi dobesedno vstopiti. (Pina Kek)

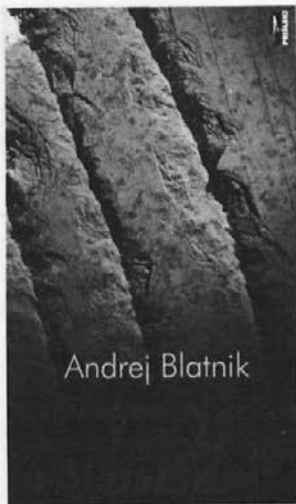
Desa Muck: BLAZNO RESNO ZADETI. Ilustriral Igor Ribič. Založba Mladinska knjiga, Ljubljana 1996. Lani so nas javna občila – zlasti radio in mladinski časopisi – bombardirala s prepričevanjem, da trava, igle, tabletko in podobna nesnaga niso več "in". Ganljivo je bilo poslušati odzive dvanajst-, trinajstletnikov, ki so odločno zatrjevali, da pa oni že ne bojo. Tako da se je povprečnemu državljanu ob pogledu na ne preveč skromen odstotek diskotečnih plesalcev, nabitih z ekstazijem, moralo poroditi prepričanje, da ga muči privid. Kakor koli že, danes nam je funkcioniranje ideološkega nasilja dovolj poznano in vemo, da prej ali slej sproži prav nasproten učinek od zaželenega. To je jasno Desi, saj tudi v tej svoji pol literarni pol učbeniški knjižici nikogar ne prepričuje, ampak zgolj postavlja pred svobodno izbiro. Jasno je že tudi, da ima kakšna ideologija, v tem primeru proti drogami, precej več samoohranitvenih možnosti, če se pusti izsmejati, če je pripravljena pozirati za karikaturu. Ker Desa to nagonsko upošteva, je njena pedagogika učinkovitejša od indoktrinacije vrednot, ki jim praviloma sledi adolescentna revolta. *Blazno resno* je najprej prisrčno, nezahtevno, duhovito branje in

šele nato nekolikanj tudi propagandni letak, z avtoironijo uspešno zakrinkan v dinamično zgodbo. (Vasja Linzner)

Françoise Sagan: BEŽNA BOLEST. Prevedla Tatjana Jurkovič. Založba Mladinska knjiga, Ljubljana 1996. (Zbirka Oddih) "... soočenje s smrtjo vselej predrugači mehanizem mišljenja in sproža najbolj presenetljive odzive – podobno beganju kompasove igle, ki se znajde v bližini magnetnega pola." (A. Koestler, Mrk opoldne) Natanko takšno beganje kompasove igle bi bila solidna metaforična oznaka za *Bežno bolest*. Avtorica, ki je že v rosnih letih zaslovela z romanom *Dober dan, žalost*, tudi tokrat implicitno razkriva skrivnost svoje popularnosti in številnih prevodov: nikakor ne sodi v trivialno literaturo. Pa tudi v visoko leposlovje ne. Razpira aktualno duhovno-duševno problematiko, senzibilno in subtilno, "tehnično" dodelano; bralca zlahka pripravlja do identifikacije z junakom, ne da bi se moral posebno angažirati za vpogled pod površino gole zgodbe o "vrtenju kompasove igle", ob Matthieujevem srečanju s smrtjo. Kratek roman se s fabulativnega vidika spogleduje z daljšo novelo: sledimo dogajanju enega dneva, usodni dogodek se sproži zjutraj, v luči usodne, patetične spremembe vsakdanjika sledimo protagonistovim odzivom nanjo; pozno zvečer se tragična poanta izkaže za ... vsekakor za konstitutivno z vidika junakove vsakdanje rutine, saj jo drastično spremeni, tako da ga prisili v avtorefleksijo. V prepletu junakove sedanjosti in nenehnih retrospektiv, prelivanju notranje in zunanje resničnosti se na videz kaotično, vendar prav zato s prepričljivo notranjo logiko psihičnih mehanizmov, v konglomeratu modrovanj, emocijskih sunkov, čutnih zaznav, fizičnih reakcij ... premečejo različni zorni koti Matthieujevega življenja. Kakovosten popis odzivanja meščanskega, nihilističnega, rutiniranega višjesrednjeslojskega sodobnika, ki ga iz lagodne duhovne otopelosti vrže še le pretnja nič. Tematika je načelno pretresljiva, a bralca v svoji romaneskni izpeljavi kdove zakaj ne pretrese. (Ali res samo zaradi povprečnosti izbranega protagonista?) Še več, pogosto zbuja črvička ironije in res bi bilo zanimivo vedeti, ali je Françoise Sagan ob popisovanju Matthieujevih odzivov na smrt računala s takšnim ironičnim učinkom. (Vanesa Matajč)

Josip Stritar: ZORIN. Spremnno besedo napisal Matjaž Kmecl. Mladinska knjiga, Ljubljana 1996 (Zbirka Kondor). Stritarjev *Zorin* (1870) je slovenska različica "sentimentalnega romana v pismih" – kar zadeva evropske

"originale", kakšnih sto let zapoznela. Kljub temu se je Stritarjevo besedilo v svojem času, kot je izpričano, usedlo v srce marsikatere bralke in bralca. Ob tem se samo po sebi zastavlja – ne zgolj retorično – vprašanje, *kako*, iz kakšne perspektive brati *Zorina* (skupaj s pomembnim delom slovenske književnosti 19. stoletja) danes? Kje, denimo, najti bralskega konzumenta, ki bi ga *Zorin* pretresel tako, da bi se mu ob njem utrnila solza ali dve, da bi ga, kot se rado reče, žalostna zgodba o nesrečnem Milanu Zorinu in objektki njegovega plemenitega hrepenenja Deli "eksistencialno pretresla"? Ali vsaj prebudila malce pristne bralske radovednosti? Skorajda gotovo takšne bralke ali bralca dandanašnji ni. Pa ne zato, ker bi bile me, ki ljubimo in ob tem še beremo, danes kaj drugačne od svojih predhodnic iz prejšnjih stoletij, temveč predvsem zato, ker Stritarjev *Zorin*, kar zadeva njegovo literarnost (ne glede na to, ali veda ob tem razpravlja o "razsvetljenstvu", "predromantiki", "romantiki" ali "postromantiki") – zahvaljujoč šepavi dramaturgiji, shematičnosti in nikakršni psihologiji – ostaja na ravni šibkega zasnutka. Vendar: *Zorin* je "pomemben člen v slovenskem novodobnem literarnem razvoju" (Kmecl). Kljub statusu takšnega "razvojnega členu" pa so edini bralci, na katere lahko Stritarjev umotvor dandanašnji z gotovostjo računa, šoloobvezna mladina in literarni zgodovinarji. Pa še tem po A. Slodnjaku, F. Koblarju, J. Kosu in drugih, ki so ugotavljali eksplicitne ali implicitne povezave med *Zorinom* in Rousseaujevo *Novo Eloizo*, Goethejevim *Wertherjem* ali Dumasovo *Damo s kamelijami*, ne ostaja veliko dela. V drugem, prizemljenejšem kontekstu pa ne bi smeli pozabiti na Levstikovo, Stritarju posvečeno poemo *O solznodolinskem pesniku*, ki ji ni moč odreči svojevrstne presojevalne moči: "Zemlja je solzna dolina, / baba je moška sladkost, / to je vseh ukov sredina, / to je vsa moja modrost." (Ana Marija Hočevar)



Andrej Blatnik

PRISLEK



DUŠAN MERC

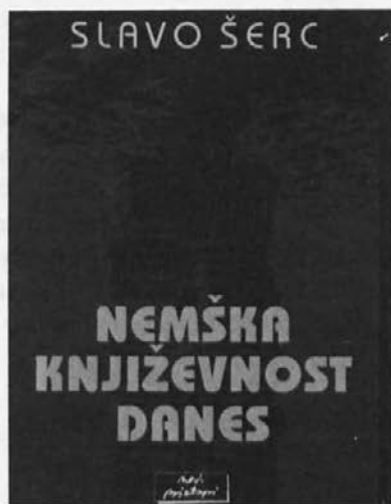


Milan Dekleva

JEZIK VA RAPSODJA
—
IMPROVIZACIJE
NA NEZNANO TEMO

LITERATURA

navi
pristopi



LITERATURA

novi
pristopi



MARKO JUVAN

DOMAČI PARNAS
V NAREKOVAJIH:

PARODIJA IN
SLOVENSKA KNJIŽEVNOST

LITERATURA



GIANNI VATTIMO

KONEC MODERNE
KONEC MODERNE
KONEC MODERNE

L I T E R A T U R A

Knjižne izdaje LUD LITERATURA

Zbirka MITOLOGIJE:

MITI IN LEGENDE AMERIŠKIH INDIJANCEV. Prevedel in
spremno besedo napisal Jani Virk (1990)
(razprodano)

Martin Buber: PRIPOVEDI HASIDOV. Prevedel Tomo Virk, spremna
beseda Vid Snoj (1991)
(cena 1.850 SIT)

Zbirka PRIŠLEKI:

(izvirno slovensko leposlovje)

NOČ V LJUBLJANI (A. Blatnik, B. Bojetu-Boeta, L. Bučar, J.
Gradišnik, G. Gluvič, M. Kleč, F. Lainšček, M. Mazzini, B. Novak,
Maja Novak, Marjeta Novak, A. Šušulič, J. Virk) (1994)
(cena 2.250 SIT)

J. Virk, L. B. Njatin, J. Hudeček: IZZA POTRESA. Novele (1995)
(cena 2.520 SIT)

Andrej Blatnik: TAO LJUBEZNI. Roman (1996)
(cena 2.880 SIT)

Dušan Merc: GALILEJEV LESTENEC. Roman (1996)
(cena 3.580 SIT)

**Milan Dekleva: JEZIKAVA RAPSODIJA & IMPROVIZACIJE NA
NEZNANO TEMO.** Pesniška zbirka (1996)
(cena 1.490 SIT)

Zbirka NOVI PRISTOPI

(slovenska esejistika)

Marko Juvan: **IMAGINARIJ KRSTA V SLOVENSKI LITERATURI** (1990)
(razprodano)

POGLEDI NA BARTOLA (J. Kos, I. Novak Popov, T. Virk, D. Bajt,
B. Paternu, M. Juvan, H. Glušič, T. Peršak, L. Kralj) (1991)
(cena 1.050 SIT)

Vid Snoj: **ZGODNOST** (1993)
(cena 1.470 SIT)

Matej Bogataj: **KONEC KONCEV ...** (1993)
(cena 1.470 SIT)

Andrej Blatnik: **LABIRINTI IZ PAPIRJA. Štoparski vodnik po ameriški
metafikciji in njeni okolici** (1994)
(cena 1.995 SIT)

Tomo Virk: **BELA DAMA V LABIRINTU. Idejni svet J. L. Borgesa** (1994)
(cena 1.995 SIT)

Janko Kos: **NA POTI V POSTMODERNO** (1995)
(cena 2.499 SIT)

Uroš Zupan: **SVETLOBA ZNOTRAJ POMARANČE** (1996)
(cena 1.890)

Matevž Kos: **PREVZETNOST IN PRISTRANOST. Literarni spisi** (1996)
(cena 2.480 SIT)

Slavo Šerc: **NEMŠKA KNJIŽEVNOST DANES** (1996)
(cena 2.280 SIT)

Marko Juvan: **DOMAČI PARNAS V NAREKOVAJIH. Parodija in
slovenska književnost** (1997)
(cena 3.750 SIT)

Zbirka LABIRINTI

(prevodna esejistika, filozofija in literarna teorija)

Jorge Luis Borges: DRUGE RAZISKAVE. Prevedel Pavel Fajdiga
(1995)
(cena 2.205 SIT)

G. Deleuze, F. Guattari: KAFKA. Za manjšinsko književnost.
Prevedla in spremno besedo napisala Vera Troha (1995)
(cena 2.540 SIT)

Gianni Vattimo: KONEC MODERNE. Prevedel in spremno besedo
napisal Samo Kutoš (1997)
(cena 2.850 SIT)

NAROČILA, DRISTRIBUCIJA IN PRODAJA:
LUNIK d. o. o., Poštni predal 56, 1230 Domžale,
tel./faks: 061 716-399

LITERATURA

Mesečnik za književnost

Maj-Junij 1997, št. 71-72, letnik IX

Glavni in odgovorni urednik: Matevž Kos

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

Sekretarka uredništva: Vanesa Matajč

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 faks: 061 214-369

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

Rokopisov ne vračamo

Izdajatelj: LUD Literatura, Gosposka 10, 1000 Ljubljana

Žiro račun: 50100-678-46647

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

Cena te številke: 840 SIT

Naročila, prodaja, distribucija revije in knjižnih izdaj LUD

Literatura: LUNIK d. o. o., Poštni predal 56, 1230 Domžale, tel./faks: 061 716-399

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