

LITERATURA

UVODNIK

Milan Dekleva

POEZIJA

Iztok Osojnik, Alojz Ihan

PROZA

Drago Jančar, Andrej Blatnik, Nina Kokelj

INTERVJU

Karpo Godina

ROMAN

Dušan Pirjevec, Tomo Virk

MARK STRAND

Pesmi, esej, intervju

BRANJE TEKSTA

Jorge Luis Borges, Luis Andrés Murillo

ZADNJA IZMENA

José Saramago

KRITIKA

J. Virk / A. Blatnik / V. Kavčič

N. Grafenauer / J. Kos

ROBNI ZAPISI

JANUAR-FEBRUAR 1997

67-68



Uvodnik

- 1 Milan Dekleva:
- Digitalna utopija*

Poezija

- 5 Iztok Osojnik:
- Pik v srce*
-
- 10 Alojz Ihan:
- Pesmi*

Proza

- 14 Drago Jančar:
- Pisma drugega sveta*
-
- 41 Andrej Blatnik:
- Površje*
-
- 44 Nina Kokelj:
- Milovanje*

Intervju

- 53 Karpo Godina:
- Nikoli nisem razmišljal o visokoproračunskem filmu*

Roman

- 63 Dušan Pirjevec:
- Problem slovenskega romana*
-
- 76 Tomo Virk:
- Dušan Pirjevec in slovenski roman*

Mark Strand

- 102 M. Strand:
- Elegija za mojega očeta in druge pesmi*
-
- 114 M. Strand:
- Opombe k večini pisanja poezije*
-
- 116
- Odповedovanje ure*
- (Pogovor z M. Strandom)

Branje teksta

- 125 Jorge Luis Borges:
- Nesmrtni*
-
- 138 Luis Andrés Murillo:
- Nesmrtni*

Zadnja izmena

- 162 José Saramago:
- Esej o slepoti*

Kritika

- 176 Matevž Kos (J. Virk:
- Zadnja Sergijeva skušnjava*
-) / Darja Pavlič (A. Blatnik:
- Tao ljubezni*
-) / Matej Bogataj (V. Kavčič:
- Somrak*
-) / Josip Osti (N. Grafenauer:
- Vezi daljav*
-) / Vanesa Matajč (J. Kos:
- Duhovna zgodovina Slovencev*
-)

Robni zapisi

- 204 Androjna / Brodkey / Cohen / Čufer / Gradišnik / Heidegger / Jelinek / Kronika človeštva / Malinowski / Rendell / Schmidt / Slovensko perspektivovstvo / Šeruga / Thomas / Woolf

UVODNIK

Milan Dekleva

Digitalna utopija

"Če je bila utopija upredmetena iluzija, bo komunizem, ki je šel še dlje, predpisana, vsiljena iluzija: izziv za vseprisotnost zla, *obvezni optimizem ...*" je v izjemnem eseju *Mehanizem utopije*, ki je izšel davno pred zatonom komunizma, napisal Emile Cioran. Ne bom se spraševal o Cioranovi *jasnovidnosti*, ki nima nič opraviti z mesijanstvom, ampak o *trmasti, trdovratni, trdoživi* človekovi neprijaznosti do resnice, s katero obnavlja utopičnost in iluzoričnost bivanja v *hipu*, ko se izkaže breztemeljnost slepila, na katero prisega. Človek se z resnico, enostavno rečeno, noče sprijazniti.

Besedo *komunizem* v navedku Cioranovega eseja zamenjajmo z besedo *virtualna resničnost* (oziroma *informacijska avtocesta* ali, denimo, *globalna digitalizacija, internet* in podobno) in preberimo znova: "Če je bila utopija upredmetena iluzija, bo globalna digitalizacija, ki je šla še dlje, predpisana, vsiljena iluzija: izziv za vseprisotnost zla, *obvezni optimizem ...*"

Da ne bo nesporazuma: besedilo, ki nastaja, vtipkujem v računalnik, ki je postal del moje življenjske *stvarnosti*, tako, kot je del mojega življenja postalo bedenje pred najrazličnejšimi elektronskimi zasloni, na katerih se druga v drugo prelivajo sličice in zgodbe umišljenih svetov. Nič ne morem zoper digitalizacijo svoje *eksistencialnosti*, kar pomeni: informacijska cesta me je že davno povozila, za mojo kri je bila prehitra in preširoka. To, da nič ne morem zoper digitalizacijo umeščenosti v svet, implicira mojo nemoč. Nemoč, biogenetsko nemoč, kajti digitalizacija se nikakor ne sklada s *počasnostjo* mojega žitja, počasnostjo, ki sicer predvideva, a ne pritrjuje

hitrostim (kaj šele prisega nanje), presegajočim človeško *sinaptično*, živčevno, morda tudi živčno binarnost. Naj povzamem: globalna digitalizacija me ne ogroža v svoji neposrednosti, v svoji neposrednosti me (najbrž) skuša rešiti, saj postajam – nehote – suženj časa, ki ga je zame – in za vse nas – vedno manj, ampak me ogroža v svoji *utopični*, metafizični utemeljenosti, v svoji *božanskosti*, v graalovski nematerialnosti, v *moči* sprenevedavosti: kako naj bi si jo, če bi ne imela te moči, mi vsi, ikonoduli in ikonoklasti, *skupaj* izbrali za sveto podobo prihodnosti?

Kakšne prihodnosti, kajti časa je vedno manj!?

Takšne prihodnosti, kjer bo "globalna digitalizacija" "predpisana, vsiljena iluzija: izziv za vseprisotnost zla, *obvezni* optimizem". Kjer bo, poenostavljeno rečeno, preobilje informacij, istoznačnica za globalno digitalnost, postalo "optimistično *prekritje* zla". Vseprisotnega zla. Vseprisotnosti zla, ki je – realistično gledano – naš skupni civilizacijski projekt privedlo do točke, v kateri slišimo sršenje ognjenih kril zadnjega apokaliptičnega angela in sedme trombe razodetja.

Nočem reči, da v točki agonije – posameznikove ali družbene agonije – ni mogoče zasnuti utopije. Takšno utopično zasnutje, poslednje zasnutje, recimo, je nekako heroično. Je pa, priznajmo si, v isti sapi malce donkihotovsko, norčavo. Čemu?

Zategadelj, ker zgodovina, stokrat prekleto naličje utopije, zmeraj in kar naprej spodbija *resničnost* utopije, saj nas sooča z razveljavitvijo želja, hrepenenj in projekcij, sooča nas z neuspehi in propadi načrtov, s klavrnimi polomijami, z zavrnjenostjo osnutkov in zasnutkov pravičnejšega sveta.

Dokler mislimo utopično, mislimo mimo zgodovine in proti njej, mislimo o rešitvi in ne o pogubljenju, o prevrednotenju in ne o razvrednotenju stvari. Utopija je zmeraj *zunajčasen* načrt, načrt, ki ni *jedkanica časa*. V tem smislu je utopija vedno nečloveška, protiživljenjska, ali, kot pravi Cioran: "Dokler se neko bitje vzpenja, uspeva, napreduje, ne vemo, kdo je, saj ga ta vzpon oddaljuje od njega samega in tako mu manjka stvarnost, on ni. Podobno tudi sebe spoznamo, šele ko začnemo propadati, ko postane vsak uspeh na ravni človeških interesov nemogoč: jasnoviden propad, med katerim privzamemo lastništvo nad lastnim bitjem in se prenehamo solidarizirati z vesoljno odrevenelostjo."

Vseprisotnost zla, druga beseda za civilizacijski neuspeh in polom, druga beseda za bestialno krutost, ki smo jo doživeli ob koncu dvajsetega stoletja, je prehud izziv za človeka, zato smo priče oblikovanja nove utopije, najbolj nečloveške utopije (beseda nečloveško v naših srcih ne sme zaklinkati kot klic zgražanja ali studa, marveč, nasprotno, kot klic k premisleku: Kaj je to ne-človeško v smislu zunaj-, nad- ali celo pred-človeško?), kar jih je doslej zraslo na obličju zemlje, utopije *elektronskih dotikanj*, povezanih v planetarno informacijsko mrežo. Bestialni človek se namreč – pred krvjo realnosti – umika v resničnost umišljenih elektronskih slik in zgodb. Prav zato (oziroma: natanko zato) je nova, digitalna utopija najbolj nečloveška: doslej so vse utopije slonele na izganjanju irealnosti, na izključevanju in poniževanju domišljije in sanj, bile niso ne tragične ne komične, saj niso poznale niti groze niti smeha, ampak le sivino *skladnega* sveta. Nova, digitalna utopija je prva čustvena, barvita utopija, saj vključuje sto let izpopolnjevani mehanizem "libidinalne ekonomije", izbruha potlačenih užitkov krucificiranega telesa.

Kaj nam prinaša? Prinaša nam sladki hrup kaosa, ki pa ni nevaren – vsaj ne na prvi pogled. Poslušajmo, kaj uči Nicholas Negroponte (nomen est omen?), futurolog digitalne dobe: globalna digitalizacija nas pelje v "zelo hrupen prostor, kjer je razmerje med potrebnim signalom in odvečnim hrupom pravzaprav grozljivo". V tem prostoru, nadaljuje Negroponte, bi "človek potreboval posebne programe in služabnike, če bi hotel najti relevantne vsebine. Naše zanimanje se bo zmanjševalo z enako hitrostjo, kot bo naraščala količina nepotrebnih vsebin na internetu. Toda to ni razlog, da bi internet nehali uporabljati. Moramo se navaditi na digitalne strežnike, ki bodo v prihodnosti vedno pomembnejši in ki nam bodo na internetu poiskali vsebine, ki nas zanimajo ..."

Morali se bomo navaditi na digitalne služabnike in strežnike!?! O sveta preproščina kibernetične utopije ... Nekoč so se ljudje morali navaditi na svojo lastno *odločnost*, ki jim je prinesla vero v njihovo lastno *odločanje*. Že res, da omenjena navada ni bila ne vem kako božanska zadeva, a vendarle: za njo je stala konkretna, edinstvena, individualna izostritev izkušnje, riziko trenutka. Mi pa se bomo morali – kot bitja skrajne volje do moči, ki pa ne morejo o ničemer bistvenem odločati, ampak so *določena* s programiranostjo digitalnih strežnikov in služabnikov – sprijazniti s *posred-*

nim vrednotenjem?! S posredovanim vrednotenjem?!

Najbrž ni treba pojasnjevati: eksistencialna odločnost kot riziko, ki nas v posamezni izbiri privede na ostrino vsega in nič, vključuje zмотo in napako. Nobena odločitev, izglasovana v krvi, čutu in razumu, ni vnaprej pravilna ali nepravilna. In točno v tej razsežnosti, v razsežnosti *dvomljivosti*, je skrita *etičnost* biti. Lahko se zmotimo, a zato nam ne bo lahko. Težko najdemo resnico, a zato nam ne bo težko. V tej lahkosti in težavnosti nas nihče ne more zamenjati, biti naš posrednik, kaj šele strežnik ali služabnik. V razsežju etičnega nihče z ničimer ne streže in ne more nikomur streči, nikomur ne služi in ne more biti nikogaršnji sluga.

Apologija kibernetizacije kot zagovarjanje tehnološko izpopolnjene kibernetizacije (odpravljanje informacijskega šuma s programiranimi filtri) je kajpak metoda kače, ki grize svoj lastni rep. To, kar vnesemo kot "informacijski vnos", bomo srečali v ogledalu svoje želje kot "informacijski iznos". Beg v umetno resničnost je resnična umetnost bega.

Kibernetična utopija ima, prav zato, vedno manj stika z umetnostjo. Umetnost, ki je bila v tradiciji človekove *praktične domišljije* od vzklitja civilizacije *naravni* razhod z Naravo, človeka ni od-rešila: ni ga rešila etične odgovornosti. Nasprotno: rešila ga je mitično-religiozne neodgovornosti Strežnikov in Služabnikov z najrazličnejšimi imeni.

Kibernetična utopija ni samo predpisana in vsiljena iluzija, ampak je vojna napoved poeziji, tisti umetnosti človeka, ki izmišljijo materializira prek telesa besede in besede telesa, torej prek večne in dokončne Smrtnosti.

POEZIJA

Iztok Osojnik

Pik v srce

*

Obračam se ven, v prazno in svobodno noč.
Mesto pod mano je obstalo,
razprostrto v rešetkah iz drugih časov privzetih podob.
Samota je po strehah razgrnila zimo in mraz.
Kako deluje samozavest in kako se nagovarja v govoricí?
Lepota, ki so jo generacije dedov klesale
v skrbno oblikovane kamne.
Danes sedimo v krogu okoli ognja,
odkriti drug z drugim.
In enaki.
Vsi smo namreč enaki.
Genijev ni.
Če pa so, prištevam mednje najprej od snega
ukrivljeno smreko
in tesnobno noč, ki se odpira v upočasnjem času proti jutru,
kjer čaka trda preizkušnja.

Vem, da bom svoje delo opravil uspešno.
 A če bi znal že danes uživati stisko v vsakem delčku,
 korak za korakom, kako bogato bi zaživel.
 Stiske niso nič odpirajočega v veselje,
 nič osvobajajočega.
 Čeprav, smešno, tudi so.
 Ljubezen žlahtnih besed, v njihovih živih obratih,
 kot da si v neuničljivi postelji delim noč z ljubljeno žensko –
 to je velika reč.

In vedno znova ista ulica, ki pod vrkami sledi
 zavoju reke.
 Nekoč je tu živelo mesto. Zdaj je kup opečnatih ruševin.
 Kaj me konec koncev briga omejenost časa.
 Če kdo še ni slišal laježa puščavskih karakalov?
 Ali stal ob šotorih, ki mehko ukrivljeni molčijo
 v diamantni neskončnosti zvezdnega neba,
 v ostrem zraku do golote izžlebljene budnosti.
 Bog vstopi v puščavo z mano.
 In tudi ti.

V tem trenutku sem notranje bitje vseh
 in vsakega posameznika.
 Zdaj sem luč zavesti v najmanjši žuželki,
 v oglatem molku kamna,
 v vršanju zibajočega se drevesa.
 Zelo majhni smo in pot pred nami se množi
 v eno samo gaz.
 Od vseh milijard svetov je samo eden steza proti moji smrti.
 Na njej človek utrga kakšno kislico ali marjetico,
 doživi kakšno ploskanje.
 Vstopi! ga nagovarja veselje.
 On bi že, pa ne zna, ker se veselje sproti spreminja
 v udomačene pse in znana poslopja.
 Zato se ustavi in čaka.

Nabira moči.

Mogoče pa ga rečni bog premami,
 mogoče pa ga angeli s sabljami zraka prebodejo.
 Nemi sogovorniki, ki se sončijo v črnem srebru zvezd.
 Jaz pa, vsaj kolikor zdaj vidim, sem precej svoboden
 vizionar,
 ne preveč po meri časa.
 Sicer pa je srce človeka šele takrat človeško,
 ko nad mestom vzame nase
 obrečni mraz in njegovo enojajčno dvojčko luč vesolja.

* *

Jezus, resnični človek iz resničnega časa.
 Šele tako je v tebi luč,
 ki si jo krstil za Boga.
 Kakšna je dvojna zgodovina,
 ki si jo razkril z besedami
 in s tistim kratkim potovanjem
 od Galilejskega jezera do Golgote?
 Govoril si o gotovosti in zvestobi notranji luči
 in tako javno nastopil proti oblasti.
 Proti tistim, ki so si prilastili Boga.
 Mnogi smo ti verjeli z isto notranjo nepopustljivostjo.
 Moje besede še danes od ekstatične energije drhtijo kot natlačen led.

Ljubezen do stvarstva, do teme brezdanjega vesolja,
 ki se odpre v praznih brezni duše
 in zašelesti v ostrih travah v burji med negibnim, golim kamenjem.

Toda nepotrebna in neumestna odkritost,
 ki ni bila poraščena s plaščem laži
 in sprenevedanja,
 ker ni bila samo blišč na hitro izgovorjenih besed
 in spretno sestavljenih stavkov, povzetih iz starih svitkov,
 te je pripeljala na križ. Tvoja javna beseda.
 Obljubljaš življenje po smrti.
 Vem, da je tisti tvoj *Eloi, eloi* ... mogoče tolmačiti
 tudi drugače.
 Mogoče si imel celo prav. Nekdo je moral čez celo zgodovino sveta
 pokazati na izvir luči.
 Razkriti, da obstaja osebna usoda,
 ki mimo trenutnega stanja sveta raste v čvrsti resnici.
 Dobro vem, kako ob zahodu besed izza obzorja
 vstane drugo sonce.
 Jeruzalemski griči vrvijo od golote,
 ki je nihče ne ocenjuje. Jeruzalemska
 globica ničejanske prostodušnosti,
 ki se ne ustraši smrti, je gotovo
 velika zgodba svetlobe
 in verjetno tudi način, kako mirno
 in globoko živeti v krogu božje luči.
 Naraščajoč kot plima
 ali preprost od ljubezni,
 ko zgoravaš z vsemi močmi,
 preden dokončno izgineš v popolno svobodo.

Odložil si vse iz svojih rok,
 tvoje golo telo diha v ritmih in slapovih zvezd.
 Tako stojiš v obličju duha
 razigran kot otrok.
 Izginil si zase in v molitvenem
 izniku odprl cvetove v neskončnost.

Ko se iz hribov vrneš v mesto,
ne prinašaš ničesar.
Vse znanje je tu spodaj, med ljudmi.

* * *

Melanholičen sneg, ki sedi
na balkonih v starem mestu,
je negiben do
točnega pika v srce.

Alojz Ihan

Pesmi

Anatomija

Anatomija razmišlja v plasteh, o tkivih, ki se
 cepijo z gladkim, vlažnim drsenjem
 kot listi šušteče svilene tkanine in odpolzijo
 vsaksebi leglo gladkih, sijajnih črnih kač, ki ga
 prebudi nabrušeno pomladno sonce. Ko
 zareže skalpel s preiščljeno črto v meso,
 je tam znotraj, pod površino, pripravljeno na
 hipen razpad; razsip pšeničnega semena v
 dlan, ki nostalgичno ožame klas, in zdi se, kot bi
 naša tkiva vsak trenutek zgolj čakala skrivno
 geslo, znak ali odločen rez, ki nas razreši
 čudne, boleče povezanosti v negibne,
 groteskne šope, povesima živahnih, občutljivih
 plasti, ki bi raje odpolzele v mehko, gibko
 svobodo.

Kače

Kače v nas, nemirne, drzne, zvezane, ujete pod kožo, spiyo, sanjajo, zadrgetajo, ko začutijo valove zvokov, ki potujejo, kot da ni mej, od tod prevara, da usločijo se vitki črni hrbti in pozabijo svoj strah, sovraštvo do teles, s katerimi so zvezane v neločljive snope, in sklenejo po tisočih nočeh odkrite groze, krikov najti skupen ritem, skupne zvoke in prezreti bolečino, ko bodeče črne luske jim vtiskajo nerazumljive, tuje reliefe na trebuhe, ko zaradi divjega, zasoplega mečkanja, trenja odpadajo jim njihove lastne luske, da se s pogledom več ne prepoznajo v množici zvijajočih se teles; samo še čutenje valov, pritiskov, vbodov do kosti jim potrdi, da so nekje v nasilnem plesu ujetega mesa, ko radost je lahko le bolečina, ta nenasitni vrag, ki hoče vedno več in za vsak najdrobnejši užitek zaračuna skrajne muke, le najsamotnejši, nesrečni, brez izhoda privolijo v kruto igro, ki se stopnjuje, dokler oči ne oslepijo, zakopane v žgočem pesku, usedlini izparelih solz. Le kače brez izhoda, zavezane v trde snope, pritrjujejo noremu plesu, v njegovem ritmu grizejo se, ljubijo, dušijo, živijo vsaka svoj skriti, tihi obup, ki skrit pod dragoceno modno, svetovljansko kožo deluje kot simpatičen trzaj blagozveneče porcelanske psihe, krhkkih, drobnih, tankih čipk iz barvnih rožic, fin de siècle, nežna kodrolasa, prazna melodija, ki se razlega čez stoletja, kot dokaz, da je nesmrtnost zgolj glazura, površina, školjka, kost, čeljust z zobmi, ko vse drugo v notranjosti zgnije.

Strup

Nekoč odkrijejo svoj strup. V zobeh, ko jim po kapljah kdaj pa kdaj zateka v usta, žrelo; brezbarvno, gosto tekočino brez okusa, brez opoja, brez slabosti, smrti, brez učinka; vseeno se naučijo srkati vlečljivo snov iz zobnega kanala v težkih urah, s strastjo jo pijejo po dolgih nočnih morah, ko skušajo pomirjati prestrašena telesa, ki se ne zmorejo zaustaviti v opojnem begu iz noči, kot bi v dnevni luči jim grozili iste sence in pošasti in rezila.

Samson in Dalila

Najteže ti je bilo, ko si se z britvijo pod občutljivimi prsti dotikala ljubih vranjih pramenov in dolgo, dolgo oklevala v premišljevanju, ali je vredno žrtvovati tak zaklad. Vendar je on vztrajal s sklonjeno glavo, drgetajoč od strahu, a odločen, da premaga še poslednjo oviro med vama,

kajti sicer nikoli ne bi mogel občutiti take ljubezni, ker močni ne morejo ljubiti predano kot skrajno šibki in nekemu, ki želi občutiti skrajno ljubezen, ne preostane drugega kot vrnitev v skrajno šibkost, ko roke oslabijo kot roke otroka in pleča ne zmorejo več rušiti kamnitih obzidij.

In je postal, kar je sanjal: gologlavi deček, ki ti je zmoget le še ovijati roke okoli nog in obsipati z vročimi, mokrimi poljubi tvoja stegna, in ko je srečen in presunjen zahlipal v tvoje prsi, so ti njegove vroče solze, polzeče po trebuhu, dale čutiti, da je dosegel, kar še nikoli ni uspelo moškemu pri ženski, da ti je zavojeval telo z divjo silo osvajalca in se ga nato polastil še z nemočno, a neustavljivo popkovino plodu, tega ni bilo mogoče vzdržati.

Zato si skrivaj poklicala Filistejce, da odtrgajo nemočnega, velikega hlipajočega dečka s tvojih prsi in naredijo prostor za tistega, ki ti je rasel v trebuhu in imel edini pravico, da ti topi dušo z vročimi, žvenketajočimi solzami, tvoj nepodkupljivi ženski nagon je zahteval to krvavo, plemenito izdajo, od katere ste vsi izgubili zato, da ne bi izgubili vsega, zaradi česar se smiselno, zanesljivo vraščajo življenjske žile v tkivo časa.

Najteže ti je bilo, ko si se z britvijo pod občutljivimi prsti dotikala ljubih vranjih pramenov in dolgo, dolgo oklevala v premišljevanju, ali je vredno žrtvovati tak zaklad, vendar je on vztrajal, drgetajoč od strahu, kajti v daljavi so nebo prekrivali oblaki prahu spod kopit filistejskih vrancev.

PROZA

Drago Jančar

Pisma iz drugega sveta

Zjutraj je bilo vse čisto drugače. In kaj potem? Koliko pa smo že prebrali zgodb, v katerih se oseba zjutraj zbudi in se pogleda v ogledalo in se ne prepozna več. Obraz je nekako drugačen, pomečkan ali nabuhel, nos je nekako poševen, namesto oči so luknje, včasih je namesto ust tenka, kot z britvico prerezana reža. Včasih je potem kdo hrošč. In kaj potem? Oseba potem reče: ali sem to jaz ali je nekdo drug? In pljuska si hladne vode v tisti obraz, dokler si vsaj približno ne povrne svoje, sebi znane podobe.

Naši osebi se ni zgodilo nič takega. Oseba v naši resnični zgodbi je zjutraj opazila, da je spremenjena njena pisava, da je to pisava nekoga drugega, še več, da so tudi besede, ki jih je po vsej verjetnosti sama zapisala prejšnji večer, znane besede nekoga drugega.

Prebudilo jo je hrumenje smetarskega vozila, vedela je, da je pod oknom strašna pošast, ki dviguje velike kante smeti in jih zvrča v svoje žrelo, vedela je, da jo bo prebudilo, a vseeno se je poskušala obdržati v snu. Kadar je dolgo v noč bedela za pisalno mizo ali na postelji z zaprtimi očmi, v katere so prihajale podobe iz minulega življenja, takrat ji je včasih uspelo, da se je zjutraj zadržala v snu, v polsnu, med sanjami in smetarskim jutrom, in leže s še zmeraj zaprtimi očmi prebolela neznoten ropot z neizogibno predstavo o avtomatskih ročicah, ki pograbi kanto, jo med hropenjem stroja dvignejo in obrnejo v goltanec, v trebuh velikega kamiona. Vedela je, kako deluje, poznala je mehanične vzvode. Pomislila je, kako deluje, motor, ročica, pnevmatični pritisk, in zdaj je vedela, da vse to misli in da se ne bo mogoče obdržati v noči, v postelji, zunaj hrupnega ljubljanskega

jutra, meglene ulice spodaj, vsega tega starikavega sveta, v katerem ni dobro živeti.

Vstala je in stopila k oknu. Nekaj časa je gledala znano mehanično pošast, potem je sedla za mizo. Ni stopila pred ogledalo, že dolgo ni več rada stopila pred ogledalo, da bi si ogledala svojo, sebi znano podobo.

Na pisalni mizi je ležal list, ki ga je pustila za seboj sredi noči. Na vrhu je imel enačbo

$$mv.2\pi r = n.h$$

v nadaljevanju pa so bile vrsta za vrsto razrešitve s črnimi mravljami števil in črk, zapletenih in razpletenih v skrivnostna matematična razmerja. Ko je v jutranjem mraku in že z mislijo na kavo preletela svoje nočne vaje, ji je pogled obstal na dnu strani. Zdrznila se je. Tam je v jutranjem polmraku ležala neka druga pisava. Iskala je očala, nikjer jih ni bilo. Mukoma je brala. Tam je z neko drugo pisavo pisalo nekaj povsem drugega, besede, ki jih že dolgo ni slišala, izgovorila ali prebrala. Prižgala je namizno svetilko. Papir si je primaknila k oslabelim očem in še enkrat prebrala.

Lahko pa bi se me dotaknila s svilo svojega krila in bi čutil lahen vonj belih cvetov, tistih, ki jih imaš na vrtu.

V hipu je vedela, čigava je ta pisava, vedela je tudi, čigave so lahko te besede. Blisk intuicije, ki pomaga matematikom razrešiti najtežje primere, ji je že prvi hip razsvetlil vse, čisto vse. Od srca, ki je že razumelo in začelo razbijati, je seglo k razumu, ki spoznanja ni mogel sprejeti.

Vstala je in še enkrat stopila k oknu. Smetarski kamion je hrumeč izginjal skozi koprenasto meglico.

– Nekdo je bil tu, je polglasno rekla, nekdo je pisal na moj list. Nekdo se norčuje, je rekla, čeprav je že vedela, da se nihče ne norčuje.

V širokem loku se je izognila mizi, na kateri je ležal list s čudnim pripisom. Skuhala si bom kavo, je rekla z raskavim glasom.

– Dobro jutro, gospa inženir.

Mladi prodajalki je šlo na smeh.

– Ni dobro, je rekla stara gospa, ampak je zagamano, grdo, megleno ljubljansko jutro, je rekla stara gospa z raskavim glasom in prodajalki se

je odprla zadržana zapornica smeha. Stara gospa je imela glas kot star gospod. Imam bariton, je včasih rekla in prodajalka se je smejala, čeprav ni natančno vedela, kaj je bariton. A stara gospa jo je vsako jutro pripravila k smehu, bila je gospa inženir, imela je moški glas, se pravi, bariton, po navadi je bil ta glas nekoliko raskav. Stara gospa je vsako jutro nekoliko porentačila, kot da bi bila star gospod, čeprav je bila dama, takšna kot v starih filmih, s klobukom in v visokih čevljih s svetlimi zaponkami. Vse na njej je bilo starinsko dostojanstveno, in vsekakor ni bil njen videz tisto, kar je mlado prodajalko spravljalo v dobro voljo.

Z majhnim avtom se je mlada prodajalka vsako jutro vozila iz sončne okolice v megleno mesto. Čeprav je bilo megleno, ga je imela rada, tudi zato, ker so bile tukaj takšne stare gospe, kakršne je doslej videla samo na televiziji v starih filmih. Tudi zato je bilo tukaj vse drugače, predvsem pa je bila gospa prijazna in nekako smešna. Sama ni vedela, kaj je tu smešnega, nemara to, da je bila ljubljanska dama, kakršnih danes ni več, pravzaprav gospa inženir, da je imela bariton, da je simpatično nergala, ali pa se je mlada prodajalka smejala preprosto zato, ker je bila sama mlada, še zelo mlada, in je bilo do starosti še daleč, nepredstavljivo daleč.

Pomislila je, da bi telefon kar pustila zvoniti. Vsaj pri zajtrku, je zagodrnjala, bi me lahko pustili pri miru. Pravzaprav so jo zmeraj pustili pri miru. Včasih jo je poklical prijatelj fotograf, ki jo je velikokrat slikal v mladostnih dneh, včasih so jo poklicale prijateljice iz krožka, ki se je zbiral v kavarni Slon. A to je bilo zelo poredko. Gospa inženir je bila takšna kot vsi samotni ljudje: če me nihče ni klical doslej, mu tudi zdaj ni treba, zdaj zajtrkujem in listam po časopisu. Potem je pomislila, samo za hip, samo z neznatno slutnjo, da bi ta klic utegnil biti v nekakšni zvezi s tistim stavkom, ki se je pojavil med njenimi matematičnimi formulami. Dvignila je slušalko. Ni bil fotograf in ni bila nobena iz krožka. Na oni strani je bil vljuden in prijeten moški glas. Torej je, je v zvezi. Rekel je, da piše razpravo o zadnjih delih Ignacija G., med pregledovanjem korespondence v Narodni biblioteki je naletel na njeno ime. Prosil bi za nekaj pojasnil, ko bi gospa utegnila. V nekakšni zvezi je bilo z nočno spremembo, toda v zelo daljni, bila je razočarana.

– Vi ste že klicali, je rekla.

Rekel je, da večkrat, vendar nihče ni dvignil telefona.

– Sem zelo zaposlena, je rekla.

Rekel je, da ve za njeno obsežno tehniško znanje.

– Vi ste že pisali o Ignaciju, je rekla. Ime vam je Cesar.

Rekel je, da nekaj podobnega, da se piše Knez.

– In potem me boste, gospod profesor, gnjavili z intimnimi vprašanji.

Rekel je, da mu na misel ne pride kaj takega. Vendar pa ga je ona najboljše poznala.

– To je res, je rekla. Bolje, kot se lahko vam sanja.

Rekel je, da morda obstajajo še kakšna pisma.

– Saj sem rekla, je rekla, intimna vprašanja.

Rekel je, da bi bilo takšno odkritje za literarno vedo pomembno.

– Literarna veda, je rekla, to ni nič.

Rekel je, da bi rad stvar opravil eksaktno.

– Ha, je rekla, eksaktno. A v nadnaravne stvari pa ne verjamete? Vas nič ni strah, kaj bo potem?

In je odložila slušalko.

Gospa inženir je imela raje sonce, ampak ni se menila za meglo. Megla je sodila k temu mestu, tudi to jutro. Vse življenje je preživela z njo, od jeseni do pomladi vsako leto. Septembra, ko se je v Tivoliju nad tlemi začela vleči tista bela snov kot kakšen globoko ohlajeni dušik v kemični tovarni, ki se je vlekla iz dušččega zemeljskega kotla, vsakega septembra se je pripravila, da bo tako treba živeti tja do pomladi. Poletja so v Ljubljani kratka. Pozno jeseni in pozimi je za okni belo, en sam beli azil. In zjutraj je povsod hrumenje smetarskih vozov. Ni se menila za meglo, po samotnem zajtrku s časopisi in s kavo, zmeraj preveč kave, se je napotila k fotografu. V trgovini je bila vsako jutro ob pol devetih, pri fotografu blizu enajste ure. Ne vsak dan, včasih si je ogledovala izložbe in zavila v kakšno trgovino, včasih je sedela v tehniški knjižnici.

– Ali se spomniš, je rekla že pri vratih, tistega svilenega krila?

Fotograf se je spomnil vsakega krila, vsakega klobuka, vsakega smokinga, celo vsakega človeka, ki ga je bil kdaj poslikal v svojem ateljeju.

– Z rožami, je rekel.

Že dolgo ni več fotografiral. Barval je letalske modele, ki jih je izdeloval njegov sin. Vlekel je s čopičem tanke sloje lakastega namaza ali barv po

lesu, lepo je dišalo po razredčilu, veliko časa je imel in vsega se je lahko spominjal. Spominjal se je gospe inženir, ko še ni imela baritona, ampak biseren glas. Slikala se je pri njem, ko je diplomirala. Vsi diplomanti na tehniki so bili moški, razen nje, vsi so bili v črnih oblekah, razen nje, ona je bila v modrem kostimu. Ženske takrat še niso študirale tehnike. Zato je bila, kot se je takrat reklo, senzacija.

– Rdeče je bilo, je rekla, če ni bilo lila. Vsekakor z belimi rožami, je rekla. Takšne rože smo imeli na vrtu, je rekla, takrat še nisem stanovala v mestu. Imela sem rdeče krilo, ko sem diplomirala.

To je bilo pozneje, natančno se je spomnil, da to ni bilo pri diplomi, ampak pozneje. Takrat je bila že predavateljica na ljubljanskem vseučilišču in še večja senzacija. Družila se je z znanim pesnikom, kako se je že pisal? Zanj se je slikala. Takrat pri diplomi je hotela biti moški, najpametnejši. Ko se je slikala v modrem krilu z belimi rožami, je hotela biti mlada in lepa ženska, to pa je tudi bila. Zanj se je slikala, kako se je že pisal? Že dolgo nisem bral, je pomislil, raje barvam modele. Njegovo knjigo s čudnim naslovom imam nekje, je pomislil, bom pogledal.

– Ni bilo rdeče, je rekel, modre barve je bilo. Moralo bi se videti na kakšni sliki.

– Gumpec stari, je rekla. Saj še ni bilo barvne fotografije.

– Kako da ne? je rekel. Imeli smo že posebno tehniko barvanja.

In sta se spustila v razpravo o tehnikah fotografiranja.

Ko se je vrnila, je kar v plašču stopila k pisalni mizi. Stavek in pisava, ki ni bila njena, sta bila še zmeraj tam. Kaj je to, je rekla, kaj je vse to?

Potem je brez kosila legla in v hipu zaspala. Stanovanje je bilo naseljeno z uličnimi zvoki, z besedami radijskih napovedovalcev, dvakrat je kratko zazvonil telefon. Pri medli popoldanski svetlobi so bili zvoki pod nadzorom, nič nepredvidenega se ni moglo zgoditi. Pozno popoldne je prižgala luč, kajti vedela je, da z večerno temo zvoki in šumi postanejo nepredvidljivi, vedela je, da z večerom pride tudi tesnoba, ki jo poznajo vsi osamljeni ljudje. Potem je večer vseeno prišel in stvari se ni bilo več mogoče izogniti. Vzela je tisti papir s pisavo, ki ni bila njena, in si zapisani stavek dolgo ogledovala. Ne, ne, je rekla polglasno, to ni mogoče. Spet je zvonil telefon, segla je po slušalki, da bi prijateljici ali fotografu zaupala to čudno reč,

pa si je zadnji hip premislila. Ta trapa bo rekla, je rekla na glas, da sem nora. Včasih se je pogovarjala na glas, kot mnogi stari ljudje, ki živijo sami. Odprla je omaro in dolgo gledala v leseno škatlo, v kakršni se hranijo pisma. Ne bom je odprla, je rekla, ne bom brala. Delala bom.

Ko je še predavala, je delala vsak večer, kadar je bila doma. Odkar se je upokojila, je to nadaljevala. Kupom izpisov iz tehniških knjig, pragozdu matematičnih in fizikalnih enačb in formul, s katerimi je polnila mape in jih skrbno razvrščala po področjih, se je imela zahvaliti za svoje brezhibno duševno, navsezadnje tudi fizično zdravje. Prav nič je ni zanimalo, ali njeno znanstveno delo komu rabi. Rabi meni, je rekla, vsak umski napor rabi svojemu lastnemu smislu. Torej je prižgala vse luči, sedla je k pisalni mizi.

Zbudila se je v postelji, ko je zaslišala šume iz prostora, iz sten, nenadzorovane zvoke, piskanje nekakšnega kotla, zvonec, človeške glasove. Vedela je, da so to tisti šumi, ki prihajajo iz teme. Včasih so božajoči, včasih postanejo nadležni, včasih se spremenijo v znane glasove. Šum velike predavalnice, njen glas, ki nekaj govori, neki drug glas, ki ji oporeka. V ospredje se je potem prebilo tiho govorjenje, tisto tiho govorjenje, ki ga je najbolj poznala, besede, ki se jih je izogibala, besede, ki so prihajale iz tiste škatle v omari, ki je ni hotela odpreti. Besede iz sanj, iz polsna, besede iz teme. Zdrznila se je in odprla oči. Ležala je na postelji, oblečena. Iz delovne sobe je sem tekel pramen svetlobe. Pustila sem luč, je pomislila, oblečena sem legla, je pomislila. Soba je bila zastrta v temo, ob steni je stalo nekaj temnega, nekakšna senca, plašč, je pomislila, moj plašč visi tam, zakaj ne visi v predsobi? Vstala je in odšla za pramenom svetlobe. Na pisalni mizi je gorela namizna svetilka in sijala na en sam list, ki je ležal sredi zelene površine. Previdno je stopila k mizi, pobrala je očala, in še preden si jih je nataknila, je že videle in je vedela: tam je bila spet tista pisava. Začutila je hladno srho, ki ji je šel po rokah do ramen in po vsem telesu. Dvignila je list in si ga s trepetajočimi rokami prinesla čisto k očem. Zdaj ni bilo nikjer nobene matematične enačbe.

Morda bi rada gledala kaj bisernega, kaj sončnega? Kaj belega, morda kaj žametnega? Bi morda hotela kaj rahlega? Bi hotela mnogo makov, bi hotela rosnih bilk?

Omahnila je na stol. Zdaj ni več vedela, ali je že prebujena ali je še

zmeraj v snu in se ji ta list papirja, ti znani stavki nemara sanjajo. Prebrala je še enkrat in še enkrat in neštetokrat. Potem je s sunkovitimi kretnjami in trepetajočimi prsti listala po mapah, premetavala knjige, da so padale po tleh, nazadnje je stekla k omari, vzela iz nje škatlo s pismi, jih razvezala, nesla k luči.

Jutranji blisk intuicije se ni motil, srce je razumelo, česar razum ni hotel zapopasti: to je bila njegova, njegova, nezgrehljivo njegova pisava. Čeprav že leta ni hotela vzeti pisem iz omare, je že zjutraj vedela, da je tisti stavek njegov. Toda razum gospe inženir tega ni mogel in ni hotel sprejeti. Zdaj je morala misliti, česar ni hotela misliti toliko let: mrtev je. On je mrtev. On tega ni napisal.

Kaj se dogaja? je rekla glasno, kaj se dogaja. Prižgala je vse luči, s tistim listom je hodila po stanovanju, odpirala je vrata v vse prostore, odprla je vsa okna in jih spet zaprla, vključila je radio in ga spet izklopila, ugasila je vse luči. Utrujena je obsedela na postelji.

V tej popolni izčrpanosti je zaslišala svoj glas:

Lahko pa bi se me dotaknila s svilo svojega krila ...

– Lila barve, je rekla, lila barve ... črno–bela fotografija.

Vstala je in v nenadnem spoznanju, ki je bil še zmeraj tisti jutranji blisk intuicije, odtavala k mizi. Prižgala je luč, vzela je peresnik in s trepetajočo roko pisala, kar je slišala:

Ali bi želela imeti najrahlješe akorde žalostnih besed? Ali žalostnih trudnih rok? ... Čakam tvojega boječega pogleda in ne želim, da bi me objela. In bi čutil lahen vonj belih cvetov, tistih, ki jih imaš na vrtu.

Roka, ki je pisala, je bila njena, tudi glas je bil njen, toda pisava je bila njegova, besede so bile njegove in nekaj popolnoma milega in lahnega se je razlilo čeznjo, naenkrat ni bilo nobene groze, nobenega hladnega srha po telesu, tudi roke so vse manj trepetale, oči so se napolnile z nekimi podobami, prsi z neko davno mladostjo.

– Ignacij, je rekla z bisernim glasom. Tu si.

Ob pol devetih je bila v trgovini in pomežiknila je mladi prodajalki, da se je ta nemudoma začela smejati. Naslednji hip se je zresnila, zakaj namesto baritonskega godrnjanja je neki zvonec glas rekel: kako lepo jutro. Jutro je bilo grdo, kot vsa novembrska ljubljanska jutra. Pred njo je, kot

vsako grdo jutro, stala ista dama, ista gospa inženir in s povsem drugačnim glasom govorila o lepem jutru. Najprej je pomislila, da govori nekdo drug, gospa pa samo odpira usta. Glas je bil visok, vsekakor ne bariton, čeprav mlada prodajalka ni natančno vedela, kaj je bariton. Bil je visok, počen glas, vsekakor nenavaden, in nikakor podoben nečemu, kar bi opisala z besedo biseren, če bi se je domislila.

Ob enajstih je bila pri fotografu in mu pokazala fotografijo. Bila je črno-bela.

– Krilo pa je bilo lila barve, je rekla. Fotograf je barval modele in dišalo je po laku.

– Imam bolj spomin za ljudi, je rekel, barve mi nekako pobegnejo.

Pozorno jo je pogledal. Nekaj na njej je bilo spremenjenega. Ni pomislil, da bi bil to glas. Morda zato, ker ta dopoldan ni še nič nergala.

– Zdiš se mi, je rekel, nekako ... kaj pa vem, mlada.

Gledala ga je z žarečimi, pričakujočimi očmi.

– Kot takrat?

Fotograf je uganil, kaj mora reči: Čisto taka si kot takrat, ko sem te slikal v tem krilu. Zdi se mi, da je bilo v Tivoliju.

– Senilen starec si, je rekla. Ni bilo v Tivoliju. V ateljeju je bilo. Rože so umetne.

– Saj ti rečem, je rekel, da imam spomin bolj za imena.

Pomislil je, da mora pogledati, kako je bilo ime tistemu njenemu pesniku. Ali ni bil Peter? Študiral je medicino. Knjiga pa je bila nekaj o mamilih, ja, spomnil se je: Morfijske prikazni.

Ob dvanajstih je bila v kavarni Slon, kjer so se vsak dan zbirale dame njenih let. Kavarne so se v tistem socialističnem času spreminjale v bučna zbirališča vsakršnih glasnih ljudi, ki so jim vsem tičali zobotrebci med zobmi in so vsi poslušali bučno glasbo. Zato je bil krožek starih dam, ki je zasedal dve mizi ob velikih oknih, nekaj prav posebnega. Bile so še zadnje gospe, ki so znale sedeti v kavarni, listati časopise, piti belo kavo in veliko govoriti. Ko so bile gospe še mlade, so se dobivale pri Čadu pod Rožnikom. Tam sta bila dopoldne najboljša bela kava in hrustljivo pecivo. Danes se tam že dopoldne smodi pečeno meso, po vsem vrtu se kadi z

žarov, na katerih se cmarijo čevapčiči. Zato so se dame zdaj dobivale v kavarni sredi mesta, ki resda ni bila več kavarna, nekako pa je le spominjala na dni, ko je v kotu igral orkester in so bili njihovi moški še živi. Takšnih, kot smo me, so včasih govorile, ni nikjer več, to je rod, ki izumira.

– Takšnih belih pošasti, je dodala gospa inženir.

Gospe so se včasih smejale njenim baritonskim domislicam, včasih so bile užaljene. Vendar so skušale biti prizanesljive. Vse so bile srečno poročene, vse z bolj ali manj mirno umrlimi možmi in odraslimi otroki, ki so jih ob nedeljah obiskovali. Razen nje. Vse so vedele, da ni ostala sama le zaradi znanosti. Vse so vedele, da je v tridesetih letih doživela nekaj tako burnega in divjega, o čemer so one lahko samo sanjale in kar naj, po tehtnem premisleku, vseeno ostane le v sanjah. Gospa inženir je bila v tridesetih letih mlada predavateljica na ljubljanskem vseučilišču, ki so mu takrat še gospodarili moški, in njena burna romanca z znamenitim pesnikom in manj znamenitim zdravnikom je bila ob svojem času najpomembnejši družabni dogodek v deželi. Pesnik je umrl razmeroma mlad in nesrečen, kot se za razmeroma mladega pesnika spodobi. Še prej pa je tudi njo spravil na rob pameti. Njo z divjo ljubeznijo, ki je trezno žensko povsem znorela, sebe pa, kot se je tedaj šušljalo, z mamili, ki jih je jemal v ordinaciji in so mu povzročala strahovite prideve.

V njeni navzočnosti o umrlem pesniku in njuni ljubezni niso govorile. Kadar je ni bilo, pa veliko in zmeraj znova. Navsezadnje je bila za skoraj vse dame v krožku pri Slonu njena burna romanca najpomembnejša stvar, ki se jim je v življenju zgodila. Če izvzamemo drugo svetovno vojno, potem pač noben drug dogodek ni tako razburkal njihovega življenja.

Zato je prav zares med njimi završalo, ko je potegnila iz torbice fotografijo. Vse so se spomnile tistega svilenega krila. Fotografija je krožila iz rok v roke, gospe pa so si izmenjavale zgovorne poglede. Seveda, fotografija je bila iz časa, o katerem se v njeni navzočnosti ni govorilo; kadar je ni bilo, pa veliko. Zgovorni pogledi so vsebovali tudi začudenje: nikoli ni prinesla nobene fotografije. In opozorilo: nekaj se dogaja. V krožku pri Slonu so zazvonili vsi notranji alarmni zvonci. Zanimivo, da tudi gospe niso opazile, da bi bil njen glas danes spremenjen. V razburjenju, ki ga je prinesla fotografija, so povsem preslišale, da gospa inženir govori z

bisernim glasom.

- Krilo je bilo rdeče, je rekla prva.
- Bilo je modro, je rekla druga.
- Bilo je lila barve, je rekla gospa inženir.
- Vsekakor je bilo nekoliko predolgo, je dodala tretja, tisti čas so se

nosila krajša krila.

Vstala je in pokazala: Do tod.

- Zgoraj pa je moralo biti nekoliko nabrano, je rekla navdušeno prva in tudi vstala: Takole.

- Ampak ti se nisi ravnala po modnih muhah, kaj? je rekla tretja.

- Ne, je rekla gospa inženir.

- In če ne zameriš, tako dolga krila si nosila, ker si imela malo predebele noge. Jaz jih imam tudi, razumem to.

- Zvečine pa je gospa inženir nosila hlače, je rekla četrta in sivolase dame so se veselo zasmejale.

- Tu je bila še ženska, je rekla peta. Potem pa je postala moški. Kdo ne bi postal, ob vsej tisti tehniki.

Tedaj se je zgodilo nekaj nenavadnega. Gospa inženir, dotlej je sedela v plašču, je nenadoma vstala. Medtem ko so gospe veselo žužnjale, sploh niso opazile, kdaj je vstala. Gledala je skozi okno, vstala je in nekaj je govorila. Kaj pa ti je, je rekla gospa, ki je sedela poleg nje, ona pa je govorila tiho in predse s spremenjenim glasom.

- Lahko pa ... je rekla s čudno spremenjenim glasom in kot bi se ogrevala za pevski nastop ... lahko pa ...

Slekla ja plašč in med ženskami je zavel tisti piš začudenja, ki menda jemlje sapo. Gospa inženir je bila oblečena v svileno krilo, ki je segalo skoraj do peta. Krilo je bilo lila barve in posuto je bilo z belimi rožami. Obrnila se je na petah in rekla z dekliškim bisernim glasom:

- Lahko pa bi se me dotaknila s svilo svojega krila in bi čutil lahen vonj belih cvetov, tistih, ki jih imaš na vrtu.

Piš je bil tako močan, da je takoj nato nastala grobna tišina. In pogledi so negotovo zatavali po prostoru k onim ljudem naokrog, ki so imeli zobotrebce med zobmi. Gospa inženir je sredi ljubega ljubljanskega poldneva sredi kavarne stala v svilenem krilu s fotografije. Govorila je s čudnim

glasom in govorila je stvari, ki niso bile ničemur več podobne. Vse so vedele, čigave so te besede. Bile so njegove, vendar so tukaj zvenele tako, da bi se morale od zadrege vse skupaj pogrezni v zemljo.

– Kaj pa je, je rekla gospa inženir in si popravila lase: Kaj gledate?

V falzetu, pozneje so rekle, da je govorila v falzetu in ne v baritonu.

– Ti je slabo? je rekla prva.

– Prinesite kozarec vode, je rekla druga.

Gospa inženir ji je iztrgala fotografijo iz rok. Oblekla je plašč. Vse skupaj je trajalo kratek čas, le nekaj hipov, vendar dovolj dolgo, da so vse vedele, da je to drugi najpomembnejši dogodek, izvzemši vojno. Bilo je nenavadno, bila je *metamorfoza*, kot je pozneje rekla četrta, bilo je nekaj čudnega in nezaslišanega, *ungeheuer*, kot je pozneje rekla peta.

A preden so kaj rekle, si je gospa inženir zapela plašč, vzela je torbico, pobjiskala z očmi in zagrmela s starim, dobro znanim baritonom: Kavke stare, beloglave pošasti, ihtiozavri!

Z odločnimi koraki je odšla mimo njihovih začudenih pogledov in tudi mimo vseh tistih moških, ki so malo prej utihnili in radovedno opazovali, kaj se dogaja med starimi gospemi, zdaj pa so že spet enakomerno marnjali z zobtrebci med zobmi.

– Uboga ženska, je rekla prva.

In spet je završalo, bolj kot kadar koli doslej.

Če je bila kdaj uboga, zdaj gotovo ni bila več. To noč je slišala njegov glas. Samotni ljudje vejo, da se šumi v temi okrepijo. Včasih so božajoči, včasih postanejo nadležni, včasih se spremenijo v znane glasove. Na robu sna se spremenijo v klice. Prižgati je treba luč, odpreti okna, da v samotno stanovanje vdre šum velike ulice, pa čeprav smetarskih vozil zjutraj. Zdaj ni več prižigala luči in ni odpirala oken. Zdaj je ležala na postelji in čakala, da se šumi spremenijo v glasove. Bila je popolnoma mirna, le roke so ji lahko zatrepetale, ko ga je zaslišala. Nekaj nerazločnega je govoril v njej, neke davne znane besede. Vendar je razumela, da mora spet sesti k mizi. Oblekla je svileno krilo. En sam list je položila na mizo.

Želim, da bi moja deklica, bilo že kolikor časa mogoče, ljubila moje čudne roke. Jaz sam jih ne morem, če ni nje.

Pero ji je zastalo in srce ji je hitreje udarilo, ko je slišala nadaljevanje.

Zardela bom, je pomislila, zmeraj sem zardela.

In ni zardela, ni se obotavljala zapisati, ko je prišlo nadaljevanje:

Če bi si upal, bi ti božal s svojimi ustnami noge ...

Drhtela je od vznemirjenja, ki ga ni poznala že mnoga leta:

Če hočeš, da sem suženj, bi se stisnil k tvojim nogam in ne bi si upal dihati, da ne bi bilo čutiti komaj zaznavnega stiska mojih tresočih se usten na svili tvojega krila. Blazno oboževane, blazno ljubljene noge, sem pa tudi gospod ljubljene, noro ljubljene sužnje ...

Se zgrozila med spakami, ki so se znenada prikazale od vsepovsod:

Meskalinske privide imam. Kmalu se bom kleče plazil pred tvojimi nogami. Meskalinske kreketajoče, kretensko klokotajoče komične prikazni tekajo po koridorju in telebasto plezajo po stenah, klopotaje s pisanimi kraguljčki. Letajo po kleteh, kolebajo po kletnih rešetkah, kretensko kokotajoče se klepetaje hihitajo, topoglave krinke lebdijo v zraku ...

In naprej:

Sicer pa je vseeno, putreficirali nas bodo ostudni plini.

In potem nenadoma:

Jaz vem, jaz vem, da moram skrivaj ljubiti tvoja hladna usta, mnogo zaželeno, mnogo oboževana usta, suženjsko sem sklonjen, opazujem vsak vzgib samotnih njenih ust.

In:

Mila. Če bi bil takole klical njo, bi se mogoče vrnila k meni; pa sem v ordinaciji katerikrat ljubil tuje prsi. Ljubil sem ah tako pripravljena tuja kolena. Čemu sem jo hotel žaliti? Kljuvajoča bolečina, ki je nenehno klicala, je kruto klesala tvoje roke na blede kopico skeletnih koščic; klicala me je, vabila k sebi s svojim telesom, z belimi, tako strastnimi koleni.

– Ignacij, je rekla glasno, kaj naj vendar vse to pomeni, saj to je vendar grozno.

– Ah, je rekel njegov glas, to je vsa groza samotnosti, ko te ni bilo več.

– Ampak zdaj nisi več sam, je rekla.

– Tudi ti nisi več sama, je rekel

– Ali naj še pišem?

– Piši, Mila, piši. Mila moja. Nemir si. Ne mir.

Tako sta se pogovarjala in pisala, dokler ni legla jutranja meglena

koprena na okna in dokler spodaj na ulici ni zahrumel smetarski voz.

To jutro jo je mlada prodajalka z zadrževano zapornico smeha zaman čakala. Zaman jo je čakal tudi fotograf. Medtem je našel pesnikovo knjigo in si osvežil spomin: ni bil Peter, ampak Ignacij, zbirka se ni imenovala Morfijske prikazni, ampak Meskalinski prividi, to pa je isto. Vsekakor se je spomnil, da je tisto krilo, lila ali rdeče, nosila, ko je hodila s pesnikom v kavarno nasproti njegovega ateljeja, spomnil se je, da je tudi njega večkrat slikal, kajti rad se je slikal, kot vsi literati. Ni je bilo, da bi ji povedal, da se vsega natančno spomni, čeprav je star, senilen gumpec. Tudi prijateljice so jo zaman čakale, da bi videle, kaj se je z njo pravzaprav zgodilo in ali se jim ni nemara sanjalo prejšnji dan, ko so jo videle, kako je tam vpričo vseh gostov v predvojnih oblačilih recitirala verze ali kaj že svojega zdavnaj umrlega ljubimca.

Mila je odgrnila zavese šele opoldne. Na ljubljanske ulice je sijalo krmežljivo sonce. Spodaj je vse zaživelo. V tistih nekaj novembrskih urah, ko se megla razkadi, mesto zaživi. Mehki koraki po pločnikih, trobljenje avtomobilov, predvidljivi, nadzorljivi zvoki in šumi. Pozvonilo je. Dvignila je slušalko, bila je nema. Spet je pozvonilo. Koza neumna, je rekla, ponoči si izklopila telefon. Bil je zvonec pri vratih. Ko jih je odprla, je v temi hodnika stal moški z aktovko.

Rekel je, naj mu oprost, ker si jo vseeno drzne nadlegovati s prošnjo za sodelovanje.

– Vi ste Cesar? je rekla.

Rekel je, da Knez.

– Ste pa vztrajni, gospod profesor.

Rekel je, da se ne bi dolgo zadržal, da lahko počaka tudi v kavarni ali kje drugje.

Navsezadnje, je pomislila, ta človek občuduje njegove pesmi. Brala je njegovo razpravo. Morda jih ceni še bolj, kot jih je kdaj občudovala sama, kajti bil je čas, ko jih je, tako kot njega, tudi sovražila.

– Tukaj počakajte, je rekla.

Pustila je vrata priprta in skoraj stekla v delovno sobo. Naglo je v predale pospravila nočne zapiske in na mizo v prejšnji red razvrstila ma-

tematične in tehniške knjige.

– Vstopite, je zaklicala profesorju, saj je še zmeraj stal v temi na hodniku.

Dolgo sta si molče sedela nasproti. Profesor Knez je hotel pojasniti.

– Nič ne govorite, je rekla. Vse razumem.

Ko bi bil prišel dan prej, ne bi razumela. Zdaj je bilo naenkrat vse drugače. Zdaj je bilo naenkrat vse živo in odprto. Bilo je tako odprto kot takrat, ko sta hodila s Ignacijem, zaljubljena, evidentno zaljubljena, vsem na očeh. In ta človek, brala je njegovo razpravo, je pravzaprav Ignacijev prijatelj, njegov dobri prijatelj, čeprav bi lahko bil njegov sin. Ja, in njen tudi. In zdaj, ko ji je Ignacij spet blizu, ko je spet tu, ji je nenadoma blizu tudi ta moški z njegovo, no ja, eksaktno literarno vedo vred.

– Dala vam bom pisma, je rekla.

Rekel je, da bo z vso skrbnostjo ...

– Saj je vseeno, je rekla.

Pogledala je tja proti predalu, od koder je v prostor sevala nevidna energija.

Zasmejala se je. Stopila je k omari in vzela iz nje škatlo s pismi.

– Tu imate, je rekla. Jaz jih pravzaprav ne potrebujem več.

Profesor Knez je odprl škatlo. Na vrhu je ležalo pismo z Dunaja, 19. januar 1925. Knez ni sodil med tiste literarne zgodovinarje, ki mislijo, da je vsaka pisateljska čačka že relikvija. Vseeno so mu malo vztrepetale roke, zakaj tudi on je začutil, da se je dotaknil nečesa živega, nečesa, kar še zmeraj nespremenjeno in z vso silovitostjo živi v tem prostoru, s to staro gospo, v njej in njenih pismih. Bral je in z mirnim pogledom je spremljala njegovo branje:

Že vidim, v pismu vas moram ljubiti vedno jaz. Vi se celo lahko menite o kreganju, jaz pa naj bi za vas angele skubil.

Torej pa. Ali vsaj tega ne pozabite prihodnjič mimogrede omeniti, da me imate še radi, ker sedaj že dolgo ne vem.

Odkar sem vas videl belo, vas ne morem drugače misliti. In ko ste razliti pred menoj, imate roso v laseh.

Lepi ste.

Veliko ste pri meni. Kar bodite žalostni, vseeno ste pri meni. Dali ste mi sedem sreč in sedaj, kadar hočem, pridete.

Nadvse te imam rad, čisto moja si.

Zaljubljen sem.

Ignacij

Ne smete biti hudi, če končam, pišem na skriptih.

Rekla je, da se bodo njene prijateljice smejale, ko bo to objavljeno.

– Lepo pismo je, je rekel.

– Z Dunaja.

– Ste ga kdaj obiskali na Dunaju?

– Me že zaslišujete, je rekla.

– Sem že nehal.

– Kar vprašajte, je rekla in naslednji hip je začela pripovedovati.

Nenadoma je čutila popolno zaupanje v tega človeka, ki ga še pred pol ure sploh ni poznala. Seveda, Ignacij mu je zaupal, zdaj je to razločno vedela. Bil je v tem prostoru in poslušal je, kar je govorila, nič si ni mogla izmisliti. Bil je Ignacijev prijatelj in Ignacij je bil tu. Kar je govorila, je bila zgodba tistega teksta, ki je prihajal ponoči, takrat, ko postanejo šumi neobvladljivi. Nenadoma se je vsega spomnila, vse kar je odrivala iz spomina, je zdaj vstajalo v živih podobah. Bilo je popolnoma zanesljivo, jasno, to noč je v prostor prišla popolna lucidnost. In v tiho stanovanje so med oddaljenim šumom ulice, medtem ko je na šipe legla megla poznega ljubljanskega novembrskega popoldneva, samoumevno vstopale podobe nekega minulega časa, ljubljanskih in dunajskih ulic, dolenskih travnikov, nekega predmestnega vrta v Mostah, vrta z belimi rožami, gabrov, ki so na neki poljani sklanjali svoje veje na ljubimcev tihi par.

Vprašal je, ali si sme kaj zabeležiti.

Rekla je, da ni treba, ker bo sama vse zapisala, nekoč mu bo dala zapiske.

– Nekaj me posebej zanima, je rekel.

– Vprašajte.

- Morfij, je rekel.
- Za hip je umolknila.
- In še kaj?
- V nekem obdobju je povsem prenehal pisati. Kaj je bilo to?
- Zdaj je molčala.
- Oprostite, je rekel Knez.
- Ne, ne, je rekla. Ne vem. Vprašala ga bom.
- Vprašali ga boste?
- Ja.

Ko mu jo je čez kakšnih deset dni uspelo dobiti po telefonu, je bil njen glas razburjen. Kje hodite? je rekla. Najprej me gnjavite vsak dan, potem pa poniknete. Vsaj telefon bi mi lahko pustili, Knezov je poln telefonski imenik. Vprašal je, ali se je kaj zgodilo. Naj takoj pride, je rekla, veliko stvari se je zgodilo. Rekel je, da ima dopoldne seminar, potem pa se bo oglasil. Seminar lahko počaka, je rekla. Torej je obljubil, da pride takoj. Pa še nekaj ga bo prosila: naj spotoma kupi mleko, nekaj peciva in kave. Kakšno pecivo? je vprašal. Kar po vašem okusu, je rekla. Denar mu bo vrnila, sploh ne gre več iz hiše, močno je zaposlena.

Profesor Knez je bil rahlo nejevoljen. Seminar res lahko počaka, toda imel je občutek, da se bo tukaj zapletel v nekaj nepredvidljivega. Sploh ni res, da je poniknil. Vsak dan jo je klical, preprosto zato, da bi jo vprašal, kdaj ji lahko vrne pisma. Ni hotel spet stati pred vrati kot kakšen inkasant. Prav, stari gospe bo prinesel mleko, ampak kaj naj naredi s pecivom? Že dolgo ni jedel nobenega pametnega peciva. Predvsem pa, kaj pomeni to, da bo mrtvega pesnika vprašala o morfiju? In tista nenadna zaupljivost, v katero sta potonila sredi temnega popoldneva, bo postala sčasoma naporna. Ni hotel nobenega osebnega odnosa, hotel je biti vljuden. Vedel je, kam pripeljejo preveč osebni odnosi, tja, da ti kakšna čudaška študentka nenadoma sede na kolena, kot je pred dnevi sedla njegovemu kolegu pred vsemi, kratkomalo pred vsemi. No, stare gospe najbrž ne sedajo na kolena, vendar pa jim je treba kupovati mleko. In pecivo, kakšno pecivo zaboga naj izbere?

Stanovanje je bilo zatemnjeno, stari gospe pa so žarele oči. Za vrečko z mlekom in pecivom se sploh ni zmenila, torej jo je Knez odložil na policco.

Potegnila ga je v delovno sobo.

– Ste hoteli odgovor na vprašanje o morfiju? je vprašala s svetlim pogledom. Tu je, je rekla, preden je utegnil kaj reči, sedite, je rekla, z mize je vzela list in brala z bisernim glasom:

Sprašuješ, kaj je bilo z morfijem? Veš, da sem to veliko samotnost po tebi moral nekako ubiti. In stvar je bila pri roki. Pustil sem ordinacijo, da ne bi mogel več do mamila. Bil sem potem dvanajst tednov v bolnici v Gradcu na zdravljenju, a sem znova začel. Veš, samo tako sem mogel živeti brez tebe. Stokrat sem ti poskusil pisati, a nisem upal. Zdaj pa gre, vidiš. Takrat sem tudi nehal pisati. Zato, ker si samo ti vedela, kako mi dati navdih.

– To ste še našli med pismi, je rekel Knez.

– Ne, je rekla.

Sklonila se je k njemu in ga od blizu dolgo gledala s svetlimi očmi. Njene svetle zenice so bile za debelimi stekli očal čudno pomanjšane.

Knez se je presedel. Pomislil je, da bi vstal.

– To sporoča on zdaj, je rekla, zdaj. Včeraj ponoči je to zapisal.

– A ja? je rekel profesor Knez, ker se ni spomnil ničesar pametnejšega.

– To je vse njegovo.

– Ne razumem.

– On to piše, je rekla, vsako noč mi narekuje. Pisava je njegova, kaj ne vidite?

Predenj je potisnila šop popisanih papirjev. Knez jih je ošinil s pogledom, vendar ni vzel nobenega. Pomislil je, da bi zdaj moral oditi. Mleko je prinesel, pecivo tudi. Pisma ji je vrnil in stari gospe želi vse dobro.

Vzravnala se je.

– Ne verjamete mi, je rekla gospa inženir z baritonskim glasom, nekoliko raskavim. Vi mislite, je rekla, da je ta stara ženska nekoliko trčena.

– Kaj pa govorite, je rekel Knez, spoštujem vas.

– Bi bilo dobro, je rekla, ker vi, literarni mrhovinarji, vi nikogar ne spoštujete.

To je zahvala za vse, je pomislil, zlasti za pecivo. Slutil je, vedel je, kaj bo. Ne bo mu sedla na kolena, ampak to, kar zdaj počne, je isto.

– Seminar, je rekel, prestavil sem ga na dvanajsto. Študentje čakajo.

S pogledom je iskal vrata v predsobo. Tam je visel njegov plašč, tudi

aktovka je ostala tam.

Stopila je k oknu in odgrnila zavese. Prekrižala je roke na prsih in se zazrla na ulico, na njej je sonce začelo razganjati ljubljansko meglo.

– Prav, je rekla, ne da bi se ozrla k njemu. Oprostite, ker sem vas nadlegovala.

In zdaj naj bom še v zadregi, je pomislil.

– Oprostite vi, je rekel v zadregi, pomislil je, da bo zardel v tej bedasti situaciji. Vstal je.

– Jaz sem vas nadlegoval, je rekel.

Zdaj, ko se je nekako kujala, obrnjena k oknu, se je naglo sklonil in si ogledal enega izmed listov. V hipu mu je bilo jasno, da je to res njegova pisava. Kako je mogoče, da jo je tako ponaredila? Grafologi pravijo, da to ni mogoče. Grafolog, je pomislil, seveda. In se isti trenutek zgrozil nad sabo: Torej sem pomislil, da bi bilo mogoče? Morda sem pa tudi jaz nekoliko trčen? Morda je njena avtosugestija tako močna, je pomislil. Kaj pa če ...? List mu je zadrhtel v roki: Kaj pa če je res? Kaj pa sploh mi vemo, ljubi bog? Ampak vsaj preveriti pa človek sme. Premagalo ga je. Stopil je po aktovko, kjer so bila originalna pisma Ignacija G. Sedel je za mizo in začel primerjati. Čutil je, da mu gre po hrbtu nekaj hladnega, nekakšna zona, skozi možgane tisti blisk intuicije, ki ga ne poznajo samo matematiki, ampak tudi literarni zgodovinarji, ki so si od gospe inženir pravkar prislužili še neko drugo poimenovanje.

Zagnila je zavese. Nasmehnila se je.

– Bova delala? je rekla.

– Čudno, je rekel in naglo obračal liste, kot bi hotel prebrati vse hkrati, čudno. To bi mogel napisati samo on.

– Saj tudi je, je rekla stara gospa, Mila pa je z bisernim glasom dodala: Boste malo peciva?

Knez je prikimal.

– In če imate kakšno močno kavo, je rekel in se sklonil nad zapiske.

Naslednje tedne je profesor Knez preživel v nenavadni vročici. Prebiral je nočne zapiske nekoč nesrečne ljubice slavnega pesnika, se pravi, njegove zapiske, primerjal jih je z originalnim rokopisom, fragmente je postavljjal

v posamezna obdobja njegovih življenjskih in ustvarjalnih nihanj. Tu je bilo vse, vse, kar je mogel samo slutiti. Telefoniral je v Gradec in prosil, naj mu pošljejo podatke, ali se je pri njih zdravil Ignacij G. Anamneze niso imeli, zakaj del arhiva je bil med vojno uničen, toda bil je na seznamu pacientov: zdravil se je dvanajst tednov. O tem doslej nikjer ni bilo nobenega podatka. Z Milo pa sta se razšla že zdavnaj prej. Sporočal je nepovezane stavke iz svojih morfijskih blodenj, govoril o injekcijah, odkrival neznane pokrajine, po katerih je hodil, iskal besede, pisal, spet in spet so se pojavljala neka ženska kolena, neke čudne roke, *če se spomnim tvojih rok, ki so tako trpeče, tiho, tiho pokorno slepo vdano klonile v naročje, ko sem kot tak despot malomarno izrazil: "Danes se hočem malo pozabavati. Kedaj se spet vidiva? Mogoče drugi teden?" Kesanje je prišlo prepozno, takrat, ko te ni bilo več ...* prihajali so celi odlomki iz branja knjig, ki so izšle v tridesetih letih, fragmenti neznanih rokopisov. Prihajala so osebna sporočila, za literarne, no ja, mrhovinarje. Leta triintrideset je pesnik na Bledu spoznal gospo Ž. Nanj sta bili vezani dve baudelairovski noveli, meskalinski, bi rekel pesnik. Toda kaj je odgovoril pesnik skozi roke svoje prijateljice? *Gospa Ž., to dobro veš, ni bila nikoli moja ljubezen, ampak vlačuga, ki me je izkoriščala. Raje mi ne omenjaj njenega imena. Videl sem vso puhlost in sem šel proč.*

Tu se je Knez nekoliko zaustavil. To je bilo podobno stališču ljubosumne ženske. Toda bilo je podobno tudi temu, kar moški sporoči ženski, ker ve, da to hoče slišati.

Kljub pomislekom ga je stvar razburjala. Če bi se nekako izkazalo, da ... potem bi bilo to resnično nekaj noro edinstvenega: nobenemu literarnemu zgodovinarju še ni bilo dano, da bi lahko pesniku, čigar delo in življenje je raziskoval, postavljaj vprašanja tako rekoč neposredno. Odgovore na vprašanja, ki jih je čez dan v zatemnjenem stanovanju zastavil, je imel včasih že drugo jutro, včasih čez nekaj dni na mizi. Z njegovo, z definitivno njegovo pisavo. Zakaj profesor Knez se je z zapiski resnično odpravil tudi h grafologu, strokovnjaku, ki so mu zaupali kriminalisti in Interpol. Absolutno identična pisava, se je glasil odgovor. Pomislil je na vse, tudi na možnost, da ima spravljene Pesnikove zapiske, ki jih vleče drugega za drugim iz predala. Toda ni minila noč, ko se je te misli že sramoval.

Reci Knezu, je pisalo z Njegovo pisavo, da imam še veliko pri-

pravljenega. Reci mu, naj nese Akademiku. On bo potrdil, da je to moje.

Obiskal je akademika, Ignacijevega vrstnika. Sredi svojega salona je sedel pogreznjen v fotelji in na glavi je imel čudno čelado. Iz čelade so molele nekakšne žice, spredaj pa debele leče. Knez je vedel, da je z akademikovim zdravjem, zlasti z vidom in sluhom slabo, pisma iz onstranstva mu je hotel prebrati. Toda akademik je odklonil pomoč.

– S pomočjo te kape lahko berem, je rekel.

Tudi kapa je bila kot nekaj, kar je bilo iz onstranstva, vsekakor nekaj tako nenavadnega, Knez bi moral reči: grotesknega, še ni videl. Sicer pa, je pomislil, ali ni vse, vse skupaj nekoliko groteskno? Sedim pred starim človekom, ki s pomočjo čelade in debelih leč bere pisma svojega zdavnaj mrtvega literarnega prijatelja.

Akademik je rekel zanimivo, zanimivo, kajti njegov razum je tam pod čelado deloval brežhibno. Rekel je, da sta z Ignacijem G. večkrat sedela za okultističnimi mizami. Zato se mu to ne zdi nič nenavadnega, nasprotno, vse skupaj je prav verjetno. Zlasti zato, ker je tudi tista gospodična, s katero se je Ignacij pozneje razšel, pogosto sodelovala pri seansah. Vendar pa sploh ni nujno, da bi imela stvar kakšno zvezo z okultizmom, je menil akademik. Morda preprosto tako je, je rekel, kaj pa mi vemo, gospod profesor, kaj mi sploh vemo?

To se je zmeraj pogosteje spraševal tudi profesor Knez. Vsako jutro, ko je pozvonil pri gospe inženir z mlekom in svežim pecivom, se je spraševal, kaj navsezadnje ve o samem sebi. Prišel je, da bi našel neka pisma, zdaj pa hodi k neki stari gospe in z njo sedi dolge ure v zatemnjenem stanovanju in se skuša dokopati do nečesa, česar njegov razum ne more sprejeti.

Gospa inženir sploh ni šla več iz stanovanja. Kadar so se šumi spremenili v znane glasove in kadar je med njimi prepoznala njegov glas, kadar se je ta glas iz mirnega govorjenja spreminjal v klicanje, je sedla k mizi in pisala. Včasih jo je poklicalo že sredi dneva, šumi so mogli biti ob dobro zagrnjenih oknih nenadzorovani tudi sredi dneva, je ugotovila. In kmalu nato, ko je poklicalo njo, je ona poklicala njega, Kneza. Spala ni več, njeno poslanstvo je zdaj postalo prezahtevno, da bi tratila čas s spanjem. Pa kako

bi tudi spala, ko pa je vse noči hodila po livadah ali pod gabri v svilenem krilu, blodila skupaj z Njim skozi meskalinske privide, se izgubljala v ulicah Dunaja in Prage, pustila, da se je z ustni dotikal njenih nog, in ves čas pisala njegov rokopis in njegove stavke.

Že nekaj tednov tudi profesor Knez ni več spal. Podnevi je hodil od njenega stanovanja na fakulteto in nazaj, v arhiv in nazaj, h grafologu in nazaj in zmeraj manj mu je bilo jasno, kaj se tu dogaja. Ponoči je v svojem samskem stanovanju buljil v steno in poslušal šume in skušal razumeti: kako je, ko se nenadzorovani zvoki in šumi spremenijo v glasove, v stavke, ki jih je treba potem samo še zapisati. Vendar, kot je rekla, glas potem vseeno ne pride od zunaj, ampak je nekako v njej. Zdaj se je nagibal k temu, da bi si vse skupaj razložil z močjo ženske sugestije, potem se je nagnil k okultizmu, nazadnje je pomislil, da sta oba, stara gospa in on, nekoliko nora, toda vselej so ga na trdna tla postavili podatek iz Gradca, grafolog in navsezadnje njegove lastne oči, ki si vsega skupaj niso izmišljale. Telefon pa je nenehno zvonil. Stara gospa je sporočala nove podatke in zahtevala, naj pregleda zadnje zapiske.

Neko jutro mu je rekla, da mora tudi ta pisma uvrstiti v korespondenco, ki jo bo objavil.

Prvi hip se je zgrozil. Ali naj objavi posmrtno tekste Ignacija G.? Prislužil si bo še posmrtno zasmehovanje v znanstvenih krogih.

Toda zahteva je bila logična. Vsak dan znova se mu potrjuje, da so pisma in vsi zapiski avtentični. In če svojim spoznanjem verjame, potem mora z njimi v javnost, ne glede na ceno. Ali bi prišli sploh do kakšnega odkritja, ko bi se vsi znanstveniki bali zasmehovanja in ugovorov?

In če misli, da vse skupaj ni nič, zakaj potem blodi okrog po arhivih, zakaj posedla v njenem zatemnjenem stanovanju in zakaj doma dolge noči bulji v steno? Razmišljal je o možnosti, da bi urednike znanstvene založbe prepričal, da je takšna objava smiselna. Ko je pomislil na njihove obraze, je raje mislil na kakšno pecivo. Na pecivo se je že prav navezal.

Zahteva po objavi se je zaostрила, ko se je začela pojavljati novela. Povest, kot jo je ona imenovala, se je že dolgo napovedovala. Prav to je bilo tisto, kar je Ignacij G. že večkrat sporočil: veliko imam še pri-

pravljenege. Za ta poetični tekst je tudi avtor zahteval, naj se ga objavi pod njegovim imenom. Ko ga je sredi noči poklicala po telefonu, Knez še enkrat, kot že tolikokrat doslej, ni verjel.

– Prvi del povesti je tu, je rekla. Lahko pridete pogledat.

Oblekel se je, poklical taksi in sredi noči zdrvel z vse prepočasnim dvigalom v tretje nadstropje stare hiše. Na pisalni mizi je ležalo nekaj listov s pesnikovo pisavo. Vrata v spalnico so bila odprta. Stara gospa je ležala na postelji ob prižgani luči.

– To je strašno, je rekla. Kako ta človek trpi.

Bila je povsem izčrpana.

– Kakšen svet je to, med kovinskimi kletkami, ki se prilegajo telesom? Vzpela se je na komolce: To še ni celotno besedilo. Samo fragmenti.

Bilo je čudno besedilo, a se ga je dalo natančno locirati v pesnikovo dikcijo, v duh časa, v čudno simboliko negibnega trpljenja, nenehnega umiranja.

Nedokončano besedilo je imelo naslov:

Celice

Celice so kot kake hladne, senčne kolibe, ki so skoraj čisto kelihaste kovinske kletke, ki se oblikujejo po naših telesih.

Če se količkaj, kakor koli premaknemo, se kelih prilagodi telesu.

Če katerikrat kriknemo, se kelih tesno priklene na naše telo in kot kak oklep stisne do kletke, da ne trepečemo več.

Če kedaj hočemo tiho zastokati, takrat se kelih trdno, trdno pritegne, da ne kliknemo.

Če se hočemo kedaj tiho, tiho klicati, tedaj se nam kelih steklasto tesno pritegne na usta, da se ne more izviti najmanjši vzgib tesno zalepljenih ust.

Četudi se kličemo z zaprtimi ustnami, se kedaj pa kedaj le ujamemo z očmi, se kedaj pa kedaj steklasto nasmehnemo.

Če hočemo le s kakim hlepečim trzajem zateči kak glas, se kelih zlepi in hladna kelihova lepljiva tvarina okameni na licu.

Če kedaj koli tlesnemo z jezikom, se nam lepi kelihasta slina na jezik,

da ga ne moremo več premakniti.

Če napravimo kar koli telesnega, se takoj tiho zapre kelih in tehe nekaj kretenj se umiri v teh kleščah.

Če hoče kdo krikniti, kelih komaj trzne in žeklejasta tvarina tesno leže na telo in tke tanke niti tleče kovine, ki se tesno pritegnejo h koži.

Ah ne morem iz teh kletih vezi, ki me razjedajo teh nekaj let, ko te ni več.

Profesor Knez je obsedel ob mizi. Poslušal je enakomerno dihanje stare gospe, ki je od utrujenosti zaspala. To je noro, je pomislil, noro. Ne grem se več, je pomislil. Kaj je sploh vse to? Ali umiranje? Ko se kelih steklasto pritegne na usta. Čutil je, da tu z razumom ne bo mogel več blizu, želel si je samo še spati. Domov in spati.

Drugi dan je hotela vedeti njegovo mnenje. Preveč je utrujen, je rekel. Ne razume dobro. Mora premisliti. Do kdaj bo premislil? Kmalu, kmalu. Ali namerava povest priobčiti? Odločil se bo, ko bo prišla v celoti. Da ne bo prepozno, je rekla in odložila slušalko. Ta ženska ni bila transmisija, ona je vse to v resnici živela, ne samo pesnikovo umetnost, njega, Njega, ona je bila On.

Za nekaj časa se je potem nekoliko umirila. Klicev je bilo manj. Ignacij ji je zaupal pravi literarni tekst in to je bil nekakšen vrhunec dogodkov v zadnjih tednih. Stanovanja pa še zmeraj ni zapuščala in Knez je postal njen oskrbnik. Stvar je skušal vzeti s potrpežljivostjo in z nekaj humorja.

Priznati si je moral, da se je kljub vsem težavam, in kljub temu, da je bil tu že na robu obupa, na nekoliko čudaško staro gospo tudi nekoliko navezal. Pravzaprav na obe, kajti gospa inženir z baritonskim glasom in ostrim humorjem je tukaj živela hkrati s pesnikovo ljubo, ki je imela biseren glas in je včasih nosila svileno krilo. Nič shizofrenega ni bilo v obeh položajih, normalno je prehajala iz enega v drugega, to je imela pod nadzorom. Edina stvar, ki je ni imela pod nadzorom, so bili nočni šumi, s katerimi je prihajal nočni glas, ki je bil zmeraj dlje časa v njej. Ta je imel pod nadzorom njo.

Spoznal je prodajalko, ki je spraševala po zdravju gospe inženir, spoznal

je tudi fotografa in pri njem našel nekaj neznanih pesnikovih fotografij. V kavarni Slon si je od daleč ogledal *krožek kreketajocih kokot*, kot jih je imenovala pesnikova ljubica, v predmestju Ljubljane, blodil je nekje po Mostah, je iskal vrt, na katerem naj bi rasle znamenite bele rože. Zjutraj je hrustljal pecivo, slavno svilenlo krilo lila barve z belimi rožami je nekoč odnesel v čistilnico in prosil, naj ga obdelajo s posebno pazljivostjo.

Potem pa so se stvari z vrtoglavo naglico spet začele sukati, tokrat proti svojemu koncu.

Neko jutro, bil je že mrzel januar, se je z vrečko z mlekom in pecivom povsem izčrpan privlekel v tretje nadstropje. Dvigalo je bilo pokvarjeno in stopnice v stari ljubljanski hiši so bile neznansko visoke. Prejšnjo noč spet ni spal, kajti klici so se vrstili. In kot da je tudi njo vrtoglavi tempo zadnjih tednov povsem izčrpal, se zdaj tudi po dolgem zvonjenju ni oglasila. Spomnil se je, da je prejšnjo noč govorila o tem, da prihajajo odločilne stvari. Kaj pa še lahko pride? je utrujeno pomislil. Pomislil je tudi, da ima ta stara ženska neuničljivo energijo in da bo, preden se bo ona utrudila, klecnil sam, kot je pravkar skoraj klecnil, preden je prilezel v tretje nadstropje. Vseeno ga ja zaskrbelo. Trkal je, postal pod vrati in stekel po stopnicah. Vprašal je prodajalko, ali je gospo inženir videla kam odhajati. Ne, že več tednov je ni videla. Prav pogreša jo. Mislila je, da je bolna in da ji gospod nosi zajtrke. Fotograf je barval letalske modelčke in ga skušal zaplesti v pogovor. Tudi tam je ni bilo to jutro. Šel je na seminar, ker vsega pa le ni mogoče zaustaviti zaradi stare ženske, ki ima veliko veselja s tem, da ljudem okrog sebe povzroča skrbi.

Popoldne se je oglasila na telefon. Rekla je, da je bila v Mostah, da bi še enkrat videla tisti vrt. Pozimi? je rekel. Saj ni nič snega, je rekla. In povsod so nekakšni bloki in široke ceste. Rekel je, da je Ljubljana postala veliko mesto. Ja, je rekla, preveliko zame. Bila je tudi na travnikih daleč zunaj, da bi našla gabre na neki poljani. Pa sem se malo izgubila, kokota nerodna. Da ima sklep poetične povesti, je rekla.

Pričakala ga je s pecivom, ki ga je tokrat sama kupila.

– Malo sem se še pohecala z mlado prodajalko, je rekla z raskavim moškim glasom. Lepa punca je. Povedala mi je, da ste tekali za mano.

– Bil sem v skrbeh.

– Le zakaj?

Pokazala je na mizo: Ne boste pogledali?

– Bom.

– Če prav pomislim, je rekla, se vam tole vse skupaj mora zdeti malo smešno. Danes nihče več ne piše takih stavkov.

– To še nič ne pomeni, je rekel.

– Ampak tista tleča žica, tista nekaj pomeni. Pomeni, da je konec.

– Ne razumem.

– Vi nikoli ne boste nič razumeli, pa če ste še tako pametni. Pomeni, da je tako umrl. Ne bo ga več.

Tleča žica, ki me je tako zatezala k tebi, je ugašala. Elegantne žene so s kletimi rokami trgale sledove tvojih dotikov z mojih tankih prstov.

Kako te je pozabljal moj tleči kelih, kako se je lepilo mojih ust en talilo pod kletimi, poltenimi, gladnimi usti.

Zakaj te ni tehle senc trohnoba, tehle tako praznih laži puhlost, tehle golot plesnoba, tlela, tlela, da bi me poklicala nazaj?

Kadar koli bi se me dotaknila s senco svojega svilenega krila, bi planil predte na kolena in ti tiho ljubil tvoje oboževane noge.

A ni te bilo nikdar več.

Ko sem umiral, sem te klical molče, a nisi me slišala.

Le kelih se je stisnil krog mene in tleča žica se je globoko stisnila v ranjene prsi.

V prostoru je bilo tiho. Stopila je do okna, kakor da bi ga hotela odpreti in vanj spustiti hrup ljubljanske ulice. Vendar se je naslonila na polico in se obrnila k njemu.

– Ne bomo več pisali, je rekla.

Knez je molčal.

– Poskušal bom objaviti, je rekel čez čas.

– Ni treba, je rekla z raskavim baritonskim glasom, ni treba zato, ker mi pravzaprav niste verjeli. Jaz vam pa povem, da je res, čisto vse.

– Na neki način ... je rekel, na neki način verjamem.

Knez je segel po pecivu.

– Zdaj pa imate radi pecivo, ni res?

– Ja, prav dobro je. Ne bom več jedel sendvičev za zajtrk.

– No vidite, je rekla, vsaj nekaj. Vi veliko znate, je rekla, različne jezike govorite, razumete pa ne čisto vsega.

Prinesla mu je plašč iz predsobe.

– Verjeli mi niste zato, je rekla v baritonu, ker sami v sebi niste imeli nobene ljubezni. To je ja tako enostavno.

Za kratek hip je molčala, gledala je v tiste papirje, raztresene na pisalni mizi.

– Mogoče govorite tudi angelske jezike, kaj?

Knez si je oblekel plašč.

– Priznam, da tega vprašanja res ne razumem, je rekel.

Smehljala se je. Potem je rekla besedo za besedo, kot bi ji tudi te besede nekdo narekoval ali kot bi si jih klicala iz davnega spomina: Ko bi govoril človeške in angelske jezike, ljubezni pa ne bi imel, sem brneč bron ali zveneče cimbele.

Pomolčala je.

– To poznate, ne?

Tudi Knez se je nasmehljaj in pokimal.

– Ko bi imel vso vero in vso vednost, da bi gore prestavljal, ljubezni pa ne bi imel, nisem nič. Nič, dragi profesor, nič.

Stopil je v temen hodnik

– Aktovka, je rekla.

– Saj res, je rekel, aktovka.

Tisto noč je vseeno pisala, še zadnjič. Enostavno besedilo, ki ga ni nikomur pokazala, ker takšnih stvari danes ne razumejo več, še literarni zgodovinarji ne:

Torej pa. Ta zadnja povest je pač samo ljubezen do tebe, ki sem jo pozabil povedati, ko si bila še ti pri meni.

Kaj me spremlja tukaj? Samo nekakšen kratek spomin.

Prerošтва prenehajo, jeziki umolknejo, vednost preide, ljubezen pa nikoli ne mine. Saj to veš.

Pridi.

Pisala je in ni odnehala, tudi ko je zahrumel smetarski voz pod oknom. Bila je že nekako onkraj, v snu, pa še zmeraj nekako budna, bila je med sanjami in smetarskim jutrom z neizogibno predstavo o avtomatskih ročicah, ki pograbiyo kanto, jo med hropenjem stroja dvignejo in obrnejo v goltanec, v trebuh velikega kamiona. Vedela je, kako deluje, poznala je mehanične vzvode. Zdaj je vedela, da vse to misli in da se ne bo mogoče obdržati v noči, ki izginja, ob tej mizi, zunaj hrupnega ljubljanskega jutra, daleč od meglene ulice spodaj, vsega tega starikavega sveta, v katerem ni dobro živeti.

Drugo jutro je profesor Knez prišel v prodajalno s pecivom. Postregla mu je mlada prodajalka, ki se je že zgodaj iz rahlo obsijane okolice pripeljala v polmrak ljubljanskega zimskega jutra. Pecivo je dišalo in čakala je na staro gospo, ki je že toliko časa ni bilo, da bi jo spravila v dobro voljo. Sama ni vedela, kaj je na njej smešnega, nemara to, da je bila ljubljanska dama, kakršnih danes ni več, pravzaprav gospa inženir, da je imela bariton, da je simpatično nergala, ali pa se je mlada prodajalka smejala preprosto zato, ker je bila sama mlada, še zelo mlada in je bilo do starosti še daleč, nepredstavljivo daleč.

In ko je že bela ljubljanska jutranja koprena legla na okna, je stara gospa še zmeraj pisala:

... kjer si mi rekla, da je vsa ljubezen veja suhega gabra, ki se je nagnila nad naju, ko je veter zašelestel skozi jesenske posrebrene liste.

In ko je že krmežljivo ljubljansko sonce vsaj malo razgnalo meglo in se je razmahnilo življenje spodaj na ulici, je globoko, da globlje ni mogoče, spala nad papirji, od roba do roba popisanimi s pisavo, ki ni bila njena, in vendar samo njena, popisanimi z besedami, kakršnih danes nihče ne piše več.

Andrej Blatnik

Površje

Avto pustijo ob robu ceste in moški zaskrbljeno opazuje, ali ga je dovolj odmaknil z vozišča. Spreletava ga podobje groze: kak malobrižni mimovozeči bi lahko podrsnil obenj! Gleda ključ v svoji roki, premišlja, da bi se vrnil za volan, popravil postorjeno, a ne more se odločiti: če bi se polotil, bi se ženske ustnice stisnile v ozko, rahlo drgetajočo, posmehljivo črto. Ničesar ne zna narediti prav, bi mu govorila ta znana spaka, ničesar prvokrat, brez popravka.

Ženska pomaga otroku, da se skobaca iz sedežka, nato vzame košarico, pregrnjeno s prtičkom, v kateri je redoljubno, natančno, premišljeno zložila malico, kakršna po vseh pravilih pripada nedeljskemu družinskemu izletu. Moški se pretvarja, da zamaknjeno vdihuje sveži, od vonja zrele trave polni zrak, a v resnici skrivaj premerja lego avtomobila, dokler mu ženska z neprikrito nejevoljo ne reče, da je mali že stekel naprej in da bo treba za njim.

Trava je visoka, čvrsta, kar temnozelena, in ko se moški odpravi skozi njo, si mora priznati, da ne diši tako sveže, kot si je sprva domišljal, da pravzaprav od nje puhti težak, skoraj dušič vonj. Ko mali teče po travi, ga moški vidi le od pasu navzgor. Stopa hitreje, nato spregleda, da malega tako ne bo dohitel. Zavpije za njim, naj se ustavi, a mali se le zasmee in pomaha. Moški se obotavlja, ozre se proti avtomobilu in tam vidi svojo ženo, ki mu pomiguje, naj pohiti; tako steče.

Mali se znenada odsekano, krčevito zaustavi. Moški se mu približa, le nekaj korakov stran je še, ko vidi, da otrok stoji na samem robu rečnega

prekopa, ki se vleče prek travnika in ki je bil vse doslej zakrit pred pogledom, skrit v travi. Mali niha na robu, obrne glavo, z velikimi, prestrašenimi očmi pogleda očeta. Nato ga lastna teža povleče prek roba, navzdol.

Moški izproži telo, tistih nekaj korakov premaga v enem skoku, že je na robu, vrže se v prazno, skoči za otrokom. Šele ko se mu telesa oprime kalna, blatna voda, ki zaudarja po prhnobi, se spomni: ne zna plavati. A zdaj, zdaj to ni važno. Ker je težji, se potopi hitreje, globlje od otroka, pod vodo ga zatipa, zgrabi ga okrog pasu in začne brcati, kolikor le more. Nekako tako gre plavanje, se mu zdi. Tako poskuša, izbire nima.

Čevlji mu zdrsnejo z nog in se pogreznejo v temo, ki zeva pod njima. Moškemu se zdi, da vse traja dolgo, predolgo, da se sploh ne premikata, da nikoli ne bosta prišla do površja. In hkrati v čudno stisnjem času, ki mu je zastal v glavi, premišlja, da prav dolgo pa le ne moreta biti pod vodo, če mu zrak, ki ga je zajel, tik preden je predril gladino, še prav nič ne pojenjuje, in so ga pljuča, tako kaže, še kar polna.

Končno pribra na površje in ven povleče še sina. Ta izpljune curek kalne vode in zajoče. Moškega prelije želja, da bi ga še bolj objel, še bolj stisnil k sebi, da bi ga kar tako držal in se ne zmenil za nič, prav nič na svetu; tedaj začuti, kako ga spet vleče navzdol, in spet začne brcati.

Žena z nabrežja izteza roke in moški začuden opazi, da tokrat z njenega obraza prvič v vseh teh letih lahko razbere zmedenost, negotovost, priznanje, da jo je svet presenetil, ji dokazal, da včasih ne ve, kako bi stvari uredila po svoji meri. Poda ji otroka: znenada je mali peresno lahek, breztežen, kot bi bil pravkar rojen, in enako kot takrat, ko ga je prijel prvič, še vlažnega od porodne vode, je ves mehak in voljan, pripravljen, da pripada ves in scela. Ženska ga postavi ob sebe in mali se ji takoj privije k stegnu in skrbeče gleda očeta, ki skuša med kamni, zloženimi v ustje kanala, najti kak oprimek, da bi se lahko povlekel na breg.

Končno se mu posreči: potegne se gor, z obrazom čisto ob zemlji, da vidi drobne pore, izkopanine mravelj, črvov, vsakovrstnih drobnih živalic, da se mu v nosnice zaje prsten prah. Nato se dvigne in hoče nekako pogladiti, obrisati pomečkana, premočena, nesnažna oblačila. Nato se zave: ta gib je smešen. Zadrži ga in roki mu čudno, neobvladano zaplavata po zraku. Gleda njun polet in si misli: smešno. Smešno.

"Kako si?" vpraša otroka. Ta ga resnobno gleda. "Dobro," reče. "Dobro.

Bal sem se, da bom šel naprej. Tja dol. Tja noter." Stisne se k njemu. Moški voha blato in mulj v njegovih laseh in pomigne ženski, ki mu poda prtiček, s katerim je prekrila košarico. Počasi in nežno mu briše lase, sin pa ga nepremično gleda in po licih mu polzijo kaplje. Za sabo puščajo vlažno, ob robih blatno sled.

Zvečer moški sedi na klopi pred hišo in kadi. Ženska prinese pladenj. Iz skodelic s čajem se vije sopara. "Mali spi," reče in položi možu roko na lice.

Moški premišlja o njenem gibu. Premišlja o obrazu, ki ga je zagledal, ko sta z malim izplavala. Ne boš me več, premišlja. Zdaj vem: enaka sva. Enaka. Oba ne veva, kako. Ne boš več skrila.

Pustil bom službo, premišlja. Nima smisla. Papirji so si preveč podobni. Življenje je prekratko. In moram povedati, kako se počutim. Tudi njej. Tako ne more biti za zmeraj. Nekaj bo treba spremeniti. Tudi zaradi malega. Lahko bi šel kar naprej. Tja noter. In jaz za njim. Lahko bi ostala tam. Tam spodaj. Pa nisva. Prišla sva ven. In zdaj bova ostala tu. Na površju. Ne boš me, ne.

Frcne napol pokajeno cigareto v zrak in pošlje pogled za njo. Zadnja, si reče. Zadnja. Tleča pika za hip zalebdi nad njim, nato se prevesi in usahne. Moški čuti, kako se odprti obok neba približuje, kako ga objema, začuti bližanje vesoljstva, voha prhko sled kometov, po obrazu ga oplazi težnost daljnih svetov. Galaksije se razpirajo in ga vabijo vase. Moški ve: to je začetek; to je šele začetek.

Nina Kokelj

Milovanje

(odlomek iz romana)

Mama se je prestopala po stanovanju in njuni poti sta sestavljali mrežo. Zalila je rože in nekajkrat podrgnila po pohištvu z oranžno cunjo, po slikah in po bakrenem zvonu, ki je ždel v kotu sobe, pod prozorno, prašno zaveso, zvon s številnimi paličicami; cingljale so ob nihanju zraka, kadar so se vrata odprla, zvon iz male trgovine, v kotu ulice, v kotu trgovine, v škatli, h kateri se je v copatih pridrsal škrbast, ostarel prodajalec z vilinskimi lasmi;

– Baker, gospa draga, spominja na kačo, gospodarico Bakrene gore, a kdor jo vidi, mora umreti od hrepenenja? Ste že kdaj hrepeneli?

Razklenil je široka usta, kimnil je, zastrigel z ušesi.

– *Ušesa ti štrlijo, ti stari vrag!*

si je mislila ona, še mlado dekle, z navitimi lasmi, *hrepenela je, še preveč.*

Hrepeni še zdaj, ko križari po stanovanju s cunjo za brisanje prahu in se ji pod nogami mota otrok,

ki nalašč niha z vrati, da se iz kota oglašča cingljanje; obešala je perilo in Riva se je zvijala ob ograji, prestopala se je v nogavicah, mama pa se je gibala po svoje, Riva je lazila za njo, s kupom prtljage na ramenih; v ovoju so bili srajce in očetova skripta; mama je zastala ob oknu, se odlepila od njega, otrok je capljal za njo; odprla je moževo omaro, kjer so spodaj na obešalnikih visele obleke, od katerih je puhtelo po pisarnah, nad njimi polica; šibila se je od kovancev, kuvert, fotografij, tipkopisov, na roko napisanih sporočil, računov; med vsem so se vili kravate, pasovi, nered

je bil nepopisen, Riva se je zadržala po podu, zadnjico je imela okroglo, v preširokih hlačah, mama pa se je poglobila v šaro, izvlekla na dan račune, jih ošinila z očmi, nemirno premetala liste, popisane in prazne škatlice ter manšetne gumbе.

Spod šare je izvlekla fotografijo očeta, kako se, obsut s konfeti, s trikotnim zelenim stožcem na glavi, poljublja z neko žensko, oba imata rdeče namazana lica in njegov pogled gori, ona visi na njem ...

– Da bi ga vrag! je bevsknila.

– Pesjan!

Zdelo se ji je, že ves čas, vedela je, odtlej, ko se je rodila Riva, prinesel ji je največji šopek, njegov rjavi obraz se je utapljal v modrini cvetov, ki so plavali po sobi in jih je lovila v roke, oblečena v spalno srajco, takrat se je tudi jokal, ker je Riva imela zlomljeno ključnico in temne, temne oči, pričakala ga je ob oknu, zavita v zavese, dihajoča v steklo, toliko večerov, da se je potem vrnil, v obleki, s kovčkom, s kupom papirjev, s poklapano kravato, da je delal ves večer, je dejal, je delal v resnici, garal je, obul si je škornje in svojeročno prodajal okna, v puloverju, četudi direktor;

brskala je naprej; po žepih oblek, Riva pa je sesala palec in čakala ob njenih kolenih. Mama je pogrela mleko in spravila Rivo spat, nekoliko omotična ji je dejala, da na zaročnih slovesnostih v Fezu mleko pijejo, da bi bilo življenje belo, pa ni belo,

nikoli, zanjo že ne, Riva je potonila v bele rjuhe, s palcem v ustih in odvrženo stekleničko na robu postelje, z zvitim telesom, mama pa ni mogla spati, odluščila je tableto, jo pogoltnila, po smetnjakih so se plazili mački in izginjali v priprtih vratih kolesarnic, kjer so se na črnih kavljih vrtela kolesa, sesala je vogal rjuhe.

– Prekleti moški! Žival, hudoba, konj, merjasec!

Otrok je spal za zaslonom rjave posteljne stranice kakor za špansko steno, s črnimi, poravnanimi lasmi, mama pa je sesala vogal rjuhe in čakala jutra, da bi lahko čakala večera, da bi lahko čakala jutra ...

Naslednji dan je le prhnila, ko ji je Riva prinesla razglednico.

– K vragu pa še to! Naj pisari njej!

Čeprav je vedela, da Nje sploh ni, da je Njih nešteto, da jih je brez števila in vse so mlade in sicer vseh vrst, dehteče, neučakane, ki ga kličejo

po telefonu, Riva pa je vztrajala, obstala je ob njej, moleč ji razglednico, ponesla si jo je k prsim: Očka mi je pisal. Koliko dni še? in jo dvignila nazaj proti materi.

Riva! Danes ti pišem iz enega največjih mest na svetu. To je Šanghaj. Ima enajst milijonov prebivalcev in sedemnajst tisoč trgovin. Mesto leži na obali Rumenege morja in ima tudi šestdeset kilometrov dolgo пристanišče. Ladje iz tega pristanišča pa plujejo v vse dežele sveta. Teh nekaj podatkov ti pišem zato, da si jih boš nekoč zapomnila in tako več vedela o tej deželi, kot sem vedel jaz. Lep pozdrav in veliko poljubčkov. Očka.

Zadovoljna je sedla v fotelj in zajadrala v podobo, najlepšo izmed vseh. V ozadju temnozeleno nebo, kot morsko dno. Na njem mesto, ponoči, s širokimi stavbami, v katerih so bila majhna, rumeno razsvetljena okna, med stavbami visok stolp in na njem okrogla ura. V ospredju zatemnjen, nežen zelen gozd in ob vodi pristanišče, z ladjami, od katerih se kadi svetloba. Cesta z majhnimi svetilkami, od katerih so nekatere rdeče, prepredena s svetlečimi nitkami tramvajskih prog, pa se je vila čez sliko kakor Mlečna cesta.

Otrok je zavzdihnil. Hodil je po razsvetljeni cesti, z očetom, ki mu je na trebuhu počival fotoaparater in je v torbi nosil liste, popisane s svojo čudovito pisavo, nad njima pa je kot kupola stalo modrozeleno nebo. Stal je na palubi ladje, od luči je curljala rumena luč, v kateri so plavale mušice s krili iz papirusa.

Potniki so regljali in večče so se lepile na žarnice. Z očetom sta govorila o svetu in njegovih prebivalcih, o pravici in dobroti. Na visokem zvoniku je bilo, male trgovinice so se odpirale, v njih je vrvelo, prodajalci so ven prinesli stojala s pahljačami in svilenimi oblačilci, v vati večera so ždele ogrlice, oče pa je stal zraven in se prestopal, na kosmatih zapestjih mu je počivala ura, ki je tiktakala in sekunde so jima bile štete, lutke v izložbah so premikale glave, gor in dol, hodila sta naprej, nad njima pročelja hiš in zvonko cingljanje, pogovarjala sta se,

kakor pozneje, ko je on belil, v smešnem klobuku iz časopisnega papirja, plazil se je ob stenah kakor maček, ona pa je ležala na tleh, na goli zeleni žimnici in čebljala, dal ji je denar, da je, povsem samostojno, prestara za voziček pri teti, v katerega je trdovratno tiščala, in stekleničko, ki jo je poželjivo sesala, stekla v trgovino in kupila čokolado, lizala jo je, počasi,

mečkala stanjol papir in se zvijala po žimnici, za kratke hipe zavedajoč se,

da je to otroštvo,

da je to tisto, slutnja česar jo bo krila, ko bo ujela prav nasprotno, ob njej so se valjali listi, knjige, skripta, napisana in natipkana beseda, ki jo je njegov duh že vsrkal, prelel, delno izvrigel, zastavljal ji je uganke, oče, in se ponosen čudil gibkosti njenega intelekta, njegovi radoživosti, vijugastemu sklepanju,

Riva pa je z oboževanjem gledala njegov papirnati klobuk in pokapani kombinezon ter njegove gibe, s katerimi je obsipaval stene, imel je bose noge, z njimi je tacal po tleh, ki so bila zaščitena s časopisnim papirjem, tudi njene noge so bile gole, stegovala jih je v zrak, se metala na hrbet, jih pozorno motrila,

Riva je vznak ležala na fotelju. Mama je, leže na kavču, strmela v zrak. Dvignila se je, nemirno polistala po reviji, vzela je svinčnik, reševala križanko, nato malo podremala. Riva je ves popoldan preležala na fotelju z razglednico v rokah. Zvečer sta gledali televizijo, mama s spodvitimi nogami, slaba volja ji je privzdignila puh nad ustnico. Srkali sta kakav.

Na obisk je prišel Oficir, kakor velikokrat; z mamó sta kramljala v polomljenem jeziku, podajajoč si fraze, ki so švigale med njima kakor jegulje po kalni plitvini.

Pomolil je glavo skozi režo vrat in polglasno trkal na les. Nato je skozi votlino iztegnil roko z vrečko piškotov, ki jih je, priseljenec, živeč samsko življenje, pekel sam in so jih ljudje imeli radi. Njega, Oficirja pa niso opazili. Rad je imel Rivino mamó. Rad jo je imel že prej, ko je bila še sama. Pa se ni mogla odločiti. Tudi ko jo je v nekem hotelu nekega jutra, po noči, v kateri bi si jo mogel vzeti, pa si je ni, ker je bil preobziren, vprašal, ali bi se poročila z njim. Vprašal jo je nad kupom žemelj, in ona, da ne, rad jo je imel še potem, tudi ko je že imela otroka, ki je iz stajice strmel vanj, v njegovo vztrajno naklonjenost, in potem je vzljubil še deklíco, kar tako, oblekico ji je kupil, okorno jo je izbral na otroškem oddelku.

Bil je že rahlo plešast, zajeten, v uniformi in dobrodušen. Riva mu je stekla naproti, se zavihtela nanj v širokem loku in ga poljubila. Hitro je zagrizla v kekse, ki jih ji je podal in so se ji topili v ustih. Obračala jih je z jezikom. Tudi mama mu je prišla naproti in segla sta si v roke,

skoraj. Sedel je v sobo, televizor so ugasili, žalostno je žmurknil s svojim svetlim očesom in večer jim je sedel na kolena. Oficir je prinesel darilo za mamo. Pomežiknila sta si. Odprla sta steklenico vina. Mama ni pila. Riva je kolebala med njima. Uščipnil jo je za podbradek, Oficir, se ji nasmešnil, jo potežkal.

– Ej, deklica, hitro rasteš.

Mama in oficir sta kramljala o gospodarstvu, politiki in zakonolomih. Mama se je ogrnila s haljo in prekrižala noge. Dolila mu je vina in on je odvrzel zgornji del uniforme. Pod njo so zazijale okorne naramnice. Poslušala sta ploščo, ki jo je bil prinesel od doma;

plošča je bila v tujem jeziku in govorila je o dečku, ki si je želel konjev, pa ni vedel, da bodo prvič zahrzali pod njegovim oknom šele tedaj, ko bodo prišli, da mu odpeljejo umrlo mater.

Riva je zaspala na kavču, ob zgornjem robu, zvita v klobčič; z otožnim peketom konj v ušesih. Šli so čez parket, sijajni, odločni, potni.

Pozneje, ko je bila že dekle, se je oficir oglasil še enkrat. Samo še enkrat. Odvrzel je zgornji del uniforme in pod njo so zazijale okorne naramnice. Pripravil je ploščo in prijel smehljajočo se Rivo za pas.

Zaplesala je z ostarelim oficirjem, ki ji je bil nekoč nosil piškote. Strmela je vstran, ker ji je bilo nerodno, da se ji v robu oči zbirajo solze.

Oficir pa je v polomljenem jeziku nadaljeval pripoved o vojaku, ki kuha kave.

– Kav brez števila, eno za drugo, okreten jih nosi na mize, ko zasedamo, za zemljevidi, oviti v cigaretni dim. S stisnjenimi ustnicami stoji za štedilnikom, v predpasniku, voda nekje vre, nekje že usipa kave in tretji del – ... se že kadi iz skodelic, ki nato potujejo na mize ... Samo to zna, vojak obupni. Pokveka. Ampak meni je drag, kljub vsemu. Ničesar drugega ne zna, razen kuhati kavo. Čeljust mu visi navzdol, takole ... Pa on, vama kaj piše?

– Piše, piše.

Mama je vstala in odnesla spečo Rivo, mlasknila je in plosko zanihala v njenem naročju, v posteljo. Iz plošče so še vedno stopali vrani konji, črni. Oficir je nerodno sedel v fotelju, iz njega mu je gledal prijazni, plešasti vrh glave. Razgledoval se je po sobi; sončnik, kavč, likalna miza in na policah nenavadni predmeti, na steni slika iz metuljev; ženska, ki na rami

nosi jerbas, v opankah, razlita v rjave, zemeljske barve in knjige; Življenje v naravi, Umetnost Daljnega vzhoda, Tudi vaš otrok je osebnost. Zakašljaj je, srknil vino.

– V službi, kako je?

Mama se je usedla predenj, znova prekrižala noge, halja se ji je vila ob mečih, kockasti gumbi so zrlji v svet; pomislila je: Moj mož in ženske, neozdravljiva bolezen ...

In odvrnila Oficirju, ko se je zagledal vanjo: Modno revijo pripravljamo. Vsak dan prihajajo manekenke in pomerjajo modele.

Zibale so se po sobi v plaščih s svetlimi gumbi, zelenih, modrih, s podloženimi rameni, hodile mimo miz s kristalnimi posodicami, v katerih so se smehljali v živobarvne papirje zaviti čokoladni bonboni; slikali so jih, one so se ozirale čez rame, lasje so jim valovili, direktor si je beležil, sklonjen nad svoj trebuh v pletenem puloverju.

– ... da in bilanco ...

Oficir se je sklonil in si dolil vina. Vstal je in se sprehodil do polic, na katerih so se podpirale knjige. Potegnil je k sebi Umetnost, jo odprl, se zatopil v sliko.

– Veš, kaj je dejal Courbet? "Preveč jasno vidim, moral bi si iztakniti oko."

– Kako ostro! Da, poznam to jasno videnje. To stanje, ko človeku resnica kakor prejasna slika silovito buta v obraz, da pripira oči, ker vse vidi v natančno začrtanih obrisih. In barve, barve režejo! Rdeča se smeje, se reži, pljuva ...

Oficir se je zazrl vanjo s svojim jantarjevim obrazom. Pogladi je knjigo in jo porinil nazaj med njene vrstnice, te so jo sprejele v jasno določen red medsebojnega podpiranja; gledal je njene členke, prstan z modrim kamnom in ji pripovedoval o prostozidarjih, kjer se mora kandidat za novega člana znebiti kovin, kovancev, prstanov, verižic, ure, tako pokaže, da se ne zmeni za materialne dobrine in konvencije ter hoče spet pridobiti prvotno nedolžnost. Prhnila je: Prvotna nedolžnost! Komu mar zanjo! Več je imaš, teže živiš, v ožjih krogih te stiska življenje!

Pogladila se je po prstanu. Oficir se je smehljajal kakor krap v mreži, ki se obnaša drugače kot ribe, ki skušajo pobegniti, smehljajal se je, srečen,

da je beseda nanesa na občečloveška vprašanja in se sukala okoli njih. Smehljaj se je, ker je vedel, da ona, mama, kljub bevskanju premore precej prvotne nedolžnosti. Njena naivnost je bila v njegovih očeh veliko vredna. Najraje je spregovoril o ljubezni, ki jo je bil sam prejemal in dajal v številnih oblikah, a nikdar v oni, v kateri bi si je želel.

– Ljubezen je popolna mobilizacija, je zaklical in zarožljaj s čeljustjo.

Vedel je tudi, da se bo Rivina mati nekoč v prihodnosti morala spoprijeti s poslednjo metamorfozo moževe kronične nezvestobe – z ljubeznijo, kakršna koli že bo. In že vnaprej ji je ponujal vse, kar je premogel, da bi se v zameno imel česa spominjati, česar koli iz mesta svojega službovanja.

Mama se je smehljala. Bila je očarljiva mešanica človekoljubnosti in nekakšne svoje verzije odljudnosti; Oficir je bil pravzaprav njen edini prijatelj.

Bil je človek, topo nesrečen v svojem poklicu, obračajoč se k prijateljstvu, razbiranju resnic, okoren v vojaških hlačah ... in skromni piškoti, ki jih je pekel, posode, ki jih je pomival, sključen nad lijakom. In Rivina mama, ki mu je prihajala naproti s svojo plemenitostjo, muhasto ljubeznivostjo, rahlo utrujenostjo. Ki je sedela predenj, s prstanom nezvestega moža na rokah, pozabila je na Rivo, ki ga je gledala od strani; pred njim sedi in ga sprejema, poslušaj ga, grizlja piškote in iz njenih rjavih oči se mu ne nasmehne niti ena obljuba. Pa to niti ni pomembno.

Obiskoval ju je; Riva je sedela v stajici in lizala igrače ali pa se je plazila po tleh.

– Glej, takole piše: " Krik je zadel krivične in naslednje jutro so ležali v svojih hišah, kakor da ne bi nikoli živeli v njih."

– Ah, njega ne bo zadelo nikoli! je planila Rivina mama, ko je beseda nanesa na očeta, *pa ga je zadelo, požrlo ga je, počasi, dolgo potem, pozneje, očeta, da je nekoč obležal na robu nasada fig, ležal je v suhi travi in je Riva stala ob zidu in je rezala liste, in oče se je bebavo smehljaj in si šaril po mednožju, vanj je strmelo bistro sonce, morje je plivkalo, neprizadeto, Riva se je vrtela v krogu, ob zidu, na zidu vitice, ki niso popuščale, moški v modrem kombinezonu, emigrant, ki se je vrnil, pripovedoval ji je zgodbe iz Melbourn, o plačah in o delavcih, ki se usipajo, usipajo, listi sočni, oče razkrojen v nepopustljivi svetlobi, oče;*

ki se je prijazno smehljaj z naslednje razglednice, ki sta jo izvlekli

iz nabiralnika čez dva dni; Riva je stala pod nabiralnikom v širokih hlačah z naramnicami in sesljala čokolado in mama je neučakanemu otroku brala kar na stopnicah;

• iz stanovanj je prenikal vonj po juhi, krompirju in čebuli, v kletkah so ščebetale ptice in ribe so plivkale po vodi v okroglih akvarijih, ki so bila kot izbuljena očesa;

Danes je za nami že polovico poti. Prispeli smo namreč v Šanghaj. Potovanje teče po programu. Včeraj smo praznovali s steklenico domačega žganja, danes pa imamo banket gostiteljev. Vreme je lepo. Lep pozdrav. Oči.

Vrata so se odprla in na prag je stopila gospa, ki je bila napisala simfonijo. Nasmehnila se je. Za hrbtom ji je štrlel prazen hodnik, pokrit z resasto preprogo. Kakor po navadi je nosila dekleško rožasto obleko, zoženo v pasu.

– Kako, Riva, ti piše očka?

– Da. Še enkrat toliko časa in vrnil se bo.

Pomislila je, *kako je, ko napišeš svoje in le še čakaš.*

Gospa je čakala ob radiu, privijala je gumbe in lovila postaje. Vanjo so čebljali neznani glasovi. Vrvelo je, piskalo. Zastala je pri zvokih godal in pri zvončkih, pljuskali so vanjo, gledala je predse, mladost ji je odtekala s telesa, pas se ji je debelil. Stala je na balkonu in kadila, za njo so se kakor lene živalice trkljale debelušne note z valčki. Dim se je sukljal v zrak, poletje je dihlo globoko, s kresnicami v soju. *Včasih se ji je zazdelo, da so nesrečni vsi atomi v zraku, ki ga diha.* A je ohranila nasmeh mladenke in hojo, za katero se je zdelo, da ve, kam se nagiba.

Srečevala je bila Rivinega očeta, hitečega, obešajočega se na njene trepalnice. Včasih je zaklopotal vanjo in leno je obrnila glavo nad ozkim vratom. Pa je bila prenežna, da bi jo lahko načela njegova krvoločna ihta. Vztrajala je pri svoji šibkosti in bila močna, tako.

– Tako? Pozdravljeni, se je nasmehnila Rivini mami, in ta ji je vrnila svoj umetelni nasmeh. Stopala je za Rivo.

Z razglednice je boljšchal svetel dan z belkastim, razžarjenim nebom. A v daljavi črni dimniki in temne tovarne. Stolpi, ogrodja in žerjavi. In spredaj polje, z rumenimi kvadrati in vmesnimi trakovi luž. Riva se je zastrmela v rdeče zastavice, zataknjene v mejne črte. Posamezne, osamljene,

po dve skupaj. Po polju so se sukali mali kombajni. Na vsakem izmed njih je sedel mož v modrih hlačah z naramnicami, v beli srajci s kratkimi rokavi. Možem so na glavah počivali slamnati klobuki in njih stroji so mleli rastline. Vrvelo je od dela, od mehanizacije, od neslišnega utripanja tovarn v daljavi. Nad vsem pa je ležal bledikast zrak, ki je pokrival košare, skulpture in delavce.

Riva je ves popoldan držala razglednico v rokah. Z mamó sta sedeli na klopici pred blokom, mama v kratki obleki z lenim pogledom in z žensko revijo v naročju. Delavci na razglednici so kar naprej pobirali zrnje. Kolovratili so po njivi s svojimi stroji in Riva je strmela vanje. Prišla je Gospa s Koro, s starim, lenim, dolgouhim psom, in z mamó sta se zapletli v pogovor. Kora se je prestopala okrog gospodaričnih nog.

– Kora! Kora!

Pes se je prestavil, se plosko usedel. Riva je pomislila na svoj dežnik, ki ga ima zataknjenega med drugimi v sivem vogalu veže, na njem je pes, povsem podoben Kori, z zašiljenim gobčkom. In dežnik je iz šumečega blaga, pisan, z rumenimi in rdečimi marogami in poševnim napisom. Odhlačala je po stopnicah, se zarinila v polmrak, ga zgrabila. Vrnila se je in sedla pod dežnik, na klopeco. Obračala ga je, pozibavala, Kora na njem je valovila.

– Kora, Kora ...

Pes je dobrodušno zrl vanjo. Njegova narava je bila zaprta v rjav kožuh, v štiri noge, v pritlikavost in slinasto sopenje.

– Nič več mladičev ne bo imela. Sterilizirali smo jo.

Tako se je Rivi zazdelo, da tudi Kora le še čaka, kot gospa, ki je napisala simfonijo in se ji prijazno smehlja, da vsi čakajo;

medtem ko sveti sonce in žubore vode, ki ližejo oglate kamne. In mački čakajo na miši na ravnica, usločeni. Brezkrajno. A ljudje opletajo z udi, predstavljajo predmete, vse skupaj je eno samo kroženje okoli mrtvih stvari, ki imajo obraze in čepijo na policah, v vitrinah. Trebušaste vaze, ogrlice, pecljasti kozarci.

INTERVJU

Karpo Godina

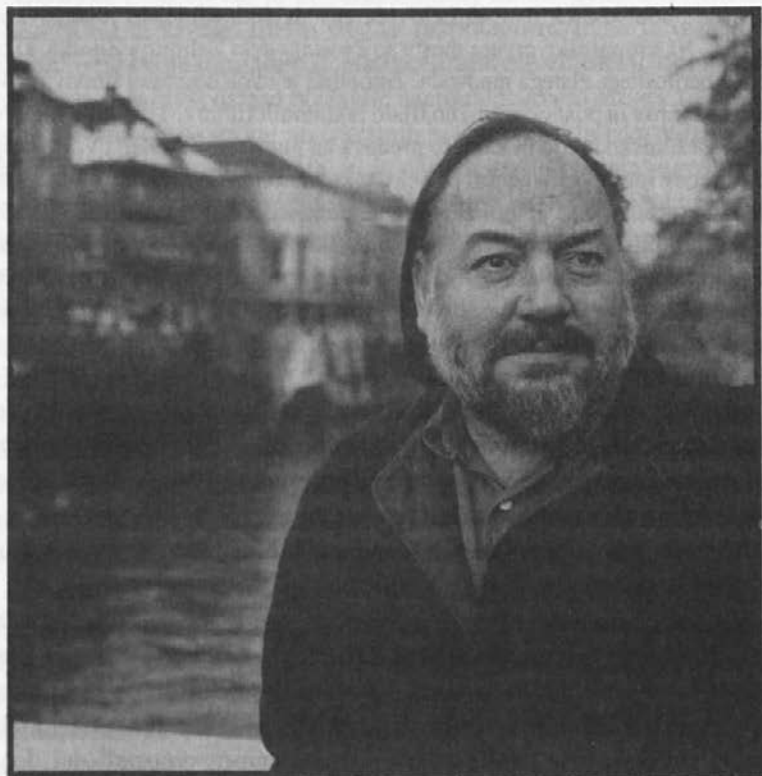


Foto: MIHA FRAS

Nikoli nisem razmišljal o visokoproračunskem filmu

Nikoli nisem razmišljal o visokoproračunskem filmu

Splav meduze (1980), *Rdeči boogie ali Kaj ti je deklica* (1982) in *Umetni raj* (1990) so tri celovečerno igrane postaje na njegovi filmski poti. Njeni začetki segajo v zgodnja šestdeseta leta, ko je posnel prve amaterske filme in se spopadel s "pravimi" kratkimi igranimi in dokumentarnimi filmi, za katere je prejel kopico mednarodnih priznanj. Do danes jim je dodal še sedem televizijskih filmov in nanizank (za beograjsko televizijo je med drugim zasnoval tudi novoletno oddajo) ter pet propagandnih reportaž. Od leta 1968 kot snemalec ali/in kot direktor fotografije podpiše prek dvajset celovečercev najeminentnejših jugoslovanskih režiserjev. Na kronološko prvem mestu so *Zgodnja dela* Želimirja Žilnika, ki takoj poberejo berlinskega zlatega medveda. Zmontiral je okoli štirideset filmov različnih dolžin ter žanrov in posnel približno tristo reklamnih filmov. Trenutno kot izredni profesor za filmsko režijo in kamero predava na ljubljanski AGRFTV. Po dolgem času je njegov igrani celovečerni projekt, tokrat narejen po romanu Alojza Rebule *Kačja roža* (scenarija se je lotil zanimiv tandem, Zdravko Duša in Jernej Novak), omehčal tudi pristojne strokovne komisije. Šlo bo za njegovo prvo ekranizacijo kakega literarnega besedila. A o njej še ne želi razmišljati na glas. Če bodo filmske zvezde mile, bi morali zgodbo, ki osvetljuje narodnostni boj Slovencev na Tržaškem konec dvajsetih let, videti prihodnje leto.

Literatura: *Od vašega tretjega in za zdaj zadnjega igranega celovečerca Umetni raj, predvsem pa tudi zadnjega filma, ki smo ga imeli v prestižnem kanskem uradnem programu, je začelo teči sedmo leto. Je Karpo Godina teh šest let ostal brez novega celovečernega projekta, ker se zanj ni niti potegoval, ali pa so ga pristojne komisije iz takšnih in drugačnih razlogov zavrnilo?*

Godina: Vseh šest let sem se redno potegoval vsaj z enim scenarističnim projektom na natečajih za celovečerni film. No, in zdaj mi je komisija končno odobrila zadnji predloženi scenarij. Sistem financiranja pa je po novem tak, da za realizacijo filma od filmskega sklada ne dobiš več vseh potrebnih sredstev, tako, da si moraš s svojim producentom preostali del denarja priskrbeti še kje drugje. Upam, da nam bo to uspelo in da bomo potem odobren scenarij lahko tudi realizirali.

Literatura: *Ko sem se pogovarjala z novo zvezdo srbskega filma, režiserjem filma Lepe vasi lepo gorijo Srđanom Dragojevićem, mi je dejal,*

da se mu zdi ustvarjanje nacionalnih list filmskih uspešnic, nastalih v nekdanjem jugoslovanskem državnem in kulturnem prostoru, blasfemično dejanje, češ da zanj filmi, narejeni v obdobju SFRJ, nikakor niso srbski, hrvaški, slovenski, makedonski ..., temveč jugoslovanski. Sami ste od vseh začetkov, kot režiser, snemalec, direktor fotografije ali montažer, sodelovali s številnimi režiserji, kot so Bata Čengić, Lordan Zafranović, Živojin Pavlović, Dušan Makavejev, Vojko Duletić, Filip Robar Dorin in drugi. Bi se strinjali z Dragojevičevim mnenjem?

Godina: Dragojević je pripadnik nove, mlade generacije filmarjev, ki časa SFRJ ni živela. Imajo pač na razpolago različne informacije, ki si jih lahko po svoje tolmačijo in interpretirajo. Ne vidim nič bogokletnega v trditvi, da so v bivši državi obstajale nacionalne kinematografije s svojimi specifičnostmi. Če se spomnim takratnih jugoslovanskih filmskih festivalov v Pulju, je bil naziv festivala ta, ki je dal slutiti, da obstaja jugoslovanska kinematografija. Pa temu ni bilo tako. V filmih se je skoraj na vseh ravneh še kako razpoznavalo, od kod prihajajo. Po bivšem skupnem prostoru so se prek republiških meja prepletale kvečjemu tehnične ekipe s tehniko in laboratoriji in še neavtorski deli ekip, morda kak igravec, scenograf, komponist, direktor fotografije. Izjemoma se je zgodilo, da je v drugi republiki režiral film režiser, ki ni bil od tam. Sam ne vidim, kaj bi bilo tisto, kar bi lahko označevali s skupnim imenovalcem jugoslovanski film. Saj je situacija s filmom danes, ko so na tem istem ozemlju nastale nove države, praktično nespremenjena. Po tej logiki bi še vedno moral obstajati tudi jugoslovanski film. Je pa normalno, da so se v mnogih filmih zrcalili vplivi, povezanosti, pretoki in prežemanja, ki so bili rezultat skupnega bivanja.

Literatura: *Ob vašem filmu Umetni raj je Svetlana Slapšak v naslovu svoje ga članka za beograjsko Borbo (ponatisnjenega potem v Naših razgledih) zapisala "Zadnji jugoslovanski film", naslov pa pojasnila: "'jugoslovanski' označuje kakovost, inteligenco in ironijo mešane kulture in se ne nanaša na avtorje ali filmsko proizvodnjo. 'Zadnji' – brez paradoksa – označuje mojo bojazen za možnost snemanja filmov zunaj teh kategorij v prihodnje." Menite, da je razpad skupne države in s tem nekega kulturnega prostora tudi bistveno spremaal tako tematske kot estetske razsežnosti filma, ki nastaja v novonastalih državah? Čisto konkretno: vse vpletene strani snemajo filme o razpadu Jugoslavije in o vojni, ki jo je ta razpad*

sprožil. A če pogledamo le dva filma, Dragojevičeve Lepe vasi in Šprajčevega Felixa, imamo občutek, kot da bi nastala ne le na geografsko popolnoma ločenih celinah, temveč tudi znotraj nacionalnih kinematografij, ki nikoli nista imeli nič skupnega.

Godina: Kulturni prostor, kolikor ga je in v kakršni obliki pač je, ne more kar tako izginiti. Zdajšnje obdobje je zaznamovano z vojno na tleh bivše države in z njenim razpadom. Normalno je, da bo ta zaznamovanost prisotna v kinematografiji novonastalih držav. Kakovost, inteligenca in ironija mešane kulture, o kateri govori Slapšakova, pa mislim in upam, da se bo kljub mejam in novonastalemu kaosu obdržala in nadaljevala.

Literatura: *Ob prebiranju časopisne dokumentacije, vezane na slovensko kinematografijo v zadnjih petnajstih, dvajsetih letih, udari na plan precej depresivna ugotovitev, da so v manjšini članki (če pustiva množico medsebojnih dopisovanj in zmerjanj samih filmskih ustvarjalcev), ki ne bi že s samimi naslovi govorili o krizi nacionalnega filma. Ta ima, vsaj znotraj kulturne politike, dejansko že dlje časa status nekakšnega desetega brata. Kje vidite najpomembnejše vzroke, da se danes soočamo z dejstvom, ko je treba vse segmente nacionalne kinematografije tako rekoč ponovno postaviti na noge? Predvsem pa pripeljati nazaj pred domači film tudi domačega gledalca.*

Godina: Najprej bi omenil to, da nacionalna kinematografija, ki lahko letno posname dva ali tri celovečerne filme, znotraj teh števil ne more dosegati stanja, kjer je vsak film ali umetniško izpovedno ali komercialno uspešen. Upam si trditi, da je kakovost primerljiva s katero koli evropsko kinematografijo. Če pogledamo samo francosko ali italijansko filmsko produkcijo, vidimo, da tam posnamejo tudi do sto celovečercev letno. Po logiki ocenjevalcev naših filmov bi pričakovali, da je večina tujih filmov na zavidanja vredni ravni, pa temu ni tako. Le zelo redki filmi izstopajo iz te številčne mase. Pri nas je pač film tisti, ki je vsem na očeh in vsakdo se čuti poklicanega, da ga lahko kritizira. Koliko je letno zavoženih gledaliških tekstov, gledaliških predstav ali pa oper in baletov, literarnih del itn., pa vse to zdrsne neopazno mimo. Ob veliki številčnosti teh del pridejo na površje le kakovostna dela, ki so potem medijsko obravnavana in hvaljena. Mislim, da se sila redko sliši, da je v krizi slovensko gledališče ali pa slovenska literatura. O slovenskem filmu pa se nenehno lajna, da je v krizi. Gradila so se nova gledališča, galerije ..., medtem ko se ni skoraj nič storilo

za film. Tehnika je zastarela, ni sodobnega tonskega studia, ni ateljejev, ni laboratorija. Sočasno s propadanjem in nazadovanjem tehnične baze in ob životarjenju ob majhni letni produkciji so se upokojili ali pa odšli kam drugam tudi tisti kadri, brez katerih filma ni mogoče delati. Tu mislim predvsem na scenografe, kostumografe, scenske mojstre, mojstre razsvetljave, tonske mojstre, filmske mizarje, kašerje, krojače, rekviziterje ... Vsak izmed teh poklicev je tako specifičen, da je za ponovno vzpostavitev teh kadrov potrebno dolgo šolanje in veliko praktičnega dela. Na AGRFTV obstaja žal samo oddelek za filmske in televizijske režiserje, ni pa oddelkov za kamero, montažo, zvok, scenaristiko, scenografijo ... Vse filmske šole na področju bivše države imajo te oddelke in te kadre šolajo ter vzgajajo še naprej. Kinematografi so se skomercializirali in tukaj ne vidim ravno optimistične napovedi, da bi lahko nazaj pred domači film pripeljali tudi domačega gledalca.

Literatura: Najbrž pa sorazmerno zdrava (produkcijska, tehnična ipd.) razmerja znotraj neke nacionalne kinematografije sama po sebi še niso zagotovilo za kakovosten film. Filmska produkcija zadnjih let kaže, da je eden od segmentov, s katerim se filmski ustvarjalci (vsaj tako se zdi) najmanj ukvarjajo, prav filmski scenarij. Poklicnih scenaristov pri nas tako rekoč ni.

Godina: Že prej sem omenil, da pri nas ne izobražujemo scenaristov, ki so še kako potrebni tako filmu kot televiziji. Češka kinematografija je imela v svojem zlatem obdobju t. i. dramaturške skupine, kar je pomenilo, da so se okoli določenega teksta zbirali ljudje, ki sodijo po svojih afinitetah skupaj. Scenaristični projekt je bil prediskutiran in izpiljen do potankosti, preden je šel v realizacijo. V skupini je bil jasno tudi režiser bodočega projekta. Ta način dela je bil v tej fazi finančno močno podprt in to je dalo takšne rezultate, da so bili češki filmi lep čas v vrhu takrat zelo aktivne filmske Evrope. Te vrste predpriprav so pri nas neznanka. Scenarij, ki je v tujini finančno visoko ovrednoten, saj je končno hrbtenica bodočega filma, se pri nas ponižujoče nizko plačuje, tako da tudi pisatelji nimajo prav posebnega veselja in motiva, da bi pisali scenarije. Scenarij, ki na natečaju ne pridobi sredstev za realizacijo, ni plačan. Od tod tudi to, da pri nas ni poklicnih scenaristov.

Literatura: Kako bi komentirali že skorajda ponarodelo mnenje, da

dober scenarij še ne prinese dobrega filma, tako kot slab scenarij še ne prinese nujno slabega filma?

Godina: To je odvisno od tega, kaj nam pomeni scenarij. Če razumemo scenarij kot načrt filma, kot film, opisan na papirju, potem lahko dober scenarij pomeni samo dober film in nasprotno. Pod pogojem seveda, da je bilo kakovostno opravljeno tudi režiserjevo delo. Če pa, kar je pri nas navada, v scenariju iščemo neke zunajfilmske, literarne kvalitete, potem je mogoče vse: literarno odličen scenarij je lahko načrt za zanič film in narobe. Hočem reči, v veliki večini primerov je že na papirju jasno, kakšen bo film. Komisije se načelno ne bi smele izgovarjati, da so scenariji, o katerih odločajo, nepredvidljivi.

Literatura: *Sedemdeseta leta slovenskega filma, pa tudi začetek osemdesetih je nedvomno zaznamovalo obdobje ekranizacij predvsem starejših literarnih besedil (Cankar, Bevk, Tavčar, Kranjec, Voranc ...). Nekatere kinematografije, britanska prav gotovo, imajo zajeten korpus vrhunske ekranizacije nacionalne literature. Slovenskemu filmu, ki je zajemal iz svoje literature, pa je bilo marsikdaj (upravičeno) očitano, da je film zgolj literariziral, oziroma, grdo rečeno, literaturo filmiziral – da mu torej ekranizacija literature ni sprožila dovolj razmisleka o samem filmskem izrazu, specifičnem filmskem jeziku. Bi se strinjali s tem?*

Godina: To je po mojem mnenju zmotna ocena. V slovenskem filmskem prostoru imajo dela, ki so posneta po literarnih predlogah, visoko mesto ravno v domeni režiserjeve specifične filmske govornice. Da samo preletim in obudim spomin na nekatere filme, posnete po literarnih delih, pa bomo tudi z današnjimi merili ugotovili, da verjetno ni vse tako, kot se pač o slovenskem filmu pavšalno razmišlja: France Kosmač: *Koplji pod brezo* (P. Voranc), Jože Babič: *Veselica* (B. Zupančič), France Štiglic: *Balada o trobenti in oblaku* (C. Kosmač), Boštjan Hladnik: *Ples v dežju* (D. Smole), Vojko Duletič: *Na klancu* (I. Cankar), *Draga moja Iza* (I. Zorman), Matjaž Klopčič: *Iskanja* (Iz. Cankar), Živojin Pavlovič: *Nasvidenje v naslednji vojni* (V. Zupan), Filip Robar Dorin: *Veter v mreži* (M. Jarc), Andrej Mlakar: *Halgato* (F. Lainšček) ...

Literatura: *Pri Splavu meduze in Umetnem raju ste pisanje scenarija zaupali Branku Vučićeviću, pri Rdečem boogieju pa Branku Šoemnu. Ob Umetnem raju ste celo izjavili, da ste takoj vedeli, da vam dober scenarij*

lahko napiše samo Vučićević. Ker imate tudi gledališko režisersko izkušnjo, me zanima, ali bi odnos scenarist – režiser lahko primerjali z odnosom gledališki režiser – dramaturg?

Godina: Scenarist je soavtor filma, medtem ko je – ali naj bi vsaj bil – gledališki dramaturg le režiserjev pomočnik za dramaturško razčlemba in dodelavo teksta ter njegovo dramaturško učinkovito izvedbo na odru.

Literatura: Tako v Splavu meduze kot v Umetnem raju ste na mnogih filmskih ravneh brisali mejo med fiktivnim in dokumentarnim svetom. Pri Umetnem raju pa že sam naslov na neki način govori o odnosu med filmom in življenjem. Za vaše filme bi sploh lahko rekli, da vedno, najbolj neposredno seveda v Umetnem raju, govorijo tudi o filmu kot takem, da se na neki ravni vedno izpišejo tudi kot esej o filmu. Če pa že ne o filmu, pa o umetnosti nedvomno.

Godina: Tu nimam kaj dodati. Prav imate!

Literatura: Predvsem Splav meduze in Rdeči boogie sta nedvomno filma z močnimi družbenokritičnimi dozami. Brez njih ni, na svoji ravni, niti Umetni raj. Bi zase, tudi ob vsej fronti vaših kratkih filmov, lahko rekli, da je to tematski segment, ki mu nočete ali pa ne morete ubežati?

Godina: Ne morem. Družbene razmere so del naših življenj. Prodirajo v vse pore naše intime. Kako naj človek to spregleda?

Literatura: Zelo radi imitirate filmsko formo, filmski jezik, značilen za posamezna obdobja stoletne filmske zgodovine. Za Splav meduze je nekdo napisal, da je sentimentalni kič in ironija do tega sentimenta hkrati. Zdenko Vrdlovec pa je bil mnenja, da je prvi in najbrž tudi edini slovenski postmodernistični film, in to utemeljil, "če ne zaradi drugega, pa vsaj zaradi 'metode citatov' ali, bolje, pastiša kot tiste 'prazne parodije', ki je – če rečemo z 'gurujem' postmodernizma, Fredricom Jamesonom – preostala 'proizvajalcem kulture po zlomu visokomodernistične ideologije': preostalo jim je namreč 'oponašanje mrtvih slogov, poljubno kanabaliziranje vseh slogov iz preteklosti', odkar živijo v svetu, kjer 'smo obsojeni na iskanje Zgodovine preko naših pop podob in simulakrov za vedno nedosegljive zgodovine'". Menite, da je prihodnost filma kot umetnosti res usodno odvisna le še od lastne zgodovine?

Godina: Toliko napovedi o prihodnosti je že ostalo neuresničenih. Menim, da mora film, kot vsaka umetnost, neprestano voditi dialog tudi

s svojo zgodovino, s svojo preteklostjo in iskati nove oblike. Včasih so te lahko tudi simulakri. Ne verjamem, da je potrebno to vedno prisotno dejstvo postaviti v kakšno posebno obdobje. Se pa naši okusi, naše afinitete, neprestano menjajo. In tako bo verjetno tudi ostalo.

Literatura: *Znano je, da sta vaši filmski relikviji velika François Truffaut in Andrej Tarkovski. Vsak po svoje sta zaznamovala tisto, čemur rečemo evropski film. Kaj vam danes pomeni ta pojem, ki so ga po dolgem času ob filmu Larsa Von Trierja Lom valov spet potegnili na plano in kje vidite njegovo prihodnost v dobi, ko filmski svet čedalje bolj obvladuje hollywoodska produkcija?*

Godina: Zoperstavljanje evropskega filma ameriškemu se mi zdi odveč. Film je dober ali slab, pa naj bo ameriški, azijski ali evropski. Bila so obdobje, ko je bilo v Evropi veliko dobrega filma. Tudi za Hollywood so bila ta obdobja odločilna, saj so mu Evropejci ničkolikokrat prinašali svojo umetniško vitalnost. Spomnimo se novovalovcev. Včasih pa je bilo tudi obratno. To je stara igra. Enkrat prevladuje Hollywood, drugič spet Evropa. Seveda pa ima ameriški film prednost na trgu že zato, ker lahko s svojim kapitalom nadzira svetovne distribucijske kanale. Zato bi si morale evropske kinematografije zagotoviti svoj delež na domačih trgih. Razen slovenske kinematografije to bolj ali manj uspešno tudi počenjajo.

Literatura: *S kritiki in domačimi festivali ter premierami niste imeli največje sreče. Vse tri vaše celovečerce, da o kratkih filmih ne govoriva, so spremljale manjše "afere". Tako ideološke kot kritiške. Umetnemu raju pa v domači filmski kritiki sploh pripada neko posebno mesto, saj je ob njem nastala izjava, danes že skorajda ponarodelo mnenje o katerem koli novem slovenskem filmu, ki ugleda luč sveta – namreč izjava Vesne Marinčič, da gre za "še en slab slovenski film". Kot odgovor je potem v Delu na polovici strani izšla nekakšna osmrtnica slovenski kritiki, na kateri je z velikimi črkami pisalo "Umetni raj; Še en slab slovenski film; Poročilo Vesne Marinčič iz Cannesa, Delo, 22. maja 1990." Ta samoironična uporniška gesta je potem ponovno sprožila debate o ne ravno uspešnem ljubezenskem razmerju med domačo filmsko kritiko in njenim nacionalnim predmetom. Čeprav kritika ne more zakriviti nobenega slabega filma, pa ni osamljeno mnenje, da so domači kritiki do slovenskega filma neprimerno bolj kritični kot do filmske ponudbe, ki prevladuje v kinematografih. Kje ste sami v*

tem "sporu"?

Godina: Verjetno je s kritiki tako kot s filmi. Imamo dobre in slabe. Pri nas že lep čas razsaja manira "sesuvanja", neargumentiranega zavračanja domačega in evropskega filma v prid ne nujno vedno bleščečemu ameriškemu. Pri teh kritikih je večje od njihove samozavesti in topoumne oholosti samo še popolno nepoznavanje filmske zgodovine in filmskih ustvarjalnih postopkov. So prenapeteži, ki pri pisanju kritike ubirajo najlažje poti, kar nikakor ne vodi h kakovosti. Vsake neumnosti je enkrat konec, pa vse kaže, da tudi ti "kritiki" počasi izginjajo. Take muhe enodnevnice pa so na žalost še kako škodljive. Ko so slovensko kinematografijo razdrli institucionalno, so svoje pridodali še takšni tako imenovani kritiki. Rekonstrukcija bo zato toliko težja.

Literatura: Študirali ste na ljubljanski AGRFTV in se potem tja vrnili kot profesor. Znano je, da so vaši profesorji, kljub talentom in priznanjem, ki ste jih takrat že dobivali, vaš scenarij, pripravljen za diplomski film, Baron N., ocenili kot ne dovolj zrel. Kaj bi o njem dejali danes, ko ste tudi sami profesor?

Godina: Baron N. je bil projekt, ki ga je napisal pokojni Svit Brejc. Hotela sva realizirati scenarij, ki je bil napisan kot načrt za film in nikakor ne kot dobro napisana literatura. To je bil glavni razlog za to, da je bil scenarij zavržen. Pokopalo ga je nerazumevanje "filmskosti" projekta. Med mojimi študenti se vedno znova pojavi kakšen scenarij, ki me v nečem spomni ravno na Barona N., in skoraj po pravilu je film, ki je posnet po takem scenariju, uspešen.

Literatura: Za Wima Wendersa je znano, da vsak svoj film, preden se odpravi na snemanje, pospremi s fotografijami. Da si ustvari njegovo "predpodobo". Ker niste samo režiser, ampak tudi mojster filmske fotografije, me zanima, ne glede na to, da ste pri filmu večkrat sodelovali kot snemalec in direktor fotografije kot pa režiser, kako film nastaja v vaši glavi?

Godina: Že kot šestletnemu otroku mi je oče kupil za tisti čas vrhunski fotoaparati in spomnim se, da sem ga še dolgo, vsak večer, nosil s seboj v posteljo in preden sem zaspal, sem si ga položil poleg glave, pod blazino. Fotografija je od takrat moj stalni spremljevalec.

Z njo se je poleg očeta ukvarjal že tudi moj ded. Spominjam se, kako sem v otroštvu rad brskal po drvarnici in si ogledoval na stotine velikih

fotografij na steklu, ki jih je posnel na fronti med prvo svetovno vojno. Na vseh fotografijah so bile postavljene za fotografiranje nepregledne množice lepo urejenih vojakov. Nikoli istih. Takrat mi ni bilo jasno, zakaj je ded to delal in zakaj so se vojaki toliko in tako slikali.

No, oče je razen tega tudi pisal, mati je bila gledališka igralka, sestra se je ukvarjala z glasbo in baletom, politika nas je dobesedno premetavala sem in tja, tudi geografsko. In verjetno so tu sestavine, ki so soudeležene pri postopku nastajanja mojih filmov.

Če izvzameva iz tega postopka samo segment fotografije, je kronologija dela ponavadi takšna: ko je zgodba grobo postavljena, odidem na možna bodoča snemalna prizorišča in jih poslikam s približno tistim občutjem, kakršno naj bi potem funkcioniralo v filmu. Te fotografije me nato obdajajo in inspirirajo do dokončanja scenarija. Skoraj vedno mi pomagajo izpeljati zamisli do konca. Če bi pregledali te albume, ki jih hranim, bi bili presenečeni, kakšen velik delež posameznih filmov je bil že v samih fotografijah.

Literatura: Recimo, da vam rečejo, prižgali smo vam zeleno luč za visoko, res visoko proračunski film. Kaj bi posneli?

Godina: Nikoli nisem razmišljal o visoko proračunskem filmu. Dovolj bi bilo, da bi bili filmski projekti realno ovrednoteni in tako tudi plačani, da bi lahko ob filmu in s filmom normalno živel in da bi lahko kontinuirano delal.

Ljubljana, januar 1997

Ženja Leiler

ROMAN

Dušan Pirjevec

Problem slovenskega romana

Problem, o katerem govori naslov tega predavanja, ni mišljen voluntaristično, zato ga je mogoče primerno razviti samo na podlagi dejanske, tj. že dokumentirane problematičnosti slovenskega romana. To je tista problematičnost, ki je odločilno zaznamovala že prvo slovensko romaneskno besedilo, Jurčičevega *Desetega brata*, in jo je dovolj jasno in natančno ekspliciral Jurčičev prijatelj in "mentor" Fran Levstik. Za slovensko estetsko zavest je Jurčičevo besedilo še vedno naš prvi roman, vendar pa obenem zanjo ni tudi pravi roman, zato se je spremenilo v berilo za otroke, kot se je to zgodilo tudi z večino naših drugih romanesknih besedil, tako da Slovenci največjih dosežkov svojega literarnega genija ne odkrivajo v epski prozi, temveč predvsem v liriki.

Problematičnost slovenskega romana pomeni predvsem to, da ta roman ne ustreza tistim literarnoestetskim normam, modelom in zgledom, ki so se kot znak in merilo umetniške kakovosti in umetniške biti oblikovali in potrjevali v obzorju evropskega romana in ki se jim slovenska književna ustvarjalnost očitno ni mogla ustrezno podrediti in prilagoditi. Zato lahko problematičnost slovenskega romana zaznamo, samo če se giblremo v obzorju velike evropske epske proze. V natanko določenih časovnih mejah, ki jih ima naše predavanje, tega obzorja ni mogoče natančno opisati, zato se moramo omejiti le na najpomembnejša in apodiktično izrečena dejstva in lastnosti, kar seveda pomeni bistveno in a priori nepresegljivo nezadostnost tega razmišljanja.

Georg Lukács je v svoji znani *Teoriji romana* filozofskozgodovinsko

bistvo romana definiral kot epopejo sveta, ki so ga bogovi zapustili, v katerem je torej ostal le še človek, ki neuspešno in nenehno išče identiteto smisla in resničnosti, tako da je bistvo romana skrito v paradoksu: pot se začanja, potovanje je končano – kar med drugim pomeni, da romaneskni junak šele na kraju svoje usode uzre pravo pot, vendar se nanjo ne more več odpraviti, saj je potovanje prišlo do svojega nepreklicnega konca v obliki dokončnega neuspeha, poraza, smrti, katastrofe ali samomora. Dogajanje evropskega romana je pravzaprav dogajanje nesrečnih usod, zato se roman končuje z načelnim neuspehom ali s tragično katastrofo.

Vendar to ne velja tudi za prvi slovenski roman. Ta se namreč končuje s *happy endom*, s popolnim junakovim uspehom, z njegovo afirmacijo in z identiteto resničnosti in smisla. S to razliko med slovenskim in evropskim romanom se odpira pot do problema slovenske romaneskne naracije. Seveda niso vsa slovenska romaneskna besedila, na katera se implicitno sklicuje to predavanje, zaznamovana z enakim radikalnim *happy endom*; pa vendar je njihovo problematičnost mogoče dojeti predvsem s pomočjo vprašanj, ki se odpirajo z jurčičevskim *happy endom* ter njegovo identiteto smisla in resničnosti.

Pravi romaneskni junak načelno predstavlja nesrečno usodo, zato moramo zdaj podrobneje premisliti najprej to usodo. Njen proto-tip, njena prva realizacija torej, je danes Cervantesov don Kihot, ki se odpravlja v svet, da bi ga s svojo socialno zgodovinsko akcijo radikalno spremenil v imenu pravičnosti in ljubezni, v imenu tistih idej in idealov, ki so zanj povezani z imenom legendarnega viteza Amadisa. Don Kihot želi biti, kot to sam pravi, novi Amadis. Amadis je njegova ideja, njegova resnica, njegovo bistvo. Vendar pa to, da je za don Kihota prava ideja in edina resnica prav Amadis in zgolj Amadis, ni nič naključnega, saj beremo, da je don Kihot po božji volji rojen v ta železni vek, da bi v življenje znova priklical zlate čase Amadisa, potujočih vitezov, kralja Arturja in okrogle mize. Z božjo, in ne s svojo voljo! Projekt radikalne spremembe sveta ni junakova individualna ali subjektivna konstrukcija; svoj cilj in načrt, svojo idejo in ideal, svojo resnico in bistvo sprejema od boga oziroma iz svojega rojstva. Že s samim rojstvom je don Kihot določen za novega Amadisa; za določene ideje, ideale in resnico je določen že s tem, da se je rodil, s tem torej, da preprosto je.

To, po čemer in zaradi česar nekaj sploh je, se imenuje Bit, Sein, Être, in je potemtakem očitno, da je roman s svojim specifičnim junakom mogoč samo v obzorju posebnega razumevanja biti. V evropskem romanu bit ne pomeni tega, da najprej in predvsem vse je, ampak ima tudi druge razsežnosti. Vse, kar je, bit obenem tudi natančneje določa: don Kihota na primer določa v določeno idejo in resnico, zato je bit izvor te določene ideje in resnice, ona sama je ta Ideja ali Resnica. Bit se tako spreminja v najvišjo in najčistejšo Idejo, sama je nekaj določenega, zato dobi naravo in lastnosti določenega bivajočega, vendar tako, da je obenem tudi najvišje bivajoče, kot na primer absolutni duh ali materija, kot poslednja resnica in izvor vsega, kar obstaja. Bit ima tako lastnosti ideje in biti, je identiteta bistva in biti, kar pomeni, da imamo opraviti z metafizično bitjo kot najvišjim bivajočim.

Evropski roman je zato tipično metafizična struktura.

Toda če je tako, če se roman utemeljuje na identiteti bistva in biti oziroma ideje in biti, potem se postavlja vprašanje, kaj pomeni roman kot zaporedje nesrečnih usod, kakšna je narava junakovega poraza, katastrofe ali samomora glede na njegov izvor v identiteti bistva in biti? Poraz, neuspeh in katastrofa lahko pomenijo samo neuspeh izhodiščne točke, to pa je metafizična struktura identitete ideje in biti. Povedano drugače: v tem porazu se dogaja problematiziranje izhodiščne točke, problematiziranje identitete biti in ideje torej. Identiteta razpade, to pa ne more pomeniti nič drugega kot to, da bit in ideja nista eno in isto. V neuspehu, katastrofi in samomoru se izkazuje razlika med bistvom in bitjo, izkazuje se radikalna diferenca med obema.

Radikalno diferenco, ki se dogaja v nesrečnih usodah romanesknih junakov, lahko tudi konkretnije določimo, že če se spomnimo samo don Kihota. Na začetku je don Kihot sebe razumel kot novega Amadisa, ki je po božji volji rojen, da bi spremenil svet. Na koncu, pred svojo smrtjo, mora priznati, da je bilo njegovo početje nenehna norost, to pa pomeni, da njegovo sledenje zgledu plemenitega Amadisa ni bilo zares božja volja. Njegovi ideali in ideje, njegova bistvo in resnica so bili norost in ne določila boga ali biti. Načrti in ideali so bili samo njegovi osebni načrti in ideali in nič drugega.

Če se torej slovenski roman ne končuje s katastrofo, potem to predvsem

pomeni, da se v njem ne dogaja diferenca med bistvom in bitjo, med idejo in bitjo; v njem je izhodiščna identiteta ohranjena, s tem pa je ohranjena tudi metafizična struktura kot taka; ta se očitno ne razkraja in odpira, ampak se potrjuje in utrjuje. Toda če je tako, potem je obenem jasno tudi to, da moramo za globlji uvid v smisel slovenskega romana in njegove problematičnosti podrobneje raziskati naravo tiste difference, ki se dogaja v nesrečnih usodah pravih romanesknih junakov.

Če dojamemo junakovo katastrofo kot dogajanje difference med bitjo in bistvom, potem to pomeni, da pomeni bit samo to, da vse je, kakor je, da torej bit vse "določa" samo v to, kar izrekamo z glagolom *biti*. Bit človeka torej ne določa v določeno idejo ali resnico, v imenu katere bi moral spreminjati svet in samega sebe, da bi bila on sam in svet v skladu z idejo, smislom ali bistvom. Ideja, v imenu katere junak vrši svojo socialno zgodovinsko akcijo za radikalno spreminjanje sveta, zato ne izhaja iz biti, ampak je dosledno subjektivna. Subjektivna je v tistem smislu, ki spregovarja v pojmu, iz katerega je izpeljana beseda "subjektivno", to pa je "subjekt". Subjekt, latinsko *sub-iectum*, je tisto, kar leži pod ničem, torej podlaga ali temelj, to pa tako, da pod tem temeljem ne leži nič drugega, da je torej on sam brez temelja oziroma da je njegov temelj nič ali nihilizem. Ideja kot nekaj dosledno subjektivnega je torej izvorno nihilizem v smislu svobodne neutemeljenosti in načelne neutemeljivosti.

Izvorni nihilizem ideje, v njej utemeljenega junaka in njegove radikalne akcije se kot tak razkriva šele v samem koncu junakove usode, v končni katastrofi njegove akcije, zato je samo po sebi očitno, da lahko ideja funkcionira kot temelj in izvor, samo če je njen izvorni nihilizem prikrit. Ta prikritost je identiteta bistva in biti, tj. utemeljevanje ideje v biti oziroma samopostavljanje ideje za bit.

Če hočemo opisano strukturo dojeti s tradicionalno literarnoteoretsko in literarnozgodovinsko terminologijo, potem je najbolje, da se spomnimo znanih Engelsovih določil romana, ki sicer zahtevajo tendenciozni roman, vendar tak tendenciozni roman, v katerem je tendenca prikrita. Engels poudarja, da je umetniško delo toliko boljše, kolikor bolj so avtorjevi pogledi in ideje prikriti, tako da se ideja spontano zasveti iz samih opisanih situacij, dogodkov in akcij. Ideja se torej v življenjskem gradivu prikriva, da bi se lahko znova rodila, vendar ne več kot individualna in subjektivna ideja

določenega avtorja, ampak kot edini legitimni rezultat samega življenja. Bralcu se ideja v umetniškem delu ne predstavi neposredno in kot taka, do nje mora priti s vojim lastnim naporom, zato je ne bo razumel kot idejo nekoga drugega, ampak kot svoje lastno odkritje. Ideja se torej prikrija v akcijah, situacijah in dogodkih, skratka, v življenju, da bi se tako utemeljila in potrdila kot nekaj občeveljavnega in univerzalnega.

Engelsovo misel in v njej skrito resnico je treba posebej poudariti. Mi vsi namreč od romana pričakujemo, da bodo njegovi junaki podobni živim ljudem iz krvi in mesa; za splošno estetsko zavest roman ni pravo umetniško delo, če ideja, kot to po navadi pravimo, dela silo življenju. Umetniško delo je umetniško, samo če sta ideja in življenje v harmoničnem odnosu.

Vendar pa lahko rečemo, da je harmonija življenja in ideje, biti in bistva samo izhodiščna točka romana kot umetniškega dela, to pa takšna izhodiščna točka, da se obenem dogaja tudi radikalno razkrajanje te harmonije. Usklajenost življenja in ideje se končuje s katastrofami, neuspehi in porazi, in iz tega lahko vsekakor sklepamo, da je vzrok tistega uničenja, v katero na koncu svoje usode pada romaneskni junak, skrit prav v tej skladnosti, v identiteti bistva in biti, torej v prikritosti izvornega nihilizma ideje, subjekta in akcije. Izvorni nič se spremeni v uničenje, ali z drugimi besedami: izvorni nič postane, če je utemeljen v biti, uničujoča sila ali moč. Ideja, utemeljena v biti, dobi lastnosti edine in univerzalne ideje, zato si mora podrediti totaliteto sveta, kar pomeni, da zanikuje in uničuje vse, kar ni ona sama.

Roman kot metafizična struktura se torej utemeljuje v identiteti ideje in biti, vendar to identiteto obenem tudi razkriva kot sprevrnitev nič v uničenje. Roman je nenehno razkrivanje uničujoče resnice svojega lastnega temelja. S tem v povsem določenem smislu presega svoj lastni temelj in kot tak je umetnost. Roman je umetnost kot razkrivanje prikrite resnice metafizike.

Na tej točki se lahko vrnemo k vprašanju slovenskega romana. Če njegovi junaki ne propadajo tako, kot je to zavezujoče za evropski roman, potem to predvsem pomeni, da se v njem ne dogaja diferenca bistva in biti, da ostaja torej izvorna identiteta nedotaknjena in da ideji uspe ohraniti naravo biti, ker se ne more razkriti kot sprevrčanje nič v uničenje. V

teh besedilih ideja torej ne dospeva v svojo resnico in ni izpostavljena tisti radikalni problematizaciji, v kateri se končuje ravno zaradi junakove katastrofe. Tekst je torej v našem primeru dosledno v službi ideje in zato ni umetnost, ampak prvenstveno ideologija. Slovenski roman kot ideologija ni prostor dogajanja resnice, dogaja se le kot prikritost izvornega ničā.

Te izpeljave so same na sebi dovolj jasne, vendar niso jasne tudi njihove implikacije. Predvsem še ne vemo tega, zakaj v okvirih slovenske književnosti ravno roman ne more biti prostor dogajanja resnice. Na to – vsekakor bistveno – vprašanje lahko odgovorimo, samo če je jasno, kateri je tisti posebni in samo za roman primerni način dospevanja identitete bistva in biti v diferenco in resnico? To je v tem trenutku odločilno vprašanje.

Na podlagi vsega, kar smo že lahko spoznali o samem romanu, je očitno, da se dospevanje v resnico vedno dogaja kot neuspeh, katastrofa ali tragedija junakove totalne in radikalne akcije. Z njo želi spremeniti svet v skladu s svojo idejo. In res: tisto, kar čutimo kot najočitnejšo nezadostnost slovenskega romana, so junakova relativna pasivnost, nejasno izraženi konflikti, nizka intenzivnost dogajanja; vse to ima za posledico, da posamezni liki niso toliko notranje vznemirjeni in angažirani, da bi bile spodbujene vse plasti človeške psihe in razkrite vse njene globine. Ni naključje, da je Levstik že za našega prvega romanesknega junaka ugotovil, da pravzaprav sploh ni pravi junak, saj je preveč pasiven, brez prave energije, jasnih ciljev in samozavesti. Nemožnost slovenskega romana je potemtakem mogoče razumeti kot nemožnost akcije oziroma kot nemožnost dospevanja v resnico s pomočjo akcije. To pomeni, da se akcija ne more dogajati kot prava, svobodna, neomejena in totalna akcija, ki ni ničemur zavezana in je zato dosledno subjektivna. Akcija je v slovenskih besedilih nezadostna in omejena, svojih nosilcev ne more pripeljati v tragično katastrofo in prav zato ne more biti način samorazkrivanja resnice. Problem slovenskega romana se nam torej zastavlja kot vprašanje o naravi in razsežnostih opisane nezadostnosti, tj. kot vprašanje o omejenosti akcije.

To vprašanje zastavljamo seveda v obzorju evropskega romana; tu pa smo prisiljeni priznati, da se tudi v tem romanu dogajata nekakšna omejenost in nemožnost akcije, saj moramo tragične katastrofe in neuspehe romanesknih junakov in njihovih socialno zgodovinskih dejanj razumeti predvsem kot pričevanja o mejah in nemožnosti akcije, s katero junak prihaja

v uničenje. Katastrofa dokazuje katastrofičnost akcije, ki je utemeljena v ideji kot biti. S tem se na eni strani razkriva nemožnost takšne akcije, na drugi strani pa se odpira vsaj načelna možnost neke nove, to je bistveno omejene akcije, ki jemlje nase svoj izvorni nihilizem in se ne dogaja več v imenu ideje in biti tako, da bi se spreminjala v nekakšno pragmatično delovanje in manipuliranje.

Slovenski in evropski roman imata torej nekaj skupnega, namreč omejenost in nemožnost akcije, to pa tako, da se omejenost in nemožnost v evropskem romanu razkrivata s posredovanjem dogajanja akcije in njenega prehajanja v katastrofo, medtem ko se v slovenskem romanu omejenost in nemožnost potrjujeta tako, da akcije sploh ni. To, kar je v evropskem romanu postavljeno na njegov konec, je v slovenskem romanu vgrajeno v njegov začetek, zato se sploh ne more realizirati kot roman.

Kot smo že povedali, nemožnost akcije pomeni njeno resnico. Iz vsega tega pa lahko povlečemo hipotezo, da je slovenski roman s svojo nezadostnostjo pravzaprav resnica romana sploh. To nas privede do paradoksalnega sklepa: če so namreč slovenska romaneskna besedila zares resnica tiste strukture, ki jo imenujemo roman, potem to pomeni, da je slovenski roman kot nezadostnost mogoč samo toliko časa, dokler traja evropski roman in dokler se ta dogaja v prikritosti svoje resnice. Ko pa se romanu samemu razkrije njegova resnica in tako pride do svojega konca, se lahko slovenski roman – vsaj načeloma – osvobodi svoje nezadostnosti in postane pravi roman. Povedano drugače: možnost slovenskega romana se odpira v povezavi z odmiranjem splošne evropske romaneskne strukture.

Te paradoksalne hipoteze nas napotujejo zlasti na pretresanje zgodovine romana, saj se je v njih pojavila predvsem misel o koncu romana. Kaj pomeni konec romana? To je za nas zdaj najpomembnejše vprašanje, saj lahko paradoksalnost naših hipotez razrešimo, samo če se potrdi teza o koncu romana. Konec romana – to je danes splošno razširjena misel, nanaša pa se na tako imenovani tradicionalni roman. Živimo v času novega romana, v času bistvenega prevrata v sami romaneskni naraciji. Če se sklicujemo na najkompetentnejše sodobne teoretske izjave o romanu, je vsekakor utemeljeno, da sprejmemo tudi misel o koncu romana.

Rečemo torej lahko, da je danes splošno poznano, da je tradicionalni roman prišel do svojega konca, da pa nikakor ni dovolj znano, kako se

ta konec dogaja in kaj pravzaprav pomeni.

Lukács je zgodovino evropskega romana razumel kot nenehno obnavljanje istega neuspešnega poskusa in napora, zato mu je bil roman znamenje moške zrelosti in melanholije. Toda če z enim samim pogledom zajamemo zaporedje nesrečnih usod romanesknih junakov, nenadoma opazimo, da ne gre le za obnavljanje istega, ampak smo priče tudi progresivni degradaciji. Don Kihot odhaja na svoj odrešiteljski pohod v imenu Amadisa in boga in je nosilec totalnega socialno zgodovinskega prevrata. V tem mu je podoben tudi Stendhalov Julien Sorel, le da je Sorelov Amadis Napoleon, njegov bog pa novi družbeni razred. Tako kot don Kihot je tudi Julien Sorel nosilec totalnega prevrata, a je ta vendarle manjši kot pri Cervantesovem vitezu: Julien namreč nima več boga in njegov zgled ni legendarni vitez, temveč konkretna in že zato v bistvu problematična zgodovinska osebnost. Julien Sorel se lahko sklicuje samo še na konkretni zgodovinski interes in stvarne družbene možnosti, to pa pomeni, da je bog izgubil svoje transcendentno mesto in je dobil socialno zgodovinski pomen.

Mnogo manjši je Balzacov Lucien de Rubempré, glavni junak *Izgubljenih iluzij* in romana o kurtizanah. Njegov projekt je še vedno totalen; postati želi gospodar vsega sveta, vendar samo v imenu svojih tako rekoč zasebnih in egoističnih interesov in zato ni nosilec totalne odrešiteljske vizije. Edino, kar spominja nanjo, sta poezija oziroma lepota: Lucien de Rubempré namerava osvojiti svet s svojo pesniško nadarjenostjo, torej vendarle v imenu neke univerzalne vrednote, tako da je resnica njegovega početja še vedno prikrita.

Naslednja etapa na tej črti degradacije je Flaubertova Ema Bovary. Tako kot vsi junaki želi tudi ona spremeniti svet, vendar le še v imenu svojih najbolj egoističnih interesov: v imenu svobode svoje čutnosti, pri čemer se sklicuje na junake pogrošnih romantičnih romanov¹ in na način življenja provincialne aristokracije.

Ta degradacija svojo najnižjo točko doseže v naturalizmu. Germinie Lacerteux bratov Goncourtov, na primer, je – tako kot Julien Sorel – predstavnica najnižjih družbenih slojev, tistega razreda, katerega interesi

¹ V tipkopisu "junakov" – očitno Pirjevčev lapsus (op. prev.).

so Sorela pehali v boj zoper veljavno družbeno ureditev. Vendar ni v Germinie Lacerteux niti sledu interesa in zgodovinskih lastnosti njenega razreda, je samo še klinični primer. Družbenost in zgodovinskost sta dokončno izgini-li, junak in njegova akcija sta se v naturalizmu spremenila v mehanični rezultat fizioloških determinant.

Ta postopna degradacija odseva tudi v načinu propada oziroma smrti romanesknega junaka. Don Kihot umira spravljen z bogom in ljudmi, obkrožen z ljubeznijo in s sočutjem svojih najbližjih. V njegovi smrti ni ničesar nasilnega, prikazana je kot povsem naraven in v svoji naravnosti blag zaključek nekega do konca izživetega življenja. Julien Sorel umre nasilne smrti, ki ima očitne znake samomora. Vendar stopa v svojo smrt z izjemnim ponosom, tako da se šele pred obličjem smrti do konca konstituira kot pravi junak, zato ni naključje, da postane njegova odsekana glava predmet ljubezenskega religioznega kulta, medtem ko se njegov pogreb spremeni v zmagoslaven sprevod.

Balzacov Lucien de Rubempré je že pravi samomorilec, ki prizna svojo krivdo in si sodi sam. Obesi se na samem, v zaporu, in v njegovem samomoru ni nobene postumne samokreacije, gre za pravo samouničenje. Pa vendar je njegova smrt še vedno ovita v tančico poezije: svoje zadnje trenutke preživlja v izjemni miselni lucidnosti in poetski ekstazi.

Narava samomora Eme Bovary se najjasneje razkriva v teh Flaubertovih stavkih: "Emina glava je bila nagnjena na desno ramo. Odprta usta so bila podobna črni jami v spodnjem delu obraza; palca sta podvita ležala v dlaneh; obrvi so bile kakor z belim prahom presejane in oči so ji izginjale v lepljivi bledici ... Treba je bilo privzdigniti glavo; tisti mah se ji je ulil iz ust val črne tekočine."

Tu ni nobene poetske razsežnosti, vse človeško je pravzaprav izginilo. V tem so še doslednejša naturalistična besedila: v njih ljudje umirajo kot živali, nečloveške, boleče in ponižujoče smrti.

O postopni, vendar tudi vsestranski degradaciji tragične veličine romanesknega junaka ne more biti nobenega dvoma. Akcija postopno izgublja svoje zgodovinske družbene razsežnosti in katastrofe postajajo obenem vedno strašnejše. Ideja, v kateri se akcija utemeljuje, postaja vse bolj nepomembna, dokler povsem ne izgine; akcija ni zdaj utemeljena v ničemer več, zgolj v fiziologiji; z izginotjem ideje je izginila tudi edina možnost

transcendiranja človekove smrtnosti, zato se človekova definitivna in neizbežna končnost razkriva v vsej svoji grozljivosti. Povedano drugače: totalna socialnozgodovinska akcija kot totalno in radikalno spreminjanje sveta ni več utemeljena, povsem svobodna je, do konca subjektivna, je le še uničevanje ali uničenje.

S tem je načeloma konec tudi tradicionalnega romanesknega junaka, kar pomeni tudi konec tradicionalnega romana kot umetnosti, zato ni nikakršno naključje, da je Zola roman razumel kot obliko znanosti in je tudi sam naziv "roman" hotel zamenjati z izrazom *étude*: študija. Da je to res tako, dokazuje proza Franza Kafke kot radikalni prevrat v romaneskni naraciji. Njegov junak Josef K. iz romana *Proces* je vpleten v nenavadno in skrivnostno sodno razpravo, ki se konča tako, da je obtoženi spoznan za krivega, obsojen na smrt in usmrčen v nekem kamnolomu. Vprašanje je zdaj, v čem je krivda Josefa K.? Odgovor je skrit v tistih besedah, ki sta jih v katedrali izmenjala duhovnik in obtoženi. "Ne', je rekel duhovnik, 'ne smemo imeti vsega za resnično, to moramo imeti samo za nujno.' 'Žalostna misel,' – je rekel K. 's tem postane laž svetovni red.'"

Josef K. torej hoče, naj bi bile stvari resnične, torej v skladu s svojim bistvom ali idejo, to pa pomeni, da zanj lahko obstaja samo tista stvar, ki je v skladu z idejo kot svojo resnico. Če pa stvari niso skladne z idejo, so lažne, zato jih je treba odločno zanikati, zavreči, uničiti, da ne bi bilo več ničesar, kar ni čisto in popolno utelešenje ideje.

V nasprotju z obtoženim Josefom K. pa je duhovnik prepričan, da stvari ne gre presojati glede na idejo, iz česar sledi, da človek svojega razmerja do sveta ne sme graditi na merilu resnice, razumljene kot skladnost stvari in ideje, ampak mora vse, kar je, sprejeti kot nujno. Tisto temeljno torej ni ideja, ampak to, da stvari sploh so. Stvari so nujne po biti. Če torej človek stvari ne sprejema v njihovi izvorni nujnosti, to pomeni, da jih ne sprejema v razsežnosti biti, da je torej gluhi in slepi za samo bit. V svoji slepoti in gluhoti s svojo akcijo stvari prilagaja ideji ali bistvu, vendar s tem ne meri samo na nekaj zunanjega, temveč na nujnost in bit, žali torej nujnost in bit. Zato je bil Josef K. obsojen na smrt.

Že na prvi pogled je očitno, da je ustroj Josefa K. docela enak ustroju tradicionalnega romanesknega junaka, ki je hotel spremeniti svet po meri ideje. Kafkov *Proces* lahko zato razumemo kot proces in obsodbo tradicional-

nega junaka in tradicionalnega romana. V tem smislu lahko za Kafkovo prozo rečemo, da se roman v njej spreminja v roman o romanu.

Zgodovina evropskega romana je torej postopna realizacija njegove implicitne in prikrite nemožnosti, to je proces degradacije in odmiranja akcije kot načina dospevanja v resnico. S tem so naše paradoksalne teze izgubile svojo paradoksalnost. Slovenski roman je s svojo nemožnostjo zares resnica romana sploh, vendar je ta resnica njemu samemu prikrita. Slovenski roman ima namreč svojo lastno zgodovino, ki se dogaja kot postopno transcendiranje njegove izvorne nezadostnosti in kot približevanje ali privzemanje splošne romaneskne norme. Vendar ta proces poteka in doseže svoj vrhunec šele v dozorevanju konca evropskega romana. V slovenskem romanu se lahko akcija kot način dospevanja v resnico konstituira šele v obdobju njene totalne problematičnosti in konca. Ker je akcija kot način dospevanja v resnico vedno katastrofična, je jasno, da se lahko akcija v slovenski literaturi konstituira šele tedaj, ko ne vodi več v neizbežno katastrofo. V okvirih tradicionalnega evropskega romana se slovenska književnost očitno nikoli ne more potrditi kot umetnost.

Toda če je res tako, potem se odpira načelni problem slovenske proze sploh. Očitno je, da v okvirih slovenske književnosti proza ne more doseči dostojanstva umetnosti, če si za svoje dogajanje izbere tradicionalni evropski roman in akcijo. Vprašanje je, kaj si sploh lahko izbere, da bi bila umetnost.

Samo po sebi je jasno, da ta izbira ne more biti nič samovoljnega, ampak je usodno vezana na že opisana dogajanja znotraj romana. Kako je roman v obdobju svojega konca sploh še mogoč? Na to vprašanje je v okviru slovenske književnosti odgovoril Ivan Cankar. Njegova proza ni več tradicionalni roman, vendar je obenem takšna, da ji vsekakor pripada dostojanstvo umetnosti.

Cankarjevi junaki niso več aktivne osebe, ki bi jih vodil zanos borbene akcije. Kot pravi sam, so to nemočni ljudje, kar pomeni, da akcija v Cankarjevih besedilih ni več sredstvo prihajanja v resnico, zato njegova proza v načelu ustreza resnici evropskega romana in evropske proze.

Kot ne-moč in ne-akcija so Cankarjevi junaki pravzaprav samo še čisti duh, to je čista ideja, ali s Cankarjevimi besedami: eno samo in nenehno hrepenenje, tako da je vse fizično, telesno, materialno zvedeno na najnujnejši minimum. Ti junaki niso več nosilci akcije, temveč samo še nosilci ideje

lepšega in boljšega, pravičnejšega in bolj človeškega sveta. Po svoji zvestobi ideji in po naravi svoje ideje oziroma vsebini in cilju svojega hrepenenja se ne razlikujejo bistveno od junakov tradicionalnega romana, marveč so pravzaprav radikalizirani tradicionalni junaki, ki so hoteli s svojo akcijo svet privedi v skladnost z idejo ali bistvom. V tej svoji radikalni obliki, v kateri se tradicionalni junak pojavlja v Cankarjevih besedilih, je ta junak le še čista ideja. Človek je reduciran na idejo, toda ta redukcija je način rescendiranja ali sestopanja v resnico in temelj. Središče besedila ni več človek v svoji življenjski polnosti, ampak je reduciran na idejo, na tisto torej, kar je v tradicionalnem romanu omogočalo njegovo družbenozgodovinsko akcijo. Redukcija človeka na idejo je torej samorazkrivanje tiste redukcije, ki ji je človek izpostavljen kot nosilec družbenozgodovinske akcije.

Vendar Cankarjev človek-ideja redno propade. Človekov propad v Cankarjevih besedilih je pravzaprav skrajno kodificiran, zato je tisto hrepenenje, ki je njegov edini navdih, eksplicitno izraženo kot hrepenenje po smrti. Ideja načelno in redno vodi v smrt, je načelna in nepretrgana negacija življenja: ideja je torej sprevračanje niča v uničenje.

V okvirih slovenske književnosti je lahko proza prostor resnice in umetnosti samo zunaj tradicionalnega romana, to je samo takrat, ko proza ni več opis akcije, ampak analiza ideje. V slovenski prozi se prihod v resnico ne dogaja s pomočjo akcije, temveč s pomočjo ideje.

Takšna proza ni več tisto, kar navadno pričakujemo od romana. Ker je v njej vse materialno in telesno reducirano na minimum, ni več harmonija življenja in ideje. Ideja se v njej ne prikriva več tako, kot je to zahteval Engels. Proza kot umetnost je v slovenski književnosti torej mogoča samo zunaj Engelsovih, torej zunaj marksističnih določil. Toda Engelsove definicije niso nič drugega kot izpeljava tiste Heglove misli, po kateri je umetnost *das sinnliche Scheinen der Idee* – čutno svetenje ideje. Če pa je tako, potem je obenem jasno tudi to, da slovenska umetniška proza ni mogoča kot *das sinnliche Scheinen der Idee*. Mogoča je le kot intenziviranje ideje na način čutnosti, kar pomeni, da se ideja ne prikriva več v čutnosti, temveč čutnost obvladuje, konzumira, in se tako sama sebi razkriva kot uničevanje. Zato ne preseneča, da je Cankar tako rekoč pred samim koncem svoje literarne

kariere in svojega življenja napisal tudi to:¹ "Najbolj nemaren, najbolj zavržen človek na svetu je novelist. Grešil je, storil hudodelstvo, nizkotno in zahrbtno, tako vsakdanje hudodelstvo namreč, da je na skrivoma zabodel in umoril človeka z buciko, namesto, da bi ga v poštemem boju mahnil z mečem. Nato ne gre k spovedniku, ne k sodniku, ne posuje si temena s pepelom, ne obleče meniške halje, temveč sede v miru božjem ter napiše novelo. Po svetu hodi, pljuje poštemim ljudem strup v srce ter pravi, da išče snovi. Zveste, sinje oči, ki gledajo vanj, izdajalca, tako čisto in zaupljivo, kakor dvoje nebeških angelov – snov! Vdane ustnice, toplote in ljubezni polne, ki jih je cmokaje poljubil, ko je gledal izpod tihih vek v drugo stran – snov. Beseda, ki jo je bil nalašč tako uganil in postavil, da bi videl, kolikšna in kakšna bo ta bolečina v očeh in na licih – snov! Nič drugače ni: oče vseh novelistov je bil Judež Iškarijot!"

Prevedel Tomo Virk

¹ Na tem mestu se – na koncu strani – tipkopis, kot kaže, konča. Sledi Cankarjev citat, ki ga Pirjevec morda ni natipkal ali pa se je naslednji list izgubil. Po primerjavi s Pirjevčevimi razpravami o Cankarju se zdi, da gre za odlomek, ki ga navajamo. Pojavi se namreč tako v študiji *Ivan Cankar in literatura* kot tudi v razpravi *Proza Ivana Cankarja*, obakrat v kontekstu, ki ustreza gornjemu. – Za podrobnejšo informacijo o tipkopisu gl. str. 78, op. 1 (op. prev.)

Tomo Virk

Dušan Pirjevec in slovenski roman

Nemara najpomembnejši del literarnoznanstvenega delovanja Dušana Pirjevca je njegovo ukvarjanje s problematiko romana. S teorijo (in tudi z zgodovino) tako imenovanega tradicionalnega evropskega romana se je začel sistematično ukvarjati okrog leta 1964, v obdobju torej, ko se je pri njem zgodil tudi znani "obrat" k Heideggrovemu bitno-zgodovinskemu mišljenju. To je razvidno iz dveh dejstev: v tem obdobju je Pirjevec začel niz univerzitetnih predavanj s to temo, v zbirki "Sto romanov" pa so tudi začele izhajati študije o evropskem romanu.

Pirjevec je na oddelku za primerjalno književnost ljubljanske filozofske fakultete o romanu predaval več študijskih let: 1965/66 o antičnem romanu in Lukácsevi teoriji romana, 1969/70 je imel predavanja z naslovom "Slovenski roman", 1970/71 "Slovenski roman in Evropa", 1975/76 pa predavanja "Teorija romana".¹ Vendar kaže, da je imel o romanu vsaj še en kurz predavanj, in sicer v študijskem letu 1972/73: "Estetika literature: Ustroj in razvoj evropskega romana".² To pomeni, da je od leta 1969 pa do 1976 skoraj nepretrgoma predaval o romanu, to pa tako, da je ožjo problematiko

¹ Prim. J. Kos: *Dušan Pirjevec in evropski roman*. V: Dušan Pirjevec, *Evropski roman*. Cankarjeva založba, Ljubljana 1979; str. 5. Omeniti je treba, da Kos za *Slovenski roman in Evropa* navaja študijsko leto 1971/72, rokopis predavanj pa nosi navedene letnice.

² Prim. Jola Škulj: *Vprašanje zgodovinskosti in stičišča z Bahtinom*. Primerjalna književnost 1/1991, str. 27.

romana nenehno širil na vprašanja, ki so se mu sproti pojavljala, na primer na vprašanja estetike, filozofije itn. Tako je denimo značilno, da se predavanja *Teorija romana* z vprašanjem romana ukvarjajo le v zadnjih dveh predavanjih, sicer pa Pirjevec razmišlja o evropski metafiziki, ki je sredica strukture romana, zato seveda ne preseneča, da je knjižna izdaja teh predavanj morala naslov dopolniti v *Metafizika in teorija romana*.

Posebej s teorijo slovenskega romana se Pirjevec ni ukvarjal s takšno pozornostjo kot s teorijo evropskega. Še več: če je mogoče trditi, da je načrtno razvijal izvirno teorijo tradicionalnega evropskega romana, pa je očitno, da najdemo pri njem kvečjemu nastavke za teorijo slovenskega romana. Kot je razvidno iz seznama Pirjevčevih predavanj na oddelku za primerjalno književnost, naj bi bil posebej o slovenskem romanu predaval v letih 1969-71, in sicer v dveh predavateljskih ciklih. Vendar pregled teh predavanj pokaže to strukturo: v predavanjih *Slovenski roman* iz šolskega leta 1969/70 se je Pirjevec najprej ukvarjal z nacionalnim vprašanjem, nato pa s Stendhalovim *Lucienom Leuwenom* (leta 1970 je v "Sto romanih" izšla njegova študija o njem). Verjetno zato je naslednje leto naslov razširil v "Slovenski roman in Evropa". Vendar se je tudi tokrat problematike slovenskega romana le bežno dotaknil – morda v dveh predavanjih –, sicer pa je ves čas razpravljajal o evropskem. Pač pa je pod vplivom teh predavanj pri Pirjevcu kot mentorju nastalo vsaj nekaj (seminarskih in diplomskih) nalog s to temo.¹

Okoliščino, da se je Pirjevec tako malo eksplicitno ukvarjal s slovenskim romanom, je mogoče pripisati temu, da je slovenski roman zanj pomenil posebno mučen problem, saj ga nekako ni bilo mogoče zvesti pod njegovo splošno teorijo (tradicionalnega evropskega) romana. Ta zadrega – in njena odprava pri Pirjevcu – je razvidna iz njegovega edinega objavljenega besedila, ki se eksplicitno ukvarja s problematiko slovenskega romana kot takega, iz študije *Pri izviri slovenskega romana*, nič manj pa tudi iz drugih razprav, v katerih se je podrobno – ali le bežno – lotil omenjene

¹ Pod izrazitim Pirjevčevim vplivom sta pisani tudi študiji A. Zorna *Levstikovo pojmovanje romana ter Iskanje slovenske umetne proze*, ki se obe lotevata teoretskih vprašanj glede slovenskega romana.

problematike. Poleg študije *Proza Ivana Cankarja* (1974) so v tem smislu pomembne vsaj še razprave *Slovenska literatura in slovenska zgodovina* (1966), *Ivan Cankar in literatura* (1969), *Vprašanje o Cankarjevi literaturi* (1969), *Vprašanje o poeziji* (1969) in *Vprašanje naroda* (1970). Toda ob njih je v obravnavo nujno pritegniti vsaj še eno besedilo: predavanje z naslovom *Problem slovenač kog romana*. Identiteta in datacija besedila nista povsem jasni, vendar je iz mnogih razlogov verjetno, da je besedilo nastalo približno v istem obdobju kot omenjena, torej v letih 1969-1974.¹ Razprava je posebej pomembna zato, ker morda z največjo jasnostjo opredeljuje slovenski roman – njegovo možnost in nemožnost – v odnosu do evropskega in ga tako še najeksplicitneje umešča v Pirjevčevo teorijo (tradicionalnega evropskega) romana.

¹ Za takšno datacijo govori več dejstev. Najprej to, da je bil tipkopolis spravljen skupaj s predavanji o slovenskem romanu 1969-71. Še pomembnejše so seveda vsebinske posebnosti; način, na katerega je analiziran Kafkov roman, govori za datacijo po študiji o Kafki v "Sto romanih" (1967; odlomki o Kafki so očitno povzeti prav po tej študiji, saj gre večkrat za docela identične formulacije in celo stavke); iz načina, kako je omenjen *Don Kihot*, ni mogoče kaj dosti sklepati, saj je omenjen le mimogrede, pa vendar se zdi, da je bil po letu 1974, ko je napisal uvodno študijo k temu romanu, Pirjavec glede njegove vloge kot začetnika tradicionalnega evropskega romana – oziroma točneje: kot njegovega reprezentativnega predstavnika – dosti bolj skeptičen. V tekstu ni omenjen Bahtin niti še ni videti sledov njegovega vpliva. Če vemo, da Bahtina pred letom 1973 pri Pirjevcu ni zaslediti (prim. J. Kos, *Dušan Pirjavec in evropski roman*, str. 13; J. Skulj, *Vprašanje zgodovinskosti in stičišča z Bahtinom*, str. 27), leta 1973 in 1974 pa se pojavlja v vseh pomembnih študijah o romanu (o *Don Kihotu*, *Vidcu*, pa tudi v predavanju *Proza Ivana Cankarja*), potem se zdi, da je spis nastal pred tem časom. Tudi primerjava mest, kjer je omenjen Cankar, z razpravo *Proza Ivana Cankarja* (1974; tu sicer Pirjavec ponavlja tudi nekatere formulacije iz predavanja *Problem slovenač kog romana*) zbuja vtis, da je predavanje nastalo pred to razpravo. Terminološko ne loči med tradicionalnim in modernim romanom, kar bi morda govorilo celo za datacijo pred letom 1970. – Vsa ta dejstva napeljujejo na datacijo okrog leta 1970 ali celo prej in omogočajo domnevo, da gre za Pirjevčevo besedilo *Problem slovenač ke proze*, ki ga je bral v Seminarju za strane slaviste, Zadar, 1969. Vemo namreč, da je bilo vprašanje slovenskega romana za Pirjevca v bistvu vprašanje slovenske umetniške proze. Toda tudi če ne gre za to besedilo – njegove identitete nam doslej še ni uspelo ugotoviti –, se zdi datacija 1969 ali vsaj okrog 1970 glede na vse povedano še najbolj smiselna. Potrjujejo jo tudi pomembna vsebinska ujemanja s študijo *Ivan Cankar in literatura* (1969), zlasti glede pojmovanja Cankarjeve proze, katere položaj v tej študiji – podobno kot v omenjenem predavanju – še ni artikuliran s tisto jasnostjo kot v poznejši razpravi *Proza Ivana Cankarja*.

Pirjevec, kot je razvidno, v predavanju izhaja iz svojih znanih postavk o teoriji tradicionalnega evropskega romana, zlasti tistih, ki jih je ekspliciral v spremni študiji h Kafkovemu romanu, in pa iz nekaterih svojih splošnih estetiških nazorov, najbolj sistematično zastopanih predvsem v razpravah *Strukturalna poetika in literarna znanost, Znanost o umetnosti, Uvod v vprašanje o znanstvenem raziskovanju umetnosti ter Idejna etična vsebina in pesniškost pesniškega teksta*.¹ Pri tem pride do mnogih zanimivih ugotovitev,² kompatibilnih z njegovo siceršnjo mislijo (o romanu in umetnosti sploh): slovenski roman do Cankarja, kot ga prikaže Pirjevec, se res ne vklaplja v to teorijo, in tisto, kar mu manjka, je umetniškost. Z vidika filozofije umetnosti je tradicionalni evropski roman zavezan platonsko-heglovski tradiciji in je pojmovan kot mimezis, čutno svetenje ideje. Vendar je sama umetniškost zunaj tega principa. Tradicionalni slovenski roman je očitno tudi zavezan temu principu, vendar mu manjka prav ta umetniška razsežnost, zato nikoli ni umetnost, ampak le prikaz ideje, ideologija torej. Toda drugače je s Cankarjevimi romani, ki se dogajajo že zunaj območja imitacijsko-gnoseološke estetike in so zavezani drugačnemu umetniškemu principu. To jim omogoča, da so lahko umetnost, vendar pa obenem tudi onemogoča, da bi lahko bili (tradicionalni evropski) romani, ki so mogoči le kot čutno svetenje ideje. Zato ob Cankarju Pirjevec bolj kot o romanih navadno govori o umetniški prozi.

Toda ob teh "pričakovanih" Pirjevec v predavanju izreče tudi nekaj povsem novih, izvirnih tez, pa tudi nepojasnjenih mest (ki so morda bila razlog, da – vsaj v slovenščini – besedilo ni bilo objavljeno, čeprav bi bila takšna objava upravičena že glede na to, da Pirjevec problematike slovenskega romana nikjer drugje ni razgrnil tako sistematično). Morda najbolj bije v oči teza, da je slovenski roman resnica evropskega, kar je posledica ugotovitve, da je v temelj slovenskega romana položeno tisto, kar je končno, "resnično" spoznanje evropskega romana: namreč nemogućnost

¹ Nič manj pa jih seveda ni ekspliciral tudi v študijah v zbirki *Sto romanov*.

² Glede analize tega Pirjevčevega predavanja prim. T. Virk, *Pirjevčevi nastavki za teorijo slovenskega romana*. Primerjalna književnost 1/1991.

in nesmiselnost akcije.¹ Še pomembnejši – ker se zdijo tehtnejši, čeprav manj provokativni – so tisti nastavki, ki nas usmerjajo na prav posebno preišljevanje o slovenskem romanu. Takšne so predvsem tri teze tega predavanja, ki jih je treba posebej izpostaviti: slovenski roman je ideologija; junak slovenskega romana je pasiven (in hrepenenjski), slovenski roman ni mogoč, dokler je subjektova akcija avtodestruktivna, dokler socialnozgodovinska akcija nujno vodi v katastrofo.² Vseh teh tez Pirjevec v omenjenem predavanju ni utemeljil in obrazložil. Pač pa je to storil – ne da bi na to opozarjal – v nekaterih drugih spisih.

Omenjene teze pravzaprav karakterizirajo specifiko slovenskega romana in je zato njihova razjasnitev osrednjega pomena za razumevanje Pirjevčevih pogledov na slovenski roman. Toda ob njih je treba opozoriti še na dva Pirjevčeva poudarka, povezana s slovenskim romanom. Očitno je, da imamo pri Pirjevcu glede slovenskega romana dve "skrajnosti": Jurčičevega *Desetega brata*, ki sicer je roman, a ni umetnost (ni tradicionalni umetniški roman); in Cankarjeve romane, ki prav tako niso tradicionalni romani, a so umetnost. Da bi si torej prišli na jasno o Pirjevčevi teoriji slovenskega romana, moramo prej omenjene teze, ki pomenijo njegovo specifiko, premisliti v povezavi z razlikovanjem, ki ga Pirjevec uvede pri obravnavi Jurčičevih in Cankarjevih romanov. Podrobneje bomo torej pregledali, kako je Pirjevec razumel Jurčičevega *Desetega brata*, in skušali ob tem ugotoviti, kaj je temu – in njemu podobnim – romanu preprečevalo, da bi bil umetnost, kaj je blokiralo akcijo v njem, kaj je zahtevalo pasivnega junaka in kaj je iz njega delalo ideologijo. Nato bomo skušali pokazati, kako je Pirjevec razumel Cankarjeve romane in kaj je tem delom omogočilo, da niso bila več ideologija, ampak umetnost.

¹ Ta teza je skrajno tvegana in drzna. Odsotnosti akcije v slovenskem romanu (npr. v *Desetem bratu*) namreč bržkone ni mogoče enačiti ali primerjati s tisto njeno blokiranostjo, ki izhaja iz spoznanja o njeni nesmiselnosti in avtodestruktivnosti; nemožnost akcije se namreč lahko pojavi samo v horizontu prisotnosti akcije, ne pa tudi njene totalne odsotnosti oziroma še-ne-formiranosti – v horizontu posebnega ustroja subjekta torej. Odsotnost akcije zato bržkone ne more že kar biti resnica njene nemožnosti.

² Ko pa ni več taka, ni več mogoč roman.

Problem slovenskega romana pri Jurčiču

Razprava *Pri izvirih slovenskega romana* je izmed Pirjevečevih natisnjenih besedil najbolj znano in tudi najbolj eksplicitno besedilo o problematiki slovenskega romana. Analizira Jurčičevega *Desetega brata* kot prvi primer slovenskega romana in Levstikovo kritiko tega dela oziroma Levstikove teoretske misli o romanu sploh. V uvodu izpostavi problematiko Lovreta Kvasa kot subjekta romana: Lovre sicer je zasnovan kot subjekt, v njegov temelj je položen lik subjekta, vendar ni dovolj aktiven, da bi postal zares pravi subjekt, nekaj ga blokira, da se ne more razviti in na koncu razkriti v svoji resnici. Podobno lastnost Pirjevec odkrije tudi v Levstikovi teoriji romana, in sicer prav ob njegovi kritiki Lovreta kot subjekta. Po Levstiku – tako Pirjevec – očitno ni dovolj, da je junak romana subjekt, ampak mora biti tudi Slovenec. To pa je že intervencija nekega drugega, subjektu romana ne docela avtohtonega in primarnega principa, namreč nacionalnega interesa, "kar pomeni, da se je proti subjektu postavila nacionalnost, oziroma, da nacionalnost in subjektnost nista uglašeni (...)" V Levstikovi teoriji literature si po vsem videzu stojita nasproti in drugo drugega blokirata dve načeli: načelo subjekta in načelo nacije. V kolikor ta teorija dosledno uveljavlja načelo subjekta in subjektnosti, mora zanemariti načelo nacije in nacionalnosti. Če pa dosledno uveljavlja nacionalnost, mora blokirati načelo subjekta. Glede na konkretno literarno formo, se pravi glede na roman, pa vse to pomeni: ko Levstikova teorija uveljavlja načelo subjekta, je v skladu s temeljno strukturo romana, brž ko pa se poudarek prevesi na nacionalnost, je roman kot literarno estetska forma že onemogočen. Dogaja se potemtakem nasprotje med določeno literarno estetsko formo in nacionalnim načelom, ali krajše: med literaturo in nacionalnostjo."¹

Po tej eksplikaciji Levstika se Pirjevec znova vrne k Jurčiču, k ugotovitvi, da Lovre Kvas ni zares pravi subjekt. To pa tudi ne more biti po logiki same zgodbe, saj je srečni konec *Desetega brata* mogoč le, če je Lovro

¹ Dušan Pirjevec, *Pri izvirih slovenskega romana*. Problemi 86/1970, str. 34.

Kvas kot subjekt blokirani.¹

V nadaljevanju Pirjevec podrobneje opredeli subjektivnost in njeno blokado. Subjektiviteta subjekta v Lovretu (in njegovem stricu) je znanost ali razum. Vendar je tej subjektiviteti nasproti postavljen neki drug princip, princip domovine in naroda, ki subjektiviteto blokira. "Tako se tudi v Jurčičevi literaturi dogaja isto kot v Levstikovi teoriji: subjekt in narod drug drugega blokirata, načelo nacionalnosti blokira dogajanje literature, ki s tem izgubi svojo literarnost in postane ideologija."² Jurčičev junak "se v sebi zlomi, oziroma nekako uplahne, kar pomeni, da se resnica subjekta ne more razkriti. Jurčičeva literatura ne zmore razkrivati resnice svojega lastnega izhodišča. Lovre Kvas je tak, kakršen pač je, da bi ovrigel tisto skušnjo subjektivnosti, ki je utelešena v usodi njegovega strica Petra Kavesa. Resnica subjekta je potemtakem že razkrita, če ne bi bilo tako, tudi Lovre Kvas ne bi bil možen, kakor tudi Levstikove teorije ne bi bilo. Vendar pa literatura te razkritosti ne vzdrži, marveč jo ponovno zakrije. Resnica sama se spet odtegne."³

V slovenskem romanu torej ne more priti do tiste načelne katastrofe, do tistega konca, ki je za subjekt kot subjekt akcije pravzaprav nujen in usoden in v luči katerega se – v skladu s Pirjevčevo teorijo evropskega romana – razpreta resnica (biti) in z njo tudi umetniškost romana. V *Desetem bratu* ni tragičnega konca, in tak sklep junaku omogoči načelo "nedolžne žrtve"⁴ v osebi Martinka Spaka. Toda kot vemo že iz obravnavanega Pirjevčevega besedila, tak konec za slovenski roman ni edini razlog neumetniškosti. Tudi v Jurčičevih delih *Mej dvema stoloma* in *Lepi Vidi*, čeprav gre za tragičen konec, subjekt ne pride v svojo resnico. To pa zato ne, ker je subjekt

¹ Namreč: "Neskaljeno srečo na tem svetu lahko doseže samo kot blokirani ali zlomljeni subjekt ..." (Ibid., str. 35.) – S to ugotovitvijo Pirjevec seveda potrjuje svojo izhodiščno tezo iz predavanja *Problem slovenačkok romana*.

² Ibid., str. 35.

³ Ibid., str. 35.

⁴ J. Kos, ki vidi v prav tem načelu žrtve eno temeljnih specifik slovenskega romana kot deziluzijskega, zametke tega tipa dejansko odkrije v zgodbi Martineka Spaka. (Janko Kos, *Teze o slovenskem romanu*. Literatura 13/1991, str. 50.)

"v svojem polomu predvsem žrtev drugih, ne-slovenskih sil, tako da tudi v teh dveh besedilih prav nacionalno načelo 'preprečuje' razkritje resnice (...) Dogaja se torej medsebojno blokiranje ali oviranje subjektivnosti in nacionalnosti, ideološkosti in literarnosti, kar v našem primeru pomeni, da so romaneskni teksti prostor dvojnega prikrivanja zgodovinske resnice."¹

S temi ugotovitvami Pirjevec omenjeno besedilo sklene. V njem torej – kot je razvidno – že imenuje tisto načelo, ki preprečuje slovenskim romanom biti umetnost in zaradi katerega so ideologija. To je načelo nacionalnosti, ki blokira načelo subjektivnosti, brez subjekta akcije pa romana kot umetnosti ne more biti. To je tudi tisto načelo, ki s tem, da blokira akcijo (blokada subjekta je blokada subjekta kot subjekta akcije), določa junaka slovenskega romana kot pasivnega, trpnega. Vendar pa je imenovanje nacionalnega načela tudi vse, kar izvemo iz tega Pirjevčevega predavanja, vse drugo pa ostaja nepojasnjeno. Tako na primer ni razvidno, zakaj naj bi načelo nacionalnosti sploh blokiralo načelo subjekta, kot tudi v tej študiji ne najdemo odgovora na tezo, postavljeno v *Problemu slovenačskog romana*, da slovenski roman ni mogoč vse dotlej, dokler je akcija (avto)destruktivna. Zgolj ta razprava nam torej nikakor še ne omogoči do kraja ugledati razlogov, ki v tradicionalnem slovenskem romanu blokirajo njegovo umetniškost in iz njega delajo ideologijo. Da bi si lahko pojasnili to, moramo svojo pozornost usmeriti na nekatere druge Pirjevčeve spise.

*

Že v predavanju *Problem slovenačskog romana* je Pirjevec prišel do rezultata, da je slovenski roman zato, ker ostaja pri njem izvorna identiteta nedotaknjena, v službi ideje, kar pomeni, da ni umetnost, ampak prvenstveno ideologija. Nekaj podobnega je ponovil tudi v razpravi *Pri izvirih slovenskega romana*, ko je ugotovil, da načelo nacionalnosti pri Jurčiču blokira dogajanje literature, ta pa zato izgubi svojo literarnost in postane ideologija. Prav ta ideologija je torej tisto, kar slovenskemu romanu onemogoča biti pravi roman in daje tem besedilom naravo dvojnega prikrivanja resnice. Če hočemo

¹ Ibid., str. 36.

pri do razlogov za takšne ugotovitve, moramo tedaj očitno premisliti ideologijo, ki je pri delu v slovenskem romanu. Ker vemo, da je tisti princip, ki blokira načelo subjektivnosti v romanu, načelo nacionalnosti, je seveda povsem jasno, da je prav nacionalnost tista ideologija, ki slovenskemu romanu preprečuje biti umetnost. V nadaljevanju moramo zato pretresti samo načelo nacionalnosti, da bi sploh videli razloge za njeno blokado načela subjektivnosti in s tem tudi same umetniškosti.

Problematika razmerja med slovensko literaturo in slovenskim narodom je za Pirjevčevo razumevanje slovenskega romana očitno zelo pomembna, zato ne preseneča, da je skoraj ves uvodni semester šolskega leta 1969/70 v okviru predavanj *Slovenski roman* posvetil prav temu vprašanju. Da se je z njim prav tedaj intenzivno ukvarjal, kažejo tudi nekatere objave, na primer razpravi *Vprašanje o poeziji* (1969) in *Vprašanje naroda* (1970). Toda vse temeljne zasnute obeh razprav je razvil pravzaprav že prej, in sicer v predavanju *Slovenska literatura in slovenska zgodovina* (1966).

Že v uvodu v razpravo *Slovenska literatura in slovenska zgodovina* Pirjevec pove, da ne bo obravnaval zgodovine Slovencev nasploh, ampak samo obdobje nekako od leta 1848 naprej do približno konca prve tretjine dvajsetega stoletja. V tem času namreč "tvori literatura smisel in temelj naše nacionalne eksistence,"¹ vendar obenem v usodi njenih ustvarjalcev ta literatura doživlja tudi nenehno blokado. Tako nastaja protisloven položaj, da Slovincem literatura pomeni (v "nekoliko pretirani formulaciji", kot zapiše) obenem vse in nič.²

Da bi Pirjevec to pojasnil, se najprej vpraša, kaj sploh je literatura, kadar se pojavlja kot smisel in temelj nacionalne eksistence. Specifiko tako razumljene slovenske literature najde v tem, da ta uveljavlja "samo splošne

¹ Dušan Pirjevec, *Slovenska literatura in slovenska zgodovina*. V: *II. seminar slovenskega jezika, literature in kulture: predavanja*. Ljubljana 1966; str. 1. – Ker je tekoča paginacija v zborniku prav ob Pirjevčevem besedilu zamešana, navajamo izvirno Pirjevčevo paginacijo, ki je prav tako ohranjena.

² Ali kot precizneje formulira v spisu *Vprašanje o poeziji*: najprej nič in potem vse. (Dušan Pirjevec, *Vprašanje o poeziji*. *Vprašanje naroda*. Založba Obzorja, Maribor 1978, str. 60)

in abstraktne kategorije, ki imajo značaj absolutnih vrednot",¹ kakršne so na primer rajska lepota in nebeška poezija pri Stritarju, lepota in duh pri Vidmarju, Lepota in Resnica pri Cankarju, narod itn. "Če je torej literatura temelj in smisel narodne eksistence, potem to pomeni, da utemeljuje narod svojo existenco s svojo službo absolutni vrednoti, da priznava ravno to vrednoto za merilo samega sebe in da se ji podreja."²

Toda tak položaj naroda ni nekaj običajnega. Narod kot tak – torej zunaj te slovenske posebnosti – je politična volja, ki hoče sama odločati o svoji usodi. Če naj narod – kot subjekt – odloča sam o sebi, mora vzeti usodo v svoje roke, mora biti svoboden in utemeljen sam v sebi.³ To pa seveda pomeni, da subjekt ne more biti utemeljen v ničemer, kar je zunaj njega. Subjekt je zato v svoji volji neomejen, edina meja mu je tuja moč. "Zato so tudi vse vrednote, v imenu katerih tak subjekt nastopa, čisto instrumentalne vrednote."⁴

Tak je položaj naroda kot subjekta nasploh. Toda pri slovenskem narodu se pokaže neka posebnost. Slovenski narod se namreč kot subjekt zgodovine ne utemeljuje sam v sebi in iz sebe, ampak "se uveljavlja kot služabnik absolutnih in večnih vrednot."⁵ Te vrednote niso, kot pri resničnem subjektu, nekaj instrumentalnega, zato omejujejo svobodo historičnega subjekta in načelo neomejene akcije. "Po svojem temeljnem pomenu so negacija svobodne akcije, po svoji vsebini so nekaj izrazito duhovnega: kultura, poezija, duh, lepota itd., zaradi svoje neinstrumentalnosti pa se spreminjajo v eshatologijo in mitologijo."⁶

Pirjevec v nadaljevanju sociološko-zgodovinsko pojasnjuje, da Slovenci

¹ Ibid., str. 4.

² Ibid., str. 5.

³ "Samo takšna utemeljitev na samem sebi in v samem sebi ohranja popolno svobodnost subjekta in njegove akcije ..." (Ibid., str. 5.)

⁴ Ibid., str. 6.

⁵ Ibid., str. 6.

⁶ Ibid., str. 6.

zaradi majhnosti in šibkosti nismo mogli sprejeti principa svobode in neomejene akcije, ki je sicer značilen za držo t. i. "zgodovinskih narodov", saj bi s tem priznali pravico močnejšega, kar pa bi bilo za nas kot šibkejše avtodestruktivno.¹ Zato tudi nismo mogli privoliti v princip samoutemeljevanja in smo lahko svojo utemeljenost iskali le v nekem univerzalnem in obenem duhovnem principu. Subjekt na Slovenskem se je tako uresničeval samo v službi poeziji, duhu, lepoti itn. (in slovensko – narodno – življenje se je dogajalo zunaj institucij).

Vse to Pirjevca pripelje do teze, da Slovenci kot narod v tem času niso polnokrvni subjekt, da slovenska zgodovina ni zgodovina subjekta zgodovinske akcije, ampak se dogaja kot gibanje, katerega resnica je literatura. Narod namreč ne more kot subjekt z zgodovinsko akcijo skušati udejanjiti svoje subjektivnosti, torej nacionalne samostojnosti, ampak to projicira v prihodnost kot svoj cilj. Ta naravnost v prihodnost pa je značilnost gibanja. "Gibanja so nomadi zgodovine, naravnana so v čisto prihodnost in samo iz nje prejemajo svoj smisel. Zato je gibanje obloženo z eshatološkimi, hiliastičnimi, mitološkimi in religioznimi prvinami ter je za razliko od družbe totalitarno in eno-polno"² in kot tako ne dopušča diference.

Eshatološkost, mitološkost in ideološkost gibanja same na sebi še ne pomenijo tudi odsotnosti akcije. Če je za slovenski roman – kot smo videli – prav zaradi blokade subjekta z načelom nacionalnosti značilna odsotnost akcije, prihaja ta iz posebne specifikke slovenskega naroda kot gibanja. Izhodišče gibanja kot takega je le nemožnost realizacije njenega cilja v sedanosti; narod kot subjekt je v gibanju zavrt in omejen le glede uresničitve svojega cilja v sedanosti. Toda pri Slovencih je tudi to samo gibanje zavrt in blokirano, saj govori na primer slovenska literatura "o nemožnosti

¹ Ob tem se spomnimo navedka iz predavanja *Problem slovenačkok romana*, da je za slovenski roman akcija sprejemljiva šele tedaj, ko ne pelje nujno v avtodestrukcijo.

² Ibid., str. 9.

realizacije in zavrženosti ali problematičnosti zgodovinske akcije nasploh",¹ torej ne le v sedanosti. Od tod tale Pirjevčev sklep: "nemožnost realizacije v sedanosti je izhodiščna situacija gibanja, zavračanje in nemožnost za totalno zgodovinsko akcijo pa je specifična poteza slovenskega gibanja".² Takšno gibanje torej zavrača ne le uresničitev cilja v sedanosti, ampak tudi v prihodnosti in tako onemogoča vsakršno akcijo, kar ima za posledico pasivnost in hrepenenjskost.³ In takšna je resnica slovenskega naroda kot v sebi blokiranega gibanja.

Ta resnica je seveda boleča, zato "Narod kot blokirano in nerazvito gibanje 'noče' literature kot resnico o samem sebi, pač pa – kakor smo že videli – 'hoče' literaturo kot posvečenje samega sebe, kot absolutno in univerzalno vrednoto, kot mitologijo."⁴ Iz Pirjevčevih izvajanj je povsem razvidno, da ravna narod tako zaradi samoobrambnih mehanizmov. Ti tudi pojasnjujejo, kako lahko neko literarno delo, ki v narodu sprva zbuja občutek ogroženosti, prerase v delo mitološkega pomena oziroma funkcije. Dela, ki govorijo resnico, so sproti uničevana "s svojimi ustvarjalci vred. Načeloma je jasno, da postane lahko literatura mitologija šele v trenutku, ko izgubi svojo resničnost, ko se resnica, iz katere se je porodila, skrije. Proces, v katerem izgubi delo moč resnice in se spremeni v splošno in abstraktno vrednoto, poteka pri vsakem avtorju drugače. Poteka pa ta proces le tako, da se narodno gibanje tako ali drugače prilagodi tisti resnici, ki ga je prvotno tako močno prizadela."⁵ Zato je literarno delo sprva potisnjeno v anonimnost,

¹ Ibid., str. 11.

² Ibid., str. 11.

³ "Za razliko od gibanja pa zavrto gibanje sploh ni pravo gibanje, saj se ne giblje, se ne premika in ne potuje, je v bistvu le prestopanje na enem in istem mestu in je nenehoma izpostavljeno skušnjavi sedanosti, ki jo lahko premaga le silovito hrepenenje po prihodnosti, sicer se namreč utegne izkazati, da se vse dogaja nenehoma le v eni in isti pokrajini, ki se kar sama ponuja, da bi bila trajnejši dom." (*Vprašanje poezije*, str. 66-67)

⁴ Ibid., str. 12.

⁵ Ibid., str. 12.

in to za toliko časa, dokler je resnica, ki jo kaže narodu, za narod boleča, se pravi, dokler niso presežene njene zgodovinske okoliščine. Ko pa se to zgodi, pride delo v drugo skrajnost. Z avtorjem vred se pojavi "v panteonu večnih in abstraktnih vrednot"¹ in postane kot takšna vrednota – kot smisel in temelj nacionalne eksistence – sakralizirana žrtev.²

Takšna posebna vloga literature izvira torej iz posebnega problema nacionalnosti pri Slovencih in zato ni nekaj splošno zakonitega, kot naj bi to veljalo na primer za evropsko literaturo nasploh, ampak je slovenska specifična. Ta je, če povzamemo s Pirjevčevimi besedami, v tem, da se slovenska literatura "skoraj vedno utemeljuje po načelu neinstrumentaliziranih univerzalnih in abstraktnih vrednot, torej na eshatološki in mitološki način, kar hkrati pomeni, da se ne utemeljuje metafizično in zato v njej ne moremo najti obsežnejših in zares koherentnih metafizičnih struktur, ki praviloma predstavljajo racionalno osnovo vseh velikih literarnih dejanj".³ Takšna velika in konkretna metafizična struktura je seveda zaobsežena ravno v tradicionalnem evropskem romanu, kot ga Pirjevec razvija v svoji teoriji romana. Ker slovenski narod kot blokirano gibanje take strukture ne omogoča, je torej jasno, da tako onemogoča tudi slovenski roman.

*

Vse to nam tudi že omogoči razumetje tistih Pirjevčevih tez o slovenskem romanu, ki so bile v razpravah *Problem slovenač kog romana* in *Pri izviri h slovenskega romana* izrečene, nikakor pa ne tudi pojasnjene:

¹ Ibid., str. 12.

² Kot to opiše – ob ugotovitvi, da je za Slovence poezija najprej nič in potem vse – v *Vprašanju o poeziji*: "Poezija potemtakem ne more imeti neposrednega socialno zgodovinskega učinka, sama na sebi in čisto neposredno nima značaja akcije ali spoznanja, zato tudi ne stopa v zgodovinskost in socialnost neposredno, marveč posredno in to v dvojnem smislu: najprej je uničena, najprej je žrtev, nato pa doživi rehabilitacijo in povišanje. Poezija kot samozavest in samoutemeljevanje naroda je rehabilitirana, povišana, sakralizirana žrtev; je sveta žrtev in je zato tudi nedotakljiva. V zgodovino stopa poezija samo prek lastne smrti." (Ibid., str. 61)

³ Ibid., str. 13-14.

- slovenski roman ni umetnost, ampak ideologija;
- junak slovenskega romana je pasiven, trpen, ni subjekt akcije;
- slovenski roman ni mogoč, dokler akcija vodi v propad;
- načelo subjektivnosti blokira načelo nacionalnosti.

Iz povedanega je namreč povsem razvidno, kako in zakaj nacionalnost blokira literaturo in pri Jurčičevem *Desetem bratu* na primer ne dopušča, da bi se razvil v pravi roman. Slovenski narod kot gibanje (in ne kot "notranje diferencirana in policentrična družba") še ni polnovreden subjekt. Literatura takšnemu narodu nujno nadomešča temelj njegove eksistence, kajti narod se, ker pač ni subjekt, ne more utemeljevati sam v sebi. Tako dobi literatura posebno funkcijo: namreč funkcijo utemeljevanja naroda. S tem pa postaja (nacionalna) ideologija, izgublja svojo literarnost (oziroma umetniškost), blokira jo prav pod vplivom nacionalnega momenta kot interesa, ki je zunaj literature.

Ta nacionalni moment tudi bistveno vpliva na romanesknega junaka. Slovenski narod je v Jurčičevem času blokirano, zavrto gibanje, ki je usmerjeno v prihodnost in je kot tako "totalno, eno-polno". Zato ne omogoča polnovredne subjektivne akcije. Zgodovinska zavest, ki ji pripada Jurčičev roman, ne dopušča drugačnosti, razlike, v kateri je utemeljen zlom tradicionalnega evropskega romanesknega junaka: namreč razlike med bitjo in bistvom. To pa zato ne, ker je ideja, bistvo, v kateri je v resnici utemeljen junak, nacionalna ideja (saj postane, kot vemo, literatura nosilka ideje nacionalnosti). Polom (oziroma problematizacija) te ideje bi – v načelni katastrofi – razkril ničnost temelja, na katerem se utemljuje junak, ta temelj pa je narod; razkril bi torej ničnost naroda, ničnost narodovega temelja. Jasno je, da narod takšne resnice o sebi ne more dopustiti; zato v slovenskem romanu ni mogoča takšna subjektivna akcija, ki bi v junakovem načelnem propadu razkrila ničnost junakovega temelja kot njegovo (in s tem tudi narodovo) resnico. Narod kot blokirano gibanje namreč noče literature kot resnice o sebi, ampak literaturo kot absolutno vrednoto, kot ideologijo, kot mitologijo. Pomen mitologije glede na umetnost pa je Pirjevec razkril že v uvodu študije o *Don Kihotu*, kjer je ugotovil, da tisto delo, v katerem se v dobi "mitološke praznine", tj. v novem veku, kot poglobljena uveljavlja neka mitološka struktura, ne more biti umetniško.

Problematika slovenskega romana je pri Pirjevcu seveda logično vpeta

v njegove poglede na tradicionalni evropski roman. Ta se, kot Pirjevec povzema za Bahtinom, "dogaja v polni svetlobi zgodovinskega dne" in je "odprtost za zgodovino".¹ To pomeni, da roman ni neka večna, nespremenljiva oblika, ampak da se nekoč rodi (pri Pirjevcu z *Don Kihotom*), da pa je tudi obsojen na smrt (nekako v 20. stoletju). Nastanek romana Pirjevec razlaga z novoveško subjektiviteto, kot je proces njenega nastanka domislil Heidegger, približno pa se ujema z zametki zavesti o nacionalnosti in zgodovinskosti. Roman se lahko dogaja samo v območju tega subjekta, ki je subjekt zgodovine in s tem bistveno tudi subjekt akcije.² A ta subjekt ni utemeljen v nobeni transcendenci več, ampak v svoji lastni breztemeljnosti – v nič. In prav ta nič je tisto, kar se razkrije v koncu tradicionalnega evropskega romana, v junakovi načelni katastrofi oziroma zlomu.

Razvidno je torej, da slovenski roman, uzrt skoz prizmo Pirjevčeve misli, vsaj v Jurčičevem času še ne more biti epopeja sveta, ki so ga bogovi zapustili. To očitno ne more biti toliko časa, dokler se slovenski narod ne konstituira kot subjekt, ki je utemeljen samo še v nič, ki se spogleda s svojim nihilizmom in ki do pogleda v njegovo brezno pride seveda prek akcije. Možnost in nemožnost romana se torej zares lahko pojavi šele v horizontu prisotnosti akcije, to je v horizontu dejanskega subjekta. Dokler pa to ni doseženo, slovenska proza ne more utelešati akcije (in v njenem zlomu – v razprtju umetniškosti – kazati prikrite resnice metafizike), ampak lahko – v "službi narodu" – uteleša zgolj ideje in ideologije. To pa konec koncev pomeni, da slovenski roman kot umetnost, torej v smislu tradicionalnega evropskega romana, po Pirjevcu ni mogoč.³

Slovenski roman – če zdaj pojasnimo še eno Pirjevčevo tezo iz predavan-

¹ *Evropski roman*, str. 452.

² Ta akcija je v tem, da si v imenu ideje prilašča svet in ga podreja bistvu, kakor je to določeno z vsakokratno stopnjo evropske metafizike.

³ Dokler slovenski narod še ni subjekt, je slovenski roman nemogoč zato, ker se lahko utemljuje le v dejanskem subjektu. Ko pa se slovenski narod končno udejanji kot subjekt, je za tradicionalni evropski umetniški roman že prepozno, saj je ta roman že prepotoval vse faze svojih notranjih možnosti in dospel na svoj konec: potovanje je enkrat za vselej končano.

ja *Problem slovenač kog romana* – je torej lahko resnica evropskega le v zelo omejenem in natanko določenem, lahko bi celo rekli: metaforičnem smislu. Odsotnost akcije v slovenskem romanu ni isto kot razkritje njene ničnosti, nihilističnosti v evropskem; nemožnost akcije ni isto kot nesmiselnost, neutemeljenost, zgrešenost. Tisto, kar se v slovenskem romanu dogaja kot blokada subjektivnosti (namreč ta pasivnost, odsotnost akcije), je v evropskem ravno posledica njenega potenciranja. Zato bi, če bi dosledno sledili Pirjevčevi misli, kot resnico romana lahko zaznamovali kvečjemu tiste evropske romane dvajsetega stoletja, ki so potencirali tradicionalnega evropskega in jih – podobno kot slovenskega, a iz povsem drugih razlogov – zaznamuje to, da je neustreznost identitete že na samem začetku razkrita, da je akcija že v kali onemogočena in se zato dogajajo onstran nje. Na primer romani Robbe-Grilleta ali Franza Kafke, čigar *Proces* je po Pirjevcu "roman o romanu" in tako mnogo bolj upravičeno kot slovenski roman "resnica evropskega romana". Znotraj te romaneskne prakse, ki jo je Pirjevec vsaj v nekaterih študijah imenoval z izrazom "moderna roman", pa končno z deli Ivana Cankarja svojo možnost najde tudi slovenski roman.

Vprašanje Cankarjevih romanov

Ob analizi Pirjevčevega razumevanja *Desetega brata* in slovenskega romana nasploh smo videli, da po Pirjevcu to ne morejo biti romani predvsem zato, ker nimajo tiste "metafizične strukture", ki bi jim – s tem, da bi se v načelni katastrofi samorazkrila – omogočila "umetniškost", in sicer tako, kot je obvezno in značilno za roman. *Deseti brat* sicer je zasnovan kot roman, vendar mu manjka umetniškost. Tako opisan položaj pa je ravno nasproten položaju pri drugem avtorju, ki ga Pirjevec omenja v zvezi s problematiko, Cankarju: če je pri Jurčiču problem umetniškost, je pri Cankarju problem tradicionalna evropska romaneskna.

Ob poznavanju Pirjevčeve misli se nam lahko razlika med Jurčičem in Cankarjem hitro pokaže. Če se spomnimo Heideggrove definicije, po kateri je umetnina samopostavljanje resnice v delo, potem je na prvi pogled jasno, da *Deseti brat* ne more biti umetnost zato, ker se resnica, v kateri je zasnovan, ne razkrije (tako kot v tradicionalnem evropskem romanu); drugače je pri Cankarju, čigar proza zaznamuje dejstvo, da ideja pri njem

dospe v svojo resnico. Zato v razpravi *Vprašanje o poeziji* Pirjevec za Cankarja ugotovi, da zanika prešernovsko strukturo, ki se je v njem radikalizirala in tudi dokončala. Posledica je ta, da Cankar izreka resnico o narodu kot dvakrat blokiranem gibanju (in zato narodu hrepenenjcev ter sanjačev): "... Cankar kot umetnik ne more opisovati drugega kot to, kar vidijo njegove žive oči, se pravi to, kar je, živo resnico; samo po tem je umetnik. Poezija je izrekanje resnice in je v tem primeru izrekanje resnice o blokiranem gibanju, drugega kot poezija in umetnost ne more biti."¹ – Vendar pa gre pri Jurčiču in Cankarju še za eno pomembno razliko: kljub temu da pri Cankarju nekaj dospe v resnico, ni (več) možnosti za slovenski roman, saj se je medtem zgodil estetski premik, ki je povzročil tudi konec tradicionalnega evropskega romana. V Cankarjevih delih umetnost ne more biti več, kot je to veljalo še za evropske romane, čutno svetenje ideje,² ampak nekaj drugega.

S tem smo trčili ob problem, ki je Pirjevcu povzročal veliko preglavic in ki v njegovi teoriji romana, pa tudi estetiki ni zadovoljivo pojasnjen. Tu se seveda ne moremo lotiti vseh podrobnosti; povejmo le to, da je umetnost kot čutno svetenje ideje – in tej je zavezan tradicionalni evropski roman – pri Pirjevcu zelo natančno in podrobno pojasnjena, tisto, kar nastane po tej umetnosti, pa ne. Iz te nedefiniranosti bržkone prihajajo tudi Pirjeveve čzadrede z romani po koncu tradicionalnega romana, ki so zavezani ne povsem jasno definiranemu novemu estetskemu načelu in je njihov status prav glede romaneskosti vseskoz nejasen. Zdi se, da to niso več pravi romani, pa vendar jih Pirjevec obravnava kot romane, kot resnico tradicionalnega romana, kot roman o romanu (*Proces*), kot radikalizacijo tradicionalnega romana (Malraux, Andrić), ali celo kot vrnitev romana na svoj začetek k Cervantesu (*Videc*). Ta nejasnost in neizrečenost sta vsaj delno navzoči tudi glede Cankarjevih romanov in v nadaljevanju bomo skušali prikazati, kako se je Pirjevec spopadel z njihovo problematiko.

¹ *Vprašanje o poeziji*, str. 73.

² Ker, kot Pirjevec eksplicira zlasti v svojih estetiških spisih, se v začetku dvajsetega stoletja zgodi prehod iz imitacijsko-gnoseološke estetike (in umetniškega principa) v fenomenološko/ontološko.

Pri tem bomo za izhodišče vzeli tri Pirjevčeve razprave o Cankarju: skoraj identični besedili *Ivan Cankar in literatura* in *Vprašanje o Cankarjevi literaturi* ter krajšo, a za našo problematiko še posebno pomembno študijo *Proza Ivana Cankarja*.

*

Pirjevčeva podoba (tradicionalnega) slovenskega romana pred Cankarjem je razmeroma jasna oziroma s tem, kar smo povedali doslej, razumljiva, dosledna in logična. Prav z obravnavo Cankarjevih romanov pa že nastajajo zapleti, ne nazadnje bržkone tudi zato, ker je Pirjavec okoli leta 1973 vsaj začasno sprejel Bahtinov vpliv, okoli leta 1970 pa tudi nekoliko korigiral oziroma razširil svoje pojmovanje romana, saj – ne povsem pojasnjeno – v tem času razločuje med tradicionalnim in modernim romanom.

V navedenih študijah o Cankarju iz leta 1969 v ospredju Pirjevčeve obravnave ni roman, ampak predvsem opis tistega estetskega premika, ki se je, prvič, na Slovenskem zgodil s Cankarjem in je slovenski prozi omogočil postati umetniška in ki je, drugič, obenem zaznamoval evropsko umetnost nasploh, tako pa tudi roman.

1. Oglejmo si najprej prvi premik, in sicer na podlagi razprave *Ivan Cankar in literatura*. Osrednja poanta Pirjevčevega besedila je, kot se zdi, ta, da skuša Cankarjeve načelne izjave o umetnosti, literaturi in narodu razločiti od njegovega leposlovja. Cankarjeve načelne izjave sodijo v okvir opisane nacionalne problematike in z njimi Cankar po svoje še nekako sodi v prešernovsko strukturo (čeprav se ta z njim tudi konča). V tem kontekstu Pirjavec pokaže, da po Cankarju slovenskemu narodu manjkata predvsem volja in cilj in naloga literature je zato, da ga k temu spodbudi.¹ Vendar pa je to le en vidik literature. Predvsem Cankarjeva literarna praksa je uveljavljala literaturo tudi povsem drugače, in razlikovanje med enim

¹ "Literatura je tisto, kar naj narod predrami, predrami pa naj ga v voljo do moči. Literatura je potemtakem v 'službi volje do moči', je že prilagojena volja do moči, je hrepenenje po prihodnosti, se pravi po moči, je torej že volja do moči, je njen modus, je iz volje do moči in za voljo do moči, zavezana je volji do moči." (Dušan Pirjavec, *Ivan Cankar in literatura*. Problemi 77/1969, str. 321.)

in drugim načinom Pirjevec najde že v Cankarjevih načelnih izjavah: "Natančen premislek Cankarjevih besed torej pokaže, da pomen za socialno zgodovinsko akcijo literaturi ne pripada neposredno, marveč šele posredno, po posredovanju volje do moči. Izvorno literatura ni akcija, ni spoznanje in ni volja do moči. Tako torej lahko rečemo, da se v Cankarjevem besedilu razkriva razlika med literaturo in voljo do moči, to pa je hkrati tudi razlika med literaturo na eni in razumskim spoznanjem na drugi strani."¹

(Slovenski) literaturi je torej lastno še nekaj, kar ni sama literatura. Iz tega, kar smo povedali glede nacionalne problematike, je seveda razvidno, zakaj po Pirjevcu literatura ne more biti zgolj literatura, zakaj ne more biti – z drugimi besedami – umetnost. Princip subjektivnosti v Jurčičevem *Desetem bratu* – ki je predpogoj za umetniškost romana – je blokiran s principom nacionalnosti. To načelo je vidno tudi ob Cankarju, saj Pirjevec ugotavlja, da ima literatura lahko socialno moralni učinek (implicitiran v Cankarjevih načelnih izjavah) le po posredovanju volje do moči. Toda obenem dodaja, da volja do moči očitno ne velja za umetnino kot umetnino. Ta je namreč zavezana biti, ne pa volji do moči in prihodnosti.

Tudi pri Cankarju je torej še zaznati tradicionalno strukturo slovenske literature kot kompenzacije manka nacionalne subjektivnosti, vendar se je Cankar obenem tudi iztrgal iz te strukture, jo presegel in ustvaril umetniško prozo. Pirjevec sicer med Cankarjem umetnikom in Cankarjem aktivistom odkriva nekakšen razpor, vendar pa v njegovi literaturi vidi preseganje tradicionalne slovenske prozne strukture in transcendiranje v umetniškost. Od tod tudi končni sklep Pirjevčeve razprave, da pri Cankarju literatura preneha biti socialno-zgodovinska akcija in postane le še umetnost. To pomeni konec tradicionalnega načina obstoja slovenske literature, ki je bila ideologija in mitologija, s tem pa se vsaj v načelu odpira tudi možnost za roman.

2. Vendar pa bi se ta možnost odpirala – če natanko sledimo dotedanji Pirjevčevi misli – le če se ne bi obenem s premikom iz ideološkosti v umetniškost zgodil tudi splošni evropski estetski oziroma umetnostni premika, ki je pravzaprav onemogočil roman in povzročil – po Pirjevcu – njegovo

¹ Ibid., str. 323.

smrt. Gre seveda za ideje, ki jih je Pirjevec začel razvijati prav nekako v tem času in so bile natančneje predstavljene v nekaterih samostojnih razpravah¹ ter vključene tudi v študije o evropskem romanu. V besedilu *Ivan Cankar in literatura*, ki je obsežno in prav zato tudi ponekod nepregledno, so te zamisli še nekoliko kaotične in med seboj ne vedno povsem usklajene, a če jih skušamo sistematizirati na podlagi tega, kar vemo iz drugih Pirjevčevih predavanj, lahko ugotovimo nekako tole. Cankarja je – po njegovih lastnih izjavah – zadela narodova anatema, ker je v svojih delih namesto trdnih junakov prikazoval slabiče, omahljivce in hrepenenjce. Na to kritiko je Cankar odgovoril, da kaže narodu zrcalo prav zato, da bi se narod ovedel svoje resnice in potem iz tega samouvida ravnal drugače. V temelju tega položaja je po Pirjevcu še vedno prepoznavna heglovska struktura umetnosti kot čutnega svetenja ideje: slovenska literatura naj bi čutno upodabljala idejo volje do moči, ki je potrebna za nacionalno suverenost. Vendar pa Cankar s svojo umetniško prakso – v nasprotju z načelnimi izjavami – tega na počne: ne kaže, kaj naj bi bilo, ampak to, kar je. Zavezan je principu *biti*, s tem pa že presega heglovsko estetiko, v kateri je konec koncev utemeljen tudi roman.

Iz tega pa se nam potem ponuja pojasnitev tiste nenavadne in nekoliko nerazumljive, vsekakor pa nepojasnjene sodbe iz sklepa razprave *Problem slovenač kog romana*, kjer beremo, da Cankarjeva proza "ni več opis akcije, ampak analiza ideje. V slovenski prozi se prihod v resnico ne dogaja s pomočjo akcije, temveč s pomočjo ideje." Cankarjevi junaki so hrepenenjsko zazrti v prihodnost. Vendar pri Cankarju nikoli ni predstavljena ta prihodnost sama, ampak vedno le hrepenenje po njej, kar je edino, kar od te prihodnosti zares je. "Prihodnost je vidna samo za srce. Isto lahko povemo še z drugim stavkom: prihodnost vidi človek le z duhovnimi očmi, saj je tudi sama nekaj duhovnega, je komaj šele vizija, ideja, zamisel. To, kar prihodnost je, je samo ideja. Od vse prihodnosti pripada je samo ideji o njej, vendar tako, da ta ideja, ki je, ni v nikakršnem pomenu tudi že prihodnost, saj

¹ Npr. *Uvod v vprašanje o znanstvenem raziskovanju umetnosti, Znanost o umetnosti, Idejna etična vsebina in pesniškost pesniškega teksta, Strukturalna poetika in literarna znanost.*

je v sedanjosti, zdaj in tukaj, ker je, le kolikor je sedaj. Zato lahko umetnost, ki je usodno zavezana ravno biti, od vse prihodnosti popiše le ideje o prihodnosti, nikakor pa ne prihodnosti kot take."¹ Prav iz take naravnosti pa končno izraža tudi struktura hrepenenja.

*

S tem seveda nismo izčrpali vseh nastavkov in možnosti, ki jih odpira Pirjevčeva razprava *Ivan Cankar in literatura*; pač pa smo skušali pojasniti nekatera mesta oziroma opombe iz predavanja *Problem slovenačkog romana*, ki se nanašajo na Cankarja in so nekoliko nejasne. Zdi se, da jih razprava *Ivan Cankar in literatura* vsaj delno pojasnjuje.² Iz dosedanje obravnave smo skušali pokazati predvsem dvoje, za kar se zdi, da je pomembno glede Pirjevčevega pojmovanja romana pri Cankarju: s Cankarjem se konča tista tradicionalna struktura slovenske proze, ki je slovenskim romanom branila biti romani, in tako se na eni strani odpre možnost tudi slovenskemu romanu kot umetniški prozi. Na drugi strani pa prav pri Cankarju nastanejo globlji estetski premiki, ki pomenijo ne le izstop iz ideološko-mitološke v umetniško strukturo, ampak tudi izstop iz heglavske imitacijsko-gnoseološke estetike v ontološko. Prav to pa je tisti premik, ki se je po Pirjevcu ujel tudi s koncem romana oziroma je bil z njegovim koncem celo bistveno povezan.³ Prav v tistem trenutku, ko se slovenska literatura odpre romanu kot umetniški prozi, se ji ta možnost – in tako je tudi razumeti sklepne opombe razprave

¹ *Ivan Cankar in literatura*, str. 325.

² To morda tudi potrjuje, da sta razpravi izšli v podobnem času.

³ V razpravi *Proza Ivana Cankarja* beremo, da je roman "najvidnejša manifestacija tega, kar se imenuje pri Heglu konec umetnosti ... za nas je važno le to, da je Hegel roman vezal prav na ta konec, s čimer se pokaže, kako je vprašanje romana v kar najtesnejši zvezi s samimi bistvenimi vprašanji umetnosti in njenega bivanja v Novem veku." (Dušan Pirjevec, *Proza Ivana Cankarja*. V: *X. seminar slovenskega jezika, literature in kulture 1.-13. julija 1974. Predavanja*. Ljubljana 1974, str. 91)

*Problem slovenač kog romana*¹ – tudi zapre, saj se dogodi tisti obrat v estetiki, po katerem roman ni več tvoren estetski princip.

Toda Pirjevčeva sodba o slovenskem romanu (pri Cankarju) s tem še ni bila dokončna. Okoli leta 1970 so se mu glede njegove teorije evropskega romana začela pojavljati nekatera nova vprašanja, ki jih ni mogel rešiti drugače, kot da je uvedel razlikovanje med tradicionalnim in modernim romanom, pri tem pa razmerje med obema ni bilo povsem jasno. Pirjevčevi teoriji je ustrezal predvsem t. i. tradicionalni evropski roman, glede modernega pa, kot se zdi, ni našel povsem jasne in dokončne rešitve. Toda tudi s to zasilno rešitvijo se je odprla možnost, da na novo premisli vprašanje slovenskega romana, in to ob Cankarju, saj je zanj že prej ugotovil, da se je z njim možnost tega romana kot umetniškega prvič ponudila. Pojem modernega romana je namreč Pirjevcu omogočil, da kljub spremembi v zgodovini umetnosti, ki je sprožila konec umetniškega principa, bistvenega za tradicionalni evropski roman, vendarle še vedno govori o romanu.

Te nove poglede na slovenski roman (izključno v zvezi s Cankarjem) Pirjavec predstavlja v razpravi z značilnim naslovom *Proza Ivana Cankarja* (1974) iz obdobja, ko je bil pod večjim Bahtinovim vplivom. Ob primerjavi Cankarja in evropskega romana devetnajstega stoletja, ki je za Pirjevca tisti "pravi", "tradicionalni evropski roman", se mu izkaže, da Cankar ni ustvaril nič podobnega. "V Cankarjevih besedilih ni skoraj nobenega dogajanja, njegovi junaki so, kot to ponavadi pravimo, bolj pasivne kakor pa aktivne figure ...",² živijo "zunaj realnega socialno zgodovinskega sveta".³ Bistveno lastnost Cankarjevih romanov Pirjavec prikaže ob primeru Martina Kačurja, pri katerem je "... izredno močan poudarek na izginotju samega sebe: 'jaz človek izginem,' emfatično izjavlja Kačur. Prav tako preseneča tudi insistiranje na žrtvi, na trpljenju in žalosti, kakor, da sta junakov cilj ravno

¹ "Takšna proza ni več tisto, kar navadno pričakujemo od romana."

² Ibid., str. 92.

³ Ibid., str. 93.

trpljenje in konec samega sebe, ne pa realna odrešitev sveta in naroda."¹

Vse te lastnosti se seveda ne ujemajo s tradicionalnim evropskim romanesknim junakom. Ta je subjekt akcije, na začetku romana ima pred seboj vizijo, idejo, v imenu katere se odpravi spreminjati svet. Je močan in dejaven, in šele na koncu romana je njegova akcija blokirana, izkaže se za avtodestruktivno, a ta resnica se takoj znova zakrije, kar po mnenju Pirjevca najbolje ponazarja po Lukácsu povzeti Goethejev stavek: Potovanje je končano, pot se začena. Pri Cankarju je povsem drugače. "Od tega modela se Cankarjev junak razlikuje po tem, da za svoje trpljenje, žalost in polom že vnaprej ve (...) s svetom se noče niti bojevati niti se vanj vključiti."² "Tisto, kar je junaku evropskega romana na začetku nekako skrito, je pri Cankarju dano že na začetku. Medtem ko je junak evropskega romana ves zanesen od optimizma, je v Cankarjevih delih ta optimizem reduciran na minimum, ali ga pa sploh ni. Ponavadi 've' za junakov polom vnaprej samo avtor, medtem ko je pri Cankarju tako, da 've' junak skoraj natančno toliko kot njegov ustvarjalec. Če gledamo tedaj s stališča devetnajstega in začetka dvajsetega stoletja, so Cankarjevi liki takoj na svojem začetku postavljeni tudi že v svoj konec, zato se z njimi pravzaprav ne more nič več zgoditi, oziroma: junak ne more nič bistvenega ukreniti, lahko se samo dopolni njegova usoda."³ Cankarjeve junake bistveno zaznamuje hrepenenje, ki pa je "v bistvu le hrepenenje po smrti".⁴ Vendar to ni ideologija pesimizma, ampak je Cankar "samo združil začetek in konec, ali preprosteje: že takoj na začetku je povedano, da je romaneskni junak nujno obsojen na polom".⁵

Vse to seveda govori v prid (tudi nekdanji) Pirjevčevi tezi, da Cankarjeva dela niso romani. Toda Pirjevec na tem mestu uvaja razlikovanje med tradicionalnim in modernim romanom. Ugotavlja, da je tradicionalni roman

¹ Ibid., str. 93.

² Ibid., str. 93.

³ Ibid., str. 94. – Junak je torej izrazito pasiven.

⁴ Ibid., str. 94.

⁵ Ibid., str. 94.

mrtev, na njegovem mestu pa se – na primer s francoskim novim in novim novim romanom – uveljavlja tako imenovani moderni roman, ki pravzaprav kaže na nemožnost tradicionalnega. Ta premislek Pirjevec nato navezuje na problematiko Cankarjevih romanov: "Junak že na začetku ve, kaj bo z njim, pozna svojo resnico, zato lahko rečemo, da je Cankarjev junak resnica tradicionalnega romanesknega junaka in s tem seveda tudi njegova destrukcija oziroma njegova nemožnost, saj je vendar več kot jasno, da se literarni lik in njegova usoda zdaj ne moreta več dogajati in ju ni mogoče več konstituirati tako, kot se je to godilo pri Stendhalu ali Tolstoju. Cankarjevi liki so torej blokada tradicionalnih romanesknih junakov in s tem njihova resnica, kar pomeni, da blokada ne prihaja od zunaj, marveč od znotraj."¹

Ta sodba je na tem mestu razumljiva in v opisanem kontekstu najbrž dosledna. Toda obenem odpira tudi poseben problem, ki pa ga Pirjevec ne razjasni. Kot smo videli, je Pirjevec že ob analizi *Desetega brata* glede Jurčičevega romana prišel do presenetljivo podobnih ugotovitev. Slovenski roman (pri Jurčiču) mu je bil resnica evropskega, to pa prav s tem, da je bil v njem junak že izhodiščno blokiran v svoji akciji, da se je v njem že na začetku dogodilo tisto, kar se v evropskem romanu – kot njegova resnica – dogodi na koncu. Pirjevčevo definicijo slovenskega romana kot resnice evropskega smo na kratko že problematizirali; na tem mestu moramo to znova storiti, saj podobno definicijo uporabi tudi ob Cankarju, pri tem pa je očitno, da je med Cankarjevimi in Jurčičevimi romani bistvena razlika. Prav pri Cankarjevih romanih se – v obzorju Pirjevčeve razlage, seveda – pokaže, da ti romani kot resnica tradicionalnega romana nekako organsko izraščajo iz njega, pomenijo nekakšen razvoj in njegovo nadaljevanje (in to Pirjevcu tudi omogoča še vedno govoriti o romanu, namreč modernem), kar pa nikakor ni mogoče trditi za Jurčičev roman. Jurčičev roman, ki po Pirjevcu ni umetnost, in Cankarjev, ki to je, nikakor ne moreta enako biti resnica evropskega romana. To ne pomeni, da nimata nič skupnega. Druži ju namreč tisto, kar lahko po Pirjevčevih analizah velja za specifikum slovenskega romana: pasivnost, hrepenenjskost, sanjaštvo – torej *neaktivnost* slovenskih romanesknih junakov. Tradicionalni slovenski roman in Can-

¹ Ibid., str. 95.

karjeve romane družiti torej predvsem slovenska romaneskna specifičnost. Toda iz tega ni mogoče že kar sklepati, da sta obe vrsti romanov resnica tradicionalnega evropskega romana. Pasivnost Cankarjevih junakov izvira iz spoznanja o problematičnosti akcije; pasivnost na primer Jurčičevih junakov pa je naivna pasivnost, pred zaznavanjem kakršnega koli problema.¹

Tega razlikovanja Pirjevec nikjer ne opravi, čeprav v nadaljevanju študije razpravlja prav o tej problematiki. Z ugotovitvijo, da gre "v Cankarjevih delih očitno za razkrivanje resnice tradicionalnega junaka",² seveda spominja na analizo romanov Franza Kafke. Pri Cankarju gre namreč po Pirjevevi razlagi za zavezanost istemu estetskemu principu kot v Kafkovih romanih, ki so že moderna umetnost in zanikajo princip mimetičnosti; ta je v tradicionalnem evropskem romanu konstruktivni umetniški princip, a v dvajsetem stoletju to ni več in zato ne more več biti tradicionalni evropski roman. Nova, moderna, "ontološka" umetnost namreč razpira bit, čutno svetenje ideje pa vidi le idejo, ne vidi pa seveda biti. "Prav zato lahko rečemo, da je to, za kar Cankarju gre, bit sama, prezenca, stvar kot ona sama, a ne kot snov in uporabnost. Bivajoče v svoji nedotakljivosti in v svetlobi biti. Tradicionalni prozi očita torej Cankar slepoto in zaprtost za bit. Njegov očitek meri na isto, na kar merita obsodba in usmrnitev Josepha K. v *Procesu*."³

Končna ugotovitev Pirjeveve razprave je torej ta, da Cankar v okviru nove estetske paradigme vendarle uveljavi tiste lastnosti, ki so značilne za tako imenovani moderni roman. Tako se tudi slovenska literatura odpre romanu, vendar šele tisti njegovi različici, ki nastane po odmrtnju tradicionalnega evropskega romana. S tem pa slovenska romaneskna proza po Pirjevcu končno postane tudi umetniška.

¹ V skladu s tem tudi J. Kos ugotavlja, da *Deseti brat* še ni pravi problemski roman (*Teze o slovenskem romanu*, str. 50.).

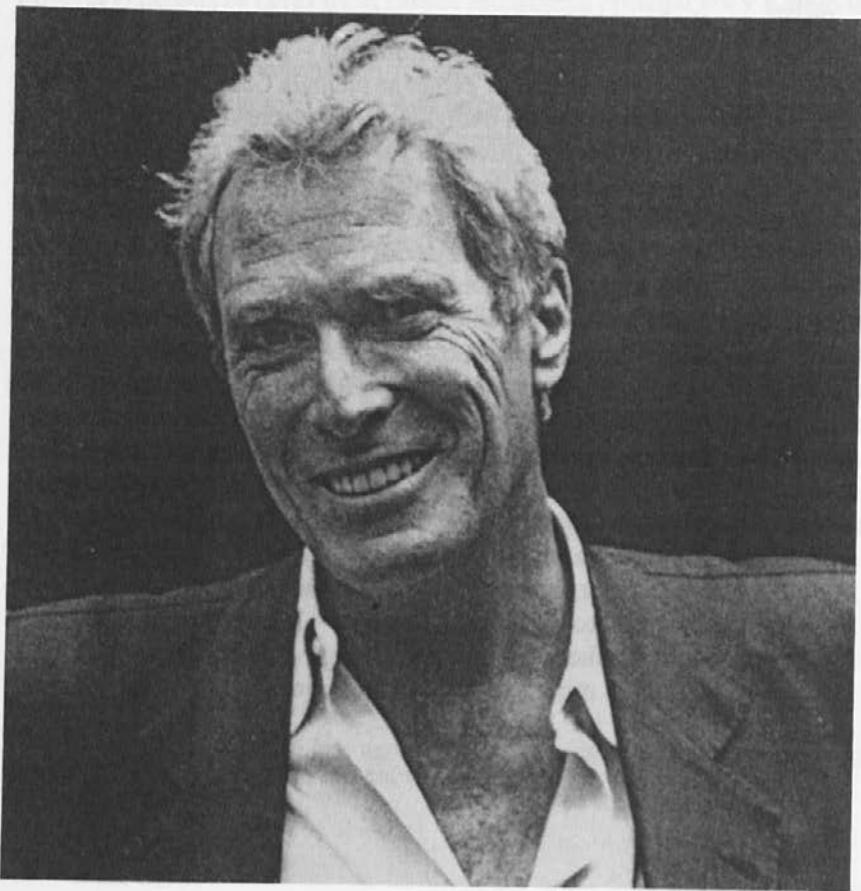
² *Ibid.*, str. 95.

³ *Ibid.*, str. 97.

Sklep

V svoji bržkone najpoznejši študiji o slovenskem romanu Pirjevec torej predstavlja nekatere nove vidike, ki so usklajeni predvsem z njegovimi tedanjimi pogledi na evropski roman in mu dopuščajo tudi ob Cankarjevih delih govoriti o romanesknosti. To mu omogoča pojem modernega romana, ki ga je prisiljen uporabiti za označevanje romanov Kafke, Malrauxa, Robbe-Grilleta in Andrića. Pri tem naletimo na nekaj zanimivih sodb, pomembnih za teorijo slovenskega romana kot poskus določitve njegove specifikke. Tudi ob Cankarjevih romanih se – podobno kot ob Jurčičevih – Pirjevcu pokaže, da so ti romani resnica tradicionalnega evropskega romana. Vendar se zdi ta Pirjevčeva formulacija – kot smo skušali pokazati – sporna. Verjetneje je, da tisto, v čemer se ujemata Cankarjev in na primer Jurčičev roman, ni zares resnica tradicionalnega evropskega romana, ampak posebnost oziroma specifična slovenskega. Ta specifična se namreč ohranja v vsej zgodovini slovenskega romana in zaznamuje tako "neumetniški" roman pred Cankarjem kot "romaneskno umetniško prozo" pri Cankarju (in po njem). Kljub nekaterim nejasnostim je torej iz Pirjevčeve misli vendarle moč dovolj zanesljivo deducirati tiste lastnosti, ki pomenijo specifično slovenskega romana in so tako temeljni element tega, kar lahko imenujemo teorija slovenskega romana. Te lastnosti so – ob odsotnosti velikih metafizičnih struktur – predvsem pasivnost junakov – in s tem povezana odsotnost akcije –, njihova hrepenenjskost in vloga žrtve, kar je vse skupaj povezano s posebnimi družbenozgodovinskimi in političnimi razmerami slovenskega naroda v dobi, ko še ni konstituiran kot nacija. Da je bila Pirjevčeva intuicija v tem pogledu povsem ustrezna, dokazujejo tudi novejša raziskave o slovenskem romanu, na primer Janka Kosa, ki je že v razpravi *Cankar in problem slovenskega romana* (1976), nato pa še v *Tezah o slovenskem romanu* (1991) specifično slovenskega romana – kot deziluzijskega romana žrtve (s pasivnim junakom) – opredelil natanko v območju tistih določil, ki jih je za slovenski roman vzpostavil že Pirjevec.

MARK STRAND



Mark Strand

Elegija za mojega očeta in druge pesmi

ELEGIJA ZA MOJEGA OČETA
(Robert Strand, 1908-1968)

1. PRAZNO TELO

Roke so bile tvoje, lakti so bile tvoje,
Toda tebe ni bilo tam.
Oči so bile tvoje, toda bile so zatisnjene in niso se hotele odpreti.
Oddaljeno sonce je bilo tam.
Luna, nameščena na belo rame griča je bila tam.
Veter na Bedford Basinu je bil tam.
Bleda zelena zimska luč je bila tam.
Tvoja usta so bila tam,
Toda tebe ni bilo.
Ko je kdo spregovoril, ni bilo odgovora.
Oblaki so se spustili
In pokopali hiše vzdolž vode
In voda je bila tiha.
Galebi so strmeli.
Leta, ure, ki te niso mogli najti,
So se obračali v zapestjih drugih.
Ni bilo bolečine. Izginila je.

Ni bilo skrivnosti. Ničesar ni bilo, kar bi lahko povedal.
 Senca je posula svoj pepel.
 Telo je bilo tvoje, toda tebe ni bilo tam.
 Zrak je trepetal ob njegovi koži.
 Tema je legla v njegove oči.
 Toda tebe ni bilo tam.

2. ODGOVORI

Zakaj si potoval?
Ker je bila hiša hladna.
 Zakaj si potoval?
Ker sem to vedno delal med sončnim vzhodom in zahodom.
 Kaj si nosil?
Nosil sem modro obleko, belo srajco, rumeno kravato in rumene nogavice.
 Kaj si imel oblečeno?
Ničesar nisem imel oblečenega. Šal bolečine me je grel.
 S kom si spal?
Vsako noč sem spal z drugo žensko.
 S kom si spal?
Spal sem sam. Vedno spim sam.
 Zakaj si mi lagal?
Vedno sem mislil, da sem govoril resnico.
 Zakaj si mi lagal?
Ker resnica laže kot nič drugega in jaz ljubim resnico.
 Zakaj odhajaš?
Ker mi nič več, nič ne pomeni.
 Zakaj odhajaš?
Ne vem. Nikoli nisem vedel.
 Kako dolgo naj čakam nate?
Ne čakaj name. Utrujen sem in hočem leči.
 Ali si utrujen in hočeš leči?
Da, utrujen sem in hočem leči.

3. TVOJE UMIRANJE

Nič te ni moglo ustaviti.
 Niti najboljši dan, niti tišina, niti bobneči ocean.
 Umiral si naprej.
 Ne drevesa
 Pod katerimi si se sprehajal, ne drevesa, ki so nate metala senco.
 Ne zdravnik,
 Ki te je svaril, belolasi mladi zdravnik, ki te je že enkrat rešil.
 Umiral si naprej.
 Nič te ni moglo ustaviti. Ne tvoj sin. Ne tvoja hči,
 ki te je hranila in te zopet spremenila v otroka.
 Ne sin, ki je mislil, da boš živel večno.
 Ne veter, ki je stresel tvoje reverje.
 Ne tišina, ki se je ponudila tvojemu gibanju.
 Ne tvoji čevlji, ki so postali težji.
 Ne tvoje oči, ki niso več hotele gledati v prihodnost.
 Nič te ni moglo ustaviti.
 Sedel si v svoji sobi, strmel na mesto
 In umiral naprej.
 Šel si na delo in pustil, da je mraz vstopil v tvoja oblačila.
 Pustil si, da je kri mezela v tvoje nogavice.
 Tvoj obraz je pobleдел.
 Tvoj glas se je razpočil.
 Naslanjal si se na svojo palico.
 Toda nič te ni moglo ustaviti.
 Ne tvoji prijatelji, ki so ti svetovali.
 Ne tvoj sin. Ne tvoja hči, ki je gledala, kako se manjšaš.
 Ne utrujenost, ki je živela v tvojih vzdihih.
 Ne tvoja pljuča, ki so se polnila z vodo.
 Ne tvoji rokavi, ki so prenašali bolečino tvojih rok.
 Nič te ni moglo ustaviti.
 Umiral si naprej.
 Ko si se igral z otroki, si umiral naprej.
 Ko si sedel, da bi jedel,
 Ko si vstal opolnoči, moker od solz, je tvoje telo ihtelo,

Umiral si naprej.
 Nič te ni moglo ustaviti.
 Ne preteklost.
 Ne prihodnost s svojim lepim vremenom.
 Ne razgled s tvojega okna, razgled na pokopališče.
 Ne mesto. Ne grozno mesto s svojimi lesenimi stavbami.
 Ne poraz. Ne zmaga.
 Ničesar nisi storil, samo umiral si naprej.
 Uro si si prislonil na uho.
 Čutil si, kako se izmikaš.
 Legel si na posteljo.
 Roke si si ovil okrog prsi in sanjal o svetu brez tebe.
 O prostoru pod drevesi,
 O prostoru v tvoji sobi,
 O prostorih, ki te bodo prazni, In umiral si naprej.
 Nič te ni moglo ustaviti.
 Ne tvoje dihanje. Ne tvoje življenje.
 Ne življenje, ki si si ga želel.
 Ne življenje, ki si ga imel.
 Nič te ni moglo ustaviti.

4. TVOJA SENCA

Imaš svojo senco.
 Kraji, na katerih si bil, so jo vrnil.
 Veže in gole trate sirotišnice so jo vrnile.
 Newboys Home jo je vrnil.
 Ceste New Yorka so jo vrnile in prav tako ceste Montreala.
 Sobe v Belemu, kjer so kuščarji hlastali za komarji, so jo vrnile.
 Temne ceste Manaua in vlažne ceste Ria so ti jo vrnile.
 Mexico City, kjer si jo hotel zapustiti, jo je vrnil.
 In Halifax, kjer se te je pristanišče znebrilo, jo je vrnil.
 Imaš svojo senco.
 Ko si potoval, je belo prebujenje tvojega odhoda poslalo tvojo
 senco navzdol. Toda ko si prispel, je bila tam, da bi te

pozdravila. Imel si svojo senco.
 Veže, v katere si vstopal, so pridržale tvojo senco, in
 ko si šel ven, so jo vrnille. Imel si svojo senco.
 Celó ko si jo pozabil, si jo spet našel; ves čas je
 bila s teboj.
 Nekoč na deželi je senca drevesa pokrila tvojo senco
 in ni te bilo mogoče spoznati.
 Nekoč na deželi si pomislil, da je tvojo senco metal
 nekdo drug. Tvoja senca ni rekla ničesar.
 Tvoja oblačila so nosila tvojo senco v sebi; ko si jih slekel,
 se je razprostrla kot mrak tvoje preteklosti.
 In tvoje besede, ki so kot listje lebdele v izgubljenem zraku, na
 kraju, ki ga nihče ne pozna, so ti senco vrnille.
 Tvoji prijatelji so ti vrnilli tvojo senco.
 Tvoji sovražniki so ti vrnilli tvojo senco. Rekli so, da je
 bila težka in da bo pokrila tvoj grob.
 Ko si umrl, je tvoja senca spala v ustih talilne peči
 in jedla pepel namesto kruha.
 Veselila se je med razvalinami.
 Gledala je, medtem ko so drugi spali.
 Sijala je kot kristal med grobnicami.
 Hotela je biti kot sneg na vodi.
 Hotela je biti nič, toda to ni bilo mogoče.
 Prišla je v mojo hišo.
 Sedla je na moja ramena.
 Tvoja senca je tvoja. Sem ji povedal. Rekel sem, da je tvoja.
 Predolgo sem jo vlekel s sabo. Vračam jo.

5. ŽALOVANJE

Žalujejo za tabo.
 Ko vstaneš opolnoči.
 In se rosa sveti na kamnu tvojih lic, žalujejo za tabo.
 Vodijo te nazaj v prazno hišo.
 Noter znosijo stole in mize.

Posadijo te na stol in te učijo dihati.
 In tvoj dih gori,
 zažge škatlo iz borovega lesa in pepel pada kot sončna svetloba.
 Dajo ti knjigo in ti rečejo, beri.
 Poslušajjo in njihove oči se napolnijo s solzami.
 Ženske ti stiskajo prste.
 Počešejo rumenilo nazaj v tvoje lase.
 Obrišejo zmrzal s tvoje brade.
 Masirajo ti stegna.
 Oblečejo te v praznja oblačila.
 Drgnejo ti roke, da bi ostale tople.
 Hranijo te. Ti ponujajo denar.
 Pokleknejo in te rotijo, da ne bi umrl.
 Ko se dvigneš opolnoči, žalujejo za tabo.
 Zaprejo oči in vedno znova šepetajo tvoje ime.
 Toda ne morejo potegniti zakopane luči iz tvojih žil.
 Ne morejo doseči tvojih sanj.
 Starec, ni poti.
 Vstani in vstajaj, nič ne pomaga.
 Žalujejo za tabo, kakor vedo in znajo.

6. NOVO LETO

Zima je in novo leto.
 Nihče te ne pozna.
 Daleč stran od zvezd, daleč stran od dežja luči
 Ležiš pod vremenom iz kamnov.
 Ni niti, ki bi te pripeljala nazaj.
 Tvoji prijatelji dremajo v mraku
 Slasti in se ne morejo spomniti.
 Nihče te ne pozna. Sosed ničesar si.
 Ne vidiš padajočega dežja in človeka, ki se oddaljuje.
 Umazan veter razpihuje svoj pepel skozi mesto.
 Ne vidiš sonca, ki vleče luno kot odmev.
 Ne vidiš zmečkanega srca, ki izginja v plamenih,

Lobanje nedolžnih se spreminjajo v dim.
 Ne vidiš brazgotin obilja, oči brez luči.
 Končano je. Zima je in novo leto.
 Ponižni odvažajo svoje kože v nebesa.
 Obupani trpijo hlad skupaj s tistimi, ki nimajo
 ničesar, kar bi lahko skrivali.
 Končano je in nihče te ne pozna.
 Zvezdna luč je nakopičena nad temno vodo.
 V morju so kamni, ki jih ne bo nihče videl.
 Obstaja obala in ljudje čakajo.
 In nič se ne vrača.
 Zato, ker je končano.
 Zato, ker je tišina zamenjala imena.
 Zato, ker je zima in novo leto.

TO SPOZNATI

Naredili smo, kar smo hoteli.
 Zavrgli smo sanje, ker smo imeli raje težko industrijo
 vsakogar izmed nas, z dobrodošlico smo sprejeli bolečino
 in imenovali razsulo navado, ki se je ne moremo znebiti.

Zdaj smo torej tu.
 Večerja je pripravljena in ne moremo jesti.
 Meso čepi v belem jezeru svojega kroznika.
 Vino čaka.

To spoznati
 ima svoje dobre strani: nič ni obljubljeno, nič odvzeto.
 Nimamo poguma ali odrešujoče milosti,
 ne kraja, kamor bi se zatekli, ne razloga, da bi ostali.

DVORJENJE

Obstaja dekle, ki ti je všeč, zato ji rečeš,
da je tvoj penis velik, ampak da se nikakor ne moreš pripraviti
do tega, da bi ga uporabil. Njegove zahteve so smešne, praviš,
delajo same proti sebi, toda nekako jim je treba ustreči,
na kratko, neopazno v mraku.

Ko zgrožena zapre oči,
vse prekličeš. Poveš ji, da si tudi ti sam
skoraj dekle, in da lahko razumeš, zakaj je pretresena.
Ko že hoče oditi, ji rečeš, da
sploh nimaš penisa, in da ne veš,

kaj te je obsedlo. Padeš na kolena.
Nenadoma se skloni, da bi poljubila tvojo ramo in veš,
da si na pravi poti. Poveš ji, da hočeš
roditi otroke, in da si zato tako zmeden.
Namrščiš se in preklinjaš dan, ko si bil rojen.

Skuša te pomiriti, toda ti se ne obvladuješ več.
Sežeš po njenih hlačkah, in ko to delaš, prosiš odpuščanja.
Zvije se in ti zatuliš kot volk. Tvoje poželenje se
zdi veličastno. Veš, da jo boš imel.
Osvojena na juriš je dekle, ki jo boš poročil.

DIH

Ko jih vidiš,
jim povej, da sem še vedno tu,
da stojim na eni nogi, medtem ko druga sanja,
da je to edini način,

da so laži, ki jih pripovedujem njim,
 drugačne od laži, ki jih pripovedujem sebi,
 da s tem, ko sem hkrati tu in onstran,
 postajam obzorje,

da tako kot sonce, ki vzhaja in zahaja, poznam svoj prostor,
 da je dih tisto, kar me rešuje,
 da so celo prisiljeni zlogi propada dih,
 da če je telo krsta, je prav tako tudi omara diha,

da je dih ogledalo, ki so ga pooblačile besede,
 da je dih vse tisto, kar preživi klic na pomoč,
 ko vstopa v tujčevo uho
 in ostane tam, še dolgo potem, ko beseda zamre,

da je dih ponoven začetek, da od njega
 odpade ves odpor, kot smisel odpade
 od življenja, ali tema od luči,
 da je dih tisto, kar jim dajem, ko pošiljam svojo ljubezen.

SPANEC

Obstaja spanec mojega jezika,
 govoreč govorigo, ki se je nikoli ne morem spomniti –
 besede, ki vstopajo v spanec besed,
 ko so izgovorjene.

Obstaja spanec enega trenutka
 znotraj naslednjega, ki podaljšuje noč,
 in spanec okna,
 ki visok spanec dreves spreminja v steklo.

Spanec romanov, ko so prebrani, je brezglasen,
 kakor spanec oblek na toplih telesih žensk.
 In spanec groma, zbirajoč prah ob sončnih dnevih,
 in spanec pepela dolgo zatem.

Spanec vetra je znan po tem, da napolni nebo.
 Dolg spanec zraka, zaklenjenega v pljučih umrlih.
 Spanec sobe z nekom v njej.
 Celo lesen spanec lune je mogoč.

In končno obstaja spanec, ki zahteva, da ležem,
 in se prilegam temi, ki prihaja nadme
 kot drugačna koža, v kateri ne bom nikoli najden,
 iz katere se ne bom nikoli prikazal.

OSTANKI

Za Billa in Sandy Bailey

Izpraznim se imen drugih. Izpraznim žepe.
 Sezujem si čevlje in jih pustim ob cesti.
 Ponoči obrnem ure nazaj;
 Odprem družinski album, in se gledam, ko sem bil še deček.

Čemu to rabi? Ure so opravile svoje delo.
 Izgovorim svoje ime. Poslovim se.
 Besede si sledijo, kot piha veter.
 Ljubim svojo ženo, a pošljem jo stran.

Moja starša se dvigneta iz prestolov
 v mlečne sobe oblakov. Kako naj prepevam?
 Čas mi pove, kaj sem. Spreminjam se in isti sem.
 Izpraznim se svojega življenja in moje življenje ostaja.

OBLEKA

Lezi na svetel grič
 z lunino roko na licu,
 tvoje meso globoko v belih gubah tvoje obleke,
 in ne boš slišal zagnanega krta,
 ki širi dolžino svoje teme
 ali sove, ki ureja celotno noč,
 ki je njena modrost, ali pesmi,
 ki ti polni blazino s svojim modrim perjem.
 Toda če odložiš obleko in se preseliš v senco,
 te bo krt našel, prav tako sova, in prav tako pesem,
 in padel boš v drugačno temo, tisto, za katero
 boš ugotovil, da jo delaš vedno znova sam,
 vse dotlej, dokler ni popolna.

Izbral, prevedel in spremno opombo napisal **Uroš Zupan**

Mark Strand se je rodil leta 1934 na otoku Princa Edwarda v Kanadi. Odraščal in šolal se je v Združenih državah in Južni Ameriki. Doslej je izdal šest samostojnih pesniških knjig: *Sleeping With One Eye Open* (1964), *Reasons for Moving* (1968), *Darker* (1970), *The Story of Our Lives* (1973), *The Late Hour* (1978), *The Continuous Life* (1990) in knjigo izbranih pesmi. Poleg poezije piše tudi eseje o likovni umetnosti in fotografiji, knjige za otroke in prevaja. Izmed njegovih prevodov sta najbolj znana prevoda poezije Rafaela Albertija in pesmi Carlosa Drummonda de Andradeja. Za svoje delo je dobil številne štipendije in nagrade. Do leta 1981 je predaval na različnih kolidžih in univerzah, od tega leta naprej pa predava na University of Utah v Salt Lake Cityju. Najjasnejši dokaz za kakovost in splošno priznanje Strandove poezije je imenovanje za pesnika lavreata Združenih držav.

Krajše pesmi iz tega izbora so iz Strandove, po mojem mnenju najboljše knjige *Darker*, daljša pesnitev pa je iz knjige *The Story of Our Lives*.

Mark Strand

Opombe k veščini pisanja poezije

Nekateri izmed nas so prepričani, da je veliko bolje čim manj govoriti o našem početju. Sam celo nisem prepričan, da se pisanja lotevam na prepoznaven način, če pa bi se že, o tem ne bi zmožel povedati kaj več. Nimam nobene metode pisanja, tudi ne seznama dajev in nejev. Vsaka pesem zahteva drugačen način, drugačno razumevanje, za vsako moram odkriti najboljši začetek in sklep. Kljub temu pa bi se slepil, ko bi bil prepričan, da v odnosu med mano in pesmimi ne obstaja nič trajnega. Predvidevam, da je ravno to tisto, čemur pravimo veščina – soodvisnosti med pesnikom in pesmimi, ki so tako trajne, da se ne le poistovetimo z njimi, ampak jih celo predstavljamo kot način, na katerega umetniško ustvarjamo. A kako razpravljati o omenjenih soodvisnostih, ko pa se le redko razkrivajo tako, da bi razkrivale umetniški postopek? Mislím, da so soodvisnosti, ki jih označujem kot veščino, last vsakega posameznega pesnika in jih je nemogoče poljubno pripisati drugim. Eden izmed razlogov za to je tudi ta, da so ob pisanju zvečine neprepoznave in jih odkrijejo – če sploh – šele pozneje.

Ko sem začel pisati, je name precej vplival esej Goergea Orwella *Politika in angleški jezik*. V njem sem se namreč prvič srečal z moralno trditvijo o dobrem pisanju. Orwell ni premišljal o literarni rabi jezika, ampak o jeziku kot orodju za izražanje – in ne prikrivanje ali preprečevanje – misli. Trdil je, da prav tako kot angleščina lahko postane grda in nenatančna, ker so naše misli nespametne, tudi zanikrnost jezika v nas spodbuja nespametne misli. Navedel je seznam pravil, ki naj jih pisec upošteva, kadar dvomi o učinku besede ali fraze in mu instinkt ne pomaga:

- 1) Nikoli ne uporabite metafor, primer ali drugih retoričnih figur, ki jih vidite v tisku.
- 2) Nikoli ne uporabite dolge besede, če zadostuje kratka.
- 3) Če je kako besedo mogoče izpustiti, jo izpustite.
- 4) Nikoli ne uporabite trpne oblike, kjer lahko tvorno.
- 5) Nikoli ne zapišite tujke, znanstvenega izraza ali žargonske besede, če se lahko domislite vsakdanje angleške ustreznice.
- 6) Prekršite katero koli izmed teh pravil, še preden se vam zapiše kaj popolnoma barbarskega.

To so seveda povsem elementarna pravila in – kot priznava že sam Orwell – lahko se jih držite kot pijanec plota, pa bo vaš jezik še zmeraj slab, čeprav ne tako slab, kot bi lahko bil. Kako pa lahko pomagajo pri pisanju pesmi? Ali lahko razložijo omenjeno soodvisnost? Odgovori so, mislim, jasni. Ko bi upoštevanje niza preprostih pravil zagotavljalo uspešno pesem, pesništva ne bi cenili tako pretirano visoko, kot ga sicer. In ko bi recept deloval, bi se s pesnikovanjem pečalo vse preveč ljudi, to pa seveda ni res. Pesmi, ki imajo največjo vrednost, so tiste, ki so za svoj nastanek morale prekršiti pravila, tiste, katerih nujnost naredi daje in neje nepomembne.

Vsa poezija je po mojem formalna, določljiva s tem, da obstaja v nekaterih mejah, ki so bodisi nasledek tradicije ali pa jih zahteva sam jezik. Te meje pa spet obstajajo v mejah pojmovanj posameznega pesnika o tem, kaj pesem je ali pa ni. Če morebitni pesnik ne ve, kaj je pesem, tudi ne more imeti meril, s katerimi bi utemeljil svoje početje, torej pesmi. Oblika – to bodi posebej omenjeno – je beseda z več pomeni, tudi skoraj nasprotujočimi si. Z obliko sta, na primer, povezani struktura ali zunanja podoba, vsekakor pa tudi bistvo. Oblika je v razpravljanju o poeziji pomemben pojem ravno zato, ker družijo strukturo in bistvo prav tako, kot sta si soodvisna ureditev besed in njihov pomen.

Skoraj odveč se zdi opozoriti na kratkovidnost tistih, ki nas hočejo prepričati, da je oblika pesmi zgolj njena zunanja podoba. Ti trdijo, da obstajata oblikovno urejena poezija in prosti verz – da prva premore ritmično in kitično dimenzijo in je, posledično, merljiva, prosti verz pa da pač obstaja

kot grm, katerega ureditev je naključna in kot taka nemerljiva. Če smo se iz poezije zadnjih dvajsetih, tridesetih let česa naučili, je prav to, da je prosti verz zavezan obliki kot vsa druga poezija. Precej dokazov imamo, da uporablja široko paleto mnemotehničnih orodij. Med njimi sta najpogostejša anafora in paralelizem, tako skladenjsko omejevalna kot ritmično povezovalna. Ne namigujem, da sta metrično urejeni in prosti verz nasprotujoči si orodji, ravno narobe – bolje ju je obravnavati skupaj, kot nekaj oblikovanega in torej oblikovnega, oblikovnega vsaj na zunaj in potemtakem zlahka opisljivega.

Bistvena lastnost oblike je najbolj razvidna iz aparata argumentov in podob, drugače povedano, iz "zgodbe" in retoričnih figur. O tej plati oblike je težje razpravljati, ker je manj opazna, je pa tudi področje, na katerem pesmi dosežejo največjo individualnost in so torej najbolj osebne. Če privolimo v to trditve, se lahko vprašamo, kako je mogoče pri tem govoriti o večini. Že res, da bi lahko mešane metafore označili kot slabe, da se je treba nasprotjem – razen namernim paradoksom – pač izogibati, ali pa, da je ta ali ona podoba neustrezna. Vse take trditve so preveč nedoločne, preozke ali pa sploh zgrešene. No, take se zdijo meni, mnogi učitelji kreativnega pisanja zlahka razpravljajo o teh bolj spremenljivih in skrivnejših lastnostih oblike. Besedo "skrivnejše" uporabljam, ker se takrat, ko se vprašamo, kaj pesem pomeni, zelo približamo njenemu izvoru oziroma tistemu, kar je povzročilo njen nastanek. Za to, kaj v pesmi povedati in česa ne, pa ni nobenega preprostega recepta, kakor je Orwellov.

Ko je Wallace Stevens razlagal svojo pesem *Starka in kip*, je zapisal:

V pesmi ni nič samodejnega, kljub temu pa ima samodejno plat v tem smislu, da je to, kar sem hotel, ne da bi – preden sem jo napisal – vedel, kaj naj bo, pa čeprav sem – preden sem jo napisal – vedel, kaj hočem.

To je najnatančnejša izjava o tistem, kar označujemo kot "ustvarjalni postopek", kar sem jih kdaj bral. Mislim tudi, da dobro kaže, zakaj je razpravljanje o večini v najboljšem primeru tvegano. Šele potem, ko nekaj napišemo, vemo, kaj to je. Večino pesnikov po mojem mnenju privlači

neznano in pisanje jim pomeni ustvarjanje neznanega, če ne prepoznavnega, pa vsaj vidnega. In če je predmet tega iskanja skrit ali neznan – le kako se mu je mogoče približati na predvidljiv način? Sam se zanašam na željo po pozabi tistega, kar vem, še posebej, ko se lotim pisanja. Nenehna soodvisnot, ki sem jo omenil na začetku, se dogaja v temi. Jung je razumel to, ko je zapisal: "Dokler smo ujeti v ustvarjalni postopek, niti ne vidimo niti ne razumemo; pravzaprav nam sploh ni treba razumeti, saj ni ničesar bolj škodljivega za neposredno izkušnjo kot (spo)znanje." Enako Stevens: "Nekako moraš poznati zvok, ki je pravi; to tudi v resnici veš, ne da bi vedel, kako. Znanje je iracionalno." To ne pomeni, da je racionalnost napačna ali slaba, ampak le to, da nima veliko skupnega s pisanjem pesmi (več pa z razumevanjem pesmi). Celo tako racionalen um kot Paul Valéry postane v razpravljanju o nastajanju pesmi nenavadno dvoumen. V briljantnem, a čudnem eseju z naslovom *Poezija in abstraktno mišljenje* je zapisal:

Pri sebi sem opazil stanja, ki bi jih lahko imenoval *poetična*, saj sem nekatera izmed njih dokončno uresničil v pesmih. Obšla so me brez posebne razloga, vzniknila so ob tem ali onem dogodku, razvila so se v skladu s svojo naravo in me za nekaj časa vrgla iz navadnega razpoloženja.

Valéry nadaljuje, da je "*stanje poezije popolnoma nestalno in krhko in ga izgubimo, ko ga po naključju odkrijemo*", in da je "pesnik človek, ki – to je posledica kakega naključja – doživi skrivno preobrazbo". Najbolj komično je to v primeru dr. Jekylla/g. Hydea. Predvidevam, da tudi najbolj tragično. Presenetljivo je, da je celo v tem primeru večšina zelo blizu bistvu. Mislim, da bi Valéry, če bi mu dali dovolj časa, lahko postal Bachelard, ki je med drugim povedal, da ne bo "intelektualna kritika poezije nikdar pripeljala do središča, kjer se oblikujejo pesniške podobe".

In kaj ima večšina opraviti z oblikovanjem pesniških podob? In kaj z neznanimi viri pesmi? "Nič," bi lahko odgovoril. Veščina – vsaj ta, ki jo poučujejo in o njej razpravljajo – lahko deluje, le če pesem predvsem razumemo kot kot obliko sporočanja. Pa vendar je splošno sprejeto prepričanje, da poezija izklicuje druge vidike jezika kot sporočevalne; še

predvsem naj bi bila oslABLJENA različica svetega besedila. Če sprejmemo trditev, da ima tak položaj za pesnika, takrat ko ta piše, bi lahko rekli, da je ne potrjuje zveza z izkušnjami, ampak da obstaja neodvisno oziroma vsaj tako neodvisno, kolikor ji dopušča zgodovina. V spisu O odnosu med analitično psihologijo in poezijo se je Jung najbolj približal tej tematiki na mestu, kjer pravi:

Delo se predstavlja kot dokončana slika in ta slika je analizi dosegljiva le toliko, da jo prepoznamo kot simbol. Če pa v njej ne moremo razkriti nikakršne simbolne vrednosti, smo s tem ugotovili, da – kolikor nas to zadeva – ne pomeni nič več od tega, kar nam govori oziroma da *ni* nič več od tega, kar *se zdi*, da je.

To je velikodušna izjava, saj pesmim dovoljuje skrajno tavnološko eksistenco. Po drugi plati pa Freud opozarja – a ne tudi utemelji – na zvezo med sanjarijami in pesmimi in naslavlja svoje besede domišljiji "manj vzvišenih piscev pustolovskih in ljubezenskih del, romanov in zgodb", katerih izdelki so razvlečena oblika želja po izpolnitvi – in skuša tako utemeljiti prednost duševnih stanj. Vendar namen pesmi ni razkritje ali pripovedovanje zgodb, tudi ne zidanje gradov v oblakih, prav tako pa ni pesem simptom. Pesem je pesem in dejanje, s katerim je bila ustvarjena; je samonanašajoče se in ni nujno nasledek česa.

Morda je pesem po svojem bistvu metafora za nekaj neznanega, njen nastanek pa način ozdravljenja. Morda je ohranjanje manjkajočega izvora tisto, kar je neogibno potrebno za nenehno življenje pesmi kot *neizčrpnega artefakta*. (Čeprav besede lahko predstavljajo stvari ali dejanja, lahko povezane predstavljajo kaj drugega – neizrečeno, doslej neznano enoto, katere primer je pesem.) Lahko bi rekli, da je stopnja, do katere je pesem razložljiva, natanko stopnja, na kateri pesem preneha biti pesem. Če od pesmi ni ostalo nič, je postala razlaga same sebe in bralci razlage lahko izkusijo le razlago, ne pa pesmi. Zato morajo pesmi obstajati ne le v jeziku, ampak onkraj njega.

Prevedel Igor Bratož

Odpovedovanje ure
(Pogovor z M. Strandom)

Poetry Miscellany: V Opombah k večini pisanja poezije omenjate, da se zdi, kot da imajo pesmi tавтоloško eksistenco: "Pesem je pesem in dejanje, s katerim je bila ustvarjena; je samonanašajoče se in ni nujno nasledek česa." To, pravite, zagotavlja tisto, kar Stevens označuje kot motiv za metaforo – "Morda je pesem po svojem bistvu metafora za nekaj neznanega, njen nastanek pa način ozdravljenja. Morda je ohranjanje manjkajočega izvora tisto, kar je neogibno potrebno za nenehno življenje pesmi kot neizčrpnega artefakta." Moški v vaši pesmi Znotraj zgodbe se pravzaprav v sanjah sooča z nemožnostjo doseči manjkajoči izvor. Doživljaja se ne more spomniti v celoti in proti koncu pravite "Stal je v odsotnosti tistega, kar je poznal, / in čakal, in ko se je zbudil, / je bila soba prazna."

Mark Strand: Ko govorim o manjkajočem izvoru, mislim na skrivnost, ki je povezana z nastajanjem vsega in se ohrani še potem, ko je tisto že ustvarjeno. Prepričan sem, da nikdar ne vemo, kaj je pravi vir pesmi. Del dobre pesmi je odkritje tega, a hkrati je trenutek odkritja tudi trenutek izgube. Odkrijemo, da se nikdar ne moremo vrniti, prav tako, kot se pisec v *The Untelling* nikdar ne more vrniti v izvorno zgodbo. Delno je samo dejanje pisanja metafora za odnos, ki ga imamo do skrivnih virov naših življenj. Zares razburljiva pesem v svoji sredici premore nekaj dvoumnega ali skrivnostnega in je uspešna, ko nam namiguje, da je sredica bistvena za naše obstajanje. Njena odsotnost nas opominja, kako negotovo je naše bivanje v uhajajočem nam vesolju, v vesolju, ki je zmeraj onkraj nas. Če poezija

naše bivanje nareja pomembno, je to zato, ker govori o tej celoti, o tej odprtosti. Pesem je neskončno.

Poetry Miscellany: V eseju, ki smo ga omenili, pravite: "Pesmi morajo obstajati ne le v jeziku, ampak onkraj njega." Predvidevam, da je bila to stalnica vaše poezije. Pred leti ste v pogovoru povedali, da se pesmi ukvarjajo z "določljivimi, a hkrati varljivimi stanji duha". To je tudi položaj v pesmi *From the Long Sad Party*, pesmi z dvoumnimi namigi; "nekdo" zmeraj govori "nekaj" o "nečem".

Mark Strand: Saj ne bi pisali pesmi, ko ne bi bilo nečesa, kar bi nas opominjalo, da je onkraj dosega prejšnje pesmi. Zmeraj je nekaj onkraj moči jezika, onkraj moči poimenovanja. Veliko tega, kar doživljamo, je neverbalnega in ne ustreza nobeni izmed jezikovnih kategorij, kot jih poznamo, zato moramo spoznati, da je vsakršen poskus ujeti bivanje skrajno zasilen; od tod samozasmehovanje v številnih mojih pesmih. Želim si biti zmožen opisati, kaj je tako čudovitega na hladen zimski dan leči med sveže zlikane rjuhe in se morda še pokriti z dvema odejama. Ali pa to, kako je biti osamljen na severnoatlantskem otoku, ko ne premoreš niti luči in je vse, kar je, le nebo na tabo. Taka doživetja so z jezikom neopisljiva.

Poetry Miscellany: V vašem nepozabnem verzju "Ležiš pod vremenom kamnov" najdemo ravno tako dvoumnost. Zdi se, da čisto naravno sodi v sklep Elegije očetu, a je hkrati tudi presenetljiva in močna. Ostaja pa neopisljiva.

Mark Strand: No, morda je verz res nejasen – govori o pokopališču in sivini, o motnem januarskem zraku Nove Škotske. Dovolj je nedoločen, da bralci v njem lahko najdejo nekaj izzivalnega in celo privlačnega. Nikdar ne moreš vedeti, ali bo občinstvo razumelo, kar imaš povedati, in s tem sučustvovalo – zakaj tudi bi, saj nisi mislil na nič določnega, ko si o tem premišljal. Premišljal si pač o *tem*. Ko sem napisal verz, ki ga omenjate, sem se odločil, da daje slutiti barvo zraka Nove Škotske, nisem pa ga načrtoval kot predstavo kake svoje vizije. Verz je nastal popolnoma verbalno, šele pozneje sem se od njega lahko kaj naučil. Zdaj pišem pesem o materi in vse, kar stori v njej, je, da kadi cigareto za hišo v Novi Škotski. So tudi še druge podobe, a skoraj nepomembne. Morda začenjam nekako posredno, z verbalnimi asociacijami, razumevati to, da je nikdar nisem zmožel razumeti. Vse to izvira iz – če lahko tako rečem – neke izgubljene pokrajine.

Poetry Miscellany: Zadnji del Elegije očetu je niz nadomestitev, ponavljaj "nikogar" in "ničev", ki so nasprotje izjav, kakršna je "In nič se ne vrne." Uravnoteženi sta tudi dejstvi, da je leto "minilo" in da se začinja "novo leto."

Mark Strand: Mislim, da je ponavljanje, s poezijo neločljivo povezana retorična strategija, način ohranjanja nečesa. Morda bi lahko rekli, da s takimi retoričnimi oblikami ohranimo predstavo o izgubi, ki je nekako nadomestek za resnično izgubo.

Poetry Miscellany: In kako retorika piscu zagotovi namišljeno identiteto?

Mark Strand: Če ste tako globoko odtujeni, kot sem jaz, oziroma tako prepričani o tem kot jaz, vas spravlja v zadrego vprašanje, ali je vaše življenje vaše zato, ker ga imate, ali zato, ker pravite, da ga imate. V podobah mojega življenja, ki se udejanjajo kot pesmi, je nekaj bolj resničnega kot pa v mojem vsakdanjiku. To menda pomeni, da avtentičnosti svojega bivanja ne zmorem izraziti kar tako, ampak jo moram potrditi v pesmih.

Poetry Miscellany: To je zanimivo razlikovanje med življenjem umetnosti in resničnim življenjem. Vsekakor ste oblikovali slog, ki ga jaz lahko naseli, dodamo pa lahko, da ste – kar zadeva slog – večji mojster od večine sodobnih pesnikov. Boste ostali zvesti temu slogu?

Mark Strand: Mislim, da sem stilist. Rad bi pobegnil, morda v nekaj, česar se sploh še ne zavedam – preganja me pač občutek ujetosti, nekakšna tiranija preteklosti. Vsaj delno me je odrešilo pisanje proze. Sicer o tem zares ne vem kaj veliko, pišem kar se da naravno in si postavljam svoja pravila. Nočem reči, da ne berem proze drugih avtorjev, vendar je nikakor ne raziskujem tako natančno, kot sem se na začetku svojega pesništva loteval pesmi.

Poetry Miscellany: Verzi v vaših poznejših zbirkah so nespregljivo postali polnejši. Temeljna enota vaše poezije je bila zmeraj stavek, kajne?

Mark Strand: Točno. Stavki v mojem prvencu so preprosti, takrat bi bil zares ne zmoget česa zelo zapletenega. Stavek je v prostem verzu zelo pomemben, saj je brez posebne mere težko razbrati, kaj je poudarjeno in kaj ne – za to je potrebna večja ritmična enota. V stavku pa je pomembno fraziranje, celo mesta, kjer se verz prelomi, so le del večjega gibanja. Nočem zanikati pomena verzov, mislim le, da so del večje enote. V dolgem verzu dosežeš nekakšno ustvarjalno energijo na koncu. Gre bolj za horizontalen

potisk, podoben prozi, kot pa za vertikalnega. Daljši verz tudi dopušča naraščajoče skladanje kompleksnih enot in prenikanje skoz vzporedne strukture. No, proza, ki jo pišem, mi omogoča veliko večjo svobodo in bolj raznovrstne stavke kot poezija, vsaj tista zgodnejša.

Poetry Miscellany: Občutek za slog je okras, ki prevlada ton pesmi.

Mark Strand: Morda me ta okras oziroma okus v pesmih brani pred groznimi napakami in slabim presojanjem. Morda mi celo preprečuje biti pomembnejši in boljši pesnik, kot bi lahko bil, saj svojim pesmim nikdar ne dovolim, da se od mene odtujijo. Želel bi si, da bi se znal manj nadzorovati in bi se tako večkrat znašel v neznanem prostoru, takem, iz katerega si ni mogoče izgovoriti izhoda z besedami. Nisem še čisto prepričan, ali zgolj fantaziram in ali bi se sploh hotel tako zelo izgubiti. Mogoče si pa radi izmišljamo drugačne, pogumnejše jaze.

Poetry Miscellany: V vašem opusu je središčna predstava o Drugem. V vaših pesmih, Kierkegaardovem Spomeniku v Dnevniku zapeljivca, je opozorilo: "Vse je simbol, celo sam sem mit o sebi, saj ali ni kot mit, da hitim na ta zmenek?" Manjkajoči jaz v Keeping Things Whole je Drugi. Drugi prevladuje tudi v Darker, Reasons for Moving in The Monument, opazen pa je tudi v drugih vaših delih. Med sodobnimi misleci je Jacques Lacan morda še največ uvidel v tem fenomenu, s tem da ga je umestil v jezik in nezavedno.

Mark Strand: Čeprav se mi zdi Lacan po nepotrebnem obskuren, se strinjam, da je Drugi vsekakor del mene, mojega nezavednega. Del mene je tako, da sicer živim z njim, a za to pravzaprav ne vem, razen takrat, ko se mi sklene razkriti, po navadi v neprimernih trenutkih, takrat, ko najmanj pričakujem. Ne morem pogosto sprejemati ali premišljati o resnici, ki mi jo Drugi razkrije. Še največ, kar lahko storim, je, da napišem pesem kot Poštar – o osebi, ki je kurir med poljem Drugega in tistim delom mene, ki sporoča. Ena izmed najsrajnejših oblik upoštevanja Drugega je pesem Moje življenje, ki ga živi nekdo drug. V naši zavesti je zmeraj občutek, da živimo več življenj, vsaj na površini. Naš jaz je lahko tuje in bližnje, družbeno in osebno itn. To je še ena razsežnost tega problema.

Poetry Miscellany: O takem zavedanju Drugega govori vaša pogosta, pozornost zbujujoča raba zaimkov.

Mark Strand: O sebi sem premišljal kot "mi", kot "ti", kot "jaz", kot

"on" – postavil sem se v vse zaimke. Vendar so bili ti bliže mojemu jazu v pesmih kot v prozi. Ravno zdaj sem napisal zgodbo, njen naslov je *True Loves*, v kateri nastopa junak, ki mi sploh ni podoben. Eden izmed naših zdajšnjih problemov je prepričanje, da pesnik ali pisatelj zmeraj govori o sebi. Večina današnjih pesnikov želi biti še kako navzoča v svojih pesmih. Stevens je odrešujoč, ker tega noče početi – ne gre za osebnost, osebnost poezije je v jeziku, v slogu. Danes je v pisanju veliko lažnega, kljub zaupanju v iskrenost in poštenost v poeziji. Vseskozi lažemo – ne glede bistvenih reči, ampak tako, da preveč poudarjamo pomen nekaterih besed. Tega se niti kritiki ne lotijo kaj pogosto. Zgodilo se je to, da živimo v dobi, v kateri je vse dokument.

Poetry Miscellany: Kaj ni ironično, da je *The Monument* dokument. Tako kot pesem *The Untelling* se sooča z vprašanjem besedilne referencialnosti. In tako lahko Avtor reče prevajalcu: "To delo ti je dopustilo obstajati, obstaja pa zato, ker ga prevajaš." Besedilo postane, kot pravite, način samostvarjenja, odvisen od Drugega: "Pomislite, kako pogosto si moramo izmisliti samega sebe; morda le enkrat, a še takrat pravimo, da smo nekdo drug, nekdo drug, a popolnoma podoben."

Mark Strand: Točno, *The Monument* je dokument, a ne vemo, ne čigav ne čigav dokaz. Pravi prevajalec je tisti, ki sem ga izumil kot sebe in ki me je tudi ustvaril. On je jaz, moj nesmrtni jaz, moja projekcija. Knjiga vnaprej sluti njegov/njen prevod. Napisal sem jo zelo hitro, pisal sem si grobe opombe, a potem vse spremenil. Odločil sem se za dvainpetdeset delov, ironično, kot *Song of Myself*, za jezik pa sem hotel, da zbesni proti koncu. Želel sem stereo učinek med navedki in besedilom; navedki so del besedilnega tkiva. Odnos med njimi in besedilom je ponekod tesen, drugje ravno nasproten. Ironija je, da imajo navedki zadnjo besedo, besede tako imenovanega pisatelja se v njih izgubijo. Prav komično je lahko, da se ob našem nespregljivem upoštevanju "avtorja" življenja piscev, ki so tisto, kar pišejo, sklenejo z navedki, s komentarji nekoga drugega. Pravzaprav gre za dovršen domislek, trpko šalo na moj račun. V tem je bilo nekaj strašno razbremenjujočega.

Poetry Miscellany: *The Monument* kaže v prihodnost, tudi vaš občutek za čas bi se dalo označiti kot futurološki. V pesmi *Breath* pravite: "ko sem tu in onkraj, / postajam obzorje." Trenutek vam je tako ljub kot obzorje,

v pesmi *Snowfall ste zapisali: "sesipanje trenutkov v trenutke"*.

Mark Strand: Živimo v svetu in državi, kjer je preteklosti hitro konec. Oklepamo se sedanjosti. Drugače je v Evropi, tam imajo občutek za vertikalnost in povezanost časa. No, 'zdaj' je kljub vsemu pomemben. Znova in znova ga ustvarjamo, ko ustvarjamo sebe. Najgloblja odkritja, ki jih premoremo, so iz sedanjosti, le v njej je mogoče takojšnje in stopnjevano dožemanje, v katerem vse dobi jasnost. 'Zdaj' je tudi začasen, občutek minljivosti je v srcu Ashberyjeve poezije. Z 'zdajem' je torej povezana varljivost, ki v njegovih – in tudi mojih, le drugače – pesmih sproža veliko žalost. Radi bi imeli sedanjost, a tako, da nam ne bi bilo treba povelečevati prejšnje sedanjosti. Če bi zmogli ohraniti občutek preteklosti in hkrati zavest o svoji zdajšnjosti, bi lahko med premikom od enega k drugemu 'zdaju' zavzeli obzorje. Če gledamo v prihodnost v tem kontekstu, našemu življenju dajemo nekakšen smisel.

Poetry Miscellany: *Kako je to obzorje domislek v Stevensovem pomenu besede? Kako se pripoved razlikuje od mita? Je mit danes sploh še mogoč? To sprašujem zato, ker ta popoldanski pogovor napeljuje na misel o koncu mitov in vzponu pripovedi.*

Mark Strand: Pesnik danes ne more razviti mitologije. Mit je tipičen in daje slutiti nekaj kozmičnega, večnega, vsaj nekaj, kar je onkraj trenutka. Danes ne premoremo ničesar tako stabilnega. Pripovedi bolj zanima specifično, 'zdaj', so tudi precej zmernejše. Živeti moramo, kot pravi Stevens, s skrajno pripovedjo in spoznati, da jo moramo nenehno ustvarjati znova in znova. Stevens se ne more nikdar vrniti k tistemu izvoru, ki ga išče v *Opombah k skrajni pripovedi*. Lahko le "odpovedujemo" izvor in tako nadomeščamo njegovo izgubo.

Richard Jackson, 1979

Prevedel Igor Bratož

BRANJE TEKSTA

Jorge Luis Borges

Nesmrtni

Salomon saith: *There is no new thing upon the earth.* So that as Plato had an imagination, *that all knowledge was but remembrance;* so Salomon giveth his sentence, *that all novelty is but oblivion.*

Francis Bacon: *Essays* LVIII*Ceciliji Ingenieros*

V začetku junija 1929 je v Londonu starinar Joseph Cartaphilus iz Smirne ponudil kneginji de Lucinge šest knjig Popove Iliade, natisnjenih v mali četverki (1715-1720). Kneginja jih je kupila; medtem ko jih je predajal, sta izmenjala nekaj besed. Bil je, pravi kneginja, mršav in bled, imel je sive oči in sivo brado in popolnoma neizrazite poteze. Gibko in napačno se je izražal v več jezikih; v zelo kratkem času je s francoščine prešel na angleščino in z angleščine na čudno mešanico solunske španščine in portugalščine z Makaa. Oktobra je kneginja od potnika z *Zevsa* izvedela, da je Cartaphilus umrl na ladji, ko se je vračal v Smirno, in da so ga pokopali na otoku Iosu. V zadnji knjigi Iliade je našla tale rokopis.

Izvirnik je sestavljen v angleščini z obilo latinizmi. Naš prevod je dobeseden.

I

Če se prav spominjam, so se moje tegobe začele na nekem vrtu v Stovratih Tebah, ko je bil cesar Dioklecijan. Prej sem se (neslavno) udeležil pohodov nad Egipt in bil sem tribun legije, nastanjene v Bereniki ob Črnem morju; mrzlica in čarovnije so pokončale dosti mož, ki so si plemenito želeli boja. Mavri so bili premagani; zemlja, nad katero so prej gospodarila uporna mesta, je bila za večne čase posvečena podzemnim bogovom; poražena Aleksandrija je zaman prosila za Cezarjevo milost; legije so prej kot v enem letu izvojevale zmago, a sam sem komajda naslutil Marsovo obličje. To me je prizadelo in verjetno povzročilo, da sem se odpravil čez prostrane in prestrašene puščave iskat skrivno Mesto Nesmrtnih.

Moje tegobe so se začele, pravim, na nekem tebanskem vrtu. Vso noč nisem spal, kajti nekaj se je trlo v mojem srcu. Vstal sem malo pred svitom; moji sužnji so spali in luna je imela večno barvo neskončnega peska. Z vzhodne strani je prišel utrujen in krvav jezdec. Nekaj korakov pred mano je zdrsnil s konja. S slabotnim, neutešljivim glasom me je po latinsko vprašal, kako se pravi reki, ki pljuska ob mestno obzidje. Odgovoril sem, da Egipt, reka, ki jo hrani deževje. *Drugo reko iščem*, je žalostno odgovoril, *skrivno reko, ki ljudi očisti smrti*. Temna kri mu je tekla po prsih. Rekel je, da je doma z gore na drugi strani Gangesa in da tam verjamejo, da bo tisti, ki bo šel proti zahodu, kjer je konec sveta, prispel do reke, katere voda daje nesmrtnost. Dodal je, da se na drugem bregu dviga Mesto Nesmrtnih, kjer je veliko utrdb, amfiteatrov in templjev. Umrli je, preden se je zdanilo, jaz pa sem sklenil, da najdem mesto in reko ob njem. Nekaj mavrskih ujetnikov, ki jih je izprašal rabelj, je potrdilo popotnikovo pripoved; nekdo se je domislil elizejskih poljan, kjer se končuje zemlja in kjer ljudje živijo večno; nekdo drug vršacev, kjer izvira Paktol in kjer domačini učkajo sto let. V Rimu sem se pogovarjal s filozofi, ki so menili, da je podaljševanje človekovega življenja podaljševanje njegove agonije in pomnoževanje njegovih smrti. Ne vem, ali sem kdaj verjel v Mesto Nesmrtnih: mislim, da mi je zadoščal namen, da ga najdem. Flavij, prokonzul Getulije, mi je za odpravo odobril dvesto vojakov. Nanovačil sem še najemnike, ki so trdili, da poznajo poti, in ti so prvi ubežali.

Poznejši dogodki so do neprepoznavnosti pomotili spomin na naše

prve dni. Zapustili smo Arsinoe in dospeli v razžarjeno puščavo. Šli smo čez deželo trogloditov, ki žro kače in ne poznajo človeške govornice; čez deželo Garamantov, ki imajo skupne žene in se hranijo z levi; čez deželo Avgilov, ki častijo le Tartar. Prebijali smo se skoz puščave, kjer je pesek črn in kjer mora popotnik izkoristiti nočne ure, ker je podnevi vročina neznosna. V daljavi sem naslutil goro, po kateri se imenuje Ocean; na njenih pobočjih raste mleček, ki nevtralizira strup; pod njenim vrhom živijo satiri, divja in neotesana rasa, nagnjena k razvratu. Vsem se je zdelo neverjetno, da bi te surove krajine, kjer zemlja rojeva pošasti, ponujale zavetje čudovitemu mestu. Šli smo naprej; nečastno bi bilo, če bi se vrnilo po isti poti. Najbolj nepremišljeni so spali z obrazom proti luni; sežgala jih je vročica; drugi so z usmrjeno vodo izpili blaznost in smrt. Takrat so se začeli pobegi; zelo kmalu nato puntanje. Da bi ga zatrl, sem strogo ukrepal. Ravnal sem po svoji vesti, a neki centurion me je opozoril, da vstajniki (v želji, da bi maščevali križanje enega izmed njih) naklepajo mojo smrt. Z nekaj vojaki, ki so mi ostali zvesti, sem zbežal iz taborišča. V peščenih viharjih in nepredirni noči sem jih poizgubil v puščavi. Prebodla me je kretska puščica. Več dni sem blodil, ne da bi naletel na vodo, ali pa en sam neskončen dan, ki so ga pomnožili sonce, žeja in strah pred žejo. Konju sem prepustil, da izbira pot. Ob svitu se je daljava naježila s piramidami in stolpi. Neznosno sem zasanjal o majhnem in razločnem labirintu; na sredi je stal vrč; videl sem ga, skoraj sem se ga dotikal, a poti do njega so bile tolikanj begajoče in zapletene, da sem vedel, da bom umrl, preden ga dosežem.

II

Ko sem se naposled izmotal iz te more, sem opazil, da ležim zvezanih rok v podolgovati kamniti vdolbini, ne večji od navadnega groba in vsekani v strmo pečino. Stene so bile vlažne, bolj jih je izbrusil čas kot človeška marljivost. V prsih sem čutil boleč utrip, čutil sem, kako me prežiga žeja. Nagnil sem se ven in pridušeno kriknil. Ob vznožju gore se je brezšumno vil umazan potok, ovirali so ga razvaline in pesek; na nasprotnem bregu je isknilo (v zadnjih ali prvih sončnih žarkih) nesporno Mesto Nesmrtnih. Videl sem zidove, slavoloke, pročelja in trge; stalo je na kamniti planoti.

Na stotine nepravilnih vdolbin, podobnih moji, je brazdalo goro in dolino. V pesku so bile plitve jame; iz teh bednih lukenj (in iz vdolbin) so se prikazovali bledopolti ljudje, bradati in goli. Prepoznal sem jih: pripadali so zverinskemu rodu trogloditov, ki zasmrajajo obale Arabskega zaliva in etiopske spodmole; nisem se začudil, da ne govorijo in da žro kače.

Žeja me je napravila predrznega. Precenil sem, da me od peska loči približno trideset čevljev; zaprtih oči in z rokami, zvezanimi na hrbtu, sem se odrinil v globino. Krvavo glavo sem potopil v temno vodo. Pil sem, kot se napajajo živali. Preden sem se spet izgubil v spanec in blodnje, sem, kdove zakaj, ponovil grške besede: *Ljudstvo premožno, ki pilo temačno vodó je Aisépa, Trojci po rodu ...*

Ne vem, koliko dni in noči je preteklo nad mano. Bil sem razbolél in nisem se mogel vrniti v zavetje jam; luni in soncu sem prepustil, da se igrata z mojo bedno usodo. Trogloditi, divjaško prostodušni, mi niso pomagali ne preživeti ne umreti. Zaman sem jih rotil, naj me ubijejo. Nekega dne sem si z ostrim kremenom prerezal vezi. Enega naslednjih sem vstal in izprosil ali ukradel – jaz, Marcus Flaminius Rufus, vojaški tribun rimske legije – svoj prvi nagnusni obrok kačjega mesa.

Silna želja, da bi videl Nesmrtno in se dotaknil nadčloveškega Mesta, mi tako rekoč ni dala spati. Zdelo se je, kot bi trogloditi spregledali moj naklep: tudi oni niso spali; najprej sem mislil, da me nadzorujejo; potem, da so se navzeli mojega nemira, kot se okužijo psi. Za odhod iz divjaškega naselja sem izbral najživahnejšo uro dneva, kasno popoldne, ko skoraj vsi prihajajo iz svojih vdolbin in jam in strmijo proti zahodu, ne da bi ga videli. Glasno sem pomolil, manj zato, da bi izprosil božjo naklonjenost, in bolj z namenom, da bi z oblikovanimi besedami prestrašil žloto. Prečkal sem potok, njegov tok je zastajal na plitvinah, in se nameril proti Mestu. Dva ali trije trogloditi so mi zbegano sledili. Bili so (kot drugi njihove vrste) nizke rasti; niso navdajali s strahom, ampak z odporom. Obiti sem moral nekaj nepravilnih globeli, ki so me spominjale na kamnolome; ker me je bila velikost Mesta preslepila, sem mislil, da je čisto blizu. Okrog polnoči sem dospel v črno senco njegovih zidov, ki so zobčali idolatrične oblike v žolti pesek. Obšla me je nekakšna sveta jeza, da sem od nje zastal. Novota in puščava sta človeku tolikanj mrzki, da sem se razveselil, ko sem videl, da me je eden izmed trogloditov pospremil vse do konca. Zamižal sem

in čakal (ne da bi zaspal), da se zasvita.

Povedal sem, da je Mesto stalo na kamniti planoti. Ta planota je bila podobna pečini in nič manj strma kot zidovi. Zaman sem se naprezal: črno podnožje ni razkrilo nobene nepravilnosti, nespremenljivo obzidje ni dopuščalo nobenih vrat. Pred močjo dneva sem se zatekel v neko jamo; na njenem dnu je bil vodnjak in v vodnjaku lestev, ki je strmoglavljala v temo. Spustil sem se po njej; skoz zmedo temnih hodnikov sem prišel do prostrane okrogle sobe, komaj sem jo razložil. V njej je bilo devet vrat; osem jih je vodilo v labirint, ki je sleparsko pripeljal v isto sobo; deveta so privedla (skoz drug labirint) v naslednjo okroglo sobo, enako prvi. Ne vem, koliko je bilo teh sob; moja nesreča in tesnoba sta jih pomnožili. Tišina je bila sovražna in malone popolna; v globokem kamenitem mreževju je bilo slišati le podzemni veter, njegovega izvora nisem odkril; curki železnate vode so se brez šuma izgubljali v razpokah. Z grozo sem se privadil na ta dvomljivi svet; zazdelo se mi je neverjetno, da lahko obstaja še kaj razen dvoran z devetimi vrati in dvoran, ki se vejičijo. Ne vem, koliko časa sem hodil pod zemljo; vem, da sem kdaj pa kdaj v istem domotožju pomešal odvratni zaselek divjakov in svoj rojstni kraj sredi trt.

Na koncu nekega hodnika mi je nepričakovano zaprl pot zid; oblila me je oddaljena svetloba. Povzdignil sem zaslepljene oči: vrtoglavo zgoraj, prav najviše, sem zagledal krog neba, ki je bilo tolikanj sinje, da se mi je lahko zazdelo škrlatno. Po zidu so se dvigale kovinske penje. Močno sem bil utrujen, a začel sem se vzpenjati; le nekajkrat sem postal in bebasto zaihtel od sreče. Počasi sem razložil kapitule in frize, trikotne zatrepe in oboke, zmedeni sijaj iz granita in marmorja. Tako mi je bilo dopuščeno, da sem se iz slepe dežele črnih, sprepletenih labirintov povzpел v bleščeče Mesto.

Znašel sem se na nekakšnem trgu, bolje rečeno: dvorišču. Obkrožala ga je ena sama stavba nepravilne oblike in neenake višine; k tej raznorodni stavbi so sodili različne kupole in stebrišča. Bolj kot vse posebnosti te neverjetne zgradbe me je osupila njena izjemna starost. Doumel sem, da je izpred ljudi, izpred zemlje. Ta očitna starodavnost se mi je zazdela (čeprav nekako strašljiva za oko) skladna z delom nesmrtnih graditeljev. Najprej previdno, nato brezbrizno in naposled obupano sem blodil po stopniščih in hodnikih zamotane palače. (Pozneje sem dognal, da se širina in višina

stopnic spreminjata, in si tako pojasnil nenavadno utrujenost, ki sem jo občutil.) *Ta palača je delo bogov, sem najprej pomislil. Obšel sem opustele prostore in se popravil: Bogovi, ki so jo zgradili, so mrtvi.* Opazil sem njene nenavadnosti in dejal: *Bogovi, ki so jo zgradili, so bili nori.* To sem dejal, natančno se spominjam, z nekakšnim nerazložljivim očitanjem, ki je bilo skorajda slaba vest, bolj z umstveno grozo kot s čustvenim strahom. Občutju neizmerne starodavnosti so se pridružili še drugi: občutje neskončnega, groznega, do kraja nesmiselnega. Prešel sem labirint, a leskeče se Mesto Nesmrtnih me je navdajalo s strahom in odporom. Labirint je narejen, da bi zmedel ljudi; njegov razsipno simetrični tloris je podrejen temu cilju. Palača, ki sem jo deloma obšel, je bila načrtovana in zgrajena brez cilja. Hodniki niso imeli izhoda, okna so bila nedosegljivo visoko, mogočna vrata so vodila v celico ali k vodnjaku, neverjetna stopnišča so bila zmaknjena, stopnice in ograje so imela obrnjene navzdol. Druga pa, v zraku pritrjena k mogočnemu zidu, so se po dveh treh zavojih, ne da bi kam privedla, nenadoma končevala v vrhnji temi kupol. Ne vem, ali so vsi primeri, ki sem jih omenil, docela točni; vem, da so dolga leta naseljevali moje more; že ne vem več, ali je kakšna nadrobnost prepis resničnosti ali oblik, ki so trpinčile moje noči. *To Mesto (sem pomislil) je tolikanj grozno, da že samo njegov obstoj in trajanje, pa čeprav sredi neznane puščave, onesnažujeta preteklost in prihodnost in nekako sramotita zvezde. Dokler bo stalo, ne bo mogel nihče na svetu biti pogumen ali srečen.* Ne bom ga opisoval: zmeda nepovezanih besed, tigrovo ali bikovo telo, na katerem bi se pošastno razraščali, sprijeti ali razdvojeni, zobje, drob in glave, bi ga (nemara) lahko približno ponazorili.

Ne spominjam se, kako sem se vračal skoz vlažne in prašne hipogeje. Vem samo, da sem se ves čas bal, da me bo pri izhodu iz zadnjega labirinta spet obkrožilo gnusno Mesto Nesmrtnih. Ničesar več se ne morem spomniti. Ta pozaba, ki je zdaj nezmagljiva, je morda bila namerna; morda so bile okoliščine, v katerih sem se rešil, tolikanj mučne, da sem se nekega dne, ki je prav tako pozabljen, zaklel, da jih bom pozabil.

III

Tisti, ki so pozorno brali pripoved o mojih tegobah, se bodo spomnili, da mi je neki pripadnik plemena sledil, kot bi mi lahko sledil le pes, do

nepravilne sence obzidja. Ko sem prišel iz zadnje sobe, sem ga spet srečal ob vhodu v jamo. Zleknjen je bil v pesku, po katerem je bedasto risal in brisal nekakšna znamenja, podobna črkam iz sanj, ki se na lepem zameglijo takrat, ko se nam zdi, da jih bomo doumeli. Najprej sem mislil, da gre za divjaško pisavo; potem sem sprevidel, kako nesmiselno bi bilo domnevati, da bi ljudje, ki ne obvladajo govornice, obvladali pisavo. Poleg tega ni bila nobena oblika prav takšna kot druga, to je izključevalo ali odmikalo možnost, da bi bile simbolične. Risal jih je, si jih ogledoval in jih popravljal. Nenadoma pa jih je, kot bi se naveličal igre, zbrisal z dlanjo in podlahtjo. Pogledal me je, ni bilo videti, da me prepozna. A olajšanje, ki me je obšlo, je bilo tolikšno (ali pa tolikšna in tako grozotna moja samota), da sem pomislil, da me ta prvinski troglodit, ki pred vhodom v jamo dviga pogled k meni, ves čas čaka. Sonce je žgalo ravnico; ko sva se začela pod prvimi zvezdami vračati proti zaselku, je bil pesek pod najinimi nogami razbeljen. Troglodit je hodil pred mano; to noč sem sklenil, da ga bom naučil prepoznati in mogoče še ponoviti nekaj besed. Pes in konj (sem razmišljal) zmoreta prvo; mnogi ptiči, na primer slavček, drugo. Naj bo človeška pamet še tako pritlehna, zmerom bo više od nerazumnih bitij.

Ponižnost in ubornost tega troglodita sta mi priklicali v spomin podobo Argosa, starega, betežnega psa iz Odiseje, pa sem ga tako imenoval in ga poskušal to naučiti. Doživljal sem neuspeh za neuspehom. Zvijračnost, strogost in vztrajnost so bile enako brez koristi. Stal je nepremično, strmega pogleda, in videti je bilo, da ne zaznava zvokov, ki sem mu jih vbijal v glavo. Bil je nekaj korakov stran, a zdelo se je, da je zelo daleč. Ležal je v pesku kot drobcena in krušljiva sfinga iz lave in dopuščal, da so od jutranje do večerne zarje nad njim krožili nébesi. Zdelo se mi je nemogoče, da ne doume mojega naklepa. Spomnil sem se, kako so Etiopci prepričani, da opice nalašč ne govorijo, da jih ne bi kdo prisilil k delu, in Argosov molk sem pripisal sumničavosti ali strahu. Od te domneve sem prešel k drugim, nič manj prenapetim. Pomislil sem, da z Argosom pripadava različnima vesoljema; pomislil, da so najine zaznave iste, a da jih Argos drugače povezuje in ustvarja iz njih drugačne predstave; pomislil, da morebiti ne pozna predstav, ampak le vrtoглаv in neprenehni tok silno kratkih vtisov. Mislil sem na svet brez spomina in brez časa; tehtal sem možnost, da obstaja jezik, ki nima samostalnikov, ampak le neosebne glagole in pridevnike,

ki se ne sklanjajo. Tako so umirali dnevi in z dnevi leta, a nekega jutra se je zgodilo nekaj, kar je bilo podobno sreči. Ulilo se je, mogočno počasi.

Puščavske noči so lahko mrzle, a ta je bila razbeljena. Sanjal sem, da me je tesalska reka (ki sem ji bil vrnil zlato ribico) prišla rešit; slišal sem jo, kako se vije po rdečem pesku in črnem kamenju; prebudila sta me svež zrak in prizadeven šumot dežja. Nag sem ji stekel naproti. Noč je bledela; pod zlatimi oblaki so se trogloditi, nič manj vzneseni kot jaz, v nekakšni ekstazi predajali osvežujoči plohi. Podobni so bili koribantom, ki jih obseda božanstvo. Argos je strmel v nébes in ječal; po licih so se mu zlivali curki, in ne le vode, ampak (pozneje sem to izvedel) tudi solz. Argos, sem mu kriknil, Argos.

Tedaj je Argos z blago začudenostjo, kot da odkriva nekaj zdavnaj izgubljenega in pozabljenega, izjecljal: *Argos, Odisejev pes*. In nato, še zmerom, ne da bi me pogledal: *Ta pes, ležeč na kupu gnoja*.

Zlahka sprejemamo resničnost, nemara zato, ker slutimo, da ni nič resnično. Vprašal sem ga, kaj ve o Odiseji. S težavo je razumel grško; moral sem ponoviti vprašanje.

Jako malo, je rekel. *Manj kot najneznatnejši rapsod. Tisoč sto let je že minilo, kar sem si jo izmislil.*

IV

Tisti dan se mi je vse razjasnilo. Trogloditi so bili Nesmrtni; potok s peskasto vodo Reka, ki jo je iskal jezdec. Mesto pa, katerega sloves se je širil do Gangesa, so Nesmrtni pred devetsto leti do tal podrli. Na istem kraju so iz razvalin zgradili brezumno mesto, po katerem sem hodil, nekakšno parodijo oziroma narobno stran in hkrati svetišče nerazumnih bogov, ki vladajo svetu in o katerih vemo le to, da niso podobni človeku. Ta graditev je bila zadnji simbol, v katerega so privolili Nesmrtni; zaznamuje razdobje, ko so spoznali, da je vsakršno naprežanje ničevno, in se odločili, da bodo živeli v mišljenju, v čisti spekulaciji. Zgradili so stavbo, jo pozabili in se zavlekli živeti v jame. Tako so bili zatopljeni vase, da skorajda niso zaznavali stvarnega sveta.

Homer mi je vse to pripovedoval, kot bi govoril z otrokom. Pripovedoval mi je tudi o svoji starosti in o zadnjem potovanju, na katero se je odpravil,

ker ga je gnala, kakor Odiseja, misel, da bo naletel na ljudi, ki ne vejo, kaj je morje, ki ne jejo osoljenega mesa in nimajo predstave o tem, kaj je veslo. Sto let je preživel v Mestu Nesmrtnih. Ko so ga porušili, je svetoval, naj zgradijo drugo. To nas ne sme presenetiti: znano je, da je potem, ko je pel o trojanski vojni, opeval vojno med žabami in mišmi. Bil je kot bog, ki je ustvaril veselje in šele potem kaos.

Biti nesmrten je brez pomena; vsa bitja razen človeka so takšna, ker ne poznajo smrti; božansko, grozovito in neumljivo je vedeti za svojo nesmrtnost. Opazil sem, da je to prepričanje, ne glede na verstva, silno redko. Judje, kristjani in muslimani oznanjajo nesmrtnost, a njihovo čaščenje prvega stoletja priča o tem, da verjamejo zgolj vanj, saj je brezkončno število vseh naslednjih namenjeno njegovi hvali ali graji. Bolj razumen se mi zdi krog pri nekaterih indijskih verstvih; na tem krogu, ki nima ne začetka ne konca, je sleherno življenje posledica nekega prejšnjega in povzročča naslednje, a nobeno ne opredeljuje celote ... Republika nesmrtnih, ki so jo podučile stoletne preskušnje, je dosegla popolno strpnost in skorajda prezir. Vedeli so, da se lahko v neskončnem razdobju vsakemu človeku primeri vse. Sleherni zasluži vsakršno dobroto zaradi svojih nekdanjih in prihodnjih vrlin, a tudi vsakršno izdajstvo zaradi svojih preteklih in prihodnjih nečastnih dejanj. Kot pri igri na srečo soda in liha števila težijo k ravnovesju, tako se izničujeta in dopolnjujeta razum in bedastoča, in nemara je robata pesem o Cidu protiutež, ki jo zahteva en sam samcat epitet iz *Eklog* ali Heraklitov izrek. Najbežnejša misel je pokorna nevidni risbi in lahko okrona ali izzove skrivno obliko. Poznam jih, ki so počenjali zlo, da bi iz njega v prihodnjih stoletjih izšlo dobro, ali da bi se dobro zgodilo v preteklosti ... Če naša dejanja tako ugledamo, so vsa pravilna, a tudi nepomembna. Ni moralnih ali umstvenih zaslug. Homer je sestavil Odisejo; če vzamemo čas, ki nima konca, in v njem brezkončne okoliščine in premene, je nemogoče, da bi Odiseja ne bila sestavljena vsaj enkrat. Nobeden je nekdo, en sam nesmrten človek je vsi ljudje. Kakor Cornelius Agrippa sem bog, junak in filozof, sem demon in sem svet, to je utrudljiv način, da se pové, da me ni.

Razumevanje sveta kot sistema natančnih izravnav je močno vplivalo na Nesmrtno. Predvsem jih je naredilo neranljive za sočutje. Omenil sem stare kamnolome, ki so zijali na drugi strani potoka; nekdo je strmoglavil

v najglobljeja; ni se mogel raniti ne umreti, a prežigala ga je žeja; vrv so mu vrgli čez sedemdeset let. Nič bolj se niso menili za svojo lastno usodo. Telo je bilo krotka domača žival; zadoščalo mu je, da je vsak mesec kot miloščino dobilo nekaj ur spanja, malo vode in kepo mesa. Naj nas nihče ne poniža med askete. Ni polnejšega užitka od mišljenja in njemu smo se prepuščali. Včasih nas je nenavadna spodbuda povrnila v stvarni svet. Kot na primer tistega jutra stara prvinska radost ob dežju. A tovrstne zablode so bile silno redke; vsi Nesmrtni so dosegali popoln mir; spominjam se nekoga, ki ga nisem nikoli videl na nogah; ptica se mu je ugnezdila na prsih.

Med nasledki doktrine, po kateri ne obstaja nič, česar ne izravnava kaj drugega, nas je eden, ki je bil teoretično prav malo pomemben, napeljal, da smo se na začetku ali ob koncu desetega stoletja razkropili po obličju zemlje. Takole slôve: *Obstaja reka, katere voda da nesmrtnost; nekje je neka druga reka, katere voda jo odvzame.* Število rek ni neskončno; nesmrtni popotnik, ki bo obšel svet, bo nekega dne pil iz vseh. Odločili smo se, da poiščemo to reko.

Smrt (ali njeno omenjanje) naredi ljudi izumetničene in vznesene. Pretresa jih njihova usoda prividov; vse, kar naredijo, utegne biti zadnjikrat; nobenega obraza ni, ki se ne zabrisuje kot obraz v sanjah. Smrtni imajo vse za nepopravljivo in naključno. Nesmrtnim pa sleherno dejanje (in sleherna misel) pomeni odmev tistih, ki so se v preteklosti brez razvidnega vzroka zgodili pred njima, ali zanesljiva napoved tistih, ki ju bodo v prihodnosti ponavljali do vrtoglavosti. Ničesar ni, kar ne bi bilo kot izgubljeno med neutrudnimi zrcali. Nič se ne more dogoditi enkrat samkrat, nič ni dragoceno zaradi svoje začasnosti. Nesmrtnim elegičnost, resnobnost in slovesnost ne pomenijo nič. S Homerjem sva se razšla pred Tangerjem; mislim, da se nisva poslovila.

V

Prehodil sem druga kraljestva, druga cesarstva. Jeseni leta 1066 sem se bojeval na stamfordskem mostu; ne spominjam se, ali v vrstah Harloda, ki je kmalu nato srečal svojo usodo, ali v vrstah nesrečnega Haralda Hardrada, ki je osvojil šest sežnjev angleške zemlje ali nekaj več. V sedmem

stoletju po hedžri sem v predmestju Bulaqa s počasnim lepopisom v jeziku, ki sem ga pozabil, in s pisavo, ki je ne poznam, prepisal sedem Sindbadovih potovanj in zgodbo o Bronenem mestu. Na zaporniškem dvorišču v Samarkandu sem velikokrat šahir. V Bikaneru sem poučeval astrologijo, in na Češkem tudi. Leta 1638 sem bil v Kolozsváru in potem v Leipzigu. Leta 1714 sem se v Aberdenu naročil na šest knjig Popove Iliade; pomnim, da sem jih z užitkom prebiral. Okrog leta 1729 sem s profesorjem retorike, ki mu je bilo ime, če se ne motim, Giambattista, razpravljal o nastanku te pesnitve; njegovi dokazi so se mi zdeli neovrgljivi. Četrtega oktobra 1921 se je morala *Patna*, na kateri sem potoval v Bombay, zasidrati v eritrejskem pristanišču¹. Izkrcal sem se; spomnil sem se drugih davnih svitanj ob tem Rdečem morju, ko sem bil rimski tribun in so mrzlica, čarovnije in brezelje ugonabljali vojake. V bližini sem ugledal bistro reko; iz navade sem je malo spil. Ko sem se vzpenjal nazaj k bregu, mi je bodičast grm oprasnil nadlaht. Bolečina, ki je nisem bil vajen, se mi je zazdela zelo ostra. Molče, nejeveren in srečen, sem gledal, kako se počasi oblikuje dragocena kaplja krvi. Spet sem smrten, sem si ponavljal, spet sem kot vsi ljudje. Tisto noč sem spal do zore.

... Po enem letu sem spet pregledal te strani. Ugotavljam, da ustrezajo resnici, a zdi se mi, da v začetnih poglavjih in v posameznih odstavkih nadaljevanja opažam nekatere nepravilnosti. Mogoče izvirajo iz čezmernega navajanja nepomembnih nadrobnosti; postopek, ki sem se ga naučil od pesnikov in ki naredi vse za nepravo, saj so lahko polna nadrobnosti dejanja, ne pa spomin nanje ... Vseeno mislim, da sem odkril globlji razlog. Zapisal ga bom; ni mi mar, če me bodo imeli za blodnjaveža.

Zgodba, ki sem jo povedal, se zdi neresnična, ker se v njej prepletajo dogodki, ki so se pripetili dvema osebama. V prvem poglavju želi jezdec izvedeti, kako se pravi reki, ki pljuska ob tebsko obzidje; Flaminius Rufus, ki je prej dal mestu vzdevek Stovrato, odgovori, da je reka Egipt; ne prvo ne drugo ne ustreza njemu, temveč Homerju, ki v Iliadi izrecno navaja Stovrate Tebe in ki v Odiseji skoz Protejeva in Odisejeva usta Nilu dosledno pravi Egipt. V drugem poglavju izreče Rimljan, potem ko je pil nesmrtno

¹ V rokopisu počrnjeno mesto; mogoče je prečrtano ime pristanišča.

vodo, nekaj grških besed; te besede so homerske in jih lahko najdemo na koncu slovitega kataloga ladij. Pozneje, v vrtoglavi palači, omenja *očitanje, ki je bilo skorajda slaba vest*; besede vodijo k Homerju, ki je bil zasnoval to grozoto. Te nepravilnosti so me zmedle; druge, ki so bile estetske narave, so mi omogočile, da se dokopljem do resnice. Zaobsežene so v zadnjem poglavju; tam piše, da sem se bojeval na stamfordskem mostu, da sem v Bulaqu prepisal potovanje Sindbada Morjeplovca in da sem se v Aberdenu naročil na Popovo angleško Iliado. Beremo, *inter alia*: "V Bikaneru sem poučeval astrologijo, in na Češkem tudi." Nobeno teh pričevanj ni nepravo; pomembno je dejstvo, da sem jih poudaril. Za prvo se zdi, da ustreza vojščaku, a kmalu se izkaže, da pripovedovalca bolj kot bojevanje vznemirja človekova usoda. Naslednja so bolj nenavadna. Skrivni prvinski razlog me je primoral, da jih navedem; to sem storil, ker sem vedel, da so vznesena. Niso takšna, kadar jih izreče Rimljan Flaminius Rufus; so, kadar jih izreče Homer; nenavadno je, da on v trinajstem stoletju prepisuje prigode Sindbada, drugega Odiseja, in da po mnogih stoletjih v obmorskem kraljestvu in v barbarskem jeziku odkriva oblike svoje Iliade. Kar zadeva stavek, v katerem je naveden Bikaner, je jasno, da ga je napisal književnik, ki je želel (kot avtor kataloga ladij) uporabiti lepo zveneče besede¹.

Ko se bliža konec, izginjajo podobe spomina; ostajajo samo besede. Ni čudno, da je čas spremešal tiste, ki so me nekdanj predstavljal, s tistimi, ki so bile simboli usode človeka, ki me je spremljal toliko stoletij. Bil sem Homer; kmalu bom Nihče, kot Odisej; kmalu bom vsi: mrtev bom.

Pripis iz leta 1950. Najbolj nenavaden, četudi ne najprijaznejši med komentarji, ki jih je spodbudila objava gornjega besedila, ima biblijski naslov *A coat of many colours* (Manchester, 1948) in prihaja spod nadvse vztrajnega peresa doktorja Nahuma Cordovera. Obsega dobrih sto strani. Govori o grških skrankah, o skrankah v srednji latinščini, o Benu Jonsonu, ki je označeval sodobnike z odlomki iz Seneke, o delu *Virgilius evangelizans*

¹ Ernesto Sábato domneva, da je »Giambattista«, ki je s starinarjem Carthophilusom razpravljal o izvoru Iliade, Giambattista Vica; ta Italijan je trdil, da je Homer simbolična osebnost, kot Pluton ali Ahil.

Alexandra Rossa, o izmojstrijah Georgea Moora in Eliota in naposled o "pripovedi, ki jo pripisujejo starinarju Josephu Cartaphilosu". Opozarja na kratke vstavke iz Plinija (*Historia naturalis*, V, 8) v prvem poglavju; iz Thomasa de Quinceyja (*Writings*, III, 439) v drugem; iz Descartesovega pisma ambasadorju Pierru Charnutu v tretjem; iz Bernarda Shawa (*Back to Methuselah*, V) v četrtem. Po teh vrinkih oziroma krajah sklepa, da je celotno besedilo apokrifno.

Po mojem je ta izpeljava nevzdržna. *Ko se bliža konec*, je napisal Cartaphilus, *izginjajo podobe spomina; ostajajo samo besede*. Besede, predstavljene in okrnjene besede, besede drugih, tak je bil borni vbogajme, ki so mu ga dale ure in stoletja.

Prevedel Aleš Berger

Luis Andrés Murillo

Nesmrtni

Glasba, srečna stanja, mitologija, obrazi, ki jih je obdelal čas, nekateri zatoni in nekateri kraji nam hočejo nekaj povedati ali so povedali nekaj, česar ne bi smeli spregledati, ali pa naj bi nekaj povedali; ta bližina nekega razodetja, ki ga ni, je, morda, estetski dogodek.¹

Tema te zgodbe – ene izmed Borgesovih najbolj hermetičnih zgodb – je, po avtorjevih besedah, *učinek, kakršnega naj bi nesmrtnost imela na ljudi*; zgodba nam ponuja iskanje etike za nesmrtnost². Če bo, potem

¹ J. L. Borges: *Zid in knjige* (slov. prevod v: *Druge raziskave*, prevedel Pavel Fajdiga, Ljubljana 1995, str. 9).

² Kot stoji v epilogu *Alefa*, zbirke novel, katerih prva je *Nesmrtni*. Borges pravi, da, razen dveh, novele iz te zbirke ustrezajo "fantastični zvrsti". Močno verjetno je, da bo nekega dne kak literarni kritik ali kak učenjak na temelju njegovih novel objavil izčrpno študijo o Borgesovem pojmovanju fantastičnega kot zvrsti. Predmet je vabljev, morda malo preveč razviden, da bi lahko zares obogatil kogar koli, ki si prizadeva razumeti in osvojiti kompleksnost nekaterih najizvirnejših Borgesovih pripovedi. Sam sem ugotovil, da "neresničnost" in "fantastičnost" kot kritiška koncepta tako rekoč v ničemer ne pripomoreta k razumevanju strukture njegovih novel. Nekaj let sem se trudil izluščiti princip, ki ureja arhitekturo nekaterih njegovih najbolj mojstrskih novel, in mislim, da sem ga odkril kot poskus simboličnega prikaza metafizičnega srečanja posameznika z arhetipsko dimenzijo biti, srečanja, ki je za dušo neznosno boleče. *Nesmrtnega* bi lahko imeli za najbolj dovršen poskus takega prikaza. V njegovih novelah je prav srečanje, z vtisom groze in skrivnostnosti, ki ga zbuja, tisto, iz česar se lahko rodijo "fantastične"

ko se bomo zavedeli občudovanja vredne ravni uresničitve, našim odzivom uspelo doseči enako brezpogojnost kot intuicije in zaznave, ki so zgodbo priklicale v življenje in ji dale obliko, bomo navsezadnje njene antiteze, epizode in napetosti le dojeli kot konflikt, antagonizem med človekovo mero biti in med njenimi arhetipskimi razsežnostmi; in ta konflikt, ta antagonizem se nam bo pokazal kot – po svojem bistvu neizprosno – protislovje, ki znotraj takšnega Borgesovega videnja sveta utemeljuje človekovo zavest. Izkazalo se bo torej, da hermetičnost zgodbe ustreza dovršenemu načinu, na kakršnega so dogodki in izkušnje v njej dobili tako osebni kot tudi arhetipski ali brezosebni smisel. Nesmrtnost, kakršno si je Borges zamislil za Nesmrtno iz zgodbe, ni niti nesmrtnost, kakršno religiozno verovanje pripisuje onstranstvu, niti biološka nesmrtnost vrste, ampak neskončno bolj negotova nesmrtnost človekove zavesti. Nesmrtni so nesmrtni v času (zgodbe) in ne zunaj časa ali pa v večnosti; od tod obup in groza individualne zavesti, ko je soočena s takšnim obstojem, od tod tudi "etika" za nesmrtno, po kateri je brezosebnost življenja, iz katerega je smrt izključena, izenačena z izjemnostjo individualne smrti.

V zgodbi o rimskem tribunu Marku Flaminiju Rufu (Marcus Flaminius Rufus), za katerega vemo, da je obenem tudi Joseph Cartaphilus, zaporedje dogodkov sestavlja nepretrgan tok, ki ustreza nenadomestljivi in negotovi resničnosti individualne izkušnje. Končna razkrojitev prvin njegove zgodbe pomeni nenaden nastop nasprotujočega toka, ki je bil ves čas prikrito navzoč pod osebno zgodbo in ki ustreza arhetipski entiteti – Homerju; posamezna izkušnja in posamezen obstoj pa sta njena dolgotrajna slutnja. Ključ za ta spoj antitetičnih tokov leži v kompleksni ironiji, ki nas prisili, da se na več različnih ravneh hkrati ovemo zaobrnjenih odnosov in obojestranskih modifikacij, ki povezujejo na eni strani brezosebno ali arhetipsko vsebino dogodkov, ki jih je doživel individuum, in na drugi strani občutek individual-

in "neresnične" prvine. Celotno pojmovanje arhetipov pri Borgesu si ni nikoli zaslužilo pozornosti. Navzlic temu pa njegove novele in nekoliko manj njegovi eseji razkrivajo, da je bil morda prvi izmed pisateljev metafizične fikcije, ki je poskušal izraziti naravo arhetipa, abstraktne entitete kot resničnost, ki jo doživlja zavest. Moja interpretacija *Nesmrtnega* je torej rezultat dolgotrajnih prizadevanj, da bi vstopil v zgodbo in jo osvojil, tako da bi lahko dobro doumel njene bistvene mehanizme.

nosti, nepreklicnosti, ki omogoča, da abstrakcija in arhetip sploh lahko zaživita; ki nas torej prisili do izkustva konflikta ali antagonizma napetosti, kakršne utemeljujejo individualno zavest. Takšno ironijo, ki učinkuje kot celostna in sočasna konfrontacija med individualnim in arhetipom, lahko opišemo kot vseobsegajočo ironijo, ki ji je treba konec koncev pripisati tako raznovrstne pomene zgodbe kot tudi njihova medsebojna, nasprotujoča si razmerja. Rekli bomo torej, da je ta vse obsegajoča ironija katalizator, s katerim smo si prisiljeni pamagati, takoj ko naši odzivi začnejo slediti dialektičnim premenam Borgesove domišljije.

Zadevna ironija ni neka postranska prvina, ki bi bila odvisna samo od subjektivne narave individualnih zaznav, ampak je namerno vključen sestavni del zgodbe, ki ga moramo upoštevati, če hočemo doseči celotno razumevanje avtorja in zgodbe kot literarne umetnine. Bolj ko novela napreduje proti svojemu nepričakovanemu sklepu, bolj se avtobiografsko poročilo spreminja v gmoto okrnjenih besed, vrinkov ali plagiatov, vstavkov, osamljenih podob in razstavljenih simbolov, črepinj, do katerih je pripeljal razkrajajoči učinek, s kakršnim Borgesova domišljija deluje na sam predmet, ki naj bi ga ustvarila. Zgradba v skladu z zakonom gibanja in nasprotnega gibanja, ustvarjanja in razkrajanja, izraža naravo Borgesovega duha in njegove domišljije, strukturo njegove misli in občutja, s pomočjo katerih mu uspe prenesti lestvico tistih intuicij, po katerih sta brezpogojnost in brezosebnost zajeti tudi znotraj literarnega ustvarjanja – pojmovanega kot najiskrenejše in najbolj subjektivno, najsvobodnejše in najbolj zaupno ustvarjanje. Nazadnje ali – kot pravi njegov Nesmrtni – "ko se bliža konec", tradicija in jezik najizvirnejša in najbolj individualna občutja in izkustva poenostavita in vsrkata v brezosebno in anonimno telo. Zaradi obojestranskih modifikacij in variacij nasprotujočih si pomenov, kakršne na koncu pripovedi sproži ironija, se spod pretresljivega položaja individuuma Cartaphilusa-Flaminija Rufa prikaže preskušnja Borgesa kot pisatelja, ki je poskušal prek simbolov in mehanizmov jezika prenesti nekaj tako nedosegljivega, kot sta prostranost in globina "nesmrtni zavesti", ki se stoletja ohranja v spominu, volji, umu in jeziku, ki pripadajo človeškim življenjem. Prikaz te zavesti s pomočjo nenehnega nasprotja med sočasnim in neizprosnim kristalizacijo in razkrojitvijo avtobiografskih dejstev ter njihovega simboličnega in arhetipskega pomena je mogoč samo po zaslugi

ironične konstante; kajti četudi privede do popolne razdrobitve tistega, kar si zgodba prizadeva zgraditi, pa ironična konstanta daje možnost za celotno konfrontacijo individualnega in arhetipskega v obliki, ki omogoča, da se ostvari celostna stvaritev. V *Nesmrtnem* ta težnja, ali bolje – ta nujnost, po kateri Borgesova genialna fantazija v sebi potencialno vsebuje svojo lastno ironično in kritično modifikacijo, doseže raven izjemne kompleksnosti.

Nesmrtni iz zgodbe je *nesmrtni pesnik*, ki stoji na začetku ali skorajda na začetku tiste zahodnjaške literarne tradicije, s katero je Borges docela – in hote – prežet. Homer je v skupni človeški zavesti več kot samo človek. Nesmrten je oziroma je kot tak preživel v edinem kritičnem smislu, ki ga živi lahko doumejo. Izvedeti, kdo je bil Homer, kaj predstavlja ali kakšno je njegovo sporočilo znotraj svetovne literarne tradicije in znotraj skupne ali zgodovinske zavesti, je "homerski problem", ki je tukaj preoblikovan in prestavljen v širši kontekst, kot bi si ga upal zastaviti kateri koli izmed privržencev raznovrstnih teorij, ki naj bi razložile *Iliado* in *Odisejo*. Borges zgradi fikcijo, ki se ji – s konfrontacijo Homerja kot človeka in tega istega Homerja kot arhetipa, s pomočjo simboličnega zaporedja dogodkov, ki prečka stoletja homerske tradicije – uspe dotakniti številnih vidikov homerskega problema in njihovega razvoja v celoti (četudi je sam problem za obravnavano temo zgolj postranskega pomena). Borgesova zamisel je bila njuna natančna konfrontacija znotraj slike enkratne zavesti, ki je v vsakem trenutku minljive zgodovine "nesmrtnega dejanja" literarnega ustvarjanja, katerega priče so homerski epi, temelj entitete nesmrtnega pesnika.

Novela vsebuje pet kratkih poglavij, uvodno opombo in sklepni pripis iz leta 1950. Uvodna opomba pojasnjuje, da je junija 1929 v Londonu neki Joseph Cartaphilus, starinar iz Smirne, kneginji de Lucinge ponudil izdajo v mali četverki natisnjenih šestih knjig *Popove Iliade*. Medtem ko ji je delo predajal, sta izmenjala nekaj besed. Če naj verjamemo njenim besedam, je bil ta človek *popolnoma neizrazitih potez, gibko in napačno se je izražal v več jezikih*. Nekaj pičlih podrobnosti o njegovem zunanem videzu je očitno premišljen poskus opisati arhetipske poteze danega individuuma. Oktobra istega leta je kneginja od potnika z *Zevsa* izvedela, da je Cartaphilus ob vrnitvi v Smirno umrl na ladji in da so ga pokopali na otoku Iosu. V zadnji knjigi *Iliade* je našla rokopis, ki ga je sestavljalo pet poglavij, napisanih v angleščini. Namen opisanih dogodkov je pokazati, da nesmrtni

ustvarjalec sredi 20. stoletja trguje s starinami homerske tradicije, da nima opravka z "umetnostjo, ampak z zgodovino umetnosti" in da – ko spet postane smrten – umre leta 1929¹.

I

Prvi stavek, *Če se prav spominjam, so se moje tegobe začele ...* dopušča domnevo, da je za individualnim pripovednim "jazom" arhetipski spomin, ter nakazuje časovno in spominsko razdobje, ki se v vzporednih tokovih izvija iz dveh danih trenutkov: sedanjega trenutka (okoli 1922), trenutka spominjanja, in iz obdobja samih dogodkov, dobe Dioklecijanove vladavine.

V prvem poglavju beremo, kako je v zadnjih letih 3. stoletja v noči brez spanca na nekem vrtu v Stovratih Tebah, na bregovih Nila, rimski tribun od skrivnostnega jezdeca izvedel za obstoj skrivne reke, "ki očisti ljudi smrti", in skrivnega Mesta Nesmrtnih na skrajnem zahodu, na koncu sveta. Tribun je organiziral veliko odpravo, ki naj bi šla iskat Mesto Nesmrtnih, toda njegovim možem ni uspelo prestati preskušnje golega preživetja v afriški puščavi; mnogi so pobegnili, se spuntali in naklepali tribunovo smrt; nazadnje je bil prisiljen pobegniti z nekaj vojaki, ki so mu ostali zvesti. Nato je svoje ljudi poizgubil in dneve in dneve blodil po razbeljeni puščavi. Nekega jutra so se mu kot privid v daljavi zarisali stolpi in piramide. In v hipu, ko je od izčrpanosti in žeje izgubil zavest, se je pogreznil v moraste sanje, v katerih je lahko razločil obrise vrča, napolnjenega z vodo, ki pa ga nikoli ni mogel doseči. *Neznosno sem zasanjal o majhnem in razločnem labirintu; na sredi je stal vrč; videl sem ga, skoraj sem se ga dotikal, a poti do njega so bile tolikanj begajoče in zapletene, da sem vedel, da bom umrl, preden ga dosežem.*

Iz tribunove zgodbe o njegovih nadlogah lahko izluščimo en sam element, tisto nenavadno potrebo po bojazni, ki ga je pripravila do tega,

¹ Marcelu Tamayu in Adolfo Riuz-Diazu dolgujem nekaj zasnutkov možnih interpretacij, ki sem jih našel v delu *Borges, enigma y clave* (Buenos Aires 1955), str. 94-96. Vendar pa se v mnogih točkah njune interpretacije z avtorjema ne strinjam. Njune omahljivosti se same od sebe razblinijo, če probleme osebne in zgodovinske kronologije proučimo v odvisnosti od simbolične enote.

da je šel iskat Mesto Nesmrtnih, in po tesnobi ob trudapolnem brskanju po svoji notrajosti, s katerim bi lahko spet dosegel in razbral dogodke, ki so se pripetili med njegovim iskanjem. To iskanje pomeni dejavno vključitev sposobnosti volje, poguma in vzdržljivosti, ki se dogaja na ravni halucinacij. Tribuna in njegove može, polne bojazni in misli na negotovost človekove usode, ki jo že zaradi njene kratkotrajnosti ogrožajo brezčutne in krute kozmične sile, je gnala obsedenost z nesmrtnostjo, obsedenost z mislijo, da bi s pitjem iz začarane poganske skrivne reke za vedno premagali preskušnje človekovega obstoja, ki je podvržen neusmiljenemu, uničujočemu elementu časa. Tribunova preskušnja, njegove muke se nam kažejo kot bojazen, ki je del njegovega značaja, toda – kot nam bodo razkrili ironični prepleti v poglavjih na koncu zgodbe – prikrito navzoča nujnost tesnobe nas navaja k brezosebni entiteti, ki se v svoji imanentnosti postopno zarisuje, ko zaslutimo možno simbolično razvidnost razkritih dogodkov.

Izhodišče dogajanja v tem poglavju je noč brez spanja, konča pa se v morastih sanjah neskončnega dne, v katerem duša doseže skrajno občutljivost. Tribun se v iskanje vrže zaradi nezadovoljstva in nedejavnosti kaj malo bojevitega življenja; *mrzlica in čarovnije so pokončale dosti mož, ki so si plemenito želeli boja*. Vsa odprava, razen poveljnika, je našla smrt v puščavi. Prav odprava sama pomeni tribunovo iskanje in muke, o katerih pripoveduje, so kot individualna epopeja neke zavesti. Zgodba, ki je videti kot naporen poskus individuuma, da bi si dogodke iz same zgodbe priklical v spomin, vsebuje raznolike potencialne načine izražanja arhetipskega in simbolnega spomina, tiste spodbude, ki se skriva izza tesnobne potrebe po premagovanju pozabe. Za nestalnostjo, tesnobo in močjo obupa, ki ženejo v iskanje Mesta Nesmrtnih, stoji brezpogojnost nesmrtnosti volje. Individuum, kakršen je bil Marcus Flaminius Rufus, med nočjo brez spanca na tebanskem vrtu ni mogel vedeti, da se v njegovi odločitvi, da odkrije skrivno Mesto, izraža arhetipska volja.

II

Izjemna Borgesova umetniška vrednost temelji na napetosti, ki jo nenehno ohranja med samodejnim in neodvisnim kopičenjem spodbud, ki vodijo do razkritja, ter njihovih učinkov, ki so prav tako brezpogojni

in neizogibni. Ta nepretrgana napetost, ki je videti kot premirje ali ravnovesje med nasprotujočimi si silami, dejansko pomeni nenehno potrjevanje njihove antitetične konfrontacije, ki s svojo vedno večjo silovitostjo vodi do ves čas pretečega vrhunca. S to napetostjo se tribunova tesnoba kaže kot nenehen konflikt med – na eni strani – neizrazljivim izkustvom subjekta, ki čuti, se muči, misli in deluje znotraj trajanja posameznega obstoja, ter – na drugi strani – *pomembnostjo* teh čustev in muk, teh misli in dejanj znotraj absolutne resnice časa in biti. Ta konflikt, ta antagonizem izvira iz dejstva, da imajo tribunova razkritja tako osebno kot tudi simbolično "vsebino" in da sta si tedve v nasprotju. Tribunova osebna "vsebina" dejanja in izkustva poveže v pripovedni tok, oblikovan kot osebna usoda z vso svojo izjemnostjo, zaradi simbolične "vsebine", ki razkrije, da se v teh dejanjih in izkustvih izraža arhetip, da je v njih imanentno navzoča simbolična bit, pa se pojem izjemnosti razpoči. Ta konflikt – sočasno združevanje in razdruževanje različnih "vsebin" znotraj ene same epizode ter nato še znotraj celotnega prikaza, ki ga sestavlja pet poglavij – zbuja zelo jasen vtis, da bo antagonizem zdaj zdaj izginil ter tako končno razkril transcendentne attribute in da se bo to zgodilo (medtem ko so naši čuti že na preži in so pripravljeni sprejeti to možnost), le če bodo predstavljeni literarni simboli lahko prenehali biti to, kar so: simboli in samo simboli nedoumljive resničnosti. Naše pričakovanje je v resnici posledica ironičnega nasprotja med neodvisnim kopičenjem, ki žene k razkritju, ter njegovimi prav tako brezpogojnimi in neizogibnimi učinki; in prav delovanje te ironije našo občutljivost opozori na tisto, kar je v pripovedi simboličnega; zato torej globokega simbolizma zgodbe ne moremo ločevati od ironije, ki je skrita v njej in ji daje življenjsko moč ter pomembnost. Na tem mestu v zgodbi nas zato napetosti med kopičenjem in njegovimi učinki potapljuje iz enega stanja v drugo, s tesnobnim upanjem, da bomo v njih izvedeli poslednji pomen tega antagonizma, ki je zdaj opredmeten v tribunovi grozi, samoti in tesnobi.

Ko se je tribun zbudil iz more, je opazil, da leži v podolgovati vdolbini (ali grobu) in da ima roke zvezane na hrbtu. Epizoda je na tem mestu povedana z namenom, da bi nam spontano prenesla individualno izkustvo. Vendar pa je očitno, da sta tako izkustvo kot prikazani dogodek simbolična. Poleg tega je epizoda predstavljena tako, da znova obudi antitezo med izkustvom, kot ga dojema individuuum, ter simboličnimi atributi tega izkustva,

saj poskuša sočasno doseči združitev in razdružitev "oblike" in "vsebine".

Ko sem se naposled izmotal iz te more, sem opazil, da ležim zvezanih rok v podolgovati kamniti vdolbini, ne večji od navadnega groba in umetno vsekani v strmo pečino. Poudaril sem besede, ki označujejo protislovne okoliščine *prebuditve*, izmotavanja in *prisiljenosti*, dejanje s prenesenim pomenom ter stvarni učinek, osebno spodbudo in rezultat, ki simbolizira nju.

Ta epizoda pomeni, da je izkustvo obenem prebuditev iz more in regresija, ki nas potisne v novo, halucinatorično, nestvarno stanje zavesti. Ni treba posebej poudarjati, da ta prebuditev pomeni nekakšno vstajenje (to predpostavlja neko, kakršno koli že obliko smrti), simbolično dejanje, tako kot velja za vsa dejanja, premike in kretnje iz te zgodbe. Vendar pa individuum, kakršen je Fluminus Rufus, svoja dejanja izvršuje ter ob odkritjih doživlja tesnobo in strah zato, ker v skladu z naravo usode pri Borgesu *"ne ve, kdo je"*. Njegova dejanja so mitična, ustrezajo nekemu arhetipu, vendar pa se kot taka ne morejo razkriti subjektu, ki jih izvršuje ali ki se jih spominja. Še več, v trenutku spopada subjekt pri Borgesu brezosebno, arhetipsko naravo svojih dejanj občuti kot nekaj grozljivega in precej podobnega smrti, nekaj, kar v njem zbuja grozo in bojazen. Tisto, kar na tem mestu v zgodbi omogoča fikcijo, je dejstvo, da se v tribunu kažejo tako osebna tesnoba kot tudi negotovost in nevarnosti individualne usode. *V prsih sem čutil boleč utrip, čutil sem, kako me prežiga žeja.* Iz vdolbine je ob vznožju gore videl potok, ki so ga ovirale razvaline in pesek, na nasprotnem bregu pa se mu je, *v zadnjih ali prvih sončnih žarkih*, prikazalo Mesto Nesmrtnih. Okoli sebe je opazil na stotine vdolbin, podobnih svoji; iz njih in iz plitvih jam, izkopanih v pesek, so se prikazovali *bledopolti ljudje, bradati in goli. Prepoznal sem jih: pripadali so zverinskemu rodu trogloditov, ki zasmrajajo obale Arabskega zaliva in etiopske spodmole; ni me začudilo, da ne govorijo in da žro kače.*

Žeja ga je prignala tako daleč, da se je z zaprtimi očmi in z rokami, zvezanimi na hrbtu, kot blaznež skotalil po pobočju do potoka, med razvaline, do reke, katere voda da nesmrtnost. Nasprotje med usmiljenja vrednim položajem človeka, ki si v svoji blaznosti kakor žival teši žejo v zastajajočem toku reke, in med čudovito, čarobno močjo, ki jo s tem pridobi, pomeni antitezo, ki izvira iz pretresljive krhkosti življenja; ta na isti ravni dogajanja

stoji tudi nasproti pošastnemu položaju trogloditov, ki sicer zbuja gnus, a so vendar Nesmrtni in torej tako etično kot fizično simbolizirajo nesmrtnost. Samo stanje reke simbolično izraža nasprotje med nesmrtnostjo trogloditov in etičnimi vrednotami, ki temeljijo na izjemnosti individuuma in na gotovosti smrti. S svojo simbolično razvidnostjo ta prizor nakazuje transcendentnost etičnih vrednot, zaobjetih v nesmrtnosti, ki jo je tribun v tem trenutku nevede dosegel.

Preden sem se spet izgubil v spanec in blodnje, sem, kdo ve zakaj, ponovil grške besede: "Ljudstvo premožno, ki pilo temačno vodó je Asiépa, Trojci po rodu ..."

Ne vem, koliko dni in noči je preteklo nad mano ...

V petem poglavju izvemo, da so te grške besede odlomek iz Homerja; v kontekstu petega poglavja, kjer se osebni pomen zgodbe docela razkroji, pomenijo motečo "anomalijo". V kontekstu drugega poglavja, kjer sta ironija in pretresljivost povezani z uporabo besed "kdove zakaj", pa izražajo naprežanje spomina in pozornost usmerijo k dejanju ter k simbolični "vsebini" prav tega dejanja. V pričujočem primeru se tribun teh besed spomni v dokončnem nasprotju z arhetipsko entiteto (Homerjem), ki se izraža skozi njega.

Za nemirom, ki je tribuna prignal do Mesta in do odkritja Nesmrtnih, zaslutimo brezosebno nujno, zaradi katere sta njegovo potovanje in njegovo iskanje dobili pomen približevanja in srečanja s Homerjem oziroma s trogloditom, ki mu, ko zapusti zaselek primitivcev, sledi kakor zvest pes. V Borgesovih novelah je zavest tako pogosto predstavljena kot brezizhodna mora, da se bralcu lahko zgodi, da ne opazi, kaj je cilj te nenavadne tehnike. Učinek koncentričnih mor, zaradi katerih se dogodki in dejanja razkrojijo in zapustijo polje resničnosti, pozornost dejansko usmerja k nečemu, kar je skorajda diametralno nasprotno tako sanjam kot tudi resničnosti; mislim na stanje nad-zavesti, izostrene ali posebne vrste budnosti, med katerim se volji in spominu lahko tako nekatera dejanja, izvršena v takšnem tranzičnem stanju, kot tudi podobe, ki nastajajo v možganih, in simboli, ki jih je moč zaslutiti, kažejo kot halucinacije. Če bi se bilo problema mogoče lotiti tako, bi bralec lahko poskusil določiti natančno število sanj ali napadov blaznosti, ki se koncentrično prekrivajo in zarisujejo potek dogodkov v tribunovi zgodbi. Na neki točki znotraj teh krogov se fizična navzočnost Homerja kot Nesmrtnega pokaže kot nekaj očitnega, vendar v spiralah,

ki pomenijo labirint zavesti, vse nakazuje, da gre zgolj za simbolično entiteto, ki takoj, ko prevzame besedo, preobrne potek zgodbe (tretje poglavje); od tega prevrata naprej njena navzočnost s svojim izražanjem bolj in bolj prežema celotno zgodbo in jo spreminja v ironičen sklad simbolov, ki se bodo zdaj zdaj razkrili. Taka izostrena čuječnost, ki je v svojem trajanju skorajda neznosna, je navadno stanje zavesti Nesmrtnih, troglodita Homerja, ki je tribunu sledil vse do vznožja planote, na kateri je stalo Mesto, in ga – tako kot Argos Odiseja – čakal, dokler ni nehal raziskovati; to pomeni, da njegovo simbolično bedenje ustreza tribunovemu izkustvu, ki ga doživi ob raziskovanju Mesta in med katerim se mu razkrije pomen njegove pošastne arhitekture.

Okrog polnoči sem dospel v črno senco njegovih zidov, ki so zobčali idolatrične oblike v žolti pesek. Obšla me je nekakšna sveta jeza, da sem od nje zastal. Novota in puščava sta človeku tolikanj mrzki, da sem se razveselil, ko sem videl, da me je eden izmed trogloditov pospremil vse do konca. Zamizal sem in čakal (ne da bi zaspal), da se zasvita.

Raziskovanje Mesta je najizrazitejši primer konflikta ali antagonizma med individualnim in arhetipskim v bitju, med osebno preskušnjo in brezosebno razkritjem, za katero se izkaže, da je brezpogojno določalo to preskušnjo. Jasnost tega primera paradoksalno izvira iz vrtinčenja neskončnega števila brezizhodnih položajev, ki se kar naprej ponavljajo. Na ravni osebne izkustva je to raziskovanje preskušnja duha, preskušnja groze, osamljenosti, tesnobe in občutka popolne ter brezupne zapuščenosti človeka sredi absurdnega sveta. Na simbolični ravni pa pomeni človekovo obredno potovanje skozi mikrokozmos, ki ga skriva v sebi in ki je zasnovan kot arhetipska podvojitve vesolja. To potovanje vključuje tri faze – spust, vzpon in končno razsvetljenje – ki jih oblikuje nasprotje med zunanjim videzom in globoko žalostjo zaradi njega. Razsvetljenje, ki se bo pozneje ironično prelomilo v etiko Nesmrtnih, katere znanilec je, se sklene s temi besedami: *To mesto (sem pomislil) je tolikanj grozno, da že samo njegov obstoj in trajanje, pa čeprav sredi neznane puščave, onesnažujeta preteklost in prihodnost in nekako sramotita zvezde. Dokler bo stalo, ne bo mogel nihče na svetu biti pogumen ali srečen. Ne bom ga opisoval: zmeda nepovezanih besed, tigrovo ali bikovo telo, na katerem bi se pošastno razraščali, sprijeti ali razdvojeni, zobje, drob in glave, bi ga (nemara)*

lahko približno ponazorili.

Končno razsvetljenje pomeni smrtnikove muke negotovosti in obupa, ki jih povzroči konfrontacija z materialno "podvojitvijo" absolutnega pomena Mesta. Tribun doživlja grozo, strah in odpor zato, ker čuti, da so Nesmrtni z zamisljivo in zgradištvijo svoje pošastne palače izoblikovali in umestili arhitekturo, ki izraža absolutno odsotnost smisla, absurdnost veselja. Palača, ta nesmrtna stvaritev, ne ponazarja razkritja reda sredi kaosa (kakor ga je prvotno Mesto, ki so ga Nesmrtni razdejali), ampak njegovo nasprotje: ironično in nespodbitno potrditev absurdnosti, ki je neizbežno zaobsežena v vsakem redu, v vsakem sorazmerju ali nasprotnosti, zaradi popolne odsotnosti smisla veselja. Izraža zanikanje vsakršnega mogočega – tako materialnega kot moralnega – reda in potemtakem tudi vsakršnih mogočih vrednot. V človeku zbuja grozo in odpor, saj z vsem, kar v njenih pošastnih potrditvah ostaja za večno nedokončano, uteleša prav element nestalnosti in nejasnosti, ki je za človeka, kot sam čuti, polje njegove lastne izbire in svobode in mu ponuja možnost, da doseže srečo in si pridobi osebne vrline, ponos, čast, krepost, razum. Prav Homer – o tem nas pouči četrto poglavje – je zasnoval pošastnost takšne arhitekture. Tako torej končno razsvetljenje znotraj celotne zgodbe pomeni srečanje med zavestjo in med strukturo te zavesti na arhetipski ravni, njenim pomenom.

Tesnoba, ki jo je tribun občutil med iskanjem Nesmrtnih, je bila torej vztrajna slutnja razsvetljenja: kot subjekt, ki deluje in trpi, v upanju na uresničitev svojih osebnih želja in svoje posamezne usode, je tribun zgolj imanenca neke nesmrtnosti in mitske entitete; njegove misli in dejanja so – če ugledajo luč sveta – zgolj izražanja abstraktne volje in arhetipskega spomina. Tribunova tesnoba, umeščena v sedanost zgodbe, je vztrajna slutnja skorajšnjega razsvetljenja, ki človeka pouči, da je individualna usoda funkcija arhetipske razsežnosti biti. Borgesov namen je torej pokazati, da je sama zavest antagonizem med – na eni strani – voljo in občutki individuuma, ki pričakuje, da mu bo v prihodnosti uspelo uresničiti svojo svobodo, in – na drugi strani – skorajšnjim, neizprosnim koncem te svobode ter možnosti za njeno udejanjenje, kakršno terja *Človek*, generično in pravadno bitje, ki ga vsakdo izmed nas nosi v sebi in ki je, četudi nam je tuj, temelj naše identitete. Tribun ne občuti "pomena" svoje prihodnje svobode, ampak neizogibnost preoblikovanja te svobode zaradi brezosebne nujnosti.

V tretji fazi, ki tribuna privede pred pošastno palačo, stavbo Nesmrtnih po Homerjevi zamisli, se izkaže, da je bil prav tam cilj, h kateremu je težila brezpogojna tesnoba, ki ga je od tebenske noči brez spanca pripeljala do brezupnega končnega razsvetljenja.

Osebna zgodba podaja tribunovo tesnobo kot preskušnjo, ki jo v časovnem okviru dogodkov prestaja volja, in kot preskušnjo, ki jo v časovnem okviru zgodbe prestaja spomin. Vendar pa napetosti v zgodbi ne izvirajo iz kakega nasprotovanja med temi elementi, saj imajo isti pomen in sestavljajo osebni razvoj in tok zgodbe. Napetosti ali nasprotujoči si elementi zgodbe izvirajo iz tiste nepomirljivosti, minljivosti in dokončnosti, kakršne vsebuje osebna plat vsakega izkustva in vsakega dogodka, v nasprotju z brezpogojnostjo nasprotnega toka, ki ta izkustva in dogodke zaznamuje tako kot toliko drugih izražanj kakega mita ali arhetipa. Takšna je struktura nenehnega antagonizma med kristalizacijo individualnega izkustva ter individualne usode v času in razkrojitvijo ali zdrsom, ki ju zadene zaradi anonimne narave arhetipskih simbolov; takšna je, na ravni ironije, struktura zavesti, ki jo je Borges poskušal ujeti in zarisati v petih poglavjih in v petih različnih kontekstih; ta hkrati s svojo lastno kristalizacijo dosežejo tudi razlom prejšnjega poglavja ali konteksta, celota pa pomeni simbolično razvidnost enkratne zavesti in usode. Trditev, da napetosti v takšni arhitekturi navsezadnje ustvarijo stanje dokončnega nasprotja, pomeni spoznanje, da je z Borgesovega stališča zavest neizbežna nujnost v času, kontinuum napetosti, ki se lahko konča le z izničenjem živega subjekta.

III

Vsako izmed petih poglavij torej znotraj glavnega konteksta pomeni antagonizem v natančno določenem, povezanem kontekst. Prvo poglavje v tribunovo individualno preskušnjo uvaja zabrisane in nejasne *slutnje* Homerja kot simbolične entitete. V drugem poglavju se te slutnje stopnjujejo do skorajšnjega *razkritja*, ki ga naznanjajo muke tesnobe, groze in obupa med raziskovanjem Mesta, raziskovanjem, ki pomeni prostorski vidik srečanja s Homerjem, z Nesmrtnim, enako kot trogloditovo bedenje predstavlja njegov časovni vidik. V tretjem poglavju se zgodi konfrontacija med individuumom in arhetipom, tribunove preskušnje pa dosežejo svoj vrhunec, ko se razkrije,

da je troglodit nesmrtni stvaritelj *Odiseje*.

Če hočemo dojeti preobrate in napetosti, ki so podlaga te konfrontacije, moramo po eni strani začititi ironično nujnost vsakega izmed tribunovih razkritij, skupaj z vsakim spremljajočim kontrapunktom, po drugi strani pa razumeti posrednost uporabljene metode, ki deluje s kopičenjem nasprotujočih si modifikacij. Ko je tribun prišel iz zadnjega hipogeja, je spet naletel na troglodita, zatopljenega v risanje znamenj v pesek; ogledoval si jih je, jih popravljaj, potem pa brisal, kot bi se igre naveličal. Zdelo se je, kot da to bitje živalskega videza živi v primitivnem svetu, ki ga prav nič ne more spraviti iz tira. Niti s kretnjo ali s kakim izrazom ni bil sposoben pokazati najmanjšega znaka kakega čustva ali misli. A njegova navzočnost in družba sta tribunu pomagali prenašati pošastne muke samote in globoke žalosti. *Pogledal me je, ni bilo videti, da me prepozna. A olajšanje, ki me je obšlo, je bilo tolikšno (ali pa tolikšna in tako grozotna moja samota), da sem pomislil, da me ta prvinski troglodit, ki pred vhodom v jamo dviga pogled k meni, ves čas čaka.* Troglodit ga je odpeljal nazaj v zaselek in to noč je tribun sklenil, da ga bo naučil govoriti.

Trogloditova ponižnost in ubornost sta mu v spomin priklicali podobo starega, betežnega psa iz *Odiseje*, pa ga je imenoval Argos in ga poskušal to naučiti. Ta poteza je ironična (v resnici gre za vozle ironičnih prepletov), zato ker je bil na videz slučajen domislek v resnici neizogiben, saj sta troglodit in tribun samo dva vidika ene same zavesti, ki ju ločujejo stoletja ter prepad razlik v dosegu in načinu njunih zaznav, in tudi zato, ker so bili – kot nam pokaže potek dogodkov – tako tribunovo dolgotrajno in brezplodno prizadevanje, da bi ta neobčutljivi stvor naučil imena Argos, kot tudi podobe, intuicije in izmišljije, ki so se v njegovem duhu vrstile med tem večletnim prizadevanjem, vse to je bila slutnja vsevednosti, ki je je bil deležen trogloditov arhetipski duh. Zdi se, da kontekst četrtega poglavja nakazuje, da so bila znamenja, ki jih je troglodit risal v pesek, morda simboli nekega človeku nedostopnega umovanja, za katero je moč predvidevati, da se je – četudi le bežno – nanašalo na potekajočo se konfrontacijo; v tem primeru tribunov obstoj ne bi bil nič več kot zgolj podoba takega nesmrtnega duha. *Stal je nepremično, strmega pogleda, in videti je bilo, da ne zaznava zvokov, ki sem mu jih vbijal v glavo. Bil je nekaj korakov vstran, a zdelo se je, da je zelo daleč. Ležal je v pesku kot drobcena*

in krušljiva sfinga iz lave in puščal, da so od jutranje do večerne zarje nad njim krožili nébesi ... Pomislil sem, da z Argosom pripadava različnim vesoljem; pomislil, da so najine zaznave iste, a da jih Argos drugače povezuje in ustvarja iz njih drugačne predstave; pomislil sem, da morebiti ne pozna predstav, ampak le vrtoglav in nepreneh tok silno kratkih vtisov. Mislil sem na svet brez spomina in brez časa; tehtal sem možnost, da obstaja jezik, ki nima samostalnikov, ampak le neosebne glagole in pridevnike, ki se ne sklanjajo. Tako so umirali dnevi in z dnevi leta ...

A če poblíže pretehtamo ironični pomen tribunovih razkritij in naporov, se ovemo nasprotujočih si napetosti, zaradi katerih je – ob tribunovem divjem in brezplodnem začudenju – moč spregledati, kako zelo je portret arhetipske entitete, kakršnega zarisuje Borges, v nasprotju z ironijo. Argosova neobčutljivost in njegovo bedno stanje izvirajo iz njegove nesmrtnosti. Njegovo fizično stanje je prav tako pretresljivo kakor tribunovi napori, da bi dojel trogloditovo abstraktno mišljenje.

Ko Argos (ali bolje, Homer), ki ga je ploha sredi puščave prignala do kar se le da primitivne ekstaze, spregovori, izjeclja stavke, ki – kot izraz njegovega usode, usode nesmrtnika, nenadoma do vzetnega za čiste zaznave – nosijo v sebi neizogibnost in je torej njihova simbolika ob podobi zvestega psa, ležečega na kupu gnoja, dvakratno pretresljiva.

"Argos, Odisejev pes." In nato, še zmerom, ne da bi me pogledal: "Ta pes, ležeč na kupu gnoja."

Zlahka sprejemamo resničnost, nemara zato, ker slutimo, da ni nič resnično. Vprašal sem ga, kaj ve o Odiseji. S težavo je razumel grško; moral sem ponoviti vprašanje.

"Jako malo," je rekel. "Manj kot najneznatnejši rapsod. Tisoč let je že minilo, kar sem si jo izmislil."

Ne nameravam se truditi z analizo neštetihi ironičnih elementov, ki izvirajo iz tega odlomka, iz tega za zgodbo odločilnega razkritja; cilj, za katerega si prizadeva ironija v takih oblikah, je za analizo očitno popolnoma nedosegljiv: oživiti pomene, ki se sočasno razkrivajo in se kažejo kakor pretanjena zrcalna igra simbolov, oplemenitenih z obupnim prizadevanjem, da bi se v literaturi izrazilo nekaj, česar ta ne more izraziti: samo prehajanje simbolov v neko višjo resničnost, kjer ne obstajajo več kot simboli, ampak so sestavni del najgloblje resničnosti. Različne oblike ironije tako torej

– skozi medsebojna nasprotovanja – izzovejo nestanovitnost pomenov. Troglodit, pred katerim se znajde Flaminius Rufus, odseva mitske identitete Homerja, Odiseja in Argosa, kot identitete, ki so hkrati ena sama in več različnih identitet. Ironični elementi poleg tega privedejo do nepopravljivo razdvojenega položaja, v katerem podoba nesmrtnega stvaritelja, ki pod vplivom časa navsezadnje postane utelešenje podobe starega psa, ležečega na kupu gnoja, v nas zbudi grozo in zmedenost. Toda ta podoba gnijočega propadanja določa okvir, znotraj katerega bomo lahko presodili vrednost osebne literarne stvaritve v odnosu do "etike za nesmrtno".

IV

Tisti dan se mi je vse razjasnilo. Kontekst petega poglavja pojasnjuje zaplete in izkustva iz drugega in tretjega poglavja tako, da tem zapletom in izkustvom odvzame tisto, kar jih določa kot skrivnost in kot pričakovanje, ter tako pripelje do razdrobitve njihovega enkratnega in osebnega pomena. Flaminius Rufus še precej let potem, ko je pil iz peskastega potoka, ni vedel za svojo nesmrtnost, vse do viharno deževnega jutra. Zgodba napreduje z nizanjem, kopičenjem modifikacij, ki jih v individualnem povzročata mitsko in brezosebno, zato, strogo vzet, kontekst prvoosebnega "Jaza" v kontekstu vsakega izmed petih poglavij doživi niz pretanjenih modifikacij. Spod "Jaza" kot posamezne identitete iz prvega poglavja smo kot njegov kontrapunkt že zaznavali predznake brezosebne entitete. Pri "Jazu", ki pojasnjuje skrivnosti, povezane z obstojem trogloditov, reke nesmrtnosti in Mesta, opazimo, da so se razmerja spremenila in da je Flaminius Rufus kot posamezna identiteta zdaj postavljen kot kontrapunkt brezosebnemu tonu tiste entitete, ki oznanja: *Biti nesmrten je brez pomena ... božansko, grozovito in neumljivo je vedeti za svojo nesmrtnost.* Ta brezosebna identiteta nam tako izpriča Homerjevo zgodbo in zgodbo nesmrtnih ter nam njihov način življenja in njihovo pojmovanje sveta (ki je temelj njihove etike) predstavi kot sistem natančno določenih izravnjav.

Vedeti za svojo lastno nesmrtnost pomeni razpolagati z nesmrtno zavestjo, ki je sposobna dojeti katero koli izkustvo, katero koli misel ali čustvo, kakršnega je zmožen človeški rod, pa naj bodo nizkotni, sprijeni, plemeniti ali krepostni. Znotraj neskončnosti je za nesmrtnega možno vse

dobro in zlo, dogodile se mu bodo vse slabe ali vesele stvari, ki se lahko zgodijo človeku. Za nesmrtno zavest je vsako dejanje pravilno, a tudi nepomembno. Nobenih moralnih ali umstvenih vrednot niti zaslug ni, saj ni nobenih individualnih značilnosti ali osebnih situacij, kot tudi ni radosti, nevarnosti ali usod; osebne stvaritve, odkritja, vse to je izbrisano. Za nesmrtno zavest je vsako dejanje, vsako izkustvo ali situacija samo odmev drugih dogodkov iz preteklosti ali pa napoved dogodkov, ki se bodo še zgodili. Nič ne more biti novo, enkratno in v vsakem nesmrtnem je vsebovano celotno človeštvo. *Homer je sestavil Odisejo; če vzamemo čas, ki nima konca, in v njem brezkončne okoliščine in premene, je nemogoče, da bi Odiseja ne bila sestavljena vsaj enkrat. Nobeden je nekdo, en sam nesmrtni človek je vsi ljudje. Kakor Cornelius Agrippa sem bog, junak in filozof, sem demon in sem svet, to je utrudljiv način, da se pové, da me ni.*

Vedeti za svojo lastno nesmrtnost pomeni samega sebe *a priori* imeti za nosilca tega, kar je v celotnem človeštvu anonimnega, brezosebnega; pomeni arhetipski obstoj doživljati kot resničnost ne-bit.

Nesmrtni niso občutili nobenega sočutja, saj skoraj niso občutili nobenega trpljenja. Njihovo zavest so sestavljali težavni napor, da bi dosegli čisto mišljenje, stanje silovite umstvene ostrine in čuječnosti, ki je bilo zanje stanje enako kompleksnega užitka.

Etika Nesmrtnih se razkrije kot ironični kontrapunkt tribunovi individualni preskušnji, kajti ta brezosebna razkritja v ravnodušnem in brezbriznem tonu so prav tako izraz tega individuuma, ki je bil v svoji volji postavljen na preskušnjo in ki nam je to izkustvo predočil kot preskušnjo spomina, z živo zarisanimi mukami tesnobe, groze in obupa, ki so neločljivi del smrtnikovega obstoja.

Zdaj, ko imamo celovito predstavo o poteku zgodbe, lahko domnevamo, da se bo zgodil tudi do ironičen zasuk teh pripetljajev, da pa bosta tedaj osebna identiteta in smrtnost sestavni del tegale paradoksa: iskanja reke, ki bi prinesla smrtnost, preskušnje nesmrtnega bitja, ki se trudi najti smrt.

Med nasledki doktrine, po kateri ne obstaja nič, česar ne izravnava nekaj drugega, nas je eden, ki je bil teoretično prav malo pomemben, napeljal, da smo se na začetku ali ob koncu desetega stoletja razkropili po obličju zemlje. Takole slôve: "Obstaja reka, katere voda da nesmrtnost;

nekje je neka druga reka, katere voda jo odvzame." Število rek ni neskončno; nesmrtni popotnik, ki bo obšel svet, bo nekega dne pil iz vseh. Odločili smo se, da poiščemo to reko.

Navidezno ravnovesje medsebojnih izravnav med smrtjo in nesmrtnostjo, individualnostjo in mitskim obstojem, v resnici ni nobeno ravnovesje, ampak, nasprotno, nova potrditev temeljnega nasprotja, ki se lahko konča edino s smrtjo individuuma. Vedeti za svojo lastno nesmrtnost je neumljivo in grozovito zato, ker to pomeni vedeti, da je zavest neizprosna nuja v času in da nesmrtna zavest ne prinaša niti zanikanja časa niti preobrazbe obstoja.

Zaradi take strukture, ki jo sestavljajo docela nepomirljive napetosti in je protiodgovor, kakršnega v polju literature Borges ponuja za negotovo in drzno ravnovesje v baročni umetnosti in glasbi, je neizogibno, da se nesmrtni iznebijo svoje nesmrtnosti, in prav to dejanje je, v skladu z njihovo etiko, brez vsakršnega notranjega pomena ali vrednosti. Taka situacija je nedvomno pretresljiva, saj nesmrtnost teži prav k temu; in tudi ironična je, kajti pomen pretresljivega se zdaj preobrbe in za preskušnjo Flaminija Rufa začnemo slutiti Homerjevo osebnost, arhetip stvaritelja.

Smrt (ali njeno omenjanje) naredi ljudi izumetničene in vznesene. Pretresa jih njihova usoda prividov; vse, kar naredijo, utegne biti zadnjikrat; nobenega obraza ni, ki se ne zabrisuje kot obraz v sanjah. Smrtni imajo vse za nepopravljivo in naključno. Nesmrtnim pa slehernno dejanje (in sleher-na misel) pomeni odmev tistih, ki so se v preteklosti brez razvidnega vzroka zgodili pred njima, ali zanesljivo napoved tistih, ki ju bodo v prihodnosti ponavljali do vrtoglavosti. Ničesar ni, kar ne bi bilo kot izgubljeno med neutrudnimi zrcali. Nič se ne more dogoditi enkrat samkrat, nič ni dragoceno zaradi svoje začasnosti. Nesmrtnim elegično, resnobno in slovesno ne pomenijo nič. S Homerjem sva se razšla pred Tangerjem; mislim, da se nisva poslovila.

V

Pojasnila iz četrtega poglavja se končujejo z grobim izkrivljenjem njihove vsebine, pri tem se v zadnjem stavku nekako ponovi konec tretjega poglavja, trenutka, ko sta si Flaminus Rufus in Homer jasno postavljena nasproti in nam tako odkrijeta, da je njuna identiteta ista, saj je arhetip

nekaj, kar je individuumu imanentno. Zdaj, ko smo že navajeni na to, da pripetljaji, prostor in čas dobivajo ironične odmeve, opazimo, da njihova neizogibnost izvira iz dveh nasprotno usmerjenih tokov: na eni strani toka zgodovinskega izseka, ki pomeni učinek, kakršnega imajo dogodki na individuuma, ter na drugi strani protitoka, ki se tukaj pojavi prav zaradi pomembnega izkrivljanja dogodkov v petem poglavju.

Brezosebnost, ki je bila bežno nakazana v prvem poglavju, ki je v pošastni palači iz drugega poglavja razkrila svojo imanentnost in se nam v tretjem poglavju pokazala v podobi troglodita, se v tem odlomku neposredno izraža z neomajno ravnodušnim in brezbriznim tonom, ki je v nasprotju s tesnobo, kakršno v tribunu zbujajo prestane preskušnje. Protitok, ki dopolni poglavitno antitezo dane teme, nekako pomeni dokončen razpad vsebine predhodnih poglavij; ob tem pa nas prepričuje, da se je zgodba na novo preuredila na neki drugi ravni: na ravni, na kateri je vsebino petih poglavij treba pojmovati kot celoto, kot popolno konfrontacijo individualnega in arhetipskega znotraj mehanizma, ki poskuša znova ustvariti sočasno kristalizacijo in razkrojitev individualne zavesti v času zgodovine. Prav zato je treba na konfrontacijo iz tretjega poglavja – osrednjega poglavja tega na videz nedoumljivega procesa – gledati kot na značilno situacijo za celotni mehanizem in kot na situacijo, ki jo implicitno simbolizira vsak del zgodbe.

Za popolno razumevanje dela je nujno uvideti, da je vsako poglavje posebej oziroma kontekst vsakega poglavja posebej v ironičnem nasprotju z vsakim izmed drugih poglavij oziroma kontekstov, to zagotavlja homogenost celote. Tako kot ogleдалa, ki jih omenja tribun, vsako poglavje odseva vsebino drugih poglavij in celota nam ponuja sočasnost pomenov, ki sestavljajo nasprotje z napredujočim zaporedjem izkustev in pripetljajev v življenju Nesmrtnega. Zgodba s svojimi dogodki zajema najmanj šestnajst stoletij; in če se ozremo vse do dobe homerskih pesnitev, je treba k temu prišteti skoraj enajst stoletij. Vendar pa niti estetski užitek, ki ga zgodba lahko prinese, niti pritrjevanje vsebovanim idejam nista odvisna od mogočega dvoma, ki bi v nas sprožil vprašanje, ali lahko to časovno razdobje in ti dogodki zaokrožajo eno samo življenje (in še manj niz utelešenj ali preobrazb); pa ne zato, ker se zgodba odkrito predstavlja kot fantastična, ampak zato, ker gre za simbolično zgodbo. Z estetskega vidika časovno razdobje, ki ga zajema, ne more biti vprašljivo, ampak je medsebojno

povezanost različnih kontekstov zgodbe mogoče pretresati z vidika njihove simbolične enotnosti in ne več samo z vidika enotnosti zgodbe. Borges je takšno medsebojno povezanost dosegel posredno, z ironičnim prepletanjem prekrivajočih se kontekstov, torej tako, da ti konteksti sočasno odsevajo splošen simboličen smisel.

Z dojetjem dejstva, da se od prvih znamenj brezosebnega do napredujočega izkrivljajočega učinka brezosebnega nad osebnim zaokrožene enote med seboj posredno odsevajo prek ironije, razumemo, da ima njihova homogenost, celota, ki jo sestavljajo, neki simboličen smisel, ki bi ga brez navzočnosti ironije prezrli. Spoznanje, da se nakopičena, zaporedna izkrivljanja vsa naenkrat odsevajo med seboj, potemtakem prinese spoznanje, do kakšne stopnje ironičnosti je Borges stopnjeval protislovnosti svoje arhitekture, da bi tako kar najbolje dosegel konfrontacijo osebnih in arhetipskih razsežnosti biti.

Arhitektura zgodbe se torej ne gradi samo iz pomenov, ki se med seboj spopadajo, ampak tudi iz njihove napete vzajemnosti, ki v nas zbuja nenadne intuicije in se jim nato nenehno posmehuje. In prav ta vzajemnost, ki jo je omogočila posredna silovitost ironije, ustvarja vtis, da smo tik pred razkritjem, ki nas bo pripeljalo do nekega višjega, celostnega simbolizma, za katerega se nam zdi, da bo zdaj zdaj tu, da nam je že skoraj dosegljiv. Ironija takšen odziv omogoča tako, da nam z osamitvijo vsakega izmed teh nepomirljivih nasprotij zbudi zavest o tem, kako globoko je treba zbuditi naše zaznave, da bi ta nepomirljiva nasprotja lahko sprejeli v njihovi sočasnosti. Skozi svojo vlogo se nam ironija kaže kot katalizator simbolov z različnih, včasih precej oddaljenih ravni, kot katalizator naših intuicij in odzivov. Ironija takšen skoraj dosegljiv simbolizem, ki ga kot prikrito navzočega slutimo v vsaki izmed naših zaznav, sproži takrat, kadar teži k najvišji stopnji učinkovitosti. Prav zato je posebnost simboličnih možnosti Borgesove arhitekture v tem, da so neločljivo povezane s svojim katalizatorjem: ironijo. V zgodbi, ki nas zanima, kot tudi v drugih s to preskušeno tehniko Borges uporabi ironijo kot ovinek, prek katerega nas pripelje na prag višjega in celo transcendentnega simbolizma, vendar pa pri tem ne pozabi poskrbeti za to, da nas bodo ti simboli dosegli skupaj z ironičnim zadržkom.

Borgesova umetniška vrednost je zelo povezana z globino, kjer bralec

pod vplivom napetosti takšnega ironičnega zadržka kristalizira simbolične možnosti njegovih zgodb.

Namen prvega dela petega poglavja je poročilo o dogodkih, ki so se v življenju Flaminija Rufa-Cartaphilusa pripetili od enajstega stoletja do leta 1921, če le pomenijo nadaljevanje različnih vidikov homerske tradicije v več jezikih in literaturah; ob tem pa premišljeno namiguje zdaj na epske teme vojne in pustolovščin, zdaj na filozofske in ezoterične razlage homerskih pesnitev ter na spore in razglabljanja glede njihovega nastanka in avtorja. Ko mine prva osuplost, opazimo, da je subjekt, pripovedni "Jaz" brezosebna entiteta, ki ji življenji Flaminija Rufa in Cartaphilusa kot njen kontapunkt priskrbita identiteto.

Leta 1921 je Nesmrtni, ki je iz Anglije potoval v Bombay (pot, ki vodi v nasprotno smer kot pot jezdeca, ki je v prvem poglavju prišel z druge strani Gangesa), blizu eritrejskega pristanišča odkril reko, katere voda ga je vrnila med smrtne. Opomba, ki jo na dno strani ustrezljivo pripiše Borges urednik, postavlja domnevo, da je bilo *mogoče ... prečrtano ime pristanišča*. Takšno opozarjanje na ime pristanišča skorajda ni potrebno; glede na neizogibno simetrijo med dobami in kraji vemo, da če to pristanišče ni na kraju nekdanje Berenike (ob Črnem morju, kjer je v prvem poglavju stal tribunov tabor), potem bi tam moralo biti, kajti vsaka simetrična situacija mora s pomočjo vnovičnih nastopov in ponavljanj znova priklicati v spomin temo nepomirljivih nasprotij, pri tem prav ta nepomirljivost zagotavlja stanovitnost njihovega toka. Trenutek, v katerem tribun spije vodo, ki vrača smrtnost, je opisan s tonom brezosebne in vsakdanje sreče, ki je v nasprotju s halucinatoričnim dogodkom iz drugega poglavja. *Spet sem smrten, sem si ponavljaj, spet sem kot vsi ljudje. Tisto noč sem spal do zore.*

Nato pride stavek: *Po enem letu sem spet pregledal te strani*, iz katerega izvemo, da je bilo predhodno besedilo verjetno napisano leta 1922¹, torej takoj potem, ko je Nesmrtni spet postal smrten; ta okoliščina lahko (tistim, za katere je takšna verjetnost nujna) pojasni tako razvneta osebna čustva

¹ Ta datum ima za Borgesa nedvomen osebni sopomen: Joseph Cartaphilius, simbolični "Nesmrtni", izgubi svojo nesmrtnost in začne z zapisovanjem pripovedi o tem, kar je izkusil, v trenutku, ko tudi Borges začne svojo literarno kariero.

iz prvih poglavij kot tudi (pretresljivo) brezbriznost in neomajno ravnodušnost zadnjega odstavka.

V drugem odlomku, kritičnem pregledu celotnega dokumenta, a še posebno predhodnega odlomka, Cartaphilus poskuša razložiti moteče, neresnične prvine svoje lastne avtobiografije in to se kaže kot vdor nekoga drugega v zgodbo, v kateri se postopno zarisujejo njegovi obrisi. V tem trenutku, ko postane ironična nasprotnost treh identitet – Flaminija Rufa, Cartaphilusa, Homerja – očitna, doseže glavna antiteza svoj sklep. *Zgodba, ki sem jo povedal, se zdi neresnična, ker se v njej prepletajo dogodki, ki so se pripetili dvema osebama.* Sledi ločitev med identitetama Flaminija Rufa in Josepha Cartaphilusa, ki zdaj o tribunu govori do kraja objektivno, kot da bi med njima obstajala takšna razlika kot med avtorjem in osebo, ki jo je sam ustvaril. Čutiti je, da se tako izraža zato, ker nima več individualnosti, identitete. Takšna izkrivljanja pa imajo skrit smisel: Homer je tista entiteta, ki ločenima identitetama Flaminija Rufa in Cartaphila daje njun smisel, kajti prav on je arhetip, ki ga je prvi čutil kot sebi istovetnega in za katerega drugi iz izkušnje ve, da je to on sam. Od tod sledi, da je bil Cartaphilus, ki sklene pripoved, Homer, nesmrtni pesnik, da je bil človeštvo, človekova generična zavest in da zdaj nima več svoje identitete. Ker brezosebnosti nesmrtni zavesti ni mogoče priličiti neki običajni identiteti – kajti prav smrt navsezadnje vsakogaršnji usodi zagotovi njeno edinstvenost in dokončnost – se Cartaphilus odloči za zanesljivejšo nesmrtnost, dokončno nesmrtnost anonimnosti in pozabe. Med jezikovnimi sredstvi, še manj pa med konvencionalnimi sredstvi literarnega jezika ni najti podob, ki bi lahko v obliki žive in jasne navzočnosti izrazile ali nakazale popolno brezosebnost in popolno anonimnost; samo spomnimo se, v kako neverjetno bednem stanju je bil troglodit! Ko je dosežena takšna stopnja "brezosebne" navzočnosti, pomeni, da je izčrpana celo možnost izražanja, da je izčrpana osebna vsebina jezika in izkustva. Cartaphilus, ki na tem mestu simbolizira literarnega umetnika dvajsetega stoletja, trgovec z literarnimi starinami, med katerimi so najdragocenejše besede same, na koncu pravi:

Ko se bliža konec, izginjajo podobe spomina; ostajajo samo besede. Ni čudno, da je čas spremaal tiste, ki so me nekaj predstavljale, s tistimi, ki so bile simboli usode človeka, ki me je spremljal toliko stoletij. Bil sem Homer; kmalu bom Nihče, kot Odisej; kmalu bom vsi: mrtev bom.

Cartaphilus svojo analizo začne s preoblikovanjem osebne vsebine pri Homerju izposojenih motivov, ki so se pojavljali v toku preskušenej Flaminija Rufa, in dogodkom tako odvzame njihov posamezni in osebni smisel ter nazadnje iz spominskih podob, ki sestavljajo njegovo zgodbo, odstrani vse druge vsebine razen arhetipske. Če upoštevamo tako številne prelome, ki jih prinaša takšen postopek, kot tudi kontekst prvih treh poglavij, moramo priti do sklepa, da pri pisanju tega zadnjega poglavja ni šlo za "spomin" na dogodke, ampak za slutnjo njihove mitske in simbolične "vsebine". V analizi, ki se ji Cartaphilus posveča na tem mestu, je tako kot v njegovem predhodnem naprežanju, da bi se znova dokopal do svojih spominov, treba videti niz razpršenih izražanj Homerja, simbolične osebe, ki v vsej zgodbi igra nespremenjeno vlogo simbola človekove zavesti in vlogo arhetipa nesmrtnega stvaritelja. Odmeve tega niza najdemo tudi v prvem in drugem poglavju, tako da lahko dojamemo, da sila, ki ji sledi tribun, izraža arhetipsko entiteto; zdaj je iz njega popolnoma odstranjena vsaka čustvena napetost, vendar prav s tem izraža občutek, ki je ravno nasproten prejšnji brezpogojnosti – občutek pretresljive krhkosti brezosebne zavesti.

Če primerjamo zadnje dogodke, o katerih pripoveduje Cartaphilus, pripis iz leta 1950, poročajoč o kritični študiji, ki jo je dokumentu posvetil doktor Nahum Cordovero (nadvse učen kritik, ki pa ni zmožen razumeti globokega Borgesovega simbolizma) in o doktorjevem sklepu, da je celoten dokument apokrifan, ter Borgesovo končno opombo, lahko s pomočjo teh treh vidikov presodimo ironičnost celotne konfrontacije. Navedel bom samo Borgesovo končno opombo:

Po mojem je ta izpeljava nevzdržna. "Ko se bliža konec," je napisal Cartaphilus, "izginjajo podobe spomina; ostajajo samo besede." Besede, predstavljene in okrnjene besede, besede drugih, tak je bil borni vbogajme, ki so mu ga dale ure in stoletja.

Cartaphilus, ki so ga zmedla številna navajanja Homerja v zgodbi, jih je izpostavil kot parazitne prvine, ki so posledica lažnivosti kot bistvenega elementa poetičnih postopkov ter posledica pešajočega spomina. Sami čutimo, da so bila ta navajanja nujna, in zdi se nam, da tudi vemo zakaj, a brezosebni duh gleda na to z nasprotne strani in takšna nezdržljivost skupaj z občutkom preloma, ki ga zbuja, je temelj ironičnega nasprotja med tokom dogodkov

času in nasprotnim tokom s konca zgodbe. V veri, da piše osebno zgodbo, je Cartaphilus obenem sestavil tudi brezosebno Homerjevo zgodbo in njegovo besedilo je zaradi tiste pretresljivosti, ki jo nosijo zabrisovanje avtorja, vtis pričakovanja in razvidna prosojnost dogodkov, moč pojmovati kot Borgesov zgled ustvarjalnega procesa v literaturi in tudi kot poustvaritev homerskih tem v dvajsetem stoletju.

Sklep doktorja Cordovera, češ da je celotno besedilo apokrifno, dospe natanko na pol poti do resnice. Celotna zgodba je zasnovana kot splet vrinkov, zbirka citatov in nanašanj, ki je na prvi pogled brez motiva, zaradi svoje nepretrganosti pa je v resnici trdno tkan simbolni osnovni votek literarne tradicije, pri tem je ta tradicija v vsaki točki svoje zgodovine zasnovana kot istovetnost pozabe in spomina. Pripis, Borgesova parodija na zbegane kritike njegovega dela, je zanj le ironičen način, da nas na to opozori. Vendar pa nas ne opozori na to, da je izdelal arhitekturo, sestavljeno iz "vrinkov" ali "vstavkov", ki ji ni dovolj, da bi – tako kot Eliotova *Pusta dežela* – na neki mit in celotno literarno tradicijo navajala znotraj natančno določenega čustvenega konteksta ter simbolično zavest slikala v njenem trajanju in ponavljanju – tako kot Joyceova arhitektura v *Finnegans Wake* – zato nam poleg tega z izjemno varčno uporabljenimi sredstvi ponuja cel niz kontekstov, ki drug drugega pojasnjujejo in s katerimi naj bi dosegli mit, znova doživeli tradicijo, dojeli bistvene pojme časa in spomina ter poskušali razvozlati simbol. V takšnem osnovnem votku vrinki, ki se zaradi svoje zmožnosti ironičnega prelamljanja preoblikujejo v simbole, nosijo tako oseben kot tudi brezoseben smisel; takšno ironično nasprotje pripelje do sklada simbolov, ki je za nas nenehen vir presenečenj, kajti učinek ironije je prav ta, da je absolutni smisel simbolov, ki se nam vedno izmika, vedno tik pred tem, da se razkrije; a priznati moramo, da se tako pretanjeno zgrajena zgodba neizogibno izmakne kritiški občutljivosti kakega doktorja Cordovera.

Tako torej prav ta baročno elegantna ironija osvetljuje kompleksno dovršenost kristalizacije brezosebne identitete in spomina, ki se izpolni zaradi razdora individualne zgodbe, raztopitve nekega življenja v "videz", ki je zmožen kljubovati razkrajajočemu učinku časa in smrti, saj deluje bolj razdejalno kot bi lahko nesmrtnost, in končno zaradi neminljive narave individualnega, posameznega, nenadomestljivega življenja, zaradi smrti jezika in spomina. Borgesovski junak zavesti, Nesmrtni, najprej pije iz

reke nesmrtnosti ter je tako vpeljan v obstoj arhetipa in se z njim istoveti; arhetipa, ki pa (pretresljivo dejstvo) se vendarle lahko izraža samo prek napetosti svojega lastnega, že skoraj izginulega "jaza"; nato išče reko, katere voda bi mu vrnila smrtnost, jo najde in pije iz nje; umre prepuščen "ničevosti" smrti, ki življenje dokončno spremeni v "videz". Po zaslugi ironičnega mehanizma sočasnosti pomenov je mogoče izpeljati konfrontacijo (in pri tem doseči simbolično povezano celoto), ob kateri moramo zaslutiti (ne da bi ju dosegli) nedojemljivi smisel in skrivnost, ki jo v sebi prikriva vsak simbolizem; a kaj drugega bi lahko bila ta smisel in ta skrivnost kot pa zavest, ki jo imamo o sebi kot o individuumih, a tudi o sebi kot o podobah Človeka in človekove usode v svetu?



(1981)

Prevedla Suzana Koncut

ZADNJA IZMENA

José Saramago

Esej o slepoti



Minil je teden in hudobni slepci so poslali sporočilo, da hočejo ženske. Ta nepričakovana, čeprav ne popolnoma nenavadna zahteva je povzročila ogorčenje, kar si zlahka predstavljamo, osupli sli, ki so prišli s tem ukazom, so odšli s sporočilom, da so se sobe, tri na desni in dve na levi, brez izjeme slepcev in slepk, ki spijo na tleh, soglasno odločile, da tej ponižujoči zahtevi ne bodo ugodile, in ugovarjale, da se ni moč spustiti na tako nizko stopnjo človeškega dostojanstva, v tem primeru ženskega, in da v tretji sobi levo ni žensk, torej jim ne bi mogli naprtiti te vrste odgovornosti, če gre sploh za to. Odgovor je bil kratek in jasen, če nam ne pripeljete žensk, ne boste jedli. Ponižani so se sli vrnili v sobe z ukazom, Ali gredo tja ali pa nam ne dajo jesti. Ženske same, tiste, ki niso imele partnerja ali niso imele stalnega partnerja, so se takoj uprle, niso bile pripravljene plačevati hrane moškim drugih s tistim, kar so imele med nogami, ena izmed njih si je celo drznila reči, pozabila je namreč na spoštovanje, ki ga je dolžna svojemu spolu, Lahko grem tja, a kar bom zaslužila, bo zame, če mi bo zadišalo, bom ostala tam in živela z njimi, tako bom imela posteljo in hrano zagotovljeno. Njene besede so bile nedvoumne, a jih ni uresničila z dejanji, še pravočasno se je spomnila, kako slabo bi jo odnesla, če bi morala sama prenašati erotični zanos dvajsetih divjih žrebcev, ki se zaradi nuje med parjenjem zdijo slepi. Vendar pa ta

izjava, ki je bila v drugi sobi desno izgovorjena s tako lahkoto, ni padla na neplodna tla, eden izmed slov s posebnim občutkom za priložnost ji je priskočil na pomoč s predlogom, naj se oglasijo prostovoljke za to opravilo, z upoštevanjem dejstva, da te vse, kar narediš iz svojega nagiba, zvečine stane manj kot tisto, kar moraš narediti. Le še poslednja skrb, zadnja previdnost sta mu preprečili, da bi poziv končal z znanim pregovorom Kdor dela z veseljem, se ne utruji. Kljub temu se je val nasprotovanj vsul takoj, ko je nehal govoriti, z vseh strani se je kresal bes, brez milosti so bili možje moralno potolčeni, upravičeno ogorčene ženske so jih glede na svojo kulturo, družbeno okolje in osebni stil zmerjale s prostaki, zvodniki, paraziti, vampirji, izkoriščevalci, spletkarji. Nekatere izmed njih so izjavile, da jim je žal, da so iz same velikodušnosti in usmiljenja privolile v seksualne prošnje tovarišev v nesreči, ki so jim bili zdaj tako malo hvaležni, saj so jih hoteli poriniti v eno najhujših usod. Možje so se skušali opravičiti, da ni tako, naj ne dramatizirajo, za vruga, pogovarjati se je treba, da se lahko sporazumeš, tako je bilo le zato, ker se v hudih in nevarnih situacijah, kot ta brez dvoma je, že iz navade prosi za prostovoljce. Vsi smo v nevarnosti, da umremo od lakote, ve in mi. Nekatere ženske so se pomirile, ko so bile tako napeljane na vzrok, a ena od onih drugih, nenadoma navdahnjena, je podnetila ogenj, ko je ironično vprašala: In kaj bi naredili vi, če bi oni namesto žensk zahtevali moške, kaj bi naredili, povejte, da bomo slišali. Ženske so se razveselile, Povejte, povejte, so v zboru kričale, navdušene, da so moške pritisnile ob steno in jih ujele v njihovo lastno logično mišnico, iz katere niso mogli pobegniti, zdaj so hotele videti, do kod seže tako zelo oznanjana moška povezanost, Tukaj ni pedrov, si je neki moški drznil ugovarjati, Niti kurb, ga je spodbila ženska, ki je postavila to izzivalno vprašanje, in tudi če bi bile, morda ne bi bile pripravljene biti to tukaj zaradi vas. V zadregi so se moški uklonili, saj so se zavedali, da obstaja le en odgovor, s katerim bi bile maščevalne ženske lahko zadovoljne, če bi zahtevali moške, bi šli, a nihče izmed njih ni imel toliko poguma, da bi izgovoril te kratke, jasne in neprepovedane besede, ostali so tako razburjeni, da se niti niso spomnili, da ne bi bilo prav velike nevarnosti, če bi jih izrekli, ko se oni pasji sinovi še nočejo olajšati z moškimi, ampak z ženskami.

Na tisto, na kar noben moški ni pomislil, pa so po vsej verjetnosti pomislile ženske, ne more biti druge razlage za tišino, ki je počasi objela

sobo, kjer so se kresala ta nasprotovanja, kot da bi razumele, da se zanje zmaga v besedni bitki ne razlikuje od poraza, ki bo neizogibno prišel za njo, morda v drugih sobah razprava ni bila nič drugačna, saj je znano, da se človeški razum zelo ponavlja, prav tako kot občutja. Tukaj je končno razsodbo izrekla neka ženska že petdesetih let, ki je imela s seboj ostarelo mater in nobene druge možnosti, kako bi jo nahranila, Jaz grem, je rekla, ni vedela, da so bile te besede odmev tistih, ki jih je v prvi sobi desno izrekla zdravnikova žena, Jaz grem, v tej sobi je malo žensk, morda so bili zato protesti manj številni in manj siloviti, tam je bilo še deklet s temnimi očali, žena prvega slepca, bila je uslužbenka ambulante in hotelska sobarica, bila je še ena, za katero se ne ve, kdo bi bila, bila je tista, ki ni mogla spati, a ta je bila tako nesrečna, takšna reva, da bi jo bilo bolje pustiti na miru, od ženske solidarnosti naj nimajo koristi le moški. Prvi slepec je začel z izjavami, da se njegova žena že ne bo tako osramotila, da bi svoje telo predajala neznanecem v zameno za kar koli, da niti ona tega ne želi, niti on tega ne bo dovolil, da dostojanstvo nima cene, da človek na začetku popušča pri majhnih stvareh, na koncu pa zgubi smisel življenja. Zdravnik ga je nato vprašal, kakšen smisel življenja vidi v situaciji, v kateri so vsi tam, prestradani so, do vrha glave prekriti s svinjarijo, razjedajo jih uši, žrejo stenice in grizejo bolhe, Tudi jaz ne bi rad, da bi šla moja žena tja, a te moje želje ničemur ne rabijo, ona pravi, da je pripravljena iti, sama se je odločila, vem, da bo moj človeški ponos, to, kar imenujemo človeški ponos, če smo po tolikem ponižanju sploh še ohranili kanček tistega, ki zasluži, da se mu tako reče, vem, da bo trpel, že trpi, tega ne morem preprečiti, a to je morda edino, kar nam preostane, če hočemo živeti. Vsakdo ravna po svoji morali, jaz osebno tako mislim in ne nameravam spremeniti mnenja, je agresivno odvrnil prvi slepec. Tedaj pa je deklet s temnimi očali reklo, Drugi ne vedo, koliko žensk je tukaj, torej bi vi lahko svojo pridržali le za svojo uporabo, vaju bomo že mi hranili, vas in njo, prav rada bi videla, kakšen občutek dostojanstva boste imeli potem, kako vam bo teknil kruh, ki vam ga bomo mi prinesli, Ne gre za to, je začel odgovarjati prvi slepec, gre za to, a stavka ni izgovoril do konca, v resnici sploh ni vedel, za kaj gre, vse, kar je prej rekel, ni presevalo meje nekaj raztresenih mnenj, nič drugega kot mnenja, ki pripadajo drugemu svetu, ne temu, moral bi, da, prav res bi moral iztegniti roke k nebu in se zahvaliti srečni zvezdi, da

mu je sramota ostala, če lahko tako rečemo, doma, namesto da bi moral prenašati ponižanje, ko bi se zavedal, da ga podpirajo žene drugih. Na primer zdravnikova žena, če povemo točno in natančno, saj drugih, razen dekleta s temnimi očali, ki je samsko in prosto in o razuzdanem življenju katerega že imamo več kot dovolj informacij, ne bi bilo tam, če bi imele svoje može. Zdelo se je, da tišina, ki je sledila pretrganemu stavku, čaka, da nekdo dokončno razjasni situacijo, zato ni dolgo trajalo, ko je spregovoril tisti, ki je moral spregovoriti, to je bila žena prvega slepca, ki je rekla, ne da bi ji pri tem trepetal glas, Toliko sem, kot druge, delala bom, kar bodo delale one, Naredila boš le tisto, kar ti bom jaz ukazal, jo je ustavil mož, Nehaj mi ukazovati, tukaj ti tvoji ukazi ničemur ne rabijo, tako slep si kot jaz, Kakšna nespodobnost, Od tebe je odvisno, ali boš nespodoben ali ne, sicer odslej naprej ne boš več jedel, takšen je bil kruti odgovor, ki ga ni bilo pričakovati od osebe, ki se je do tega hipa kazala poslušna in spoštljiva do svojega moža. Zaslišal se je nenaden val smeha, bila je hotelska sobarica, joj, jej, jej, kaj pa naj naredi, nesrečnež, nenadoma se je smeh sprevrgel v jok, besede so se spremenile, Le kaj naj storimo, je rekla, bilo je skoraj kot vprašanje, vprašanje, ki je želelo drugačen odgovor kot tistega, ki ga slutilo, vprašanje, na katero ni bilo odgovora, kot malodušno zmajanje z glavo, tako da ga je uslužbenka ambulante le ponovila, Le kaj naj storimo. Zdravnikova žena je dvignila oči k škarjam, ki so visele na steni, po izrazu njenih oči bi se reklo, da jim je zastavljala isto vprašanje, samo da so te oči iskale odgovor na vprašanje, ki so ji ga škarje vračale, Kaj hočeš narediti z nami.

Vendar velja, da pride vse ob svojem času. Slepci iz tretje sobe levo so organizirani ljudje, odločili so se, da bodo začeli s tistim, kar imajo najbližje, z ženskami iz sob v svojem stavbnem krilu. Uporaba krožne metode, kar je še kako ustrezna beseda za to, predstavlja vse prednosti in nobene neprijetnosti, najprej, ker bo z njeno pomočjo vedno mogoče vedeti, kaj je bilo že opravljeno in kaj je še treba opraviti, je, kot da bi gledal uro in govoril o dnevu, ki mineva, živel sem od tam do tam, manjka mi še toliko ali še čisto malo, na drugem mestu pa takrat, ko bo krog po sobah sklenjen, bo povrnitev na začetek prinesla nesporno sapico novosti, predvsem za tiste, ki imajo krajši čutni spomin. Ženske iz sob na desni strani pa se veselijo, težave svojih sosed z lahkoto prenašam, teh besed nobena ni izrekla,

a so jih vse mislile, v resnici se mora šele roditi prvo človeško bitje, ki ne bi imelo na sebi tiste druge kože, ki jo imenujemo egoizem, in je precej trša kot ona druga, ki za vsako malenkost krvavi. Treba je povedati še to, da je veselje teh žensk dvojno, takšne so skrivnosti človeške duše, saj je grožnja o ponižanju, ki ga bodo doživele, in ki tako rekoč trka na vrata, v vsaki sobi zbudila in stopnjevala spolno slo, ki jo je nadaljevanje preživetja oslabilo, bilo je, kot da bi možje brezupno hoteli pritisniti nanje svoje znamenje, preden jih odpeljejo, bilo je, kot da bi ženske hotele zapolniti spomin s prostovoljnimi čutnimi izkušnjam, da bi se laže bojevale pred silo onih, ki bi jih, če bi bilo le mogoče, zavrnil. Neizogibno se postavlja vprašanje, če vzamemo za primer prvo sobo desno, kako se je rešil problem različnega števila moških in žensk, čeprav odštejemo spolno nezmožne moške, ki so tudi bili tam, kot denimo stavec s črno obvezo in drugi, neznani, stari ali mladi, ki zaradi tega ali onega niso rekli niti naredili nič takega, kar bi bilo za pripoved zanimivo. Rekli smo že, da je v tej sobi sedem žensk, z nespечно slepko in tisto vred, za katero ne vemo, kdo je, in da sta normalno sestavljena para le dva, kar bi pustilo ob strani neizenačeno število moških, škilasti fantek pa tako ali tako še ne šteje. Slučajno je bilo v drugih sobah več žensk kot moških, a nenapisano pravilo, ki se je rodilo iz uporabe in je potem postalo zakon, veli, da se morajo vsa vprašanja rešiti znotraj sob samih, kjer so se porodila, po vzoru tistega, kar so učili stari modreci, katerih modrosti nikoli ne bomo prehvalili, Šel sem k sosedi, začutil osramočenje, vrnil sem se domov, doživel ozdravljenje. Torej bodo ženske iz prve sobe desno ozdravile potrebe moških, ki živijo z njimi pod isto streho, razen zdravnikove žene, za katero bomo že izvedeli, zakaj si je nihče ni upal prositi niti z besedami niti z iztegnjeno roko. Že žena prvega slepca je po koraku naprej, ki ga je naredila z osornim odgovorom možu, storila, čeprav diskretno, tisto, kar so naredile druge, kot je ona sama spomnila. Včasih se zgodi, da se ti kaj upre in proti temu ne moreš narediti ničesar niti z razumom niti s čustvi, kot se je zgodilo v primeru dekleta s temnimi očali, ki je pomočniku v lekarni, najsi je navedel še toliko argumentov, najsi jo je še tako milo prosil, ni uspelo prepričati, in je tako plačal za pomanjkanje spoštovanja, ki ga je izkazal na začetku. To isto dekle, le kdo bi razumel ženske, ki je najlepše od vseh, kar jih je tukaj, najlepšega telesa, najprivlačnejše, ki so si je vsi zaželeli, ko je šel okoli

glas o njenih kakovostih, je končno, v eni izmed noči, po svoji volji zlezlo v posteljo starca s črno obvezo, ta jo je sprejel kot Poletni dežek in je stvar opravil po svojih najboljših močeh, kar dobro za svoja leta, in je tako še enkrat dokazal, da videz vara in da se moči srca ne sodi po videzu obraza in gibkosti telesa. Vsi v sobi so razumeli, da je dekle s temnimi očali iz čistega usmiljenja ponudilo svoje telo starcu s črno obvezo, a nekaj moških, tistih bolj občutljivih in sanjavih, ki so že prej uživali njeno telo, je začelo sanjariti ob misli, da na tem svetu ne bi moglo biti lepše nagrade, kot da moški, ki leži sam v svoji postelji in si predstavlja nemogoče, začuti, da neka ženska narahlo dviga odejo in se zmuzne podnjo, počasi telo zdrsi ob telesu, dokler se končno ne umiri in v tišini počaka, da plamtenje krvi pomiri nenaden drget vznemirjene kože. In vse to za nič, le zato, ker je sama tako hotela. Doleti te sreča, ki te ne čaka za vsakim vogalom, včasih je treba biti star in nositi črno obvezo, ki ti pokriva neozdravljivo slepo zrklo. Ali pa je bolje, da se teh stvari sploh ne razlaga, da se preprosto pove, kaj se je zgodilo, in se ne sprašuje intimnosti ljudi, kot takrat, ko je zdravnikova žena vstala s postelje in šla pokrit škilastega fantka, ki je bil razkrit. Potem ni legla nazaj. Naslonila se je na steno v zadnjem ozkem delu med dvema vrstama ležišč, obupana gledala v vrata na drugi strani, tista, skozi katera so onega dne, ki se je zdel že tako daleč, vstopili, tista, ki zdaj niso vodila nikamor. Tako je stala, ko je videla, da je njen mož vstal in se z nepremičnim pogledom, kot mesečnik, napotil k postelji dekleta s temnimi očali. Nič ni naredila, da bi ga zaustavila. Stojte, ne da bi se premaknila, je videla, kako je dvigal odejo in legel poleg nje, kako se je dekle zbudilo in ga brez nasprotovanja sprejelo, kako so se usta iskala in se našla in potem se je tisto, kar se je moralo zgoditi, zgodilo, užitek enega, užitek drugega, užitek obeh, pridušeno mrmranje, ona je rekla, Oh, gospod doktor, in te besede bi se lahko zdele smešne, a ni bilo tako, on je rekel, Oprosti, ne vem, kaj me je prijelo, dejansko smo imeli prav, kako naj mi, ki komaj vidimo, vemo, česar niti on ne ve. Ležala sta na ozkem ležišču, nista si mislila, da sta opazovana, zdravnik že verjetno, saj se je nenadoma nemirno vprašal, ali žena spi, ali hodi tod naokoli po hodnikih, kot vse noči, hotel je vstati in se vrniti v svojo posteljo, a je neki glas rekel, Ne vstajaj, in neka roka mu je legla na prsi lahko kot peresce, hotel je spregovoriti, morda je hotel ponoviti, da ne ve, kaj ga je prijelo, a glas

je rekel, če ne boš rekel ničesar, bom bolje razumela. Dekle s temnimi očali je začelo jokati, Kakšni nesrečniki smo, je mrmrala, potem pa je rekla, Tudi jaz sem hotela, tudi jaz sem hotela, gospod doktor ni nič kriv, Le molči, je nežno rekla zdravnikova žena, vsi molčimo, saj so priložnosti, ko besede ne rabijo ničemur, kaj bi dala, da bi tudi jaz lahko jokala, vse povedala s solzami, da mi ne bi bilo treba govoriti, da bi me razumeli. Sedla je na rob postelje, objela obe telesi, kot da bi ju zajela v isti objem, sklonila se je k dekletu s temnimi očali in ji potihoma zamrmrala na uho, Jaz vidim. Dekle je ostalo negibno, resno, komaj osuplo, ker ni čutilo nobenega presenečenja, bilo je, kot da bi to vedela že od prvega dne, a tega ne bi hotela povedati na glas, ker je šlo za skrivnost, ki ni bila njena. Malo je zasukala glavo in zašepetala na uho zdravnikovi ženi, Saj sem vedela, ne vem, ali sem čisto prepričana, a mislim, da sem vedela, To je skrivnost, ne povej je nikomur, Ne skrbite, Zaupam ti, Lahko mi zaupate, raje bi umrla, kot pa prevarala vas, Tikaj me, To pa ne, ne morem. Šepetali sta si na uho, zdaj ena, zdaj druga, se z usti dotikali las, uhlja, bil je nepomemben dialog, bil je globok dialog, če lahko ti nasprotji soobstajata, pogovorček med njima, za katerega se je zdelo, da moškega, ki je ležal med obema, ne pozna, a ga je ovijal v logiko zunaj sveta običajnih idej in resničnosti. Potem je zdravnikova žena rekla možu, Ostani še malo, če hočeš, Ne, grem v najino posteljo, če je tako, ti bom pomagala. Vstala je, da bi mu pustila dovolj prostora za gibanje, za hip je opazovala slepi glavi, ki sta ležali druga ob drugi na zamazani blazini, umazana obraza, zvozlane lase, le oči so jima zaman žarele. Vstal je počasi, iskal je oporo, potem pa se je ustavil ob postelji, neodločen, kot da bi nenadoma izgubil občutek za kraj, kjer je bil, tedaj pa ga je ona, kot je vedno to počela, prišla za roko, toda zdaj je imela ta kretnja neki nov pomen, nikoli še ni bil tako potreben nekoga, da ga bi ga vodil, kot v tistem trenutku, čeprav ni mogel vedeti, koliko, le tedve ženski sta to resnično vedeli, ko se je zdravnikova žena z drugo roko dotaknila obraza dekleta in jo je ta naglo zgrabila in jo ponesla k ustom. Zdravniku se je zazdelo, da sliši jok, neki skoraj neslišen zvok, kot je lahko le tisti, ki ga povzročajo solze, ki počasi tečejo proti kotom ust in se tam zbirajo, da spet začno večni cikel nerazložljivih človeških bolečin in radosti. Dekle s temnimi očali bo ostalo samo, njo je bilo treba potolažiti, zato se je roka zdravnikove žene zadržala toliko časa, preden

se je ločila od nje.

Naslednji dan, med večerjo, če je nekaj bednih koščkov starega kruha in plesnivega mesa zaslužilo tako ime, so se na vratih pojavili trije slepci, ki so prišli z druge strani, Koliko žensk imate tukaj, je vprašal eden izmed njih, Šest, je odgovorila zdravnikova žena, z dobrim namenom, da izpusti nespečno slepko, a jo je ta z ugaslim glasom popravila, Sedem nas je. Slepci so se smejali, Vraga, je rekel eden, torej boste morale nocoj trdo delati, drugi pa je predlagal, Morda bi bilo bolje, če bi šle po okrepitev v naslednjo sobo, Ni vredno, je rekel tretji slepec, ki je bil večč aritmetike, praktično pridejo trije moški na eno žensko, prenesle bodo. Spet so se smejali in tisti, ki je vprašal, koliko žensk imajo, je dal ukaz, Ko končate, pridite k nam, in dodal, Zato, če hočete jutri jesti in dati pupcati svojim moškim. V vseh sobah so ponovili te besede, a so se s šalo vsakič posebej tako zabavali, kot tistega dne, ko so si jo izmislili. Pokali so od smeha, cepetali z nogami in z debelimi palicami tolkli po tleh, eden od njih pa je nenadoma opozoril, če ima katera od vas ta rdečo, je nočemo, ostane za naslednjič, Nobena je nima, je resno odgovorila zdravnikova žena, Potem pa se pripravite in ne odlašajte predolgo, čakamo vas. Obrnili so jim hrbet in izginili. V sobi je zavladala tišina. Čez hip pa je žena prvega slepca rekla, Ne morem več jesti, skoraj ničesar ni imela v rokah in ni mogla pojedsti, Jaz tudi ne, se je oglasila nespečna slepka, Tudi jaz ne, je rekla tista, za katero ne vemo, kdo je, Jaz sem že pojedla, je rekla hotelska sobarica, Jaz tudi, je rekla uslužbenka ambulante, Jaz bom bruhala na obraz prvemu, ki se mi bo približal, je reklo deklet s temnimi očali. Vse so že stale, tresoč se in nepremične. Potem je zdravnikova žena rekla, Grem jaz prva. Prvi slepec se je pokril čez glavo, kot da bi to čemu rabilo, slep je že bil, zdravnik je potegnil ženo k sebi in jo brez besed na hitro poljubil na glavo, le kaj bi lahko drugega še naredil, drugim moškim pa je bilo tako ali tako vseeno, saj niso imeli niti zakonske pravice niti dolžnosti nad nobeno od žensk, ki so tam stopale, zato jim nobeden izmed njih ne more reči, Rogonosec, ki se s tem sprijazni, je dvakrat rogonosec. Deklet s temnimi očali se je postavilo za zdravnikovo ženo, potem pa, druga za drugo še hotelska sobarica, uslužbenka ambulante, žena prvega slepca, tista, za katero ne vemo, kdo je, in končno še nespečna slepka, groteskna vrsta zaudarjajočih žensk, z zamazanimi in razcapanimi oblekami, nemogoče se zdi, da je

živalska sila spolnosti lahko tako močna, da zaslepi voh, ki je najobčutljivejši čut, veliko je celo teologov, ki zatrjujejo, čeprav ne z natančno takimi besedami, da je največja težava za znosno življenje v peklu tamkajšnji vonj. Počasi, na čelu z zdravnikovo ženo, vsaka z roko na rami tiste pred njo, so ženske začele svojo pot. Vse so bile boste, saj niso hotele izgubiti čevljev med bridkostmi in tesnobami, ki jih bodo doživljale. Ko so prišle v atrij pri vhodu, se je zdravnikova žena napotila proti vratom, najbrž je hotela vedeti, ali svet še obstaja. Ko je hotelska sobarica začutila svežino zraka, se je prestrašena spomnila, Ne smemo ven, tam zunaj so vojaki, in nespečna slepka je rekla, Bolje bi bilo, da bi bile v manj kot eni minuti mrtve, da, tako bi moralo biti, da bi bile vse mrtve, Me, je vprašala uslužbenka ambulante, Ne, vse, prav vse, ki smo tukaj, bi vsaj imele najboljši razlog za slepoto. Še nikoli, odkar so jo pripeljali, ni izgovorila toliko besed naenkrat. Zdravnikova žena je rekla, Pojdimo, le tisti, ki mora umreti, bo umrl, smrt izbira brez opozorila. Šle so mimo vrat, ki so vodila v levo krilo stajbe, krenile so po dolgih hodnikih, ženske iz prvih dveh sob bi jim lahko, če bi hotele, govorile o tistem, kar jih čaka, a so bile skrčene v svojih posteljah kot pretepane zveri, moški se jih niso upali dotakniti, niti se jim slučajno približati, ker bi začele kričati.

V zadnjem hodniku, na koncu, je zdravnikova žena videla slepca, ki je stražil kot po navadi. Najbrž je slišal drsajoče korake, ker je napovedal, že prihajajo, že prihajajo. Od znotraj se je zaslišalo kričanje, rezgetanje, krohot. Štirje slepci so hitro odmaknili posteljo, ki je stala pri vratih za zapreko, Hitro, punčke, vstopite, vstopite, tukaj vsi čakamo kot žrebci, odnesle boste polne vampe, je govoril eden od njih. Slepci so jih obdali, jih skušali otipati, a so takoj spotikaje se stopili nazaj, ko je njihov šef, tisti s pištolo, zakričal, Jaz izbiram prvi, to že veste. Oči vseh tistih moških so hrepeneče iskale ženske, nekateri so poželjivo stegovali roke, če so se ob umiku dotaknili ene od njih, so vsaj vedeli, kam gledati. Sredi prehoda med posteljami so bile ženske kot postrojeni vojaki, ki čakajo na pregled čet. Šef slepcev se je s pištolo v roki približal tako gibčno in hitro, kot da bi z očmi, ki jih je imel, lahko videl. Prosto roko je položil na nespečno slepko, ki je bila prva, jo pretipal spredaj in zadaj, zadnjico, prsi, mednožje. Slepka je začela kričati in on jo je odrinil, Nič nisi vredna, kurba. Približal se je naslednji, ki je bila tista, za katero ne vemo, kdo je, zdaj je otipaval

z obema rokama, pištolo je vtaknil v hlačni žep, Poglejte no, tale pa ni slaba, potem je šel k ženi prvega slepca, potem k uslužbenki ambulante, potem k hotelski sobarici, vzkliknil je, Fantje, tele babe so pa res dobre. Slepci so zarezetali od navdušenja in z nogami tolkli ob tla, Navalimo nanje, ker je že pozno, so se drli nekateri, Mir, je rekel tisti s pištolo, naj najprej pogledam, kakšne so še druge. Potipal je dekle s temnimi očali in zažvižgal, Presneto, gromozansko srečo imamo, takšne sorte pa še ni bilo tukaj. Vznemirjen je, potem ko je naprej otipaval dekle, začel tipati zdravnikovo ženo in znova zažvižgal, Ta je ena od zrelejših, a se zdi, da je tudi krasna baba. K sebi je potegnil obe ženski, skoraj slinil se je, ko je rekel, Tedve bom obdržal, ko bom opravil, ju predam vam. Vlekel ju je na konec sobe, kjer so bile nagrmadene škatle s hrano, zavoji, konzerve, shramba, ki bi zadostovala za cel regiment. ženske, prav vse, so že kričale, slišali so se udarci, klofute, ukazi, Utihnite, kurbe, te babe so vse enake, vedno morajo začeti tuliti, Močno jo daj, pa bo tiho, Samo name naj počakajo, pa bodo videle, kako bodo hotele še, Pohiti, ne zdržim niti minutke več. Nespečna slepka je pod nekim debelim slepcem tulila od obupa, druge štiri so bile obdane z moškimi s spuščnimi hlačami, ki so porivali drug drugega kot hijene okoli živalskega okostja. Zdravnikova žena je bila ob ležišču, kamor je bila odpeljana, stala je, z rokami je krčevito stiskala železno posteljno ogrodje, videla je, kako je slepec s pištolo povlekel in raztrgal krilo dekleta s temnimi očali, kako je spustil dol hlače in si pomagal s prsti, da je svoj spolni ud nameril v dekletovo spolovilo, kako je porinil in si jo s silo vzela, slišala kruljenje, opolzki, dekle s temnimi očali ni reklo ničesar, le odprlo je usta, da je z glavo na stran bruhalo, z očmi, uprtimi v drugo žensko, on niti ni opazil, kaj se dogaja, vonj po bruhanju se zazna samo takrat, ko zrak in drugo nimata istega vonja, končno se je moški cel stresel, trikrat močno porinil, kot da bi zabil tri kline, zajel sapo kot dušič se prašič in končal. Dekle s temnimi očali je tiho jokalo. Slepec s pištolo je odmaknil spolni ud, od njega je še vedno kapljalo, in z omahujočim glasom, medtem ko je stegoval roko proti zdravnikovi ženi, rekel, Ne bodi ljubosumna, takoj bom poskrbel zate, potem pa glasneje, Fantje, lahko pridete po tole, a nežno ravnajte z njo, ker jo utegnem še potrebovati. Pol ducata slepcev se je pomaknilo iz zmešnjave naprej proti prehodu, prijeli so dekle s temnimi očali in jo skoraj odvedli stran, Najprej

jaz, najprej jaz, so vsi govorili. Slepec s pištolo je sedel na posteljo, spolni ud mu je mlahav počival na robu žimnice, hlače je imel zvite pri tleh. Tukaj poklekni, med moje noge, je rekel. Zdravnikova žena je počepnila. Cuzaj, je rekel, Ne, je rekla ona, Ali boš cuzala ali pa te bom pretepel in ne boš dobila hrane, je on odvrnil, Se nič ne bojiš, da bi ti ga odgriznila, je vprašala ona, Lahko poskusiš, roke imam na tvojem vratu, zadavil bi te, preden bi ti uspelo ugrizniti me do krvi, je odgovoril on. Potem je rekel, Prepoznal sem tvoj glas, Jaz pa tvoj obraz, Slepa si in me ne moreš videti, Ne, ne morem te videti, Zakaj pa potem praviš, da si prepoznala moj obraz, Ker ima ta glas lahko le ta obraz, Cuzaj in nehaj lepo besedičiti, Ne, Ali boš cuzala ali pa v tvojo sobo ne bo nikoli več prišla niti drobtinica kruha, pojdi tja in jim povej, da ne bodo jedli zato, ker mi ga nisi hotela cuzati, potem pa se vrni in mi povej, kaj se je zgodilo. Zdravnikova žena se je sklonila naprej, s konicami dveh prstov na desni roki je prijela in dvignila lepljivi spolni ud tistega moškega, z levo roko se je opirala na tla, dotaknila se je hlač, potipala, čutila je trdo in hladno kovino pištole, Lahko ga ubijem, je pomislila. Ni mogla. Pri tem, kakor je imel hlače, spuščene do tal, je bilo nemogoče doseči žep, kjer je bilo orožje. Zdaj ga ne morem ubiti, je pomislila. Glavo je pomaknila naprej, odprla usta, jih zaprla, zaprla oči, da ne bi videla, in začela sesati.

Danilo se je že, ko so zlobni slepci pustili ženskam iti. Nespečno slepko so morale prijateljice odnesti v naročju, one, ki so komaj vlekle same sebe. Cele ure so preživele od enega moškega do drugega, od ponižanja do ponižanja, od žalitve do žalitve, vse, kar je mogoče storiti ženski, ki jo še pustiš pri življenju. Kot že veste, je plačilo v naturalijah, povejte možičkom, da morajo priti sem iskat juhice, se je ob slovesu norčeval slepec s pištolo. In je dodal, posmehljivo, Se vidimo, punčke, pripravite se za naslednje srečanje. Drugi slepci pa so ponovili skoraj v zboru, Se vidimo, nekateri so rekli babe, drugi so rekli kurbe, a je bilo v njihovih neprepričljivih glasovih zaznati utrujenost od tolikšne pohotnosti. Gluhe, slepe, molčeče, zgrbljene, komajda s toliko volje, da niso spustile roke tiste, ki je hodila na čelu, roke, ne rame, kot takrat, ko so prihajale, prav gotovo nobena ne bi znala odgovoriti, če bi jih vprašali, Zakaj se držite za roke, tako se je zgodilo, so kretnje, za katere se ne najde vedno preprosta razlaga, včasih ni moč najti niti zapletene. Ko so prečkale atrij, je zdrav-

nikova žena pogledala ven, tam so bili vojaki, bil je tudi tovornjak, ki je najbrž po karantenah vozil hrano. Prav v tistem hipu so nespečni slepki na mah odpovedale noge, kar tako, kot da bi jo kdo spodrezal, tudi srce ji je na mah odpovedalo, niti ni končal krčenja, ki ga je začel, končno smo izvedeli, zakaj ta slepka ni mogla spati, zdaj bo spala, ne zbujajmo je. Mrtva je, je rekla zdravnikova žena, in njen glas je bil brezizrazen, če je bil sploh mogoč tak glas, tako mrtev, kot beseda, ki jo je izrekel in je prišla iz živih ust. V naročje je vzela telo, ki se je bilo kar naenkrat sesedlo, okrvavljene noge, pretepen trebuh, uboge razgaljene prsi, na silo zaznamovane, ugriz na rami, To je podoba mojega telesa, je pomislila, podoba teles vseh nas, ki tukaj stopamo, med tem, kar so prizadejali njej, in našimi bolečinami, je le ena sama razlika, me smo za zdaj še žive. Kam jo nesemo, je vprašalo dekle s temnimi očali, Za zdaj v sobo, pozneje jo bomo pokopali, je rekla zdravnikova žena.

Možje so čakali pri vratih, tam ni bilo le prvega slepca, ki se je spet pokril čez glavo, ko je ugotovil, da prihajajo ženske, in škilastega fantička, ki je spal. Brez obotavljanja, ne da bi morala šteti postelje, je zdravnikova žena položila nespečno slepko na njeno posteljo. Vseeno ji je bilo zaradi morebitnega začudenja drugih, konec koncev so vsi tukaj vedeli, da je ona tista slepka, ki najbolje pozna vse vogale hiše. Mrtva je, je ponovila, Kako je bilo, je vprašal zdravnik, a žena ni odgovorila, njegovo vprašanje bi pomenilo lahko le to, kar se je zdelo, da pomeni, Kako je bilo, da je umrla, lahko pa bi bilo tudi Kaj ste tam delale, no, niti na eno niti na drugo ne bi moglo biti odgovora, umrla je, preprosto, ni pomembno, zakaj, vprašanje, zakaj je neki človek umrl, je neumno, s časom se vzrok pozabi, ostane le ena beseda, Umrl je, in me že nismo več iste ženske, kot smo bile, ko smo od tod odšle, besed, ki so jih one govorile, me ne moremo več izreči, kar pa zadeva one druge, neimenljivo obstaja, takšno je njegovo ime, nič drugega. Pojdite po hrano, je rekla zdravnikova žena. Naključje, slučaj, usoda ali kakor koli že natančno imenujemo to, kar ima toliko imen, so stkani iz čiste ironije, drugače se ne bi dalo razumeti, zakaj sta bila ravno moža dveh od teh žensk izbrana, da zastopata sobo in hodita iskat hrano, ko si še nihče sploh ni zamišljal, da bi lahko cena postala to, kar je bilo ravnokar plačano. Lahko bi izbrali druge moške, samske, proste, ki jim ni treba braniti zakonske časti, a konec koncev sta morala biti to ta dva,

gotovo se zdaj ne bosta hotela osramotiti in stegniti roke za vbogajme k divjakom in zlobnežem, ki so jima posilili ženi. Prvi slepec je izrekel te popolnoma odločne besede, Naj gre, kdor hoče, jaz že ne grem, Jaz bom šel, je rekel zdravnik, Z vami grem, je rekel starec s črno obvezo, Hrane ne bo veliko, a vseeno nekaj tehta, Za prenašanje kruha bom še imel dovolj moči, Najtežji je vedno kruh drugih ljudi, Ne bom se imel pravice pritoževati, teža deleža drugih bo poplačala moj živež. Zamislimo si, ne dialoga, ki se je tam ustavil, marveč moške, ki so ga podprli, tam so, drug nasproti drugemu, kot da bi se lahko videli, kar v tem primeru ni nemogoče, dovolj je že, da spomin vsakega izmed njih iz zaslepljujoče beline sveta prikliče usta, ki izgovarjajo besede, in potem se bodo kot počasno sevanje iz tega središča začeli pojavljati drugi obrazi, eden starčev, drugi malo manj star, ne reče se, da je slep, tistemu, ki je tako še vedno zmožen videti. Ko sta se oddaljila, da bi odšla pobrat plačilo za sramoto, ker je prvi slepec temu nasprotoval z retorično nejevoljo, je zdravnikova žena drugim ženskam rekla, Ostanite tukaj, kmalu se vrnem. Vedela je, kaj hoče, ni pa vedela, ali bo to našla. Hotela je vedro ali kar koli, kar bi ji ga nadomestilo, hotela ga je napolniti z vodo, čeprav bi bila smrdljiva, čeprav bi bila gnila, hotela je umiti nespečno slepko, jo očistiti njene krvi in tuje sluzi, jo očiščeno predati zemlji, če je sploh še smiselno v tej umobolnici, v kateri živimo, govoriti o telesni čistosti, saj dušne, kot vemo, tako ali tako nihče ne more doseči.

Na dolgih mizah v jedilnici so spali slepci. Iz slabo zaprte pipe nad koritom je tekel curek vode. Zdravnikova žena je s pogledom okrog sebe iskala vedro, posodo, a ni videla ničesar, s čimer bi si lahko pomagala. Eden izmed slepcev se je zavedel njene navzočnosti in je vprašal, Kdo hodi tod naokoli. Ona ni odgovorila, vedela je, da ne bi bila lepo sprejeta, nihče ji ne bi rekel, želiš vodo, pa jo odnesi, če pa jo potrebuješ za umivanje mrtve ženske, vzemi, kolikor je potrebuješ. Na tleh, raztresene, so bile plastične vrečke, dve od hrane, nekatere pa večje. Pomislila je, da so verjetno preluknjane, potem je pomislila, da lahko uporabi dve ali tri, eno v drugi, in tako izgubi le malo vode. Ukrepala je hitro, slepci so že lezli z miz, spraševali, Kdo je tukaj, še bolj vznemirjeni, ko so zaslišali, da teče voda, pomaknili so se naprej v tisti smeri, zdravnikova žena je postavila počez mizo in jo porinila naprej, da se ji ne bi mogli približati, potem se je vrnila

k vrečki, voda je tekla počasi, obupana je s silo odpirala pipo, tedaj pa je, kot da bi jo osvobodila pritiska, voda močno brizgnila ven, se silovito razlila naokrog in jo preplavila od nog do glave. Slepci so se prestrašili in se pomaknili nazaj, mislili so, da je počila cev, še več vzrokov za strah pa so imeli potem, ko je razlita voda pritekla do njihovih nog, niso mogli vedeti, da jo je razlila tujka, ki je vstopila, ženska je namreč ugotovila, da ne bo mogla nesti tolikšne teže. Upognila in zavihala je rob vreče, si jo zagnala na ramena in je, kolikor hitro je mogla, stekla ven, stran od tod.

Ko sta zdravnik in starec s črno obvezo vstopila s hrano v sobo, nista videla, nista mogla videti sedmerice golih žensk, nespečne slepke, ležeče na postelji, čiste, kot še ni bila nikoli v svojem življenju, medtem ko je druga ženska umivala eno po eno svoje tovarišice, potem pa še samo sebe.

Prevedla **Barbara Juršič**

José Saramago (1922) je vodilni portugalski pisatelj tega stoletja. Preden je postal urednik, je kot otrok revne družine opravljal več poklicev, zadnjih dvajset let pa je poklicni pisatelj. Njegova najpomembnejša dela so *Levantado do chao*, *Memorial do convento*, *O ano da more de Ricardo Reis*, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, *In nomine dei* in še zlasti roman *Esej o slepoti* iz leta 1995. Njegovi romani so prevedeni v številne evropske jezike. Moški, ki pri čakanju pred semaforom brez razloga oslepi, s svojo slepoto "okuži" še vse znance. Vlada strpa slepe v zapuščeno umobolnico, kjer se "skriva ves svet"; odrezani od vsega v nenormalnih razmerah živijo v vedno ostrejših medsebojnih odnosih, zlasti ker prihajajo vedno novi slepci. Kmalu se ustvari skupina, ki začne z diktaturo zatirati druge. Ko umobolnico zajame požar, se slepci razbežijo po ulicah in ugotovijo, da je slepota okužila prav vse.

Saramago je za svoje delo prejel številne nagrade, bil je tudi v najožjem krogu petih kandidatov za dublinsko nagrado IMPAC (sto tisoč funtov!). Njen lanski nagrajenec je bil David Malouf.

K R I T I K A

Matevž Kos

Semenj ničevosti ali muke po Sergiju

Jani Virk: ZADNJA SERGIJEVA SKUŠNJAVA

Spremna beseda Milan Dekleva. Mladinska knjiga, Ljubljana 1996
(Zbirka Nova slovenska knjiga)

Virkov roman o naslovnem junaku Sergiju Tramarju in njegovi poslednji skušnjavi je eden redkih, če ne kar prvi slovenski prozni izdelek, katerega ambicija je – med drugim – izrisati mentalno podobo t. i. tranzicijskih časov. Sem bi morda lahko prišteli še kakšnega izmed romanov Igorja Karlovška, vendar s pripombo, da njegovo pisanje zvečine ostaja znotraj trivialnega žanra. Meja tega žanra je tudi meja Karlovškovega pisateljvanja. Še več: bolj ko upošteva žanrsko obrtne "zakovitosti", večja je njegova koherentnost. Ob tem ni naključje, da so najšibkejša točka Karlovškovih kriminalk, sicer bolj ali manj razburljivih štorij o privatizaciji, lastninjenju, klanu, njegovih pododdelkih in še čem, ravno pasaže z "artističnimi" ambicijami. Strože vzeto, je Karlovšek – to se žanru, ki ga udejanja, tudi spodobi – avtor *novodobnih moralitet*, detektirajočih omenjene pojave, po katerih se odlikuje postosamosvojitveno dogajanje v materialni bazi slovenske nacionalne substance.

Virkovove pisateljske ambicije so seveda drugačne. Kolikor gre v *Zadnji Sergijevi skušnjavi* za nacionalno substanco, se pisatelj osredotoča na njeno, kot so temu pravili *stari*, duhovno nadstavbo; Virkov roman želi biti nekakšna kronika, poročilo o stanju duha v devetdesetih. V deželici, v kateri "se vsi poznajo", pa je njegova intrigantnost povezana predvsem z dejstvom, da v besedilu nastopa kopica oseb, ki so svojevrstni literarni replikanti,

zgoščenske "empiričnih", živih figur, nekaterih naših starejših sodobnikov, akterjev slovenskega literatskega, kulturnopolitičnega, medijskega "dogajanja". Debata o tem, "kdo je v resnici kdo", bi sicer bila voda na mlin bralski radovednosti, same teksture romana pa v ničemer bistveno ne opredeljuje. Če se je moral na primer Thomas Bernhard zaradi svoje *Sečnje* – ker se je v njej pač nekdo *prepoznal* – zagovarjati celo na sodišču, za Virka te nevarnosti (ki pa bi bila, resnici na ljubo, popularnosti romana samo v prid) bržkone ni. Med figurami njegovega romana sicer resda lahko prepoznamo kakšnega "znanca iz sosednje ulice", vendar nosi ulica drugo ime, znanec pa občasno spominja spet na kakšnega drugega znanca iz druge ulice, ta pa spet nosi drugo ime, ki je pravzaprav zamenjava za tretje. Itn.

Eno izmed "poetoloških" vodil Virkove zasnove romana bi lahko, če še enkrat, kajpada ne po naključju, omenim to ime, prepoznali v znani Bernhardovi maksimi, da t. i. realnosti pisec nikdar ne more opisati takšne, kakršna je ta v resnici, namreč – vsaj kar zadeva Bernharda, pa tudi Virka – tako mučne in bizarne. *Zadnja Sergijeva skušnjava* je temu primerno groteska; njeno temeljno določilo, če si sposodim priročno definicijo, je to, da svoj svet ubeseduje s pomočjo nenavadnih, popačenih likov. Ta odmik od privajenega, vsakodnevnega življenjskega sveta pa znotraj horizonta, na katerega stavi groteska, ne pomeni približevanja pravljici za lahko noč, temveč ravno nasprotno: groteska potencira dejanska nasprotja, zareze, posamezne morbidnosti, finese, protislovja, da bi zažareli v soju njenih razkrivajočih žarometov. Karakter groteske je zato figura, ki ji lahko rečemo – karikatura.

Pot, ki vodi do odgovora na vprašanje, kakšne rezultate je prineslo Virkovo spogledovanje z dramaturgijo groteske, je v najtesnejši zvezi z nekim drugim vprašanjem. In sicer: katera perspektiva je v Virkovem romanu tista, ki omogoča, da lahko pomemben del njegovih akterjev kandidira za mesto karikature? Odgovora sta najmanj dva. Prvi je povezan s širšim kontekstom dosedanjega Virkovega pisateljevanja, z njegovo tematsko preokupacijo in zlasti z ustaljeno psihologijo (ki je obenem svojevrstna "metafizika") moških, možatih junakov, zvečine melanholikov, depresivcev in romantičnih hrepenelcev v eni osebi, ki so konstantno nad prepadom ali pa celo nehajo govoriti. Njihova razpoznavna poteza je, da se večinoma ukvarjajo sami s sabo, s svojimi travmami in obsesijami, ob stiku s t. i.

svetom, poudarjeno *drugostjo*, pa, v maniri eksistencialističnega *gnusa*, občutijo posebne vrste nelagodje, ki je obenem netivo njihove kritično zavračevalne, (avto)destruktivne moči.

Naslednji odgovor je v neposredni zvezi s specifično podobo tistega sveta, o katerem ima naslovni junak Sergij posebno predstavo. Da bi svojo (kot sugerira romaneskna upodobitev, predpostavljeno verodostojnejšo, moralno tenkočutnejšo itn.) predstavo priličil kolektivni, ne gre, da bi družbeno skušal priličiti svoji, pa nima (več) volje in moči. Rezultat zgodbe, katere dramaturgijo poganja razcep med voljo in predstavo (o "svetu"), je zato lahko le *skušnjava*.

Naslovni junak Virkovega romana je ugašajoča zvezda slovenskega intelektualnega prizorišča. Napol disident, čigar pokončna drža je bila v starih časih menda marsikom za zgled. Ena posledic padca komunizma, ki je odpravil tako partijske sekretarje kot disidente – s tem pa tudi dialektiko "gospodarja" in "hlapca" oziroma emancipatorični potencial resnice, ki je (bila) seveda na strani "hlapca" – je ne samo ta, da so se spremenila razmerja distribucije politične moči (demokracija namesto totalitarizma itn.), temveč – tako nekako stvari v grobem postavlja Virkov roman – se z vso ostrino zastavlja tudi vprašanje, kakšna naj bo *vseбина* angažmaja novodobnega intelektualca. Kako naj intelektualec v *novi dobi* ohrani svoj diskretni šarm?

Na pritlehnejši in zato toliko bolj "življenjski" ravni, ki jo Virkova *Zadnja Sergijeva skušnjava* upodablja s posebno pozornostjo, nemalokrat – to je treba priznati – duhovito in z izurjenim poslušom za komične efekte, gre za tole "dilemo": kako, na kakšen način "unovčiti" nekdanji angažma? Intelektualec, ki kaj da na svojo integriteto, si takšnega vprašanja seveda ne more zastaviti. Vsaj na glas ne. "Nezavedno" pričakuje, da bodo njegove *pretekle* zasluge v širši javnosti prepoznane, nagrajene in da bo postal živ spomenik. Toda svet se, lakonično rečeno, spreminja. In tudi kandidatov za junake našega časa je več, kot pa je pripravljenosti za njihovo javno prepoznanje.

Sergijev temeljni problem, malodane katastrofa, je, skratka, v razkoraku med njegovo nekdanjo veličino in aktualno zavestjo o tem, da nič več ni, kot je bilo. O njegovi pojavi, o veličastju njegove *osebnosti* se govori le še na straneh učbenikov, pa še to ni povsem zanesljivo; tisto, kar je najbolj

boleče, je dejstvo, da nima več svojega izpostavljenega mesta v *areni življenja*, ki je bila motor njegove, angažirajoče se eksistence. Drugo ime za takšno stanje duha je *nesrečna zavest*.

Uvodni stavki romana govorijo o tem, da je Sergij (sicer novopečeni akademik, kar pa je premajhen obliž za veliko rano v njegovem srcu – če ga posvetitev v *nesmrtno* pravzaprav celo toliko bolj boleče ne opozarja na aktualnost njegove dejanske *smrtosti* in potencialne *pozabe*), utelešenje te *zavesti*, na tleh. Dobesedno. *Sergijevo zajetno telo je ležalo na pločniku, čevelj mu je z noge zdrsel na cesto, njegov tolsti hrbet je prekrival pokrov odtočnega jaška in njegovi gosti beli lasje so bili umazani od razmočene zemlje mestnega parka. /.../ "Tu bom ležal do konca sveta," je mrmral vase, "potem se bo svet ustavil in začel vrteti okrog mene. Park, v katerem imam glavo, bodo razglasili za nacionalni park in na pločniku, čez katerega ležim, bodo postavili spomenik."*

V nadaljevanju romana skuša Sergij, metaforično rečeno, nekajkrat vstati, a zaman. Sredstva te moške samo-postavitve (od alkohola do žensk in poskusa novega "angažmaja", same zadnje "skušnjave", torej), ki naj bi zakrpal razpoke v njegovi vizuri "sveta", pomenijo zgolj odlaganje bridkega konca, ki ga dovolj nazorno napove že dispozicija romana.

Vendar *Zadnja Sergijeva skušnjava* ni samo tekst o staranju in eksistenčialni katastrofi naslovnega junaka, ki se bolj ali manj donkihotsko bojuje proti javni osami in neodmevnosti svoje osebe. Nemajhen delež v romanu zasedajo tudi poudarjeno "družbenokritične" strani. Objekt te kritike je aktualno slovenstvo. Njegov eksemplarični recidiv je dogajanje v politiki. Politika pa prihaja do svojega grotesknega pojma v dogajanju, ki ga po svoji selektivni logiki zrcalijo in obenem producirajo javna občila. Ta vloga v Virkovem romanu pripada predvsem časniku "Narodnjak", glasilu *novih* strank, se pravi, vsaj načeloma, *mediju* demokratičnega in demokratizirajočega duha. Da je ta *duh* karikatura samega sebe, svojega izvirnega patosa, od prve do zadnje strani zgodbe o Sergiju in njegovih plastično dopoveduje obilje različnih komičnih, poudarjeno bizarnih peripetij (na primer prizor s škofom, ki pride na obisk v časopisno redakcijo; ali z ostarelo televizijsko damo, ki naskoči Sergija – ali pač narobe). Tu so še novokomponirani povzpethniki vseh barv in, na drugi strani, po večini klišejski, se pravi, enodimenzionalno upodobljeni ženski osebki, katerih razpon sega

od Sergijeve žene, cankarjanske humanitarke, pa do zvijačnih punčar (skupaj z že omenjeno), ki vedo, kaj hočejo.

Dramaturško gibalno romana je razmeroma hitro, "scenaristično" sosledje kratkih, kar zadeva časovno-prostorski kontinuum, paralelno potekajočih poglavij. Največkrat se osredotočajo na en sam dogodek, anekdoto, fabulativni izrez, povezan s katerim izmed akterjev. Sergij je središčna oseba, "junak" tudi takrat, ko ga v toku pripovedi "ni zraven". Figura, ki mu ob odsotnosti zagotavlja njegovo prisotnost, je Jošt Rowenski, mlad novinar "Narodnjaka" in, to je bržkone njegova ključna karakteristika, nekakšen *pisatelj*. Piše zgodbo o Sergiju, zgodbo v zgodbi, ki pa je lahko, če beremo dovolj pozorno, identična tudi "samemu romanu" oziroma z njim vzpostavlja svojevrsten "dialog". Vendar to ni zgolj nekakšna Virkova metafizijska domislica. Sklepamo lahko, da ima znotraj njegovega pisateljskega načrta lik Rowenskega posebno težo, povezano s tem, da je napol tujec in pa, kot rečeno, pisatelj. Se pravi: reprezentant ene zadnjih neomadeževanih sfer eksistencialne pristnosti – umetnosti. Problem ostaja le, da Rowenskemu sama tekstura oziroma dejanska izpeljava njegovega lika v romanu tovrstne teže ne podeljuje. Pri Rowenskem namreč ostaja netematiziran sam izvor, njegova *potreba* po pisateljstvu, za katerega ni jasno, ali je življenjska nuja ali zgolj popoldanski konjiček, zamenljiv s kakšno drugo obrtjo.

Sergij žalostno konča, da pa je še huje, se svoje sopripadnosti banaliteti celo nekako zaveda. V neposredni zvezi s tem je njegova latentna avtodestruktivnost; dramaturgija romana jo občasno skuša nadgraditi, "metafizično" utemeljiti z reflektivnimi vložki kozmološkega tipa, cepljenega na primarni eksistencializem in raziskovalno filozofiranje. Na primer: *Pogledal je gor v nebo, v motne pege belkaste svetlobe na brezupno črnem ozadju, in si zaželel, da bi se ves, kar ga je, sam znašel v tistem novem svetu nekje med zvezdami*. Na drugem mestu: *"Ampak, kdo pa v resnici razume življenje?" je nenadoma Sergij skrušeno zamrmral nad omizjem in zaprl svoje velike motne oči. "Jaz ga že ne razumem. Kaj sem jaz, navadna božja smet v vesolju. In pri tem niti ne vem, ali Bog obstaja. In niti nisem prepričan, ali obstaja smet."* Tovrstna razmišljanja, porojena iz tesnobe, absurdnosti in podobnih eksistencialov, podloženih z vprašljivostjo božje eksistence, se dokaj hitro lahko sprevržejo v sentiment – na primer ko Sergij, "vrhunski intelektualec", pomodruje, da ob vseh *burnih dogodivščinah* v

življenju ni počel drugega, kot za robom življenja iskal majhne krpe človeške topline in si z njimi hladil neozdravljive rane.

Da je Jošt Rowenski nekakšen Sergijev mlajši dvojnik, je po svoje razvidno iz njegovega – prav tako na sentimentalne strune uglašena – rezoniranja na drugem mestu romana, ki je, tako "vsebinsko" kot "formalno", malodane identično Sergijevemu: ... *pomislil je, da je največ, kar lahko človek doseže v tem kaotičnem in izpraznjenem svetu, to, da sploh vztraja v življenju in čaka, da se vanj vsaj tu in tam še lahko naseli občutek topline.*

Teznost, če ne že kar papirnatost tovrstnih pasaj je pri Virku nemalokrat nadomestek za natančnejšo psihološko karakterizacijo posameznih oseb, s Sergijem na čelu. O njem, ki naj bi bil intelektualec težkega kalibra, praktično ne zvemo ničesar, razen morda tega, da v depresivnih stanjih prebira Camusa, razmišlja o veselju, konstatira dejstvo, da ne moreš dvakrat stopiti v isto reko, ali pa se spopada z grozo zgolj ničā. Vse (oziroma samo) to pa bržkone še ni dovolj za "znotrajbesedilno" potrditev tega, kar o Sergijevi prenikavosti, o tem, da je mislec posebnega kova, vseskozi sugerira roman. Sergija-intektualca besedilo z ničimer ne predstavi ali celo reflektira; to bi nedvomno bilo zanimivo – predvsem pa bi njegovemu liku podelilo malce več verodostojnosti.

V neposredni zvezi s takšno strukturno zastavitvijo in z že na samem izhodišču zoženim horizontom romana je nato dejanska fabulativna "realizacija". Tu mislim predvsem na enoplastnost teksta, pa tudi na dejstvo, da akterji romana nemalokrat funkcionirajo kot nekakšni tipski liki, značajske-moralne – bolj ali manj negativne – šablone. To pa spet vodi v (pre)enostavno "diferenciacijo" ubesedovanega sveta – njegova najprepoznavnejša, malodane univerzalna poteza je novodobna "zapadlost grešnosti".

Nasproti razčlovečenosti, razvrednotenosti, banalnosti in kar je še besed iz standardnega humanističnega besednjaka, roman postavlja zgolj nekakšno lepo notranjost, ki pa ostaja netematizirana idealiteta, pa naj jo imenujemo *majhne krpe človeške topline* ali pa "deveta dežela", kamor se odpravi Jošt Rowenski, dedič legendarnega Sergijevega "intelektualnega" izročila iz herojskih časov, ko so bili ideali še na zemlji, prepoznavni nasprotniki, v katere je lahko kritični intelektualec zabadal svoje puščice, pa prav tako.

V kontekstu tovrstne resignacije lahko beremo tudi zadnje stavke romana, ko se Rowenski – morda po neposrednem zgledu Nagla, junaka *Zimskega*

potovanja Gerharda Rotha, ki se na koncu romana, očitno zato, da bi kaj doživel ali da bi mu bilo vsaj manj dolgčas, odpravi v Fairbanks, Aljaska – odloči za preselitev v *Skandinavijo ali Ameriko, v Tibet ali med Eskime, kamor koli, samo stran od teh krajev.*

Očitno na podlagi umišljene, lepo zamišljene predpostavke – kot da bi Jazov primarno *gomazeči občutek nelagodja in gnusa daleč stran od teh krajev* lahko doživel kakršno koli, z geografsko-civilizacijskimi dejavniki pogojeno reinkarnacijo v, na primer, s *človeško toplino* prežetega subjekta. Pekel znotraj tega horizonta pač ostajajo *drugi*. In ne samo to. *Drugi*, če malce poteoretiziramo, so porok konstitucije Jazove nesrečne zavesti. Razpoka med *Jazom* in *svetom* je pač razpoka v samem Jazu. Zato ni naključje, da je Sergijev žalostni propad vpisan v njegov začetek; prva stran *Zadnje Sergijeve skušnjave* je že predvidljiva napoved njegovega konca.

Tisto, kar je vmes, se pravi, zgodba o Sergijevih mukah in semnju novodobne slovenske ničevosti, pa s svojo dogodkovno dražljivostjo in tekočo pisavo nedvomno lahko računa na zadovoljivo konzumacijo med širšim bralstvom. To se utegne prav dobro zabavati ob pripovedi, zabeljeni z ocvirki pritlehne, grenko sladke vsakdanjosti.

Pa čeprav brez katarze. Natančneje: ravno zato.

Darja Pavlič*Z distanco skozi dobo vodnarja***Andrej Blatnik: TAO LJUBEZNI**

Spremna beseda Tomo Virk. LUD Literatura, Ljubljana 1996 (Zbirka Prišleki)

Sporočilo Blatnikovega kratkega romana je na videz sila preprosto in času primerno: Pazite se lažnih prerokov. Toda bojim se, da bodo bralci, ki bodo *Tao ljubezni* brali kot parodijo na "duhovne dr. romane" (izraz je, če se ne motim, prvi uporabil Vasja Bratina, ko je v Književnih listih pisal o *Alkimistu* Paula Coelho), med zadovoljnim hahljanjem na račun šaljivega tona pripovedovanja skupaj z umazano vodo v kanal izlili tudi otroka, kot je storil junak. Za kaj v romanu sploh gre? Mož in žena s prvimi sivimi lasmi (to pa dandanes najbrž pomeni, da se bližata tridesetemu letu) se na potovanju po Tajski odločita, da hočeta doživeti nekaj novega in nenavadnega. Ker boljše ponudbe ni, se kljub njegovim načelnim pomislekom odpravita v "samostan". Kaj naj bi tam doživela, sicer ni jasno, toda zmaga njena antropološka žilica, saj so v gorah, kjer je "samostan", tudi vasi, v katerih potekajo zanimivi načini vsakdanjega življenja. Parček deluje usklajeno, vendar sta oba velika individualista, med njima vlada odnos ljubeznive zbadljivosti in spoštovanja razlik. Njen pogled na svet je znanstveno obarvan, zanima jo vse, kar je "naravno", vse želi preskusiti na svoji koži, stvari in pojave hoče klasificirati, ugotoviti njihove značilnosti in odkriti, kako delujejo sistemi. O sebi trdi, da je sprijaznjena s sabo in da ničesar ne pričakuje. On – prvoosebni pripovedovalec – goji maniro humorne samoironije, opisuje se kot pesimista, paničarja, cinika, človeka,

ki se rad prilagaja, a si pri tem vedno misli svoje. Poleg tega je prepričan, da zanj ne na zemlji ne v nebesih ni nič novega. Lahko bi ga opisali kot človeka, ki prisega na svoj razum, toda hkrati ne smemo spregledati, da je racionalnost maska, s katero prikriva razpoko v svoji psihi. V ključnem trenutku romana se izkaže, da sta cinizem in ironija obramba pred plastjo religioznosti, ki ji ni dovoljeno, da bi se prebila v zavest.

Ko pripovedovalec romana in njegova spremljevalka prispeta v "samostan", ugotovita, da je to, kar se tam dogaja, še najbolj podobno tečaju duhovnosti, kakršnih je dandanes povsod dovolj. Ona se "samostanskim" zahtevam in življenju hitro prilagodi, ker novo okolje dojema kot še en antropološki izziv in priložnost, prava preskušnja pa je prihranjena zanj. Prepričan je, da je "tao ljubezni", o katerem navdušeno pripovedujejo učenci, zgolj zaslon, s katerim je "mojster" zakril svoje prave namene. Kakšni so ti nameni, če sploh obstajajo, se našemu junaku ne posreči odkriti. Potem ko ona začasno oslepi, ker je zaužila drogo, ki naj bi ji omogočila spoznanje, "kaj ljubimo, ko ljubimo", se on spravi nad mojstra in zahteva odgovore na svoja vprašanja. Toda mojster je neomajen: vztraja, da bo pripovedovalcu pomagal, to pa zahteva popolno predanost. Racionalistična maska v tem trenutku pade, pripovedovalec ne more enostavno zamahniti z roko in oditi (to bi bilo v skladu z njegovim deklariranim pogledom na svet), saj je v popolni oblasti fantazije, da se bojuje za svojo dušo, ki mu jo hoče iztrgati nekakšno angelsko bitje: človek, ki je probleme svojega življenja navajen reševati z razumsko distanco, pogleduje po telesu Rožnega popka, da bi se prepričal, ali ta sploh ima popek – in s tem seveda, ali ga je rodila ženska tako kot vse potomce Adama in Eve. Zdi se mu, da bo Rožni popek odletel, in ko ta po ruvanju obleži negiben, zaman išče njegovo kri. Skoraj prepričan je, da ga je ubil, zato pograbi še zmeraj slepo ženo in v naglici se skrivaj spustita v dolino.

Po dramatičnem zapletu sledi precej bolj umirjen razplet: ženi se povrne vid, o svojih morebitnih spoznanjih o tem, kaj ljubimo, ko ljubimo, pa noče povedati ničesar – to ustreza njenemu tihemu dogovoru, da se v resnici nočeta spremeniti. Njuna potovanja, o smislu katerih se na začetku romana nenavadno pogosto opominjata, so, čeprav iščeta nekaj novega, pravzaprav namenjena potrjevanju tega, kar imata in kar sta. Zlasti on se zelo otepa vsega, za kar slutiti, da bi lahko ogrozilo njegov dragoceni jaz. Priložnost,

da bi izkusila nekaj vsaj na videz novega (drogo spoznanja), zato izkoristi samo ona, toda o izkušnji molči, da bi zavarovala svojega moža. Ko ljubimo, očitno ljubimo nekaj, kar je našemu razumu nedoumljivo in bi lahko podrolo ustaljene predstave o nas. Druga priložnost, ki se nje ni zares dotaknila, njega pa je zgolj oplazila, je bila na videz še bolj sumljiva: morala bi se predati skupnosti, pozabiti na svoj ego, da bi našla "pravi jaz" ... Če pustimo ob strani dvom o vrednosti tako zavite in ponujene metode duhovne rasti, nam ostane veliko bolj vznemirljivo in aktualno vprašanje, zaradi katerega lahko v junaku Blatnikovega romana prepoznamo metaforičnega junaka našega dezorientiranega časa: kaj storiti z mitološkimi, arhetipskimi fantazijami in z religioznostjo, skozi razpoko zasluteno? Odgovor, za katerega se odloči prosvetljeni sodobnik, je pričakovan, nebojčen, napačen: nič. Blatnik je ustvaril značajske nadvse prepričljivo in jezikovno neprekosljivo karikaturu človeka, ki je varen le v zapredku svojega lastnega jaza. Razum mu kot skrajno mejo vsečnega obnašanja dopušča (ne pozabimo, da je med drugim patetik) občudovanje "tistih čudovitih oblakov" in hrepenenje po "svetu, kakršnega človek še ni videl". To, da je nesojeni učenec taoizma ljubezni zapustil "samostan" in zbežal od Rožnega popka, ni bila napaka. Psihološko gledano je narobe to, da hoče doživljaje potisniti v stran in jih čim prej nadomestiti z drugimi, razumu in jazu manj nevarnimi. Ko se z ženo vrne v domovino, v izropanem (!) stanovanju napiše "zgodbo svojega življenja" – vrže jo iz sebe, da bi se je rešil. Zakonski par bo odšel na novo potovanje, tokrat v drugo smer, na Aljasko, tam bosta diapozitive tropske džungle prekrila s podobami večnega snega in leda. Ali obstaja primernejša metafora za beg in potlačitev problema?

Roman *Tao ljubezni* se konča z vprašanjem: "Ali me ljubiš?" Odgovor je tako samoumeven, da ga pripovedovalec ne zapiše. Prazno mesto zahteva razmislek o besedah, ki so nam vsem domače: "Seveda te ljubim. Pa ti mene?" Osrednja tema romana – psihološke študije v slogu literarnega minimalizma – niso napotki glede ljubezni, ampak uvid v to, kaj se zgodi, če metafore razumemo preveč dobesedno: cilj postane potovati, spoznavati tuje kraje in življenje drugih ljudi. Za to, da bi našli, kar nam manjka (presežno), pa je – kot vemo – potrebna metaforična pot, Tajska in Aljaska sta premalo. Blatnik se v svojem novem romanu duhovito poigrava z bralcem: ponuja mu številne možnosti za identifikacijo z junakom, toda v podtonu mu tiho šepeta: "Pa je to res tisto, kar si želiš?"

Matej Bogataj
Ovce in volkovi

Vladimir Kavčič: SOMRAK
Slovenska matica, Ljubljana 1996

Novi Kavčičev roman se navezuje na tisto dogajanje, ki ga opisuje v romanu *Pustota*, izdanem pred dvajsetimi leti, in ga tudi nadaljuje. Gre za kaznovane tolminske puntarje, ki jih naselijo v vas iz naslova, kjer jih pestijo vse mogoče tegobe, bolezni, bolezni živine, lakota, skratka, vse vse "živo".

Somrak uvajajo trije citati iz *Slovarja simbolov*, ki govorijo o pojmu iz naslova kot o, poenostavimo, propadu, novem upanju in simbolu za blago malanholijo hkrati; postopek, ki naj nas vpelje v atmosfero, je pravzaprav presenetljiv, saj ne gre za literarne citate, ki naj bi postavljali svoje predhodnike, brskanje po slovarjih simbolov pa je bilo doslej domena bralca.

Somrak je postavljen v nekaj manj oddaljen čas, recimo na začetek sedemnajstega stoletja, saj popisuje usodo enega redkih preživelih iz *Pustote*, vnuka in sina puntarjev Jakoba, ki se znajde v ječi zaradi umora svojega gospodarja, popotnega trgovca, potem ga iz nje kar se le da skrivnostno rešijo, pa vendar samo zato, da bi ga vrgli v drugo, bolj privatno ječo, iz nje pa v vodo, od tam pa se čudežno reši ... Po tem gre po napotilu nekakšnega strica, ki mu ga je ta dal že v ranem otroštvu, iskat daljnega sorodnika, ki naj bi bil duhovnik nekje na Furlanskem, vendar pa prej spremlja nekaj let njegovega nečaka – dokler se zadeva čudežno ne zasuka in ne postane vodja popotnih trgovcev in roparskih vitezov obenem, ob

tem pride do nekaterih bistvenih življenjskih spoznanj, svetovnega nazora, vse to dela *Somrak* za razvojni roman.

Gotovo je najboljši del Kavčičevega pisanja tesnoba in popolna nevednost junaka, ki veje iz prvega dela; ta s svojo prevladujočo atmosfero, ki je eno samo nenehno preganjanje, sovražnosti, nepreglednosti in nejasnosti sveta, precej spominja na Jančarjevega *Galjota*, le da je stilistična intenzivnost, predvsem glede arhaiziranega besednjaka, pri Kavčiču manjša. Izbira zgodovinskega časa je dobro izbrana; za Jakoba lahko rečemo, da (še) ni novoveški subjekt, da (še) nima ciljev, da je nesposoben kakršne koli akcije, če mu ta ni zapovedana s položaja gospodarja, hkrati pa je močno načeta njegova predstava o svetu, o tem, kaj je res in kaj ni: zelo težko namreč razlikuje med spomini, sanjami – v ječah, kjer ne počne nič drugega, ga te kar dobro zdelujejo – in nekakšne realnostjo. Ker mu ni dano ničesar doumeti, se s tem niti ne ubada preveč, bolj kot tuhtanje ga določajo nepovezane asociacije, ljudje, ki vznikajo pred njim, ga pogosto spominjajo na koga od prej, pa vendar ne more biti nikoli gotov, da je to res, še več, celo isti ljudje se od enega srečanja do drugega skoraj do nerazpoznavnega spremenijo. Kavčič zgodbo spretno naplete tako, da je dejansko večina tistih redkih, s katerimi se Jakob sreča, tako ali drugače vpletena v veliko spletko, ki ga pripelje v zapor, pa potem tudi reši iz njega, pa potem še enkrat; dobri in zli, tisti, ki ga hočejo pogubiti in njegovi rešitelji, so, kot se pokaže pozneje in osmisli zadeve za nazaj, eni in isti, predvsem pa pripadajo isti Organizaciji.

Vse skupaj je pisano tradicionalno, vendar stilno učinkovito, saj prevladujoča tesnoba in negotovost korespondirata s tisto, kakršno poznamo iz postopkov moderne proze, pa ne zaradi tehnike, temveč je sorodna predvsem atmosfera; čeprav Kavčič pripoveduje avktorialno in je pri tem kar se le da obširen in natančen, pa ne presega tistega vedenja, ki ga ima sam junak, to pa je majhno. Potem pa se v drugem delu, ki je tudi formalno ločen od prvega, pripoved prelomi. Jakob pride med ljudi, med "svoje", zato je več dialogov, ki so nekoliko redundantni in kar preveč uglajeni za okolje in čas, v katerem se znajde, pa tudi za samega Jakoba, ki je še vedno pretežno zmeden. Predvsem pa samo dogajanje ne poteka več po tesnobni sanjski logiki, temveč se vse zelo približa pravljici; prizorišče je dobro utrjen sanjski grad nekje na samem, njegov stric se mu razodene

kot premožni umirajoči starec, veliko bolj posveten kot božji, ki ima nekje skrito bajno bogastvo, deklina, med njimi tudi takšne s plemiškim naslovom, mu nekaj strani po tem, ko začne o njih sanjariti, kar same prilezejo v posteljo ... Prvi del spominja na tesnobno kriminalko, ob razpletu katere bo junak zvedel za svojo identiteto in razkril spletko, ki ga obdaja, drugi del pa se sprevrže v nekakšno romantično rokovnjaško štorijo, manj učinkovito, v kateri je veliko dialogov, ki ne stojijo vedno.

Predvsem pa je presenetljiv konec, a ne zato, ker diši po tistih tradicionalnih večerniških zgodbah, v katerih najdenčki ugotovijo, da so plemenitega rodu, ali pa srečajo prelepe gospodične, ki živijo sredi gozda, princa, ki jih je pripravljen takoj poročiti; še bolj kot fabulativen konec je presenetljiv Jakobov svetovnonazorski preobrat. Na začetku je bil v nekem predsubjektnem stanju, ko si je predvsem prizadeval, da bi ugotovil temeljne stvari o svojem stanju – to je spominjalo na tisto pešanje in usihanje subjektivitete, ki jo srečamo pri najreprezentativnejših piscih tega stoletja – na koncu pa dozori, postavi se na položaj gospodarja in ugotovi, da "plaha želja po lepšem in boljšem" pelje v odkritje, da "je z goljufijo in nasiljem čez noč mogoče doseči vse tisto, česar s poštenostjo ne bi nikoli. Zlo tiči v vsakem človeku, od samega začetka. Poštenost v resnici ne velja nič, to je le vera pohlevnih. Kdor ji zaupa, ga oropajo. Kdor ne, sam postane ropar." Pri Kavčiču torej ne gre, kot v novoveškem romanu, za en in isti poraz subjekta akcije, ki se mora neizogibno na koncu skupaj z idejo zlomiti, nasprotno, gre za njegovo ustoličenje, ki pa ni nekaj silovitega in polnega, temveč izvira iz resigniranega spoznanja, da se ljudje delijo na volkove in ovce, da je zlo od nekdanj in za zmeraj in da je zato vse dovoljeno. Še več; vse tisto, kar se nam kaže kot Jakobova nezmožnost, da bi (si) jasno odgovoril na vprašanja, se nam zdaj pokaže kot njegova edina prednost pred drugimi; ravno zato, ker ni nikoli odgovarjal jasno, ker je molčal, ko so pričakovali njegovo zgovornost, ker se je zapletal v spletke, ne da bi v kateri od njih res sodeloval, jih pa ni razkrival pred svojimi gospodarji, proti katerim so bile naperjene, je lahko stopil na vodilni položaj. Zgodba se torej kljub tolažniškemu koncu, a le na videz – ta je presenetljiv zato, ker sam junak nič ne ukrene, da bi si izboljšal položaj, vse postorijo drugi, vse prej kot pravljična bitja, pa z enakimi lastnostmi – prevrže v resignirano ugotovitev o ustroju družbe.

Josip Osti
V jeziku hiša

Niko Grafenauer: VEZI DALJAV

Izbrala in spremno besedo napisala Tea Štoka. Mladinska knjiga, Ljubljana 1996
(Knjižnica Kondor)

V Kondorju, ugledni zbirki Mladinske knjige, je izšel izbor pesmi Nika Grafenauerja *Vezi daljav*. Pesmi je izbrala in spremno besedo napisala Tea Štoka, ki se je med pripadniki mlajše generacije že uveljavila kot informirana in meritorna razlagalka in presojevalka sodobne slovenske poezije. Tudi tokrat je bila odločitev urednika Aleša Bergerja, da izbor zaupa mladi kritičarki, upravičena. Prav zato se mi zdi ta izbor Grafenauerjevih pesmi, med katerimi so mnoge vrhovi pesniškega modernizma v Sloveniji, vsestransko zanimiv in dragocen. Izbrane pesmi namreč potrjujejo genezo in posebnost Grafenauerjevega opusa in pesniški okus in bralsko senzibilnost Tee Štoka. Izboru dodana Grafenauerjeva eseja, *Oblikovanje pesmi in Poetika labirinta*, pa še potrjujeta trditev Tee Štoka, da se "še nikoli predtem nista na Slovenskem v isti osebi s tolikšnim soglasjem ujela in prepletala pesništvo in teoretično-kritiška refleksija o njem". Spremna beseda z naslovom *Narcis, poezija in alkimija jezika* pa predočja njeno široko in zanesljivo poznavanje modernih teorij pesništva in znanosti o literaturi na splošno, ki jih je, z analizo in tolmačenjem, znala približati naravi Grafenauerjevih pesmi. Mogočih obravnav ene pesmi ali celotnega opusa enega pesnika je več. Tea Štoka se je odločila za prikaz vsake Grafenauerjeve knjige posebej, kakor jih je predstavila tudi v izboru, oziroma za zasledovanje tematsko-

strukturnih preobrazb njegove pesmi, od prve knjige *Večer pred praznikom*, natisnjene leta 1962, do zadnje z naslovom *Izrezi* iz leta 1995. Pa tudi pozneje, saj je izboru na koncu dodala še tri doslej natisnjene pesmi.

Tea Štoka v pesmih prve Grafenauerjeve knjige opaža vsenavzočnost jesenskega pejzaža in njemu primerno melanholijo kot temeljno razpoloženje, neredko izraženo z *abstraktnim besednjakom*. Da se v *Stiski jezika*, izdani leta 1965, pojavi nova tema, "molk, ogroženost in nemoč človeške govornice", ter da je Grafenauer "predvsem podobar, slikar razpoloženskih ambientov", osredotočen predvsem na jezik, znotraj izbrane, najpogosteje sonetne oblike. To odkriva tudi njegovo refleksivnost in "kultiviran občutek za lepoto in harmonijo". Opaža pa tudi, da se pri njem "estetska komponenta počasi vriva v prvi plan". To brez dvoma potrjujejo pesmi iz knjige *Štukature*, priobčene leta 1975, soneti, ki so – ne samo po njenem prepričanju – "čiste estetske tvorbe", s katerimi je "ustvaril dognano, zrelo, v razvojnem smislu vrhunsko podobo slovenskega pesniškega in literarnega modernizma". Ob tem v esejih, s katerimi jih je pospremil, tako kot tudi v priloženih temu izboru, odkriva svojo tehnopoetiko in kaže na labirint kot na eno izmed ustreznih določil moderne umetnosti nasploh. Bolj ali manj se to nanaša tako na pesmi kot tudi na eseje, ki so nastali po *Štukaturah*. V njih postaja vse občutnejše Grafenauerjevo, filozofsko in jezikovno, opiranje na Heideggrov način premišljanja o človekovi poziciji v svetu in njegovo določilo *biti in nič*. V soglasju z njim je Grafenauerjevo poezijo interpretiral Tine Hribar v *Sodobni slovenski poeziji* leta 1984. Izvirajoč iz njenega jedra, z njim pa se strinja tudi Tea Štoka, čeprav do tega jedra prihaja postopno.

To jedro razkrivajo zvečine Grafenauerjeve najboljše pesmi, napisane v podedovani, tradicionalni sonetni obliki, nespodbitno relevantni za celotno slovensko poezijo od Prešerna do najmlajših pesnikov. V sonetu, ki ga tako kot del ravno tako pomembnih modernih pesnikov ne destruiira od zunaj, temveč ga, ohranjajoč njegovo parnasovsko-simbolistično funkcionalnost, revitalizira od znotraj. Kajti stroga sonetna oblika se izkaže za najprimernejše prebivališče njegovega transformiranega in inoviranega jezika. Z njim kroti tako svojo izrazito senzualnost kot tudi prejšnjo preveč poudarjeno eksistencialno tesnobo. V njem svoj pesniški jezik, kot produkt premišljene in nenavadne izbire leksike in višje stopnje avtorefleksije, pripelje do zavidljive kristalizacije. Z njo dosega močno sugestivnost, ki neposredno

napeljuje na poduhovljeni pesniški svet, stkan iz neznanega in skrivnostnega, a nepremagljivo privlačnega in izzivalnega. Nakazano in nedorečeno v njegovi poeziji, posebno od *Štukatur* naprej, je tisto, kar se samo sluti. Njegovi eterični soneti poudarjeno zaznamujejo razliko med življenjsko resničnostjo in resničnostjo pesmi z estetsko ekskluzivnostjo, ki je nasprotna vsemu, kar ogroža njeno avtonomnost. Pa naj gre za idejo ali pesniško temo. Stih "na nič odtisnjen bakrorez soneta" najbolje ilustrira naravo zrele Grafenauerjeve poezije, palimpsestno večslojne, arabeskne, leksično zgoščene v presenetljivih soodnosih, a hkrati fluidne, zračne, samosvoje barvitosti in nefiguralne likovnosti, abstraktne in hermetične, ki je sposobna z jezikom, pomembno drugačnim od vsakodnevne, pogovorne, priklicati in z njim utelesiti tako tostransko kot onstransko oziroma mejo njunega dotika, kot to zmore le pesniška beseda. Vse, kar imenuje, celo *nič*, je. Ni paradoksalno, da je to predvsem poezija molka, preplavljenega z dahom smrti, s katerim se na že prepoznaven grafenauerjevski način, z dan/nočnim življenje/smrtpisom vzpostavlja, tako kot v sklepni pesmi knjige *Izbrisi*, v elegiji *Crngrob*, zveza med živimi in mrtvimi. Vse to, in še precej več, opaža in poudarja tudi Tea Štoka v svoji spremni besedi, stkani iz tenkočutnega posluha za Grafenauerjevo liriko in upoštevanja njegovih lastnih pesniških načel. Z razlogom je v izbor uvrstila tudi pesmi iz knjige za mlade *Skrivnosti*, natisnjene leta 1983, ne pa njegovih epigramov.

Kritičen in reprezentativen izbor dokazuje, da se v nekih zgodnejših, nekolikanj impresionističnih pesmih, tudi ko je govor o pomladi, jesensko melanholičnih pesmih Grafenauer veže na Murna in Kosovela. V njih slika akvarelno pokrajino, vendar sta se z alkimijo jezika začeli tudi že njegova dematerializacija in preobrazba v duhovno pokrajino, kakršna bo pozneje prevladovala v celotni njegovi poeziji zvečine abstrahirane predmetnosti. Pozneje, v zapletenejših pesniških strukturah, se veže tako na Mallarméja kot na Strnišo. A celotna plodovita povezanost s predhodniki v slovenski in svetovni poeziji je le eden izmed načinov njegovih številnih *vezi dalje*.

Z osredotočanjem prodornega pogleda okrog sebe in vase v strnjeno misel in pesniško besedo, osvobojeno posredniških presežkov, Grafenauer doseže hermetičnost svoje pesmi, ki je včasih, v celoti ali fragmentarno, tudi pesem o pesmi, odkrivajoča njegove poglede na pesniško umetnost. Naj pravi tako kot v pesmi *Lira*: "A v duši skrivaš pesem kot prvino" ali

"Pesem, drhteče trnje zraka, / oživlja v moji duši" v pesmi *Av gust, zvečer*. Tudi svojevrsten objektivizem in neposreden subjektivizem, ki se pri njem izmenjujeta in prepletata, kažeta na to, da je pesem zanj predvsem napev duše. Ranljive, ne redko tudi ranjene v soočanju z grobo resničnostjo in spoznanjem, da "razkroj je končni cilj vsega". V tem vidim tudi rešitev uganke in pogosto uporabo besede *modrina*. Kdaj ne le v zvočni zvezi z besedo *daljina*. Kajti modra je, tako v modernem slikarstvu kot tudi v moderni poeziji, barva eteričnosti, duševnosti in duhovnosti.

Poezija Nika Grafenauerja je bila in ostaja poezija zapaženih življenjskih protislovij, paradoksov in absurdnosti. Poezija svetlobe in njenega prelamljanja, bleskov in odsevov, a tudi navzočnosti smrti, ki variirajo in se različno artikulirajo. To je poezija večkratnega soočanja s problemom *biti*. *Biti* je tudi naslov ene izmed njegovih mladostnih pesmi. V njej srečamo verze: "Tod se nesmisel prepleta s srečo stvarjenja/ in to, kar nastaja, je težka mamljivost in luč je,/ prevalovana s skrivnostmi." Tedaj in pozneje je zanj "ženska nepomirljiva skrivnost". Vendar ne edina. In prav *skrivnosti* – tako je naslovil tudi svojo knjigo pesmi za tiste, ki odkrivajo čudež življenja in vstopajo v svet odraslih – so pomagale, da spozna in artikulira *stisko jezika*. Nezmožnost, da se v mrežo jezika ujame vse brez ostanka. Svet svetlobe in teme, topline in hlada, radosti in žalosti, prijetnosti in bolečine, krika in tišine ... Kajti vseobsegajočemu objemu pesniškega jezika, pa naj prodira še toliko dlje in globlje od vsadanjega, marsikaj uide in ostane neizrekljivo in nedorečeno. Ali kot bi dejal Grafenauer sam: "Globok kot odmev stoji svet pred tabo", oziroma: "Svet se izpoveduje očesu z jezikom / vsega neizrečenega". In to je bilo njegovo usodno srečanje z *molkom*. Pesem z naslovom *Molk* se končuje z besedami: "Sam si / v temi, kjer se začinja / zavest o stvareh." V tej neobhodni ustvarjalni samoti se mu razkriva *beseda molka*, ki – tako pravi v istoimenski pesmi – "preglasi / vse drugo". A le navidezna paradoksalnost te sintagme nas vodi po poti, po kateri gre naprej tudi sam, prizadevajoč si z vidno-slušno verbalizacijo ubesediti, kar se marsikdaj izmakne utelešenju in se doume le z namigom in slutnjo, z usmerjanjem bralčevih asociacij in spodbujanjem njegove domišljije.

V pesmi *Sem* je tudi verz: "Kot nož vstopa vame bolečina, da sem." Vendar ta bolečina, iskrena in globoka, je druge vrste in drugače upesnjena

kot pri romantičnih pesnikih. Kajti Grafenauer sledi prav tistim, ki so se z magijo jezika, po Baudelairu, Rimbaudu, Mallarméju in njim sorodnim, spustili v avanturo in vstopili v nepoznano in skrivnostno. Pritrjujoč, kot pesnik in kot tolmač poezije, Eliotu, v eseju *Tradicija in individualni talent*: "novost je boljša od ponavljanja" in "umetniška emocija je brezosebna". To potrjuje še posebno v pesmih iz *Štukatur* in z esejem *Oblikovanje pesmi*, ki ga je napisal med njihovim nastajanjem in v katerem razloži avtopoetiko oziroma ob primeru svojega soneta tehnopoetiko svoje *netematske in neidejne* poezije, ki se "vrača iz ideo-loške naravnosti k igri besed". Jezik namreč razume le kot *estetsko gradivo čiste poezije*. Iz katerega pa, ob vsej njegovi avtonomnosti, ni mogoče odstraniti pomena. Resda pa ne pritruje temu, da bi bila pesem kakršna koli vrsta orožja. (Razen v aforizmih, saj so ti tudi igra besed, vendar z nepesniškim namenom.) Na namen in smisel poezije gleda drugače kot, recimo, Enzensberger, ki je, prepričan, da ne more govoriti, ne da bi govoril o nečem, napisal: "Moja pesem je moj nož," in ki je bil mnenja, da pesmi "ne morejo misliti na nič in na nikogar, biti jezik po sebi in blažene v sebi", pa čeprav so lepe, to pa pesmi predvsem morajo biti. A Grafenauer se zaveda, da je jeziku nemogoče odvzeti pomen in da bi uresničitev tako usmerjenega pesniškega ideala bila hkrati tudi samoopustitev poezije. Zato si prizadeva – in to se mu največkrat tudi posreči – izogniti se ideološkemu indoktriniranju poezije in njenega uporabnega tematiziranja. Kot esejist je naklonjen refleksiji, kot pesnik pa se ji izogiba in ideo-logijo zamenja z morfo-logijo. Z leksično selekcijo in vzpostavljanjem novih zvez med besedami jezik svoje pesmi oddaljuje od *primarnega*, profanega jezika in njegovih pomenov *po sebi* in *za sebe* ter z metaforičnimi sintagmami in celoto pesmi širi njegovo asociativno polje. Znake jezikovno-slikovne ornamentike svoje poezije usmerja "k označevanju skritega, imaginarnega predmeta". Vendar s tematiziranjem samega dejanja nastajanja pesmi tematizira tudi svojo človeško in ustvarjalno eksistenco, išoč metafizično resnico, pa s soočanjem *biti in nič*a eksistenco človeka na sploh in esenco življenja. Čeprav gre za pesmi, ki jih je treba doživeti predvsem čutno, sta mogoči tudi filozofska interpretacija in strukturalistična analiza njegove poezije. Pa tudi obravnava, v kateri se tedve prepletata z drugimi hermenevtičnimi metodami sodobne literarne znanosti in nove kritike.

Grafenauer, opisujoč svoj postopek estetiziranja jezika in njegovega

strukturiranja, posebno v obliki soneta, s katerim uresničuje "pomensko dvoumnost in večsmiselnost" oziroma "simbolno neskončnost", ne prikriva, da "semantično gost, polisemičen, odprt tekst" njegove pesmi nastaja na podlagi "kulturne zavesti in ratia". A to racionaliziranje pesniškega akta pripelje do vprašanja, podedovanega od romantike, a še vedno delno navzočega pojmovanja pesniškega navdiha kot ekstaze. Danes prevladuje mišljenje o nastajanju pesmi z vplivom avtorja, ne pa demiurga ali neke nadnaravne sile. "Šele umirjeno in preiščeno delo ... lahko proizvede arhitektonsko lepoto pesmi, zapleteno rafiniranost detajlov," je napisal madžarski pesnik Sandor Weöres. In ravno tako so nastajale tudi Grafenauerjeve pesmi, ki so, po Hribarjevih besedah, "svobodna jezikovna iznajdba kot produkcija čutno nazornih invencij v jeziku" in "palimpsestna, na nič odtisnjena transcendenca". "Sevanje, ki ni več čutno svet(l)enje Ideje, marveč svetenje besed samih." To "zvočno sevanje besed" je sijaj, ki osvetljuje Grafenauerjevo pesem, ki je, v soglasju s Heideggrovo mislijo, da je *jezik hiša biti*, "v jeziku hiša", in iz nje od znotraj tudi seva. To jo ne samo osvetljuje, marveč tudi razsvetljuje. Zračnost in presojsnost, prozornost fizičnega, daje formalnemu geometrizmu njegove pesmi duhovno projekcijo.

Grafenauerjeve pesmi so po mnogočem blizu likovni umetnosti. Z abstrahiranjem predmetnosti "slik v duhu" kot tistega v verzu: "iz čutov v molk izpisan cvet" in mnogih temu podobnih oziroma z njihovo ornamentalnostjo in arabesknostjo je blizu še posebno abstraktnemu slikarstvu. Morda še bolj kiparstvu. Tako s pogosto reliefnostjo kot tudi z voluminiziranjem gline jezika. Obliko soneta imenuje kalup ne zgolj naključno. Težko je namreč predvideti njegovo poetsko-kiparsko oblikovanje nematerialnega, "na nič odtisnjen bakrorez soneta". "Grob v zraku / izklesan." In podobno. Kajti marsikaj je odlito "v jasen gips svetlobe" ali "v svinec časa", kakor pravi v eni izmed pesmi v *Palimpsestih*, ki je, po pesniškem postopku, nadaljevanje *Štukatur*. V drugi, posvečeni Dušanu Pirjevcu, ki ga je, tako kot še mnoge druge, obsedal in podžigal, "v belem bel odtis", to njegove pesmi približuje ne samo platnom Kandinskega, temveč tudi Malevičevemu suprematizmu – brezpredmetnosti. O tem, da so njegove pesmi *vezi* "s srcem ozvočenih daljav" in njegov "zlatopis luči" hkrati "svetlopis solz", nas prepričuje "večna rana", iz katere se v njegovi poeziji širi *bolečina* bivanja. Tako v njegovih zgodnjih pesniških delih kot v elegijah iz knjige

Izbrisi, pa tudi v najnovejših pesmih, od katerih so nekatere nastale po obisku obleganega Sarajeva. Čeprav je življenje merjeno z bolečino, krik pa le potrditev "molka sveta", Grafenauer nanje odgovarja s pesmijo. Z zvonko pesniško besedo, ki je vanjo vdahnjen njegov izvorni glas. Glas, ki pušča sled Kosovo velike sorodne *slutnje smrti*. Sled pesnikove hoje po labirintu, v katerem se, po njegovem prepričanju, "srečujeta eksistenca in umetnost kot komplementarni usodni pustolovščini".

(Prevedla Barbara Šubert)

Vanesa Matajč
Za premislek in presežek

Janko Kos: DUHOVNA ZGODOVINA SLOVENCEV

Slovenska matica, Ljubljana 1996

Duhovna zgodovina Slovencev v nasprotju z glavnino doslejšnjih del Janka Kosa problemsko ne izpostavlja književne problematike, četudi je ta nenehen spremljevalec središčne teme, ki jo zarisuje naslov avtorjeve zadnje knjige. To je, prvič, skladno s samo koncepcijo duhovne zgodovine že od njenih začetkov, saj ta dojema literarna dela ter – bolj ali manj implicitno – v delih izražena stališča in ideje literarnih ustvarjalcev predvsem v njihovi funkciji "dokumentarizacije" *Zeitgeista*, kakor se prek razvoj duha, zaznavnega v mišljenju in umetnosti, kaže v nekem obdobju nekega kulturnega okolja. Drugič: kot je znano, je v slovenskem kulturnem okolju razvoj slovenskega "duha" – v novoveškem obdobju – razviden najbolj v književnosti, "žarišču in jedru duhovne zgodovine Slovencev" (21), kjer so se razločno kresale ideje in ideologije časa in kjer se je najbolj ustvarjala in izpričevala, če smemo uporabiti zguljeno sintagmo, narodna identiteta. Zato je slovenski književnosti v Kosovi knjigi upravičeno odmerjen večji delež pozornosti kot – sicer prav tako analiziranim slovenskim dosežkom drugih umetnostnih zvrsti – in že v tej močni navzočnosti literarne zgodovine se kaže specifika duhovne zgodovine Slovencev.

Ta je že v uvodu problematizirana z delovnim vprašanjem, od kdaj njeni nosilci sploh obstajajo oziroma kdaj se začenja: ime Slovenci se prvič pojavi v Trubarjevem *Katekizmu* leta 1550, vendar obstoj "označenca" sega

stoletja nazaj, to Kos upravičuje z jezikovnimi sredstvi oziroma prepoznano specifiko slovenskega jezika, nekoliko že v *Brižinskih spomenikih* (972-1039), kot to potrdi tudi zgodovinski ekskurz: vstop v frankovsko kraljestvo, torej politična ločitev "vsaj delno slovenskih prednikov, Karantancev," od hrvaških pokrajin; nato cerkvena ločitev, vstop v salzburško nadškofijo in oglejski patriarhat, znotraj katerega pa so predniki etnično-jezikovno ločeni od zahodnih in severnih sosedov. Sredi 10. stoletja, s Svetim rimskim cesarstvom, so "Alpski Slovani" politično, cerkveno in kulturno ločeni od drugih slovanskih dežel in odtlej lahko po Kosovem mnenju že govorimo o Slovencih kot "posebni slovanski entiteti" z "neprekinjeno naselitveno, jezikovno in psihobiološko kontinuiteto", ki je prvotni zgodovinski položaj slovenskih prednikov še ni dosegal, saj so bili členjeni na plemenske skupnosti, te pa so svoje posameznike šele v obdobju 740-962 oblikovale v skupnost – dejansko slovenskega – ljudstva kot "homogene, egalitarne" enote.

Kos torej že v uvodu razčlenjuje pomenske distinkcije izrazov ljudstvo, narod, nacija kot poimenovanj treh različnih (politično)zgodovinskih statusov obstoja Slovencev, temeljno povezanih z našim duhovnozgodovinskim razvojem, ki mu v primerjavi z (duhovno)zgodovinskim razvojem drugih narodov dajejo ustrezne posebnosti – zato je problematika tovrstnih vizij in njihovih udejanjanj v slovenski zgodovini ena izmed, zdi se, dveh osrednjih tem Kosove knjige (druga, z njo povezana, je problematika nenehnega konflikta dveh osrednjih silnic duhovne zgodovine Slovencev od konca 18. stoletja naprej do danes). Narod je po Kosovi splošni definiciji: v sebi "horizontalno", duhovno diferencirana, heterogena, hierarhizirana skupnost, "vertikalno", socialno razslojena, a združuje svoje posamezne prvine v celoto s skupnim knjižnim (ne več ljudskim narečnim) jezikom, narodovo kulturo, socialno organiziranostjo in politiko. V slovenskem primeru se ljudstvo inkorporira v tako razumljen narod, ki pa je pomensko različen od pojma nacija kot oznake za skupnost, ki je "nosilec suverene državne moči" in čeprav za svoje enakopravne člane priznava v njej živeče posameznike drugih narodnosti, temelji ter dobiva svojo legalnost iz (določenega) naroda. Specifika duhovnozgodovinskega razvoja Slovencev po Kosu izvira iz temeljnega dejstva, da se skupnosti ljudstva, naroda in nacije oblikujejo kot troje zaporednih zgodovinskih skupnosti tako, da se prvotnejša te skup-

nosti ohranja v poznejši. To razvojno zaporedje pogojuje razvoj slovenske kulturne, politične in socialne zgodovine – predvsem te historične segmente obravnava Kosovo delo kot odločilne člene v razvoju duhovne zgodovine Slovencev. Znotraj nje Kos prepoznava največji vpliv oziroma "splošni pomen" religije glede vključenosti v krščanski, zahodno- in srednjeevropski kulturni kontekst. Druge splošne ugotovitve registrirajo slabo ali sploh neizoblikovanost teološke in filozofske misli, večjo izoblikovanost, s tem pa tudi funkcionalnejšo vplivnost politično-ideoloških tendenc ter, v umetnosti, bistveno vlogo književnosti že od "dokumentov slovenstva", cerkvenega pismenstva naprej. Oziroma s Kosovimi besedami: vsi "segmenti": religija, politično-ideološki tokovi, moralno-etični sistemi ter celo drugi umetnostni mediji se na Slovenskem le redko samostojno uresničujejo, večinoma prek književnosti, zato je duhovna zgodovina Slovencev "pretežno zgodovina literarnih manifestacij in tekstov" (21).

Zato jo Kos torej zares začinja s slovenskim cerkvenim slovstvom srednjega veka (ob tem z vsebinsko analizo dokazuje njegovo pripadnost rimskokatoliškemu, ne pa "bizantinskemu" duhovnemu okviru) ter z ljudskim pesništvom, katerega idejno-vsebinska podstat mu je implicitna potrditev tedanjega slovenskega statusa ljudstva: pesništvo s svojimi vsebinami kaže plebejsko, egalitarno, demokratično naravo, z zasebnostjo in brez prave socialnozgodovinske diferenciacije (javne, zgodovinske osebe se po Kosu pojavijo, šele ko skupnost že razvije zgodovinsko zavest o sebi, to pa je mogoče šele na stopnji naroda).

Začetek procesa oblikovanja naroda Kos datira v reformacijo: najprej zaradi ustrezne "materialne podlage" (pridobitev zunanje zamejenosti ter notranje ozemeljske enotnosti Slovencev pod Habsburžani, nastanek mest kot pogoj za notranjenarodno socialno in duhovno diferenciacijo itn.) Ob tej podlagi se s protestanti konstituira tudi "duhovna" podlaga za nastajanje naroda: oblikovanje prve slovenske socialne elite, izstopa iz ljudske homogenosti ter vpliv – od konca 18. stoletja naprej – na eno izmed dveh osrednjih silnic duhovne zgodovine Slovencev, torej na njen krščanski oziroma katoliški tok.

Ta proces se z gospodarskim in socialnim razvojem krepi v 17. in 18. stoletju, ko jožefinske izobraževalske reforme omogočijo nastanek tudi meščanskega, posvetnega izobraženskega sloja, ta pa je nosilec razsvetljenstva

in s tem tudi začetkov druge osrednje silnice duhovne zgodovine Slovencev, torej svobodomiselstva, ki ga po Kosu dejansko zastopa le Linhart. Hkrati v tem obdobju Pohlin s Pisanicami spodbudi začetek slovenske posvetne, s tem pa posredno že notranje diferencirane, narodne književnosti. Tedanji vstop v Napoleonovo Ilirijo tudi prvič v našem duhovnem razvoju problematizira različne možnosti nacije, ki bi definirala Slovenstvo: možnost lastne nacije, možnost sestave skupnega naroda s Hrvati (to Vodnik in Zois zavrneta), prve panslavistične zamisli ... vse to se nadaljuje v 19. stoletje. Tedaj se tudi izrazito vzpostavi opozicionalno razmerje slovenske katoliške in svobodomiselne struje, zlasti s Prešernom, ki je po Kosu za Linhartom druga izrecno svobodomiselna osebnost, a v nasprotju z Linhartom tudi prvi, ki kritično reflektira svojo problematično nazorsko držo metafizičnega nihilizma (zato, četudi antiklerikalec, kot nam je ta interpretacija znana že iz Kosove knjige *Neznani Prešeren*, nikoli absolutno ne prelomi vezi s krščanstvom: kult erotike, ki ga uvede kot "vrhovni znak svobodomiselstva", se že Prešernu pokaže kot nezadosten "absolut" v opoziciji do krščanske transcendence. Zaradi njegove, z metafizičnim nihilizmom pogojene nezadostnosti se pri Prešernu torej pojavljajo tudi poskusi sprave s krščanstvom). Prešeren je obenem v tem času tudi edini, ki zagovarja popolno samostojnost slovenskega naroda. Po revoluciji 1848 se staro- in mladoslavenci strinjajo, da je treba slovensko ljudstvo sicer dvigniti na raven naroda, a znova nihajo med več možnostmi, torej po Kosu med Slovenci 19. stoletja večinoma ne obstaja "samoslovenski", temveč le avstro-, jugo- ali vseslovanski nacionalizem oziroma jih obvladuje "narodno-nacionalna shizofrenija". Hkrati se vizija slovenskega naroda še vedno pretežno spaja s pojmom ljudstva.

Obe temeljni sili slovenskega duhovnega razvoja sta po Kosu v tem času še vedno "neuravnovešeni". Za prava svobodomisleca, kot Prešeren sposobna avtorefleksije metafizično-nihilistično podloženega svobodomiselstva, se v mladoslavenskem krogu kažeta le Jenko in Stritar, Aškerca Kos označi za "naivno-neproblematičnega". Njemu in drugim torej pripisuje retrogradnost, ki jo razume kot posledico manka posvetne filozofije ter šibke prakse na politično-liberalni ravni, zaradi česar ni mogoča načelna konfrontacija s katolištvom – in nasprotno, saj to ostaja znotraj konservativne dediščine.

Obdobje od sredine devetdesetih do konca prve vojne Kos poimenuje z literarnozgodovinskim pojmom moderna, ki mu razširi pomen na označevanje celotne tedanje slovenske duhovne strukture. V njej zazna intenzivnejšo modernizacijo obeh slovenskih glavnih duhovnih silnic: za svobodomiselstvo se zdi duhovno najpomembnejši kulturni odmik od politično-ideološkega liberalizma (ter zблиžanje z novo, socialdemokratsko politično-ideološko strujo, ki je v opoziciji do katolištva radikalnejša. V povezavi z njo se kot ena ključnih osebnosti tega obdobja pojavi Ivan Cankar, dokončni "razvijalec" slovenske svobodomiselnosti, ki kot že naštetih predhodniki pride do kritičnega preloma z njenimi nihilističnimi temelji (odločilno razgradi kult erotike, središčne točke in nato dokaza svobodomiselne breztemeljnosti): prvotno ničejanstvo nevtralizira z duhovnimi izhodišči socialdemokratov, nato pa (1909) zaide v območje krščanske mistike. S tem je Cankar za Kosa primer "tvornega soobstajanja" obeh osrednjih silnic slovenske duhovne strukture. Podobno sintezo Kos odkriva tudi v likovni umetnosti (impresionistov), ki "še le zdaj dobi važno mesto v duhovni strukturi slovenskega naroda", in v arhitekturi (Plečnika in Fabianija).

Modernizacija katolištva je, razen Izidorja Cankarja in njegovega sprejetja nauka o avtonomiji umetnosti, navzoča zgolj še na politično-socialni ravni, s krekovstvom, socialna demokracija (ne pa Iv. Cankar) pa se zavzema za združitev južnih Slovanov v en narod (znotraj socialistične nadnacije). Ta tendenca se usodno nadaljuje v obdobje 1918-1941, obdobje "stalno stopnjujoče se krize", izhajajoče iz duhovne krize slovenske narodne celote in njenih posameznih segmentov. Nastop Kraljevine SHS, pozneje Kraljevine Jugoslavije, se Kosu za Slovence izkaže za zelo mrakoten pojav: zaradi unitaristične beograjske vizije države nacije s posameznimi plemeni kot deli enega naroda. Prvič v zgodovini smo tudi zблиžani z bizantinsko in turško civilizacijo. Dolgoročno nemara še usodnejši pa je, kot posledica notranje krize in frakcioniranja tako krščanstva kot svobodomiselstva, razrast "za slovensko duhovno zgodovino novega elementa", (slovenskega) komunizma, ki 1937. leta sicer koncipira samostojno narodno skupnost Slovencev, a v okviru Jugoslavije kot nacije več narodov. Znale posledice so daljnosežne tudi zato, ker komunizem privlači različne tokove svobodomiselstva, sokolsko gibanje, v katolištvu pa krekovstvo in krščanski socializem. Pritegne jih tudi z zavzemanjem za tradicijo retrogradnega ideala naroda kot "ljudstva".

Z vsem tem si omogoči ustrezno uveljavitev kot čedalje močnejši dejavnik duhovne zgodovine Slovencev in uvaja vanjo – glede na tradicijo, povezano z zahodnim krščanstvom – bistveno tuj element: po Kosu utemeljuje marksistično-leninistični tip komunizma razmerje med duhovno in posvetno oblastjo v "pravoslavnem cezaropapizmu", ki poistoveti najvišjo duhovno in posvetno oblast.

Na podlagi tega tretjega "dejavnika" duhovne zgodovine Slovencev oziroma njegovih posledic Kos imenuje njen nadaljnji odsek: "slovenska katastrofa", namreč položaj, "ki slovenski narod pripelje na rob obstoja" in do "možnosti izbrisa njegove duhovne strukture". Zunanji razlog zanj je po Kosu popoln konec sklenjenega slovenskega ozemlja med okupacijo, notranji vzrok pa državljanska vojna, posledica ostre opozicijskega klerikalcev in liberalcev od konca 19. stoletja naprej, zdaj v fazi dokončnega obračuna med katolištvom in komunizmom, v katerem vidi Kos specifično tragičnost: odpor zoper okupacijsko oblast – ki ga vodijo komunisti – ter hkratni protikomunistični odpor se mu zdita legitimna, "moralno in politično opravičljiva", vendar obe strani zapadeta nelegitimnosti: komunisti "veliki moralni krivdi", ko narodno ogroženost izrabijo za komunistično revolucijo, domobranstvo pa s tem, ko združi protikomunistični boj s kolaboracionizmom. Katastrofičnost, ki jo po Kosu kompleksno ubesedita Balantič in Hribovšek, se dokončno realizira v množičnem poboju domobrancev leta '45. Za to, po Kosu tuje dejanje znotraj duhovne zgodovine Slovencev (do surovega nasilja, meni, nista pripeljala niti pokristjanjevanje ne pregon protestantov), avtor ponuja dve (filozofski oziroma duhovnozgodovinski) razlagi: po prvi naj bi šlo za smrtonosno izživiljanje nihilistične volje do moči, roški dogodek pa s tem pomeni "zenit notranjih nasprotij", ko se mora slovenski duhovni razvoj vrniti v izhodišče in preseči temeljni razcep. Druga razlaga opazuje zmagovalčevo "hybris", izgubo razsodnega samonadzora in zločin, ki ga obsodi na moralni samomor.

Sledijo "komunistična leta", ki slovenskemu narodu zgolj formalno dopuščajo suverenost, saj je partijska oblast kot edina slovenska oblast vselej odvisna od beograjskega "centra" oziroma po Kosu: prvič v svoji politični zgodovini so Slovenci postali "politično nesamostojni in odvisni od političnega interesa zunajslovenskih dežel" (188). V tem okviru sicer po letu '50 opaža omejeno, med večjo liberalnostjo in policijsko represijo

nihajočo avtonomijo kulture (manj verstev in Cerkve), ki dopušča uveljavitev modernejših zahodnih tokov v umetnosti, hkrati pa je čedalje bolj posledica dveh sopovezanih temeljnih procesov tega obdobja. Prvi je ideološka kriza slovenskega in jugoslovanskega komunizma, ki (zlasti po sporu z in-formbirojem) ostane brez svoje lastne moči (dokaz je za Kosa neučinkovitost ideološko ustrezne umetniške, znanstvene in filozofske produkcije). Drugi proces zadeva nastanek nove slovenske socialne strukture, pragmatičnega, utilitarnega, "nenevarnega" srednjega sloja, ki pa po letu '70 vendarle "iz-podje" temelje komunistične oblasti na Slovenskem.

Kljub komunistični predominaciji se v tedanjem slovenskem duhovnem prostoru ohranjata obe njegovi tradicionalni usmeritvi: ker je katolištvo poraženo in zatrto, njegovo levo krilo pa (to Kos prepoznava v Kocbekovi misli in poeziji od *Groze* naprej) v nejasnem položaju (*Groza* je za Kosa sicer "glavni dokument krize slovenskega komunizma in breztemeljnosti njegovih dejanj", vendar izraža *svobodomiselno* negotovost, skepso in obup), postane torej gibalna opozicijska sila slovenskega duhovnega razvoja v obdobju komunizma svobodomiselstvo, predvsem po letu '50. Opozicionalnost bolj ali manj, sočasno v iskanju presežka metafizičnega nihilizma oziroma breztemeljnosti s pomočjo Sartra in Heideggra, razvijejo krogi okoli *Besede*, *Revije 57* in *Perspektiv*. Najradikalnejšo držo zavzame J. Pučnik, ki po Kosu prvi dosledno opusti komunistično ideologijo. Po odpravi navedenih revij se duhovna opozicija razvija s Pirjevcem. Ta se po vojni najprej vrne h klasičnemu svobodomiselstvu, po letu '50 pa najintenzivneje reflektira legitimnost svobodomiselnega priključevanja komunistični revoluciji in pod Heideggrovim vplivom prepozna njeno radikalno obliko (avto)de-struktivnega nihilizma. Po Kosu s tem sklepom Pirjevec izvrši "odločilno dejanje v duhovnem razvoju komunističnih let in odtrga svobodomiselnost od njene komunistične izkušnje", obenem pa iz potrebe po novem, zunaj-nihilističnem temelju razvije presežek nihilistične breztemeljnosti s pol-religiozno mislijo o biti, naposled izenačeni z bogom. S tem je po Kosu na filozofsko-teoretski ravni naposled presežena tradicija slovenskega svobodomiselstva, saj to vzpostavi novo avtorefleksijo in odpre dialog s krščanstvom. Podobno se, z modernističnimi formami in eksistencialnimi vsebinami, modernizira umetnost: predvsem literatura, nato likovna umetnost in glasba, ne pa arhitektura in vsaj večidel tudi ne film.

Zaradi opisane posledične preureditve notranjih razmerij slovenskega duhovnega razvoja so zanj po Kosu komunistična leta vendarle odločilna.

Po letu 1990 slovenski narod preide na raven nacije, a ta prehod po Kosu sam na sebi nima večjega pomena za njegovo duhovno zgodovino. Ker po tem letu iz slovenskega javnega življenja izgine komunistični ideološki sistem, v njem (spet) odločilno funkcionirata tradicionalni sili svobodomiselstva in katolištva, ki pa v ta "duhovno osamosvojeni prostor vstopita nepripravljeni, brez prave moči in razmaha", zato se med njima spet vzpostavlja konfliktno razmerje. Po Kosovem mnenju je nujna njuna modernizacija, ki bi preprečila "retrogradni umik v stari spor".

Kosova *Duhovna zgodovina Slovencev* ni samo ena izmed številnih zgodovinskih publikacij, ki se zlasti od leta '90 naprej pojavljajo na našem knjižnem trgu kot precej logična posledica slovenske želje po odkritju ali vsaj vnovičnem premisleku položaja Slovencev s pomočjo zgodovinskih virov. V tem korpusu historičnih raziskav in (hipo)tez ima kot duhovna zgodovina edinstveno mesto, saj, kot se zdi, vse druge poskuse zgodovinskega konsenza dodatno interpretira, nadgrajuje, sintetizira in nekoliko tudi "dokončno" osmišlja. Njena druga odlika pa postane odlika – in ne zgolj nekaj samoumevnega – na podlagi tistega, kar je ugotovil že njen avtor: po osamosvojitvi se je slovensko politično-ideološko prizorišče v splošnem znova tako polariziralo, da kolikor mogoče objektivni vpogled in interpretacija vsakršnih segmentov slovenske zgodovine sploh ni nekaj samoumevnega – spomnimo se samo "venetske teorije", ki je gotovo nastala v želji po prvobitni slovenski distanci do Balkana. Zato se zdi Kosov poskus objektivne (duhovno)zgodovinske sintetizacije velika odlika. Morda je v interpretaciji dogodkov moč odkriti spodrslijaj ali dva, a bi ga prej opredelili za lapsus ali prehudo posplošitev kot za napako (represija nad pisatelji, podrejenost tujim političnim ciljem).

Kosova knjiga je torej tako rekoč v celoti temeljno, in če danes pač ne moremo več reči objektivno, pa vsaj najverjetnejše izhodišče za slovensko specifiko v primerjavi z duhovno zgodovino sosednjih ter drugih zahodnih in srednjeevropskih narodov, tako pa oporni kamen za tako iskano slovensko identiteto v obdobju evropskih povezovalnih procesov. Vloga iskalca se je torej iz kulture, zlasti literature, naposled v celoti premaknila tudi na raven zgodovinsko-filozofske refleksije.

ROBNI ZAPISI

Irena Androjna: O VELIKANU, KI JE KRADEL LETNE ČASE. Ilustrirala Maja Jančič. Mladinska knjiga, Ljubljana 1996. Velikan je pokradel letne čase le zato, ker ljudje, zlasti kajpak odrasli, niso znali uživati v vsakem posebej. In ko ljudje čase zahtevajo nazaj, jim reče, naj jih kar odnesejo, a kako le? K sreči otroci prepoznajo zastopnike posameznih letnih časov (češnjev cvet, žitni klas, jabolko in snežinko) in vse je dobljeno, vzpostavi se status quo. Ob ekonomično poetičnem besedju pa utegne vsaj starejši bralec pogrešati še presežek, ki bi velikanovo akcijo osmisлил – ni namreč videti, da bi se ob vrnitvi letnih časov v deželo kaj spremenilo. (Zdenka Hribar)

Harold Brodkey: THIS WILD DARKNESS. The Story of my Death. Fourth Estate Ltd., Metropolitan Books: London & New York 1996. Haralda Brodkeyja (1930), stolpičarja New Yorkerja in avtorja *Stories in an Almost Classical Mode* (1988) ter romanov *Profane Friendship* (1994) in *Runaway Soul* (1991) je oče alkoholik kot dveletnega dečka za tristo petdeset dolarjev "prodal" sestrični. Tudi pri njej ni preživel srečnega otroštva, diplomiral pa je na Harwardu ter postal eden najznamenitejših ameriških pisateljev. Svojo zadnjo knjigo, pisati jo je začel spomladi 1993, začčenja s strašno ugotovitvijo, da ima aids: "I have AIDS. I am surprised that I do." Presenečen je še toliko bolj, kajti homoerotične izkušnje je pretrgal že pred trinajstimi leti, ko se je verjetno tudi inficiral – zaradi nekih "analnih igrčkanj", kot to imenuje sam. Harold Brodkey je nekoč dejal, da je smrt dolgočasna, življenje pa da tudi ni veliko bolj razburljivo. V knjigi to pove

takole: "Priznati moram, da sem od smrti pričakoval več, da bo tlela pomembneje. Vendar je samo prisotna." Kljub temu se Brodkey svoji bolezni ne približuje samo z ironijo, marveč ponekod z obupanostjo in željo, da bi še živel. Tako je nastala knjiga, ki preseneča skoraj z otroško odkritostjo in neposrednostjo, označili pa bi jo lahko za mešanico dnevniških zapisov, avtobiografije in filozofskega eseja. Skratka, pretresljivo in osupljivo pisanje, v katerem ima pomembno vlogo tudi njegova žena, pisateljica Ellen Schwamm Brodkey, ki ga je negovala do smrti. Brodkey je umrl 26. januarja 1996 v svojem stanovanju v New York Cityju, na Manhattnu. (Slavo Šerc)

Leonard Cohen: LEPI ZGUBLJENCI. Prevedel Jure Potokar. Zbirka Zenit, Mladinska knjiga, Ljubljana 1996. Če ste doslej Leonarda Cohena poznali le kot enega tistih prereditih glasbenikov, ki so se znali dostojanstveno postarati, ste živeli v zmoti. Cohen namreč pri mnogih poznavalcih sodobne književnosti velja za enega zanimivejših piscev (navsezadnje se je začel z leposlovjem ukvarjati prej kot z glasbo), *Lepi zgubljeni* pa celo za enega najuspešnejših romanov sodobne kanadske književnosti in za eno izmed del, ki so v širših bralnih krogih odločilno uveljavila metafizične pripovedne strategije. Delo, nekakšna duhovna biografija indijanske svečenice in njenega štiristo let mlajšega raziskovalca, je do roba polno poetičnega naboja, ironije in zlahtnega eksperimenta, da o lepim in krutim (homo)erotičnih prizorih, ki so svojčas dvigali prah, sploh ne govorimo. Ob romanovem izidu leta 1966 je ameriško časopisje zapisalo: *James Joyce ni mrtev: s Cohenovim imenom in z gledišča Henryja Millerja piše v Montrealu*. In res: gimnazijka, ki bo, spodbujena s Cohenovim žametnim glasom s katerega koli nosilca zvoka, prebrala tudi *Lepe zgubljenice*, naj se zaveda, da *Ulikses* zanjo ni neosvojljiva gora. Jure Potokar, sam poznavalec in spoštovalec Cohenovega dela, je dobro opravil svoje. (Andrej Blatnik)

Simona Čufer: O PRAVLJICI, KI SE JE IZGUBILA. Ilustrirala Mojca Cerjak. Mladinska knjiga, Ljubljana 1996. Pravljičica, zasnovana na stereotipih – jesen s pustimi in deževnimi dnevi, ljudje se grejejo pri pečeh, pisatelj stanuje v zadnjem nadstropju visoke hiše in sanja o pravljici, ki bo otrokom prinesla veliko veselja, po končanem delu si privoščiči kavo,

čeprav je ubog, in tako naprej – se konča z enako stereotipno srečnim koncem: ko pravljičico pisatelju odplakne deževje, mu pomagata fantek in njegova babica. Dobrota je kajpak poplačana, v zahvalo jima pisatelj pošlje svojo knjigo. Primerneje za obdelavo na seminarju teoretske psihoanalize kot za branje potomcem, če so rojeni konec tisočletja. (**Zdenka Hribar**)

Branko Gradišnik: STROGO ZAUPNO NA IRSKEM. Debora, Ljubljana 1996. Odlomke iz *Strogo zaupnega* smo si lahko prebrali že v Delovi Sobotni prilogi in celota ni nič drugačna od tedanje degustacije. Gre za Gradišnikov prvi potopis – kolikor ga lahko umestimo v ta žanr. Kot takega ga določa predvsem osnovni vsebinski okvir, kolesarsko-busno, včasih tudi prisilno pešaško-tekaško popotovanje prek Irske, osnovni geografski, turistično-nastanitveni, gastronomski podatki, "reportaže" o kulturi in konverzijskih modusih pabov, keltski kulturni dediščini in lokalni etnografiji. Vse to poučno gradivo prenikavi "potopisec" nadgrajuje s "komparativno" metodo drugih in drugačnih popotniških izkušenj, zato se bralcu čedalje bolj zdi, da je opisano itinerarijsko gradivo predvsem izgovor za nenehne preskoke v drug žanr: v niz kratkih humoresk. V njih ne prizanaša nikomur: ne Ircem ne ovcam in zlasti ne samemu sebi. Ta obilna avtoironija je najbolj užitekonošen domet *Strogo zaupnega*. (**Vasja Linzner**)

Martin Heidegger: NA POTI DO GOVORICE. Prevedli Dean Komel, Aleš Košar, Samo Krušič in Vid Snoj. Slovenska matica, Ljubljana 1995. Pred letom dni smo za *Uvod v metafiziko* lahko zapisali, da sodi med Heideggrova lažje dostopna dela, za *Na poti do govorce* pa moramo potem reči to, da zahteva temeljito poznavanje Heideggrovega mišljenja, da bi bralec sploh lahko vstopil v problematiko te knjige. V njej se namreč združujejo tako rekoč vse teme Heidegggra pred obratom in po njem (smrt, govornica kot totaliteta pomenov, ontološka diferenca, dogodje, odnos med mišljenjem in pesništvom itn. itn.). Že na prvi pogled je branje oteženo s tem, da je prav *Na poti do govorce* morda tisto delo, v katerem Heideggrova inventivnost pri uporabi jezika doseže svoj vrhunec: na vsaki strani kar mrgoli besednih iger, na novo skovanih izrazov ali arhaičnih izrazov, ki jim daje Heidegger nov pomen, besed, pri katerih je treba upoštevati več pomenskih odtenkov itn. Poleg teh povsem "zunanjih" ovir pa izvira

težavnost tega dela tudi iz Heideggrovega doslednega vztrajanja pri napotilu, da je treba pri razumevanju govornice dosledno izvirati iz govornice same, da je torej ne smemo zvajati na zgolj-orodje za sporazumevanje in kazanje stvari, ampak jo moramo razumeti kot na-govor totalitete pomenov, znotraj katere vedno že prebivamo (zato je treba za razumevanje *Na poti do govornice* poznati tudi obravnavo razumevanja, razlage in govora v *Biti in času*). Heideggrovo nenehno preigravanje z besedami seveda ni zgolj osebna kaprica, ampak izvira iz njegovega pojmovanja govornice, po katerem njen "materialni" (zvočni ali pisni) element ni le "nujno zlo" za prenašanje sporočila, ampak sodi v njeno bistvo enako izvorno kot pomen; ti spisi nas prav s svojo jezikovno težavnostjo nenehno opozarjajo na ta element. Na začetek knjige je uvrščen spis s preprostim naslovom *Govornica*, ki pa je morda najbolj "poetičen" in najtežji spis, nekakšen preludij v knjigo, ki ga lahko res razumemo, šele ko smo prebrali drugo; pri prvem branju se nam zdi, da gre le za zbirko nedoločnih namigov – a prav namig (*Wink*) je beseda, ki jo med drugim uporabi Heidegger za opis bistva govornice. Naslednji je tekst *Govornica v pesmi*, primer Heideggrove "literarne interpretacije", ki na začetku vsebuje povzetek Heideggrovega razumevanja razmerja med mišljenjem in pesništvom, eno osrednjih tem poznega Heideggrovega (glavna referenca knjige *Na poti do govornice* tako niso filozofi, ampak pesniki). *Pogovor iz govornice* je očarljiv (edini) primer Heideggrovega "platonskega dialoga", v katerem skušata dva sogovornika, Evropejec in Japonec, v pogovoru o nekaterih ključnih izrazih japonske "estetike" slediti logiki "stvari same", to ju pripelje do razmišljanja o samem izvoru govornice "v" biti. Verjetno najbolj znana teksta *Bistvo govornice* in *Beseda* sestavljata "jedro" knjige in obenem ključni "vezni člen" med Heideggrovim razumevanjem govornice in biti, po katerem tako govornica kot bit potreujeta človeka-tubit kot svoje "dogajališče", kot tistega, ki lahko šele "ozvoči" brezzvočno poved biti (seveda tu zelo shematiziramo). Meni najljubši spis pa je sklepna *Pot do govornice*, v kateri Heidegger začenja obravnavo teorije jezika Wilhelma von Humboldta, nato pa na razmeroma majhnem prostoru izjemno zgoščeno povzema vsa spoznanja ne le te knjige, vse do sklepnega "refleksivnega obrata", ki bralca šele zares prepriča, da smo "vedno že" v govornici. Povsem osebna opazka: *Pot do govornice* je morda tisti tekst v knjigi, kjer je Heidegger še najmanj skrivnosten, poetičen ali "orakeljski"

in se (seveda na subverziven način) drži standardnih pravil filozofske razprave, in je zato, paradokсно, morda najboljši uvod v knjigo. Seveda je *Na poti do govorice* delo, ki ga moramo pazljivo prebirati in primerjati v njem zbrane tekste med sabo, saj se nam šele v vzajemni osvetlitvi morda razkrijejo skrivnosti tega zapletenega dela, ki pa nas hkrati sili k nenehnemu vnovičnemu pre-biranju in pre-mišljanju. Na tem mestu je treba izreči priznanje prevajalski ekipi pod vodstvom Deana Komela, ki je nedvomno opravila izjemno delo pri prevajanju (pogosto kar izumljanju) Heideggrove govorice in se kar se le da približala bogati večpomenskosti in skrivnostnosti izvirnika (nekatero najpomembnejše prevajalske rešitve so obrazložene v slovarčku, ki je tako hkrati tudi nekakšen "uvod" v knjigo in ga je najbolje prebrati takoj), vzpostavila nove – zavezujoče – prevajalske standarde ali potrdila stare. S prevodom *Na poti do govorice* (ki mu bodo, upajmo, sledili še številni drugi prevajalski uspehi iste skupine) je slovenska filozofska zakladnica, tej sicer še zelo primanjkuje prevodov klasikov, obogatena z izjemno pridobitvijo, ki nas nagovarja, da ob po-govoru z njo preskušamo svoje filozofske poglede in svojo filozofsko imaginacijo. (**Samo Kutoš**)

Elfriede Jelinek: LJUBIMKI. Prevod Slavo Šerc, spremna beseda Neva Šlibar, Cankarjeva založba, Ljubljana 1996. (Zbirka XX. stoletje) Avstrijska pisateljica, ki deli Bernhardovo javno držo, opisuje predzakonsko življenje dveh deklin, ene s podeželja in druge mestne, njuno sanjarjenje o moških in sreči na podlagi trivialnih klišejev in pritlehnega povzpetništva. Moški se v zvezi seveda pokažejo kot zapite, povzpetniške, okrutne, bebave, samozadovoljne svinje, pa tudi ženske, razgaljene v najagresivnejšem kruhoborstvu in obrambi teritorijev, izkoriščajoč pri tem predvsem telo oziroma to, da imajo edino noseče nekakšno pogajalsko pozicijo, je ne odnesejo bistveno bolje. Če je to ženska literatura, sem za. Tudi zato, ker je stavek izpisan v zelo učinkoviti mešanici vulgarne ekonomije, s sintakso debila, repetitivno, z veliko smisla za ritem in z ironijo, ki je emancipatorična. Brecht devetdesetih, bi rekel, ko ne bi Ljubimki izšli sredi sedemdesetih. (**Matej Bogataj**)

KRONIKA ČLOVEŠTVA. Več avtorjev, prevedla Nada in Dušan Voglar. Mladinska knjiga, Ljubljana 1996. V "informaciji za novinarje" založba

svoji izdelek, sicer delo nemških avtorjev pod vodstvom B. Harenberga (slovenska izdaja je dopolnjena z nekaj podatki, ki zadevajo Slovence), neskromno predstavlja kot "najpopolnejši kronološki pregled o razvoju človeštva od njegovih začetkov pa do danes". *Zgodba*, ki jo na dobrih 1100 straneh pripoveduje *Kronika*, sega od prvih človečnjakov pa do leta 1995, njena dramaturgija pa je prilična potrebam in horizontu razumevanja širšega bralstva. Na začetku vsakega poglavja stoji zgoščen pregled oziroma zaris obravnavanega obdobja, večji del knjige pa sestavljajo kronološki koledarji posameznih zgodovinskih dogodkov. Pomembnejšim med njimi – izbira je seveda rezultat zgodovinarskega subjektivizma – so posvečeni posebni prikazi, dodatno oboroženi z bogatim slikovnim gradivom. Odgovor na vprašanje, ali se je bralec, njegova stara mama ali kakšen izmed daljnih prednikov vpisal v svetovnozgodovinsko dogajanje, je na voljo v imenskem kazalu. Pa še tole. Nemška teniška igralka Steffi Graf se v kroniki pojavi na primer šestkrat, slovenski teniški igralec Drnovšek nobenkrate, Kučan in Janša enkrat, Bojanu Križaju, legendi uspešnosti slovenske nacionalne substance, pa *Svetovna kronika* ni podelila zasluženega mesta v univerzalnem kanonu zimskošportne norosti. (Ana Marija Hočevar)

Bronislaw Malinowski: ZNANSTVENA TEORIJA KULTURE. Prevedel Borut Cajnko, spremno besedo napisala Zoja Skušek. ISH, Ljubljana 1995 (Studia Humanitatis). Bronislaw Malinowski, poljski antropolog, je večino svojih del napisal v angleščini. Kot se lahko poučimo iz spremne besede, si je svojo slavo in pomen pridobil predvsem z empiričnimi študijami, torej obsežnimi poročili "s terena", v katerih je opisoval življenjske navade, običaje, rituale itn. "primitivnih" ljudstev, predvsem na območju Oceanije (a že tu je treba omeniti, da je nenehno poudarjal, da mora antropolog terence dosledno zapisovati ne le pravila, ampak tudi odklone od njih, ki se dogajajo v praksi). Kljub temu pa je njegov "teoretski" pomen predvsem v tem, da je bil morda prvi, ki je skušal vzpostaviti sistematično (funkcionalistično) teorijo kulture, ki izvira iz nekaj temeljnih konceptov in pojmov, ter skušal z njimi razložiti vse kulture brez bolj ali manj arbitrarne delitve na "primitivne" in "razvite" v nasprotju npr. z Jamesom Georgeom Frazerjem (v tej knjigi je tudi prevod biografske ocene njegovega dela, ki jo je Malinowski napisal takoj po njegovi smrti), avtorjem slovite *Zlate veje*,

ki še zmeraj izvira iz te, v obdobju kolonializma povsem samoumevne delitve. Osrednji pojem teorije Malinowskega je institucija (npr. družina, pleme, klan, podjetje itn.), kultura pa je organizirana celota institucij, katere osrednji namen je zadovoljevanje človekovih bioloških potreb – presnove, razmnoževanja, telesnega ugodja, varnosti, gibanja, rasti in zdravja. S kulturnim zadovoljevanjem bioloških potreb se nato razvijejo izvedene kulturne potrebe. Današnjemu (tudi laičnemu) bralcu se bo verjetno marsikatera ugotovitev Malinowskega zdela povsem samoumevna ali celo plehka. Kljub temu pa ohranja *Znanstvena teorija kulture* tudi še danes svoje pomen med drugim tudi v tem, da pomeni izvrstno izhodiščno točko za avtorefleksijo antropologije ter družbenih in humanističnih ved sploh. Vsekakor pa bi bilo priporočljivo v prihodnosti prevesti vsaj odlomke iz "terenskih" del Malinowskega. (Samo Kutoš)

Ruth Rendell: OKO, VAJENO TEME. Prevedla Nina Grahek Križnar. Mladinska knjiga, Ljubljana 1996. Tudi ta roman Ruth Rendell bi bil sposoben spodbuditi disertacijo s temo "kriminalni značaj prijaznega soseda". Kriminalna značaja sta tokrat dva in pisateljica ju zasleduje v pravcati naturalistični maniri, od njunih otroških let naprej, upošteva determinanto miljeja, ki eni od dveh ljubečih se polsester, Veri, preprečuje vzpon v višji razred, druga, Eden, pa si ga – dobesedno "fizično" – izbojuje, kar v Veri seveda zbudi zavist, vendar jo v nezavednem samoobrambno-mehaničnem procesu preseže z nadomestkom, najbolj ljubljanim, najlepšim, najbistrejšim sinom Jamiem. Ali pa je zares njen? Ali je torej sploh zmagala nad uspešno Eden? Variacijo pravljice o dveh sestrah opazuje njuna nečakinja Faith, ki si v zrelih letih končno zastavi navedeni vprašanji, potem ko ji ju po umoru ene od obeh polsester zastavi policija. Ruth Rendell si tokrat – prav s pomočjo Faith in njene vloge v poskusu zgodbenega razpleta – omisli skorajda filmsko-retrospektivno, dokumentarno obravnavo stvari, saj je Faith na zgodbenem začetku podvržena enakemu suspenzu kot bralec, celotno besedilo je mistifikacija Faithine psihoterapije, pisateljjevanja, razplet in potencialna odprava suspenza pa zato do konca ostaneta stvar Faithine odločitve. Bralčeva kriminalistična sposobnost tu ne igra nobene vloge, to pa, presenetljivo, ne izniči privlačnosti te ne povsem klasične kriminalke. (Vanesa Matajč)

Annie M. G. Schmidt: MLJA. Prevedla Mateja Seliškar. Mladinska knjiga, Ljubljana 1996 (Knjižnica Sinjega galeba). Za ta kratki mladinski roman – ki po svoji zgradbi morda celo bolj pripada zvrsti daljše novele – je nizozemska pisateljica leta 1988 prejela eminentno, Andersenovo nagrado. Ta gre navadno v zelo prave roke in tudi z *Mijo* je tako. Zgodba vsebuje pravljlično-fantazijske prvine, vendar postavljene v zelo realen svet brutalne hipokrizije. Njen junak je plašen, vendar značajan novinar, ki niti za ceno službe, stanovanja in eksistenčnih nujnosti noče zatajiti resnice svojih odkritij. Je nekakšen novodobni "hrabri mladenič", v viteškem boju izpostavljen hudim preskušnjam, naposled pa nagrajen za pogum z javnim priznanjem tako v svetu ljudi kot v svetu – mačk. Mija je namreč najprej mačka. Nato jo odpadki iz genetskega inštituta na zunaj spremenijo v dekle. V tej dvojni vlogi je posrednica med človeškim, novinarjevim, ter mačjim svetom, pa tudi posrednica med pravljličnim in realnim zgodbe. K prikupnosti zgodbe prispevata tudi njena jedrnatost in prevladujoč, zelo živ dialog. Najbolj pa gotovo očara tiste, ki smo vlogo najboljšega prijatelja podelili svojemu mačku. (Vanesa Matajč)

SLOVENSKO PERSPEKTIVOVSTVO. Društvo za preučevanje zgodovine, literature in antropologije & Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana 1996. Debelušna publikacija (sicer posebna, tematska številka revije *Borec*) je v celoti posvečena reviji *Perspektive* (1960-1964) oziroma, kot sugerira naslovna sintagma, "gibanju", katerega substanca je bila ravno revija. Stare heglovke seveda vemo, da je substanca subjekt. Eden najizrazitejših perspektivovskih subjektov je bil Taras Kermauner – ta je zdaj, dobrih trideset let pozneje, najzaslužnejši za obuditev razprav o *Perspektivah*. Natančneje: Kermauner je vodja raziskave o "slovenskem perspektivovstvu kot kulturnem dejanju in intelektualnem gibanju". Nekaj rezultatov te raziskave je bilo v zadnjih letih že objavljenih (zlasti izpod Kermaunerjevega peresa), zbornik *Slovensko perspektivovstvo* pa je nedvomno doslej njeno najobsežnejše poglavje – v njem je ponatisnjenih tudi nekaj pomembnih dokumentov in esejistično programskih besedil iz vseh štirih letnikov *Perspektiv* in iz *Revije 57*, revialne predhodnice *Perspektiv*. Najobsežnejši del zbornika je zapis (ponekod polemične) okrogle mize izpred dveh let, na kateri je nastopilo nekaj vidnih nekdanjih perspektivovcev,

pa tudi mlajših, "nevtralnih" raziskovalcev. Sledi niz samostojnih in različno uglašanih razprav: od spominsko-pričevanjskega zapisa Vitala Klabusa na eni pa do literarnozgodovinske ekspertize Denisa Poniža na drugi strani. Malce nenavaden je sklepni spis Tarasa Kermaunerja *Epilog ali nov začetek?*, ki že kritično presoja sam zbornik oziroma prispevke posameznih sodelavcev. Potem ko izpove svoje osebno razočaranje nad rezultati raziskave, nad resnico (o *Perspektivah*) *drugih*, ki ni kompatibilna z *njegovo*, odkritosrčno podvomi o njeni smiselnosti nasploh. *Perspektive* brez Kermaunerjeve perspektive? Ali Kermaunerjeve *Perspektive* brez perspektive? (Ana Marija Hočevar)

Romana in Zvone Šeruga: PRIJAZNE POTI. Z MALO KAJO OKOLI SVETA. Samozaložba, Ljubljana 1996. Kar koli že si mislimo o Zvonetu Šerugi, mu moramo priznati, da je iz sebe naredil prodajljivo blagovno znamko in da jo uspešno širi na vso svojo družino, v zadnjem enoletnem potovanju, ki ga popisuje kar v dveh knjigah (*Indijanci brez perja* naj bi bili namenjeni otroškemu bralstvu), zlasti na hčerko. Ženo je v tokratni knjigi pripustil k avtorstvu, kar je k napisanemu precej pripomoglo: Romana namreč piše literarno bolje kot Zvone, ki je naravnan v tako priljudne vode, da za količkaj načitanega bralca prestopa meje dobrega okusa. Povedano naravnost: za okusnost je ta zmes presladka. V dobro pa mu gre tokrat šteti, da svojega popotniškega turizma ne skriva več; fascinacije nad njegovimi potmi torej ne bo manjkalo le pri tistih, ki poznajo precej radikalnejše popotniške izkušnje kakega Toma Križnarja in drugih Slovencev, ki svojih poti ne publicirajo, temveč nemara tudi pri vseh, ki so že kdaj na svojo pest stopili z naše celine. Šerugovo potovanje tako po izbranih ciljnih kot po načinu postaja vse bolj stereotipno in enako stereotipne so tudi njegove zaznave tako imenovanih daljnih svetov; to pa mu že samo po sebi, rečeno brez vsake ironije, jamči dober sprejem pri bralstvu. Profesionalno soliden izdelek, ki zgledno skrbi za svojo javno podobo in za dopadljivost sleherniku, pogreša pa dotik (p)osebnega; Zvone Šeruga je Helena Blagne slovenskega potopisa. (Zdenka Hribar)

D. M. Thomas: BELI HOTEL. Prevod Zdravko Duša, spremna beseda Tomaž Toporišič, Cankarjeva založba, Ljubljana 1996 (Zbirka XX. stoletje). Thomasov roman je sestavljen iz sedmih proznih fragmentov,

ki se, vsak v svoji pripovedni maniri, ukvarjajo s histerijo glavne junakinje. To mu omogoča kar najbolj široko paleto tehnik, od "primarnih" erotičnih – pornografsko se danes sliši tako slabšalno – fantazij v verzih, do njihovih malo bolj obdelanih proznih variant in povsem obdelanih verzij, namreč ponarejene Freudove "bolezenske zgodovine"; junakinja je eden Freudovih primerov, kar Thomasu omogoči, da napiše apokrif, v katerem z vso spoštljivostjo in študioznostjo najde homoseksualnost, ki povzroča strah pred zanositvijo, pa potlačitev primarne scene med materjo in stricem – in sploh ves arzenal psihoanalize. V naslednjih fragmentih pa se zadeva prelomi in opraviti imamo s ponarejenim realizmom, ki govori o ruskem in nacističnem totalitarizmu, kar vse spominja na Kiševo ponarejanje npr. Solženicina. Čeprav na račun prevladujoče igrivosti in lahkotne literarne stilizacije je Thomas napisal roman, v katerem literaturi – pa čeprav morda ponarejeno – vrača etično dimenzijo. (Matej Bogataj)

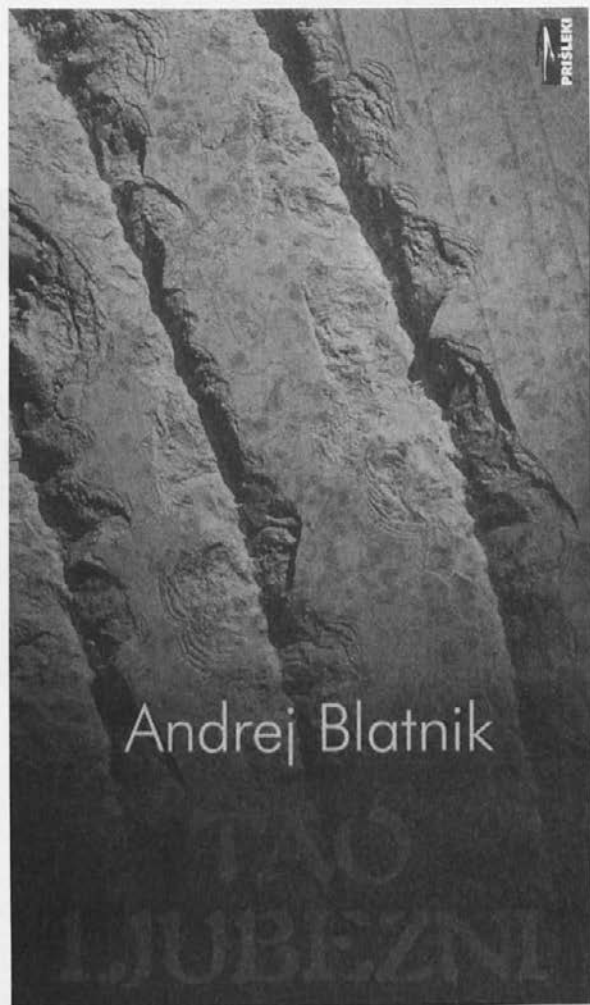
Virginia Woolf: ZAVESA LUŽNIKOVE TETE. Prevedla Jana Unuk, ilustrirala Ana Košir. Mladinska knjiga, Ljubljana 1996. Ko Lužnikova teta zaspí, oživijo živali, poslikane po zavesi za dnevno sobo. Prva dama modernega romana v besedilcu, ki uteleša skrite svetove izza vsakdanjika, koncept toka zavesti približa tudi najmlajšemu bralcu; le da gre tokrat prejkone za tok podzavesti, za tisto podobje, ki se prebudi, ko zaspimo. Zgledna poetična miniatúrka. (Zdenka Hribar)

ZBIRKA



L I T E R A T U R A

ZBIRKA



Andrej Blatnik



L I T E R A T U R A

ZBIRKA

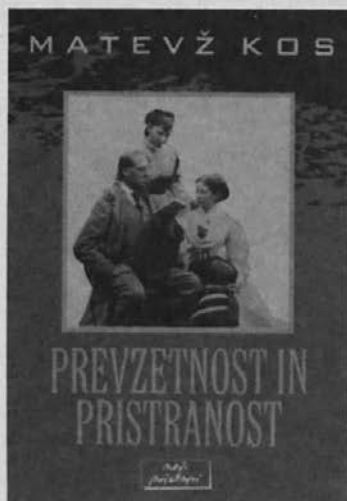
*novi
pristopi*



L I T E R A T U R A

ZBIRKA

novi
pristopi



LITERATURA

LITERATURA

Mesečnik za književnost

Januar–februar 1997, št. 67–68, 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: 061 214-369

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

Rokopisov ne vračamo

Izdajatelj: LUD Literatura, Gosposka 10, 1000 Ljubljana

Žiro račun: 50100-678-46647

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

Cena te številke: 840 SIT

Grafična priprava: TGV

Tisk: Tiskarna Tone Tomšič, Ljubljana

Revija izhaja s pomočjo

Ministrstva za kulturo Republike Slovenije

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