

LITERATURA

POEZIJA

Marjan Strojan
Ciril Bergles
Alenka Kompare

PROZA

Dušan Merc
Lili Potpara
Andrej Lutman

INTERVJU

Aleš Berger

HAROLD BLOOM

Harold Bloom
Hubert Zapf

ZADNJA IZMENA

António Lobo Antunes

REFLEKSIJA

Jakob Jaša Kenda

PREVOD

John Berryman

KRITIKA

Tomo Virk
Matej Bogataj
Ignacija Fridl
Jožica Štendler
Diana Koloini

ROBNI ZAPISI



št. 83/84

MAJ/JUNIJ 1998

Poezija	1	Marjan Strojan: <i>Ko vračam knjigo v knjižnico</i>
	6	Ciril Bergles: <i>Vrt v mesečini</i>
	11	Alenka Kompare: <i>Trepetanja</i>
Proza	15	Dušan Merc: <i>Bog se je ustavil za Savo</i>
	21	Lili Potpara: <i>Odvzem krvi</i>
	26	Andrej Lutman: <i>Zaletavanja</i>
Intervju	34	Aleš Berger: <i>Skrivnosti obstajajo še naprej</i>
Harold Bloom	53	Harold Bloom: <i>Klinamen ali pesniški prekršek</i>
	74	Harold Bloom: <i>Elegija za kanon</i>
	99	Harold Bloom: <i>Shakespeare</i>
	131	Hubert Zapf: <i>Izbirne sorodnosti in ameriške različnosti: Nietzsche in Harold Bloom</i>
Zadnja izmena	151	António Lobo Antunes: <i>Naravni red stvari</i>
Refleksija	161	Jakob J. Kenda: <i>Novejše teorije fantastične literature</i>
Prevod	190	John Berryman: <i>Sanjske pesmi</i>
Kritika	205	Tomo Virk (D. Jančar: <i>Zvenenje v glavi</i>)
	209	Matej Bogataj (D. Jančar: <i>Zvenenje v glavi</i>)
	213	Ignacija Fridl (N. Kokelj: <i>Milovanje</i>)
	217	Jožica Štendler (M. Tomšič: <i>Vrnitev</i>)
	222	Diana Koloini (M. Duras: <i>Moderato cantabile</i>)
Robni zapisi	230	Amis / Apulej / Crichton / Dahl / Mann / Márquez / Milčinski-Ježek / Ondaatje / Shakespeare / Widmer

P O E Z I J A

Marjan Strojan

*Ko vračam knjigo v knjižnico***Ko vračam knjigo v knjižnico**

Bom kratek. Dnevi me vedno presenetijo, zato, ko vračam knjigo v knjižnico, to ne pomeni, da sem jo prebral ali da je nisem pripravljen več brati. Pomeni samo, da je kljub podaljšanju zame rok njene uporabe pretekel, da so se časi in kraji in silne usode ljudi, skupaj z znanjem najrazličnejših šol, ustanov, tajnih krožkov in spisov vseh dob, zbrani na njenih straneh, urejeni po poglavjih ali po abecednem redu, zaklenili za vrati nepreglednih dvoran ter odvrgli ključke kot regrat semena. Za njimi nedvomno po hodnikih cerebralnega Hada pletejo dalje svoja življenja, neodvisna od tistih, ki jih v razsejanih prebliskih, v preslišanih stavkih po drobcih včasih spet najdem odškrnjena, čeprav zelo nepopolno. Tako v pajčevinah sanktpetersburške postaje (in v snegu) še vedno čaka gospa Karenina, da se vrže pod vlak, in najbrž ne bom nikdar izvedel, kaj bi tisti hip lahko storil Vronski, če sploh kaj. Tatjana ni dokončala svojega pisma, čeprav vem, da v njem pesnika, ki si je prej nekoč davno

z drobno pisavo v zvezčiči beležil imena ljubimk,
gotovo zavrne. In doktor Rieux – celo on,
kaj navsezadnje, ko je nevarnost minila, reče
pisatelju, čigar hitre gospe drdrajo v kočijah
po Boulonjskem gozdu, če je seveda preživel?
Je to pomembno? Ne vem, vzemimo knjigo,
ki sem jo vrnil ta popoldan: povsem mi je ušlo,
kdo jo je spisal; ne spominjam se več
niti njegovega srednjega imena, ki je vendar
tako zelo znano. Droben izbor, kakor prizori
renesančne arhitekture v precizni, zgoščeni svetlobi,
s trikotniki in elegantnim stopniščem v barvi soli.
Bila je knjiga pesmi, ki se zdaj, ko sem jih pozabil,
zdijo še boljše, stisnjene v jezik nedoločnega,
trdega prevoda, ki odpira čisto nove možnosti
vsaki v dve ostri polovici zganjenih metafor
kot steber in konj. Nekaj osvajalskega je bilo
v njih, zmagovitega v oddaljenih krajih, kot poteg
meča iz nožnice: Vincente Cortázar Paladio.

Pomemben obisk

*admirala Nelsona in lady Hamilton leta 1800, na vrnitvi iz
Eisenštadta, od Haydnove maše št.11 v d-molu ('Nelsonova')*

Spominjam se sneženega večera, ko so se pred
edino razsvetljeno stavbo v mestu, prenočiščem
z narisano pošastjo, ki se je imenovala *Elefant*,
a je po splošnem mnenju predstavljala Leviatana,
ustavile čudovite sani z grbom in je z njih izskočila
majhna zasnežena opica s turbanom in prižgano
baklo. Odprla je rdeča in pozlačena vratca in
skoznje se je čez hip prikazala svilena noga v pojočih
čevlji pod hermelinsko obrobo temnega plašča.

Mnogi pomnijo, kako je na drugi strani njen Lord v operjenem admiralskem klobuku, v tesno oprijetih hlačah s škrlatno črto in črnimi lakastimi škornji izstopil v cel sneg, prehitel nožico, tik preden se je ta dotaknila stopnice, in ravno v trenutku, ko nam je pomahala, v zraku ujel tanko, orokavičeno roko, jo za hip podprl in si jo nato pritisnil na srebrne prsi, tako da se je med vratci prikazala sinja kučma z biserom in obeljenim pavjim peresom, v kateri je bilo mogoče opaziti glavo z rubinastimi ustnicami, z zobmi iz alabastra in labodjim vratom.

Lord, ki je s petama in s komaj opaznim gibom glave pozdravil posle in drugo osebje, ki se je vsulo iz hotela (med njimi tudi nekatere v predpasnikih), je še vedno čvrsto držal njeno roko v višini epolet, medtem ko si je ona z drugo visoko pridvignila plašč, da bi pogumno zakoračila v sneg. Toda konjarji so poprijeli pri vpregi, po snegu so hiteli pogrinjat iz glasbenega salona sposojene karminaste perzijske preproge, pometat prag in stopnišče.

Odprla so se številna okna, dekle so začele stepat kovtre in celi grozdi radovednih gostov so viseli z njih tako nizko, da jih je nekaj popadalo na cesto. Ker je bilo snega na pretek, se nikomur ni nič zgodilo. Zgodilo pa se je nekaj drugega. Velikanski kit glavač (*Physeter catodon*), ki se je na svoji poti v Veliko Sargaško morje ustavil pred Tirom, je tik pred obalo izpljunil na prod mene, mojega očeta in preroka Jono, s katerima sem že od zgodnje jeseni v obokanih kleteh te pošasti pripravljajl trske za zimo.

Oboroženo z njimi, a za to priložnost pomočenimi v katran in veselo prižganimi, se je hotelsko osebje

postavilo v špalir in na čelu z nenavadnim lakajem
 pospremlilo par do plesne dvorane v nadstropju, kjer so
 jima uredili začasno sprejemnico. Rdečo snežno kočijo
 sem kasneje pogosto hodil občudovat v mestni muzej,
 kjer jo, po potresu spremenjeno v nekakšno votlo,
 kot izžrt pergament prhko bučo, hranijo do danes,
 kita pa si je bilo mogoče ogledati v parku pred
 univerzo šele sto osemindeset let po dogodku.
 Njun prihod so v gotici zabeležili v številnih cesarskih
 časopisih, vendar v nobenem, ki bi ga znal brati.

O trdnosti mostov

O tem je mogoče reči naslednje: vsi grški mostovi
 so bili – tako kot sumerska svetišča ali vodne ure
 v Egiptu – zgrajeni po drugih zakonih mišljenja.
 Pozneje je bilo odkrito, da se v nekaterih
 podrobnostih ujemajo s trenutno veljavnimi računi
 za trdnost zgradb in mostov, vendar je že vsaj
 od Poincaréjevega nastopa na *Faculté de sciences*
 jasno, da po nekdanjih zakonih danes ni mogoče
 zgraditi niti najpreprostejše brvi, ki bi stala.
 Popolnoma druge predpostavke so obvladovale
 naravo. Zvezde, ki so žarele, in planeti, ki so sijali
 v prejšnjih sistemih, krogle, ki so se kotalile, leta,
 ki so tekla, in ljudstva, ki so bežala, bi se po današnjih
 izkušnjah nespodbitno udrli v središča galaksij,
 če bi veljala nekoč že izračunana razmerja sil. Narava
 računstva se je, za razliko od glasbe, poezije, šaha itn.
 spremenila v celoti. Vse v zgodovini potrjene triumfalne
 podvige geometrije je odnesel veter, o prejšnjem redu
 stvari preprosto ni mogoče reči ničesar, razen da je bil,
 če sodimo po fiziki, ki je zdaj v veljavi,
 od začetka do konca zgrešen in da mnogi dvomijo

ali je sploh obstajal. Videti je, da naše védenje sledi spremembam naravnih zakonitosti z natančnostjo algebrskega zaporedja, ki se z zamikom prilagaja opaženemu (*Tomamori-Nakajama*, 1958). Vendar so tudi tu računi dosledno napačni celo v najbolj pomembnih podrobnostih in hkrati podrejeni spremembam metodologij, ki prav tako temeljijo na zmeraj novih napakah (*Cavendish, Hill et al.*, 1981). Tako si je mogoče predstavljati, drugega ob drugem, a časovno oddaljena, dva identična mostova z enako nihajno frekvenco, ki ju podre v globino popolnoma različen korak dveh legij, ki sta se napotili čeznju. Ena, ki prihaja, in ena, ki je odšla (*Blue Superior*, MIT, 1996).

Vincente Cortázar Paladio

(po spominu)

Samo teh nekaj besed imam,
 drugega nič.
 Dal mi jih je nekdo,
 ki je eno izgubil in zdaj ...
 – *Samo teh nekaj besed,*
več ti ni treba, prisegam
pri svojem grobu, je rekel.
 Previden kot vselej
 sem najprej poskusil brez njih -
 in imel srečo. Spoznal sem,
 da njihova uporaba ni nujna,
 pomembno je samo,
 da jih veš. Ne morem
 vam jih povedati:
 Samo teh nekaj besed imam.

Ciril Bergles

Vrt v mesečini

Vrt v mesečini

Noč spremeni
vrt
v srebrno školjko.

Otrok je
njen biser.

Igriva luna
se ziblje
na pajčevini
njegove izmišljije.

Pridruži se
plišastemu medvedku,
opici z bobnom,
srebrni trobenti,
ptici zlatokrili -
prividom
na daljici
žarkov.

Nekoč je bila luna
Gospa Luna,
Vélika Artemida.

Zdaj jezdi z nami,
ki moramo
skozi svoja leta
s takimi
zvijačami.

Otroci na vrtu

Ob svojem času
stopijo otroci
skozi široka vrata,
ki vodijo na vrt.

V visokih travah
si uredijo svoja
zelena bivališča:
kraljestva,
ki obstajajo
po volji
kobilic,
metuljev,
polžev,
drozgov,
krtov
in prepelic.

Otrokom,
ležeč v travi,

se zdi vrt
pravi Vrt.

Skriti
na hodnikih trav,
so varni pred
puščavami
tam onkraj.

Gledajo
za pisanim zmajem,
ki se trga in poplesuje
proti sinjini, zadržanim
od nevidne niti njihove
radosti.

Njihovi glasovi
plapolajo visoko
nad vrtom,
se oddaljujejo
od njihovih
nerazložljivih
iger.

In ti, kosec,
prihajaš na vrt
s koso.

Tudi ti
si prisvajaš
to bogastvo
živega zelenja.

Prideš čisto blizu
otrok.

Skoraj se jim
pridružiš.

A ti kosiš
in krčiš bližino
sinjega neba.

Njihovi glasovi
te že obkrožajo.

Nazadnje
se jim tako približaš,
da jih skoraj razumeš.

In se ti stoži po metulju,
po tistem safirju – kolibriju,
ki leti, kamor hoče.

Ples na vrtu

Ples prihaja iz
Plesalca.

In spravlja v ples
druge plesalce.

Jih prisili v soglasje.

Na vrtu vse pleše.
Vsak posnema
Njegov ritem.

Alenka Kompare

Trepetanja

*"Nesem sončnico na rami,
zlat metulj je vzplaval nanjo,
sončnica se je nagnila,
o, da ne bi se zlomila!"*

(Srečko Kosovel, *Otrok s sončnico*)

in ni drugih prostorov

plujem, plujem v temi,
in vse, na kar naletim, je kot preblisk:
rdeče nebo, ki sega skozi stvarem,
da jim prinese olajšanja, vsaj za hip,
ki ga meri obrat lista na drevesu,
obrat lista v moji duši, trganje papirja
in omamni vonj črk v knjigi življenja.

odpadanje tisočerih listov z dreves,
 ki stojijo v polju in dolbejo luknjo skozi nebo,
 da bodo imele tudi ptice kam,
 ko jih bodo prestrašili kriki senc,
 ki tavajo skozi hodnike dni
 in puščajo po zloščenem parketu
 le zven korakov, šumenje misli,
 ki sta jih že davno izbrisala hrup
 in naglica vsakdanjika.

ustvarjanje zavetišča za ptičje petje,
 za perzijsko preprogo, polno stkane bolečine
 in izgubljenih trenutkov otroških prstkov.
 da na koncu rečem: sonce, sonce,
 ko me peče koža od odsotnosti
 – in ni drugih prostorov –
 da od nje šumi tišina v ušesih, kot v gori,
 ko spi v objemu belih rok, in se izrisuje podlaga,
 lahna in prosojna, na kateri je mogoče vsako zvenenje.

nemir bosih stopal

v meni tli vesoljni požar, utripanje sonca,
 in začetni krč, ki je rodil vesolje iz trebuha želve,
 me vsak dan objame prek kolen in me dviguje,
 in me nosi, skozi atmosfere ledu, skozi plasti oglja,
 ki se včasih usede v očesne dupline
 in tam žari še dolgo potem. da bi me ob posebno
 srečni uri spomnil, na potovanja, ki so me vabila,

na zemljo, ki že zarisana v moja stopala peče,
 v pričakovanju, da se bo vtisnila tja,
 od koder je bila izgnana, da jo bom z urnimi koraki
 vračala materi, da jo bom spustila in me bo spustila,
 zakaj prehoditi moram dolgo pot, in kdo ve,
 kam grem, ali zakaj. ali morda stopam v krogih
 in se vračam tja, kjer me še nikoli ni bilo,

da bi zapolnila prostore, ki jih ne morem pustiti odprtih,
 četudi so že polni odvečnih predmetov in stvari,
 za katere niti slutim ne, kaj so nekoč pomenili
 in zakaj so v svoji negibnosti tako zlovešči.
 morda je le tisto večno tlenje v meni,
 in čepenje v kotu, kjer se grejem, in police knjig,
 iz katerih izstopajo besede, bolj žive, še bolj žive.

ladjice iz papirja

prijela sem besede in jih vrgla kot seme v polje,
 prijela sem upanje in ga poslala po ptičjih sledeh,
 in sem prijela vsa svoja verjetja
 in jih pustila na mizi, kot suho listje,
 da jih odnese prvi piš. sedaj bo, sedaj bo,
 je žvrgolela kri, so ponavljale njen refren barke,
 ki razprtih jader čakajo na zrak,
 da bo napel njihovo dušo, da bo pela in letela,
 zakaj njihove sledi so zapisane med zvezdni prah,
 tam daleč, kjer prostori ne ponavljajo naših sanj.

in noči so dobile žameten ton,
 dišale so po južnem vetru in tihomorskih otokih,
 topile so hlad, ki je zavlečen v kote prostora vztrajal,
 prinašajoč s seboj rezke in tuje vonje,
 plapolanje blaga je punktiralo tišino in obljubljal,
 obljubljal, oh, ko da ne bi že leteli
 na krilih nešteti obljub,

ki so na najvišji točki izgubljale svojo mladost
 in pristajale sredi step, pragozdov in puščav,
 da smo bili še bolj izgubljeni in nismo več ločili,
 če to pot domov ali je pot tja stran, samo stran,

in ali ni morda vse eno in isto, samo zaustaviti
 škropotanja dežja skozi valovanje let ne smeš, samo upanju
 ne smeš pustiti, da te zabriše prenizko,
 a saj prenizkega ni, je le človeško,
 je le plapolanje jader v noči kot klic zvezdnih poti,
 po katerih se bodo – ali so se – nekoč sprehajale
 naše ladjice iz papirja.

PROZA

Dušan Merc

Bog se je ustavil za Savo

Iz zasavske goščave se ni dalo videti, da se tam zadaj za Šiško, od grajskega hriba naprej proti Julijcem, za vsem obzorjem, že bliska in da se pripravlja poznopoletna nevihta. Vsi pa so čutili sparino in nizek pritisk.

Opuščeno gradbišče ob reki in skale iz pozabljenih melioracijskih projektov, ki so bile nenaravno nagrnjene, da bodo zavarovali breg, ko bo dovolj denarja, so zožali tok reke, da bi dober fantovski lučaj kamna gotovo dosegel drug breg. Ob velikih skupinah grmovja in gručah dreves so bila smetišča plastičnih steklenic, vakuumskih zavitkov za meso, plastificiranih krožnikov, pločevink piva, napitkov, ledenih čajev, rdeče in črne in modre in srebrnkaste pločevinke, kar tam na kupih, nihče nič ne pobere, kakor da bi čakali, da bo reka prestopila rob, da bo odnesla tja dol, tja nekam, k drugim ljudem in tja, kjer ni nikogar. Pravzaprav nekam, saj reka odplavi, reka se ne vrača.

Ženske s prvimi znaki celulita, oprezujoče, kako se starajo, shujšane do kože ali zadebeljene, zamaščene, intimne druga z drugo in zarotniške, moški s povečanimi trebui, na videz še samozavestni, spretni pri peki mesa, poznavalci športa in politike in gospodarstva, očitno dobri pivci, kdo več, alkoholizirani, dalj od trave v mladosti ni šel nihče, vsi so ostali pri niktinu in alkoholu, za odtenek bolj ali manj. Družba pri družbi, da so se slišale, mogoče prišle v stik, nazdravljajoče druga drugi, vse enake, vseh enakih ljudi.

Vsak je prinesel stol, mizico, vsak svoje krožnike, kozarce, palete piva, meso, trije so bili zadolženi za žar, vsi so imeli vse, iz avtov so vlekli blazine, stole, stolčke, ležalnike, vse zložljivo, vse priročno, loparje za badminton, lovilce žog, loparje za drugačne žoge, leteče krožnike. In vsak bo pospravil svoje, skrbno, da se kaj ne zgubi, kaj ne zameša.

Jesti, piti, jesti, zaporedoma, izmenoma, nenehno, cel dan, žvečijo glasno, segajo si v besedo, govorijo s polnimi usti, mastna usta brišejo kar v roko, v kožo, redko kdo pogleduje ženske, vsi govorijo, spominjajo se, vsi modrujejo, ženske prevzemajo pripravo hrane in potem pospravljanje na kup, moški prevzamejo skrb za pijačo in žar.

Metulj na jasi se ne zmeni zanje, rogač na akaciji pa kakor da čaka, pajek na hrastovem listu čaka, glista in krt, mali glodalci, ki jim ne vedo imena, vsi čakajo, da ti ljudje odidejo, da se vrnejo, od koder so prišli. In potem morda čakajo, da se ob koncu tedna vrnejo nazaj in pustijo za seboj vse te ostanke ...

Vrnili se bodo v škrbaste posejane bloke in stolpnice, ki označujejo obrobje mesta, pred televizorje, v mehke sintetične sedežne garniture, zmeščane, zguljene, med stene, obložene z omarami, v majhne kopalnice s straniščem, v zvoke sosedov, v zatohle kokošnjake, prekate, škatle, geometrične labirinte, kjer imajo vsi televizor na istem kraju, drug pod drugim, vsi posteljo na istem mestu, drug pod drugim, štedilnik na istem mestu, straniščne školjke točno drugo pod drugo, kjer se vse odvaja v isti kanal, vsi spalnice v isti sobi, multiplicirano v štiri, štirinajst, dvajset nadstropij; zneseno skupaj, do poslednje žličke, kuhalnice, šivanke, spominskega albuma ... Vrniti se bo treba, proti večeru, zvečer, s polnim želodcem, omamljen od piva, sit govoric in družbe, v mislijo na prekleto službo, na prekleto brezposelnost, na nov delavnik, na prekleto prazno nedeljo. Vrniti se bo treba.

Le reka ne čaka, da pridejo, reka teče tudi ob sobotah neskončno, stolčena zemlja si opomore šele na jesen, ko je bolj mrzlo, in pozimi je mir, potem pa se vrnejo ljudje iz mesta, vsi enaki, vedno enaki.

"Ne, tem pa ne dam, tem pa ne. Naj gredo delat, naj beračijo drugod. Če bi jim dal kruh in meso, bi ga zavrgli ... "

"Saj je zato prosila, za hrano ... "

"Ne, za denar, nihče ne bo rekel, da jih ne poznam."

"Pijan si, daj, saj bi nas ne bilo konec ..."

"Ne gre za to. Delat naj grejo, delat ... Oni se znajdejo, njim je boljše kakor nam ..."

Poznala je to njegovo prazno vzvišenost, ponižujoč odnos do ljudi, čutila ga je. Kakor bi zavrnil njo. Videla je tiste velike, s žalostno tekočino prelite lešnikaste oči, videla je dolgo, suho, s temno kožo prekrito roko, kako prosi, videla je v cunjeh ovitega otroka na njenem suhem telesu, videla je zraven otroka, ki se je držal matere za pisano krilo, videla je njegove oči, okrogle, velikanske in temne, videla je, da ženska nima dvajset let. Hitro je poiskala nekaj nedotaknjenih ostankov in stekla za Ciganko, vendar je ni več našla. Kakor bi se udrla v zemljo. Pregledala je prostorčke med grmovjem, naletela že na druge skupine, ki so imele svoj piknik, Ciganke z otrokoma ni bilo več. Mogoče, mogoče si je pri drugih kaj sprosil ...

"Tam naprej, za Tomačevim imajo svoj tabor in beračijo po celem mestu ... Ne razumem, kako se temu ne da narediti konca ... "

"Pa če jim kaj daš, te ni konec."

"Gre za princip. Nič ne rešiš, če enkrat daš. Nič. Samo potrdiš jih v njihovi beračiji, drugega nič. To ni rešitev. To je tako, kot hočejo, da jim pravijo Romi. Pa bodo vedno samo Cigani in drugega nič. Za ves svet ... "

Videla je njegov naduti in dostojanstveni obraz. Izmed vseh dvajsetih in več ljudi je seval največjo praznino, največjo krutost, največjo nadutost.

Spet jo je porazil, spet ni uspela s kljubovalnostjo. Ciganka je odšla. In imela je vendar otroka. Videla je, kako se je nasmihal njenemu naporu, da bi izničila njegovo odločitev. Vesel je že bil, ko je uspel, pol na silo, pol s prepričevanjem, da sta šla, njuna otroka sta na morju, hvala bogu, da jima je dobro, kaj naj bi drugega, kot da je šla. Če piknik, pa piknik.

V službo se ni mogel zmuzniti to soboto, ona pa je bila muhasta in trpeča in tako je povabilo prišlo prav. Če piknik, pa piknik. Tudi zanj.

Zanj se je vse spremenilo, vse se je predruožilo. Mesto je seglo daleč na polja, obvoznica je presekala polja, kakor bi skupaj z mestom ves prostor stisnila, zrinila čisto ob reko, da ni bilo več polja in travnikov in da Sava ni bila več tako daleč.

Tudi Sava se je od njegove mladosti spremenila, včasih so hodili do črnuškega mosta in so se spuščali do Tomačevega in potem nazaj, dvakrat,

trikrat na dan, cele počitnice, kamni pa so bili vidni, čisti, reka jih je sprejela, otroke iz predmestja. Zdaj je vse oblečeno v zeleno mreno, vse je prekrito z neko prevleko, lesk je potemnel. Sava teče motna. Danes je stopil samo do obrežja in jo pogledal enkrat in se obrnil. Vse spomine bi rad zbrisal.

Žena se odtuja, ni poti nazaj, mučenica je, on ne ve zakaj. Služba postaja negotova, težka, napredka ni. Obtičal je v bloku, v materinem stanovanju, s končano gimnazijo je obtičal v službi, ona ima prevelike zahteve, razčustvovana je, hudobna postaja s svojimi pikrimi pripombami, ki skelijo, obtožuje ga, s svojim obrazom, mučenica postaja. Vse skupaj se preveša v nič, v žalost.

Čutila je, da je na robu, hotela je stati pokončno, v vsaki situaciji pokončno, da se vidi njeno trpljenje daleč okoli. Jasno je, da ji je bilo prepovedano vzpostaviti zvezo, jasno je, da je trpljenje nekaj, kar morajo drugi upoštevati in se klanjati, ona je prevarana v upanju, da jima bo lepo, ona je zapuščena, ona je ogoljufana. Zakaj je ne objame, zakaj je ne usliši, zakaj ji vsaj ne vrača čustev? Tudi ona ima pravico, da lahko malo spi, vsaj malo. Oba bosta omamljena in bo laže. Samo brez prepira, samo brez sovraštva. Tega se je morala že dolgo bati.

Naj vidijo vsi, naj vidi to njen gimnazijski sošolec. Kako je že bilo takrat? Poti so se razšle. Mogoče nesrečno razšle.

"Sodobni otroški vozički imajo po osem ali celo šestnajst koles, bolje kolesc. Otroci spijo, ko jih trese, če se pelje po makadamu. Če se ne pelje po makadamu in ne po granitnih kockah, jih ne trese. Otroci vseeno spijo, vseeno zrastejo ... "

Družba se je počasi razvodenila, pritisk ni pojenjal, ker od nikoder ni bilo dežja, počasi se je vedelo, da bodo nekateri odšli, nekateri so utihnili, prišel je njihov čas, da bi zakinkali, ko se spanju niso mogli upreti, raztopili so se v manjše skupinice, ki so obsedele za mizicami, na odejah, kozarci so bili napol popiti, ostanki jedi so privabljali muhe, oglodane kurje kosti, ostanki čevapčičev, kruha, gorčice, ajvarja, polovičke hrenovk, plastične steklenice mineralne vode, kokakole, zlomljeni zobotrepci, obgrizene pečene paprike, siti in težki želodci, postano pivo v plastičnih narebranih kozarcih, temno pivo ...

On briljira, zabava lahko vse, on je lahko v sredini, uživa, čeprav ni mu bilo, da bi šel, to sceno pozna, ve, kako je, vedno je enako, ve, da

imajo vsi nekakšne krize, vedno se potem spričkata, on je zasičen, ona premalo upoštevana, ve, da bo potem jezen kar vnaprej, pripravljen je, da bo naredil sceno, da bo prepir, da ne bo pogovora, da je potem mir ubijajoč mir. Še cela nedelja je, ko bo moral zdržati doma ...

Sitni otroci, niti igra jim ne gre, jokajo, naveličani so, polni so, krute igrice so se šli, starejšim ni bilo moč dopovedati ... ne poznajo se dobro, prevelike razlike so med njimi ... mlajše mamice morajo paziti, da jim ne uhajajo k vodi, takoj bi jih odnesla, nenehno zahtevajo cele starše, njihovo budnost, pozornost, ljubezen. Odveč so.

"To je res; vrednost ure se ne določa po njeni starosti, mogoče oblika, drugače pa samo obrabljenost ... nikoli, ne, tega ne boš govoril, ne da se, kdo pa misliš da bo prišel nastopat v Ljubljano? Če je svetovno prvenstvo, pridejo, morajo priti; hokej, se spomniš, hokej in telovadba; drugače pa ne; to je res; jaz vedno gume menjam v Kranju; tam pa res ne vidim posebnega smisla; ne, o plačah, prosim ne; seveda, vse so zlastninili; lani smo šli ven smučat, pa pravzaprav ne vem, zakaj je smučanje tako velika dobrota; midva pa že hodiva sama; če tako pomisliš, ampak mraz in tista plundra in kratki dnevi; ne, midva pa ne greva v šolo, kaj pa naj bi tam zvedela, kdo pa se sploh še resno ukvarja z mladino; cele dneve je pred ogledalom; nikoli se ga ne nažrem, nikoli; dvanajst let smo živeli skupaj; kako zdržiš; nikoli jih ne bodo dosegli, to se ne da; triindvajset let v isti službi; noro, kaj so počeli z njimi, takšne košarke še nisem videl ... "

Nihče ne vidi njenega trpljenja, nihče noče prepoznati njene samotne, trpeče drže. Samo on, on. Tiho je, ne posega v debato, on ve, on jo pozna še iz gimnazijske mladosti, on razume njeno hrepenenje. Ni mogla ugotoviti, katera je njegova žena, kateri so njegovi otroci. Z nekom je, nekako je prišel v to družbo. Premalo jih pozna, da bi lahko sklepala.

Nevihta je usekala nenadoma. Potem ko je grmenje v daljavi že potihnilo. Težke mrzle kaplje so udarile po goli, po suhi, trdi zemlji, da so se odbijale, po listih dreves in grmovja, da so jih cefrale, po gladini reke, po razgaljeni koži ljudi v kopalkah, v spodnjih majicah, v spodnjem perilu, udarile so po pločevini, da je tolklo in da so moški pomislili na točo. Streznila je vse, da so začeli letati kakor muhe, kje je zavetje, kje počakaš, da mine, ker boš moker, ker po goli koži boli, ker se bodo otroci prehladili.

On se je zatekel v njun avto, urejen, počiščen, nekoliko star avto, rešil je dve pivi, dovolj bo, da dež pojenja, za sladki dremež. Na srečo

se ni nihče prilepil, potem bo tako pospravil, med prvimi, ki so še ostali, bo šel, on že ne bo z njimi do konca, ne bo se ga napil, on ima časopis, vse svoje, vse ima v avtu. Ni je čakal, pravzaprav je gledal, da ne bi, da se ne bi zatekla v njun avto, prepir bi bil divji. Se mu ne da, ne ljubi se mu, nima smisla, kar naj gre h kateri od zaupnic, gotovo bo tam katera od hijen, krokarič tolažnic, raznašalk, poslušalk, naj gre kamor koli ...

Tudi ona ne bi šla v njun avto, samo k njemu ne, samo tja ne. Gnusi se ji, gabi se ji. Dovolj je. Kamor koli. Saj bo večer z njim, jutri, v nedeljo, bo z njim, obsojena je nanj. Zdaj pa ne bi rada. Njena bolečina je prehuda.

Gosta koprena vode, vsega dežja je prekrila ozračje. Zbežala je za sošolcem. Nekako namenoma, ne preveč hote, kakor da bi tako naneslo. Ja, tako je naneslo. Govorila bi z njim, dotaknila bi se ga rada. Mogoče je kaj v spominu, mogoče.

"Bog vidi, kako trpim." Samo to je rekla. Želela si je, da bi videl on, njen sošolec, ne Bog.

"Bog? Ne, on ne, on je velikodušen, on se ne ukvarja s toliko posamezniki. In s tako minljivimi in praznimi vsebinami našega življenja. On ne more videti našega trpljenja."

Kakšna gotovost je bila v njegovem glasu, kakšen mir. Položil ji je roko čez ramo. Nežno. Ni ga treba prositi, on jo je razumel. Pa se še ni hotela zjokati, to bi potem, ko bi si dodala še trpljenje zaradi varanja. Prvič, samo enkrat, za vse, takoj. Če bog ne vidi trpljenja, potem tudi ne vidi greha.

Počasi se je zbistrilo, poznopopoldansko sonce je dajalo jasno svetlobo, ko je voda zmila ozračje, ko je ropot dežnih kapelj pojenjal. Vse se je pomirilo, pritisk je popustil, samo luže so bile pod kolesi avtomobilov, samo mokro je bilo vse.

Ko se je vzravнала, ko si je popravljala bluzo, ko ji je pomagal vzrav-nati sedež avtomobila, ko si je v vzratnem zrcalu urejala lase, ko je čutila umirjeno telo, je videla tam Ciganko z otrokoma. Stala je nemo, ob njej je bil otrok in enega je imela v culi ob telesu. Nič ni prosila. Povsem suhi so bili, dež jih ni zmočil. Videla je izraz na njenem obrazu. Bil je miren, pomirjujoč, z rahlim, nežnim, komaj opaznim nasmeškom. Mogoče zarotniškim. Greha ni bilo, če ga Bog ni videl. Saj ji ni treba jokati. In Sava teče še naprej.

Lili Potpara

Odvzem krvi

Čakalnica je bila mrakobna, šibka žarnica je osvetljevala zdolgočasene obraze. Zrak je bil težek in gost, nobenega okna, le labirint slabo osvetljenih hodnikov, prezidav, nihajnih vrat. Tolikokrat je bila že tam, poznala je vonjave, ki so se vlekle ob zidovih, poznala je škripanje vrat laboratorijev, ki se nikoli do konca ne zaprejo, da skozi reže uhaja vonj po razkužilih, urinu, krvi in strahu. Poznala je občutek lesenih klopi v čakalnici pod prsti, tisti gladki otip zguljenega lesa, na katerem je pustilo sledove na tisoče rok in od živčnosti in utrujenosti prepotenih oblačil. Poznala je počasno premikanje kazalca na veliki uri na zidu, vsakič, ko se s težavo prevesi za minuto naprej, tiho reče klok.

In vendar se ji je tistega jutra klinika zazdela drugačna; prvič je bila tam s sinom, zaradi njegove bolezni, ne svoje. Vstopila sta skozi dežurno ambulanto, otroško, staro in z dotrajanim pohištvom, z mucami na steni. Pokazala mu je tiste muce, "Glej, kako so lepe, poglej muce, ljubček!", njemu pa je pogled uhajal na aparature, ovite v plastično folijo, na mizo, pregrnjeno s papirnato brisačo, in računalnik na majhni pisalni mizi. Bil je miren, velike oči je imel na stežaj odprte, usta stisnjena v droben srček. Vedno je bil takšen, kadar ga je bilo strah, stiskal se je k njej in ji lezel v naročje, nato pa se ji po nogah dričal spet dol, in spet in spet. Objemala ga je in si ga vedno znova posajala na kolena, dokler je niso zbolele roke in ga je posedla na prazen stol poleg sebe.

"Samo še trenutek, gospa, zdravnica bo takoj prišla. Zmerite malemu temperaturo pod pazduho," je rekla sestra, ki je za hip pokukala v veliko sprejemno ambulanto in takoj spet izginila za vrati, ki so vodila nekam v osrčje klinike. Hecno se ji je zdelo, da ji povsod pravijo gospa, nehote je ošvrknila svoj odsev v mlečnosteklenem oknu, počutila se je kot dekle, mlado, z razmršenimi lasmi, zdelo se ji je, da je komaj predvčerajšnjim prihajala sem in so jo tikali, "Sleci se in se pripravi za pregled," so ji govorile sestre, "Jutri pridi po izvide," so ji govorile laborantke. Zdaj pa je kar naenkrat gospa, s fantičem, ki ima otečene bezgavke in ga vodi od klinike do klinike, da je že utrujena od bolniških vonjev in zvokov, malemu pa je všeč, ker mu ni treba v vrtec in lahko gnezdi v njenem naročju, jo objema in po pregledih hodi z njo na zajtrke v gostilne ali parke okrog bolnišnic. Veliko se pogovarjata, pripoveduje mu pravljice, medtem ko čakata, ne le zvečer, pred spanjem, všeč mu je, da jo ima samo zase.

Zdravnica pride in je prijazna, potrpežljivo posluša njeno zgodbo, ki je vedno enaka, a vendar z vsakim dnem nekoliko daljša, ko se daljša seznam specialistov, ki sta jih že obiskala. Mali sedi negibno poleg nje, posluša pripoved, ki jo tudi sam že pozna in jo razume le napol. Njegova ročica se neopazno zrine v njeno dlan, medtem ko govori.

"Mhm," reče zdravnica, ko prebere vse izvide, ki jih Teja nosi od ene klinike do druge, ovojnica, v katero jih spravlja, je že vsa pomečkana in na njej se poznajo odtisi mnogih prstov. "Slecite malega, da ga pregledam."

To je že rutina, otrok dvigne roki, ona mu potegne obe majici čez glavo, še čeveljčke, hlačke in že ga posadi na mizo sredi ambulante, da papirnata brisača zašelesti pod njim. Malemu je všeč, zasmije se in koža se mu narahlo zguba od nenadnega mrazenja. Opazuje ga, medtem ko ga zdravnica pregleduje, posluša njegove kratke in bistrourne odgovore na postavljena vprašanja, vedno se mora nasmehnuti, ko kak stavek začne s 'pravzaprav' ... "Pravzaprav še nisem star štiri leta in pol, še malo manjka." "Pravzaprav me ne boli, samo malo, včasih, če mi mami preveč pritisne." Na vseh pregledih je zelo "priden", tako pravijo sestre in zdravnice, "kako je vaš fantek priden," ji govorijo, ona pa se smehlja in ga boža po štrlečih, ščetinastih laseh, ki ji prijetno bodejo prste. Droben obrazek se vsakič obrne

proti njej in hecno zažari, nič ne reče, toda kot bi se v očkah svetilo "Vidiš, mami, da sem priden, poglej, kako sem priden, a vidiš?"

"Kar oblecite otroka," zasliši zdravnico, "pa še v laboratorij bosta šla. Izvide vam bomo poslali po pošti." Nasmehne se, ko sede za svojo mizo, se za hip zamisli, nato pa administratorki narekuje mnenje. Teja oblači Roka, hitro, kot ga je bila slekla. Oba poslušata narek, Teja se dela, kot da je zaposlena z nečim v svoji torbici, v resnici pa zbrano vleče na ušesa, "... EB virus, serologijo na toksoplazmozo ...". Besede zvenijo znano, ob večerih bulji v enciklopedije in zdravstvene priročnike in prebira o dotlej neznanih boleznih, oddaljenih in tujih, kot so tuji kraji, dokler nekoč v njih ne preživiš nekaj dni in postanejo domači, znani, slika, ki jo potem vedno nosiš v spominu. Vedno večja je njena zasebna zbirka morebitnih bolezni, prisluškuje svojemu notranjemu glasu, čaka, kdaj ji bo kaj sporočilo, katera izmed njih je prava, katera je tista, ki se je bila naselila v njenega otroka in kar ne mara več iz njega. Premalo ve, da bi lahko razumela vse, kar bere, preveč, da bi jo lahko kje na hitro odpravili.

Pred laboratorijem je gneča. Kdaj pa kdaj izza priprtih vrat dospel glas, ki mehanično dvakrat ponovi priimek, ljudje se spogledajo, mine nekaj trenutkov in eden vstane in vstopi. "A so že klicali Hladnik? Kaj je rekla, prosim? Čakam že od pol osmih!" Čakalniški pogovori, vedno enaki, ozre se naokrog in za hip se znajde v *že videnem*, stavki in vonji, pičla svetloba, vse je enako kot vedno, kot že tolikokrat, drobna ročica jo potegne spet v sedanjost.

"Mami, lačen sem." Seveda je lačen, revež, tešč je, ura pa gre proti deseti. Nadene si ponižen obraz in pokuka v laboratorij. "A bi lahko, prosim ..., " začne, pa jo sestra ustavi. "Počakajte, gospa." Počaka, jezi se nase, ker ima toliko strahospoštovanja pred modrimi haljami, od nekdanj. Ljudje še kar prihajajo, nekje pustijo odprta vrata, da hladno zaveje pod nogami. "Mami, vprašaj jo, no, kdaj bom na vrsti." "Bom, ljubček, ampak zdajle ravno jemlje kri." Sede in vstane, čuti poglede na sebi, v njih piše "Čakam že od ..., počakajte še vi." Dvigne pogled in ga pošlje po čakajočih, rada bi jim rekla, ja vem, ampak on je majhen, štiri leta ima komaj, lačen je in ne razume ...

"Daj no, mami, zdaj vprašaj!"

Znova vstane in pomoli glavo skozi vrata, "A bi lahko, majhen je še, težko čaka!"

"Kako se pišete?" Pove priimek in sestra nestrpno polista po kupu papirjev. "Nimam še kartona. Iz administracije še niso prinesli." "Hvala," reče Teja in začuti cmok v grlu, počuti se tako krivo pred njegovim prosečim pogledom, da za hip zapre oči in globoko vdihne.

"Saj bova takoj, pravljico ti povem."

Pripoveduje mu o grdem račku, kdo ve, zakaj ravno to pravljico in ne katere druge, Rok jo posluša in se tišči k njej, ko mu polglasno šepeta na uho, v zadregi, da je ne bi slišali drugi. Šepet ju združi, glavi imata tesno skupaj, kot bi bila sama med vso to množico, gospa poleg nje na klopi se očitno že dolgo ni oprhala, gospod z desne pohrkuje in do nje vsakič priplava zagaten zadah, smrdi tako kot iz ust gospoda Plevnika, za katerega sta bili kot otroka s sestro govorili, da smrdi po mrtvecih, preden sta sploh kdaj videli pravega mrtveca.

"Mami, vprašaj še enkrat ..." V očeh se mu nabirajo solze, njegova roka se stisne v njeni dlani. "Saj bom, srček, bom ..." "Mami, daj no, zakaj ne vprašaš? Zdaj je šla ena teta ven." Tista "teta" je nosila kup papirjev, mogoče je bila iz administracije ...

Še enkrat pred vsemi tistimi pogledi vstane, si popravi očala, se na hitro odhrkne in odločno pogleda v laboratorij. "Ali so že papirji, prosim, mali ne more več čakati." Rok je bil medtem vstal in se stisnil obnjo, obe laborantki sta pogledali proti vratom in ga zagledali.

"Ja, gospa, zakaj pa ne poveste, da je za otroka ..." Začuti val silne jeze, a ga pogoltne in se nasmehne skozi zobe. Bedasto skomigne in porine malega naprej. "Kar naprej, kar v naročje ga vzemite."

Ne nadoma sta obe prijazni. Ena mu nežno tipa žilo na roki, druga mu prigovarja, kako je velik in priden. Teja ga stiska čez pas in mu kaže pisane epruvete na pultu. "Jih bova preštela," mu govori, noče, da bi gledal, ko mu bo zapičila iglo v nežno meso. Noče, da bi gledal, ko bo kri tekla v epruvete, šest jih je pripravljenih zanj, z imenom in priimkom na etiketi. Noče, da bi ga bolelo, noče, da bi se bal, "dajva, Rokec, jih bova preštela."

Toda Rok gleda naravnost v iglo, stiska zobe in zre v tistega zelenega metuljčka kot uročen. Sestra še kar išče žilo, noče na pamet, Teja jo ima

rada zaradi tega. "Stisni pest, pokaži, kako si močan! A kdaj premagaš očija?" Rok stisne: "Pravzaprav me on premaga, je vseeno močnejši ..."

Igla predre kožo, po cevčici steče droben curek. Rok gleda cevko, zobki mu škrtajo, drobna dlan, pritisnjena ob Tejino roko, postane hladna in potna. "Joj, kako slabo teče ... Joj, bom morala še enkrat ...," glasno razmišlja sestra, Teja čuti, kako ji kri sili v obraz, kako se ji okrog želodca trdo stiska, začuti napetost v mehurju, proseče jo pogleda. "Bom morala še enkrat," ponovi sestra in izvleče iglo. Rok tihceno zastoka, ko mu pritisne zloženec na ranico. Obrne se k Teji in očke so steklene od zatajevanih solz. "Zakaj še enkrat, mami?" Glas se ji trese, ustnice sili v nasmeh: "Mora še enkrat, vidiš, da iz te žile ne teče več."

Tri ženske v sobi se spogledajo in za hip zadihajo v skupnem ritmu, za hip jih stisne tisti žalostno boleči občutek materinstva, igla v sestrični roki je kot oster nož, ki se bo vsak hip zaril v njihovo skupno srce.

"Moram še enkrat ...," in išče žilo, jo najde in zbode, ne da bi še kaj govorila. Rok samo zahlipa, solzice, ki prikapljajo, se na Tejini roki mešajo z njenimi, pomisli, kako ji potoček, ki ga ne more zadržati, reže jarek v puder, pomisli, kako jo bodo čudno gledali oni zunaj v čakalnici, zrak za hip zaniha v popolni negibnosti, nobenega zvoka ni, le drobcen potoček solza in krvi, ki kaplja v epruveto. "Kako si ti priden, kako pogumen fant," reče sestra in odčara trenutek. Teja požre gosto slino, ki se ji lepi na zobe, pritiska gazo na Rokovo ročico in ga nežno potiska proti vratom. "Na svidenje," pošlje čez ramo, ne ozre se, odvede malega mimo vrtajočih oči na hodniku, skozi vrata in ven, kjer nad strehami prav nizko visi nebo.

Andrej Lutman

Zaletavanja

Iz dolgčasa izviraš, iz sap božjastnih poletnih popoldnevov. Nato sprejet projekt: barvanje kamnitih znamenj in kamnov na okoliških vrhovih. In z roji angelov pride sel. Prežet z ljubeznijo. In ženska z možem, za pusta čarovnica, srednja talka, brez imena. Ves izkupiček použitij semena.

In sel z nasvetom.

Prvi večer sem te videl stati ob šanku bifeja pod stopnicami. Me je gonilo, pa sem pristopil in ti prav nežno en stavek, bolj vprašanje zašepetal, hm, bolj na glas zašepetal, saj so kitare reskale druge zvoke prostora v dimih, krikih in smehu. Držal sem se pravila, da v siceršnjem predprazničnem ozračju ne zatežim takoj – bolj si pripravim teren. Pa tudi se še ne bi takoj, tako na hitro vezal. Pa saj si mi tako delovala. Kot da samo še čakaš, da izbereš snubca: in dretje in stok in nadaljevanke.

V lase, ki šo ji silili čez uho, sem ji polglasno rekel: S čim se je začelo? Vso svojo lastno preteklost sem zbral v tem vprašanju, da me je osupla pogledala, se zasmejala, smejala. Nato brbljanje.

Govoriš mi o svojih nikoli doživetih ljubeznih, o vseh teh razočaranjih, pa poglej svoj tek skoz steze teme in mraka. Poglej, kako tečeš. Poglej svoj gladki hlad, ko me sprejemaš vase.

Še isti večer sva se znova videla na drugem kraju, v ozračju, nabitem z isto iskrivostjo, ko si po pretepu mladcev stala vsa zgrožena ob ograji pri svetilki, pa sem – nevede (no, bil sem obveščten) – zašel mimo; sva se rokovala, ja, se malo pomenila, hja, sem odtaval vesel in zanesen domov.

In v večeru, ki je zase zasledil noč, sem uzrl igre mišjih in mačjih senc, ko so kandelabri vabili lajež in soje vase. Lebdel sem v hoji, v trpkem zaziranju vase, v hoji pod flanelaste rjuhe.

Od kod si, da si še vedno tukaj, da si kot spomin, kot moč same misli, ki nazaj seže. Smelo poosebljanje vseh teh teles. Do kod sežeš?

In iskanje znakov, da ni vse zaman, da so poti in da bodo hrepenenja in prizadevanja poplačana, nagrajena, ta garanja, da bodo zamenjana s slovesnim občutkom opravljenega. Dosmrtna služba, poklic, ki se ne neha: kar in kar kliče. Iskanje sunkov vetra, smeri pihanj. Ouuu, in ko sem te videl, sem kar zbežljaj, kot žrebec sem dvignil glavo pokonci, da me ja ne spregledaš. Da se bom vedel ravnati, da bom krmilil svojo obsedenost s tabo.

In spet večer. Napovedovanje dviga v lupine zavesti, v vnanje kroge brezna, ki edino velja. Razpok petarde v levici kot dokaz. No, tistega večera nikakršne slutnje, le radost v rojevanju, v teku dogodkov začetka.

Vsak podatek kot znak, kot napotilo k naslednjemu dejanju ali umiku. Metanje kovancev, pogledovanje za preleti ptičev, pa zvoki, ki se z mislijo ujemajo, se z dogodkom ujamejo, in to sledenje razfršala, da si sama sam sebi sled vase.

Črne misli. Le hoje na okoliške vrhove so prinašale pravnji učinek, ki je odganjal takšne misli. Ni sicer prinašal kakih svežih in obetavnih, a je vse skupaj dovolj umirjalo duha, da so se pozneje, po še drugačnih postopkih, dogajale tudi tuje, tiste drugačne misli, ki ne pridejo kar tako na plano in prav tistikrat, ko se pričakuje. Vnikne svet, ki ga misel pretrga.

Kaj vse lovi žalost, sem premišljeval, ko sem se kljub vsem mogočim dozdevkom in logičnim naklepom vračal od dopoldanskih opravkov in opravil v središču mesta; kljub vsemu nisem kaj prida opravil, bi bila lahko tista znana nagrizujoča misel, ki mi je kot vzornemu privzgojencu najbrž prva padla na pamet. No, hitro sem se ji izognil s smelim posegom v smislu: V takem dreku je rešitev le ženska! Pa sem te srečal.

Stopicanje na mestu, beganje pogleda, skomiganje z očesoma, hm, moja zaslepljenost. Kako sploh lahko računam na tak odnos? Saj mi ni. Iz dolgčasa spočeto. Le vztrajnost privzgojenih vzorcev obnašanja, odnašanja in nanašanja. Potek parjenja in dogovorjene vezi izletov iz svoje lastne intime. Stopicanje na mestu.

Pokonci! zver mojega telesa! V vis ud duha! Sledi zmenek, s psico, kot naročeno za nova opravila, kot so nakupi, glancanje stanovanja, pa dodelava lastnega pročelja – za vzorec bolesi.

O, vse imeti. Imeti ime, ki vse pomeni. Da si zamažem razpoke v viziji prihodnjih tveganj in bahanj, v dogledu začrtane poti, ki obeta še mnoge dogodivščine in pustolovske izkušnje, pa predvsem: brez dolgčasa. Imeti imetje v trajanju, ki se ne neha.

In vlet zasanjane in redko videne mlajše sestre, ki je v davnih letih gonila vrage po skednju hiše, ki je zdaj sijoč spomin na požig teles, sester. In mlajša vstaja v ritmu dela in dnine, se kopiči v redkih mrakih žalobnih predahov, ki so vsi le brezkončne vrste posedanj in sesedanj vase, v svojo lastno pozabo, v pozabo svojega lastnega; vztraja. Gledal sem jo, kako v dimu in glasovih zvočnikov strmi v svoj lastni neslišani zven smeha, kar bebavega spuščanja zvokov in sprijete spodnje čeljusti v soju barv žarometov in štanцев glasbe. Nisva se videla. Niso se nama srečale oči. No, ko sem te lovil v nočeh, ko si zapuščala tovarno, ko sem v vogalih iskal senco, da sem si gonil kurca, ko si šla s prijateljico mimo, ko sem stal in sta gledali in sem gledal, kako si se sklonjena in premražena oddaljevala, in sem gladko prenehal drkati, saj: ni vredno. Ni. Pa kaj me vendar briga tvoje življenje, kaj. Ritem ni bil najin. Bil je tvoj, bil je njen in bil je moj.

Varoval me je glas. Ko sem govoril, sem se glasil kot vedno pričujoč opisovalec dejstev časa. Nisem imel časa, da bi lahko poskrbel zase. Vedno na razpolago, in ko si vstopila – čez ves večer težko pričakovana – sem se pustil oblegati tisti tam, ki me vedno slinasta pričakuje, ki me zlahka zajaha in spha v potrate in razvrat, ja, sem se ji kar pustil, in si šla mimo, kot kri v scanju, kot goreč zubelj in špic scmarjenega svinca. Pa kaj le cincam? Kako se lahko potem čez in čez ližem in poljubljam prek kozarcev, v zibu plesa, ven izbuljenih oči. Bil sem glasen.

Kje si, moja žlahtna kurcogrizka?

Požrešni sta ti nogi zevaje. Vzorno vodiš svoje poti, kot bi se sploh ne zavedala, da nosiš poglede na svoji koži, izbrizge na svoji avri. Odeta si v perja ščemenja. In jaz kar gledam in se puščam zmesti vsakonočnim vragolijam zdolgočasene drhali.

In spet k tebi, ki me vsak večer zgolj obgovoriš, pa jaz kaj vate bleknem, tam, na šanku, ko se sprehodiš do stranišča in nazaj. Slonim in si svoje mislim. Tako šablonsko dvigujem roko in izgovarjam besede. Kar dene mi, tako uglajeno, nadrkano. Vsekakor je treba o vsem in o vsaki dodobra razmisliti. Pa v tem naklepu veselo pot pod nogi. Zelo nepredvidljivo pot tokrat ubiram sam s seboj skoz steze sebe med mladimi in mlajšimi smrekami in nekaj starejšimi jelkami zgoraj, kjer zlahka gledaš gamsom in kozam čez hrbitišča, kjer te orli spremljajo in zalezujejo le vetrovi in duhovi samotnih koticov. Švicam v sopotu svojih lastnih porazov, v stenju brez misli, z enim samim naklepom: kako priti vate.

Ponavljam iz koraka v korak ponavljam tvoje ime. Zlog za zlogom v korak za korakom zakorakam z zlogi: švk, švk, švk. Švk, švk, švk. In izdih, vdih, zadih, izdih v smeri vzdihov srca v lubja iglavcev in prek skalovja, da sem kar tulil od bolečine, ki je sol za rane.

Vsa naprežanja si strnila v napoved, da vendarle prideš, ja, da te prav lahko pričakujem in – si vehementno pristavila – da se bova pogovorila o tebi. No, če je pa tako, pa torej ni bilo zaman dopoldansko sopihanje po gozdnih brezpotjih in ni kar tako ujemanje z naletom angelskih sil, ki so v teh časih pač dostopne. Vse drugo mi je postalo zgolj lupina, balast za dejanskost, za opis stanja. Kot bi bil ves čas na vlaku skoz pokrajine premikajočih se kipov, lutk ... in slutnje na spomine in slutnje spominov svetlobe ... lučke, lej, lučke, lučke! kot vriski sanj.

Doseganje preprostosti. Kako vzpostaviti tisto isto stanje, ki je značilno za spominjanje, tisto isto stanje, ki se pojavi ob prestrežanju podob in valov občutij z njimi; do koder seže zmožnost enačitve s tisto suvereno kretnjo, ki smelo nakazuje na slastno fukanje. Tako je to preprosto, kar prepogosto. Nič bistvenejši odmik od ničā.

Ja, ja, stala si v kuhinji in prav nemarno leno postregla s čajem, mirno in dražestno brezbrizno poslušala pogovore. Sam sem molčal. Počutil sem se tako brez pomena, kot se – zdaj si tako mislim – počutijo osebe in osebki, ki zgublajo svojo prožnost, moč, vzdržljivost, predvsem pa zgublajo voljo, da bi sploh še kaj, pa se še zgolj zaradi nekakšne vztrajnosti telesa sučejo naokrog. Živi fosili, poprdevajoče rastlinstvo. Seveda, saj se telo napha plinov, koža se ne zrači dovolj, pa tudi ritni zapiralki ohlap daje: in zaplinjanja so neizbežna.

M-h, raje sem molčal. Niti poslušal nisem kaj prida. Čim bolj poredko sem zrl vate, sem se ozrl za tabo, te delno ošinil s pogledom ... Hm, zdelo se mi je takole: kako bi ti le prišel zraven. Tako, z zdenjem; zdela si se mi nedosežna, nisem te videl v dosegu. Kot moj prekratki met, si me opozarjala, sem se sam sebe skoz tebe opozarjal: ma ne ga srat! kam pa siliš?! saj se komaj skupaj držiš, pa bi ga že spet rinil ..., hm. Vse te skromne misli, da sem čim manj govoril.

Naskakovanje: merjasci, merjasci – merjasci!

V tistih davnih dneh zime brez snega smo se gostili s krvavicami, ki nam jih je pridno nosil. Nekega popoldneva sporoči, da žal na partijo šaha ne more priti, saj doma koljejo. Prasca. Ja, žrtevno meso je še dolgo žvrkljalo po naših gladkih goltancih. Za moč! Pred fuk patrolo. In še nekaj podobnih spremljevalnih in pojasnjevalnih gesel smo tiste dolge zimske večere premogli. Vsak večer smo se klatili od stola do stola, od mize do mize, od pogledov do pogledov. Redko si bila vmes. Včasih, že čisto pri koncu obratovalnega časa si se sprehodila mimo stekla: s šobnicama sem se ti prisesal na očesci, da je šipa tresenje oddajala. Uf, in gladka grla graala. Zgolj švignila si mimo, proti tovarni ali iz nje.

Nekoč sta bila sedela pod košato smreko. Zazrta v smeri juga, v praprot, v sence starega listja. Brala je knjigo, ko jo je bil gledal. Mislil je o marsičem: o njiju na splošno. Tista senca razhoda je postajala kar kaj več kot le senca. Poskušal je bil delovati, kot da je ne vidi, kot da sploh ne ve, da obstaja in se vidno debeli, postaja kosmatejša, stresajoča saje brezupa naokrog sebe, pa včasih, če na hitro ni odvrnil pogleda, je že prepoznal telo, ki ga je senca pletla in spuščala v tipanja. Šele ko si je pripoznal, da se zgublja njuna dvojina, je spoznal, da je prepozen. Tako se je bil takrat, v sedenju pod nebo parajočo smreko, prestrašil, da je bil šel pokonci, v krog, v kroženje krog njiju, da ju zaokroži, nekako zadela njun odnos. Sprva je krožil zgolj v levo, med mladimi smrekicami, ki so obroblyale krog, ki ga je bil delal s svojimi dolgimi koraki, pa se je tako spomnil, da naredi še križ v krogu, da bo bilo držalo, da bo bilo prekrížano. Pri tem početju ga tak zaplet sploh ne preseneti kaj prida. Jame se lotevati plezanja na deblo, ko je bila odvrnila pogled s knjige in si zaželi piti.

Studenčnica je v žuborenju odbijala kapljice in koralde svetlobe skoz veje in petja ptic grmovja. Prepogibanje ni delalo težav, pa ustnici v mrzlo

vodo, brez požirka vso zadržati v ustih, še en močan vdih, dvig. Ko sta se poljubljala, jima je bila voda pritekla za srajci, za gate. Igllice, ki jih je bila smreka razsula vsenaokrog po tleh, so zadobile drugačne odtence prsti. Kot daven spomin se je iz somraka popoldneva dvigoval vonj po gnilem. Tegobe misli so otopele, pozaba v špici kategorij dobrin.

Ko sem še gledal po okraskih, ki jih je ponujal razgled na nogometni stadion, sem v naglici odmetanih listkov opazil list, ki me je spomnil, da si me ves čas tako odsotno gledala, a vseeno nisi odvrnila pogleda od mene stran in dol, čeprav nisem ne kazal kakega posebnega nagiba do tebe ne kakor koli drugače dal možnosti za takšen zapis na najdenem listu papirja. Dobesedno: mravljinca so mi šli po hrbtu navzgor in navzdol, pa v obratnem vrstnem redu in nasprotnem vrstnem redu ... kdo bi zdaj vedel, kolikokrat. Z mičnostjo vnukinje si me spominjala na še raziskav željne pregibe kože.

Preveč je postranskih opravil, da bi se dalo (no, vsaj za zdaj tako kaže; vednost vabi) takoj in precej presoditi, kaj je za v pozabo in kaj sploh ven spraviti. In učrkati, da ostane, primeroma, rečem tako.

Priprave na dogodek kot pričakanje katastrofe. Drgnil sem si prostor, kamor sem te bil povabil. Tako zagotovo sva se bila domenila, tam na cesti se zmenila, da kar nisem verjel, da zares prideš.

In nisi prišla. Zaman sem spraševal mete kovancev za svet, zaman sem kontempliral prehode planetov, zaman sem potegoval poteze angelskega šaha: nič bliže ti nisem bil. Mnogo misli sem si bil namislil. Kot slamoreznica sem ždel in štel neštavno.

Kar kot rešitev v razvrat. Cedenje po obcestnih pribežališčih hrapavih grl in uvelih kož z nikotinskimi gubami. Brezbrižno in brezosebno zlivanje vase. Kako so božjastni dimi v glave švigali. Prevpiti suh zrak. Balzamiranje zaživa.

Spet je prišla na obisk v petek. Po karakterju so se ji spreletavale muhe. Enodnevnice in mesarske. Ni bilo dovolj, da je lagala, marveč je s še prav dopadljivo določenostjo in preračunano dobroto krmilila med ljudmi. Krmljenje. Vse njene globoke in najgloblje žalosti so bile tako rekoč nič v primerjavi s smaragdno barvo njenih oči. Ko je spregovorila – in to je počela, ko je le zmogla – je v brezbrežnem samogovoru najprej napizdila obnašanje vseh navzočih, vmes naročila pijačo, si pustila plačati le redko, pa že po nekaj vmesnih eks prekinitvah postajala zasanjana, otožna,

in že je jamrala na najbolj osvetljenem delu mize, da je nihče ne mara, pa da je tako ustrežljiva, pa plemenita in skromna. No, se je sprva izogibala scenam in škandalom, a glede na to, da je bila vsaka njena vzgibana pojavnost pod kar budnim očesom vseh mestnih hudokurčnikov, je kar kaj kmalu jasno, da so na račun njenih početij izluščili in določili tako imenovane spodrsaljaje, jih ožigosali s posmehom in si ga brez skrbi za svojo čast gonili dalje. Pa tudi ona je cvetela v podobnem zosu. Obdobje brezfukja se je kar stopnjevalno nadaljevalo. Žrebet na kile, a prodorneža, ki bi zakajlal to vrtinčno špiljo, ni uzrlo oko.

In klepet, rdenje po vratu dol za razpeto belo srajčko, pa skomigi ob omembi, da pač v ljubezni nima še sreče, ampak: se nič ne ve, kje te le sreča čaka, saj ko enkrat pride, se množi kot drzni enoceličarji in muhe in bacili in vsi milijonski izpodnebniki in zvezde in pikapolonice. Ves živelj v skoviku vzklika. Vzklika, v sredobežje obzorja pelje zvok svoje tokovnice, v mnoge znane in neznane kraje, med soteske in sočavja, med debela in poti glasnikov, angelov, slov sle in lovcev.

Tedaj sem kar pozabljal, da si na poti. Da se zgolj za nekaj časa zamotim, ko poslušam to brbljanje in sprenevedanje. Fukat! kaj pa drugega. Saj so mi angeli sla pošiljali.

Tako pa je, še ne povsem gotova, da ne bo vendarle deležna kakšne spolne neprijetnosti, priznala, da si želi skakati. Podane ugotovitve je sprejemala dokaj zadržano, tu in tam je vse skupaj prehajalo v odkrito dvorjenje, zapeljevanje in namigovanje, da je pač nekako prepuščena zgolj sebi in svojim zmožnostim. Kakopak. Sreča je zgolj malo verjetna možnost. Tudi takšne teze so jo dotolkle, da je – po vsej verjetnosti tedaj prvič – posumila, da se ji tudi tokrat usoda ne nasmiha v obliki poskočnega prodorneža. Kot že tolikokrat je presunjena zapustila prizorišče, a z obljubo, da se še vrne. Celu obetala je nekaj, sladkega, morda pa res. Vplivi mnogih obiskov v tistih dneh zapuščajo vse te prepoznavne sledi v obliki motenj v toku spomina, pa se plasti misli nagubajo, zapognejo, in ni ga, ki bi jih likal.

Navzlic taistim nagibom je tudi dan naslednjega zmenka mineval v že dokaj znanih dejavnostih. Brez spomina.

In ponedeljek. Od prejšnjega obiska je ostal mali jaspis v čaši z vodo. Že znana mimikrija je tudi tokrat opravljala čuda. V sedenju in odpiranju

prinesenih slastnih piškotov je izražala vso ljubkost komaj izoblikovanega telesa, pa najstniška zbežljanost ji je mahoma butnila na plano. Poslušala je pozorno in še zbrano, pa je v danem trenutku odsotno razprla očesi in v gluhobo zavesti spolzela. Ko se možgani pač ustavijo. Tedaj je bila najlepša. Kar sprelet nežnih por kože, mehko bližine in srečanje oči v ključnem trenutku: ruk, ruk, čemu pa prav mene, pa prav meni si se namenil?

In besede občevanja: ko si ga zvečer in v noč na roko mečem, so me polna usta s semenom zamaščenih razsutih podob tvojih aktov nenehno naganjala na še in še početja v izlitja.

Scuzanost je res brezmejna po takih izletih šklepetov posušenih zob in praznih jajc. Kot mrzla jutra in aroganten vonj kave. Trepet mišic, škodoželjni pogledi sosed in sosedov, saj so stene tanke, pa se slišijo nočni hropi, a ne?! Še posebno, če nisi v samoti in še bolj v osami, ampak kar žvrgoli vseh gostov in góstij in gostíj: le za mano po stopnicah, tam, luč prižgi! je vhod. In sloke sence drsijo v mrak prostorov, ki jih ožive sveče in razžive kadila. Takšno si se imela najraje. Ko razklečenih nog in vriskajočih roj rok veselo po zraku opleta in kvišku štrleči mrtvoudni silaki in rokovnjaška banda naletniško spet tja v pribežališča medenih prigrizkov in bodrih sap sluzi studenčnih alg in bistre svežine izvira. To so bila taka tekanja in taka topotanja in vseh vrst rezgetov. In ...

... spet brezoblični spomini in sprenevedanja in gojenje bodeče lenobe, ki zgolj špika v zavest, a zares ne sune.

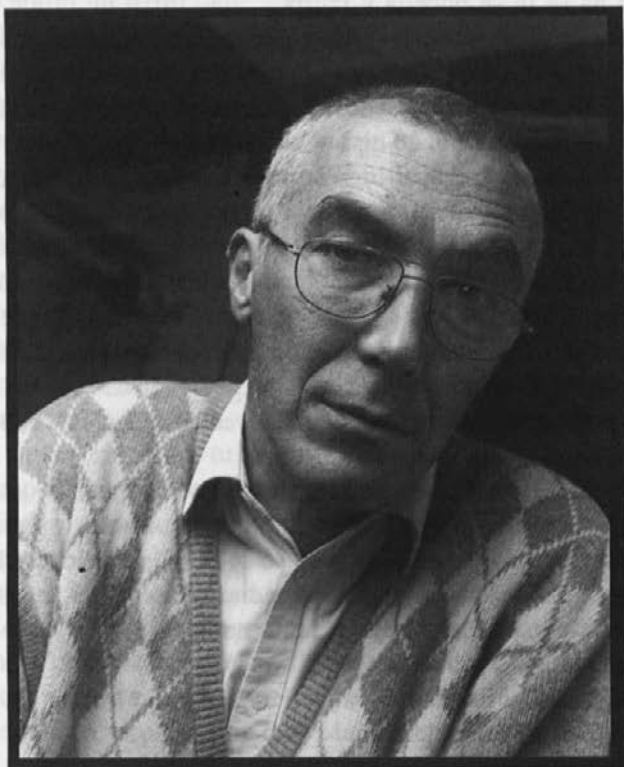
V svetlobi rdečih hiš. Kdo doseže do sten, kdo se lahko splazi pri. Prav pri tleh do vira zubljev? Do svetlob sonca v zatonu, ko so meglice peruti večč mraka in zatohlih luči, ko so sesedanja svetlobe v loku svoda neba, do brezbrizja napetem, morda še vedno opozarjajoča le nase: svetloba zvezd je bila prešpikala sokove gladine noči.

Pogrevala si si misel.

Vem; že še bližaj se. In angeli s slom bojo bili peli, v sozvočjih zraka, v prihodnosti zrenja.

INTERVJU

Aleš Berger



Skrivnosti obstajajo še naprej

Foto: MIHA FRAS

Skrivnosti obstajajo še naprej

Aleš Berger (rojen 1946) je literarni in gledališki kritik, urednik zbirke Kondor in Lirika pri založbi Mladinska knjiga, predvsem pa odličen prevajalec in poznavalec francoske književnosti. Diplomiral je iz primerjalne književnosti in francoščine. Posvečal se je nadrealistični literaturi, prevajal je Becketta in Borgesa, znal umetelno prepesniti igrivost Prévertovih verzov ali neposrednost Queneaujeve *Cice v metroju* in njegovih *Vaj v slogu*. Zableščal je s svojimi prevodi francoske lirike dvajsetega stoletja. Pogovor je nastal na relaciji med Slovenijo in Arlesom, to pa najzgovorneje priča o bivalentnosti prevajalčevega dela, o vezeh, ki jih z močjo jezika nenehno tke med literarnimi svetovi.

Literatura: *Podajva se na začetku v čas, o katerem v povezavi z Alešem Bergerjem vemo razmeroma malo – v vaša študijska leta, k mladostnemu odnosu do literature, k spominom na vaše profesorje, ne nazadnje tudi v leto '68, ki ste ga preživljali kot študent.*

Berger: "Torej," se mi zdi, da pravite, "oča, na dan s spomini." Naj si pripalim čedro in zavihnem sivi brk. – Stvar je vabljava in nevarna, v vsakomur se skriva proustovski stezosledec nazaj v svoje čase, ampak: kaj iz čiste zasebnosti odbrati, da bo malo manj zasebno? Nobeden na tem svetu ničesar ne doživlja edini, a vsak prvič in samo on tako; vse mu je pomembno, ker je njegov nepreklicni del. A ko se – za svojo lastno evidenco ali za javno rabo – loti nekakšne selekcije, postane zadeva še hujša: časa in dogodkov ne razbira linearno, ampak v plasteh, ki se križajo, prepletajo in marsikdaj spremešajo, in to ga jezi: rad bi se pregrizel do dna, pa le v brezkončnih spiralah vijuga v mameči, a nepregledni spomin. Ne vem torej, spoštovana Ignacija, ali sem se v prvih deških igrah, ko sem, bos in do kolen zamazan s temnorjavo lužino, ki so jo iz cistern zlivali na zaprašeni makadam, cele popoldneve nabijal "kozy klamf", poenačeval bolj z Nemečkom iz *Dečkov Pavlove ulice* ali s kom iz zelene bratovščine Robina Hooda, in tudi ne pomnim, katere ilustracije so se mi, ko sem pozimi čepel ob "šporhetu" na Orlovi ulici in vonjal ožgani les polen, ki so se sušila v "roru", prve vtisnile v spomin; je bilo kaj prisrčnega iz predvojnega "Zvončka" ali pa že grozljivi Sedejev *Beli očnjak*? Hočem reči: doma je

bilo kar dosti knjig (stara starša po materini strani sta bila učitelja, izobrazbi in stanu za tisti čas primerno sta se bila na daljnem Štajerju naročila na "Ljubljanski zvon", "Hram", "Modro ptico" in še kaj, varno so prestale selitev v Ljubljano, drugo vojno itn.) in po njih sem segal brez reda, a s kar neodjenljivim veseljem. Včasih sva si z dedom pulila iz rok katero od dvajsetih knjig Karla Maya (od leta 1930 so izhajale v Cirilovi knjižnici v Mariboru, njihova slovenščina je bila imenitno slikovita), drugič mi je zašel v roke Conradov *Lord Jim*. A tudi prave, deške knjige so mi kaj redno prihajale pod že tedaj očalarske oči; še zdaj me kdaj v knjižnici založbe, kjer sem zaposlen, toplo premakne štiri desetletja nazaj pogled na davne platnice zbirke "Sinji galeb", ki mi jo je kupovala mati. (Kakšen *Rumenooki R. Montgomeryja*, na primer, če navedem kar prvo, ki mi oplazi spomin, ali pa *Sajo in njena bobra*.) Da pa razkošna zmeda ni ostajala omejena le na domačo hišo, je bil zaslužen neki Florijan, zaposlen v rakovniški knjižnici na "Zelenem hribu", ki je bila odprta dva dni na teden po par ur: pošiljal me je po sendvič in pivo, zato pa sem smel potem brskati po vseh policah in poslušati njegove zafrkancije na račun pišočih in beročih ljudi. In potem prve izposoje knjig med prijateljčki v osemletki; mislim, da nam je Milenko Matanović nanosil kupe Disneyjevih in drugih stripov, ob katerih smo se izbrusili celo v cirilici. In kakšen *Dekameron* menda tudi že, na skrivaj. Vas dolgočasim? Odslej bo šlo hitreje, prisilil bom spomin, da gre čim bolj ravno pot: selitev za Bežigrad, dobro leto intenzivnega branja kriminalk (predvsem v srbohrvaščini, znamenita zbirka X-100 romanov, na srečo v latinici, *Lun, kralj ponoči* in njegove za tisti čas tako privlačno megalomanske prigode, pa tudi Ellery Queen, Perry Mason in drugi bistrumneži, ob katerih sem se skoraj odločil, da bom postal advokat), pa spet poskus z lokalno knjižnico (tam je bila na drug način prijazna knjižničarka, ki sem ji še zdaj hvaležen za marsikak nasvet), malo bolj resno branje (precej ga je usmerjala zbirka "Sto romanov", ki je začela takrat izhajati), prvi prevodi (s prijateljem Alešem Strojnikom kriminalne zgodbe iz angleščine za Nedeljski dnevnik, sam Prévertovo *Barbaro* za na razredni stenčas in pesmi francoskih črnskih avtorjev za enourni recital, kjer sem jih z nekaj sošolci tudi deklamiral; razgledana in temperamentna profesorica francoščine, ki nam je tuje knjige nosila, je moje prevajalsko početje sicer cenila, a mi brez omahovanja prismolila grajo, ker slovnice

pač nisem znal). Tudi prve nekakšne kulturne sestavčiče sem začel pisati takrat in na kulturni strani Mladine jih je prijazno objavljala Valter Samide (ki me je kasneje povabil v uredništvo "Mladih potov"), s Samom Simčičem sva ustanovila šolsko glasilo "Koraki", a po dveh številkah, ki sta dvignili politični kraval tudi na občinskem "komitetu", prepustila posel ustrežnejšim od sebe. Misel na študij prava je bila pozabljena, skušnjava igralske akademije bežna in ne premočna, in živel sem nekako v prepričanju, da se bom vpisal na slavistiko, ko mi je taborniški prijatelj Nejc, ki je dosti več bral in ki mu dolgujem opozorilo na marsikak močan roman, povedal, da obstaja tudi študij primerjalne književnosti, in namignil, da utegne biti bolj zanimiv. Ubogal sem ga in jeseni 1965 – takrat ni bilo sprejemnih izpitov – postal komparativist *in spe*, vpisal pa sem tudi francoščino, potem ko sem med njo in angleščino nihal dobesedno do zadnjega dne. – Na primerjalni – katere tedanji junaški časi dobivajo v spominu naše generacije skorajda mitski obstret in o kateri z veteransko nostalgijo kdaj pripovedujemo mlajšim kolegom – sta kot ogromna mlinska kamna mrvila naše gimnazijske predstave o literaturi profesorja Ocvirk in Pirjevec: prvi, resda veliko odsoten in fizično betežen (a duhovno svež in oster, saj je v tistem času urejal "100 romanov", pa "Zbrana dela", pa mukotrpnostno razbiral Kosovelovo zapuščino, ki jo je nazadnje zgledno komentiral), s svojim nadvse temeljitim pozitivizmom, garniranim z nemalo pikantnimi anekdotami, s svojim nonšalantnim preigravanjem obdobj in tém, za katerim je bilo čutiti ogromno nakopičeno vednost o stvareh literature, pa tudi najbrž majčken, strupen dvom o tem, da se jim lahko na tak način pride do dna; drugi, ravno dodobra izvit iz pozitivističnih metod, ki jih je dobro poznal, neizprosno vrtajoč v ta dvom, hkrati pa logično natančno in retorično razkošno opozarjajoč na znotrajliterarno jedro besedne umetnine in begajoč brucovsko pamet s "kvazirealnostjo" Črtomira in Bogomile. Pirjevec nam je s svojimi predavanji, zlasti o evropskem romanu, jemal sapo, da bi (nemara) znali literaturo vdihati drugače; marsičesa nismo razumeli, marsikaj smo preleli samo napol, a tudi marsikaj v naših glavah, kar se sicer ne bi, se je premaknilo in ostala je trajna sled. Študij primerjalne književnosti pa je bil tudi družabno darežljiv: večino predavanj smo imeli vsi letniki skupaj in tako si je človek nabral kolegov v relativno širokem starostnem razponu, in vladala je trdna, včasih – upravičeno?, ni nemogoče! – visokostna komparativistična samozavest,

ki se je marsikdaj pretočila v dolgoletno prijateljsko zavezo. – Na francoščini je bilo tovrstno spodbudnega ozračja manj; živega jezika smo – ob odsotnosti kakršnih koli tehničnih pomagal – ovonjali le za ščepec, literaturo so nam podajali suhoparno, fiksirano nekam med srednji vek in klasicizem (izjema, a žal kratkotrajna, je bila profesorica Marjeta Vasič, tedaj še Pirjevec, od katere edine se je dalo izvedeti kaj o dvajsetem stoletju). Na srečo je tedaj v NUKu še deloval francoski oddelek in še večja sreča je bila, da ga je vodila bibliotekarska polihistorika Radojka Vrančič, ki je svoje znanje z nesebično predanostjo razdajala obiskovalcem; iz tistega četrtega nadstropja sem si v študentskih letih nanosil dosti knjig in že tudi kaj prevedel iz njih. In po kinih so igrali, neprimerno več kot zdaj, francoski filmi, na eni strani Delon, Belmondo, Ventura, na drugi skoraj ves "novi val" – *Srečo* Agnes Varde sem videl nekajkrat in Truffautevega *Julesa in Jima* znam skorajda na pamet! Leta 1968 se spominjam predvsem po sovjetski zasedbi Češkoslovaške, ki je bila zame strašen šok, na načelni in intimni ravni: slab mesec pred invazijo sva z bodočo ženo z avtostopom prekrizarila deželo in od blizu spoznavala vznesenost in pričakovanja Čehov in Slovakov, in še vem, da sem jokal, ko sem potem gledal slike tistih svinjskih tankov po praških cestah. Ob zasedbi Filozofske fakultete tri leta kasneje (in ta je bila najbrž pravi in najvišji vzbruh študentskega gibanja pri nas) pa sem bil, svež diplomant in mlad oče, že nekaj mesecev v JLA, in v Mostar, kjer sem služil, je o tem pricurljala le kakšna skopa vest.

Literatura: *Bi lahko govorili, da se je takrat oblikovala neka izrazito vaša, prepoznavna generacija, ki se ji še danes čutite zavezani?*

Berger: Generacija je danost: približno isti letnik rojstva. Znotraj nje se nekateri – po čudni kemiji – pokličemo in včasih za dolgo zaslišimo. S prijatelji iz osnovnošolskih let igram tarok, z gimnazijskim hodim v hribe in nabijam pinkponk. A vas po mojem zanimajo bolj literarne povezave ... Seveda: iz množice kolegov se nas je na fakulteti izluščilo nekaj, ki se radi družimo še zdaj; najbrž smo se začutili že takrat. Mogoče smo se enako smejali ali nosili podobne "špagarice". Bržkone smo pili ista vina in gotovo smo kdaj bruhnili za istim vogalom. Pomemben se nam je zdel prvi Armstrongov korak po luni leta 1969, a tudi zmaga Jugoslavije na svetovnem košarkarskem prvenstvu v Ljubljani leto potem nam ni bila videti od muh. Najbrž nas je dostikrat navdušila ali ozlovoljila ista knjiga,

pa smo nekako vedeli, da doživljamo tudi te stvari podobno. Gotovo smo znali na pamet vsaj kakšno isto pesem, pa ne iz šolskih čitank. A bogvedaj, da bi takrat o tem razmišljal kot o nečem generacijskem, o nečem, kar se pripravlja na pohod skoz institucije, si zagotavlja in razdeljuje delo in preživetje za naslednja desetletja (za kar včasih naslutim, spoštovana Ignacija, da gre mogoče pri vašem rodu); bilo je bolj improvizirano in sproščeno, a manj premišljeno in odgovorno. – Smo pa tisti, ki se nam je tako zgodilo, ostali miselno in družabno skupaj, in o nekakšnem generacijskem "nastopanju" bi lahko govoril v drugi polovici sedemdesetih let, ko je Jernej Novak (kasneje se mu je pridružil Milan Dekleva) pri Ljubljanskem dnevniku odprl stran "Sveta v knjigah", svobodnjaški pendant Delovim "Književnim listom", ki so bili tedaj estetsko izrazito konservativni in obenem ideološko nadvse nestrpnji. Pisali smo recenzije o tistem, kar nas je zanimalo (in nam bilo v glavnem všeč), in se ne obnašali kot skupina, si delili smernic ali si prilikovali mnenj – čeprav nas je Taras K. nekajkrat ošvrknil kot v grupo povezane "znotrajtekstualce" –; edina organizirana dejavnost je bilo nekaj časa kegljanje po predmestnih krčmah, pri katerem pa sva z Zornom neprevidno kar naprej zmagovala in je drugim (naj gentlemansko zamolčim njih imena) veselje pošlo. Imeli pa smo veliko srečo, da je bilo med vrstniki, znanci in prijatelji dosti še zdaj močnih ustvarjalcev, ki smo jim lahko (iskreno, a brez navijaštva) delili zelo dobre ocene. Mislim, da smo se znali veseliti dobrih knjig svojih vrstnikov, jih občutiti tudi kot drobno lastno zadoščenje. Mogoče smo komu, ki so se nad njim zmrdovali ali se mu posmehovali starejši, etablirani kritiki, kdaj celo malček pomagali, ko smo mu dali javno vedeti, da nam je všeč. Da je njegov moderni pesniški jezik pravšen za naša ušesa in srce ali da so poti njegovih proznih junakov po meri tega sveta. – Zavezanega se čutim nekaterim prijateljstvom, tistim blagim ali ostrim režnjem naših življenj, ki si jih znamo deliti in ostanejo v nas; večinoma so vezana na generacijo, a ne vsa.

Literatura: V svoji razpetosti med prevajalstvom in urednikovanjem, med gledališčem in literaturo namreč dajete vtis, kot da zavestno prestopate iz sveta v svet, nikjer povsem in dokončno doma, in da je enako tudi z vašim odnosom do kolektivnosti, zavezujočih idejno-nazorskih in prijateljskih druženj, da torej prejkone sledite predvsem svojim lastnim vzgibom, notranji intuiciji?

Berger: Ne vem, ali res kaj prida prestopam; včasih se mi zdi, da odločno premalo, da se precej otepljem nekje priliman. Konec koncev: dvajset let v isti službi, ko je vendarle vabilo nekaj zamenjav pa tudi siren svobodnega poklica; še kakšno leto več kar intenzivnega in nepretrganega prevajanja, pa dokaj dolgo pisanje o gledališču – je to res prestopanje iz sveta v svet? Seveda je sreča, ali nekakšen dar, če se stvari poklica in intimne gnanosti prepletajo in dopolnjujejo; kaj je – po svoje – za komparativista lepšega, kot če dopoldne v službi dela dobre knjige, popoldne doma prevaja dobro literaturo, gre zvečer v teater in ponoči o tem še kaj napiše? Bil bi nemarno nehvaležen ali sprenevedav, če bi nad takšnim svojim četrstoletjem vihal nos. Mi je pa včasih žal, da se ne znam polotiti še česa drugega, bodisi iz nebesednih umetnostnih zvrsti, bodisi s področja ročnih spretnosti; ne da bi s tem ušel črkam, ampak da bi si malo odpočil od njih in tako oplemenitil naš naslednji stik. In takrat se sprašujem, ali je to, kar še zmerom počnem, res predvsem zavezanost besedi, zvestoba sebi, ali pa je postalo nekakšna "fah" specializacija, ki poteka po inerciji. Slutim, da je obojega nekaj, in upam, da prvo še prevladuje; da torej res, kot prijazno pravite, v okvirih možnosti sledim "lastnim vzgibom" in ne vsakršnim kravjim zvoncem.

Literatura: *V podobni luči se mi namreč razkriva tudi vaše delovanje v krogu Nove revije. Že leta sodelujete v njenem uredništvu, vendar se mi zdi, da se s precej večjo opreznostjo kot nekateri drugi člani, morda celo z averzijo, obnašate do politike in aktualno političnih tem in vprašanj?*

Berger: V uredništvu Nove revije sem od prvega dne, in to povem s ponosom in razneženo vznesenostjo. (Ah ja, konec osemdesetih sem za nekaj časa izstopil, ker mi je šel prehudo na živce puhlo gobezdavi sourednik, a potem me je prijatelj Niko povabil nazaj, in to sem z veseljem storil.) Spet bi se lahko po spominskih vijugah odvrtil nazaj, spet skoraj za dvajset let: v prve sestanke v kleti Cankarjeve založbe na Kopitarjevi cesti (po enem takšnih sva se za omizjem pri Sokolu za vse do danes močno zblížala z Alešem Debeljakom), pa v viharne uredniške seje v prostorih nekdanje Partizanske knjige, ki so se praviloma nadaljevale v Štajerskem hramu ali na vrtu Dajdama, pa, navsezadnje, v prepadeni hip tistega torkovega zračnega alarma nad Ljubljano, ob katerem smo od onemoglega besa in strahu prebledeli mnogi v uredništvu na Cankarjevi cesti, ki smo se v tistih

prvih poosamosvojitvenih dneh dosti mudili tam. A vprašali ste me nekaj drugega, in naj poskušam odgovoriti. V politiko smo bili tiste čase vpleteni vsi iz dejavnega kroga Nove revije, v politiko kot preskušanje, kje so robovi moči oblasti, in kot neprestano razmikanje teh robov, pa naj je šlo za objavljane spisov, ki ne bi takrat nikjer drugje v Sloveniji mogli ugledati belega dne, za intervjuje s "problematičnimi" osebnostmi ali za pisanje in podpisovanje kopice izjav in zahtev. (Robovi so se krhali neverjetno hitro: včasih je imel človek občutek, da se bo zaletel z glavo v zid, pa ni bilo zidu, ko naj bi trknilo, že nikjer.) Nekateri so imeli več politične intuicije, energije in ambicij, drugi smo bili zadevno bolj sopotniško naravnani ali smo si želeli misliti in govoriti bolj literarno. A družili sta nas, mislim, podobna vročičnost in odločenost, da gremo – kljub občasnim dvomom in slabim voljam – skupaj naprej, ne vedoč kam, ampak natančno zavedajoč se *zoper kaj* in *iz česa*; da ne splavamo na breg iz deroče reke, ki smo ji maloprej sami odškrnili zapornice. Sta nas povezovala tudi zarotniški čar tveganja, brezbriznost do lastnih "družbeno uspešnih" karier? Zdi se mi, da je bilo tako, čeprav so nam preklani jeziki, ki so takrat pocasto mirovali, potem oponašali, da smo revijo delali itak sami profesorji, pesniki in pisatelji, uredniki, skratka, privilegiranci režima. Silna logika: kdor je bil tiho, je bil pravi junak; kdor je kaj zinil, je že kako sumljiv ... In bil je čas, ko so se mi še poglobila dotedanja prijateljstva (Zorn, Jančar, Grafenauer, B. A. Novak, Vodopivec, Skrušny) in utrdila tesnejša znanstva, ob političnih zadevah, a dosti tudi mimo njih. Torej bi rekel, da tista domneva iz vašega prejšnjega vprašanja o mojem odnosu do "zavezujočih prijateljskih druženj" ne drži, da pa je točna, kar se tiče "kolektivnosti", kadar ta suponira ali celo terjaja skupne poglede na skoraj vse stvari, od političnih splošnosti do amatersko zlobnih psiholoških karakterizacij, od vrednotenja zgodovine do doživljanja sodobne literature. Ne pravim, da me politika ne zanima (kdo, ki misli, da je količkaj pri sebi, bi si dovolil, da ga vlečejo za nos, pa on o tem prav nič ne ve?), a ne toliko, da bi se dejavno vtikal vanjo, in tudi ne, da bi kar naprej razvneto razpravljal o njej. Tu se mogoče kdaj razhajam s prijatelji in včasih mi je žal za dnevi, ko smo se znali, sredi politično dosti bolj mogočnih viher, pozno v jutra pogovarjati *tudi* o literaturi, "smislu", ženskah, glasbi, tujih deželah; bolj o pristnem *sebi* kot o prevrtljivih možičkih kopitljačkih iz političnih sfer.

A vseeno nisem nič pomišljal, in bil sem celo počaščen, ko sem pred slabim letom lahko podpisal *Uro evropske resnice za Slovenijo*, saj sem začutil, da natančno izraža tudi moj razočarani srd nad opotekavo se slovensko državo, in osuplo in zgroženo sem potlej opazoval, kako se nadnjo zlivajo potoki neslane gnojnice spod (menda in žalibog) vodilnih žurnalističnih peres. Nekdo, ki zdaj v reklamne namene hodi po strehi svoje časnikarske stolpnice (potem ko je na trdnih tleh že zdavnaj izgubil ravnotežje), nas je opsoval s "prhljajem"; tisti, ki so obnemogli med študijskimi leti, so vreščali, naj vrnemo diplome; kdor ni bil nikdar nikjer vsaj malo opažen, je zahteval, naj se odpovemo svojim knjigam in morebitnim priznanjem zanje ... Smradast, spačen svet; dokler je takšen, še zmerom rad, čeprav manj pogosto, stopim "na Revijo", da vdihnem drugačen zrak in dobim merico čistega vina.

Literatura: *Vaša obsežna bibliografija sega od znanstveno usmerjenih literarnoteoretskih obravnav (v mislih imam študijo o dadaizmu in nadrealizmu) do bolj sproščenih esejistično dnevniških zapisov, od prevajalskih dosežkov do številnih del, katerih urednik ste bili. Glede na tako pestrost bi si upala domnevati, da se kje utegne najti tudi kakšno vaše literarno besedilo?*

Berger: Pičlo, pičlo. Za takšno delo mi manjka daru, vztrajnosti in korajže. Nerodno bi mi bilo dati iz rok napol dobro stvar; da pa je odlična, kakor naj se spodobi, si ne bi upal presoditi sam. Mogoče ostaja kje kakšna vaja v izražanju (če jih že prevajam, moram znati kdaj nakovati tudi svoj sonet), pa kakšna zgodbica na dveh ali treh straneh brez hudih pretenzij, bolj preskus v samoironiji.

Literatura: *Zanimiva odkritja ponuja tudi kronološko prebiranje vaših del. Zdi se mi, da je bil vaš odnos do literature sprva izrazito študijsko, raziskovalno naravnano, potem pa ste se vedno bolj posvečali prevajanju in v zadnjih letih tudi osebnejšim zapisom, torej intimnejšemu, bolj neposrednemu stiku z literaturo, osvobojenemu apriorizma znanstvene terminologije in njenega teoretskega aparata. Je to zgolj domneva ali pa so v vaših mladih letih še obstajali načrti za literarnoznanstveno kariero, dokler vas ni beseda s svojo magijo docela pritegnila v nevarnejše bližine in na samotnejša pota, kakršno prevajalstvo brez dvoma je?*

Berger: Ne vem, ali je prevajalstvo samotnejše opravilo od poglobljenih literarnoteoretičnih raziskav; mogoče je kdaj bolj pestro, ko človek menjuje avtorje in njihove sloge in se na intimni ravni spoznava z njimi. A o tem kasneje; vsa druga vaša opažanja so točna. "Raziskovalno naravnani" sem bil po logiki stvari, saj sem moral, če sem hotel končati študij, napisati diplomsko delo. Na srečo je takrat Ocvirk razpisal tudi temo o nadrealizmu pri Slovencih, ki sem jo, kot francist in bolj dojemljiv za modernejše tokove, hitro pograbil. Kako nam, draga Ignacija, naključja uravnavajo življenje; nas najdejo, jih znamo po čudni logiki poiskati sami? *Hasard objectif*, bi rekli Breton in njegovi. Iz nadrealističnih besedil sem potem (1974) sestavil prvo knjigo prevodov *Noč bliskov*, na katere izbor (in manj na poslovenitve) sem rahlo ponosen še zdaj; res sem zanj prebral obilo knjig, ki so bile pri nas (pa nekatere tudi v Franciji) težko dosegljive. Veliko obzorje po tedaj manj znanih krajinah literature se mi je odprlo tedaj, po katerih sem potem še dolgo prevzeto hodil, in nekaj avtorjev, bolj posredno povezanih z nadrealizmom (Queneau, Char, Artaud), me je spremljalo (tudi kot prevajalski mik in dolg) še lep čas. A kako naj kdo, ki se mladeniško navdušuje nad nadrealističnimi načeli in izdelki, zaupa svoje življenje znanosti? Pisanje tistega zvezka *Literarnega leksikona* o dadaizmu in nadrealizmu mi je bilo po tej plati huda muka; kot da bi sproti izdajal prevratnega duha, ki sem mu verjel in me je navduševal, in hkrati tudi, kot da bi grešil nad matično stroko, ki mi je delo zaupala z najvišjega mesta. Da, že prej je obstajala možnost, da se posvetim vedi in s tem morebitni "literarnoznanstveni karieri", dogovori so celo rezultirali v uraden razpis, a sem se zadnji hip premislil, najbrž tudi zbal. Nisem se videl, in še manj prepoznal, v filigransko natačni stroki, v strogem tehtanju in odmerjanju besed, in tudi nisem občutil v sebi duhovne in fizične kondicije za takšno poglobljeno delo. Najbrž je klujuval nekje zadaj tudi še Pirjevčev dvom o smiselnosti literarne vede (in seveda zavest, da mi ga ne bo nikdar mogoče preseči niti malo tako polno, kot ga je on), pa tudi misel na mrakobno raziskovalno institucijo mi je bila intimno tuja. Malo sem bil ob tem še razpršen od službe na ljubljanskem radiu (ki pa me, upam, ni pahnila v prehudo površnost), a bolj se mi zdi, da me je res pritegovala beseda "s svojo magijo", neposredna, živa govorica žive literature (in teatra), in možnost, da se odzivam nanjo z bolj svobodno, osebno presvetljeno, čeprav zato ne neodgovorno besedo.

V takšnem duhu sem potem pisal literarne in gledališke ocene, ki se niso odrekale emocionalni impresiji, a so jo skušale tudi "nadosebno" utemeljiti, in približno tako je bila zastavljena tudi študija k prevodu Beckettovega *Molloya*; omenjate jo v naslednjem vprašanju, ki pa je tako dolgo, da ga ne bom prepisoval, in tolikanj učeno, da me je malo prestrašilo. Najbrž je res šlo za obliko "imanentne interpretacije literarnega dela"; bilo je seveda mamljivo in dražljivo razbirati nekatere zakonitosti, ki jih roman skriva pod svojo povrhnjo "zgodbo", in krasen je bil občutek, da so se razpletene niti na koncu nekako sešle. Podobno sem poskusil pisati še nekajkrat, o tisti prozi in poeziji, ki sem ju zbliza občutil, in še zdaj se mi zdi to najbrž najbolj zanimiv in produktiven način, za tistega, ki piše, in za onega, ki bere. Seveda pa le eden od mnogih možnih in vsebovati mora, kot zanesljivo pravite v neprepisanem vprašanju, "zadostno mero dvoma o upravičenosti in uspešnosti take literarnozgodovinske rešitve". To zaobsega tudi vednost o krhkosti (ne: poljubnosti) lastnih izpeljav.

Literatura: *Podoben dvom preveva tudi vaše gledališke ocene. Le da se zdi v primeru, ko gre za gledališke stvaritve, dilema o naravi in smotru slehernega interpretativnega početja še močnejša. V svoji zbirki gledaliških kritik Ogleidi in pogledi izpostavljate problem, kako je mogoče z linijo črke zaobjeti energijo, ki izžareva z odra, poustvariti občutja in o njih poročati bralcu. Ste se morda prav zaradi tega kritičnega samospraševanja nedavno umaknili iz kroga gledaliških kritikov?*

Berger: Delno prav gotovo. Vse bolj sem občutil ta prepad in nemočno opazoval, kako se mi obrablajo besede in kako ne najdem novih, drugačnih, za nova gledališka doživetja; kako se mi začenjajo ob izjemnih, še ne videnih igralskih upodobitvah kopičiti podobne, če ne kar iste, pridevniške oznake. Zadnja leta sem se sicer poskušal izvijati v bolj oseben, zavestno nestrokovnjakarski, ampak bolj podob in asociacij poln način pisanja, a tudi to se mi ni izkazalo kot trajna rešitev. Mislim, da je – pač na področjih, ki jih malo bolj poznam – prav pri gledališki kritiki nevarnost rutine največja: ne le da zmanjkuje besednjaka, na hudi preskušnji je tudi kritiška odprtost, pripravljenost, da brez apriorizmov sprejema svetove, ki jih ne pozna; za dolgoletnega kritika postaja gledališče marsikdaj nadložno opravilo in ne več skrivnosten mik, ki bi se mu moral predajati z zmerom na novo vzneseno vročičnostjo. Pa še nekaj je, o čemer sem vse bolj prepričan: kritika, in

gledališka še posebej, je privilegij mladih let, ko je dovolj prostora za neskajeno očaranost in pravičniško nestrpnost, a ko hkrati tisti, ki piše – če je količkaj vreden – trudoma brska po sebi, da bi našel besedne nianse, intonacijo stavkov, skladenjski zasuk, bi z vsem tem *tudi* poustvaril svoje doživljanje in iz njega še vrednotenje umetnine, v tem primeru predstave. In za povrh se v gledališču senzibiliteta spreminja zelo hitro: menjujejo se – tudi znotraj enega ustvarjalca – režijske poetike, drugačen postaja slog igranja, generacije se prehitevajo najbolj očitno naglo in prinašajo svoja, bolj ali manj "totalna" videnja teatra; dolgoletni kritik je tu neogibno v zamudi in preostajata mu dve, po mojem enako zagatni možnosti: ali da polaga svoja "preživela" občutja na nove umetniške izraze in mu je torej zelo malo stvari všeč, ali pa da se prenareja, da je za vse novo dojemljiv, postaja laskavi hvalitelj in s tem, najbrž, precej malo všeč samemu sebi. V obeh primerih nima teater nič od njega in narobe. Iz takšnega premisleka (in pomislekov) sem se "umaknil iz kroga gledaliških kritikov" in napravil prostor mlajšim, in ko jih zdaj kdaj z zanimanjem prebiram, ugotavljam, da sem storil prav. – Moram pa – da se ne bi zdelo, kako se čemu odpovedujem – močno opomniti, da se zavedam, kako me je vztrajno obiskovanje gledališča notranje napolnjevalo, ko so se v izvrstnih predstavah (in teh je bilo obilo) razgrinjale bogatije novih svetov in ko sem jih, včasih do kraja emocionalno pretresen, poskušal podoživeti in posredovati v drugačnem mediju, v lastni kritiški pisavi, kakršna je že pač bila.

Literatura: *Še zmeraj spremljate slovensko gledališko življenje, in sicer tudi kot prevajalec številnih dramskih del. Prav zaradi neposrednega soočenja literarne in odrske besede, književnosti in gledališča, ki je desetletja zaznamovalo tudi vaš življenjski habitus (kot bi se izrazil Niko Grafenauer), se mi zdite pravi naslovnik za vprašanje o tem, kakšen je vaš pogled na vlogo in pomen literature v sodobnem gledališču?*

Berger: Pogled je dvojen, literaren in gledališki. Prepričan sem, da brez besede, besedila (po možnosti dobrega), ne more biti teatra. ("Averbalno", "telesno" gledališče mi je mogoče kdaj zanimivo, a težko najdem kaj globljega v njem, predvsem pa se po svojem statusu sámo umešča nekam drugam, med gimnastiko in balet, v najboljših primerih v fingiranje mutastega rituala.) Torej: na začetku je beseda in z njo dramske osebe s

svojimi zgodbami in usodami. Potem pride teater, ki to po svoje presvetli. To je po mojem vsa umetnost, tako preprosta in tako nedoganljiva. To je razlog, da z veseljem ali presunjeni gledamo antične mojstre, Shakespeara in Cankarja. To je čarovnija pravega teatra: da neki za večno zapisan tekst odpre z novim ključem, najde pot v njegove skrite kamre ali v že obiskanih sobanah drugače razpostavi zrcala; da s svojimi sredstvi oblikuje na novo uzrto "imanenco" besedila. Znane stvari, kajpada, ampak ko me že sprašujete po njih, naj jih ponovim; ne govorim na pamet, so nasledek moje "kritiško-premišljevalne" izkušnje. Tudi ko sem se svoje dni najbolj navduševal nad odrskimi eksperimentiranj z besedilom, se mi je zdelo, da je treba razločevati med tistimi, ki so ubrala povrhno pot, izvihala par rokavov, natrosila cel kup domiselnih šal ali jo nalašč mahnila naravnost zoper tekst, ga v celoti karikirala ali parodirala (to je bilo včasih silovito zabavno, tudi odrešujoče glede na siceršnjo resnobno težo "žlahtne odrske besede"), in tistimi, ki so se na pogled prav tako močno odmaknila od "izvirnika", a se je gledalcu v njih razkrila, intuitivno ali po razmisleku, čvrsta, v sebi sklenjena *interpretacija* besedila, porojena iz drugačnega časa, občutenja sveta in teatra, interpretacija, ki ni bila poljubno šaljiva, ampak pretehtana, odgovorna do avtorja, sebe in gledališča nasploh. Oba, draga Ignacija, sva brala Korunove režijske dnevnik in veva, o čem govoriva; o prostorjih, ki jih za napisano dramsko besedo uzira senzibilen ustvarjalec, o muki in slasti njihovega *opodobovanja*, ki je na koncu skupinski prekap tolikerih poskušanj, izbir in odločitev. Pred leti se je, v političnih in znanstvenih vrhovih, dosti govorilo o "nedotakljivosti" dramskega besedila – interpretacije klasikov, zlasti Cankarja, in zlasti Korunove in Jovanovičeve, je politika občutila kot nespodoben izziv, a je bila tolikanj prevejano spodobna, da jih je zavračala iz "domoljubnih" in "estetskih" razlogov, postavljajoč se v bran umrlega avtorja, ki da že ni tako mislil –; takšna nedotakljivost bi pomenila (če ne bi bila tako ali tako *a priori* iluzorna) smrt teatra, katerega edino mesto bi bilo med muzejskimi eksponati. V gledališču – govoreč na splošno in o tistem, ki mi je najbolj blizu – vidim torej prostor za nepogrešljivo oboje, za literaturo in njeno odrsko osmislitev, za besede in za podobe, ki vznikajo iz njih, da jim dajo novo razsežnost, a vseeno ostajajo vezane nanje. Kdaj gledalec ta spoj, ali preplet, občuti in sprejme in kdaj gre mimo njega in ga zavrne, pa je navsezadnje čisto njegova reč; je le eden, zadnji,

v nizu sprejemnikov kvazirealnosti umetnine, ki je v gledališču še dodatno zamotana reč.

Literatura: *Opazno je, da se izogibate klasificiranju ali celo produciranju literarnozgodovinskih označevalcev. Ne nazadnje se vas tudi debata o postmodernizmu in modernizmu, čeprav ste se ukvarjali z Beckettom, ki je bil v tem pogledu vedno izredno privlačen objekt teoretikov postmodernizma, ni pomembno dotaknila. Kljub temu pa me zanima, kako vi doživljate "smeri razvoja" sodobne francoske književnosti, še posebno v primerjavi s sedanjim stanjem slovenske literature?*

Berger: O tem, zakaj se stvarem, ki jih omenjate v prvem delu vprašanja, izogibam, sem že nekaj povedal: ker mi niso blizu in ker jih zmerom manj poznam. Debate o postmodernizmu sem spremljal, a precej odmaknjeno in hladno (sem pa, kot urednik "Kondorja", če že ne spodbudil, vsaj prepričano omogočil natis prve takšne antologije pri nas). Brez trohice vzvišenosti – a tudi brez kančka slabe vesti – lahko rečem, da sem v teh pogledih *praktik*; literatura me zanima kot bralca, urednika in dostikrat seveda kot prevajalca. V zadnjem primeru se niti malo ne izogibam izsledkom znanstvenih raziskav (koristne so študije o slogovnih znamenitostih posameznega avtorja ali dela, pa tudi kakšne drzne, nekonvencionalne interpretacije pridejo prebito prav, ko me, na primer, opozorijo na ambivalentnost kakšnih ključnih besed, ki sem jo nemara spregledal), a pri tem me vprašanje, koliko in po čem je, deniva, Beckett (*post*)*modernist*, zanima kar se le da malo, kvečjemu mimogredno informativno. "Literarnozgodovinski označevalci" so seveda nujni, a predvsem za komunikacijo med posvečenimi, za utrjevanje in razgibavanje stroke in tistih, ki so se ji odločili dati pamet in duha; upam, da se ne postavljam le v bran svoji nevednosti, ko mislim, da je tudi tu upravičena, če ne kar potrebna, nekakšna *specializiranost* – sam bom z užitkom, in kar se da odgovorno, prevedel še kaj Becketta ali Borgesa in z drhtavo prevzetostjo bral Jančarja, Deklevo ali Debeljaka, drugi pa v njih – prepričan sem, da s pridom, in upam, da tudi z notranjo zadoščenostjo – razbirajo takšne ali drugačne prvine. – O "smereh razvoja" sodobne francoske književnosti pa bi vam vedel povedati zelo malo: skušam sicer spremljati vsaj del tistega, kar izhaja pri Editions de Minuit, ki naj bi bila še zmerom najbolj avantgardna od večjih francoskih založb, in zasledil sem nekaj, vsaj zase, zanimivih novih imen, a premalo

za kakršen koli zanesljiv očrt. Pri dramatikih pa imam občutek, da se proizvajajo dosti primerno vsečnega bulvarja, pa nekaj solidno obdelanih, a tipično francoskih, tudi zgodovinskih tem, in da je njihov zadnji resnično za svet pomembni avtor že skoraj deset let pokojni Bernard-Marie Koltes, prekleti angel rimbaudevskih izmer. Ta bo obstal.

Literatura: *Nenehna primerjava med francosko in slovensko književno besedo, med obema jezikovnjima svetovoma, je pravzaprav osrednja naloga vašega prevajalskega poslanstva. In še nekaj: nenehno iskanje – iskanje zvenov, sopomenov, iskanje smisla ... Ali taka predstava o prevajalskem delu povsem drži?*

Berger: Vsekakor. Pri tem ima "iskanje smisla" kajpak več "sopomenov" – do tistega sitnega *zakaj sploh*. A pustiva to. Vsa ta leta sem prevajal *rad*, tudi kadar se mi je kdaj (spomnim se Lautréamonta) mučno zataknilo in sem bil prepričan, da iz takšne slepe ulice ne bo izhoda. Bodrila me je misel na nekaj tovarišev, ki bodo brali moj prevod in jim bo dal nekaj, česar sicer ne bi poznali ali vsaj ne po slovensko. (Priatelj Andrej Brvar mi je bil ob kar dosti priložnostih priznavalni dopisovalec, Milan Dekleva in Sanja Zorn ustna spodbujevalca.) A seveda ne gre le za takšne, sicer ljube privatnosti: prevajanje je resda izziv posamezniku, je pa skozinskoz povezano s civilizacijskim okoljem, ki mu pripada. Je – če pogledava zgodovinsko – od Trubarja naprej ena naših redkih trajnih, nepretргanih vezi s svetom, nenehno odpiranje tujini, potreba in zmožnost, da se jo presnovi. Je – če se ozreva samo pol stoletja nazaj – nekakšen skrivni sel, ki je iz kabinetov razgledanih prevajalcev in iz miznic pogumnih urednikov prinašal med bralce spodbudno "novico", da je literatura dosti več kot heroični realizem in rimanje krampov in lopat. Je brat po mleku, ki je piscem iz dežel, kjer je bila še črna moka "na karte" in večkrat presejana, trosil v testo drugačen kvas. Je – dandanašnji enako kot prejšnje čase – osebno samopotrjevanje in (če je dobro) vsakokrat na novo drobno zmagoslavje materinščine. Predvsem v tem je – ob tem, da sem pre(d)stavil nekaj pomembnih francoskih avtorjev, ki so bili pri nas znani samo približno ali sploh ne – zadoščenje, ki ga kdaj občutim ob svojem prevajalskem delu: da se je lepo, bogato in na pravem mestu iztekla rima; da je v natančnih tonih in podtonih zazvenel slog. Kot bi pri pinkponku spretno vrnil žogico na servis prebrisanega mojstra; kot bi spregledal nasprotnikovo večpotezno

kombinacijo na šahovnici in se trudoma izvil v – remi. Govorim seveda o optimalnih situacijah, ki pa se jih je treba spominjati, če človek noče, da mu zmanjka volje in vzdržljivosti na poteh skoz blodnjake besed, katerih mavrična privlačnost je tudi njihova nenehno prežeča past: leskečejo se in donijo tolikanj mnogoterno.

Literatura: *Na temelju dolgoletnih in pestrih izkušenj s slovenjenjem svetovne literature ste verjetno prišli do povsem svojevrstnih, poglobljenih spoznanj o naravi jezika, do prav intimnega stika z besedo, morda do robov njene skrivnosti?*

Berger: Do intimnega stika z besedo pride po mojem vsak, kdor se resno in prizadeto ukvarja z njo. Ali se lahko dokoplje tudi do kakšnih spoznanj? Ali ni spoznanje o besedi, jeziku, *a priori* lažno spoznanje, ukinitelj tistega, po čemer jezik sploh je? Razpršitev skrivnosti, ujemanje v togost, beg pred še nespoznanim? Seveda, ko delam, pa tudi, ko počnem kaj drugega, precej razmišljam o jeziku, in včasih se mi izkazuje, kako silno sem ujet vanj (in obratno!), in drugič se mi za kratek čas zazdi, kako mi je ves ponujen in kaj vse finega lahko skupaj narediva. Enako velja za leta, ko sem pisal ocene, pa za zdajle, ko se z vami pisno pogovarjam, in tudi, kot se mogoče sliši paradoksalno, za prevajanje, čeprav je tam "drugi avtor" podvržen neprimerno strožjim omejitvam. A tudi znotraj njih, ki se jih včasih držim mogoče še preveč pedantno, je toliko možnosti svobode ali ujetosti, skušnjav različnih izbir in odločitev, da se od tega včasih zvrtil: kaj je usodno res, kaj je poljubno, nadomestljivo? Dostikrat ne najdem drugega odgovora, kot da sem oboje skupaj predvsem – jaz sam. – Če pa povem še kaj *praktičnega*: zadnja leta me ob primerjavi francoščine in slovenščine bega predvsem njuna različna ekspresivnost, ki izvira iz drugačne civilizacijske izkušnje, tradicije jezika, mogoče tudi iz temperamenta, "narodove duše" in še česa. Živo jo občutim, kadar sem na Francoskem, tudi v najbolj običajnih situacijah: v pomenku z domačini, v trafikantkinem pozdravu, v čenčarijah radijskih napovedovalcev. Toliko več besed, kot jih uporabljamo mi, in včasih, na prvi posluš, prav umetelne zveze! Koliko emfatičnih poudarkov za, v bistvu, votel ništre! In koliko, mogoče napol nezavednih, pretanjenih nians, na tržnici ali v biblioteki! Ali pa jih samo jaz tako slišim, ki prihajam iz bolj neposrednega in redkobesednega komunikacijskega sveta? Včasih, zlasti v Arlesu, kjer

prevajalski *college* ponuja zbranost in navdih, sem si o tem, medtem ko sem prevajal, tudi kaj zapisal, spet ne znanstveno poglobljeno, ampak emocionalno avtorefleksivno, iz neposredne izkušnje; tisti *krokiji in beležke* ravno te dni izhajajo v knjižni obliki pri Obzorjih in zato tu ne bom ponavljal, kaj sem v zvezi s tem natipal ali celó, vsaj zase, dognal. Skrivnosti pa seveda obstajajo še naprej, in tudi če jim bom kdaj pokukal čez rob, bom enako – prevajalsko – nemiren: še bolj se bom spraševal, kaj mi je storiti, ko pa bom vedel, da ne morem dokončno dognati, kje je meja med "zvestobo" prevoda in papirnatim ponavljanjem jezika z drugačnimi emotivnimi naboji, do kod lahko seže kolikor toliko utemeljeno priličevanje in kje se začne samovšečen prevajalski napuh. Ampak prevajal bom, bi rekel, vseeno še; tudi to je nekakšna zasvojenost, hazarderska strast.

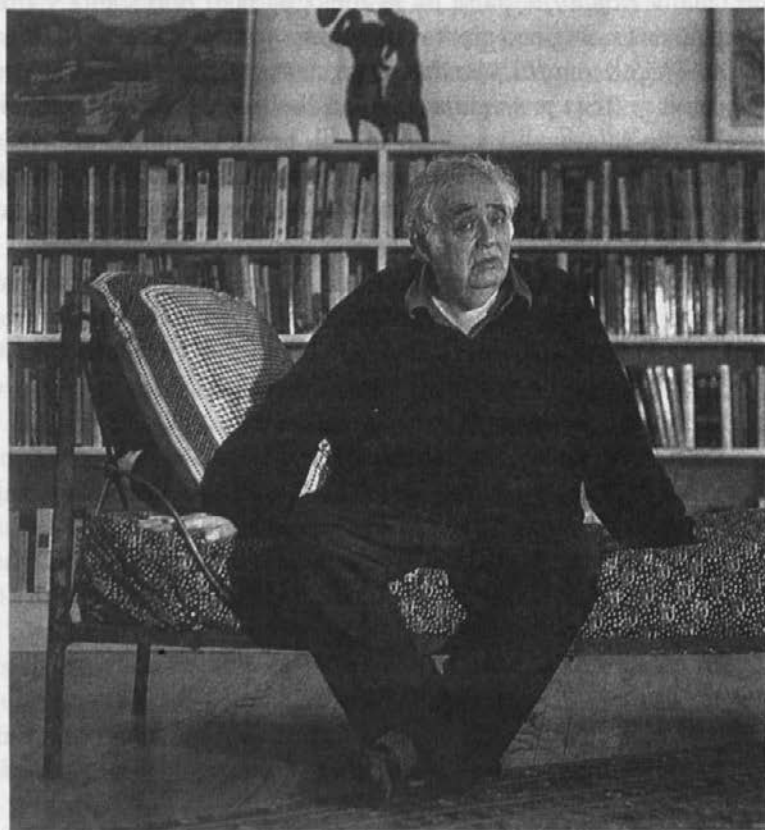
Literatura: *Logiko izbiranja prevodnih tekstov verjetno določajo predvsem potrebe slovenskega knjižnega trga. Vendar si najbrž kot urednik svetovnega leposlovja pri Mladinski knjigi lahko tudi sami naložite kak prav poseben prevajalski izziv. So prevodi poezije Renéja Chara ali knjige Izgin Georgesa Pereca izraz vaših osebnih ambicij?*

Berger: Če začnem ta, zadnji odgovor kot urednik, potem moram reči, da domneva v vašem prvem stavku nemara drži, kadar gre za neleposlovne knjige, priročnike, vodnike, leksikone in podobno, marsikdaj zelo koristno branje. A tudi tu so založbe, pri nas in v svetu, tiste, ki tovrstne potrebe, predvsem iz komercialnih nagibov, spodbujajo, če ne kar oblikujejo – kot se to dogaja pri vsakem blagu, ki za osnovno življenje ni nujno potrebno. Pri literaturi, predvsem prevodni, katere fond je tolikanj večji od izvirne, klasične ali sproti nastajajoče, pa je sploh drugače: če optimistično dopustiva, da obstaja nekakšna potreba po toliko in toliko izvodih na leto, po popularnem branju in po knjigah za ožji krog, pa je ta potreba – če ne gre ravno za šolsko branje ali za razvpite bestsellerje – precej nedefinirana, abstraktna; od urednika in konsenza v založbi je odvisno, kaj iz tuje literature bo v posameznem trenutku prišlo na naš trg, od razvejenosti in spretnosti prodajnih poti v založbi pa, kaj se bo zares preselilo na knjižne police. Seveda bi lahko govorila še o belih lisah v prevodni književnosti in ob tem o morebitnih tržnih nišah, o mehničnem ali premišljenem prenašanju izkušenj in metod tujega založništva, in še o čem, ampak mislim, da je s potrebami tako, kot sem rekel: založbe skušajo vzburjati kupce, in ne narobe, in v

veliki večini primerov je tako prav. – Sam sem si, tudi iz nekakšnih higienskih razlogov, večino prevajalskih izzivov oprtal z mislijo na druge založbe, in predvsem Cankarjeva in kasneje tudi Obzorja sta prevzeli dobršen del mojih "osebnih ambicij", ki seveda botrujejo vsakemu malo bolj zahtevnemu prevodu. Pri Charu, ki je pred leti izšel v *Liriki*, in Borgesu, ki sem ga lani izdal v *Kondorju*, pa se mi je zdelo, da tako zelo sodita v zbirki, ki ju urejam, da bi s higieno pretiraval, če bi svoja prevoda ponujal drugam. Osebne ambicije v založbi, kjer delam, pa usmerjam v čim boljši program, neodvisen od svojega prevajanja; v uredniško in človeško dolžnost si ob tem štejem, da sem pazljiv tudi do mladih pretendentov za prevajalsko delo, in v veselje mi je, ko kot urednik "promoviram" kakšnega bistrega in gibkega novega kolega (ali kolegico), tudi – če ne predvsem – iz francoskega jezika.

Spraševala je **Ignacija Fridl**

HAROLD BLOOM



Harold Bloom

*Klinamen ali Pesniški prekršek**

*when you consider
the radiance, that it will look into the guiltiest
swervings of the weaving heart and bear itself upon them,
not flinching into disguise or darkening*

A. R. Ammons

Shelley je premišljal, da so pesniki vseh časov pisali eno samo Veliko pesem, ki je v nenehnem nastajanju. Borges dodaja, da pesniki ustvarjajo svoje predhodnike. Če drži, kar je trdil Eliot, da so mrtvi pesniki ustvarili vednost naslednikov, je to znanje še zmeraj stvaritev naslednikov, delo živih za potrebe živih.

Vendar pesniki ali vsaj najmočnejši med njimi ne berejo nujno toliko kot najmočnejši preučevalci literature. Pesniki niso ne ne idealni ne poprečni bralci, ne arnoldovski ne johnsonovski. Med branjem ne razmišljajo: "V poeziji pesnika X je to mrtvo, to pa živo." Ko s časom postanejo močni pesniki, poezije pesnika X sploh ne berejo, saj so zares močni pesniki zmožni

* Prvo poglavje iz knjige Harolda Blooma *Strah pred vplivom – Teorija pesništva* (The Anxiety of Influence – Theory of Poetry), ki bo izšla letos jeseni v knjižni zbirki Labirinti Literarno-umetniškega društva Literatura.

brati le sebe. Po njihovem mnenju je presojanje početje šibkih, natančno in pošteno primerjanje pa znamenje tistih, ki ne sodijo med izbrance. Miltonov satan, arhetipska figura sodobnega pesnika v vsem svojem sijaju, opeša, ko začne na gori Nifates razglablјati in primerjati, njegova obnemoglost pa doseže vrhunec v *Znova pridobljenem raju*, kjer konča kot arhetip modernega preučevalca literature v vsej svoji šibkosti.

Poskusimo *Izgubljeni raj* eksperimentalno in na prvi pogled frivolno brati kot alegorijo zadrege sodobnega pesnika takrat, ko je najmočnejši. Satan je potemtakem, Bog pa njegov umrli, a še zmeraj nadležno silni in navzoči predhodnik, tako rekoč prapesnik. Adam je potencialno močni sodobni pesnik, vendar v svoji šibki dobi, še išoč svoj pravi glas. Bog nima in ne rabi muze, ker je mrtev, se njegova ustvarjalnost razkriva le v preteklem času pesmi. Od živih pesnikov v epu satan premore greh, Adam svojo Evo, Milton pa zgolj "notranjo ljubico", emanacijo globoko v sebi, nenehno objokujočo njegov greh; v epu jo štirikrat veličastno izklicuje, a zanjo ne premore enega imena: izklicuje jo – kot pravi – z več "pomeni, ne imeni". Satan, celo močnejši pesnik od Milтона, je že onkraj priklicevanja muze.

Zakaj satana imenujemo sodobni pesnik? Zato, ker napoveduje velikansko stisko v samem jedru Milтона in Popa, žalost, ki jo očiščuje osamljenje pri Collinsu in Grayu, Smartu in Cowperju, in se popolnoma kristalizira pri Wordsworthu, ki je zgled modernega pesnika, pravi pesnik. Utelesenje figure pesnika v satanu se začenja s pravim začetkom Miltonove pripovedi, torej z učlovečenjem božjega sinu in satanovo zavrnitvijo *prav tega* dejanja. Sodobna poezija se začenja z naslednjima satanovima izjavama: "Ne spominjamo se, da bi bili kdaj drugačni" in "Bedno je biti šibek tako v delu kot v trpljenju."

Oglejmo si Miltonovo sosledje v epu. Poezija se ne začenja z zavedanjem o padcu nasploh, ampak z zavedanjem o tem, *da padamo*. Pesnik je tisti, ki smo ga izbrali, tega se zaveda kot prekletstvo: ne reče torej 'Jaz sem padli človek,' ampak 'Jaz sem človek in padam' ali še bolje 'Bil sem Bog, bil sem človek (pesniku sta pomenila eno), in zdaj padam.' Šele *takrat*, ko tako samozavedanje doseže vrhunec, pesnik pade na dno pekla oziroma pristane na dnu brezna in tam ustvari pekel. O tem pravi: "Zdi se, da sem nehal padati; zdaj *sem padel*, zatorej sem obležal tu, v peklu."

Tam in takrat v tej nesreči odkrije dobro: izbere si pot junaštva, da bi spoznal prekletstvo in v njegovem risu odkril meje mogočega. Njegova druga mogočnost bi bilo kesanje, sprejetje Boga, ki je popolnoma drugačen od njega in odtujen od mogočega. Ta Bog je kulturna zgodovina, mrtvi pesniki, zadrega tradicije, ki se je tako zasičila, da ne rabi ničesar več. A če naj razumemo močnega pesnika, moramo še naprej od točke, do kamor zmore on, vrniti se moramo v ravnovesje, ki ga še ni zmotilo zavedanje o padanju.

Ko se satan ali pesnik ozre po ognju, ki ga je spočelo njegovo padanje, najprej ugleda obličje, ki ga komajda spozna, obraz svojega najboljšega prijatelja Belcebuba ali nadarjenega pesnika, ki mu ni nikdar uspelo in mu tudi nikoli ne bo. In satana kot zares močnega pesnika obraz najboljšega prijatelja zanima le toliko, kolikor mu razkriva poteze svoje podobe. Tako omejeno zanimanje ne more prevarati ne nam poznanih pesnikov ne resnično junaškega satana. Belcebub je prestrašen, precej drugačen od podobe, ki jo je pustil na srečnih poljih luči, vendar pa je tudi satan ostuden, obsojen – tako kot Walter Pater – da bo kaliban besed, ujet v resnično siromaštvo, v imaginativno nujo, čeprav je bil prej med najbogatejšimi in ni rabil skoraj ničesar. A satan v prekletem zanosu pesnika noče tuhtati o tem, temveč se posveča svoji nalogi – zbrati vse, kar je ostalo.

Ta naloga, obsežna in skrajno zahtevna, zajema vse, kar bi lahko razumeli kot motivacijo za pisanje vsakršne poezije, ki po svojih namenih ni strogo bogaboječa. Zakaj ljudje pišejo pesmi? Da zberejo vse, kar je ostalo, ne pa da bi posvečevali ali postavljali vprašanja. Junaštvo potrpežljivosti – Miltonovega padlega Adama in sina v *Znova pridobljenem raj* – je tema krščanskega pesništva, nikakor pa pesnikov dostojno junaštvo. Znova slišimo Miliona, slavečega prirojeno krepost močnega pesnika, takrat ko Samson zbada Harafo: "Dvigni svoje tančice / noge imam vklenjene, a moje pesti so proste." Pesnikovo sklepno junaštvo je pri Miltonu krč samouničenja, a vendar veličasten, saj ruši sovražnikovo svetišče. Satan, urejajoč kaos, vsiljujoč red sredi vidne teme in roteč svoje sluge, naj oponašajo njegovo odrekanje spovedovanju, postane junak, prav kakor pesnik, išoč tisto, kar mora zadostovati, a pri tem ve, da ne more biti nič dovoljšno.

To je junaštvo, natanko na meji solipsizma – ne v njem, ne onkraj njega. Satanov poznejši propad v epu, kot ga določi Miltonov "bebavi zasliševalec",

je pravzaprav nečasten umik s te meje; s samogovorom na gori Nifat ni več pesnik, in ko zapoje obrazec "Naj bo zlo moje dobro", postane zgolj upornik, otročji spreobračevalec običajnih nravnih kategorij, še eden od nadležnih prednikov večnih študentov, primerek večnih novolevičarjev. Ne po naključju: sodobni pesnik je v veselosti svoje žalobne moči zmeraj na daljnem robu solipsizma, iz katerega je vzniknil. Z zagatnim lovljenjem ravnotežja, od Wordswortha do Stevensa, poskuša ohraniti to držo, kot da bi s samo svojo navzočnostjo hotel reči: "Vse, kar vidim in slišim, prihaja iz mene!" in še: "Nič drugega nisem kot jaz in sem, ki sem." Prva trditev je sama po sebi morda pretanjeno kljubovanje nespregledljivemu solipsizmu, ki vodi k ekvivalentu: "Ne spominjam se, da bi bil kdaj drugačen," druga pa je že modifikacija – in nikakršen nesmisel –, ki govori o poeziji: "Ničesar ni zunaj mene, ker sem uvidel vse življenje, ki je tako kot moje, in zatorej 'sem, ki sem', to pomeni 'Kjer koli in kadar koli bom, ko bom hotel. Tako sem v vsem, da grem lahko kamor koli, in če zdaj raziskujem le svoje domovanje, vsaj *raziskujem*.'" Ali kot bi lahko rekel satan: "Tako v delu kot v trpljenju bom srečen, saj bom celo v trpljenju močan."

Žalostno je videti, kako večina modernih preučevalcev literature opazuje satana, a ga vendar nikdar ne vidi. V seznamu spregledov bi komaj lahko bilo več odličnih imen, od Eliota, ki razpravlja o "Miltonovem byronovskem junaku kodrastih las" (lahko bi se vprašali "O kom?"), do osupljivega odpadnika Northropa Frya, ki z uglajenim posmehom izklicuje wagnerjanski kontekst. (Tu bi lahko potožili: "Pravi znanstvenik, na božji strani, pa še sam ne ve za to.") Na srečo imamo Empsona in njegov več kot primerno dobrodušni poziv "Vrnimo se k Shelleyju!" Tja grem tudi jaz.

Shelley, premišljajoč o Miltonovi nizkotnosti do satana, pesniškega tekmeča in temnega brata, govori o "pogubni dvoumnosti", porojeni v mislih Miltonovega bralca, ki ga zapeljuje skušnjava, namreč primerjati satanove grehe z božjo zlobo in potem satanu odpustiti zato, ker je bil Bog pretirano zloben. Shelleyjevo stališče so sprevrgli C. S. Lewis oziroma 'angelska šola' preučevalcev Miltonovega opusa, ki so, tehtajoč grehe in božje zmote, presodili, da satan ne dosega Boga. Shelley bi se strinjal, da bi ta pogubna dvoumnost ne bila manj usodna niti takrat, ko bi ugotovili – tako kot sem bil ugotovil sam – da Miltonov Bog caplja za satanom. Še zmeraj bi namreč

imeli opraviti s kazuistiko, kot razpravljanje o poeziji bi bila še zmeraj moralistična in potemtakem pogubna.

Celo najmočnejši pesniki so bili v začetku šibki, saj so obljubljali, da bodo postali obetajoči Adami in ne v preteklost zazrti satani. Blake enega od načinov bivanja imenuje Adam in mu pravi tudi "meja krčenja", drugega satan in ga razlaga kot "mejo nejasnosti." Adam je dani oziroma naravni človek, meja, onkraj katere se naše predstave ne morejo še zmanjšati, satan pa je sprevrženo oziroma obrzdano poželenje naravnega človeka, še boljše senca ali prikazen tega poželenja. Onkraj tega fantomskega stanja nam ni dano iti, da bi se tako utrdili: omenjena prikazen poželenja se vtihotapi v naše potlačeno mišljenje in ga tako utrdi in skrči. Žal to ni dovolj za življenje, zadostuje pa za to, da se ob pomoči keruba varuha ustrašimo svojih ustvarjalnih zmožnosti. (Kerub varuh je Blakov simbol, prevzet od Milтона, Ezekiela in iz Stvarjenja, za tisti del naše ustvarjalnosti, ki se skrči in utrdi.) Blake je ta odpadniški del človeka natančno poimenoval; pred padcem – to je Blaku pomenilo pred stvarjenjem, oba dogodka je namreč štel za enega – je bil kerub varuh pastoralni duh Tarmas, ki je posebljal združevalno noto, ohranjajočo nedeljeno zavest, torej stanje nedolžnosti, čas pred spoznanjem, čas brez subjekta in objekta, čas, ki mu solipsizem ni grozil, saj ni premogel zavesti o sebi. Tarmas je pesnikova oziroma človekova moč uresničenja, kerub varuh pa sila, ki uresničenje ovira.

Noben pesnik tako pozno v zgodovini ni Tarmas, najsibo še tako prostodušen kot Milton ali Wordsworth, prav tako ni nihče kerub varuh, čeprav sta tako Coleridge in Hopkins (morda pa tudi Eliot) dopustila, da ju je osvojil. Pesniki so tako pozno v zgodovini oboje, Adami in satani. Na začetku so naravni ljudje, zatrjujoči, da ne bodo več krčili svoje osebnosti, na koncu pa trmoglavci, ki jih daje le to, da se ne morejo apokaliptično utrditi. Med tema fazama so najodličnejši med njimi zelo močni in preidejo od naravne okrepitve, značilne za Adama v kratkotrajnem cvetu mladosti, do junaške samouresničitve, katere posebljenje je satan s svojo prav tako minljivo in nadnaravno veličastnostjo. Tako okrepitev kot samouresničenje je mogoče uresničiti le v jeziku; vsi pesniki po Adamu in satanu govorijo jezik, ki so ga skovali njihovi predhodniki. Ko kdo govori, dodaja Chomsky, hkrati ve tudi tisto, česar se ni bil nikdar naučil. Literarna veda poskuša

učiti jezik, saj je tisto, česar se nikdar ne učimo, a nam je dano kot naravni dar jezika, ravno v njem napisana poezija. To ugotovitev sem izpeljal iz Shelleyjeve pripombe, da je vsak jezik preostanek pozabljene ciklične pesmi. Povedati hočem to, da literarna veda ne poučuje jezika literarne vede (tega formalističnega mnenja se še zmeraj oklepajo raziskovalci arhetipov, strukturalisti in fenomenologi), ampak jezik, v katerem je poezija že napisana, torej jezik vpliva, dialektiko, ki določa odnose med pesniki *kot pesniki*. Pesnik v *vsakem bralcu* ne doživlja iste ločenosti od tistega, kar bere, kot jo neizogibno občuti preučevalec literature v vsakem bralcu. Kar godi preučevalcu literature v bralcu, lahko pesnika v bralcu prestraši, to pa je strah, ki smo se ga kot bralci – v svojo škodo in na svojo lastno odgovornost – navadili spregledovati. Ta strah, ta vrsta melanholije, je strah pred vplivom, temotno in demonično področje, v katero zdaj vstopamo.

Kako kdo postane pesnik oziroma – če uporabimo starejše izrazje – kako se utelesi pesniška osebnost? Ko morebitni pesnik prvič odkrije dialektiko vpliva (ali pa le-ta odkrije njega), ko prvič spozna, da poezija biva tako v njem kot zunaj njega, sproži dogajanje, ki se sklene šele takrat, ko v njem zmanjka poezije, dolgo potem, ko je še premogel moč (ali strast), da bi jo znova odkril zunaj sebe. Čeprav je vsako tako odkritje samospoznanje, tako rekoč drugo rojstvo, in se mora v dobro teoriji izpolniti v popolnem solipsizmu, ni nikdar samo v sebi dokončano dejanje. Pesniški vpliv ni nič drugega kot čudovito, mučno, nasladno zavedanje *o drugih pesnikih*, kot ga zmore globoko v sebi začititi le skrajni solipsist, morebitno močen pesnik. Pesnik je namreč obsojen na to, da svoje najgloblje hrepenenje dojame z zavestjo *o drugih*. Pesem je *znotraj* njega, pa vendar ga obhajata sram in veličastje, ker so ga našle pesmi, velike pesmi *zunaj* njega. Če na tej točki izgubi svobodo, ne bo nikdar zmožgal odpuščati, še več: sprijazniti se bo moral s tem, da bo njegova neodvisnost večno ogrožena.

"Srce vsakega mladeniča," pravi Malraux, "je grobnica, v katero so vklesana imena tisočev mrtvih umetnikov, a katere edini prebivalci so maloštevilni mogočni, pogosto sovražni si duhovi." "Pesnika," dodaja Malraux, "preganja glas, ki ga je treba ubrati z besedami." Ker je bilo Malrauxu najbolj mar vizualno in narativno, je ponudil obrazec 'od pastiša do sloga', ki pa ne ustreza naravi pesniškega vpliva; približevanju le-tega k samouresničenju je bližji duh bolj drastičnega Kierkegaardovega gesla 'Kdor je

pripravljen delati, rodi svojega lastnega očeta.' Spomnimo se, da so pesniški vpliv dolga stoletja, od sinov Homerja do sinov Bena Jonsona, opisovali kot sinovski odnos, potem pa nas je prešinilo spoznanje, da je pesniški vpliv – in ne toliko *sinovstvo* – zgolj še eden od nasledkov razsvetljenstva, še ena plat kartezijanskega dualizma.

Beseda "vpliv" je že zgodaj, v sholastični latinščini Tomaža Akvinskega, dobila pomen "imeti moč nad drugim", vendar pa še dolga stoletja ni izgubila ne svojega izvirnega pomena "pritok, priliv, pritanje" ne prvotnega pomena emanacije oziroma sile, ki se na človeštvo zliva z zvezd. V prvotni rabi je biti pod vplivom pomenilo sprejemati nadzemeljski fluid, ki se je stekal z zvezd, fluid, ki je vplival na posameznikovo osebnost in usodo in ki je spreminjal vse zemeljske stvari. Moč, božanska in moralna, pozneje preprosto skrivna sila, se je udejanjala, navzlic prepričanju, da je posameznik svoboden. V našem pomenu, torej v pomenu *pesniškega* vpliva, je izraz zelo pozen. V angleščini na primer ga v takem pomenu ne poznata ne Dryden ne Pope. Johnson je leta 1755 vpliv definiral kot nekaj astralnega ali moralnega; o drugem pomenu je zapisal, da je "nadmoč, sila, ki usmerja ali spreminja", vendar pa so primeri, ki jih je bil navedel, verski ali izkušnjski, ne pa literarni. Dve generaciji pozneje je Coleridge izraz pravzaprav že razumel tako kot mi, v kontekstu literature.

Vendar je strah precej prehitel omenjeno rabo. Sinovsko lojalnost med pesniki je pri Benu Jonsonu in Samuelu Johnsonu nadomestila zapletena naklonjenost, ki jo je Freud prvi duhovito imenoval "družinska idila," moralna moč pa je postala zapuščina melanholije. Ben Jonson vpliv še zmeraj dojema kot nekaj blagodejnega. O *imitaciji* pravi, da pomeni "zmožnost, da se bistvo oziroma bogastvo drugega pesnika preoblikuje za svojo rabo. Treba si je izbrati najbolj odličnega in mu slediti, dokler mu ne postanemo tako podobni, da bi bilo mogoče naš posnetek zlahka zamenjati z izvirnikom." Bena Jonsona potemtakem ni strah imitacije, saj umetnost – kako razveseljivo – pojmuje *kot trdo delo*. A senca je vendar padla in s porazsvetljensko strastjo do genija in vzvišenosti je prišel tudi strah, saj je bila umetnost onkraj trdega dela. Edward Young s svojim longosovskim čišljanjem genija premišlja o usodnih vrtilinah pesniških očetov in – ko toži o velikih predhodnikih – napoveduje Keatsa z njegovimi pismi in Emersona z njegovim Samozaupanjem: "*Lastijo si* našo pozornost in nam tako

preprečujejo, da bi se dovolj posvetili samim sebi; *prejudicirajo* naše presojanje v korist svojih zmožnosti in s tem omalovažujejo naše; in končno nas *zastašujejo* z bleščavo svoje slave." Tudi Samuel Johnson, odločnejši avtor in bolj zvest klasičnim vrednotam, si je vseeno privoščil zapleten kritiški kalup, v katerega je kar se le da nenavadno strpal predstave o brezbriznosti, osamljenosti, izvirnosti, posnemanju in domišljiji. Johnson je rohnel: "Tantalov primer je v risu pesniškega kaznovanja zbuja sočutje, saj ni zmozel doseči sadja na doseg roke; a kakšno prijaznost lahko pričakujejo tisti, ki sicer trpijo Tantalove muke, a si nikdar niti ne poskusijo olajšati položaja?" Trepetamo pred Johnsonovim hrumenjem, trepetamo tem bolj, ker vemo, da je mislil tudi sebe, saj je bil kot pesnik tudi sam Tantal, še ena žrtev keruba varuha. V tem pogledu sta se le Shakespeare in Milton izognila johnsonovskemu šibanju, celo Vergila so obsodili, da je bil predvsem in zgolj Homerjev oponašalec. Z Johnsonom, najmogočnejšim rizikovalcem literature v angleškem jeziku, smo hkrati dobili prvega velikega diagnostika bolezni, imenovane pesniški vpliv. Vendar diagnoza spada v njegovo dobo. Hume, ki je občudoval Wallerja, je bil prepričan, da je Waller na varnem le zato, ker je bil Horac tako oddaljen. Mi gremo še naprej in vidimo, da Horac pravzaprav ni bil dovolj daleč. Waller je mrtev. Horac živi. "Breme vladanja," je menil Johnson, "teži vladarje zaradi zaradi kreposti njihovih neposrednih predhodnikov," in še dodal: "Naslednik znamenitega pisatelja se srečuje z enakimi težavami." To vrsto žaltavega humorja še predobro poznamo in vsak bralec *Reklame zame* lahko uživa v divjem plesu Normana Mailerja, ko se poskuša izmuzniti svojih strahov, ki jih je ves čas năvdihoval nihče drug kot Hemingway. Z manjšim užitkom se lahko prebijamo skoz Roethkejevo *Daljno polje* ali Berymannovo pesem *Njegova igrača, njegove sanje, njegov počitek* in odkrijemo, da je polje žal vse preblizu Whitmanovemu, Eliotovemu, Stevensovemu, Yeatsovemu in da so tudi igrača, sanje in pravi počitek tolažba prav istih gospodov. Vpliv tako kot Johnson in Hume dojemamo kot strah, vendar pa je patos v tej zgodbi vse opaznejši, dostojanstvo pa vse bolj pojemajoče.

Pesniški vpliv, ki mu je čas odvzel lesk, je del obširnejšega pojava – intelektualnega revizionizma. Revizionizem – najsibodi v politični teoriji, psihologiji, teologiji, pravu ali poetiki – pa je v našem času spremenil svojo naravo. Predhodnik revizionizma je herezija, vendar pa je herezija sprejete

doktrine poskušala spremeniti s spremembo ravnotežja, ne pa s tistim, kar bi lahko imenovali ustvarjalni popravek (le-ta je značilnost sodobnega revizionizma). Herezija je navadno izvirala iz spremembe poudarka, revizionizem pa, ravno narobe, sledi uveljavljeni doktrini do neke točke, potem pa skrene od nje, opozarjajoč, da je ravno na omenjeni točki doktrina zavila v napačno smer. Freud je, premišljujoč o revizionistih svojih teorij, godrnjal: "Pomislite le na močne čustvene dejavnike, ki mnogim ljudem preprečujejo, da bi se prilagodili drugim ali obvladali same sebe," vendar pa je bil preveč tankočuten, da bi se lotil analiziranja teh "močnih čustvenih dejavnikov". Blake, na vso srečo neobremenjen s tako obzirnostjo, ostaja najtemeljitejši in najizvirnejši teoretik revizionizma po razsvetljenstvu, nespregledljivo pa je prispeval k razvoju nove teorije pesniškega vpliva. Podrejanje sistemu katerega koli predhodnika, pravi Blake, pomeni ovirati svojo ustvarjalnost z obsesivnim presojanjem in primerjanjem, najverjetneje svojih del z deli predhodnikov. Pesniški vpliv je potemtakem bolezen samozavesti; no, vendar tudi Blake ni bil odrešen svojega dela strahu: tisto, kar ga je trpinčilo – litanije zlih duhov – je najmočneje izrazil v viziji najsjajnejšega od svojih predhodnikov:

*... the Male-Females, the Dragon Forms,
Religion hid in War, a Dragon red & hidden Harlot.*

*All these are seen in Milton's Shadow, who is the Covering
Cherub ...*

Tako kot Blake vemo, da je pesniški vpliv dobitek in izguba, za zmeraj pozabljena v labirintu zgodovine. Kakšna je narava omenjenega dobitka? Blake je razlikoval med stanji in posamezniki. Posamezniki so prešli skoz stanje bivanja in ostali posamezniki, stanja pa so se zmeraj razvijala, zmeraj spreminjala. In samo stanja je bilo mogoče grajati, posameznikov nikdar. Pesniški vpliv je prehod posameznikov oziroma posameznosti skoz stanja. Tako kot vsakršni revizionizmi je tudi pesniški vpliv duhovni dar, ki ga prejmemo s tistim, kar bi lahko nepristransko imenovali perverzno duha oziroma kar je Blake natančneje presodil kot perverzno stanje.

Res se dogaja, da pesnik vpliva na drugega pesnika, bolje povedano, pesmi enega pesnika s plemenitostjo duha ali celo obojestransko velikodušnostjo vplivajo na pesmi drugega. Vendar pa naš udobni idealizem na tem mestu ni ravno ustrezen. Z velikodušnostjo je mogoče vplivati na manj pomembne ali šibke pesnike; večji ko je vpliv velikodušnosti in bolj obojestranska ko je, skromnejši so pesniki, ki jih zadeva vpliv. Tudi v tem primeru se vplivanje začne z nenamernim in skoraj nezavednim nespozrazumom. Tako sem prišel do temeljnega vodila pričujoče razprave, do načela, katerega kredibilnost ne zagotavlja pretiravanja, ampak preprosto resničnost:

Pesniški vpliv – takrat, ko zadeva dva močna, avtentična pesnika – zmeraj nastane z napačnim branjem starejšega pesnika, z ustvarjalnim popravkom, ki je v resnici in neizogibno napačna interpretacija. Zgodovina plodovitih pesniških vplivov, torej osrednja tradicija zahodne poezije po renesansi, je zgodovina strahu in samih sebe rešujočih spak, zgodovina preobračanja besed, perverzij in premišljenega revizionizma, brez katerega moderna poezija kot taka sploh ne bi obstajala.

'Idiotski zasliševalec', srečno zvit v labirintu moje zavesti, ugovarja: "Le kakšno korist imaš od navedenega načela, če pa ni razvidno, ali je dokaz, o katerem govori, sploh resničen?" Je morda koristno navreči, da pesniki niso čisto navadni bralci, še posebej pa niso preučevalci literature v pravem pomenu besede, torej navadni bralci, povzdignjeni na najvišje mesto? Kaj pravzaprav je pesniški vpliv? Je preučevanje le-tega lahko kaj več od nadležnega iskanja virov, preštevanja aluzij, početja, ki bo slej ko prej doživelo apokalipso, ko ga bodo učenjaki predali računalnikom? Kaj nam ni Eliot zapustil gesla, da dober pesnik krade, šibki pa si le sposoja glas in zgolj izdaja vpliv? Spomnimo se tudi velikih idealistov literarne vede, zanikovalcev pesniškega vpliva, od Emersona in njegovih maksim ("Vztrajaj pri sebi: nikoli ne posnemaj!" in "Duša se ne bo nikdar tako ponižala, da bi se ponavljala.") do nedavne preobrazbe Northropa Frya v Arnolda našega časa, vztrajajočega pri tem, da mit o udeležbi brani pesnike pred tem, da bi jih dajal strah pred dolžnostjo.

Zoper idealizem take vrste lahko mirne duše navedemo sijajno Lichtenbergovo pripombo: "Da, tudi jaz rad občudujem velike duhove, a le tiste, katerih del ne razumem." Še eno mesto iz Lichtenberga, enega modrecev pesniškega vpliva: "Delati ravno narobe je tudi oblika posnemanja, zato je bi morala definicija posnemanja upoštevati oboje." Lichtenberg namiguje, da je pesniški vpliv sam po sebi oksimoron. Sploh se ne moti. Ampak: potem je tudi romantična ljubezen oksimoron in je najbližja podobna stvar pesniškemu vplivu – še ena veličastna perverzno duha, čeprav v drugi smeri. Pesnik, ki se sooča z 'velikim izvornikom', mora v njem odkriti napako, ki je ni, v njegovem bistvu pa najvišjo imaginativno vrlino. Ljubimec je zapeljan, a se najde, ko odkrije pesem, ki ne obstaja. "Ko se dva zaljubita," razlaga Kierkegaard, "in občutita, da sta ustvarjena drug za drugega, je pravi čas, da se ločita, saj če bi ostala skupaj, bi izgubila vse in nič pridobila." Ko 'veliki izvornik' odkrije efeba ali mladeniča kot možatega pesnika, je čas za nadaljevanje, saj mlajši vse dobi, njegov predhodnik pa nima kaj izgubiti; popolnoma formirani pesniki res ne morejo ničesar izgubiti.

Vendar se morajo pesniki prilagoditi tudi zagatnemu stanju – stanju satana. Satan je čista oziroma absolutna zavest o sebi, prisiljena sprejeti tesno zvezo s temo. Stanje satana je torej nenehna zavest o dualizmu, o obsojenosti na končnost ne le v prostoru oziroma telesu, ampak tudi v času. Močni pesnik se je ob soočanju z veseljstvom poezije, z besedami, ki so bile in ki bodo, torej z grozljivim sijajem kulturne dediščine, prisiljen zavedati, da mora biti njegov duh čist, hkrati mora vedeti, kje se začenja tema; vedeti mora, da izhaja iz časa pred stvarjenjem-padcem, a hkrati upoštevati številko, težo in mero. V našem času je položaj še obupnejši, kot je bil v osemnajstem stoletju, ki ni dalo miru Miltonu, ali v devetnajstem, ko je strašil Wordsworth. Naše zdajšnje in prihodnje pesnike lahko tolaži dejstvo, da se po Miltonu in Wordsworthu ni pojavila nobena titanska osebnost in da nista taka ne Yeats ne Stevens.

Če se lotimo pregledovanja okrog ducata najvplivnejših pesniških imen pred našim stoletjem, hitro odkrijemo, komu med njimi pripada položaj velikega zaviralca, kdo je sfinga, ki celo najmočnejše duhove zaduši že v zibki: Milton. Moto k angleško pisani poeziji po Miltonu je domislil Keats: "Če bi on živel, bi jaz umrl." Miltonova smrtonosna vitalnost je nasledek njegovega stanja satana, ni pa toliko razvidna iz figure satana

v *Izgubljenem raju* kot iz Miltonovega odnosa do njegovega lastnega satana in do vseh močnejših pesnikov osemnajstega stoletja in večine pesnikov devetnajstega.

Milton je osrednji problem vsake teorije in zgodovine pesniškega vpliva v angleščini, nemara bolj kot celo Wordsworth, ki nam je bližji, kot je bil on Keatsu, in ki nas je soočil z vsem najbolj problematičnim v sodobni poeziji oziroma v nas. Tisto, kar naše razmišljanje združuje v enoten miselni lok (na njegovem obodu je Milton predhodnik, Wordsworth veliki revizionist, Keats in Wallace Stevens pa, med drugimi, podložna dediča), je iskreno sprejemanje dejanskega dualizma v nasprotju z divjim hotenjem, katerega cilj je preseči vsakršne dualizme; to hrepenenje obvladuje vizionarske in preroške zastavke vse od dokajšnje pohlevnosti Spenserjevega temperamenta do silovitih izbruhov, ki so jih podpisali Blake, Shelley, Browning, Whitman in Yeats.

To je avtentičen primer omenjenega načina razmišljanja, poezije izgube, in glas močnega pesnika, ki je sprejel svojo nalogo – zbrati vse, kar je ostalo:

Farewell happy fields

Where joy for ever dwells: Hail horrors, hail

Infernal world, and thou profoundest Hell

Receive thy new Possessor: One who brings

A mind not to be chang'd by Place or Time,

The mind is its own place, and in it self

Can make a Heav'n of Hell, a Hell of Heav'n,

What matter where, if I be still the same? ...

Ti verzi so C. S. Lewisu ali 'angelski šoli' pomenili moralno nespamet, ki jo je treba sprejeti s posmehom, če sodimo med tiste, ki so si zapomnili, da je treba dan začeti z jutranjim obrokom sovraštva do satana. Če pa vendar nismo tako moralno rafinirani, nas utegnejo ti verzi globoko pretresti. Ne gre za to, da bi se satan ne motil, seveda se, pomembnejši je strašanski patos njegove izjave "če bom še isti", saj ni in ne bo nikoli več isti. On to ve. V zavestnem slovesu od radosti sprejema heroični dualizem, dualizem, na katerem temelji skoraj ves pesniški vpliv po Miltonu.

Po Miltonovem prepričanju je vsaka grešna izkušnja neizbežno zasnovana na izgubi, raj pa je mogoče znova pridobiti le s pomočjo 'vzvišenega človeka'. Tu ne more pomagati noben pesnik. Pa vendar je bil Miltonov veliki izvirnik – kot je priznal Drydnu – Spenser, ki je svojega Colina v šesti knjigi *Vilinske kraljice* pripustil v pesniški raj. Kot poudarjata tako Johnson kot Hazlitt, Miliona – ravno narobe kot njegove naslednike – ni peklil strah pred vplivom. Johnson je posebej poudaril, da je bil med vsemi, ki so si sposojali pri Homerju, Milton najmanjši dolžnik, dodal pa je še: "Po naravi je bil samostojen mislec, prepričan o svojih zmožnostih in nedojemljiv za pomoč ali prepreke; ni se mu zdelo za malo spoznati misli in podobe svojih predhodnikov, a jih tudi ni iskal." Hazlitt je v predavanju, ki ga je slišal Keats (predavanje je vplivalo na Keatsovo poznejšo idejo o negativni zmožnosti), razpravljal o Miltonovi pozitivni zmožnosti hranjenja s predhodniki: "Pri branju njegovih del se zavemo, da smo pod vplivom mogočnega razuma, ki je vse izrazitejši, čim bližji je drugim." Prisiljeni smo se vprašati, kaj je Milton mislil s tem, da je Spenserja imenoval veliki izvirnik. Najmanj to, da se je s svojim drugim rojstvom rodil v Spenserjev romantični svet, pa tudi to, da je potem, ko je unitarno iluzijo Spenserjeve romantičnosti nadomestil s sprejetjem stvarnega dualizma kot bolečine bivanja, ohranil zavest o Spenserju kot zavest o drugem, torej kot slutnjo o drugosti, o kateri morajo sanjariti vsi pesniki. Lahko bi rekli, da je Milton z opustitvijo mladostnega hotenja po unitarnosti ustvaril poezijo, ki ji pravimo porazsvetljenska ali romantična, poezijo, ki si je za obsesivno temo izbrala moč duha nad vesoljstvom smrti oziroma – kot je zapisal Wordsworth – poskuša ugotoviti, kako močen bog in gospodar je duh in koliko zunanja stvarnost streže njeni volji.

Noben sodobni pesnik ne glede na prepričanje ne prisega na omenjeno unitarnost. Sodobni pesniki so neizogibno bedni dualisti, saj je ravno ta mizerija, to uboštvo izhodišče njihove umetnosti, o kateri je Stevens zapisal, da je "globoka poezija revnih in mrtvih." Poezija lahko najde svojo rešitev v človeku – ali pa tudi ne, vsekakor pa so jo zmožni odrešiti le tisti, ki čutijo strašno potrebo po tem, a še takrat lahko pride v obliki groze. O tej potrebi se mladi pesnik ali efeb prvič pouči ob srečanju z drugim pesnikom, z 'drugim', čigar pogubno veličino dojema kot gorečo bleščavo sredi teme; tako Blakov bard izkušnosti vidi tigr, Job leviatana, Ahab

belega kita ali Ezekiel keruba varuha. Vse to so vizije stvarjenja, ki se je ponesrečilo in ujelo v past, vizije sijaja, ki grozi prometejskemu iskalcu, kakršen bo postal vsak efeb.

Collins, Cowper in mnogi bardi občutljivosti so v Miltonu videli tигра, angela zaklanjalca, ki novemu glasu preprečuje vstop v pesniški raj. Simbol tega razpravljanja je kerub varuh. V Stvarjenju je božji angel, pri Ezekielu tirski knez, pri Blaku grešni Tarmas in Miltonova prikazen, pri Yeatsu Blakova prikazen. Pojavlja se kot ubogi demon z več imeni (pravzaprav s toliko imeni, kot je močnih pesnikov), a pustimo ga še nekaj časa brez imena, saj ljudje še niso odkrili dokončnega imena za strah, ki hromi ustvarjalnost. Je tisto, kar iz ljudi nareja žrtve, demon diskurzivnosti in dvomljivih zvez, lažni ekseget, ki iz besedil sestavlja sveta pisma. Ne more zadušiti duha ustvarjalnosti, tega ne more nihče in nič, vsekakor pa je prešibek, da bi zadušil kar koli. Kerub varuh se lahko zakrinka v sfingo (kot Miltonova prikazen v nočnih morah občutljivosti), vendar mora biti sfinga (njena moč je silna) ženska ali vsaj ženski moški. Angel je moški ali vsaj moška ženska. Sfinga zastavlja uganke, davi in se na koncu sesuje vase, angel pa samo zaklanja, pojavi se le zato, da bi zaprl pot ali jo vsaj zakril. Vendar sfinga je napoti in jo je treba odstraniti. V vsakem močnem pesniku, ki se je odločil za pot iskanja, je želja po razvozlanju. Vrhunska ironija pesniškega poklica je to, da so močni pesniki zmožni izvršiti težje naloge, pri manj pomembnih pa odpovejo. Zmožni so premagati sfingo (sicer kot pesniki ne bi obstali, napisali bi le eno knjigo), ne zmorejo pa razkriti angela. Navadni ljudje (in včasih šibkejši pesniki) znajo z angela odstreti ravno dovolj tančic, da lahko živijo (ševeda le, če jih ne zanima popolno življenje), sfingi pa bi se približali le, če bi jih kdo stiskal za goltanec.

Sfinga je namreč naravna, vendar pa je angel človeku bližji. Sfinga je strah pred spolnostjo, angel strah pred ustvarjanjem. Sfingo srečamo na poti k izvorom, angela na poti k možnostim, če ne celo izpolnjenju. Dobri pesniki hitro koračijo po poti nazaj k izvorom – od tod njihovo silno veselje nad elegijami – a le redki so se zmožni odpreti viziji. Razkrivanje angela ne zahteva posebne moči, ampak vztrajnost, neusmiljenost in nenehno budnost, saj se tisto, kar onemogoča ustvarjalnost, ne pogrezne v "kamniti sen" tako hitro kot sfinga. Emerson je bil prepričan, da pesnik razkrinkava sfingo z odkrivanjem identitete v naravi ali pa se ji prepusti, ko se nanj

zgrnejo različne posameznosti, ki jih nikdar ne zmore povezati v celoto. Sfinga, kot je menil Emerson, je narava in uganka o našem vzniku iz narave; to pomeni, da je sfinga tisto, kar so psihoanalitiki poimenovali prvinsko prizorišče. A kaj je prvinsko prizorišče pesnika *kot pesnika*? Koitus njegovega pesniškega očeta z muzo. So ga takrat spočeli? Ne – ni jim uspelo. Spočeti se mora sam, oploditi se mora v muzi materi. A muza je enako pogubna kot sfinga ali kerub varuh, lahko se identificira kot oboje, čeprav večkrat kot sfinga. Močnemu pesniku se ne uspe oploditi – počakati mora svojega sina, ki ga bo določil, kot je on določil svojega pesniškega očeta. Oploditi pomeni prilastiti si – to pa je dialektično trud, namenjen angelu. Ker smo tako prišli do vira naše bridkosti, si ga moramo temeljito ogledati.

Kaj angel zakriva v Stvarjenju? Kaj v Ezekielu? Blaku? Genезis 3:24 – "Izgnal je človeka in postavil vzhodno od edenskega vrta kerube in meč, iz katerega je švigal ogenj, da bi stražili pot do drevesa življenja." Rabini so keruba na tem mestu razlagali kot simbol strahu pred božjo *navzočnostjo*; Raši jih je imenoval "angeli uničenja". Ezekiel 28:14-16 ponuja še silovitejši opis:

*Bil si maziljeni kerub, za varuha sem
te postavil,*

*bil si na sveti Božji gori,
se sprehajal sredi ognjenih
kamnov.*

*Popoln si bil v svojem ravnanju
od dneva, ko si bil ustvarjen,
dokler se ni našla na tebi krivica.
Zaradi svojega obilnega trgovanja
si postal poln nasilja in si gešil.
Oskrunjenega te pahnem z Božje
gore
in kerub varuh te izžene
izmed ognjenih kamnov.*

[Svetopisemsko besedilo je vzeto iz Svetega pisma Slovenskega standardnega prevoda. Društvo Svetopisemska družba Slovenije 1996]

Na tem mestu Bog obtožuje tirskega kneza, ki je kerub, ker so kerubi na oltarju in v Salomonovem templju s krili prekrili skrinjo zaveze in jo tako zaščitili, prav kakor je tirskega kneza nekoč obvaroval rajski, torej božji vrt. Blake je še silnejši nasprotnik keruba varuha. Voltaire in Rousseau sta bila za Blaka Valina keruba varuha, saj je Vala varljiva lepota naravnega sveta, preroki naravnega razsvetljenja pa njeni služabniki. V Blakovem "kratkem epu" z naslovom *Milton* kerub varuh stoji med ustvarjenim človekom, ki je hkrati Milton, Blake in Los, in emanacijo ali ljubljeno. V Blakovem *Jeruzalemu* kerub ločuje Blaka-Losa in Jezusa. Odgovor na vprašanje, kaj zakriva kerub, je torej: pri Blaku vse tisto, kar zakriva narava sama; pri Ezekielu bogastvo zemlje, vendar – kot poučuje Blakov paradoks – tisto, kar se kaže kot to bogastvo; v Genezi vzhodna vrata, pot do drevesa življenja.

Kaj to pomeni, da kerub varuh ločuje? Ne – te moči nima. Pesniški vpliv ni ločitev, ampak žrtvovanje, nič drugega kot uničenje poželenja. Simbol pesniškega vpliva je kerub varuh, ker kerub simbolizira tisto, kar je postalo kartezijanska kategorija *ekstenzivnosti*. Ni naključje, da so Descartes in njegovi kolegi in učenci odločni sovražniki pesniške vizije v romantični tradiciji, saj je kartezijanska *ekstenzivnost* temeljna kategorija modernega dualizma, osupljivega brezna, ki nas ločuje od objekta. Descartes je objekte dojemal kot omejen prostor; ironija romantične vizije je, da se je Descartesu upirala, a razen pri Blaku ni segla dovolj daleč – tako Wordsworth kot Freud ostajata kartezijanska dualista, za katera je zdajšnjost grešna preteklost, narava pa nepretrgan niz omejenih prostorov. Kartezijanske redukcije časa in prostora so bile nov udarec negativnemu vidiku pesniškega vpliva, *influenca* v risu literature kot pritoku epidemičnega strahu. Namesto izžarevanja eteričnega fluida smo dobili pesniški priliv okultnih moči, ki ne izvirajo z zvezd, ampak od ljudi, "okultne" pa so zato, ker so nevidne in jih ni mogoče zaznati s čuti. Odtegnite um kot *intenzivnost* od zunanjega sveta kot *ekstenzivnosti* in kot nikdar poprej bo spoznal svojo osamljenost. Osamljeni premišljevalec, zanikujoč svoje sinovstvo in bratstvo kot Blakov Urizen v satiri o kartezijanskem *geniju*, je arhetip močnega pesnika, trpečega zaradi strahu pred vplivom. Če obstajata dva nezdržljiva svetova, prvi veliki matematični stroj, razprostrt v vesolju, in drugi, sestavljen iz nerazprostrtih mislečih duhov, bomo svoje strahove začeli razpostavljati

ob kontinuumu, razpotegnjenem v preteklost, naše dojemanje "drugega" pa se bo s tem, da bo "drugo" postavljeno v preteklost, povečalo.

Kerub varuh je torej demon kontinuitete; njegova pogubna čarovnija sedanost zapira v ječo preteklosti, svet različnosti pa degradira na sivino enoličnosti. Identiteta preteklosti in sedanosti je v skladu s temeljno identiteto vseh objektov. To je Miltonovo "vesoljstvo smrti", z njim pa poezija ne more živeti, saj mora svobodno poskakovati, mora si najti prostor v diskontinuitetnem svetu, če pa le-ta ne obstaja (kot pri Blaku), si ga mora ustvariti. Diskontinuiteta je svoboda, nanjo stavijo tako preroki kot poglobljeni analitiki; o tem se strinjajo Shelley in fenomenologi: "Napovedovanje, pravo prerokovanje je še zmeraj sposobnost tistih, ki premorejo prihodnost v pravem, neokrnjenem pomenu besede, ki znajo predvideti, kaj se nam bliža, ne pa tisto, kar je nasledek preteklosti." Tak je J. H. Van der Berg v delu *Metabetica*. V Shelleyjevem *Zagovoru poezije*, ki ga je Yeats nikakor ne po naključju cenil kot najtemeljitejšo premišljanje o pesništvu, preroški glas oznanja prav to svobodo: "Pesniki so vrhovni svečeniki neomejene domišljije, zrcala gigantskih sen, ki jih prihodnost meče na zdajšnjost."

"Obstoj Boga dokazuje z izčrpanjem," se glasi pomisel Samuela Becketta o verzu "Torej nisem svoj sin" v pesmi *Whoroscope*, dramskem monologu, ki ga govori Descartes. Descartes zmagoslavno vstopi v prozaično vizijo, ki ni nujno prijateljska do drugih načinov imaginacije. Ugovori zoper kartezijansko reduktivnost nikdar ne presahnejo, tako pa ji nehote izkazujejo spoštovanje. Prgišče drobnih Beckettovih pesmi sicer ne zmora očitnega protesta, vsekakor pa trdno zagovarja diskontinuiteto.

Kljub temu ne moremo govoriti o kakem očitnem kartezijanskem predsodku do pesnikov, o nikakršni podobnosti s platonično polemičnostjo zoper njihovo veljavo. Descartes je v *Osebnih mislih* lahko celo zapisal: "Lahko bi se zdelo nenavadno, a tehtna mnenja je lažje najti v delih pesnikov in ne v spisih filozofov, to pa zato, ker pesniki pišejo z zanosom in domišljijo; v nas so kali znanja kot kali ognja v kresilnem kamnu: filozofi jih izpisujejo z razumom, pesniki z domišljijo in potem sijejo svetleje." Kartezijanski mit oziroma brezno zavesti je vendar izsililo iskro iz kamna in pesnike ujelo v past, ki jo je Blake mračno imenoval "hudičevo pisanje", ponujeni pa sta jim bili dve protipesniški mogočosti, idealizem in materializem.

Filozofija se je s samoočiščevanjem tega velikega dualizma znebila, ves niz velikih pesniških duhov od Milтона do Yeatsa in Stevensa pa je premogel le svojo tradicijo, pesniški vpliv, ki jim je govoril, da sta "tako idealizem kot materializem odgovora na nepravilno vprašanje". Yeats in Stevens sta se tako kot Descartes (ali Wordsworth) trudila, da bi videla tudi z razumom, ne le s čutilom vida; Blake, edini pristni protikartezijanec, je tudi v tem početju videl hudičevo pisanje; kartezijansko dioptrijo je smešil tako, da je mehničnemu postavil nasproti svoj vrtinec. Danes priznavamo, da je mehanizem odlikovala strašljiva plemenitost; Descartes je želel ohraniti pojavni svet z mitom o *ekstenzivnosti*. Telo je dobilo obliko, gibalo in delilo se je znotraj določenega prostora in tako ohranjalo celost v svojem strogo omejenem bivanju. S tem so bili vpeljani svet oziroma raznovrstna občutja, *dana* pesnikom, na tej točki pa se je lahko začela tudi wordsworthovska vizija: iz te utesnenosti se je povzpela do vsiljene ekstaze še nadaljnje redukcije, ki jo je Wordsworth sklenil imenovati "domišljija." Raznovrstna občutja se v *Tinternski opatiji* najprej še bolj izolirajo, potem pa se razvežejo v fluidni kontinuum, v katerem robovi stvari, vse določnosti počasi izginjajo v "višje" dojemanje. Blakov protest zoper wordsworthovstvo – toliko učinkovitejši, ker je povečeval Wordsworthovo poezijo – je utemeljen na grozljivosti omenjene vsiljene ekstaze, na grozljivosti slepila, ki je redukcija. V kartezijanski teoriji vrtincev je moralo biti vsako gibanje krožno (ne obstaja vakuum, skoz katerega bi se gibala materija), vse materialno pa je moralo biti zmožno nadaljnje redukcije (zato ni bilo atomov). To so bili po Blakovem mnenju satanovi mlinci, ki zaman poskušajo še bolj pomanjšati najdrobnejše delce, atome vizije, ki se nočejo več deliti naprej. V blakovski teoriji vrtincev je krožno gibanje protislovno; ko pesnik stoji na vrhu svojega vrtinca, se kartezijansko-newtonovski krogi razpostavljajo na ravni vizije, posebnosti pa stojijo zase – vsaka kot sama in ne kot drugost. Blake ni želel odrešiti pojavnega sveta, prav tako ne načrtov tistih, ki bi hoteli "rešiti pojavnost", tako, kot je (povzemajoč Miltonovo misel) nameraval Owen Barfield. Blake je teoretik odrešiteljske ali revizionarne plati pesniškega vpliva, impulza, ki poskuša keruba varuha izobčiti in izgnati izmed ognjenih kamnov.

Francoski vizionarji so se zaradi bližine Descartesovega uroka in kartezijanskih siren izražali v drugačnem duhu: gojili so visok in resnoben

humor, apokaliptično ironijo, ki doseže vrh pri Jarryju in njegovih učencih. Preučevanje pesniškega vpliva je neizogibno veja "patafizike" in z veseljem priznava svojo zavezanost "... *znanosti* imaginarnih razrešitev". Ko Blakov Los pod vplivom Urizena, mojstra kartezijanstva, strmoglavi v naše stvarjenje-padec, *zavije drugam* in ta parodija lukrecijevske *klinamen*, ta prehod od usode do neznatne muhavosti je s sklepno ironijo *vsa* individualnost urizenskega stvarjenja in kartezijanske vizije kot take. *Klinamen* oziroma odvrnitev, ki je urizenska ustreznica neznosnim naporom platoničnega demiurga, da bi znova ustvaril svet, je nujno središčna delovna zamisel teorije pesniškega vpliva, saj je ustvarjalni revizionizem tisto, kar vsakega pesnika ločuje od njegovega pesniškega očeta (in ga s to ločitvijo tudi odrešuje). Razumeti moramo, da *klinamen* zmeraj izvira iz "patafizičnega razumevanja poljubnosti". Pesnik določa položaj svojega predhodnika in izkrivlja njegov kontekst tako, da se vizionarski objekti s svojo višjo intenzivnostjo postopno izgublajo v kontinuumu. V primerjavi s heterokozmosom predhodnikov pesnika določa varljivo razumevanje poljubnosti, enakosti ali enaki naključnosti vseh objektov. Ta zavest *ni reduktivna*, saj je zmožna znova uzreti kontinuum oziroma kontekst določanja položaja in ga oblikovati v vizijo; povzdigne se na raven bistvenih objektov, ki potem "potonejo" vanjo, a ne na wordsworthovski način "v svetlobi navadnega dne." Patafizika je zares natančna; v svetu pesnikov so vse pravilnosti "redne izjeme"; sama *ponovitev* vizije pa je zakon, ki vlada izjemam. Če vsako uresničenje vizije določa posamezen zakon, smo se tem odkrili varni temelj za veličastno grozovit paradoks pesniškega vpliva: novi pesnik *sam* določa predhodnikov *posamezni* zakon. Če je ustvarjalna interpretacija potemtakem nujno napačna interpretacija, nam ne preostane drugega, da to očitno absurdnost pač sprejmemo. To je absurdnost najvišjega dometa, apokaliptična absurdnost Jarryja in celotnega Blakovega opusa.

Privoščimo si dialektični preskok: večina tako imenovanih "natančnih" interpretacij poezije je tako rekoč več kot napačna, so le bolj ali manj ustvarjalna ali zanimiva napačna branja. No, kaj ni vsako branje nujno *klinamen*? Ne bi zato morali v tem duhu poskušati prenoviti preučevanje poezije s tem, da bi se vrnili k temeljem? Nobena pesem nima izvora in nobena pesem zgolj ne aludira na drugo. Pesmi pišejo ljudje, ne brezimno veličastje. Močnejši ko je človek in večje ko je njegovo sovraštvo, bolj

brezsramna bo njegova *klinamen*. A za kakšno ceno naj kot bralci zaigramo našo *klinamen*?

Ne pradlagam nove poetike, ampak popolnoma drugačno praktično obnašanje literarne vede. Opustimo ponesrečeno prizadevanje "razumeti" katero koli pesem kot entiteto samo po sebi. Poskušajmo se namesto tega raje naučiti brati pesem kot namerno napačno interpretacijo *pesnika kot pesnika*, kot namerno napačno interpretacijo predhodnikove pesmi ali poezije nasploh. Poznaj pesem po njeni *klinamen* in "poznal" jo boš tako, da ji ne boš jemal moči, ker bi hotel od nje iztržiti znanje. To zapisujem v duhu Paterove zavrnitve Coleridgeeve znamenite organske analogije. Pater je zaslutil, da je Coleridge – pa čeprav nehote – preziral pesnikovo bolečino in trpljenje pri ustvarjanju pesmi, gorje, ki vsaj delno prihaja od strahu pred vplivom, in bridkost, ki je ni mogoče ločiti od pomena pesmi.

Borges, pojasnjujoč vzvišeni in zastrašujoči smisel Pascalove strašne sfere, primerja Pascala z Brunom, ki je leta 1584 lahko še zmeraj zmagoslavno dojemal kopernikansko revolucijo. Sedemdeset let pozneje so bili Donne, Milton in Glanvill že starci in so v tistem, v čemer je Bruno videl le radost vsled napredka človekove misli, videli propad. Borges to rezimira tako: "V tem malodušnem stoletju je absolutni prostor, ki je navdihoval Lukrecijeve heksametre, Brunu pa pomenil svobodo, v Pascalovih očeh postal labirint in brezno." Borges ne objokuje te spremembe, saj je tudi Pascal dosegel vzvišenost. Vendar močni *pesniki*, drugače kot Pascal ne sprejemajo bridkosti, vzvišenosti nočejo doseči za tako visoko ceno. Tako kot Lukrecij se odločajo za *klinamen* kot svobodo. Takole Lukrecij:

*Kadar atomi podijo navzdol zbog lastne se teže,
v padcu navpičnem letëč, odmikajo malko se s poti
v času povsë negotovem in krajih povsë nedognanih,
toliko lè, da je môč o premeni smeri govoriti.
Ako ne bil bi odklon, to padali vsi bi atomi
prav kakor kaplje deževne vzporedno v neizmerni praznini:
nè bi srečavanj biló ne sunkov med njimi vzajemnih,
nikdar ničesar le-tu ustvarila nè bi narava ...*

... Teža je tisto, kar brani, da vse bi nastalo po udarih,
 kakor po sili zunanji: kar brani, da um v nas samih
 nótranjih nima ovir pri vsem, kar snuje in kuje,
 ter ne živi kot zvezana žrtev pod večnim pritiskom –:
 temu pa izvor je neznatni odklon semén prvobitnih
 v smeri nikakor dognani in času povsem nedoločenem.

[T. Lucretius Carus: *De rerum natura* – *O naravi sveta*; prev. Anton Sovrè, Slovenska matica, Ljubljana 1959, Fizikalni del, 2. knjiga, verzi 217-224, 288-294.]

Ko premišljamo o Lukrecijeji *klinamen*, lahko spoznamo sklepno ironijo pesniškega vpliva in se tako vrnemo na naše izhodišče. *Klinamen* med močnim pesnikom in pesniškim očetom izvira iz vsega bitja prvega, prava zgodovina sodobne poezije pa bi bila natančen popis revizionarnih odvrnitev. Pravi patafizik odvrnitev razume kot čudovito svojevoljno; Jarry je bil konec koncev zmožen strast dojeti kot kolesarsko dirko po klancu navzgor. Preučevalec pesniškega vpliva je prisiljen biti nepopolni 'patafizik'; razumeti mora, da je treba *klinamen* zmeraj imeti hkrati za namerno in naključno, videti v njej "duhovno obliko" posameznega pesnika in svojevoljno potezo, ki jo napravi pesnik, ko njegovo telo prileti na dno brezna. Pesniški vpliv je, povedano v Blakovem jeziku, prehajanje posameznikov skoz stanja, vendar je to prehajanje pogubno, če ni odločitev za pot vstran. Močni pesnik pravi: "Zdi se, da sem nehal padati, zdaj *sem padel*, zatorej sem obležal tu, v peklu," v resnici pa misli: "Ko sem padel, sem *zavil stran*, zatorej sem obležal tu, v peklu, ki sem ga sam izboljšal."

Prevedel Igor Bratož

Harold Bloom

Elegija za kanon¹

PRVOTNO JE KANON pomenil izbor knjig na naših izobraževalnih ustanovah in kljub novejši multikulturalni usmeritvi resnično vprašanje kanona ostaja: Katerega branja naj se loti posameznik, ki si še vedno želi brati? Biblična življenjska doba (približno sedemdeset let) ne zadostuje, da bi prebrali kaj več kot izbor velikih piscev iz tega, čemur lahko rečemo zahodno izročilo, kaj šele iz vseh svetovnih izročil. Kdor bere, mora izbirati, ker resnično ni dovolj časa, da bi brali vse, četudi ne bi počeli nič drugega, kot brali. Mallarméjev sloviti verz: "Meso je žalostno, gorje! in knjige so prebrane"² je postal hiperbola. Hiperpopulacija, maltuzianska prenasičenost, pomeni avtentičen kontekst kanonične tesnobe. Dandanes ne mine trenutek brez novih navalov čredne akademske miselnosti, ki jo razglašajo za politično odgovornost kritika, a sčasoma se bo vse to moraliziranje poleglo. Vsaka izobraževalna ustanova bo imela oddelek za kulturne študije – vola, ki se ga ne dreza – in estetsko podzemlje bo zacvetelo, povrnilo se bo nekaj romantičnosti branja.

¹ *Elegija za kanon* je uvodni del Bloomove knjige *Zahodni Kanon (The Western Canon)*, ki je prvič izšla leta 1994 pri Harcourt Brace & Company, New York.

² Mallarmé: *Pesmi*. Prev. Boris A. Novak. MK, Lirika, Ljubljana 1989, str. 12. V angleščini je Bloomova poanta še očitnejša: "The flesh is sad, alas, and I have read all the books."

Presojanje slabih knjig, kot je nekoč pripomnil Auden, ni dobro za človekov značaj. Kot vsi nadarjeni moralisti je tudi Auden, samemu sebi navkljub, idealiziral. In moral bi preživeti vse do danes, ko nam novi komisarji razlagajo, da je branje dobrih knjig slabo za človekov značaj, to pa po mojem mnenju verjetno drži. Branje najboljših piscev – recimo Homerja, Danteja, Shakespeara, Tolstoja – iz nas ne bo naredilo boljših državljanov. Umetnost je popolnoma nekoristna, kot pravi vzvišeni Oscar Wilde, ki je imel v vsem prav. Prav tako nam je povedal, da je vsa slaba poezija iskrena. Ko bi imel takšno moč, bi ukazal, naj te besede vklešejo nad vsakim vhodom v vsako univerzo, da bi vsak študent lahko premišljal o veličastju tega vpogleda.

Nastopno pesem za predsednika Clintona, ki jo je napisala Maya Angelou, so v uvodniku New York Timesa hvalili kot delo whitmanovske veličine, in njena iskrenost je resnično osupljiva; pridružuje se vsem drugim takojšnjim kanoničnim dosežkom, ki preplavljajo naše akademije. Na žalost je resnica ta, da si ne moremo pomagati; do začrtanih meja se lahko upiramo, a ko bi te meje prestopili, bi se še naše univerze čutile dolžne, da nas obtožijo rasizma in seksizma. Pomnim nekoga izmed nas, ki je, brez dvoma z ironijo, novinarju New York Timesa povedal, da "smo vsi feministični kritiki". To je retorika, primerna za zasedeno deželo, retorika, ki ne pričakuje nobene osvoboditve od osvoboditve. Institucije lahko upajo, da bi sledile prinčevemu nasvetu v Lampedusovem *Leopardu* (*The Leopard*), ki svojim plemičem svetuje: "Spreminjajte samo toliko, da bo vse ostalo natanko kot je bilo."

Na žalost ne bo nič nikoli več isto, ker sta bili umetnost in strast učinkovitega in poglobljenega branja, to je bil temelj našega početja, odvisni od ljudi, ki so že od otroštva fanatični bralci. Celu vdani in samotni bralci so zdaj neizogibno ogroženi, ker ne morejo biti prepričani, da se bodo novi rodovi vzdignili v prid Shakespeara in Danteja pred vsemi drugimi pisci. Sence v naši večerni deželi se daljšajo in približujemo se drugemu tisočletju, v pričakovanju novih zasenčitev.

Teh zadev ne obsojam; estetsko je, po mojem mnenju, zasebna in ne družbena stvar. Kakor koli že, krivcev ni, čeprav bi bili nekateri izmed nas hvaležni, ko nam ne bi očitali, da nam primanjkuje svobodna,

velikodušna in odprta družbena vizija o znanosti. Literarna veda³ je starodavna umetnost; njen izumitelj je, po Brunu Snellu, Aristofan. Strinjal bi se s Heinrichom Heinejem, da "Bog obstaja in ime mu je Aristofan". Kulturologija je še ena brezupna družbena znanost, toda literarna veda kot umetnost je vedno bila in vedno bo elitističen fenomen. Napačno je bilo misliti, da bi literarna veda lahko postala temelj za demokratično izobraževanje ali za družbeno napredovanje. Ko se bodo naši angleški ali drugi literarni oddelki skrčili na velikost naših zdajšnjih oddelkov za klasične jezike, in odstopili dobršen del svojih dejavnosti enotam za kulturne študije, se bomo morda zmožni vrniti k študiju neizogibnega, k Shakespearu in nekaj njemu enakim, ki so, navsezadnje, ustvarili vse nas.

Ko kanon enkrat obravnavamo kot odnos posameznega bralca in pisatelja do tega, kar je bilo od napisanega ohranjeno, in pozabimo na kanon kot seznam knjig za potrebe študija, bomo videli, da je istoveten z literarno Umetnostjo Spomina, ne pa s kanonom v religioznem pomenu. Spomin je vedno umetnost, tudi takrat, ko deluje nehote. Emerson je stranki Spomina postavil nasproti stranko Upanja, toda v povsem drugačni Ameriki. Stranka Spomina zdaj je stranka Upanja, čeprav je upanje zmanjšano. Upanje je bilo od nekdanj nevarno institucionalizirati, ne živimo pa več v družbi, ki bi nam dopuščala institucionalizirati spomin. Poučevati moramo bolj selektivno, iščoč peščico teh, ki imajo sposobnost, da postanejo izrazito individualni bralci in pisatelji. Druge, ki so naklonjeni politiziranemu učnemu načrtu, pa pustimo v nemar. Pragmatično gledano, je estetsko vrednost mogoče prepoznati in doživeti, ne moremo pa je posredovati tistim, ki niso zmožni doumeti njenih občutenj in uvidov. Prekati se v njen prid je vedno zmotno.

Kar me bolj zanima, je (po)beg od estetskega, značilen za številne v mojem poklicu, čeprav so nekateri izmed njih vsaj na začetku imeli sposobnost doživljanja estetske vrednosti. Pri Freudu je beg metafora za potlačitev, za nezavedno, pa vendar namensko pozabljanje. V mojem poklicu je namen bega dovolj očiten: ublažiti premeščeno krivdo. V estetskem kontekstu je pozabljanje uničujoče, kajti spozna(va)nje se pri kritiki vedno

³ *Literarna veda* je prevod za *literary criticism*, ki Bloomu pomeni tako "znanost" kot "kritiko", zato se kasneje brez težav opredeli za literarnega kritika.

zanaša na spomin. Longinus bi dejal, da je užitek tisto, na kar so resentmentneži pozabili. Nietzsche bi temu rekel bolečina; oni pa bi, v višavah, imeli v mislih enako doživetje. Tisti, ki se, tako kot lemingi, spustijo od tod, mrmrajo svojo litanijo, da je najboljša mogoča razlaga za literaturo mistifikacija, razlaga, ki ima svojega zagovornika v buržoaznih ustanovah.

S tem estetsko skrčimo na ideologijo, v najboljšem primeru metafiziko. Pesmi ne moremo brati kot pesmi, ker je predvsem družbeni dokument, ali morebiti, čeprav poredkoma, poskus preseči filozofijo. V nasprotju s tem načinom se zavzemam za neomahljiv odpor, katerega edini cilj je, da se poezija ohrani kar najbolj celostna in neokrnjena. Tiste naše enote, ki so dezertirale, so v naših izročilih smer, ki je vedno bežala od estetskega: platonski moralizem in aristotelaska družbena znanost. Napad poezijo bodisi izžene, ker destruktivno vpliva na družbeno blaginjo, ali pa jo dopusti, kolikor bo prevzela delo družbene katarze, v imenu novega multikulturalizma. Pod površjem akademskega marksizma, feminizma in novega historicizma starodavna polemika o platonizmu in prav tako arhaična aristotelaska družbena medicina nadaljujeta svoj tok. Predvidevam, da se spor med temi strujami in nenehno ogroženimi privrženci estetskega ne more nikdar končati. Zdaj izgubljam mi in brez dvoma se bo to nadaljevalo. To pa je obžalovanja vredno, kajti veliko najboljših študentov nas bo zapustilo – in nas že zapušča – zaradi drugih disciplin in poklicev. Pri tem imajo vso pravico, ker jih mi ne bi mogli zavarovati pred izgubo intelektualnih in estetskih meril dovršenosti in vrednosti v našem poklicu. Vse, kar lahko za zdaj storimo je, da ohranimo neko kontinuiteto estetskega in ne klonimo pred lažjo, da so tisto, čemur nasprotujemo, pustolovščina in nove interpretacije.

FREUDOVA SLOVITA DEFINICIJA tesnobe se glasi *Angst vor etwas* ali tesnobna pričakovanja. Pred nami je vedno nekaj, zaradi česar smo tesnobni, četudi samo zaradi pričakovanj, ki bodo zahtevala izpolnitev. Eros – verjetno najslastnejše izmed pričakovanj – svoje lastne strahove privede do refleksivne zavesti, to pa je Freudova tema. Tudi literarno delo zbujajo pričakovanja, ki jih mora izpolniti, ali pa ga bomo prenehali brati. Najgloblji strahovi literature so literarni; še več, po mojem mnenju definirajo literarnost in z njo postanejo skorajda istovetni. Pesem, roman ali drama privzamejo vse človeške tegobe, tudi strah pred smrtjo, ki se v literarni

umetnosti preobrazi v prizadevanje, da bi postali kanonični, se vtisnili v skupnostni in družbeni spomin. Celo Shakespeare, v najmočnejših izmed svojih sonetov, omahuje v bližini te obsesivne želje ali gonilne sile. Retorika nesmrtnosti je obenem psihologija preživetja in kozmologija.

Od kod torej izvira ideja o spočetju literarnega dela, ki ga svet ne bo voljan pozabiti? K Svetemu pismu je niso priključili že Hebrejci, ki so o kanoničnih delih govorili kot o tistih, ki oskrunijo roke, ki se jih dotikajo, domnevno zato, ker smrtne roke niso vredne, da bi držale sveta besedila. Toro je za kristjane nadomestil Jezus, in tisto najpomembnejše pri njem je bilo Vstajenje. V katerem trenutku zgodovine posvetnega pisanja je človek začel govoriti o pesmih ali zgodbah kot nesmrtnih? To misel najdemo že pri Petrarki, čudovito pa jo je razvil Shakespeare v sonetih. Kot prikrito prvino jo najdemo že v Dantejevi hvali *Božanske komedije*. Ne moremo reči, da je Dante sekulariziral to idejo, saj je on zaobjel vse in tako, pravzaprav, ni sekulariziral nič. Zanj je bila njegova pesnitev prerokba, prav tako kot je bil prerokba Izaija. Zato bi morda lahko trdili, da je Dante iznašel našo moderno idejo kanoničnega. Ugledni medievalist Ernst Robert Curtius poudarja, da je Dante pred svojim imel za izvorni le dve potovanji v onostranstvo: potovanje Eneja v šesti knjigi Vergilove pesnitve in potovanje Sv. Pavla, kot je prikazano v Drugem pismu Korinčanom 12:2. Iz Eneja je izšel Rim, iz Pavla nejudovsko krščanstvo; iz Danteja pa bi morala iziti, kolikor bi živel do enainosemdesetega leta, izpolnitev v Komediji prikrite ezoterične prerokbe. Vendar je Dante umrl star šestinpetdeset let.

Curtius, vselej pozoren na usodo kanoničnih metafor, je napisal ekskurz o "*Poeziji kot ovečkovečenju*" (Poetry as Perpetuation), ki gre po sledovih nazaj proti izviru večnosti pesniškega slovesa do Iliade (6.359) in še dlje do Horacijevih *Od* (4.8, 28). Tam zatrjuje, da je pretanjenost in naklonjenost Muz tisto, kar dopušča junaku, da nikoli ne umre. V poglavju o literarnem slovesu, ki ga navaja Curtius, Jacob Burckhardt opaža, da se je Dante – italijanski renesančni pesnik in filolog – "najmočneje zavedal, da je razdeljevalec slovesa in nesmrtnosti". To je zavest, ki jo je Curtius zasledil med latinskimi pesniki Francije že okoli leta 1100. Na neki točki pa se je ta zavest povezala z idejo posvetne kanoničnosti, kjer ni šlo več za slavljenje junaka, temveč je že samo slavljenje postalo nesmrtno. Posvetni kanon, s katerim mislimo na seznam priznanih avtorjev, se v resnici ne začne

oblikovati pred sredo osemnajstega stoletja, v literarnem obdobju Rahločnosti, Sentimentalnosti in Sublimnega. *Ode* (The Odes) Williama Collinsa najdejo začetek Sublimnega kanona v heroičnih znanilcih Sentimentalnosti, od starih Grkov prek Milтона, in so med najzgodnejšimi pesmimi v angleščini, ki se zavzemajo za posvetno kanonično izročilo.

Kanon – izvorno religiozna beseda – je postal izbor besedil, ki se med seboj bojujejo za preživetje, tako tedaj, ko izbor razumemo kot stvaritev vladajočih družbenih skupin, izobraževalnih institucij, izročila literarne vede ali, kot ga razumem sam, stvaritev poznejših avtorjev, ki se čutijo izbrane od nekaterih predhodnikov. Nekateri zdajšnji privrženci tega, kar se razglša za akademski radikalizem, grede tako daleč, da kot razlog vključevanja del v kanon navajajo uspešno oglaševanje in oglaševalske kampanje. Somišljeniki teh skeptikov pa grede včasih še dlje in podvomijo celo o Shakespearu, saj imajo njegov sloves za nekaj vsiljenega. Kdor časti sestavljenega boga zgodovinskega procesa, mu je usojeno, da zanika Shakespearovo otipljivo estetsko prvenstvo, tisto zares škandalozno izvirnost njegovih dram. Izvirnost postane literarna sopomenka izrazov, kot so individualna podjetnost, samozadostnost in konkurenca, ki ne razveseljujejo src feministk, afrocentristov, marksistov, s Foucaultem navdahnjenih novih zgodovinarjev ali dekonstrukcionistov – vseh tistih, ki sem jih opisal kot pripadnike šole resentmenta.

Eno izmed razsvetljujočih teorij oblikovanja kanona je predstavil Alastair Fowler v knjigi *Zvrsti literature* (Kinds of Literature, 1982). V poglavju "Hierarhije žanrov in kanoni literature" Fowler pravi, da se "spremembe v literarnem okusu mnogokrat nanašajo na prevrednotenje žanrov, ki jih predstavljajo kanonična dela." V vsakem obdobju se nekateri žanri smatrajo za bolj kanonične od drugih. V zgodnjih desetletjih našega časa je bila kot žanr povzdignjena ameriška prozna romanca in to je pripomoglo k temu, da so se Faulkner, Hemingway in Fitzgerald uveljavili kot vodilni pisci proznega leposlovja v dvajsetem stoletju, kot primerni nasledniki Hawthorna, Melvilla, Marka Twaina in tistega vidika Henryja Jamesa, ki je zableščal v *Zlati posodi* (The Golden Bowl) in *Krilih golobice* (The Wings of the Dove). Posledica takšnega povišanja romance nad "realistični" roman je bila ta, da so bile vizionarske pripovedi, kot so Faulknerjeva *V smrti uri* (As I lay Dying), *Sredi osamljenih src* (Miss Lonelyhearts) Nathanael

West in *The Crying of lot 49* Thomasa Pynchona, deležne več spoštovanja kritike, kot pa *Sestra Carrie* (*Sister Carrie*) in *Ameriška tragedija* (*An American Tragedy*) Theodorja Dreiserja. Z vzponom feljtonskega romana – na primer *Hladnokrvno* (*In Cold Blood*) Trumana Capota, *Krvnikova pesem* (*The Executioners Song*) Normana Mailerja in *Kres ničevosti* (*The Bonfire of the Vanities*) Toma Wolfa – se je začelo nadaljnje prevrednotenje žanrov; *Ameriški tragediji* se je v vzdušju teh del povrnili dobršen del sijaja.

Za zgodovinski roman pa se zdi, da je dokončno razvrednoten. Gore Vidal mi je nekoč z grenkim priokusom rekel, da ga je njegova odkrito izražena spolna nagnjenost stala kanoničnega statusa. Verjetneje pa je, da so najboljša Vidalova dela (razen sublimno nezaslišane *Myre Breckenridge*) znameniti zgodovinski romani – *Lincoln*, *Burr* in še nekaj drugih – in da ta podžanr ni več primeren za kanoniziranje, to pa pripomore k razlagi mrke usode bohotno domiselne knjige Normana Mailerja *Starodavni večeri* (*Ancient Evenings*), sijajne anatomije prevare in pokvarjenosti, ki ni mogla preživeti svoje postavitve v stari Egipt iz obdobja Knjige mrtvih. Zgodovinsko pisanje in pripovedno leposlovje sta se razšli in zdi se, da ju naša občutljivost ni več zmožna spraviti skupaj.

FOWLER se zelo približa obrazložitvi vprašanja, zakaj se prav vsi žanri ne pojavljajo v katerem koli času:

dopustiti moramo, da se celoten niz žanrov nikoli enako, kaj šele celostno, ne pojavlja v katerem koli obdobju. Vsaka doba ima precej ozek izbor žanrov, na katere se njeni bralci in kritiki odzivajo z navdušenjem, pisateljem lahko dostopen izbor pa je še ožji: začasni kanon je določen za vse, razen za največje, najmočnejše ali najskrivnostnejše pisce. Vsaka doba na novo briše iz repertoarja. V ohlapnem pomenu morda vsi žanri obstajajo v vseh obdobjih, v obrisih utelešeni v bizarnih in čudaških izjemah. ... A repertoar aktivnih žanrov je bil od nekdaj ozek in predmet razmeroma pomembnih izbrisov in dodatkov ... nekatere je zepeljevala misel, da je žanrski sistem skoraj kot hidrostatičen model – kot da bi njegova celostna substanca ostajala nespremenljiva, pa vendar podvržena porazdelitvam.

A za takšno domnevo ni trdnih osnov. Bolje je, da gibanje žanrov razumemo preprosto v pomenu estetske izbire.

Sam pa bi zagovarjal, delno sledeč Fowlerju, da je estetska izbira vedno vodila vsak posvetni vidik oblikovanja kanona, čeprav je težko braniti takšen argument v času, ko sta tako obramba literarnega kanona kot napad nanj postala tako močno politizirana. Ideološka obramba zahodnega kanona je enako pogubna glede estetskih vrednot, kot je poguben naval tistih, ki kanon napadajo z namenom, da bi ga uničili ali "ga odprli", kot razglašajo sami. Nič ni pomembnejše za zahodni kanon kot njegova načela selektivnosti, ki so elitistična le toliko, kolikor temeljijo na ostrih umetniških merilih. Nasprotniki kanona vztrajajo, da pri oblikovanju kanona vedno sodeluje ideologija; v resnici pa gredo še dlje in govorijo o ideologiji oblikovanja kanona in že samo sestavljanje (ali ohranjanje) kanona razumejo kot po sebi ideološko dejanje.

Heroj teh protikanonikov je Antonio Gramsci, ki v *Izboru iz zaporniških zapiskov* zanika, da bi bil kateri koli intelektualec, kolikor se zanaša le na "posebno usposobljenost", ki jo deli s pripadniki svoje stroke (na primer literarnimi kritiki), lahko neodvisen od vladajoče družbene skupine: "Ker te različne kategorije tradicionalnih intelektualcev prek 'esprit de corps' doživljajo svojo nepretrgano zgodovinsko usposobljenost, se tako predstavljajo kot avtonomni in neodvisni od vladajoče družbene skupine."

Kot literarnemu kritiku v času, ki ga danes imam za najslabšega vseh časov za literarno vedo, se mi Gramscijevi ostri očitki ne zdijo primerni. Esprit de corps profesionalizma, tako nenavadno ljub mnogim visokim dostojanstvenikom protikanonikov, me nikakor ne zadeva in zavrnil bi vsako "nepretrgano zgodovinsko kontinuiteto" z Zahodno akademijo. Želim si in zagovarjam kontinuiteto s kakšno peščico kritikov pred tem stoletjem in še kakšno peščico iz obdobja zadnjih treh generacij. Glede "posebne usposobljenosti" pa je moja, v nasprotju z Gramscijem, čisto osebna. Četudi bi "vladajočo družbeno skupino" poistovetili s korporacijo Yale, z zaupniki newyorške univerze ali ameriškimi univerzami nasploh, ne najdem nobene *notranje* povezave med katero koli družbeno skupino in posameznimi načini, s katerimi sem preživel svoje življenje v branju, spominjanju, sojenju in interpretiranju tega, kar smo nekoč imenovali "domišljajska literatura". Da bi odkrili kritike v službi družbene ideologije, se moramo ozreti bodisi na tiste, ki želijo kanon demistificirati ali odpreti, bodisi na njihove

nasprotnike, ki so se ujeli v past in sami postali tisto, kar so opazovali. A nobena izmed teh dveh skupin ni zares *literarna*.

Ta potlačitev estetskega ali beg od njega je endemičen za naše ustanove, katerih namen naj bi še vedno bila višja izobrazba. Shakespeare, čigar estetsko prvenstvo je potrjeno z občo presojo štirih stoletij, je zdaj "pozgodovinjjen" na pragmatično zmanjšanje ravno zato, ker je njegova misteriozna estetska moč v spotiko slehernemu ideologu. Vodilno načelo zdajšnje šole resentimenta se lahko pove z eno samo svojevrstno drznostjo: to, kar imenujemo estetska vrednost, izhaja iz razrednega boja. To načelo je tako splošno, da ga ni mogoče popolnoma ovreči. Sam vztrajam, da je posamezni jaz edini način in vse merilo za razumevanje estetske vrednosti. A nerad priznam, da je "posamezni jaz" določen le v nasprotju z družbo, in del njegovegaagona s skupnostnim ima neizogibno značilnost boja med družbenimi in ekonomskimi razredi. Kot krojačev sin sem imel na pretek časa za branje in razmišljanje o prebranem. Ustanova, ki me je podpirala, univerza Yale, je neizbežno del ameriškega establišmenta in moje nenehno premišljevanje o literaturi je torej občutljivo za najbolj tradicionalno marksistično analizo razrednih interesov. Vse moje strastne razglasitve estetske vrednosti izoliranega posameznika neizogibno omejuje opomin, da je prosti čas za razmišljanje nujno dobljen od družbe.

Noben kritik, z mano vred, ni hermetični Prospero, ki bi na začaranem otoku gojil belo magijo. Literarna veda (v hermetičnem pomenu) je, tako kot poezija, nekakšna tatvina iz skupnih zalog. In če je vodilni razred, v obdobju moje mladosti, dal komu svobodo, da je postal svečenik estetskega, je v takšnem svečeništvu brez dvoma imel svoj lastni interes. A to dopustiti vseeno pomeni dopustiti zelo malo. Svoboda za razumevanje estetske vrednosti utegne izvirati iz razrednega boja, a vrednost ni istovetna s svobodo, četudi je brez takšnega razumevanja ni mogoče doseči. Estetska vrednost je, po definiciji, plod medsebojnega vplivanja umetnikov, vpliva, ki je vedno interpretacija. Svoboda, da si umetnik ali kritik, nujno izhaja iz družbenega boja. Vendar izvor svobode občutenja z njo ni istoveten, čeprav bi težko rekli, da je nepomemben za estetsko vrednost. V individualnosti, ki smo jo dosegli, je vedno krivda; to je krivda, ker smo med preživelimi, ni pa plodovita za estetsko vrednost.

Brez kakega odgovora na trojno vprašanje agona – več, manj ali enako kot? – ne more biti nobene estetske vrednosti. To vprašanje je izraženo v figurativnem jeziku Ekonomičnega, a njegov odgovor bo prost Freudovega Ekonomičnega načela. Ni pesmi na sebi, a vendar v estetskem še vedno ostaja nekaj, česar se ne da reducirati. Vrednost, ki je ni mogoče povsem zmanjšati, se vzpostavlja s procesom medumetniškega vplivanja. Takšen vpliv vsebuje psihološke, duhovne in družbene sestavine, njegova pglavitna prvina pa je estetsko. Marksist ali s Foucaultem navdihnjen zgodovinar lahko v neskončnost vztraja, da je produkcija estetskega vprašanje zgodovinskih sil, a tu produkcija sama po sebi ni najpomembnejše vprašanje. Z radostjo pritrjujem motu Dr. Johnsona, ki pravi: "Nihče, razen butcev, ne piše zaradi česa drugega kot denarja" – pa vendar nesporna ekonomika literature, od Pindarja do danes, ne določa vprašanja estetskega prvenstva. Tako tradicionalisti kot odpiralci kanona so dokaj enotni v presoji, kje najdemo prvenstvo: pri Shakespearu. Shakespeare je posvetni kanon, morda celo posvetna biblija; samo on določa tako svoje predhodnike kot dediče za namene kanona. To je zadrega, s katero se soočajo privrženci resentimenta: bodisi da morajo zanikati Shakespearov enkratni sloves (to je boleča in težavna zadeva), ali pa morajo razložiti, zakaj in kako sta zgodovina in razredni boj proizvedla ravno te vidike njegovih dram, ki so povzročili, da je zavzel osrednje mesto v zahodnem kanonu.

Pri Shakespearovi najbolj samosvoji moči naletijo na nepremostljivo težavo: zmeraj je pred tabo, konceptulno in imagistično, ne glede na to, kdo in kdaj si. Iz tebe naredi anahronizem, ker te vsebuje; ne moreš ga zaobjeti. Ne moreš ga osvetliti z novo doktrino, naj bo to marksizem, freudovstvo ali demanovski jezikovni skepticizem. Namesto tega bo doktrino pojasnil on, ne s predvidevanjem, temveč, lahko bi rekli, zavidevanjem: ves Freud, ki največ velja, je že v Shakespearu, povrh pa še prepričljiva kritika Freuda. Freudovski zemljevid duha je Shakespeareov; zdi se, da ga je Freud le spremenil v prozo. Naj povem še drugače, shakespeareovsko branje Freuda osvetli in dopolni Freudove spise; freudovsko branje Shakespeara pa Shakespeara reducira, ali ga vsaj bi, ko bi lahko to redukcijo, ki prestopa mejo v absurdnostih izgube, vzdržali. *Coriolanus* je veliko močnejše branje Marxovega *Osemnajstega brumaira Ludvika Bonaparta*,

kot bi si katero koli marksistično branje *Coriolanusa* sploh lahko želelo.

Shakespeareova odličnost, o tem sem prepričan, je pečina, na kateri se mora šola resentimenta naposled razbiti. Kako naj bi imeli oboje? Če je to, da je Shakespeare središče kanona, arbitrarno, potem morajo razložiti, zakaj je vladajoči družbeni razred za to arbitrarno vlogo izbral ravno njega namesto, recimo, Bena Jonsona. Če pa je zgodovina, in ne vladajoči krogi, povzdignila Shakespeara, kaj je bilo tisto v njem, kar je tako prevzelo mogočnega Demiurga, ekonomsko in socialno zgodovino? Takšen način vpraševanja očitno že meji na fantastiko; koliko preprosteje je priznati, da obstaja kvalitativna razlika, razlika v vrsti med Shakespeareom in vsakim drugim piscem, tudi Chaucerjem, Tolstojem ali komer koli. Izvirnost je velik škandal, s katerim se resentmentneži ne morejo sprijazniti. Shakespeare pa ostaja najizvirnejši pisec, kar jih bomo kadar koli poznali.

VSA IZRAZITA literarna izvirnost postane kanonična. Pred nekaj leti, na nevihtno noč v New Havnu, sem se usedel, da bi znova prebral *Izgubljeni raj* (Paradise Lost) Johna Milтона. Moral sem napisati predavanje o Miltonu kot del sklopa predavanj, ki sem jih imel na harvardski univerzi, a želel sem si začeti znova s pesmijo: jo brati tako, kot da je ne bi bil še nikoli bral, pravzaprav, kot da je ni bil bral še nihče pred menoj. To pa je pomenilo nekaj domala nemogočega, iz moje glave pomesti knjižnico pisanja o Miltonu. Vseeno sem poskusil, saj sem želel doživeti izkušnjo branja *Izgubljena raja* pred približno štiridesetimi leti, ko sem ga bral prvič. In med branjem, dokler nisem sredi noči zaspal, se je začela razblinjati prvotna domačnost pesmi. V naslednjih dneh, ko sem bral do konca, se je to razblinjanje nadaljevalo. Ostal sem nenavadno pretresen, malo odtujen, pa vendar strašansko prevzet. Kaj sem bral?

Čeprav je pesem biblični ep, klasične oblike, je bil čuden občutek, ki sem ga dobil, nekaj, kar navadno pripisujem literarnim fantazijam ali znanstveni fantastiki, ne pa junaškim epom. Čudaštvo je bil njen neustavljivi učinek. Osupel sem bil nad povezanima, a različnima vtisoma: avtorjevo tekmovalno in zmagovito močjo, ki je bila, tako navznoter kot navzven, čudovito prikazana; v boju proti slehernemu drugemu avtorju in besedilu, z Biblijo vred, na eni in včasih strašno nenavadnostjo prikazanega na drugi

strani. Šele ko sem prišel do konca, sem si priklical v spomin (zavestno kajpak) ostro knjigo Williama Empsona *Miltonov Bog* (Milton's God) in njegovo kritično pripombo, da je *Izgubljeni raj* tako barbarsko sijajen kot nekatere afriške primitivne skulpture. Empson je krivdo miltonovskega barbarizma naprtil krščanstvu, doktrini, ki se mu je zdela ostudna. Čeprav je bil Empson politično marksist, izrazito naklonjen kitajskim komunistom, nikakor ni bil predhodnik šole resentmenta. S presenetljivo spretnostjo je pozgodovinil prosti slog, in ves čas se je zavedal konflikta med družbenimi razredi, toda ni ga mikalo, da bi *Izgubljeni raj* skrčil na medigro ekonomskih moči. Njegova prva skrb je ostalo estetsko, pravo opravilo literarnega kritika. Premagal je skušnjavo, da bi svoj moralni odpor do krščanstva (in Miltonovega Boga) prenesel na estetsko presojo proti pesmi. Prvina barbarskosti je name, tako kot na Empsona, naredila močan vtis; bolj pa me je zanimala agonična zmagovitost.

VERJETNO OBSTAJA le nekaj del, ki se zdijo še pomembnejša za Zahodni kanon, kot je *Izgubljeni raj* – Shakespearove poglavitne tragedije, Chaucerjeve *Canterburyjske zgodbe* (*Canterbury Tales*), Dantejeva *Božanska komedija*, Tora, evangeliji, Cervantesov *Don Kihot*, Homerjevi epi. Nobeno izmed teh del, razen morda Dantejeva pesem, pa ni pod takšnim udarom kot Miltonovo temačno delo. Shakespeare je brez dvoma naletel na provokacije svojih tekmecev, Chaucer pa je preprosto navedel fiktivne avtoritete, zamolčal pa svoj resnični dolg Danteju in Boccacciu. Hebrejski Bibliji in grški Novi zavezi so današnje predelano obliko dali redaktorji in ti so verjetno imeli bolj malo skupnega s prvotnimi avtorji, ki so ju urejali. Cervantes je z neprimerljivim užitkom do konca parodiral svoje viteške predhodnike, teksti Homerjevih predhodnikov pa nam niso znani.

Milton in Dante sta med največjimi zahodnimi pisci najbolj prepirljiva. Učenjakom se nekako uspe izogniti nasilnosti obeh pesnikov in ju prikažejo celo v luči pobožnosti. Tako je C. S. Lewisu v *Izgubljenem raju* uspelo odkriti svoje lastno "golo krščanstvo", John Freccero pa je v Danteju videl zvestega avguštinovca, in se zadovoljil s posnemanjem *Izpovedi* v svojem "romanu o sebi" [novel of the self]. Dante je, kot šele začenjam spoznavati, ustvarjalno popravil Vergila (in mnoge druge), vsaj tako temeljito, kot je Milton s svojo stvaritvijo popravil prav vse pred sabo (z Dantejem vred).

A ne glede na to, ali je pisatelj v svojem boju igriv, tako kot so Chaucer, Cervantes in Shakespeare, ali agresiven, kot sta Dante in Milton, je tekmovanje vedno čutiti. Toliko marksistične kritike se mi zdi koristno: v močnem pisanju je vedno čutiti konflikt, nasprotnost, protislovnost med predmetom in strukturo. Z marksisti se razhajam na točki, ki določa izvor konflikta. Od Pindarja do danes se pisec, ki se bojuje za kanoničnost, lahko bojuje v imenu svojega družbenega razreda, kot se je Pindar v imenu aristokratov, a vsak ambiciozen pisatelj se postavlja predvsem samo zase in bo pogosto izneveril ali zanemaril svoj razred, da bi dal prednost samo svojim interesom, ki se povsem osredotočajo na individualizacijo. Tako Dante kot Milton sta dosti žrtvovala tistemu, za kar sta verjela, da je duhovno živahna in upravičena politična smer, a nobeden izmed njiju ne bi bil pripravljen, najsibo zaradi katerega koli vzroka, žrtvovati svojih poglavitnih pesmi. Pot, po kateri sta to izpeljala, je bila poistovetenje vzroka s pesmijo in ne poistovetenje pesmi z vzrokom. S tem sta dala zgled, ki mu danes akademska drhal, ki študij literature skuša povezati z iskanjem družbene spremembe, ne sledi kaj dosti. Sodobne ameriške naslednike tega vidika Danteja in Milтона najdemo prav tam, kjer bi jih pričakovali, v naših najmočnejših pesnikih od Whitmana in Dickinsonove naprej: v družbeno nazadnjaških Wallaceu Stevensu in Robertu Frostu.

Tisti, ki so zmožni napisati kanonična dela, vztrajno gledajo na svoje pisanje kot nekaj večjega od katerega koli, še tako zglednega, družbenega programa. Bistveno je vsebovanje, in velika literatura bo, v soočenju z najbolj cenjenimi vzroki: feminizmom, afroameriškim kulturalizmom in vsemi drugimi politično korektnimi podjetji našega časa, vztrajala pri svoji samozadostnosti. Stvar, ki je vsebovana, se spreminja; močna pesem pa se po definiciji upira, da bi jo kaj vsebovalo, četudi Dantejev ali Miltonov Bog. Dr. Samuel Johnson, najbolj prenikav izmed vseh literarnih kritikov, je prišel do pravilnega sklepa, da je bila pobožna poezija v luči poetične pobožnosti nemogoča: "Dobro in zlo Večnosti sta preveč medli za krila domiselnosti". "Medlost" je metafora za "nevsebljivost", ki je še ena metafora. Naši sodobni odpiralci kanona obsojajo nezakrito religijo, zahtevajo pobožni verz (in pobožno kritiko!), četudi je bil predmet pobožnosti spremenjen v napredovanje žensk, črncev, ali v tistega najbolj nepoznanega izmed vseh nepoznanih bogov, razredni boj v Združenih državah. Vse je odvisno od

vrednot, vendar se mi zdi nadvse čudno, da so marksisti sposobni najti tekmovalnost na vseh koncih, niso pa sposobni videti, da je sestavni del tudi visoke umetnosti. To je nenavadna zmes sočasnega prevelikega opeševanja in podcenjevanja domišljajske literature, ki je vedno sledila svojim sebičnim namenom.

Izgubljeni raj je postal kanoničen, preden je, po Miltonovem stoletju, nastal posvetni kanon. Odgovor na vprašanje: "Kdo je kanoniziral Milтона?", je predvsem Milton sam, takoj za njim pa drugi močni pesniki, od njegovega prijatelja Andrewa Marvlla prek Johna Drydna in tako naprej do skoraj vsakega odločilnega pesnika 18. stoletja in romantične dobe: Popa, Thomsona, Cowperja, Collinsa, Blaka, Wordswortha, Coleridgea, Byrona, Shelleyja, Keatsa. Gotovo sta tudi kritika, Dr. Johnson in Hazlitt, prispevala h kanonizaciji; toda Milton, tako kot Chaucer, Spenser, pred njim Shakespeare in za njim Wordsworth, je preprosto presegel in zaobjel izročilo. To je najprepričljivejši preskus kanoničnosti. Le peščica je lahko presegla in zaobjela izročilo. Morda tega zdaj ne more nihče. Torej se vprašanje danes glasi: Ali si lahko izbojuješ prostor v izročilu tako, da ga, kot bi se temu reklo, dregneš s komolcem od znotraj in ne od zunaj, kot bi želeli multikulturalisti?

Gibanje znotraj izročila ne more biti ideološko in se ne more postaviti na stran katerih koli družbenih ciljev, pa naj so še tako moralno cenjeni. V kanon se lahko prodre le z estetsko prepričljivostjo, ki jo sestavlja zmes izvirnosti, kognitivne moči, znanja, spretnosti figurativne govorice in bogastva izražanja. Poslednja nepravilnost zgodovinske nepravilnosti je, da svojih žrtev največkrat ne oskrbi z ničimer, razen z občutkom njihove žrtvovanosti. Kar koli že zahodni kanon pomeni, zagotovo ne pomeni programa za družbeno odrešitev.

NAJNEUMNEJŠI način obrambe Zahodnega kanona je vztrajati pri trditvi, da uteleša vseh sedem smrtnih moralnih vrlin, ki sestavljajo naš domnevni zbir normativnih vrednot in demokratičnih načel. To očitno ni res. Iliada nas uči o izredni veličini oborožene zmage, Dante pa se radosti ob večnih mukah, ki jih zadaja svojim najbolj osebnim sovražnikom. Tolstojeva zasebna različica krščanstva postavi na stran skorajda vse, kar kdor koli izmed nas ohranja, Dostojevski pa pridiga antisemitizem, mračnjaštvo

ter nujnost človeškega suženjstva. Shakespearova politika, kolikor jo je moč določiti, se ne zdi kaj dosti drugačna od politike njegovega Coriolanusa, Miltonove ideje o svobodi govora in svobodi tiska pa ne onemogočijo uvedbe različnih vrst družbenih omejitev. Spenser uživa v pokolu irskih upornikov, Wordsworthovo samoljublje pa povečuje svoj lastni poetični um nad kateri koli drug vir lepote.

Največji zahodni pisatelji so prevratniški do vseh vrednot, tako naših kot svojih. Učenjaki, ki nas spodbujajo, da bi našli vir naše morale in politike pri Platonu, ali pri Izaiji, nimajo stika z družbeno resničnostjo v kateri živimo. Kolikor Zahodni kanon beremo zato, da bi si oblikovali svoje družbene, politične in osebne moralne vrednote, trdno verjamem, da bomo postali pošasti sebičnosti in izkoriščanja. Branje v službi katere koli ideologije po moji presoji ni nikakršno branje. Sprejemanje estetske moči nam omogoči, da se naučimo, kako govoriti sami s seboj in kako prenašati same sebe. Prava raba Shakespeara ali Cervantesa, Homerja ali Danteja, Chaucerja ali Rabelaisa pomeni dopolnitev našega lastnega rastočega notranjega jaza. Poglobljeno branje kanona iz človeka ne bo naredilo boljše ali slabše osebe, koristnejšega ali škodljivejšega državljana. Dialog uma s samim seboj ni predvsem družbena resničnost. Vse, kar človeku Zahodni kanon lahko prinese, je prava raba njegove lastne samote, tiste samote, katere končna oblika je posameznikovo soočenje s svojo lastno smrtnostjo.

KANON IMAMO zato, ker smo smrtni in obenem zapoznani. Časa je samo toliko in čas mora imeti konec, branja pa imamo več kot kadar koli poprej. Potovanje od jahvista in Homerja do Freuda, Kafke in Becketta traja skoraj tri tisočletja. Ker ta pot vodi mimo pristanišč, tako neizmernih kot so Dante, Chaucer, Montaigne, Shakespeare in Tolstoj, katerih vsak obilno nadomesti vse življenje vnovičnih branj, se znajdemo v pragmatičnem precepu, da vsakič, ko na veliko beremo ali znova beremo, s tem nekaj drugega izključimo. A starodaven preskus kanoničnosti ostaja strogo veljaven: kolikor delo ne zahteva vnovičnega branja, ne izpolnjuje pogojev. Neizbežna primerjava je erotična. Če si don Giovanni in je seznam v Leporellovih rokah, bo eno samo bežno srečanje zadostovalo.

V nasprotju z nekaterimi Parižani je tekst tu zato, da ne daje užitka, temveč velik neužitek ali težavnejši užitek, ki ga manj pomemben tekst

ne bo dajal. Nisem pripravljen oporekati oboževalcem romana *Meridian* Alice Walker, pri katerem sem se moral prisiliti, da sem ga prebral dvakrat, a drugo branje je bilo eno izmed mojih najneverjetnejših literarnih doživetij. Povzročilo je epifanijo in v tem sem jasno zagledal nov princip, impliciten geslom tistih, ki razglašajo odprtje kanona. Pravi preskus nove kanoničnosti je preprost, jasen in izrazito naklonjen družbeni spremembi: ne sme in ne more biti znova prebrana, kajti njen prispevek k družbenemu napredku je velikodušnost – žrtvuje se, da jo na hitro zaužijemo in odvržemo. Od Pindarja prek Hölderlina do Yeatsa je vse večja oda kanoniziranja same sebe razglasila svojo agonično nesmrtnost. Družbeno sprejemljiva oda prihodnosti nam bo brez dvoma prihranila takšno prevzetnost in se namesto tega posvetila pravi ponižnosti skupnega sestrstva, novi sublimnosti izdelovanja kiltov, ki je zdaj omiljen trop feministične kritike.

Pa vendar moramo izbirati: Ker imamo samo toliko časa, naj torej znova beremo Elizabeth Bishop ali Adrienne Rich? Naj grem znova v iskanje izgubljenega časa z Marcelom Proustom ali naj še enkrat poskusim brati vznemirljivo ožigosanje vseh moških, črnih in belih, Alice Walker? Moji bivši študenti, mnogi izmed njih zdaj zvezde šole resentimenta, razglašajo, da poučujejo družbeno nesebičnost, ki se začne z učenjem, kako nesebično brati. Avtor nima jaza, literarna oseba nima jaza in bralec nima jaza. Naj se zberemo ob reki s temi velikodušnimi duhovi, osvobojeni krivde preteklih samouveljavitev, da bomo krščeni v vodah Lete? Kaj naj storimo, da bomo rešeni?

Študij literature, ne glede na to, kako je voden, ne bo rešil nobenega posameznika in prav tako ne bo izboljšal nobene družbe. Shakespeare nas ne bo izboljšal in nas ne bo poslabšal, lahko pa nas nauči, kako si prisluškovati, kadar se pogovarjamo sami s seboj. Lahko nas nauči, kako sprejeti spreminjanje, tako v nas samih kot v drugih, in morda tudi poslednjo obliko spreminjanja. Hamlet je za nas ambasador smrti, morda eden izmed redkih ambasadorjev, ki jih je kadar koli poslala smrt in nam ne laže o našem neizogibnem odnosu s to neodkrito deželjo. Ta odnos je povsem samotni, kljub vsem obscenim poskusom izročila, da bi ga socializiralo.

Moj pokojni prijatelj Paul de Man je rad videl podobnost med samotnostjo vsakega literarnega besedila in vsake človeške smrti, analogijo, ki sem ji jaz nekoč ugovarjal. Predlagal sem mu, da bi bolj ironičen trop bil, ko

bi iskali podobnost med vsakim človeškim rojstvom in prihajanjem v bit pesmi, analogijo, ki bi povezala besedila tako, kot so povezani dojenčki. Kot nemost, povezana s preteklimi glasovi, nesposobnost govoriti, ki je povezana s tistim, čemur se je govorilo, tako, kot smo bili že vsi nagovorjeni od umrlih. Tega kritičnega argumenta nisem dobil, ker mi ga ni uspelo prepričati o večji človeški analogiji; raje je imel dialektično avtoriteto bolj heideggrovske ironije. Vse, kar ima kako besedilo, denimo tragedija Hamleta, skupnega s smrtjo, je njena samota. A ko deli z nami, ali govori z avtoriteto smrti? Kakršen koli že je odgovor, bi jaz želel poudariti, da avtoriteta smrti, bodisi literarna ali eksistencialna, ni predvsem družbena avtoriteta. Daleč od tega, da bi bil kanon služabnik vladajočega družbenega razreda. Kanon je poslanik smrti. Da bi ga odprli, je treba prepričati bralca, da je bil nov prostor izpraznjen v večjem prostoru, natlačenem z umrlimi. Naj umrli pesniki privolijo in naredijo prostor za nas, je zaklical Artaud; a ravno to je tisto, v kar ne bodo privolili.

Ko bi bili literarno nesmrtni ali ko bi bila naša življenjska doba vsaj podvojena na, denimo, dve biblični dobi, bi lahko opustili vsa prerekanja o kanonu. A imamo zgolj en interval, potem pa nas naš prostor ne pozna več, in zapolnjevanje tega intervala s slabim pisanjem v imenu katere koli družbene pravičnosti se mi ne zdi dolžnost literarnega kritika. Profesorju Franku Lentricchiji, apostolu družbene spremembe prek akademske ideologije, je "Anekdoto o vrču" (Anecdote of the Jar) Wallaca Stevensa uspelo brati kot politično pesem, ki izraža program vladajočega družbenega razreda. Umetnost postavljanja vrča je bila za Stevensa povezana z umetnostjo urejanja rož, in ne vidim razloga, zakaj Lentricchia ne bi priobčil skromnega zvezka o politiki urejanja rož z naslovom *Ariel in cvetje našega podnebja*. Še vedno se spomnim pretresljivega dogodka, ki sem ga doživel pred približno petintridesetimi leti, ko so me v Jeruzalemu prvič peljali na nogometno tekmo, kjer so sefardski gledalci navijali za gostujoče haifsko moštvo, ki je bilo politično desno, jeruzalemsko moštvo pa je bilo povezano z delavsko stranko. Zakaj bi prenehali politizacijo študija literature? Nadomestitev športnih novinarjev s političnimi izvedenci naj bo prvi korak k reorganizaciji baseballa in tako se bo republikanska liga srečala z demokratsko ligo v svetovni seriji. Tako bomo dobili takšno različico baseballa, h kateremu se ne bomo mogli zateči zaradi popoldanskega oddiha,

kot to počnemo sedaj. Politične odgovornosti bodo za beseballskega igralca prav tako primerne, ne bolj ne manj, kot so danes razvpite politične odgovornosti za literarnega kritika.

Kulturna zapoznelost, danes skoraj vesplošno stanje sveta, je še posebno zaostrena v Združenih državah. Smo poslednji dediči Zahodnega izročila. Izobraževanje, ki temelji na Iliadi, Bibliji, Platonu in Shakespearu, ostaja, v neki togi obliki, naš ideal, čeprav je primernost teh kulturnih spomenikov za življenje v naših mestnih središčih brez dvoma precej ohlapna. Tisti, ki zavračajo vse kanone, trpijo zaradi elitistične krivde, ki sloni na dovolj natančnem spoznanju, da kanoni posredno zmerom služijo družbenim, političnim in seveda duhovnim interesom in ciljem bogatejših razredov sleherne generacije zahodne družbe. Jasno je, da za vzgojo estetskih vrednot potrebujemo kapital. Pindar, izvrsten zadnji zagovornik starodavne lirike, je svojo umetnost vlagal v častno početje, tako da je ode zamenjeval za imenitne nagrade. Tako je slavil bogataše, ker so velikodušno podpirali njegovo velikodušno poveličevanje njihovega božanskega izvora. Ta zveza sublimnosti in finančne ter politične moči se ni nikdar končala. Verjetno pa se tudi nikoli ne more in ne bo.

Seveda obstajajo preroki, od Amosa do Blaka in vse do Whitmana, ki so se glasno uprli tej zvezi in nekoč bo gotovo spet prišla velika osebnost, primerljiva z Blakom; toda Pindar, prej kot Blake, ostaja merilo za kanon. Celo takšna preroka, kot sta Dante in Milton, sta bila včasih popustljiva do sebe tako, kot Blake ne bi mogel biti. Nenačelna, kolikor za pisatelja *Božanske komedije* in *Izgubljenega raja* lahko rečemo, da so ju zamikala pragmatična kulturna prizadevanja. Vse življenje sem se poglobljaj v študij poezije, preden mi je uspelo razumeti, zakaj sta bila Blake in Whitman prisiljena postati hermetična, ezoterična pesnika, kot sta resnično bila. Če pretrgaš zvezo med bogastvom in kulturo – to zaznamuje razliko med Miltonom in Blakom, Dantejem in Whitmanom – potem plačaš visoko, ironično ceno tistih, ki si prizadevajo uničiti kanonično kontinuiteto. Postaneš zapoznel gnostik, ki se vojskuje proti Homerju, Platonu in Bibliji tako, da mitizira svoje napačno branje izročila. Takšna vojna lahko prinese omejene zmage: pesemi *Štiri Zoe* (*Four Zoas*) ali *Pesem o sebi* (*Song of Myself*) sta, kot ju imenujem, omejena dosežka, kajti svoje dediče sta prisilila v popolnoma brezupno popačenje ustvarjalne želje. Pesniki, ki najuspešneje

stopajo po Whitmanovi odprti cesti, so tisti, ki so mu izrazito, a niti malo ne površinsko, podobni; pesniki, tako strogo formalni, kot so Wallace Stevens, T. S. Eliot in Hart Crane. Vsi tisti, ki skušajo posnemati njegove dozdevno odprte oblike – začetniški rapsodi in akademski sleparji, ki poležavajo v navzočnosti svojega pretanjeno hermetičnega očeta – umrejo v pustinji. Iz nič ni nič in Whitman ne bo opravil dela namesto tebe. Mali blakovec ali whitmanovski vajenec je vselej lažni prerok, ki ne bo nikomur pokazal bližnjice.

Prav nič mi ne dišijo te resnice o zanašanju poezije na posvetno moč; preprosto sledim Williamu Hazlittu, pristnemu levičarju med vsemi velikimi kritiki. Hazlitt svojo čudovito razpravo o Coriolanusu v knjigi *Liki Shakespearovih dram* (Characters of Shakespeare's Plays) začenja z nejevoljnim priznanjem, ko pravi: "Človeški cilji so zares le malo premišljeni kot predmet poezije: dopuščajo retoriko, ki se spušča v razpravljanje in razlago, v mislih pa ne zbudijo nobenih takojšnjih in jasnih podob." Takšne podobe, ugotavlja Hazlitt, so prisotne vsepovsod pri tiranih in njihovih orodjih.

Hazlittova jasna predstava o vzajemnem delovanju med močjo retorike in retoriko moči ima razsvetljujočo zmožnost v naši modni temi. Shakespearova lastna politika morda je ali pa ni Coriolanusova, prav tako kot Shakespearove bojzani morda so ali pa niso Hamletove ali Learove. Shakespear pa tudi ni tragični Christopher Marlowe, čigar življenje in delo sta ga naučili, kateri poti naj se izogne. Shakespeare implicitno ve, kar Hazlitt s sarkazmom naredi eksplicitno: muza, bodisi tragična ali komična, se zmerom postavi na stran elite. Za vsakega Shelleyja ali Brechta najdemo dvajsetero še močnejših pesnikov, ki po naravi težijo k stranki vladajočih razredov v kateri koli družbi. Literarna domišljija je onesnažena z vnemo in ekscesi družbene tekmovalnosti, kajti v vsej zahodni zgodovini je ustvarjalna domišljija sebe razumela kot najbolj tekmovalno izmed oblik, sorodno samotnemu tekaču, ki tekmuje le za svojo slavo.

Najmočnejši ženski med velikimi pesnicami, Sapfo in Emily Dickinson, sta še bolj zagrizeni tekmiči kot moški. Gospodična Dickinson iz Amhersta ni pripravljena pomagati gospe Elizabeth Barrett Browning dokončati kilt. Raje jo pusti ponižano daleč za seboj, četudi je njen triumf izražen veliko bolj pretanjeno kot Whitmanova zmaga nad Tennysonom v "Ko je španski

bezeg na dvorišču poslednjič vzcvetel", v kateri razvidno odzvanja lavreatova "Oda ob smrti vojvoda Wellingtona". To naj bi pozornega bralca prisililo k spoznanju, koliko Lincolnova elegija presega žalostinko za železnega vojvodo. Ne vem, ali bo feministični kritiki uspelo spremeniti človeško naravo, a dvomim, da bo kateri koli idealizem, ne glede na zapoznelost, spremenil celotno podstat zahodne psihologije ustvarjalnosti, moške in ženske, od Hesiodovega tekmovanja s Homerjem pa vse do agona med Dickinsonovo in Elizabeth Bishop.

Med pisanjem teh vrstic sem preletel časopis in opazil zgodbo o mukah feministk, ki so med Elizabeth Holtzman in Geraldine Ferraro prisiljene izbrati kandidatko za senat. Ta izbira ni dosti drugačna od izbire kritika, ki se mora pragmatično odločiti med pozno May Swenson (ki je približek močne pesnice) in ognjevito Adrienne Rich. Tako imenovana pesem lahko vsebuje najznačilnejša čustva, najbolj vzvišeno politiko, pa vseeno ni kaj prida pesem. Četudi ima kritik politično odgovornost, je njegova prva naloga ta, da znova obudi starodavno in precej neprijetno trojno vprašanje tekmeča: Več, manj, enako kot? V imenu družbene pravičnosti uničujemo vsa intelektualna in estetska merila v humanizmu in družbenih vedah. Naše institucije pa v to nimajo velikega zaupanja: možganskim kirurgom ali matematikom ne vsiljujejo nobenih omejitev. Tisto, kar je bilo razvrednoteno, je učenje kot takšno, kot da bi bila erudicija pri presojanju in napačnem presojanju nekaj postranskega.

Zahodni kanon, kljub brezmejnemu idealizmu teh, ki bi ga odprli, obstaja natanko zato, da postavi meje in določi merilo vrednotenja, ki je vse prej kot politično ali moralno. Zavedam se, da danes obstaja neke vrste prikrita zveza med popularno kulturo in tem, kar samo sebe imenuje "kulturna kritika", in v imenu te zveze lahko znanje brez dvoma še vedno dobi pečat napačnosti. Znanje pa se ne more nadaljevati brez spomina in kanon je resnična umetnost spomina, verodostojna podstat za kulturološko mišljenje. Najpreprosteje rečeno, kanon sta Platon in Shakespeare; je podoba individualnega mišljenja, bodisi Sokratovo premišljevanje prek svojega umiranja ali Hamletovo preudarjanje o tej neodkriti deželi. Ob zavesti o preskusu resničnosti, ki ga povzroča kanon, se smrtnost priključi spominu. Zahodni kanon se po svoji naravi ne bo nikoli zaprl, ni pa ga mogoče na silo odpreti,

kot bi želeli sedanji vodje navijačev. Samo močnost ga lahko odpre, močnost Freuda ali Kafke, ki sta nepopustljiva v svojih kognitivnih negacijah.

Navijaštvo je moč pozitivnega mišljenja, prenesenega na akademsko področje. Legitimen študent zahodnega kanona spoštuje moč negacij, ki so sestavni del znanja. Uživa v težavnih zadovoljstvih estetskega razumevanja, spoznava skrite poti, po katerih nas uči hoditi erudicija celo takrat, kadar zavračamo lažja zadovoljstva, z nenehnimi klici zagovornikov takšnih političnih vrednot, ki bi transcendirale vse naše spomine o individualni estetski izkušnji, vred.

Zdaj nas preganjajo lahke nesmrtnosti, kajti sedanja osnova naše popularne kulture ni več rokovski koncert, ki ga je zamenjal rokovski video, katerega bistvo je takojšnja nesmrtnost, natančneje, njena možnost. Odnos med religioznim in literarnim konceptom nesmrtnosti pa je bil zmeraj težaven. Celó med starimi Grki in Rimljani sta se poetična in olimpska večnost precej promiskuitetno prepletali. Ta težavnost je bila v klasični literaturi še sprejemljiva, celo neškodljiva, v krščanski Evropi pa je postala bolj zlovešča. Katoliško razlikovanje med božansko nesmrtnostjo in človeško slavo, trdno temelječe na dogmatični teologiji, je ostalo precej natančno vse do prihoda Danteja, ki se je imel za preroka in tako implicitno svoji *Božanski komediji* dal status nove Biblije. Dante je pragmatično izničil razlikovanje med posvetnim in sakralnim oblikovanjem kanona, razlikovanje, ki se ni nikdar več povsem vrnilo, to pa je še en razlog za naš oteženi občutek moči in avtoritete.

V politiki in tistem, čemur bi še vedno morali reči "domišljajska literatura", imata izraza "moč" in "avtoriteta" pragmatično nasproten pomen. Če nam je težavno videti to nasprotje, je to morda zaradi vmesnega področja, ki samo sebe imenuje "duhovno". Duhovna moč in duhovna avtoriteta se zloglasno prikradeta tako v politiko kot poezijo. Potemtakem moramo ločiti med estetsko močjo in avtoriteto zahodnega kanona in katerimi koli njunimi morebitnimi duhovnimi, političnimi ali celo moralnimi posledicami. Čeprav so branje, pisanje in poučevanje neizogibno družbena dejanja, ima celo poučevanje svoj samotni vidik, samoto, ki bi jo, v jeziku Wallacea Stevensa, lahko delila samo dva. Gerthrude Stein je trdila, da človek piše zase in za neznance. To je odlično spoznanje, ki bi ga jaz razširil v vzporedno maksimo: človek bere zase in za neznance. Zahodni kanon ne obstaja zato,

da bi okreplil stare družbene elite. Tu je, da ga berete ti in neznanci, tako da lahko ti in tisti, ki jih ne boš nikoli spoznal, doživite pristno estetsko moč in avtoriteto tistega, čemur je Baudelaire (in za njim Erich Auerbach) rekel "estetsko dostojanstvo". Eno izmed neizbežnih znamenj kanoničnega je estetsko dostojanstvo, ki ga ni mogoče vzeti v zakup.

Estetska avtoriteta je, tako kot estetska moč, trop ali alegorična figura in zaznamuje napore, ki so po svojem bistvu prej samotarski kot družbeni. Hayden White je že zdavnaj razkril veliko Foucaultovo pomanjkljivost – to, da je bil slep za svoje lastne metafore – to je ironična hiba dozdevno Nietzschejevega učenca. Foucault je trope loveyojevske zgodovine idej zamenjal s svojimi lastnimi, ob tem pa večkrat pozabil, da so bile njegovi "arhivi" namerne ali nenamerne ironije. Prav tako je z "družbenimi napori" novih zgodovinarjev, ki nenehno pozabljajo, da "družbenega napora" ni mogoče, tako kot freudovskega libida, speljati na količino. Estetska avtoriteta in ustvarjalna moč sta prav tako tropa, a tisto kar zamenjujeta – recimo temu "kanonično" – ima okvirno izmerljiv vidik, to pomeni, da je William Shakespeare napisal osemindvajset dram, štiriindvajset jih je mojstrovin, družbena energija pa ni nikdar napisala niti enega prizora. Smrt avtorja je trop in za povrh še precej škodljiv; avtorjevo življenje pa je merljiva entiteta.

Vsi kanoni, s sedanjimi modnimi protikanoni vred, so elitistični. Ker pa ni noben posvetni kanon nikdar zaprt, je tisto, čemur danes pravimo "odpiranje kanona", brez dvoma odvečno početje. Četudi se kanoni, kot vsi sezname ali katalogi, nagibajo k temu, da bi bili vključevalni in ne izključevalni, smo danes dosegli točko, ko nam lahko življenjska doba branja in vnovičnega branja komaj zadošča, da bi se prebili skozi zahodni kanon. To bi pomenilo ne le dobro preudariti veliko več kot tri tisoč knjig, izmed katerih so mnoge, če ne kar večina, zaznamovane s pravimi miselnimi in domišljijjskimi težavami, ampak tudi, da odnosi med temi knjigami, s tem ko se naš zorni kot povečuje, postajajo bolj težavni kot ne. Obstajajo pa tudi silne zapletenosti in protislovja, ki sestavljajo bistvo zahodnega kanona, ki je vse prej kot enotna in trdna struktura. Nihče ni pooblaščen, še posebno od približno leta 1800 naprej ne, da nam pove, kaj zahodni kanon je. Kanon ni in ne more biti natanko ta seznam, ki ga podajam sam ali bi ga podal kdor koli drug. Ko bi bilo tako, potem bi iz njega naredili

zgolj fetiš, le še en izdelek. Vendar se nisem pripravljen strinjati z marksisti, da je zahodni kanon le še en primer tistega, čemur pravijo "kulturni kapital". Ne vidim, da bi lahko tako protisloven narod, kot so Američani – razen tistih delčkov visoke kulture, ki prispevajo k množični kulturi – kadar koli lahko bil družbeno ozadje za "kulturni kapital". Uradne visoke kulture v tej deželi nismo imeli že približno od leta 1800, od generacije po ameriški revoluciji. Kulturna enotnost je francoski pojav in nekolikanj tudi nemška zadeva, le stežka pa ameriška stvarnost, niti v devetnajstem ali dvajsetem stoletju. V našem primeru in z našega gledišča je zahodni kanon neke vrste seznam preživelih. Osrednje dejstvo o Ameriki je, po pesniku Charlesu Olsonu, prostor. Vendar je Olson to napisal kot prvi stavek knjige o Melvillu in potemtakem o devetnajstem stoletju. Ob koncu dvajsetega stoletja pa je naša resničnost čas, kajti zdaj je večerna dežela v večernem času Zahoda. Ali naj seznamu preživelih v tritisočletni kozmološki vojni rečemo fetiš?

Gre za vprašanje umrljivosti ali neumrljivosti literarnih del. Kjer so postala kanonična, so preživela silen boj znotraj družbenih odnosov, vendar imajo ti odnosi kaj malo skupnega z razrednim bojem. Estetska vrednost izvira iz boja med besedili: v bralcu, v jeziku, v učilnici, v sporih znotraj družbe. Le peščica bralcev iz delavskega razreda vpliva pri določanju preživetja besedil, levičarski kritiki pa ne morejo brati namesto njih. Estetska vrednost izhaja iz spomina in tako (kot je opazil Nietzsche) iz bolečine. Bolečine, ki daje prednost veliko težjim užitek pred lažjimi. Delavci imajo gotovo dovolj skrbi, zato eno izmed oblik tolažbe iščejo v religiji. Njihov zanesljivi občutek, da je estetsko zanje le še ena skrb, nam pomaga razumeti, da nas uspešna literarna dela ne osvobajajo od skrbi, temveč ustvarjajo vedno nove. Tudi kanoni, zahodni ali vzhodni, so na novo ustvarjene skrbi in ne poenotena opora moralnosti. Ko bi lahko doumeli vesoljni kanon, ki bi bil tako multikulturen kot multivalenten, njegova najosrednejša knjiga ne bi bila sveto besedilo, bodisi Biblija, Koran ali vzhodno besedilo, temveč Shakespeare, ki ga igrajo in berejo povsod, v vsakem jeziku in vseh okoliščinah. Kakršna koli že so prepričanja sedanjih novih zgodovinarjev, za katere je Shakespeare le označevalec družbenih naporov angleške renesanse, pa je Shakespeare za stotine milijonov tistih, ki niso beli Evropejci, označevalec njihovega lastnega patosa, občutka identitete z osebami, ki jih je utelesil s svojim jezikom. Zanje njegova univerzalnost ni zgodovinska,

temveč temeljna; on postavlja njihova življenja na svoj oder. V njegovih osebah vidijo svoje lastno trpljenje in fantazije in se soočijo z njimi, ne pa s prikazanimi družbenimi naporu zgodnjega trgovskega Londona.

Umetnost spomina s svojo retorično odnosnico in svojim čarobnim razcvetom je zlasti zadeva domišljijjskih svetov ali resničnih svetov, preobraženih v vizualne podobe. Že od otroštva uživam misteriozen spomin za literaturo, a ta spomin je zgolj verbalen, brez česarkoli v duhu vizualne sestavine. Šele pred kratkim, po šestdesetem letu starosti, sem prišel do spoznanja, da se je moj literarni spomin zanašal na kanon kot spominski sistem. Kolikor sem nekaj posebnega, je to tako, da je moje doživetje skrajnejša različica tega, kar imam za temeljno pragmatično vlogo kanona: spominjanje in urejanje tega, kar smo v življenjski dobi prebrali. Največji avtorji prevzamejo vlogo "prostorov" v kanonskem gledališču spomina in njihove mojstrovine zasedejo mesto, zapolnjeno s "podobami" v umetnosti spomina. Shakespeare in Hamlet, osrednji avtor in univerzalna drama, nas vseskoz opominjata, ne le na to, kaj se zgodi v Hamletu, temveč odločilneje na to, kaj se zgodi v literaturi, da se nam vtisne v spomin in tako podaljša avtorjevo življenje.

Smrt avtorja, ki so jo razglasili Foucault, Barthes in mnogi kloniranci za njima, je naslednji protikanonični mit, podoben bojnemu vzkliku resentimenta, ki bi odslovil "vse izmed mrtvih belih evropskih moških" – namreč na račun trinajstih, Homerja, Vergila, Danteja, Chaucerja, Shakespeara, Cervantesa, Montaigna, Miliona, Goetheja, Tolstoja, Ibsena, Kafke in Prousta. Ti avtorji – vitalnejši od tebe, kdor koli že si – so bili nedvomno moški, predvidevam "beli". A v primerjavi s katerim koli živim avtorjem niso mrtvi. Zdaj so med nami García Márquez, Pynchon, Ashbery in drugi, ki bodo verjetno postali tako kanonični, kot sta med nedavno umrlimi Borges in Beckett. Cervantes in Shakespeare pa sta iz drugega reda vitalnosti. Kanon je zares merilo vitalnosti, mera, ki skuša zarisati nesorazmerno. Tu je primerna starodavna metafora o nesmrtnosti pisatelja, ki obnovi moč kanona. Curtius je napisal razpravo o "Poeziji kot ovekovečenju", kjer navaja Burckhardtovo sanjarjenje o "*Slavi v literaturi*" (Fame in Literature) kot enačenju slave in nesmrtnosti. Vendar sta Burckhardt in Curtius živela in umrla pred Warholovo dobo, ko je slava za mnoge postala stvar petnajstih minut. Zdaj se četrturna nesmrtnost prosto podeljuje in lahko jo imamo za eno smešnejših posledic "odpiranja kanona".

Obramba zahodnega kanona nikakor ni obramba Zahoda ali nacionalen projekt. Če bi multikulturalizem pomenil Cervantesa, kdo bi lahko oporekal? Največji sovražniki estetskega in kognitivnih meril so tako imenovani branilci, ki nam blebetajo o moralnih in političnih vrednotah v literaturi. Mi ne živimo po etiki Iliade ali politiki Platona. Tisti, ki poučujejo interpretacijo, imajo več skupnega s sofistami kot Sokratom. Kaj lahko pričakujemo, da bo Shakespeare naredil za našo napol porušeno družbo, ko pa ima vloga shakespeareanske drame tako malo opravka z meščansko vrlino ali družbeno pravičnostjo? Naši sedanji novi zgodovinarji, s svojo nenavadno mešanico Foucaulta in Marxa, so le zelo majhna epizoda v brezkončni zgodovini platonizma. Platon je upal, da bo z izgonom pesnika izgnal tudi tirana. Če izženemo Shakespeara, bolje rečeno, ga skrčimo zgolj na njegovo ozadje, se s tem ne bomo znebili svojih tiranov. Kakor koli že, Shakespeara se ne moremo znebiti, pa tudi ne kanona, katerega središče pomeni. Shakespeare, to radi pozabljam, nas je v veliki meri ustvaril; kolikor dodamo še preostanke kanona, potem sta nas ustvarila Shakespeare in kanon. Emerson je v *Naših predstavnikih* (Representative Men) to povsem zadel: "Shakespeare ravno toliko prekaša ugledne avtorje, kolikor prekaša množice. Njegova modrost je nedojemljiva; modrost drugih pa je dojemljiva. Dober bralec se lahko na nek način udobno namesti v Platonove možgane in od tod misli; ne more pa se namestiti v Shakespeareove. Še vedno smo zunaj. Za izvršilno sposobnost, za ustvarjalnost, je Shakespeare edinstven."

NIČ, kar bi lahko o Shakespearu rekli danes, ni niti približno tako pomembno kot Emersonovo spoznanje. Brez Shakespeara ni kanona, kajti brez Shakespeara ni nobene prepoznavne osebnosti v nas, kdor koli že smo. Shakespearu dolgujemo ne le svojo predstavo o spoznanju, temveč večino svojih sposobnosti spoznavanja. Razlika med Shakespearom in njegovimi nabližjimi tekmeci je razlika tako v vrsti kot stopnji. Ta dvojna razlika določa resničnost in nujnost kanona. Brez kanona prenehamo misliti. Neskončno lahko idealiziramo o nadomestitvi estetskih meril z etnocentričnimi in spolnimi premisleki in naši družbeni cilji so lahko zares plemeniti. A le močno se lahko spoji z močnim, kot je nenehno izpričeval Nietzsche.

Prevedla Ana Jelnicar in Primož Čučnik

Harold Bloom

Shakespeare

Za Shakespeara so zares pomembni le trije književni vplivi: Marlowe, Chaucer in angleško Sveto pismo.¹ Marlowa je Shakespeare pogoltnil kot kit pezdirka, čeprav je Marlowe Shakespearu pustil dovolj močan priokus, da se je bil ta prisiljen nekajkrat ironično obregnuti obenj. Domnevamo lahko, da je Marlowe Shakespearu postal svarilo: nikar po tej poti. Chaucer je Shakespearu nakazal tisto, kar je postalo njegov poglavitni pripomoček in naposled njegova največja izvirnost v upodobitvi likov. Angleško Sveto pismo je dvoumno učinkovalo na tega pisca, ki mu je edini tekmeč pri oblikovanju retorike in vizije vseh, ki so jima v jeziku sledili. Shakespeareova raba *Ženevske* in *Škofovske Biblije*² in svetopisemskih delov molitvenika (*Book of Common Prayer*) ni zatekanje k veri, ampak k poeziji. Od Shakespeara smo se naučili dosti več, kot se po navadi zavedamo. Ena izmed številnih resnic, katero nas še vedno uči, je, da je vera šibka interpretacija

¹ Besedilo je tretje poglavje Bloomove knjige *Ruin the Sacred Truths* (1989). [Vse opombe so prevajalkine.]

² *Ženevsko Biblijo* (*Geneva* ali tudi *Breeches Bible*) so leta 1560 izdali angleški reformatorji, ki so se v obdobju vladavine katoliške angleške kraljice Marije I. zatekli v Ženevo. Leta 1568 je nato v Angliji z namenom, da bi zavrli priljubljenost tega kalvinističnega Svetega pisma, izšla *Škofovska Biblija* (*Bishops' Bible*).

književnosti, poezija pa je odvisna od močne ali ustvarjalne interpretacije pretekle pesniške moči.

Naša največja težava pri vnovičnem prebiranju ali gledanju Shakespeara je, da sploh ne izkusimo nobene težave, to pa je več kot paradoks, saj se soočamo s pesniško močjo, ki presega celo jahvista¹, Homerja, Danteja in Chaucerja. Ne moremo videti izvirnosti v neki izvirnosti, ki je za nas postala možnost ali dejstvo. Spomnim se, da sem na nekem fakultetnem seminarju o Shakespearu pripomnil, da iz Shakespeara izvirajo ne le naši privajeni načini upodobitve oseb v jeziku, ampak da smo mu dolžni tudi večino naših sodobnih postopkov upodobitve spoznanja s pisanjem in branjem. Neki študent je ugovarjal, da sem pomotoma zamenjal Shakespeara za Boga. Če rečemo, da je bil po Bogu Shakespeare tisti, ki je največ izumil, smo tako dejansko opazili, da večina tistega, kar smo prevzeli od prejšnjih književnih upodobitev, najprej izhaja od jahvista in njegovih revizionistov ter od Homerja, nato pa, vendar močneje, od Shakespeara.

Najpomembnejša prвина pri Shakespearu nas vodi nazaj k Chaucerju. Dejali bi lahko, da so učenjaške razprave o vplivu Chaucerja na Shakespeara dosegle vrh v dovršenem delu pokojnega E. Talbota Donaldsona *Labod ob vodnjaku: Shakespearovo branje Chaucerja (The Swan at the Well: Shakespeare Reading Chaucer)*, kjer v sklepnem delu primerja Ženo iz Batha in Falstaffa kot velika komična vitalista. Mene zanimajo tisti bolj potlačeni vplivi. Shakespearov osrednji predhodnik ni bil Marlowe, pa tudi ne Sveto pismo, temveč Chaucer, ki je dramatiku dal ključne smernice za njegovo največjo izvornost: upodobiti spremembe s prikazovanjem ljudi, ki razmišljajo o svojih lastnih govorih in jih ta razmišljanja preoblikujejo. Takšen način upodobitve se nam zdaj zdi nekaj vsakdanjega in celo naravnega, vendar ga ne najdemo ne pri Homerju in ne v Svetem pismu, ne pri Evripidu in ne pri Danteju. Enega formalnih vidikov te shakespearovske izvornosti je zapisal Hegel v postumno izdanih *Predavanjih o estetiki*:

"bolj kot Shakespeare v neskončnem objemu svojega svetovnega odra širi skrajne meje zla in norosti, do te mere ... te like zgosti znotraj njihovih

¹ Pisec Heksatevha, prvih šestih knjig (petih Mojzesovih in Jozuetove) Stare zaveze, kjer je bog poimenovan Jahve.

omejitev. Vendar jim ob tem podeli inteligenco in domišljijo; in s pomočjo podobe, v kateri na podlagi te inteligence objektivno opazujejo sami sebe kot umetniško delo, iz njih napravi svobodne umetnike samih sebe ..."

Hamlet, Edmund, Jago, Falstaff – to zelo raznovrstno četverico družijo le dejstvo, da so svobodni umetniki samih sebe in se lahko s svojo lastno močjo objektivno opazujejo kot umetniško delo. Takšno opazovanje je nenavadno učinkovito, kadar se prek njega sprosti najbolj vznemirljiva lastnost velike umetnosti, namreč njena sposobnost, da povzroči in izrazi spremembe v človeku. Kar družijo nekatere Chaucerjeve like – predvsem Odpustkarja in Ženo iz Batha – s Shakespearom, sta prav takšno opazovanje samega sebe in metamorfičen odziv. Odpustkar in Žena iz Batha sta na mimetični poti, ki vodi k Edmundu in Falstaffu. Kar govorita drugim in sebi, delno odseva tisto, kar sta že, delno pa tudi poraja tisto, kar še bosta. Še subtilneje Chaucer napoveduje neizbežne spremembe Odpustkarja in Žene iz Batha zaradi učinka jezika zgodb, ki se jih odločita povedati. Pri Homerju, v Bibliji in pri Danteju se nam v osebah ne razkrijejo osupljive spremembe, ki bi jih povzročil njihov lastni jezik z razlikami, ki iz govora v govor nastajajo v posamezni dikciji in tonalitetah.

A. D. Nuttall se v zelo uporabni študiji *Nova mimesis: Shakespeare in upodobitev realnosti (A New Mimesis: Shakespeare and the Representation of Reality; 1983)* približa Shakespearovi največji moči, njegovi kognitivni in upodobitveni izvornosti: "V kulturološki analizi starih besedil se vedno znova pojavlja predpostavka, da je nadejanje resnici bolj in bolj omejeno na samo analizo in odstranjeno iz analiziranega gradiva: njihove percepcije so nezavedno pogojene, mi pa lahko te pogoje prepoznamo. Primer Shakespeara se brez konca upira tej arogantni relegaciji. Še ko človek operira z na videz modernim miselnim aparatom, denimo s koncepti kulturne zgodovine, bo odkril, da pred njim stoji Shakespeare. Sklep je očiten: tekst se noče odreči tistemu, kar sem poimenoval "nadejanje resnici". Njegova raven kognitivne dejavnosti je tako visoka, da poznejši poskusi zaobjetja celo latentne narave miselnih kategorij razkrijejo, da je pesnik predvidel tudi njegove najradikalnejše poteze. Najlažji način – ne, edini način – da to razložimo, je, da rečemo, da je Shakespeare zelo pozorno gledal isti svet (štiristo let mlajši, pa vendarle isti svet), ki ga mi gledamo zdaj.

Shakespeare dejansko vedno stoji pred nami; vsebuje kulturno zgodovino, Freuda in kar še hočete, in predvidel je vsako poznejšo potezo. Ne morem

pa se strinjati z Nuttallom, da je Shakespeare opazoval naš svet, ki se odtlej ni spremenil. Raje bom predlagal, da je razlika med svetom, ki ga je videl Shakespeare, in našim svetom osupljivo sam Shakespeare. Da bi to razliko opredelil, si bomo ogledali sklepno dejanje *Hamleta*.

Običajna je ugotovitev kritikov, da je Hamlet iz petega dejanja spremenjen človek: bolj zrel kot mladosten, gotovo tišji, če ne kvietističen; nekako bolj uglašen z božanskostjo. Morda je resnica ta, da je končno svoj lastni jaz, nič več obremenjen z žalovanjem in melanholijo, z morilskim ljubosumjem in nenehnim besom. Zagotovo ga nič več ne preganja očetov duh. Mogoče je, da želja po maščevanju v njem blede. V celotnem petem dejanju niti enkrat ne spregovori neposredno o svojem mrtvem očetu. Enkrat samkrat omeni "očetov pečatnik", ki zapečati usodo tistih ubogih sošolcev Rozenkranca in Gildensterna, in potem je tu še čudna izjava o "mojem kralju" in ne "mojem očetu" v mlačnem retoričnem vprašanju, ki ga kraljevič zastavi Horatiu:

*Ne misliš, da mi je sedaj dolžnost –
ko mi je kralja ubil, oskrunil mater,
med prestol vrnil se in moje nade,
svoj trnek vrgel za življenje mojim
in s to zvijačnostjo – ni čisto prav,
da ga izplačam s to roko?*

Ko Horatio odvrne, da bo Klavdij kmalu prejel novice iz Anglije, verjetno o tem, da so Rozenkranca in Gildensterna ubili, Hamlet dvoumno izreče nekaj, kar bi lahko brali kot zadnjo zaobljubo maščevanja:

*To bo kaj kmalu: vmesni čas je moj;
in to življenje gre, ko rečeš "ena".*

Kakor koli že si to razlagamo, Hamlet ne kuje nobene zarote in je zadovoljen z modro pasivnostjo, vedoč, da je na potezi Klavdij. Če odmislimo Klavdijevo in Laertovo spletko, bi se skupaj s kraljevičem lahko znašli na nekakšni neskončni mrtvi točki. Zdi se jasno, da nestrpnosti zgodnejšega Hamleta ni več. Neka skrivnostna in čudovita ravnodušnost

prevladuje namesto tega v tem resničnejšem Hamletu, ki zbuja univerzalno ljubezen prav zato, ker jo je, če izvzamemo njeno ponazoritev v Horatiu, presegel. Priča smo etosu, ki je tako izviren, da ga še vedno ne moremo asimilirati:

*Veš, v srcu tu mi bil nekak je boj,
ki ni mi spati dal: ko da sem ležal
slabše kot upornik v kladi. Naglo –
in slava naglosti! Saj vedimo,
da nepremišljenost pomore kdaj,
ko spodleti globok načrt; to kaže,
da oblikuje Bog namere naše,
kakor smo mi surovo jih stesali.*

Površno brano je to božanstvo Jehova, v globljem smislu pa namere ("ends") niso naši nameni, ampak prej naša usoda, in nasprotje nastane med silo, ki lahko kamen *oblikuje*, in našo voljo, ki le surovo teše neizprosno snov. Prav tako globlje branje ne bi odkrilo Kalvina v odmevih Evangelija po Mateju, ko se Hamlet odreče svoji lastni volji: "Ne moreš si misliti, kako me srce boli." V njegovem srcu je spet nekak boj, a zdaj je pripravljenost, ne zrelost, tista, ki je vse:

*Nikakor ne; zoprna so mi prerokovanja: posebna previdnost čuva celo
nad padcem vrabčevim. Ako bo zdaj, ne bo pozneje; ako ne bo pozneje,
bo zdaj; ako ne bo zdaj, bo le kdaj pozneje: pripravljen bodi, to je vse;
ker nihče ne ve, kaj zapusti, kaj zato, ako zapusti zgodaj? Naj bo.*

Navidezni nihilizem več kot zanika besedilo, ki ga citira po Mateju, vendar se epistemološki obup ne kaže kot obup, temveč kot pridobljena vedrina. Predvsem pa to ni jezik maščevalca ali celo nekoga, ki še žaluje ali ki še naprej trpi zaradi sebičnih kreposti srca. Ne nihilizem, ampak pristna ravnodušnost, in vendar, kaj je to? Nobeno poznavanje elizabetinske dobe, nobeno branje Aristotela in tudi ne Montaigna ne more pomagati odgovoriti na to vprašanje. Etos ravnodušnosti poznamo le zato, ker poznamo Hamleta. Prav tako se ne moremo nadejati, da bomo Hamleta kaj bolje spoznali,

če poznamo Freuda. Mrtvi oče je bil v štirih dejanjih resnično močnejši, kot bi lahko bil živi, toda v petem dejanju ni mrtvi oče več niti senca duha. Je le predhodnik, Hamlet Danski pred tem Hamletom, ta pa je dosti pomembnejši. Pri Shakespearu je tragični junak, ki je najbolj univerzalno ganljiv v liku Hamleta, tako izvirna upodobitev, da *nas ta* konceptualno vsebuje in vse odtlej oblikuje našo psihologijo motivov. Naša karta ali splošna teorija uma je že mogoče Freudova, vendar je Freud, tako kot vsi mi, upodobitev uma na najbolj občutljivi in pretanjeni ravni nasledil od Shakespeara. Freud bi lahko rekel, da je cilj življenja smrt, ne pa tudi, da je pripravljenost vse, in niti ne, da je Ojdipov kompleks odvisen od prehoda s podobe mrtvega očeta na podobo smrtnosti nasploh. Tedaj ko Yorickova lobanja nadomesti duha s čelado, zreli Hamlet nadomesti mazohističnega maščevalca in ustvari se drugačen občutek moči smrti nad življenjem – pa ne le v igri ali dramski pesnitvi:

Hamlet: *Do kakšnih nizkih opravkov utegnemo priti, Horatio! Zakaj ne bi domišljija zasledovala plemenitega Aleksandrovega prahu do trenutka, ko vidi, kako so z njim zadelali veho?*

Horatio: *Kdor bi stvari tako opazoval, bi se dejalo, da jih opazuje prezvedavo.*

Hamlet: *Ne, res, prav nič ne; toda treba bi ga bilo zasledovati s pravo mero in po vidikih verjetnosti.*

Možnost vodijo vidiki verjetnosti, verjetnost spodbuja domišljijo in Aleksander je pravzaprav surogat za mrtvega očeta, danski Aleksander. Strastno reduktivni Hamlet bi svoj lastni prah zapisal isti verjetnosti, a tam se, s Horatiem kot našim surogatom, od njega ločimo. Hamletova edinstvena hvala Horatia za zmeraj določi paradigmo odnosa Shakespeareovega bralca ali gledalca do Shakespeareovega tragičnega junaka:

Ali slišiš?

*Odkar ta moja duša sama voli
in zna ljudi razločevati, dala
svoj glas je tebi: kajti ti si mož,
ki vse trpi, ko da bi nič ne trpel.*

To pa ne pomeni, da Horatio in bralec ne trpita s Hamletom, ampak da resnično nič ne trpita prav zato, ker se od Hamleta naučita ravnodušnosti, ki je sama ne moreta ponazarjati, jo pa v okvirih možnosti nekako delita. In preživita, da pripovedujeta Hamletovo zgodbo o "slučajnih sodbah", ki niso bile tako slučajne in morda niso bile sodbe, kajti ravnodušnost ne sodi, slučajev pa ni.

Le Hamlet na koncu je ravnodušen, kajti junak, ki ga vidimo v petem dejanju, je kljub svojim zagotovitom zdaj presegel ljubezen; s tem pa nočemo reči, da ni nikoli ljubil Gertrude, ali Ofelije, ali mrtvega očeta, ali, če hočete, ubogega Yoricka. Je Hamlet igralec? Da, prej, toda ne v petem dejanju, kjer tudi ni več režiser in se naposled odreče tudi poklicu pesnika. Jezik kot tak, ki je tako prevladoval pri zgodnjem Hamletu, v njegovem zadnjem govoru skoraj zbuja vtis prozornosti, četudi le zato, ker se nagiba izreči tisto, česar ne smemo reči:

*Vi, ki bledi trepečete ob tem,
ki ste te igre nemi poslušalci,
da kdaj imam – a smrt, birič brezčutni,
uklepa nagloma – o, bi vam pravil –
toda naj bo.*

Očitno le ve nekaj o tistem, kar zapušča, in hrepenimo po tem, da bi izvedeli, kaj bi nam lahko povedal, kajti moč Shakespeara je, da nas prepriča, da si je Hamlet pridobil odločilno spoznanje. En ključ je trajni gledališki trop o "nemih poslušalcih", ki da slutiti, da je tudi samo spoznanje iluzija. Vendar trop uokvirjata naznanili Horatiu in tako nam. "Jaz sem mrtev," in zdi se, da noben drug lik ne stoji tako avtoritativno na pragu med svetovoma življenja in smrti. Ko junakov zadnji govor prehaja od "O, jaz, Horatio, umiram", k "drugo vse je molk", spet jasno začutimo, da bi se dalo še dosti več povedati, in to o našem svetu, ne pa o smrti, "krajini neodkriti". Namignjeno nam je, da bi nam Hamlet lahko povedal nekaj, kar je spoznal o naravi upodobitve, kajti spoznal je, kaj je tisto, kar sam upodablja.

Shakespeare da zadnjo besedo o tem Fortinbrasu, a ta beseda je ironija, kajti Fortinbras ponazarja le obrazec ponavljanja: kakršen oče, takšen sin.

"Vojaška godba in bojne šege" glasno govorijo za mrtvega očeta, ne pa za tega mrtvega sina, ki je gledal, kako Fortinbrasova vojska koraka mimo, da bi osvojila zaplatico zemlje, in razmišljal: "Kdor si resnično velik / ne planeš brez velikega povoda." Bralčeva zadnja beseda mora pripasti Horatiu, ki je bolj kot Fortinbras Hamletov umirajoči glas: "na usta, katerih glas pritegne mu jih več", ki le nekolikanj pomeni, da bo Fortinbrasu pritegnil več volilnih glasov. Horatio predstavlja občinstvo, Fortinbras pa ponazarja vse mrtve očete.

Hamleta torej ljubimo iz istih razlogov kot Horatio, kakršni že pač so. O Horatiu vemo, da se od Rozenkranca in Gildensterna in tudi od Polonija, Ofelije, Laerta – in celo od Gertrude – razlikuje po tem, da ga Klavdij ne more izkoristiti. Kritiki imajo pripombe na Horatiev nejasno spreminjajoči se položaj na danskem dvoru in pokojni William Empson je priznal, da ga je nekoliko razdražilo, ker je Hamlet pri Horatiu odkril vrline, ki jih sam v sebi ni mogel najti. Vendar nam Shakespeare da takšnega Hamleta, da ga moramo ljubiti, hkrati pa se zavedamo svoje lastne manjvrednosti, ker ima lastnosti, ki jih sami nimamo, zato pa nam da tudi Horatia, našega predstavnika, ki tako stoično ljubi za vse nas. Horatio je zvest in omejen; skeptičen, kot se poda sošolcu globoko skeptičnega Hamleta, vendar ni nikoli skeptičen do Hamleta. Odstranite Horatia iz drame, pa ste odstranili vse nas. Zgodbo bi se dalo preurediti tako, da bi lahko pogrešili Rozenkranca in Gildensterna, pogrešili celo Laerta, sploh pa Fortinbrasa; če pa odstranimo Horatia, se nam Hamlet tako odtuji, da bi bilo skorajda nemogoče razložiti univerzalno privlačnost, ki je najizvirnejša lastnost njega in drame.

Horatio torej upodablja tako, da se z njim pozitivno poistovetimo; vsakdanja, pa zato nič manj resnična modrost je, da Hamlet upodablja z negacijo. Mislim, da je ta negacija svetopisemskega izvora in se nam zato zdi tako freudovska, kajti freudovska negacija je tako rekoč svetopisemska in ne heglovska. Hamlet je bolj svetopisemski kot homerski ali sofoklovski. Kot hebrejski junak pred obličjem Jahveja mora biti Hamlet v sebi vse, vendar pozna občutek, ko je v sebi nič. Kar Hamlet vzame nazaj iz potlačitve, se vrne le kognitivno, nikdar čustveno, tako da se v njem misel osvobodi svoje seksualne preteklosti, vendar za visoko ceno nepretrganega in naraščajočega gnusa do spolnosti. In tisto, kar Hamlet sprva ljubi, je tisto, kar ljubi svetopisemski in freudovski moški: podobo avtoritete, mrtvega

očeta, objekt ljubezni mrtvega očeta, ki je tudi objekt Klavdijeve ljubezni. Ko Hamlet dozori oziroma se v celoti povrne k sebi, preseže ljubezen do avtoritete in popolnoma preneha ljubiti, morda bi lahko rekli, da umira v celotnem petem dejanju, ne pa samo v prizoru z dvobojevanjem.

Po Freudu ljubimo avtoriteto, avtoriteta pa nam ljubezni ne vrača. Nikjer v drami ne od Hamleta ne od koga drugega ne izvemo ničesar o ljubezni mrtvega kralja do svojega sina, le do Gertrude. Treba je priznati, da Hamlet vedno lebdi onkraj našega razumevanja, vendar ne tako daleč, da bi ga zato morali videti s Fortinbrasovimi, ne pa Horatievimi očmi. Ne zdi se nam nujno kraljevski, ampak bolj plemenit, v arhaičnem pomenu angleške besede "noble", to pomeni dušo, ki vidi. Zagotovo ni naključje, da prav Horatio poudarja besedo "plemenit" v svoji elegiji Hamletu, ki sooča angelsko pesem s Fortinbrasovo "vojaško godbo". Kot plemenito srce ali srce, ki vidi, Hamlet dejansko vidi z občutenjem. Če pustimo ob strani sodbo T. S. Eliota, da je drama estetska polomija, je dal najbolj čudno sodobno kritiško mnenje o *Hamletu* W. H. Auden v svojem eseju o Ibsenu "Genij in apostol", kjer primerja Hamleta kot zgolj igralca in don Kihota kot antitezo igralca:

Hamletu manjka vera v Boga in vase. Zato mora svojo existenco opredeliti prek drugih; e. g. Sem moški, čigar mati se je poročila z njegovim stricem, ki je umoril njegovega očeta. Rad bi postal tisto, kar je grški tragični junak, bitje situacije. Od tod njegova nesposobnost, da bi deloval (act), ker lahko samo 'igra' (act) oziroma se poigrava z možnostmi.

Harold Goddard, čigar *Pomen Shakespeara (The Meaning of Shakespeare; 1951)* se mi še vedno zdi najbolj razsvetljujoča knjiga o Shakespearu, je pripomnil, da je "Hamlet ... svoj lastni Falstaff." V Goddardovem duhu bi si drznil tvegati obrazec: Brutus plus Falstaff je enako Hamlet, čeprav je "je enako" tukaj komajda natančen izraz. Boljši obrazec je predlagal A. C. Bradley, ko je dejal, da je bil Hamlet edini Shakespearov lik, za katerega bi si lahko mislili, da je napisal Shakespearove igre. Na podlagi tega je Goddard o Shakespearu dejal: "On je nepadli Hamlet." Iz znanstvene ali katere koli formalistične perspektive Goddardov aforizem ni kritika, toda niti zgodovinsko raziskovanje niti formalistične kritiške obravnave

nam ne pomagajo kaj prida, ko se učimo opisovati neasimilirano izvornost, ki jo še vedno pomeni Shakespearova upodobitev. Ker nas Shakespeare paradoksalno najbolj oblikuje tam, kjer ga ne moremo asimilirati, smo rahlo zaslepljeni od tistega, čemur bi lahko rekli izvornost te izvornosti. Le nekaj kritikov (med njimi A. D. Nuttal) je sprevidelo, da je osrednja prvina te izvornosti njena kognitivna moč. Brez Shakespeara ne bi poznali literarne upodobitve, ki deluje tako, da resničnost prisili k razkritju nekaterih svojih vidikov, ki jih drugače ne bi mogli prepoznati.

Harry Levin, za katerega močna interpretacija ni srečno naključje, ampak nesreča, nas pouči, da "smo že več kot prevečkrat razmišljali o Hamletu brez *Hamleta*". Odvrnili bi lahko, nadvse pohlevno, da je bilo o *Hamletu* napisanih malo pomembnih besed, ki ne sodijo v kategorijo "Hamleta brez *Hamleta*". Še celo precej bolj kot pri *Learu* ali *Macbethu* je igra lik; vprašanje *Hamleta* je lahko samo Hamlet. Ne giblje se v vzvišenem kozmosu in resnično nima drugega sveta razen sebe, to je, kot se zdi, spoznal v odmoru med četrtim in petim dejanjem. Junaki, ki prebegnejo iz fantazije v resničnost, so mogoči le v viteškem epu, in, jojme, Shakespeare je napisal tragedijo o Hamletu, ne pa epa o Hamletu. Toda izvornosti shakespearevske upodobitve v tragediji, in še posebno v *Hamletu*, ne moremo preveč poudariti. Shakespearova različica viteškega epa to vedno združi z drugima paradigama za svojo bogato izvornost: s katastrofo, ki ustvarja, in s prehodom od začetne negotovosti med občinstvom k negotovosti kot nekakšnemu tabuju, ki se kot odsev ovija okoli tragičnega junaka. Na koncu *Hamleta* preživita le Horatio in Fortinbras. Fortinbras bo verjetno le še en danski kralj bojevnik. Horatio ne odide z nami domov, ampak izgine v avro Hamletovega odseva, morda da bi bil vedno znova priča Hamletovi zgodbi. Junak nas zapusti z občutkom, da je končno sam svoj oče, da je onkraj našega dotika, čeprav ne onkraj naše naklonjenosti, in da katastrofe, ki jih je pomagal povzročiti, niso prinesle novega stvarjenja, temveč sveže razkritje tistega, kar je bilo v resničnosti latentno, pa brez njegove lastne nesreče ni bilo razvidno.

* * *

Dr. Samuel Johnson je v upodobitvi Othella, Jaga in Desdemone našel "take dokaze Shakespearove nadarjenosti za človeško naravo, kot jo gre, domnevam, zaman iskati pri katerem koli sodobnem pisatelju". Visoki romantik Victor Hugo nam postreže z nasprotnim obrazcem: "Shakespeare je, poleg Boga, največ ustvaril." To po mojem ni remistifikacija Shakespearovih likov, ampak bistroumen namig na pragmatiko estetike, kot bi ji lahko rekli. Shakespeare je bil smrten bog (za to si je prizadeval tudi Hugo), ker njegova umetnost sploh ni bila posnemanje. Način upodobitve, ki vedno prehitri vsakršno zgodovinsko razpredanje resničnosti, nas nujno vsebuje bolj, kot mi vsebujemo njega. A. D. Nuttall o Jagu pravi, da "izbira čustva, ki jih bo izkusil. Ni samo motiviran, kot drugi ljudje, ampak se odloči, da bo motiviran." Čeprav naj bi bil po Nuttallovem mnenju zato nekakšen camusevski eksistencialist, pa se meni zdi Jago bliže kakšnemu bogu ali hudiču in po tem morda spominja na svojega ustvarjalca, ki je seveda likom izbral čustva, ki naj jih izkusijo, in se odločal za motivacijo ali proti njej. Othella ne občutimo kot Shakespearovo kritiko, nekako pa je prav to vloga Jaga, ki je dramatik, tako kot Edmund v *Kralju Learu*, kot Hamlet in kot William Shakespeare. Hamletove besede "Drugo vse je molk" imajo čudno vzporednico v Jagovih "Odslej več ne spregovorim besede," čeprav Hamlet umre takoj, Jaga pa še čaka molčeče umiranje v mukah.

Jago kot intelektualna zavest ni v istem razredu s Hamletom. Ne, Jaga lahko primerjamo z Edmundom, ki v *Kralju Learu* v kraljevem svetu drame ukani vse. Othello je veličasten vojak in žalostno preprost možak, ki bi ga lahko uničil dosti manj nadarjen zlobnež, kot je Jago. Očarljiva ugotovitev A. C. Bradleyja še vedno drži: če zamenjamo Othella in Hamleta v njunih dramah, bomo ostali brez dram. Othello bi posekal Klavdija tisti hip, ko bi ga duh prepričal, Hamlet pa bi potreboval le nekaj trenutkov, da bi spregledal Jaga in ga začel uničevati z odkrito parodijo. Toda v *Othellu*, *beneškem Mavru* ni nobenih Hamletov, Falstaffov ali navdahnjenih klovnov, uboga Desdemona pa tudi ni nobena Porzia.

Beneški Maver je včasih zanemarjen del naslova tragedije. Biti Maver, ki je general v službi Benetk, je nelagodna čast, saj so Benetke bile in so še najnemirnejše vseh mest. Othellova barva kože je boleče bistvena za zgodbo. V primerjavi s pretanjenimi Benečani je komajda naraven človek,

toda spolna obsedenost, ki se je naleze od Jaga, se razvije v dualizem, in ta ga požene v blaznost. Sijajen monizem je pokleknil pred nezadovoljstvom beneške civilizacije in preganjajo nas namigi na drugačnega Othella, kot bi bila Desdemona še pred Jagovim posegom obenem izguba in pridobitev za nekdanj popolnega vojaka. Številni kritiki opozarjajo na Othellovo žalost, ko v prvem dejanju govori, da je zamenjal svoje "brezmejne ... prostosti" za ljubezen do "žlahtne Desdemone". Ko razmišljamo o njegovi veličini, se domislamo, kako je z enim samim sijajnim verzom, ki ne dopušča ugovorov, napravil konec pouličnemu spopadu: "Dol svetle meče, v rosi zarjavijo!" Redukcionistično bi to prebrali kot: "Spravite meče ali umrite," toda Othello se na svojem vrhuncu upira redukciji in popolnejša interpretacija bi poudarila lahkotnost in širino tega izrednega vojaškega lika. Kako se more tako velika in veličastna avtoriteta tako hitro izroditi v nekaj Spenserjevemu Malbeccu¹ podobnega? Othello tako kot Malbecco pozabi, da je človek, in njegovo ime dejansko postane Ljubosumje. Ljubosumje pri Hawthornu, ki je bilo sprva Chillingworth, postane Satan, pri Proustu pa najprej Swann in za njim Marcel postaneta tako rekoč umetnostna zgodovinarja ljubosumja, obsedena učenjaka, ki si obupno prizadevata odkriti vsako opazno malenkost izdajstva. Po Freudu blodno ljubosumje povzroča prikrita homoseksualnost, to se zdi neuporabno pri Othellu, ne pa v celoti tudi pri Jagu. Ljubosumje pri Shakespearu – brez njega ne bi bilo ljubosumja pri Hawthornu, Proustu in Freudu – je maska strahu pred smrtjo, kajti ljubosumni ljubimec se boji, da bo zanj zmanjkalo časa ali prostora. Prav posebna veličina *Othella* je tudi, da Othellovega zapoznelega ljubosumja ne moremo razumeti, če prej ne razumemo Jagove prvinske zavisti do Othella, ki je v prikitem središču drame.

Frank Kermode podaja nenavadno izjavo, da je "Jagova naturalistična etika ... zlobneževa različica Montaigna", sodbo, ki bi ji Ben Jonson morda pritrdil, meni pa se zdi Shakespearu tuja. Jago ni naturalist, ampak v vsej književnosti najsilovitejša različica ideologa reduktivne prevare, ki jo lahko

¹ Malbecco je ljubosumen in pohlepen lik iz epa *Vilinska kraljica* (1590) Edmunda Spenserja. Ko mu žena pobegne z drugim, se vrže s skale, vendar bo njegov duh živel večno kot Ljubosumje.

opredelimo kot prepričanje, da je v vsakem izmed nas najbolj resnično tisto najslabše, kar bi sploh utegnilo za nas veljati. "Povej mi, kakšen ali kakšna je *v resnici*," ponavljajo redukcionisti, pomeni pa: "Povej mi najslabše, kar moreš." Kaže, da redukcionist ne prenese, da bi ga kdo prevaral, zato sam postane mojstrski prevarant.

Jago je Othellov praporščak, višji častnik, izurjen in pogumen na bojišču, o tem pa nimamo razloga dvomiti. "Nisem tisto, kar sem (v Jesihovem prevodu: "tisto pa več nisem jaz", op. prev.)," je njegov srhljivi moto, ki mu ne pridemo do dna in ki le površno odmeva besede svetega Pavla "Sem, kar sem." "Jaz sem, ki sem," je božje ime v odgovor na Mojzesovo vprašanje ter temačno in antitetično odzvanja v "Nisem tisto, kar sem." Bog bo, kjer in kadar bo – prisoten ali odsoten, kakor se odloči. Jago je duh, ki ne bo, duh odsotnosti, čista negativnost. Tako že od začetka vemo, zakaj Jago sovraži Othella in kdo je največja prisotnost, najpolnejše bitje v Jagovem svetu in še posebno v bitki. Sovrašтво se izdaja za nekaj empiričnega, vendar je ontološko, in zatorej nepotešljivo. Če je platonski eros želja po tistem, česar nimamo, potem je Jagovo sovrašтво gon po uničenju tistega, česar nimamo. Zmrzi nas, ko se obnoreli Othello zakolne, da bo ubil Desdemono, "čednega hudiča", Jaga, pa poviša v poročnika, kajti Jago izvrstno odgovori: "Zročn sem vam za večno," misli pa nasprotno: "Tudi ti si zdaj odsotnost."

Korak za korakom Jago pada v svojo lastno razpoko bivanja, ko se spreminja ob poslušanju svojega lastnega spletkarjenja, ko si izmišlja dramo, ki mora pokončati tako dramatika kot protagoniste:

*In kdo je, ki bo rekel, da sem podlež,
ko dam nasvet, ki je iskren, pošten
in prepričljiv in res na pravi poti,
da spet si Mavra pridobi? Lahko bo
zapreči Desdemono voljno v voz
za vsak dober namen; velikodušno
kot prosti elementi. Mavra ukloni,
pa če naj bi utajil lastni krst,
pečat in znak odrešenega greha.
V ljubezen njeno je tako vkovan,
da si lahko ovija ga krog prsta,*

*da tek po njej igra se v njem po božje
z njegovo nemočjo. Kako le podlež,
če Cassiu svetujem bližnjico k hasku?
Beda pekla! – ko vragi spletajo
načrte najbolj črne, jih – kot jaz zdaj –
pokažejo najprej v nebeških barvah:
ker ko bo ta pošteni cepec tiščal,
naj Desdemona ga povrne k sreči,
in ona bo pritisnila na Mavra,
mu jaz v uho nalil bom tega strupa,
da prosi le zavolj naslad telesa;
in bolj ko bo dobroto skazovala,
manj Maver ji zaupati bo mogel;
vrlino njeno spremenim ji v coklo,
in bo iz njene blage volje mreža
jih vse opletla.*

Harold C. Goddard je Jago dejal "moralni piroman" in kar slišimo lahko, kako Jago v vsej igri, še posebej pa v tem govoru, samega sebe zažiga. Mislim, da je Goddard, kritik globoke domišljije, ujel bistvo Jaga, ko je sprevidel, da je Jago vedno v vojni in da spreminja vsako srečanje, vsak trenutek v uničevalsko dejanje. Vojna je najvišja reduktivna prevara: če hočeš ubiti svojega sovražnika, moraš verjeti o njem najslabše, kar se o njem da verjeti. Ko se Jago posluša, se spremeni v tem, da izgubi perspektivo, ker ga njegova retorika osami, tako da odžge kontekst. Osamitev, nam pove Freud, je kompulzivnežev porok, da koherentnost njegove misli ne bo pretrgana. Jago vrine zaporedje monologov, da bi se ubranil svoje lastne zavesti o spremembi v sebi, tako pa ironično to spremembo prižene v popolno diabolčnost. Tako kot monologi Shakespearovega Riharda III. so Jagovi monologi odkloni, ki vodijo od božjega "Jaz sem, ki sem," mimo "Nisem tisto, kar sem," k "Jaz nisem," negaciji, ki se vzpenja k apoteozi.

Othellov padeč postane dosti bolj dostojanstven in bridek, ko se v celoti zavemo Jagove dosežene negativnosti, večne vojne. Nobenemu kritiku ni treba imeti Othella za neumneža, kajti Othello ne uteleša vojne, saj je trezen in časten bojevnik. Pred Jagom je še posebno ranljiv prav zato, ker je Jago

njegov praporščak, varuh njegove zastave in ugleda v bitki, ki je dolžan tudi za ceno svojega lastnega življenja preprečiti, da bi zastava prišla v roke sovražniku. Njegova vzporednica z Jagovim monologom je ganljiva elegija sebi, slovo od vojne kot poklica, ki ima veljavo zato, ker ima svoje meje:

*Srečen bi bil, če bi ves tabor, vsi,
njeno telo užili, vsak lopatar,
pa ne bi vedel nič; a zdaj za zmeraj
zbogom moj mir duha, in zadovoljnost,
zbogom, perjaniki in zbrane trume,
ko častihlepje je krepost, o, zbogom,
hrzanje konj, predirni klic trobent,
bodrilni boben, vriščava piščal,
kraljevi prapor in vse plemenito,
ponos, bliščava, hrum in slava vojne!
Vi smrtni stroji, ki iz mrkih žrel
kakor nesmrtni Jupiter gromite -
zbogom, Othello svoje je končal.*

"Ponos, bliščava, hrum in slava vojne" so se uklonili Jagovi vztrajni vojni proti bivanju. Othello ima znotraj svojih poklicnih meja veličino tragičnega junaka. Jago te meje zlomi od znotraj, iz svojega lastnega tabora vojne, in tako Othello nima nobene možnosti. Ko bi napad prišel iz sveta zunaj vladavine vojne, bi lahko Othello ohranil nekaj koherentnosti in propadel v imenu čistosti orožja. Shakespeare, izzivajoč poetiko bolečine, svojemu junaku te tolažbe ni mogel dopustiti. V nasprotju z Jagom Othello nima svetopisemskega konteksta, ki bi mu dal čeprav še tako negativno koherentnost. Shakespeare je nato ostroumno, s pretanjenim obujenjem Jobove knjige, v tak kontekst postavil Leara.

* * *

Primerjava med nesrečama Joba in Leara zna pripeljati do kakšnih osupljivih sklepov o izjemni prepričljivosti shakespearevske upodobitve,

ki je umetnost, katere meje moramo šele odkriti. Ta umetnost nas prepriča, da je Lear, prepuščen nevihti, sredi goščave, namenoma jobovski lik. Če si iz britanskega kralja ponižan v begunca brez strehe nad glavo, prepuščen neusmiljenemu vremenu in izdan od nehvaležnih hčera, je ta usoda resnično neprijetna, pa je tudi zares jobovska? Navsezadnje Jobova izkušnja doseže še strašnejšo vzvišenost. Njegove sinove, hčere, hlapce, ovce, velblode in hiše vse po vrsti uničijo satanski ognji in njegove neposredne telesne muke daleč presegajo Learove – poleg tega pa mora še prenašati svojo ženo, ne slišimo pa ničesar o Learovi kraljici, ki je osupljivo spravila na svet pošasti iz globin (v podobi Goneril in Regan), pa tudi Kordelijo, nebeško dušo. Kaj bi dejala Learova žena, če bi spremljala svojega kraljevskega moža v goščavo? Nikakor ne tistega, kar pravi Jobova žena v Svetem pismu: "Ali se še držiš popolnosti svoje? Odpovej se Bogu in umri."

Na temelju številnih aluzij v drami se zdi verjeten Shakespearov namen, da občinstvo vidi Joba kot model za Learov položaj (čeprav komajda tudi za samega Lera). Metaforiko, ki povezuje ljudi s črvi in prahom, je močno čutiti v obeh delih. Sam Lear verjetno misli na Joba, ko obupano zatrjuje: "Jaz bom vzor potrpežljivosti," to je strašna ironija, če pomislimo na kraljevo skrajno nepotrpežljivo naravo. Job je poštenjak, ki je izroččen satanu, Lear pa je slep kralj, ki ne pozna ne sebe ne svojih hčera. Čeprav Lear trpi zaradi divjanja nevihte, pa ni prav nič jobovski ne na začetku svojega trpljenja (v katerem veličastno pretirava) ne v svojem odnosu do božanskega. Še en dokaz Shakespearove močne izvornosti je, da nas prepriča o jobovski vzvišenosti in veličini začetkov Learovega trpljenja, čeprav si ga je zvečine sam nakopal, to pa je v ostrem nasprotju z Jobovo popolno nedolžnostjo. Ko Lear pravi, da je mož, nad katerim so več grešili, kot je sam grešil, mu bolj ali manj verjamemo – pa je to v tistem trenutku dejansko res?

Res je le kot prolepsa, kot prerokba – to je spet Shakespearova osupljiva izvornost, utemeljena na upodobitvi neogibne spremembe, ki se bo zgodila v Learu, ko bo prisluhnil svojim v naraščajočem besu na glas izgovorjenim besedam in razmislil o njih. V nevihtni prizor v goščavi se odpravi še vedno vpijoč od besa in ta ga nato požene v norost. Ko pa stopi iz nevihte, globoko v njem deluje odločilna sprememba, poln je očetovske ljubezni do norca in skrbi za blazneža, Edgarja, ki se izdaja za ubogega Toma. Learove nenehne

spremembe od tega trenutka do groznega konca so še vedno najizrednejša upodobitev človeške transformacije kjer koli v leposlovju.

Toda zakaj je Shakespeare tvegaj Jobovo paradigmo, ko pa je tako zgodnji kot pozni Lear Jobu tako malo podoben, igra pa je vse prej kot teodiceja? Milton je pripomnil, da je bila Jobova knjiga ustrezen model za "kratko pripovedno pesnitev", kakršen je njegov *Znova pridobljeni raj*, toda kako je lahko primeren model za tragedijo? Shakespeare je morda po tehtnem razmisleku postavil *Kralja Leara* v Britanijo sedem stoletij pred Kristusom, to pa je razen igre *Troilus in Cressida*, ki se dogaja med trojansko vojno, zgodovinsko prej kot katero koli drugo njegovo delo. *Lear* verjetno ni krščanska igra, čeprav je Kordelija izrazito krščanska oseba, ki v očitni aluziji na evangelije pravi, da jo žene le skrb za očeta. Toda krščanski bog in Kristus nista pomembna za kozmos *Kralja Leara*. Tako strašna je tragedija te tragedije, da jo Shakespeare bistroumno postavi v čas, ko krščanstvo še ni bilo uradna vera, in za katerega je morebiti čutil, da je Jobov čas. Če je *Macbeth* Shakespeareova najpopolnejša odprava v gnostični kozmos (in po mojem je bila), potem *Kralj Lear* tvega popolnejšo in bolj katastrofično tragedijo kot kar koli prej ali poslej v tem žanru.

Job je, razmeroma čudno, naposled nagrajen za svojo krepost, očiščenega in povzdignjenega Leara pa zadene groza Kordelijinega umora, ki ga zagrešijo Edmundovi podrejeni. Mislim torej, da je Shakespeare obudil Jobovo knjigo, da bi poudaril absolutno negativnost Learove tragedije. Če bi bila Learova žena še živa, bi bilo najpametneje, ko bi posnemala Jobovo ženo in možu svetovala, naj se odpove Bogu in umre. Pragmatično vzeto, bi bila takšna usoda boljša od tiste, ki naposled v igri doleti Leara.

Lahko bi dejali, da Glostrova podzgodba namenoma deluje proti Learovemu jobovskemu občutenju, da je njegovo trpljenje nekaj edinstvenega. Njegova tragedija ne bo tista, ki si jo želi, saj gre ne toliko za tragedijo zaradi nevhvaležnih otrok, temveč bolj za nekakšen apokaliptični nihilizem, ki je v svojih posledicah univerzalen. Za Learove neskončne kletve nimamo razumevanja, so pa vse bolj povezane z njegovim naraščajočim strahom pred norostjo, ki je obenem strah pred prebujanjem ženske narave v njem. In končno Learova norost tako kot njegove kletve izhaja iz svetopisemskega dojemanja samega sebe: v želji, da bi bil v sebi vse, se neznansko boji, da je nič. Learova obsedenost z njegovo lastno slepoto spominja na strah

starajočega se vitalista pred impotenco in s tem pred smrtnostjo. Vendar Lear ni kateri koli star junak in tudi ne le velik kralj, ki zapade v norost in umre. Shakespeare mu dovoli bolj izjemno elokventno dikcijo kot komur koli drugemu v tej ali kakšni drugi drami, ki bo očitno tudi v prihodnje ostala nepresežena. Lear je pomemben, ker je njegov jezik neponovljivo močan in ker nas prepriča, da mu ta sijaj v celoti pritiče.

Narava je v drami izvor in konec, mati in katastrofa, in Learova naloga bi morala biti, da ohranja in varuje zlato sredino med demonskim svetom in kraljestvom bogov. Ponesreči se mu na celi črti in posledica je tragedija, v katero se s tako bridkostjo, da ji v književnosti ni para, v celoti pogrezne neki svet.

Nastopi LEAR (fantastično oblečen in ozaljšan z divjim cvetjem)

(Edgar.) Kdo pa je tam?

No, zdrava pamet pač ne bi nikdar tako oblekla tega, komur služi.

Lear. Kaj! Prijemati mene, da kujem denar?

Saj sem vendar kralj jaz sam.

Edgar. Kak presunljiv pogled!

Lear. Narava je, kar se tega tiče, nad umetnostjo. Na, tu imaš svojo aro. Teslo, kako pa držiš lok! Kot ptičje strašilo. Dober vojščak ga nategne za dober laket! Glej, glej! Miška. Mir, mir! Ta košček praženega sira bo zadostoval. Tu je moja rokavica. Velikanu jo vržem v obraz. Sem s helebardami! O! Ptice, srečno pot! Naravnost v črno. Bravo! Hej, ti – parolo!

Edgar. Sladki majaron.

Lear. Naprej.

Gloster. Ta glas poznam.

Lear. Ha! Goneril – z belo brado! Kot psice so se mi prilizovale in mi dopovedovale, da imam belo brado, še preden mi je črna dobro zrasla. – Reči "ne" in "da" na vsako stvar, ki sem jo zinil! Ta "ne" in "da" – to ni bila prava vera. Ko je prišel dež ter me premočil in veter, da so mi zobje šklepetali, ko grom ni hotel odnehati na moj ukaz, takrat pa sem jih zalotil in ovohal, kakšne so. Nikar ne dajte nič na njihove besede! Pravile so, da sem jim vse. Vse? Laž! Saj niti pred mrzlico nisem varen.

Gloster. Ta glas poznam. Mar to ni kralj?

Lear. Da, kralj – ves, kar ga je. Kadar se mi pogled zmrači, vse vztrepeta. Naj bo, poklanjam mu življenje. Kaj je storil? Prešuštoval? Ne boš umrl.

Umreti za prešustvo! Ne. Vsak čižek si ga privošči in mala zlata muha se poja pred menoj.

Živel razvrat! Mar ni bil Glostrov pankrt boljši z očetom kakor moje hčerke, ki so zakonske? Ljubite se vsi vprek! Meni manjka vojakov.

Poglej to trapico, ki se smehlja!

Po licu misliš, da ima sneg med stegni, dela se čednostno, do ušes zardeva ob vsaki nespodobnosti,

počne jih pa bolj strastno kot dihur in dobro rejen žrebec.

Res, od pasu navzgor so ženske, navzdol pa so kentavri:

samo do popka seže roka božja,

spod pa je zgolj hudič: peklo, tema,

tam je žvepleno žrelo – ogenj, para,

zadah, trohnoba – fej, fej, fej, pah, pah!

Imaš bizmov parfum, moj dragi apotekar, da mi očisti domišljijo?

Tu je denar.

Gloster. O daj, da ti poljubim to roko!

Lear. Prej si jo obrišem: po smrtosti diši.

Gloster. Del stvarstva, ki je uničen – in tako bo šel v nič ves ta svet. Me ne poznaš?

Lear. Prav dobro se spominjam tvojih oči. Kaj pa tako škiliš vame? Nikar se ne trudi, slepi Kupido. Ni mi do ljubezni. Preberi ta bojni poziv! Poznaš pisavo?

Gloster. Četudi bi sijala vsaka črka

kot sonce, jaz je ne bi videl.

Edgar (zase). Da nisem priča sam, bi rekel:

Ne, to ni res. Pa je, bog nam pomagaj.

Lear. Beri!

Gloster. Kako? S tema votlinama?

Lear. Oho! Tako je torej s teboj. Glava brez oči, mošnja brez cvenka. V glavi težko, zato pa v mošnji tem bolj lahko – vseeno pa vidiš, kako se vrti ta svet.

Gloster. Vidim, pa še kako.

Lear. Kaj! Si nor? Videti, kako se vrti ta svet, pa brez oči? Glej rajši z ušesi. Slišiš, kako se tisti sodnik tam znaša nad onim klavnim zmikavtom? In zdaj – to pa na uho: menjaj mesta in hokus pokus, kdo je sodnik in kdo zmikavt? Si že kdaj videl vaškega psa lajati nad beračem?

Gloster. Sem, gospod.

Lear. In kako je ubogi človek bežal pred psom?

Prava podoba oblasti:

čeprav je pes, ga ubogaš, ker je v službi.

Birič predrzni, stran z roko krvavo!

Čemu pretepaš candro? Tepi sebe,

saj bi rad z njo počel prav to, zavoljo

česar jo šibaš. Oderuh, zakaj

sleparčka obešaš? Ker se skozi cape

vidi vsak greh, skoz krzno in plašč pa ne.

Okuj greh z zlatom, pa se silni meč

pravice ob njem zdrobi – odeni v cunje,

pa ga vsak palček s slamico podre.

Ne, nihče ne greši, nihče – to vam

povem jaz, ki imam moč, zapreti usta

tožnikom. Kupi si steklene oči

in hlini kot ušiv politikant,

da vidiš tisto, česar ne. No, no, no, no.

Sezuj mi škornje – ne, močnejše. Da, tako.

Edgar (zase). O, kakšna čudna zmes nesmisla in smisla, nespameti in pameti.

Lear. Če bi rad jokal nad mojo usodo, vzemi moje oči.

Poznam te: tvoje ime je Gloster.
Potrpi pač. Saj veš, da na ta svet
prijočemo – komaj zajameš sapo,
že vekaš in kričiš.

Zdaj ti bom pridigal. Poslušaj.

Gloster. O, kakšen dan!

Lear. Ko se rodiš, zajočeš,
ker stopaš na ta velikanski oder
samih bedakov – To ni slab klobuk.
Hudičeva ukana, ha, obuti
trop konj v klobučevino! Kaj če bi
poskusil in se tema zetoma
pikral za hrbet, potlej pa – pomor!
Pomor, pomor, pomor!

Kermode upravičeno pripominja, da je ta prizor Shakespearov najdrznejši domišljjski poskus, obenem pa nima nikakršne narativne vloge. Dejansko nima sploh nobene vloge in tragedija ga ne potrebuje. Vendar o potrebnosti ne razmišljamo: pesniški jezik ni še nikdar šel dlje. Edgar, ki je prej sam hlinil norost, na začetku pripomni, da se "zdrava pamet" ne more nikoli sprijazniti s pogledom na najvišjo očetovsko avtoriteto, ki je znorela. Toda "zdrava pamet" (v angleščini "safer sense", tudi "zdrav čut", op. prev.) se tu nanaša tudi na videnje in celoten prizor je razdejanje, zgrajeno okoli dvojnih podob vida in očetovstva, podob, ki so v celotni igri povezane, pa vendar tudi pretrgane. "Presunljiv pogled" je za Edgarja, tihega junaka, ki mu je edina naloga ohraniti podobo očetove avtoritete, nevzdržen. Njegov oče, oslepljeni Gloster, ki prepozna avtoriteto po glasu, objokuje norega kralja kot uničeno umetnino narave in napove, da bo podobna norost ves svet pripeljala v nič. Prerokba se bo izpolnila v sklepnem prizoru drame, vendar je še odložena, da se lahko vladavina "nespameti in pameti" (dobesedno "razuma v norosti", op. prev.) ali videnja v slepoti nadaljuje. Patos preseže vse meje, ko se Learu veličastno in za hip povrne zdrava pamet in Glostru in nam vsem zakliče: "Če bi rad jokal nad mojo usodo, vzemi moje oči."

Čeprav je Lear komajda zgled potrpežljivosti, je v njegovih besedah Glostru "Potrpi pač" vendarle prepričljiva moč. Kar sledi zdaj, ni jobovska, ampak shakespearovska različica Salomonove modrosti 7:3 in 6 ("Ko sem se rodil, sem dihal skupen zrak in bil položen na zemljo, ki jo tlačijo vsi ljudje; in prvi glas, ki sem ga izustil, tako kot vsi, je bil jok ... kajti vsi pridemo v življenje po eni sami poti in ga po eni sami poti spet zapustimo."). V njem je jedro preroštva te drame: "na ta svet prijočemo" in "Ko se rodiš, zajočeš, / ker stopaš na ta velikanski oder / samih bedakov." Ta veliki teatralni trop zaobseže vse pomene, ki jih igra natlači v besedo "norec": igravec, moralnež, idealist, otrok, ljubljena oseba, blaznež, žrtev, človek, ki govori resnico. Kot opaža Northrop Frye, so edine osebe v *Kralju Learu*, ki niso norci, Edmund, Goneril, Regan, Cornwall in njihovi privrženci.

Learov lastni Norec se z razpredanjem drame subtilno spremeni iz preroka prepovedane modrosti v prestrašenega otroka, dokler naposled kratko in malo ne izgine, kot bi se zlil z identiteto mrtve Kordelije, ko strti Lear zavpije: "In moj ubogi norček je obešen!" Še subtilnejša je osupljiva transformacija najzanimivejše zavesti v igri, pankrta Edmunda, Shakespeareovega najbolj intenzivno teatralnega zlobneža, ki prekosi celo Riharda III. in Jaga. Edmund, ki je teatralen kot Marlowov malteški Jud Barabas, bi skoraj lahko bil ironični portret samega Christopherja Marlowa. Edmund je kot najčistejši in najbolj hladnokrven Machiavelli v odrski zgodovini, vsaj dokler se ne zave, da je smrtno ranjen, nadvse grotesken in očarljiv satan ter obenem bitje s pristnim samospoznanjem, zato pa še posebno nevaren v svetu, ki mu vlada Lear, ki "samega sebe nikoli ni dobro poznal", kot pripomni Regan.

Edmundova skivnostna in zakasnela preobrazba proti koncu igre, ko neha samega sebe igrati in začne biti, je posledica njegovih kompleksnih odzivov na njegovo lastno predsmrtno razmišljanje: "In vendar sem bil ljubljen." Še posebno pretresljivo in pomilovanja vredno je, da sta bili njegovi ljubici Goneril in Regan, pošasti, ki sta svojo ljubezen dokazali s samomorom in umorom, a kaže, da nam je Shakespeare želel mojstrsko razgaliti svojo izvirno umetnost spreminjanja lika z upodobitvijo razvijajoče se duševnosti. Edmund je nezaslišano svež, ko je najzlobnejši (Edgar je v primerjavi z njim krepostna puščoba), in je najprivlačnejši zlobnež tedanje dramatike, zato neogibno in očitno presenetljivo brez napora očara Goneril in Regan.

Njegova nevarna privlačnost je ena poglavitnih neraziskanih rešitev uganke Shakespearovega najveličastnejšega dosežka. Da ima Edmund *gusto*, živahnost, ki se prilega njegovi vlogi pravega sina, je le golo dejstvo. Pomembnejši sta njegova inteligenca in volja, ki zatemnita pomene *Kralja Leara*.

Edmund se ukloni usodi, ko mu njegov brat Edgar zada smrtno rano: "Zdaj sem na tleh jaz, kolo se je obrnilo." Vsekakor pa je odsoten z Learovega "kolesa ognjenega", s kraja odrešilne norosti. Edmund in Lear v tej mogočni drami ne izmenjata niti besede. In ne le to: nemogoče si je predstavljati, kaj bi drug drugemu mogla reči. Vsak sebi ju drži ne le zapletena dvojna zgodba; Edmund in Lear nimata skupnega jezika. Frye opozori, da ima "narava" pri Learu in Edmundu v odnosu do drugega antitetični pomen, to pa lahko razširimo v ugotovitev, da Lear kljub vsem svojim napakam ni sposoben zvijačnosti, Edmund pa ni sposoben nobene odkritosrčne strasti. Čeprav je ljubimec Goneril in Regan, je do obeh pasiven in njuna smrt ga gane le toliko, da se zamisli nad nedoumljivim dejstvom, da ga je kdor koli, pa čeprav pošast, sploh mogel ljubiti.

Zakaj se spreobrne, čeprav pozno in brez učinka, saj je Kordelija tako ali tako umorjena? Kaj naj si mislimo ob tem, da se na koncu obrne k svetlobi? Edmundov prvi odziv na novice, da sta Goneril in Regan mrtvi, je mrko neprizadet: "Obema sem obetal, da ju vzamem, / in zdaj nas vzame vse tri isti hip," ki umiranje in poroko poistoveti kot eno samo dejanje. V trenutku, ko se Edmund pokesa, obupano pravi: "Smrt, le še hip. Čeprav sem to, kar sem (dobesedno "moji naravi navkljub", op. prev.), / bi storil rad kaj dobrega." To ne pomeni, da narava ni več njegova boginja, ampak da so se ga končno dotaknile podobe navezanosti ali skrbi, tudi če so si tako vsak sebi kot Edgarjeva skrb za Glostra ter Gonerilina in Reganina goreče tekmovalna strast do njega samega.

Za konec se bom vrnil k svojemu muhastemu ugibanju, da faustovski Edmund ni le odkrito marlowski, ampak je v resnici Shakespearov zapeljivi, a oprezni portret lastnosti samega Christopherja Marlowa. Edmund upodablja pot, po kateri se ne sme, in vendar je edini lik v *Kralju Learu*, ki je resnično doma v njegovem apokaliptičnem kozmosu. Krog se zanj sklene, toda naslikal je svojo nočno krajino in bila je njegova najboljša.

* * *

Falstaff je za svet historične drame tisto, kar je Hamlet za tragedijo, *jedro* problematične upodobitve. Falstaff in Hamlet nas postavita pred vprašanje: Kako natanko se shakespearovska upodobitev razlikuje od česar koli pred njo in kako je poslej tako zelo določila tisto, kar od upodobitve pričakujemo?

Usoda Falstaffa v znanosti in kritiki je skoraj brez konca temačna in je tu ne bom povzemal. Od vseh komentatorjev Falstaffa imam najraje Harolda Goddarda, čeprav se zavedam, da je Goddard Falstaffa verjetno sentimentaliziral in celo idealiziral. Tudi to je bolje od neskončne litanije, ki Falstaffa absurdno pokroviteljsko enači z Grehom, Parazitom, Tepcem, Bahaškim vojakom, Sprijenim pogoltnožem, Zapeljevalcem mladenk, Strahopetnim lažnivcem in z vsem tistim, ki temu največjemu bistrourmnežu v vsej književnosti ne bi prislužilo častne diplome na Yalu ali stolčka v odboru Fordove fundacije.

Falstaff, bolj Shakespearov kot Verdijev, je prav tisto, kar je Nietzsche tragično in neuspešno poskušal upodobiti v svojem Zaratustri: oseba brez nadjaza, ali, če hočete, Sokrat brez *daimona*. Morda bi bilo še bolje reči, da Falstaff ni Cervantesov Sančo Pansa, ampak svarilni lik Kafkove parabole "Resnica o Sanču Pansi". Kafkov Sančo Pansa, svobodni človek, je odvrnil svoj *daimon* od sebe s pogostim nočnim hranjenjem z viteškimi epi (dandanes bi to bila znanstvena fantastika). Brez Sanča, ki je njegov pravi objekt, *daimon* postane neškodljivi don Kihot, čigar nezgode so v poduk in zabavo "filozofskemu" Sanču, ki sledi svojemu blodnemu *daimonu* zaradi občutka odgovornosti. Falstaffu ne "spodleti", če se lahko tako izrazimo, zato ker bi se zaljubil v lastni *daimon*, ampak ker se zaljubi v njegovega skvarjenega sina Hala, za katerega se še predobro pokaže, da je Bolingbrokov¹ sin.

¹ Henry Bolingbroke, vojvoda, ki je 1399 odstavlil Riharda II. in postal angleški kralj Henrik IV.

Duhoviti vitez bi moral svoj lastni *daimon* zamotiti s Shakespearovimi komedijami in ga filozofsko pospremiti v Ardenski gozd¹.

Falstaff ni ne dovolj dober ne dovolj slab, da bi uspeval v svetu historične drame. Vendar obenem ni le nujno onkraj dobrega in zla, ampak tudi onkraj vzroka in posledice. Falstaff je večji monist kot mladi Milton in se dualizem igra delno zato, da bi se posmehnil vsem dualizmom: tako krščanskemu, platonskemu kot celo freudovskemu dualizmu, ki ga hkrati napoveduje in nekako spodbija.

Falstaff je dr. Samuela Johnsona, najboljšega vseh kritikov, napeljal k sodbi, da "v njem ni ničesar, kar bi se dalo čislati". George Bernard Shaw je Falstaffa morda iz zavisti poimenoval "bebast in ostuden star bednik". Vendar je med Shakespearovimi liki edini tekmeč Falstaffu Hamlet. Nihče drug, kot je opazil Oscar Wilde, nima tako obširne zavesti. Sama upodobitev se je zaradi Hamleta in Falstaffa za zmeraj spremenila. Začenjam z meni najljubšo izmed vseh Falstaffovih opazk, pa čeprav le zato, ker si jo vsak dan sposodim: "Uh, to tvoje peklensko veselje do citatov iz biblije: še svetnika bi pohujšal z njimi. Veliko hudega si mi že storil, Hal, Bog ti odpusti! Dokler nisem tebe spoznal, nisem vedel ničesar, zdaj pa, po pravici povedano, nisem dosti boljši od največjih grešnikov."

Za W. H. Audna, čigar Falstaff je bil pravzaprav Verdijev, je bil ta vitez "komični simbol za nadnaravni red usmiljenja" in s tem premik Kristusa v svet bistroumja. Čeprav takemu branju ne manjka očarljivosti, pa zanemarja Falstaffovo najveličastnejšo lastnost, njegovo imanenco. Kot upodobitev je tako imanenten, kot je Hamlet transcendenten. Bolje, kot bi se Freud lahko kadar koli izrazil, nam Falstaff nenehno kaže, da je ego dejansko vedno telesni ego. In telesni ego je vedno ranljiv in Hal mu je resnično napravil veliko hudega in mu bo storil še dosti hujšega in bo potreboval odpuščanje, čeprav mu nobeno občutljivo občinstvo ne bo nikdar odpustilo. Falstaff, kot Hamlet in kot Learov Norec, res govori po pravici in Falstaff je kljub Halu še vedno precej boljši od hudobnih in od dobrih.

Kajti kaj je najvišja imanenca v tistem, čemur bi lahko rekli red upodobitve? S tem se na drugačen način znova sprašujemo: Ali ni Falstaff,

¹ Prizorišče Shakespearove komedije *Kakor vam drago*.

kot Hamlet, tako izvirna upodobitev, da v njem izvira veliko tistega, kar o upodobitvi vemo ali od nje pričakujemo? Ne moremo videti, kako izviren je Falstaff, zato ker Falstaff vsebuje nas; ne mi njega. In čeprav imamo Falstaffa radi, ta ne potrebuje naše ljubezni nič bolj kot Hamlet. Njegova nesreča je, da ljubi Hala bolj, kot Hamlet ljubi Ofelijo ali celo Gertrudo. Hamlet iz petega dejanja je presegel vsakršno ljubezen, toda to je dar (če je dar), ki je posledica transcendence. Če v celoti živiš v tem svetu in si, kot je Falstaff, prodorno bitje ali, kot bi rekel Freud, "močan egoizem", potem moraš začeti ljubiti, kot tudi pravi Freud, zato da ne bi zbolel. A kaj, če na tvoj močni egoizem ne vpliva nikakršen egov ideal, kaj, če te nikoli ne gleda ali nadzira tisto, kar je nad egom? Falstaff *ni* podvržen sili, ki opazuje, odkriva in kritizira vse njegove namere. Če odštejemo njegovo edino in napak usmerjeno ljubezen, je Falstaff svoboden, je sama svoboda, ker se zdi osvobojen nadjaza.

Zakaj Falstaff (ne pa njegova parodija v *Veselih Windsorčankah*) prežema historične drame in ne komedij? Začeti pomeni biti svoboden, in v komediji ne moreš nič bolj kot v tragediji začeti znova. Obe zvrsti sta, vsaj pri Shakespearu, družinska epa. Historična drama pri Shakespearu komajda dopušča svobodo kraljem in plemičem, jo pa zato dopušča Falstaffu. Kako in zakaj? Falstaff je seveda svoja lastna mati in lastni oče, spočet iz muhavega bistroumja. V idealnem smislu si ne želi drugega kot občinstvo, ki ga vedno ima; kdo bi hotel gledati na odru še koga drugega, kadar je Ralph Richardson igral Falstaffa. V ne tako idealnem smislu si očitno želi sinovske ljubezni in stavi na Hala, na nemogoči objekt. Toda predvsem ima tisto, kar mora imeti, gledalčevo prevzetost nad najvišjo podobo svobode. Njegova znanilca pri Shakespearu nista Klobčič ali Spak¹, temveč pankrt Faulconbridge iz *Kralja Johna*. Eden kot drugi znata poskrbeti za demonski pripev, ki se posmehne vsem kraljevim in plemiškim pričkanjem in spletkam. Pankrt v *Kralju Johnu*, brez dlake na jeziku kot njegov oče Rihard Levjesrčni, ni zloben um, toda njegova kruta odkritosrčnost napoveduje Falstaffovo funkcijo.

¹ Lika iz komedije *Sen kresne noči*.

Falstaffov je skoraj toliko kot kritikov in verjetno je tako tudi prav. Ti množiči se Falstaffi so, tudi morda neogibno, bodisi izrojani ali idealizirani. Enega najbolj dvoumnih Falstaffov je ustvaril pokojni William Empson: "Je škandalozen pripadnik višjega razreda, čigar vedenje je v sramoto njegovemu stanu in takšno 'razkrinkanje' je v zabavo občinstvu nižjega stanu." Empson je imel Falstaffa tudi za nacionalista in Machiavellija obenem, ki "je imel nevarno veliko moči". Empson se je strinjal z Wyndhamom Lewisom, da je bil Falstaff homoseksualec in tako očitno (brez dvoma zaman) hrepenel po Halu. Empson je svoj portret Falstaffa zaokrožil z opazko, da je bil Falstaff – aristokrat in voditelj množic obenem – "znano nevaren tip", nekakšen Alkibiades, bi lahko sklepali.

S takšnim dvoumnim Falstaffom pred očmi se vračam k vzvišeni viteški retoriki, ki jo berem zelo drugače, saj po mojem pri Falstaffovi moči nikakor ne gre za stan, spolnost, politiko, nacionalizem. Res ima moč: vzvišeni patos, *potentia*, slo po življenju, po še več življenja, ne glede na ceno. Poskusil bom pokazati, da Falstaff ni niti plemenita sinekdoha niti veličastna hiperbola, ampak metalepsa ali "nenaravnež" ("farfetcher"), če uporabim Puttenhamov izraz. Če obstajaš brez nadjaza, si sončev pot, prva svetloba, to, kar se je Nietzschejevemu Zarastri v njegovem sestopu ponesrečilo. "Poskusite živeti, kot bi bilo jutro," svetuje Nietzsche. Falstaff tega nasveta ne potrebuje, kot spoznamo, ko ga prvič srečamo:

Falstaff: *Hal, katera ura dneva pa je zdajle, a?*

Kraljevič: *Eh, tudi tvoja dovtipnost postaja mlahava, odkar se nalivaš s starim španjolcem, razpenjaš hlače po kosilu in se po cele popoldneve valjaš po klopeh, tako da pravzaprav ne znaš vprašati, kaj pravzaprav hočeš. Kaj hudiča, te pa briga, koliko je ura? No, ko bi bile ure bokali španjolca in minute kopuni in zvonci jeziki zvodnic in kazalci izveski na beznicah in božje sonce samo zala vročekrvna deklina v ognjeno rdeči kiklici, potlej se pač ne bi čudil, če bi me spraševal, katera ura dneva je.*

Sklepam, da je tu bistrumje še vedno na strani Falstaffa, ki ni le duhovit sam po sebi, ampak tudi vzrok bistrumja svojega efebja, kraljeviča Hala, ki se posmehuje svojemu učitelju, vendar v učiteljevem lastnem gostobesednem slogu in načinu. Morda gre za dvojni pomen, ko Falstaff svoj od-

govor začne: "Prav res si se mi približal, Hal" (v Borovem prevodu: "Prav res, zdaj si me zadel v živo, Hal."), kajti bliže kot blizu v posnemanju svojega mojstra kraljevič ne more priti. Mojstru česa pa je bistveno vprašanje, na katero je po navadi tako slabo odgovorjeno. Prevzeti stališče večine shakespearologov pomeni Falstaffa povezati s temle: "tak razbrzdane in nizkotne sle, / tak prazne, puhle, sprijene norčije, / tak žalostne zabave in surova / tovarišija". Navajam kralja Henrika IV., užaljenega uzurpatorja, v čigar opisu občinstvo s težavo prepozna Falstaffov odsev. Bliže nam je: "Da se pretvarjam? Saj ležim. Jaz se ne pretvarjam: pretvarjajo se mrtvaki, ker so na videz ljudje, v resnici pa niso, ker ni več življenja v njih. Ta pa, ki se pretvarja, da je mrtev, čeravno ni, se ne pretvarja, saj je prava in pristna podoba življenja." Kot Falstaff upravičeno trdi, si je rešil življenje tako, da je ponaredil smrt, in verjetno bi bili moralizirajoči kritiki navdušeni, ko bi nespoštljivega viteza razmesaril Douglas, "ta strašanski Škot".

Prava in pristna podoba življenja, Falstaff, potrdi svojo pravost in pristnost tako, da se pretvarja, da je mrtev, in se s tem ogne smrti. Čeprav se Falstaff norčuje iz puritanskih pridigarjev, pa je pristno obseden s tisto strašno parabolo o bogatinu in Lazarju v 16. poglavju Lukovega evangelija. Nekemu bogatašu, v škrlat odetemu pogoltnežu, postavi nasproti berača Lazarja, ki bi se rad "najedel tega, kar je padalo z bogatinove mize, pa so le psi prihajali in lizali njegove tvore". Bogataš in berač umreta, toda Lazarja angeli odnesejo v Abrahamovo naročje, škrlatni pogoltnež pa pride v pekel in od tam zaman kliče Lazarja, naj mu pride ohladit jezik. Falstaff gleda obraz Bardolpha, svojega viteza goreče svetilke, in zatrjuje: "Samo ozrem se vanj, pa se že spomnim na peklenski ogenj in bogatina, ki je živel v škrlatu – kakor bi bil tu pred menoj v vsem svojem sijaju in gorel, gorel!" Falstaff opiše svojih sto petdeset razcapanih vojščakov, ki bodo postali hrana za topove, kot "capine, raztrgane kot Lazar na poslikanih tapetah, kjer mu ližejo rane požeruhovi psi". V drugem delu *Henrika IV.* se Falstaff v svojem prvem govoru spet vrne k temu strašnemu besedilu, ko prekolne človeka, ki mu noče priznati njegovih zaslug: "Bog ga pogubi kakor svetopisemskega Požeruha! Le jezik naj se mu še bolj posuši." Kljub ironijam, ki jih mrgoli, ko požrešni Falstaff obuja bogatina, Shakespeare preoblikuje Novo zavezo in Falstaff konča kot Lazar – in morda kot Hamlet – v Abrahamovem naročju, vsaj po prepričljivem pričevanju gospe Furje v *Henriku*

V., kjer Abrahama po britansko zamenja Arthur: "Nak, to pa že ne, v peklu ni: v Arthurjevem naročju je, če je sploh kdaj kak človek prišel v Arthurjevo naročje. Ta je storil lepši konec: kakor otročiček v krstnem oblačilcu, tak se je poslovil od nas."

V smrti postane Falstaff na novo krščeni otrok, opran vseh madežev. Vzorec aluzij na Luka razkriva zamenjavo, po kateri zdaj zavrjnjeni Falstaff kot ubogi Lazar kleči pred bogatinom, ogrnjenim v kraljevi škrlat Henrika V. Za moralizirajočega kritika je to nezaslišano, toda Shakespeare počne s svetopisemskimi besedili čudne reči. Primerjajte oba trenutka:

Falstaff: *Kralj moj! Moj Zevs! Čuj, srček.*

Kralj: *Starec, jaz te ne poznam. Brž roženkranc v roke. Ves siv je že, pa je še zdaj pavliha! Prav tak mož me je dolgo v snu moril, tako nadut od žrtja, star, nečist; zdaj, ko sem prebujen, mrzim svoj sen.*

In prikaže se nam Abraham, ki Lazarju ne pusti, da bi šel tešit v škrlat odetega bogatina: "Vrh tega je med nami in vami velik prepad, tako da tisti, ki bi hoteli od tod priti k vam, ne morejo, pa tudi od tam se ne da priti k nam." Kjer koli že je Henrik V., zagotovo ni z zavrjnjenim Falstaffom v Arthurjevem naročju.

Trdim, da shakespearovska upodobitev v historičnih dramah v resnici zahteva naše razumevanje tistega, kar je Shakespeare storil zgodovini, v nasprotju s tistim, kar so storili njegovi sodobniki. Standardne znanstvene poglede na literarno zgodovino in vse marksistične redukcije književnosti in zgodovine družbi čudna poteza, da se zelo dobro obnesejo pri, denimo, Thomasu Dekkerju¹, pri Shakespearu pa se izkažejo za absurdno irelevantne. Falstaff in tudorska teorija vladanja? Falstaff in presežna vrednost? Raje bi videl Falstaffa in Nietzschejevo vizijo rabe in zlorabe zgodovine za

¹ Thomas Dekker (?1570-1632), angleški pisatelj, ki je med drugim napisal več kot štirideset po večini izgubljenih iger, za katere sta značilni živo in realistično upodabljanje vsakdanjega življenja v Londonu in sočutje do revnih in zatiranih.

življenje, ko ne bi Falstaff triumfiral natanko tam, kjer Nadčloveku spodleti. Freuda in njegovo pisanje o našem nelagodju v kulturi lahko beremo nazaj in pridemo nekam v Falstaffovo bližino, toda znova je težava to, da Falstaff triumfira natanko tam, kjer Freud zanika možnost takega zmagoslavja. S Falstaffom, kakor s Hamletom (in morda s Kleopatro), je shakespearevska upodobitev tako sama iz sebe spočeta in tako vplivna, da jo lahko dojamemo, le če sprevidimo, da nas je ustvarila. Ne moremo presojati načina upodobitve, ki je določil naše ideje o upodobitvi. Kot le redki drugi pisatelji – jahvist, Chaucer, Cervantes, Tolstoj – Shakespeare meče resno senco dvoma na vse sodobne kritike literarne upodobitve. Jakob, Odpustkar, Sančo Pansa, Hadži Murat: absurdno jih je imenovati retorične figure, še bolj pa dojemati Falstaffa, Hamleta, Shylocka, Kleopatro kot trope etosa ali patosa. Falstaff ni jezik, temveč dikcija, produkt Shakespearove volje nad jezikom, volje, ki spreminja značaje prek tistega in s tistim, kar rečejo. Če znova ponovostavimo, pri Falstaffu ne gre za to, kako se pomen obnavlja, ampak za to, kako se pomen spočne.

Falstaff je tako zelo izvorna upodobitev, ker najbolj zvesto ponazarja bistvo invencije, ki je bistvo pesništva. Je nenehna katastrofa, brezkončen prenos, univerzalen družinski ep. Če Hamlet presega nas in našo potrebo po njem, tako da moramo introjicirati Horatia, če se hočemo poistovetiti z njegovo ljubeznijo do Hamleta, potem nas presega tudi Falstaff. Toda v tej falstaffovski presežnosti, če hočete, v tistem, kar moramo po mojem imenovati falstaffovska vzvišenost, nam Shakespeare nikdar ne dovoli, da bi se poistovečili s kraljevičevo nejasno naklonjenostjo do Falstaffa. Bodoči monarhi nimajo prijateljev, le privržence, in Falstaff, mož brez nadjaza, ni nikogaršnji privrženec. Freud ni nikoli ugibal, kakšen bi bil človek brez nadjaza, morda zato, ker je takšna bila nevarna prerokba Nietzschejevega Zaratustre. Ali ni nekakšen pomen, v katerem nam Falstaffovo celotno bitje implicitno pravi: "Tudi najmodrejši med vami je le konflikt in mešanec med rastlino in prikaznijo. Pa vam zapovedujem, da postanite prikazni ali rastline?" Zgodovinskim kritikom, ki imenujejo Falstaffa prikazen, in moralnim kritikom, ki sodijo, da je Falstaff rastlina, naj odgovori kar sam sir John. Celo v svoji okrnjeni obliki v *Veselih Windsorčankah* jih takole potolče: "Kaj sem zato tako dolgo živel, da me bo imel za osla

človek, ki dela iz angleščine malo mešano? To je zadosti, da lahko po vsej državi zatre vso mesenost in ponočnjaštvo."

Predvsem pa je Falstaff graja vsem kritikom, ki poskušajo bodisi z marksistično ali dekonstruktivistično dialektiko demistificirati mimesis. Falstaff je tako kot Hamlet supermimesis in tako nas tudi on prisili, da zagledamo aspekte resničnosti, ki jih sicer ne bi nikdar dojeli. Marx bi nas poučil o tako imenovani "odtujitvi človeške resničnosti" in tako tudi odtujitvi človeškega trpljenja. Nietzsche in njegovi dekonstruktivistični potomci bi nas poučili o neogibni ironiji poraza ob vsakem poskusu, da bi upodobili človeško resničnost. Falstaff, ki je večji izvirnik, nas sam uči: "No, to je gotovo: dvojen človek nisem. Vendar če nisem Falstaffov Jaka, sem čisto navaden Jaka." Dvojni človek je bodisi prikazen ali dva človeka, in človek, ki je dva človeka, bi prav tako lahko bil rastlina. Sir John je Jack Falstaff, kraljevič je tisti, ki je Jaka ("a Jack" – tudi "osel"; op. prev.) ali podlež, prav tako pa tudi Falstaffovi moralizirajoči kritiki. Torej nismo v položaju, da bi smeli Falstaffa kot upodobitev resničnosti soditi ali ocenjevati. Hamlet je preveč brez strasti, da bi nas sploh *hotel* vsebovati. Falstaff je poln strasti, vendar nas bo blagovolil upodobiti, le če ga ne bomo dolgočasili.

Prevedla **Katarina Jerin**

William Shakespeare: *Hamlet*. Prevedel Oton Župančič. MK, Ljubljana 1977.

William Shakespeare: *Othello*. Prevedel Milan Jesih. MK, Ljubljana 1996.

William Shakespeare: *Kralj Lear*. Prevedel Matej Bor. SM, Ljubljana 1964.

William Shakespeare: *Henrik IV* (prvi del). Prevedel Matej Bor. MK, Ljubljana 1978.

William Shakespeare: *Henrik IV* (drugi del). Prevedel Matej Bor. MK, Ljubljana 1978.

William Shakespeare: *Henrik V*. Prevedel Matej Bor. MK, Ljubljana 1978.

William Shakespeare: *Vesele Windsorčanke*. Prevedel Janko Moder. DZS, Ljubljana 1968.

Navedki iz Svetega pisma so povzeti po:

Sveto pismo Starega in Novega Zakona. The British & Foreign Bible Society, London 1965;

Sveto pismo Nove zaveze: jubilejni prevod ob 400-letnici Dalmatinove biblije. Ljubljana 1985.

Hubert Zapf

*Izbirne sorodnosti in ameriške različnosti:
Nietzsche in Harold Bloom*

Kot izčrpno kažejo različni prispevki v pričujoči knjigi,^{*} je bil Nietzsche močno navzoč v ameriški literaturi že davno pred postmoderno dobo; tega ne smemo spregledati glede na nedvomno središčno vlogo, ki jo igra v postmoderni misli. Spremenilo pa se je to, da je postal nekakšna paradigmatična figura, ne le za literaturo samo, temveč tudi za literarno teorijo in kritištvo. Novi Nietzsche literarne teorije, ki je vstopil v Ameriko prek francoskega poststrukturalizma, zlasti Jacquesa Derridaja, ni več ali vsaj ni več predvsem Nietzsche nagonke volje do moči in dionizičnega duha, temveč bolj epistemološki, metatekstualni Nietzsche, čigar pomen se osredotoča bolj na vprašanja jezika kot eksistence; bolj na retoriko kot na poetiko; bolj na njegovo dekonstrukcijo subjekta kot na slavljenje velikega posameznika; bolj na neskončno igro jezikovnih možnosti kot na tragične paradokse življenja in smrti. Za poststrukturaliste je pri Nietzscheju še posebno privlačen njegov prispevek h globalni kritiki zahodne humanistične ideologije z njenimi logocentričnimi in antropocentričnimi predpostavkami. Tako je postal ena izmed ključnih figur v splošnejši politizaciji kritiškega diskurza minulih desetletij, katerega cilj je razkriti in uničiti represivne kulturne iluzije in harmonistične ideologije, jih razkrinkati, z ničejanskega

^{*} Manfred Pütz (ur.): *Nietzsche in American Literature and Thought*. Columbia 1995. Izvirni naslov razprave H. Zapfa, ki je uvrščena v ta zbornik, se glasi: *Elective Affinities and American Differences: Nietzsche in Harold Bloom*.

stališča, kot retorične strategije, prikrivajoče strukture moči, ki hočejo perpetuirati. Dominantne oblike diskurza so dekonstruirali, da bi obnovili sledove koloniziranega in marginaliziranega drugega, ki so ga dolgo zatirale – nezahodne kulture, manjšine, ženske, telo, materialni označevalec itn. In Nietzsche, skupaj s Freudom, Marxom in drugimi, rabi kot pomemben sodelavec v tej teoretični križarski vojni univerzalne emancipacije.

I.

V pokrajini sodobne ameriške literarne teorije zavzema Harold Bloom kontroverzno, vendar nespodbitno odlično mesto. Zagotovo je eden izmed najpogosteje citiranih ameriških kritikov, že zaradi vloge urednika nešteti zbirk kritičskih esejev. Vendar ima pomemben vpliv tudi zaradi svoje lastne teorije literarnega vpliva, ki jo je pojasnil v številnih knjigah, zlasti v "tetralogiji" *The Anxiety of Influence, A Map of Misreading, Kabbalah and Criticism in Poetry and Repression*.

Kot pravi Frank Lentricchia, je Bloom "pravi ameriški original", edinstveno individualen mislec, ki ne pripada nobeni "šoli" sodobne kritike, temveč je nekakšna reinkarnacija emersonovskega duha radikalnega samozanašanja v teoriji.¹ Delno se strinjam s tem mnenjem in se bom pozneje v svojem esejju vrnil k njemu. Toda hkrati se zdi očitno, da Bloomove ideje, tako kot ideje kogar koli drugega, niso njegove lastne izvirne iznajdbe, temveč bolj *mixtum compositum* različnih vplivov, ki jih vsrkava in preobraža v svoj edinstveni teoretični model. Med temi vplivi so predvsem Freud, Northrop Frye, angleška in ameriška romantika, gnosticizem in kabala. Ob tem pa poststrukturalizem daje širši teoretični okvir, brez katerega njegove ideje ne bi mogle privzeti svoje značilne oblike. Vseeno se mi zdi, da je bil Nietzsche za Blooma še posebno pomemben vir navdiha. Pravzaprav bi tu želel pokazati, da Bloomova značilna recepcija Nietzscheja pojasnjuje nekatere izmed pglavitnih različnosti med njegovo poetiko in poetiko osrednje smeri poststrukturalizma. Kajti čeprav je tudi za Blooma značilno

¹ Frank Lentricchia, "Series Editor's Foreword", v: Harold Bloom, *The Breaking of the Vessels* (Chicago/London: U of Chicago P, 1982), str. x.

poststrukturalistično zanimanje za jezik, besedilo in branje (ali bolje, napačno branje), njegovo zanimanje ni zgolj tekstualno, temveč tudi psihološko; in čeprav je tudi zanj značilna radikalna kritika idealiziranega humanizma, vseeno ni politični, ampak eksistencialni kritik. Drugi teoretiki se osredotočajo skoraj izključno na epistemološke, kulturne ali politične vidike Nietzscheja, Bloom pa oživlja prvotnejše zanimanje ničejske filozofije, ki je oblikovalo ameriško literaturo prej v tem stoletju, in ga, pomešano s semiološko zavestjo o poststrukturalizmu, prenaša na raven poetične zgodovine in teorije.

Daniel O'Hara je v pretanjeni razpravi že opozoril na središčno mesto, ki ga ima Nietzsche v Bloomovi teoriji. Na temelju Bloomove lastne dialektike vpliva analizira vlogo, ki jo ima Nietzsche pri Bloomu, in pri tem interpretira Bloomove pomembne knjige kot ilustracije različnih stopenj v šesternem vzorcu revizije, ki jo je Bloom razvil v delu *A Map of Misreading*. Toda po O'Hari gre tu za bleščečo ironijo, zaradi katere Bloom postane žrtev Nietzschejevega vpliva prav na točki, kjer trdi, da ga je premagal. Nietzschejev "genij ironije" je vedel za neizbežno usodo odvisnosti od sil zgodovine in preteklosti, zoper katere se človek bojuje za svobodo in samoodločbo. Njegov odgovor na ta paradoks sta bila nedokončana igra nenehne (samo)parodije in odlaganje pomena v neskončnost. Nasprotno pa Bloom slavi iluzorno zmagošlavje nad Nietzschejem, vendar postane pravzaprav le "še en primer" "zadnjega olepševanja velikanove sence"¹. Bloom v svojem junaško uprizorjenem antitetičnem boju proti temu nepremagljivemu superegu postmodernizma na koncu postane tisto, kar poskuša revidirati; spremeni se v figuro reduktivne samoparodije, ki jo je iznašel predhodnik, o katerem je prepričan, da ga je premagal. Vendar igra ironične revizije seveda velja tudi za O'Harov lastni postopek, saj mora najprej sprejeti Bloomov model, da bi ga lahko, dekonstrukcijsko, uporabil pri samem Bloomu. Še več, da bi O'Hara dosegel svoje kritiško zmagošlavje nad Bloomom, se mora poistovetiti s "pravim" Nietzschejem, in tako, enako

¹ Daniel O'Hara, "The Genius of Irony: Nietzsche in Bloom", v: Jonathan Arac et al. (ured.), *The Yale Critics: Deconstruction in America* (Minneapolis: U of Minnesota P, 1983), str. 123.

kot Bloom, pridobiva višji uvid in pozicijo resnice, obenem pa se spreminja, spet tako kot Bloom, v še eno zamudniško različico Nietzscheja. Ta filozofska igra ironičnega protislovja s samim seboj je brez dvoma zavestno sprejeta strategija, ki kaže, da je ironični cikel parodije in samorefleksivnosti potencialno neskončen. Hkrati pa kaže, da sta sprejemanje nekaterih pozicij mišljenja in formuliranje prepoznavnih prilaščanj resnice vsaj začasno potrebni, da bi ta odprti proces kreativno-dekonstruktivne samoparodije sploh postal mogoč. In ta logična "resnica" po mojem mnenju velja za O'Haro, Blooma in pravzaprav tudi za Nietzscheja.

Čeprav spoštujem kompleksnost O'Harove analize, bi rad v tem članku nadaljeval v drugačni in brez dvoma dosti preprostejši smeri. Moja metoda bo hermenevtično-komparativna, osredotočil se bom ne toliko na neposreden ali latenten vpliv, ampak na opazne sorodnosti in različnosti. Najprej bom prikazal sorodnosti z Nietzschejem v nekaterih Bloomovih središčnih predpostavkah; potem bom pokazal na tisto, kar so po mojem odločilne različnosti – različnosti, ki nas, med drugim, pripeljejo nazaj do "ameriškega" elementa Bloomovega položaja.

II.

Če si Bloomovo teorijo ogledamo s stališča ničejanske filozofije, prepoznamo številne očitne vzporednice. S tega stališča se resnično zdi, da je Bloomova teorija zvečine zgostitev Nietzscheja v teorijo poezije in poetične zgodovine. To velja najprej za *ton* in *slog* pri obeh piscih. Tako Bloom kot Nietzsche uporabljata polemično obliko pisanja v izvirnem grškem pomenu besede *polemos* (= boj, vojna), dramtizirata svoj diskurz z metaforami konflikta in retoričnega vojskovanja. Njuna skupna premisa je konfliktna narava človeškega uma; njegove logične operacije niso delovanje višjega vzgiba k resnici, temveč nagonskih teženj k medsebojnemu spopadu, usmerjenih v preživetje in samoohranitev. Za omenjena pisca je značilno, da razmišljata bolj v skrajnostih kot v gradacijah, da uporabljata počezne trditve in apodiktične, čeprav silno osebne posplošitve. Oba gojita retoriko visoke drame, uprizarjata svoje intelektualne konflikte v dramaturgiji svetovnozgodovinske krize in katastrofe. Bloom je znan po svojem "agresivnem personalizmu", neprikrito subjektivnem propagiranju svojih idio-

sinkratičnih pogledov, nekaj podobnega pa je mogoče reči tudi o Nietzscheju, saj si je med najpomembnejšimi filozofi – in med množico skeptičnih občudovalcev – pridobil sloves "filozofa s kladivom". Bloom je v svoji anti-tetični kritiki tako kot Nietzsche kulturni ikonoklast, "kritik s kladivom", ki brez milosti uničuje tradicionalne iluzije pomena, spoznanja in morale, da bi jih razkrinkal kot tolažilne antropocentrične fikcije.

Toda sorodnosti se nanašajo še na veliko več kot samo na slog. Nekatere izmed teh sorodnosti družijo Blooma z drugimi sodobnimi kritiki. Tako tradicionalna pojma *resnice* in *resničnosti* zamenja polje tekmujočih antropomorfnih iluzij; njihov temelj ni nikoli nobena neposredna izkušnja, temveč nenehno gibljiv metaforičen proces kulturne samointerpretacije. Namesto resnice obstajajo samo fikcije resnice, kot se Bloom nikoli ne naveliča vztrajati in kot to formulira Nietzsche v enem najpogosteje navajanih odlomkov iz besedila *O resnici in laži v zunajmoralnem smislu*, kjer opisuje "resnico" kot "premično množico metafor, metonimij, antropomorfizmov"¹. Nietzsche se tu pojavi kot odločilen vir za Bloomovo retorično-tropološko pojmovanje kulture, v katerem poezija dobi tako odlično mesto, ker se najmočneje in najbolj premišljeno vmešava v dozdevno trden svet kulturnih metafor in jih revizijsko spodkopava. Posledica radikalne relativizacije resnice je, da laž in napaka nista več nekaj, čemur se je treba izogniti ali kar je treba odstraniti, temveč potreben, pravzaprav produktiven element vsega življenja in kulturne dejavnosti. Bloom, ki tesno sledi Nietzscheju, nikoli ne neha poudarjati neogibnosti napake in prevare in ju dejansko uveljavlja kot bistven element svoje teorije poezije in kritike. Vsak nov tekst je ne le ustvarjalno napačno branje drugega teksta, temveč tudi retorično zanikanje tega dejstva, akt iluzije, ki prikriva svojo lastno zadolženost; v ponavljajoči se Bloomovi formuli je umetnost "laž zoper čas". Tudi pri Nietzscheju – vsaj v njegovem srednjem obdobju – je umetnost izredna, posebej intenzivna oblika laži, medij, v katerem je "posvečena prav laž,

¹ "O resnici in laži v zunajmoralnem smislu", prevedel Aleš Košar (Ljubljana: Nova revija XI, 121/122, maj-junij 1992), str. 620.

volja do prevare pa ima mirno vest na svoji strani".¹ Umetnost je, kot piše v *Veseli znanosti*, "dobra volja do videza", "kult neresničnega", ki nam ponuja tako močne iluzije, da uvid v prevaro in zmoto kot pogoj razumnega in občutljivega bitja postane znosen.

V tej reviziji humanistično-idealističnih predstav o umetnosti tradicionalne *moralne* kategorije dobrega proti zlu zamenjajo transmoralne kategorije, kot so denimo izvorno proti derivativnemu, samozanašajoče se proti odvisnemu in predvsem močno proti slabotnemu. V poudarku na bolj *biopsiholoških* kot moralnih ali epistemoloških kategorijah postaneta jasneje opazna tudi Bloomov posebni profil in različnost od značilne recepcije Nietzscheja pri sodobni kritiki. "V resničnem življenju gre samo za *močno* in *slabotno* voljo," pravi Nietzsche v *Onstran dobrega in zlega*.² Bloom bolj kot kateri koli drug kritik poudarja voljo do moči kot fundamentalno pogonsko silo kulturne in še posebno poetične dejavnosti. Ta volja do moči ni, kot v drugih novejših teorijah, predvsem političen ali tekstualen, temveč antropološki fenomen, univerzalna spodbujevalna sila, ki pripada življenju samemu in ki se poseblja v volji močnih posameznikov. Mislim, da je prav glede tega Bloom najdlje od uveljavljenega postmodernega kritištva, pa tudi najbliže duhu Nietzschejeve filozofije. Kajti čeprav je Nietzsche dekonstruiral subjekt kot poenoteno transcendentno kategorijo in dvomil o koherentni identiteti avtentičnega jaza v prid medsebojnega delovanja različnih, celo protislovnih mask in podob jaza, je vseeno ohranil predstavo o posameznikih kot eksistencialnih središčih izkušnje in virih ustvarjalnosti.³ In ta predstava

¹ *H genealogiji morale*, prevedel Teo Bizjak (Ljubljana: Slovenska matica, 1988), III, 25.

² *Onstran dobrega in zlega*, prevedel Janko Moder (Ljubljana: Slovenska matica, 1988), I, 21.

³ Oglejte si na primer naslednji odstavek iz njegovih posmrtno naatisnjenih spisov: "Posameznik je in hkrati *producira*, kar je v celoti *novo*; absoluten je, vsa dejanja so v celoti *njegova lastna*". Citirano iz Werner Hamacher, "Disintegration of the Will: Nietzsche on the Individual and Individuality", v: *Friedrich Nietzsche*, urednik in avtor uvoda Harold Bloom (New York: Chelsea House, 1987), str. 172.

je opazno značilna tudi za Blooma, ki na njej pravzaprav utemeljuje svojo celotno poetično teorijo.

Posledica tega je pojem *tekstualnosti*, ki je popolnoma drugačen od poststrukturalističnih pogledov. Tekst za Blooma ni zgolj semiotična struktura materialnega označevalca, temveč konkretizacija psihičnih sil, jezikovno artikulirane volje do moči, ki je volja življenja samega, izražena in intenzivirana z delovanjem individualnih osebnosti. Bloom to razliko pojasnjuje na začetku *Poetry and Repression*, ko obrne Derridajevo vprašanje: "Kaj je tekst in kaj mora biti psiha, če jo lahko predstavlja tekst?" v: "Kaj je psiha in kaj mora biti tekst, če ga lahko predstavlja psiha?"¹ Tako prioriteto tekstualnega zamenja s prioriteto realnosti, ki pri svojem samoizražanju vseeno ostajajo odvisne od jezika in retorike. Bloom etimološko sledi "psihi" do izvirnega pomena "dihati", tako da pesmi postanejo verbalne reprezentacije živega "diha" individualne volje, čeprav je to voljo mogoče uresničiti samo v retorični, tropološki obliki, to pomeni v razbiti obliki, ki je v protislovju sama s seboj. Vseeno pa akt poetičnega tropiranja pripelje skupaj življenje in tekst, poveže eksistencialno realnost in kreativno strukturo: "Figuracija se pokaže kot naš edini vezni člen med dihanjem in izdelovanjem."²

Toda volja do tekstualnega življenja nenehno doživlja odpor, odpor drugih volj, tradicije in avtoritete, preteklosti in njenih paralizirajočih sil ponovitve. Predvsem pa doživlja odpor velikih, ponotranjenih modelov prejšnjih besedil, ki so postala idealizirane norme in tako nad novim piscem uveljavljajo pritisk konformnosti, ki sili k molku. Če bi si človek iz tega drznil posploševati, bi lahko rekel, da je najbolj temeljna in tudi najbolj ničejanska Bloomova predpostavka ta, da so besedila alegorije nenehnega boja *življenja zoper smrt*. Ta boj glede na perspektivo, iz katere gledamo nanj, privzema različne oblike, nenehno pa ohranja svojo temeljno obliko. Na ravni jezika in tekstualnosti se razvije v konfliktu med tropiranjem in ustaljenimi pojmi, med figuracijo in dobesednim pomenom. Za Blooma, tako kot za Nietzscheja, jezik ni statičen sistem, temveč dinamičen proces

¹ *Poetry and Repression* (New Haven: Yale UP, 1976), str. 1.

² *Poetry and Repression*, str. 2.

individualnih izjav. Gre za besedo-kot-dejanje, bolj kot za besedo-kot-pomen. Za Nietzscheja je dobeseden govor figurativen govor, ki je pozabil, da je figurativen govor, in je tako ujet v ječo "mrtvih metafor", Bloom pa gre s tem stališčem še dlje, tako da izenači figuracijo s tekstualnim "življenjem" in dobesedni pomen s tekstualno "smrtjo". Dejanje tropiranja postane središčno sredstvo za manifestacijo voljine sle po življenju in lingvističnega preživetja zoper pritiske konformnosti, kot so veljavni sistemi pomena.

Na ravni psihe se simbolični konflikt življenja in smrti kaže kot konflikt med željo po izvorni (samo)kreaciji in strahom pred vplivom. Ta ideja o nepremagljivem vplivu tradicije, o bremenu kulturne preteklosti, ki grozi, da bo paraliziral sedanost, je pomemben motiv tudi pri Nietzscheju. Za njegovo celotno kulturno kritiko je mogoče reči, da je usmerjena zoper tradicijo življenje zanikajočega asketizma, depresivno težo zgodovine in pretirano avtoriteto prednikov, ki zasenčuje moderne samodefinitivne. Bolj neposredno vzporednico z Bloomovo teorijo vpliva je mogoče videti v *H genealogiji morale*, II, 19, kjer Nietzsche raziskuje nenavaden kompleks krivde, ki označuje odnos poznejših rodov do prejšnjih, globoko ukoreninjen strah pred dolgom do njih zaradi njihovih kulturnih dosežkov, ki zahteva nenehne žrtve. Bojazen pred prednikom in njegovo močjo je neogibno vključen v dosežke novega rodu in priznanje predhodnosti in zamudništva je cena, ki jo je treba plačati za nov uspeh.¹ Bloom brez dvoma deli to premiso, kajti v njegovem pogledu tudi nova ustvarjalnost zahteva visoko ceno, to pa vključuje nekoliko zlovešče obrede žrtvovanja in simboličnega poplačila.

Drugo, še bolj eksplicitno vzporednico z Bloomom najdemo v *Onstran dobrega in zlega*, kjer Nietzsche v svojem opisu odnosa med Epikurjem in Platonom prikazuje, kako Epikur z zlobno polemično ironijo razkrinkava višja prilaščanja resnice platonske filozofije kot posebno učinkovito obliko javnega samooblikovanja, pa tudi to, kako v svojem retoričnem "zmagoslavju" nad Platonom morda prikriva skrite motive tekmovalne zavisti in ambicije nasproti temu pomembnemu predhodniku. Nietzsche prikazuje to dvoumno stališče v tistem, kar bi Bloom imenoval Epikurovo dejanje

¹ *H genealogiji morale*, II, 19.

tropiranja, ta namreč platoniste imenuje "dioniziolake", to pomeni "Dionizove (tiran Sirakuze) lizune", in jih tako predstavlja kot petoliznike tiranov, pa tudi kot zgolj igralce ali nastopače brez vsake avtentičnosti. Tu imamo v malem primer delovanja revizijske imaginacije prek akta tropiranja, kot ga v svoji teoriji opisuje Bloom.

Kako hudobni so lahko filozofi! Ne poznam večje strupenosti, kakor je šala, ki si jo je Epikur dovolil na račun Platona in platonikov: imenoval jih je dioniziolake. To pomeni dobesedno in predvsem "Dionizove lizune", torej pratež in ritoliznike tiranov; povrh tega pa se skriva v tem še "to so sami igralci, v tem ni nič pristnega" (dioniziolaks je bilo namreč popularno ime za igralca). In v tem je pravzaprav hudobija, ki jo je Epikur izstrelil v Platona: zamerilo se mu je veličastje, nastopaštvo, v tem pa je bil Platon s svojimi učenci vred tako doma – nasprotno pa v tem ni bil doma Epikur! on, stari učitelj s Samosa, ki je skrito tičal v svojem vrtilčku v Atenah in napisal tristo knjig, kdo bi vedel? mogoče iz togote in častilakomnosti proti Platonu? – Trajalo je sto let, preden je Grčija ugotovila, kdo je bil ta vrtni bog Epikur. – Pa je ugotovila? –¹

Ta ničejanska predstava o agresivno-kreativni tekmovalnosti se jasno kaže v Bloomovem pojmu boja za premoč med efebom in predhodnikom; to je središčna drama v njegovi zgodbi o poetičnem vplivu. Vidimo, kako je alegorična bitka "življenja zoper smrt" tukaj predstavljena in simbolično znova odigrana tako, da je predhodnik že uspešno izpeljal to bitko, vsa efebova energija pa je usmerjena v vsrkavanje predhodnikove moči z destruktivno, a tudi žrtvujočo se prisvojitvijo. V tej intertekstualni psihodrami globlje strukture tekstov so strukture "resničnega življenja", to je agresije, spopada, zavisti, sprevračanja, prevare in celo nasilja, tudi pod krinko humanističnih idealizacij. *Obramba/defence* po Bloomu izvirno pomeni "udariti, raniti", *tropiranje* pa "obrniti"², tako da tropi postanejo orožja

¹ *Onstran dobrega in zlega*, I, 7.

² *Poetry and Repression*, str. 10.

v poetičnem vojskovanju: "Močna domišljija pride do svojega bolečega rojstva prek divjaštva in napačnega prikazovanja."¹

V tej bitki pesnik potrebuje predvsem srčnost (ena izmed besed, ki se pri Bloomu najpogosteje pojavljajo), to je srčnost, da napadeš svoje notranje sovražnike in se tako soočiš s tveganjem samouničenja, da se soočiš z bolečino in trpljenjem, da se soočiš s strahom pred breznom – in, končno, da se soočiš s strahom pred smrtjo. Uspešna bitka proti predhodniku navsezadnje postane simbolična zmaga nad smrtjo samo, in prav tu Bloom najde najgloblji motiv za poetično ustvarjanje. Poezija je samo najbolj zgoščena, intenzivna in individualizirana oblika jezika in retorike, ker je tako kot vsi sistemi človeškega razuma manifestacija "voljinega gnusa do časa"², njenega maščevanja nad časom in umrljivostjo. Zmaga močnega pesnika je pravzaprav dovršena, šele ko je tudi preobrnil diktatorski zakon samega časa, zakon zgodnosti in zamudništva, vzroka in posledice, tako da se ob njegovi uspešni transumpciji predhodnikove pesmi nič več ne zdi, da je ta "vplivala" nanj, temveč da je, ob pretanjeni revizijski ironiji, sam "napisal predhodnikovo značilno delo". Velika pesem je tako zmaga nad trditvijo časa "Bilo je!", ali če ostanemo v naši alegorični drami, zmago-slavje življenja nad smrtjo.³

Vzporednice z Nietzschejem so znova jasno opazne, najočitneje v *Tako je govoril Zaratustra*. V poglavju "O odrešitvi" Zaratustra govori o volji kot veliki osvoboditeljici, vendar pa še ni dokončno osvobojen, saj ostaja ujetnik časa, to pa je njegova največja melanholija: "Hoteti osvobajajo: ampak kako se reče tistemu, kar še osvoboditelja vklepa v verige?" / "'Bilo je': tako se reče škripanju z zobmi in najsamotnejši bridkosti volje. Brez moči spričo tega, kar je storjeno – zato je hudoben gledalec vsega preteklega." Torej: "Odrešiti pretekle in vse 'je bilo' preustvariti v 'tako sem hotel'

¹ Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (New York/Oxford UP, 1973), str. 86.

² *Poetry and Repression*, str. 10.

³ *Anxiety of Influence*, str. 16 in naslednje.

– temu bi šele rekel odrešenje!" In v poglavju: "O prikazni in uganki" Zaratustra govori o srčnosti, ki mu omogoči, da premaga svojo melanholijo:

Srčnost je namreč najboljša morilka – srčnost, ki napada; v vsakem napadu je namreč zveneča igra. / Človek pa je najbolj srčna žival: s tem je premagal vsako žival. Z zvenečo igro je premagal še vsako bolečino; človeška bolečina pa je najgloblja bolečina. / Srčnost ubije tudi vrtoglavico nad brezni: in kje človek ne stoji nad brezni! Kaj ni gledanje samo – gledanje brezen? / ... Srčnost pa je najboljša ubijalka, srčnost, ki napada: ta ubije še smrt, saj pravi: "Je bilo to življenje? Le dajmo! Še enkrat!"¹

Tako kot pri Bloomu tudi tu odrešitev jaza teže preteklosti, paralizirajočega prijema njegovih lastnih strahov, ni zgolj stvar refleksije in zavesti, temveč rezultat notranjega boja, *simboličnega delovanja*, ki je tudi radikalno eksistencialno in ki v svoji "zveneči igri" producira svojo lastno, neubranljivo motivacijo in dionizično privlačnost; to pomeni, da producira svojo lastno umetnost, ki je umetnost življenja samega.

Bloomov močni pesnik je inkarnacija te moči konfliktne samoprodukcije. Pomeni prenos Nietzschejevega Nadčloveka v literaturo; v *Zaratustri* ga je Nietzsche zasnoval kot utopičen lik; zmožen se je soočiti in živeti z breznom eksistence, s svojo "umetnostjo" dejavne samoprodukcije pa pomaga spodbujati življenje, ga intenzivirati in okrepiti zoper smrtonosne sile tradicije in konformnosti. Nadčlovek je – vsaj doslej – izjemen posameznik, aristokrat uma, njegovo zmožnost za ustvarjalno svobodo pa Nietzsche postavlja nasproti suženjski mentaliteti "črednega človeka" (*Herdenmensch*). Tega Nietzsche primerja s kamelo, ki potrpežljivo prenaša jarem zgodovinske morale, Nadčlovek pa je kot lev, ki prestopa zgodovinske omejitve in se pogumno bojuje proti zmaju konvencionalnih vrednot, pošastnemu, življenje zanikajočemu nadjazu kulturne tradicije. Je prometejski upornik zoper avtoriteto, ki je vedno sredi procesa, ko postaja on sam tako, da se nenehno na novo ustvarja, ne da bi kdaj samega sebe "imel". Nietzsche v znameniti

¹ Tako je govoril Zaratustra, prevedel Janko Moder (Ljubljana: Slovenska matica, 1984), str. 163 in 182-183.

pesmi z naslovom "Ecce Homo" v *Veseli znanosti* poveže Nadčloveka z elementom ognja v metaforo brezpogojne intenzivnosti in samopouživajoče moči svoje ustvarjalne nuje. Zaratustra sam, starodavni iranski religiozni lik, ki je Nietzscheju rabil kot model, je v svojih radikalnih reformah ohranil starodavni kult ognja kot mitičnega središča svojih duhovnih ciljev, v čast te elementarne razdiralno-ustvarjalne sile je zgradil Tempelj ognja. Tudi pri Bloomu je ogenj med najopaznejšimi in najpogosteje ponavljajočimi se tropi, v katerih močni pesniki izražajo svojo antitetično imaginacijo.

Onstran radikalne kritike kulturnih idealizacij je Bloomu in Nietzscheju skupno preroško, parareligiozno stališče, ki niha med racionalnostjo in mysticizmom, med radikalnim skepticizmom in novo mitografijo. Kot opozarja Bloom, je njegov namen dekonstruirati "prespiritualizirana" kulturna stališča, hkrati pa nasprotovati popolni "despiritualizaciji" sodobne kulture. Njegov močni pesnik je kot Nietzschejev Nadčlovek-kot-duhovni-vodja, prek čigar ustvarjalnega dejanja, "izdelovanja" sveta in sebe, postaneta nova, višja vrednost, ki se pojavi po prevrednotenju vseh vrednot. Umetnost je središčna paradigma te dejavnosti, ki je tudi dejavnost življenja samega.¹ Zdi se mi, da je prav to privilegiranje umetnosti kot kvazimetafizične paradigme za vso kulturno ustvarjalnost tisto, kar Bloomu družijo z Nietzschejem in po čemer se pomembno razlikuje od drugih sodobnih teoretikov.

III.

Predhodna primerjalna presoja je pokazala, da sorodnosti med Bloomom in Nietzschejem niso omejene na posamezne pojme, temveč zadevajo samo substanco in teksturo Bloomovih spisov. Hkrati pa bi bilo neupravičeno reducirati Bloomu le na golo postmoderno različico Nietzscheja, kot je to poskušal O'Hara. Nasprotno, če si ogledamo nekaj odločilnih razlik

¹ Theo Mayer v delu *Nietzsche und die Kunst* (Tübingen/Basel: Francke, 1993) poudarja, da je ta apoteoza umetnosti značilna za Nietzschejevo poznejšo fazo, v svojem srednjem obdobju pa je vključil umetnost v svojo kritiko kulturnih iluzij.

med njima, nam postane jasno, da sta pisca v svoji dozdevni kongenialnosti tudi precej različna.

Ena izmed razlik je, da je Bloom v svoji metodologiji dosti bolj *strukturalist* in *sistematični teoretik*, kot bi morda kazale skrivnostne ekscentričnosti njegovega sloga. Namesto Nietzschejeve nesistematične, protejske filozofije s fluidnimi, nenehno spreminjajočimi se argumenti in improviziranimi perspektivami najdemo pri Bloomu jasno prepoznaven strukturni model, ki kljub virtuoznemu prenašanju na osupljivo raznovrstna besedila iz vseh mogočih kultur in zgodovinskih obdobj v temelju vseeno ostaja enak. To je model, ki ga Bloom imenuje Zemljevid napačnega branja in ki se, čeprav se njegova vsebina vedno spreminja, v poglavitnih potezah nenehno ponavlja. Posamezno besedilo je kot površinska struktura, ki jo je mogoče dešifrirati kot transformacijo globoke strukture poetične kreacije, univerzalno prenosljive: "Pri preučevanju poezije," pravi Bloom, "preučujemo nekakšno delo, ki ima svoja lastna latentna načela, načela, ki jih je mogoče odkriti in potem sistematično učiti."¹ Akt poetične stvaritve je lahko procesualen in konflikten dogodek, toda psihodramatično logiko, ki ji sledi, je mogoče opisati kot vzorčno zaporedje dialektičnih stopenj, ki je kot kak transhistoričen zakon poetike temelj za dozdevno arbitrarna, subjektivna napačna branja, ki jih uprizarjajo močni pesniki. Bloom v Zemljevidu napačnega branja postavlja klasifikacijski sistem analogij med pesniškim podobjem, retoričnimi tropi, psihičnimi obrambami in revizijskimi razmerji, izpostavljenimi vzporednemu procesu transumpcije v treh zaporednih stopnjah, ki same sledijo ponavljajočemu se triadičnemu vzorcu; to pa je v svojem obsesivnem sistematiziranju očitno neničejansko. Namesto tega močno spominja na tabele strukturalistov, ki so skušali razkriti "nezavedne zakonitosti simboličnega uma" (Lévi-Strauss) pod zavestnimi manifestacijami tekstualnih površinskih struktur. Bloom tu kaže nekakšen epistemološki optimizem, ki je presenetljivo v nasprotju z njegovim stilističnim samoblikovanjem v postmodernega skeptika in ironičnega nihilista. V samozavestnih univerzalizacijah se izneverja svoji veri v najsi bo še tako kriptično strukturiran red sveta, v resnico, ki jo je mogoče ujeti v tiste pojmovne

¹ *Poetry and Repression*, str. 25.

abstrakcije človeškega uma, katerih je Nietzsche hotel osvoboditi svojo veselo znanost. To je paradoks, ki ni omejen na Blooma, temveč gre, kot sem poudaril na začetku, za značilno protislovje, ki velja za velik del postmoderne teorije – o tem pa bo v njegovih daljnosežnih implikacijah še treba razpravljati.

Tesno povezana s to različnostjo je še ena različnost, ki ima opraviti s stališči, ki jih imata pisca do časa in preteklosti. Nietzsche je pogosto nastopal proti pretiranemu ukvarjanju z zgodovino, češ da paralizira ustvarjalno voljo in odvrta od nalog sedanjosti in prihodnosti. V imenu tega duha je razglasil radikalen obračun s tradicijo zahodne filozofije. Pri Bloomu tisto, kar je T. S. Eliot imenoval "zgodovinski čut", ostaja posebno močno, čeprav je bolj grozeče in antagonistično kot pri Eliotu. Bloom ne piše zoper tradicijo ali zunaj nje, temveč jo na novo napiše od znotraj. Celo njegov močni pesnik ne more pobegniti kulturni preteklosti, naj jo še tako surovo napada, saj bo samo s soočenjem z njo zmožni izraziti svojo ustvarjalno voljo do moči. Preteklost je vsenavzoča, določa vse, kar se ima za "novo".¹ Čeprav je končen cilj ustvarjalnosti, povzet v poeziji, preseči tiranijo časa, ima vseeno mesto v nepovratnem zgodovinskem procesu, ki določa okoliščine vsake nove stvaritve. Bloom je tako retrospektiven, kjer je Nietzsche perspektiven; gara v jetnišnici zgodovine, Nietzsche pa razdira njene temelje, da bi namesto nje zgradil igrišče za svojega zamišljenega Nadčloveka prihodnosti.

V Bloomovem položaju je torej nekakšen čut za determinizem, čut za nepremagljive sile zunaj jaza, ki nenehno grozijo psihi, da jo bodo premagale ali uničile. Poudarek je na strukturah prisile, ponavljanja, represije, strahu,

¹ Zdi se mi, da imata v tem pogledu Bloom in O'Hara več skupnega drug z drugim kot z Nietzschejem. Resno namreč jemljem Nietzschejev podnaslov k *Onstran dobrega in zlega*, ki se glasi "Predigra k filozofiji prihodnosti", in strinjam se z Michelom Haarom, da predstava o Nadčloveku vključuje tudi alternativo sedanjosti in projekcijo v prihodnost: "filozofija Nadčloveka se razvija kot filozofija Prihodnosti, medtem pa vendarle predstavlja nekaj drugega kot filozofijo Napredka." ("Nietzsche and Metaphysical Language" v: *The New Nietzsche*, ured. David B. Allison, Cambridge/London: MIT Press, 1985, str. 24.)

krivde, maščevanja in obrambe – z drugimi besedami, na negativnih, reakcionarnih in samoodtujevalnih kategorijah, ki vsebujejo melanholično predpostavko, da preteklost nepreklicno zamejuje in pravzaprav deformira možnosti sedanosti ter da so se velike, odločilne stvari v kulturni zgodovini že zgodile pred pojavom modernega jaza, katerega edino sredstvo za duhovno preživetje je potemtakem, da se sprizajni s svojim lastnim zamudništvom. Zdi se, da je ta melanholija zamudništva ukoreninjena v splošno *negativnem* pogledu na človeka in svet. Za Blooma je svet, v katerem živimo, sovražen prostor, ki nas nenehno odtuja nam samim in nam vedno preprečuje, da bi postali mi sami. Gre za prostor zmote in prevare, za strukturo iluzij, zgrajeno na brezdanjem nič, brez pomena. Tudi za Nietzscheja je bil seveda značilen ta pogled radikalnega negativizma; pravzaprav ga je postavil za potreben temelj vsakega novega začetka. Pa vendar je odločilen korak njegovega Nadčloveka ta, da se sooči z breznom, da bi ga presegel na poti k potrditvi vsega obstoječega, skupaj z njegovim negativizmom. Seveda Bloomov poetični Nadčlovek kaže jasne vzporednice s tem pojmovanjem: pogum, da se sooči z breznom v smrtnem boju s svojimi lastnimi najglobljimi strahovi, je zanj edini način, da postane resnično močan pesnik. Toda cilj in odrešilni izid tega boja sta precej drugačna. V Nietzschejevem primeru gre za preseganje trpljenja in odtujitve na poti k tragičnemu sprizajnenju, za premagovanje *horror vacui* z *amor fati*, za dionizično slavljenje večnega nastajanja kot neločljive celote kreacije in destrukcije. Ta trditev vključuje začasnost in smrt in tako vključuje izginotje posameznika v splošnem procesu življenja, iz katerega se je začasno pojavil. Pri Bloomu sta impulz preseganja in odrešilni boj usmerjena *zoper* čas in smrt, v simbolično nesmrtnost individualnega jaza.

Prav res se zdi, kot da se dualizem med materialnim in duhovnim svetom, telesom in dušo, ki ga je Nietzsche sklenil odpraviti, znova v poetološki obliki pojavi pri Bloomu. To je mogoče vsaj delno pripisati nenehnemu vplivu romantičnih idej v Bloomovi teoriji. Bloom je začel svoje akademsko delo kot preučevalec romantike in vizionarska stališča tega gibanja, kar zadeva hrepenenje končnega jaza k neskončnemu, željo, da bi se napravil nesmrtnega tako, da postane stvarnik svojega lastnega sveta, je pri Bloomu, čeprav v bolj razbiti in paradoksalni obliki, še vedno mogoče opaziti. Nanette Altevors je pravzaprav dokazovala, da se Bloomov opus ukvarja ne toliko

z vprašanji zgodovine in retorike, ampak sledi vzorcu romantičnega iskanja avtonomnega jaza, kot se ponazarja predvsem v Wordsworthovem *Preludiju*.¹ Alteversova opozarja na "trascendentalno" pojmovanje suverenega jaza, ki se bolj in bolj jasno znova uveljavlja v Bloomovih novejših spisih. Toda tukaj je nujno dodati, da gre pri Bloomu za *negativni transcendentalizem*, ki ga je treba videti kot drugo plat njegovega precej determinističnega pogleda na zgodovino in na tuj svet, sovražen jazu. Če je jaz v tem svetu nesvoboden, lahko doseže svobodo samo z dejanjem negiranja sveta. Kot sem omenil, je Bloomov poetični transcendentalizem enako soroden satanski šoli romantične poezije kot Wordsworthu, družijo jih duh upornišva zoper vso avtoriteto zunaj jaza, to se kaže v Miltonovem Satanu, pri Blaku in celo pri Shelleyju (o njem govori prva Bloomova knjiga).

Vendar ima Bloomov negativni transcendentalizem še en vir, ki je doslej pritegnil malo pozornosti, vendar ga je v tem kontekstu treba omeniti, in to je vloga *gnosis* kot spekulativnega okvira, ki v razvoju Bloomove misli dobiva vedno pomembnejšo vlogo. V *Agonu* Bloom eksplicitno definira svoj položaj kot položaj "judovskega gnostika" in naprej utemeljuje, da se njegova teorija poezije osredotoča na idejo, da je poezija sama pravzaprav oblika gnoze.² Gnoza pomeni "spoznanje Boga", vendar ne v pozitivnem, neposrednem pomenu, temveč spet *ex negativo*, kot oblika spoznanja, ki se mora prebiti skozi lažnost stvarjenja in onkraj nje, čeprav je ujeta v njej. Ta svet je padli svet in telo je le začasna posoda za preseljujočo se dušo, za prvobitni jaz, ki je obenem demoničen in potencialno božanski

¹ Nanette Altevers, "The Revisionary Company: Harold Bloom's 'Last Romanticism'", *New Literary History*, 23 (1992), 361-382. "Tako kot Wordsworthov *Preludij* je tudi Bloomova 'stroga pesem' [*Anxiety of Influence*] psihološka avtobiografija, ki pripoveduje o zgodovini ali rasti pesnikovega lastnega uma." (str. 363) Čeprav se strinjam s splošnim opažanjem Nanette Altevers, da romantični vplivi pomembno oblikujejo Bloomovo delo, je njena izključujoča trditev glede Bloomovega dolga v odnosu do Wordswortha enako enostranska kot O'Harova enako izključujoča trditev glede njegovega dolga v odnosu do Nietzscheja.

² Harold Bloom, *Agon: Towards a Theory of Revisionism* (New York/Oxford: Oxford UP, 1982) str. 1 in nasl.

in ki je pred empiričnim jazom in ga preživi, nenehno bojujoč se za svojo vrnitev v višjo sfero *plerome* ali stanja izvirne polnosti, iz katerega je padel. Za to dviganje v višje eone in sfere se mora jaz bojevati proti silam odtujitve, angelom duhovne smrti, ki grozijo, da mu bodo odvzeli luč, "iskro" ali "pnevmo", ki je izvirna ustvarjalna potencia jaza. Kot smo videli, so teksti poglobitveni medij tega gnostičnega boja za vnovično pridobitev pnevme ali "diha", to je človekovega globljega jaza, v spopadu z angelom smrti, v katerega se spremeni idealizirani predhodnik.

Kot postane jasno na tej točki, je moč, ki jo pesnik pridobi v svoji bitki, na koncu precej drugačna od volje do moči v ničejskem pomenu, kajti gnostični "najgloblji jaz je popolnoma tuj kozmosu, vsemu naravnemu"¹, in bolj vključuje asketsko sublimacijo telesnih gonov, kot da bi bil, tako kot pri Nietzscheju, manifestacija le-teh. Asketizem, ki ga je Nietzsche grajal kot simptom odklona zahodne civilizacije od naravnega življenja, tako znova vstopi v Bloomov diskurz, z njim pa dualizem med fizičnim in metafizičnim svetom, ki ga Bloom opisuje z nasprotjem med *psihičnim* ali svetnim jazom in *pnevmatičnim* ali nadzemeljskim jazom. Gnoza je nastala iz upora zoper uveljavljena judovsko-krščanska verovanja, zavrnila je navzočnost Boga v zgodovinskem svetu in si prilastila paradoksalno spoznanje božjega Stvarnika ravno s priznanjem Njegove končne nespoznavnosti. Gnostično spoznanje je tako antitetično, paradoksalno spoznanje, oblika "negativne teologije", za katero je značilen mistični radikalizem, ki pa, kot trdi Bloom, nasprotuje kakršnemu koli trdnemu sistemu verovanja. In prav tu vidi sorodnost, pravzaprav istovetnost med gnozo in poezijo, v nasprotju z racionalnim, filozofskim spoznanjem. Poezija postane oblika gnostičnega spoznanja, v aktu pisanja, pa tudi v aktu branja, v tem pa je tudi sama negativna teologija, paradoksalno iskanje absolutnega samospoznanja, ki se potrdi v jazovem odkritju njegove končne nespoznavnosti. To je "performativna" vrsta spoznanja, ki doseže trenutno zmago *pnevme*

¹ *Agon*, str. 8.

nad *psiho* in lahko prenese na bralca svojo moč, da se dvigne "onkraj izkušnje"¹.

Tu lahko vidimo, da Bloomov položaj v poznejših delih postane bližji mistični, ne toliko historični ali retorični drži. Lahko pa tudi vidimo, da se predpostavke iz njegovih prejšnjih del ohranjajo in pridobivajo dodatno razsežnost. Kajti poetična navzočnost gnostičnega jaza je tam samo v odsotnosti le-tega: "naše bistvo je nesmrtno samo zato, ker je neoprijemljivo".² Torej je dejanje tropiranja, nenehnega "obračanja", ki je "pritekanje, postajanje, orfična metamorfoza", edina oblika resnične poetične samopredstavitve, ki še vedno vsebuje revizijsko pojmovanje intertekstualnega spopada, hkrati pa daje, prav s svojo *aporias*, "radosten občutek svobode"³.

Ta zadnji citat, vzet iz *Pesnika* Ralpa Walda Emersona, nas pripelje do zadnje in po mojem mnenju odločilne različenosti med Bloomom in Nietzschejem, ki ji Bloom sam rad pravi *ameriška različenost*. Emerson je Bloomov poglavitni primer ne le za to različenost, temveč za njegovo teorijo poezije-kot-gnoze nasploh. On je tisti arhetipski pesnik, ki raznovrstne vplive, ki jih vsrkava, spreminja v medij tropiranja, ki v svoji radikalni fluidnosti in bežnosti aktualizira živo "pnevmo" tistega globljega, prvobitnega jaza, ki bi bil sicer pokopan v kakršnih koli fiksacijah pomenov ali v retorični figuraciji.⁴ To ni postmoderna literarna pragmatizem, ki ga Emersonu pripisuje Richard Poirier. Ta tudi najde ameriško različenost v paradigmatični vlogi Emersona in njegovi individualizaciji tekstov v samopredstavitvene, nepovezane akte govora. Vključuje bolj eksistencialni ali duhovni pragmatizem, v katerem pesnik znova uprizori dramo stvarjenja s katastrofo, to pa je izvorna drama stvarjenja samega, sledeč svoji demonični revizijski težnji, da svoje lastno zamudništvo spremeni v nenehno zgodnost, v vedno

¹ *Agon*, str. 13.

² *Agon*, str. 34-35.

³ *Agon*, str. 33.

⁴ Glej *Agon*, "Prelude" in prvo poglavje.

preteklosti, da bi si jaz znova pridobil svojo prvobitno svobodo. Za Emersonove tekste je značilno zlitje ali paradoksalen soobstoj najnaprednejših in najbolj nazadovalnih stopenj jaza in kulture, radikalna odprtost, ki prinaša skupaj moderne in arhaične, civilizirane in barbarske ali "šamanistične" vidike jaza: "Emerson ... je hkrati naš najmilejši in najbolj civiliziran pisatelj ter najbolj divji in najprimitivnejši pisatelj".¹ V tej drznosti neomejenega samosprejemanja je svet v poetičnem aktu humaniziran do točke, kjer pesnik-kot-izdelovalec sam postane božanski, "osvobajajoči bog", kot mu pravi Emerson.

Drugače kot Nietzschejev Nadčlovek ta emersonovski pesnik ni "junaški vitalist"², tragični potrjevalec življenja zoper individualni jaz, temveč bolj eksistencialni humanist, ki potrjuje individualni jaz zoper dozdevno višjo silo usode. S tem ko je Emerson dosegel, da se je transcendentalni jaz osvobodil omejitev vseh tradicij in zunanjih avtoritet, je osnoval tisto, kar Bloom imenuje "ameriška religija". In odločilna različnost od evropskih oblik religije, z Nietzschejevim nihilističnim preobratom vred, je ta, da to ni več religija "zanašanja na Boga", temveč čistega "samozanašanja"³. "Bog" v tem kontekstu pomeni vso avtoriteto ali osrednjo moč zunaj jaza, za katero je jaz šele na drugem mestu, njena odvisna funkcija ali element. Pri Nietzscheju bi bila ta moč onkraj jaza življenje kot tisti širši proces rasti in razpadanja, stvarjenja in uničenja, ki mu je individualni jaz, tako kot ves obstoj, podložen, in v katerem lahko doživi zmagoslavje, samo če sprejme svoje lastno izginotje. Pri Emersonu in pri ameriški religiji, ki jo Bloom potegne iz njega, se jaz vrne iz suženjstva začasnega, materialnega ali tekstualnega sveta k svoji izvorni svobodi in ustvarjalni moči, to je duhovna moč, ki ve, da je končno odstranjena iz časa in zgodovine, zanašajoča se le sama nase. Edina oblika, v kateri je ta religija ustrezno izražena, je literatura, kajti samo v literaturi je mogoče uprizoriti

¹ Harold Blom, *Figures of Capable Imagination* (New York: Seabury, 1976), str. 51.

² *Figures of Capable Imagination*, str. 53.

³ Primerjaj Agon, "Emerson: The American Religion," str. 145-178.

paradoksalni akt gnostičnega samospoznanja, v katerem jaz, s tem da vedno presega samega sebe, odkrije sebe kot stvarnika svojega sveta. Ta ustvarjalna moč močnih pesnikov je za Blooma povsem resnična. Emerson, najmočnejši izmed vseh "modernih pesnikov", postane nič manj kot demiurg ameriške kulture, ki je s svojo religijo samozanašanja neogibno postavil temelje za vso poznejšo ameriško zavest in pisanje. "Emersonov um je um Amerike, v dobrem in hudem," trdi Bloom.¹ In s tem ko se Bloom pridruži Emersonu in ga imenuje za glavno pričo in navdihujočega predhodnika svojih lastnih teorij, lahko ponovi Emersonovo kretnjo kulturne neodvisnosti in se umesti v okvir izrazito ameriške tradicije, ki jo lahko postavi nasproti kontinentalnim tipom sodobne literarne teorije.

Nietzsche je eksemplaričen preskusni kamen za Bloomovo ameriško različnost, ker je obenem tako blizu Emersonu in Bloomu in vendar tako odmaknjen od njiju. Nietzschejev Nadčlovek, ki je seveda navdihnil Bloomovo idejo o močnem pesniku, pride do končne preskušnje razočarane resnicoljubnosti v smešnem priznanju zakona: "Die Art ist alles, Einer ist immer Keiner" – da življenje enega samega posameznika, kljub vsemu trpljenju in samopomembnosti, nima nikakršne teže znotraj življenja vrste. Nasprotno pa je bistvo ameriške religije, ki je tudi bistvo Bloomove teorije, apoteoza individualnega jaza. Kljub vsemu negativizmu in revizijski jezi je potemtakem Bloomov položaj navsezadnje humanistični položaj. Ob vsej ikonoklastični retoriki dekonstrukcije in kulturnem radikalizmu prispeva ne toliko k novi obliki literarne zgodovine ali literarne antropologije, ampak bolj k novi metafiziki literature, ki je neločljivo zlita s središčnim ameriškim mitom, mitom suverena jaza.

Prevedla Staša Grahek

¹ *Agon*, str. 145.

ZADNJA IZMENA

António Lobo Antunes

Naravni red stvari

(5. knjiga, 4. poglavje)



In rekla sem svojemu nečaku
Nočem več kobalta pustite me umreti v miru, in nisem bila jaz tista, ki
sem govorila, druga je bila, čeprav je uporabljala moja oblačila in moje
ime, druga vdova, do katere sem čutila odpor, ker je bila stara in grda,
roke, ki jih ne poznam, z mojimi prstani, oči, ki jih ne poznam tako temnih,

čudne gube, skoraj nobenih las, druga že mrtva in jaz živa še vsaj za pet ali deset ali dvanajst dni, na tem bolniškem stolu iz strahu, da bi legla, saj se v postelji konča, kar se je v postelji začelo, jaz pa ne morem, jaz pa ne želim, jaz pa ne prenesem, da bi že končala, in če sem prosila Nočem več kobalta pustite me umreti v miru vam nisem govorila o umiranju ampak o avgustu s teboj in svojimi nečaki v Algarveju, dolgi popoldnevi, knjiga na terasi, tvoj nasmeh, govorila sem o tem, da imam spet zobe, ki mi manjkajo, da nisem podobna tetam mojega očeta, ki smo jih ob veliki noči obiskovali v prebivališču, kjer se je ustavil čas, kot jaslice, one pa so igrale na klavir in me klicale, invalid, ki kašlja na blazinjaku, jaz, ki cukam očeta za suknjič, Greva od tod, in zvok klavirja za nama po stopnicah, leze z nama v notranjost avtomobila, zvok klavirja celo noč v moji nespečnosti, in ena od tet Bi piškotek, punčka?, me drži za brado s sovjimi kremplji.

Reci vendar obiskom, naj odidejo,

Sofia, in me pusti umreti v miru na novi tržnici, vstopati in izstopati iz nezavesti kot tisti, ki se dvigne na površje, preden se za vekomaj potopi, brez glasu svoje sestre, ob večerji, po telefonu, Grmi, ne slišiš?, ne da bi se bala, ampak ne odloži ravno zdaj, tudi ona sama, že brez ene dojke, v hiši, obenem starinski in moderni, kot ta

(stene in streha in tla in

sobe brez skrivnosti, odprte na Benfico, ki ni več tista naša, saj ni za zdaj nikogaršnja, Benfica tujcev, ki nimajo niti toliko časa, da bi vanjo posadili svoje otroštvo in svoje bridkosti)

saj smo, mi,

ki nismo od tod, ampak od neke tukajšnjosti, ki ne obstaja, in nobeni drugi četrti ne pripadamo, v te hiše prinesli naplavino spominov in albume in pisma in zbledele portrete preteklosti, sedanjost pa smo poselili s temi ostanki spomina, ne le spomina tistih, ki so bili pred nami, ampak našega lastnega spomina, saj tudi mi pozabljamo, ker se imena in spomini in obrazi pomešajo med seboj v megli, ki vse zgladi in izenači, porine nas v danes, ki ga naseljujeta le smrt in gotovost o njej, in moja sestra Ne da bi se bala grmenja, a ne odloži ravno zdaj, tako da sta njen glas in moj molk le prikazni glasov in molkov, ki jih pozna samo midve, kot tišina in glasovi brez na vrtu, tišina ute ob jezeru, tišina Mortágue, tišina São Martinha do Porto in moj oče Hčerkica, gledam poteze njegovega obraza in se spomnim Hčerkica,

lahko govorijo o mojem videzu in da sem bolje in da si se zredila, slišim pa le njega, Hčerka, mojega očeta, ki ga je pljučno obolenje odneslo s seboj preden so mu prodali hišo

(hišo s holandskim ogrednjem, z vozarno, s podstrešjem, kravjim hlevom, rastlinjakom, ki je podaljševal obednico, hišo)

hišo, ki se je je moja mati znebila v letu revolucije, da se je naselila v nadstropju poleg mene, kjer ni bilo prostora za rožni vrt, niti za kmetijo, niti za porcelanaste kipe na klopeh, in ko so začeli podirati družinsko hišo, ne da bi mi to opazili, je začela umirati, in razdelili smo porcelan, slike in srebrnino, ki so imeli smisel, le če so bili skupaj, le na krajih, na katerih sem jih prvič srečala in na katere jih, v sebi, še vedno polagam, in neko jutro navsezgodaj se mi je služkinja obesila na zvonec, Vaša mati je zelo slaba, gospodična, in jaz sem si na spalno srajco navlekla jopič, in ko je prišel zdravnik, ki je stanoval v osmem, sem mu pridržala stetoskop, in sva jo oblekla in nadišavila sobo, in spomnila sem se, da mi je takrat, ko je bil oče na smrtni postelji, ko je nehal dihati, da je spet zadihal in se z vsem svojim telesom upiral svoji lastni smrti, mati brez solz dejala Joaquim je zelo veliko drevo, ki ga je zelo težko posekati, in jaz, ki prav tako nisem jokala, sem ju tistega dne ljubila bolj kot kdaj prej, Zelo veliko drevo, mati, mati je tako veliko in močno in zmagovito drevo, kot on,

(hijacinte so se sklanjale na cvetličnih gredah, kako so se na cvetličnih gredah sklanjale hijacinte) in bili smo v Alžiru, in prišli smo iz Alžira, in smo bili srečni toliko let, dokler se Benfica ni spremenila v deželo izgnanstva v naši lastni deželi, uničili so Patronat, uničili so stanovališča na aveniji Gomes Pereira, na aveniji Grão Vasco, voziček prodajalca mleka je izginil, krave, vrtnine in pšenica iz Poço do Chão so izginili,

(žvenket vrčev, se spominjate žvenketa vrčev, se spominjate sesirjene pene?)

podrli so mojo hišo v Calçadi do Tojal, kjer na podstrešju, celo poletje, stanujem, tudi če sem v Balai, obrnjena proti Monsanto, kjer se je moj oče bojeval, in pišem to knjigo, ki jo bo nekdo dokončal zame, in na gramofon s trobljo polagam

plošče, in tiste, ki me obiskujejo, pripadajo isti rasi brezdomovink, tujk v tuji deželi, ki pa je vendarle njihova, in zato sem jih prenašala, prestrašene od groze okoli mene, in zato se nisem jezila na njihovo šepetanje o slabih novicah, na njihove spačene obraze, na njihovo bojazen zame in zase, Uboga Maria Antónia, ubogi ljudje, in jaz Zakaj ne uboga, ampak, ko boste ve umrle, ne bo niti gozda več, ampak druga četrt na teh četrtih, strehe na teh strehah, dimniki na teh dimnikih, in naše naselje pod toliko naselji, ki niti ni vredno, da traja, ki je tisto z glicinijami, ki je tisto z lipami, ki je tisto z bresti, ki je tisto z gosmi, ki so zbežale od nas, ker jih je razdražila astma, od nas, ki nismo več me, saj smo drugačne in postarane, nesrečnice ve, ki ostajate, ki se izgubljate po ulicah, kjer so bila prej polja, ki se izgubljate na trgih, kjer niti ne valovi pšenica niti se ne upogibajo oljke, svakinja me je prišla za prste in bilo je, kot da bi tekli, rožnate barve, po Vojaški cesti, Estradi Militar, obrobljeni z vrbami, z vojaškimi tovornjački, ki v smeri proti vojašnici brnijo v spirali prahu,

(robide, Graça, okus

robid, okus tistih kislih)

in rokav sem ji močno stisnila, saj sem mislila, da bi še lahko odšli in nisva mogli, s kakšno težavo se upogiba hrbet, s kakšno težavo roke, s kakšno težavo se premikajo noge, na Vojaški cesti ni vojakov, ki korakajo s častnikom in bobnom na čelu, ampak slamnate kolibe črncev in ciganov, ciganov in črncev, brez kakršne koli luči, razen tiste od zob in sline psov, tako posušenih, kot so oni sami, koče iz kartonastih plošč, iz desk, iz plohov za sode, iz lesa za gradbene odre, bose ženske, ki grejejo lonce na kamnih, otroci z obrazi kot lužami, slepčki, celo septembra blatna jama, nesrečniki, ki nimate vstopa v cerkev (in jaz, zaprta v žari) in ob potisku nihajnih vrat se bodo plameni sveč nagnili, da bodo migotali proti vaši žalosti med eno mašo in pogrebom in gotovo se bodo merili, neodločni, Katera od nas bo naslednja, Manuela?, Katera od nas bo naslednja, Luísa?, pokopališče, polno mož, ki niso čakali, ki ne čakajo, Slišiš grmenje?, ne da bi se bala, saj veš, da me ni strah, čemu koristi, da je človeka strah, ampak govori z menoj, ampak ostani še malo tam, ne odloži še vendar, v Ericeiri sem ob koncu dneva vključila peč, veter v borovcih mi je zbujal grozo, skozi okno dnevne sobe se je hrib spuščal proti sipinam in mivka se je bleščala, valovi so mi na zidovju

lomili kosti, moji nečaki so se s kolesi peljali proti vodi, ki jo je rdeča zastavica prepovedovala, tam je bila opustela kavarna, z velikimi bledimi črkami, na vrhu skalne čeri, nihče več ni hodil na plažo São Lourenço, ki je bila poseljena le še z redkimi galebi, noben počitnikovalec, noben kol barake, noben kopalec, mladostniki, ki so staršem skokoma ušli prek skal, one pa načrtujejo kanaste, načrtujejo izlete na Sicilijo, v Jugoslavijo, v Leningrad, v Egipt, Se ti ne zdi, Maria Antónia?, in jaz prikimam z glavo in si predstavljam izletniški avtobus, s katerim bi jo ucvrli po Evropi in še onkraj, na Sicilijo jasno, v Jugoslavijo jasno, Leningrad jasno, ima prelep muzej, Egipt, Piramide, Sfinga, in zakaj ne izlet v Benfico, in zakaj ne izlet tja, kamor smo šli, poroke, procesije, pustni plesi, hokejske tekme, alzaški volk mojega očeta, zaprt in tuleč, v kletki, in potem, ko so obiski odšli, s svojimi Sicilijami in svojimi muzeji, moj nečak, obrnjen proti meni s hrbtom, opazovaje tržnico, Če se nočete obsevati, tetka, se pač ne boste, ne skrbite, in mu odvrnem Koliko časa, sin moj?, on pa, ob premikanju majhnih okrasnih figuric, Ne vem, in tedaj sem ga videla, kako sedi na posestvu Jacinto, pod suhim orehom, on, ki je živel v Londonu, ki je delal v Londonu, ki je imel osem televizijskih kanalov in špansko služkinjo, niti vedel ni, da posestvo Jacinto obstaja, hiše z uvelimi dalijami na gričih Alcântare, pijanec, ki vdere v šivalnico in zagotavlja Letim, šivilja, ki mu grozi z likalnikom in potem, že več miru, Gospodična, oprostite, ampak zaradi tega in onega v srcu čutim grenkobo, in moj nečak, s torbo na kolenih, čaka na noč, da bo odšel domov, kot jaz čakam na dan, da bom odšla v smrt, saj, čeprav ne vem veliko, vem, da bom umrla podnevi, v prvih urah dneva, s sosedom zdravnikom, ki so ga poklicali tako urgentno, da se ni imel niti časa počesati, poslušal mi bo negibno srce in misleč, da ga sliši, bo dejansko slišal le hidravliko dvigala, in z menoj bodo umrle osebe iz te knjige, ki se bo imenovala roman, ki sem ga v svoji glavi, poseljeni s strahom, o katerem ne govorim, napisala in ki ga bo, po naravnem redu stvari, nekdo, nekega leta, zaradi mene ponovil enako, kot se bo Benfica morala ponoviti na teh ulicah in stavbah brez usode, in jaz, brez gub in sivih las, bom vzela v roke cev in popoldne zalila svoj vrt, in palma izpred pošte bo spet zrasla pred hišo mojih staršev in pred cinkovim mlinom, ki prosi vetra, in moja sestra, tudi vdova in brez leve dojke, ki so ji dojko amputirali zaradi raka, takega raka, kot je moj, raka, raka, Ne da bi se bala

grmenja, saj je povsod napeljan strelovod in poleg vsega, kaj pomaga, če je človeka strah, vendar ne odloži še,

(obljubim, da ne bom odložila, pogovarjam se s teboj, sva zelo veliki drevesi, ki ju je zelo težko posekati, sva zadnji drevesi te četrti brez dreves, razen tistih v gozdu, ki po čudežu še kljubujejo neutemeljeni jezi graditeljev, morda jih bodo obložili s porcelanastimi ploščicami, morda jih bodo obdali z aluminijasto streho, kot so obili sadovnjake in teličke v Poço do Chão, in okoli nas zgradili sedanost brez preteklosti, neke vrste prihodnost, kjer imajo le vodne pipe pravico jokati, zelo veliki drevesi sva, mati, drevesi sva, ampak kje, razložite mi, je prostor za korenine, če nam zemljo popeskajo, prekrijejo z lesom in preprogami, če bodo celo tla na pokopališču tlakovana s ploščicami in če bodo za moje telo, čeprav je zdaj posušeno, skrčeno na senco, ki trmari in se pritožuje, niti dva pednja trave nista ostala in to stanovanje se zmanjšuje prav do razsežnosti mojega strahu, tako da sem si izmislila ulico Ivens, tako da sem si izmislila Taviro in Esposende in Johannesburg in Loures, tako da sem si izmislila Alcântaro in reko in vlake in Peniche in pojma nimam, ali Tejo še vedno obstaja, in plažo Cruz Quebrada, in odtočne kanale, po katerih se odteka to mesto, ki ga od tolikšne ljubezni že sovražim, nisem pa si izmislila Mortágue, nisem si izmislila São Martinha do Porto, nisem si izmislila Benfice, Benfice pa ne, nisem si izmislila Benfice, nisem si izmislila agonije svojega očeta, nisem si izmislila konca svoje matere, nisem si izmislila te smrti, pogovarjam se s teboj, ne bom odšla stran, ne bom še odložila, ampak kako naj ti sporočim, sestra, to grozo, ki me čaka, če ne bom govorila o čustvih, sovražim intimnost žalosti, sovražim, kar je v strahu prilizovalskega, kar je v obupu opolzkega, nikoli se nisem veliko smejala, mislim, da se ne znam smejati, ko se je moja hčerka prvič zasmejala, sem se zbala zanjo, opotekaje mi je hodila naproti, z dlanmi, razprtimi po steni, hčerka, hčerkica, Sofia, ne bom še odložila, pogovarjam se s teboj, čeprav ne bova zelo veliki drevesi, naju je težko posekati, in tudi če naju posekajo, bova ostali na slikah, v albumih, v ogledalih, v predmetih, ki napravijo, da živiva dlje, in spominjajo na naju, v urah, moj Bog, ki se bodo ustavile z nama v trenutku, ko se bova ustavili, in ti se mi nasmejiš, toliko let je tega, do danes edini nasmeh, oprostí, ki me je spravil v jok) moj nečak, ki je pozabil

na novo tržnico na naslonjaču ob meni, Vas nič ne boli, teta, ste dobro spali?, in jaz, ki nisem več mogla hoditi, Ves čas spim, vsakič spim dlje, če se zbudim, mi hočejo dati jesti in hrana mi ne gre dol, in tvoja sestrična No, mama?, in jaz bi ji rada ustregla, pa čeljusti nočejo žvečiti, v žile mi vbrizgavajo serum in vidim, kako mi kapljice vdirajo v roko, in če mislite, da jih ne slišim moja sestra iz Alžira vpraša Zakaj toliko trpljenja, zakaj neki bi bilo treba toliko trpeti?, ampak jaz ne trpim, razumeš, ne trpim, tukaj, doma, slikam morje, podobe srečnih trenutkov in slike, ki sem jih dobila za poročno darilo, snemam z žebličkov, olja, akvarele, grafike, Wilhelm Tell splovi svojo barko, Wilhelm Tell grozi guvernerju, ena izmed njih, ne vem, katera, je padla na tla, ko smo se selili sem, in se polomila, snemam fotografije in slike in obešam ribe, valove, jambore, in moj nečak Dal vam bom tabletko, ki se jih z lahkoto pogoltne, da si boste bolj odpočili, jaz pa Rada bi imela spet zobe, lase, rada bi izgubila to barvo, bila spet jaz, in moja hčerka Mati je danes videti drug človek, in moja mlajša sestra Tudi meni se zdi, ampak prijateljice ne prihajajo več s svojimi načrti za izlete, ker so jim prepovedali, da bi me obiskovale, Utrudi se, kobalt jo je izžel, tako da je bolje, da si telefoniramo in se dogovorimo za kino, za sprehod, za kanasto, in one Seveda, seveda, traja, da si človek spet opomore, bomo počakale, da telefonirate, in šepetanje, in sočutni poljubi, in koraki, ki se oddaljujejo, in vrata, ki se odprejo in zaprejo, in sva tukaj sami, hčerka, kot na dan, ko si se rodila, ne v tej hiši, ki je še ni bilo, niti v drugi, ki ne obstaja, ampak v še eni beli sobi bolnišnice, kjer so me bele rjuhe in bela luč zaslepljevale, najprej so se mi, ne da bi se tega zavedela, zmočila stegna, in ni bila kri, ampak voda iz rezervoarja ali iz akvarija, voda, sestavljena iz vode in iz membran, ki se mi je tiho razlivala po zadnjici, in za vodo je prišla teža v trtici, lovke, ki se počasi odmikajo, kot se ločujejo udje od umrlega, in prva bolečina kot krč, ki mi divje stiska trebuh, poljoče arterije, velikanske vene, hrustanci vzdržijo, bolečina, ki se je počasi izgubljala, počivajoče telo, končno mirno, in potem druga bolečina, Petindvajsetega avgusta smo, sem pomislila, v znamenju device, inteligentni, redoljubni, premišljeni, sovražniki avantur in nereda, Opri brado na prsi in pritisni, bolečina, bela, bela kot soba in svetloba v sobi in zvok strela, s katerim je moj ded ubil v sebi tisto, kar ga je ubijalo, odhajal je in prihajal in izginjal je in se je spet prikazal, utrnil se je in se zaiskril,

Močno pritisnite, pritiskam, gospod doktor, pritiskam, preišljevaje Le zakaj moram iz sebe izvreči življenje, ki je v meni, moj ded je na vsako uho naslonil pištolo, pištolo mojega očeta in svojo pištolo, na petelina pa je pritisnil le z levico in niti zloga ne moremo razbrati iz pisma, ki nam ga je pustil, črte in črtice, črte in črtice, črte in črtice, ki so bile kriki, Močno pritisnite, močno pritisnite, močno, močno, močno, močno, močno, moje noge ukleščene, babica tako daleč stran od mene, jaz pa izčrpana, Močno pritisnite, oprite brado ob prsi in močno pritisnite, morda se nisi hotela roditi in so me prisilili, da sem te rodila, morda si se me oprijela, da bi me potegnila s seboj, ko so te vlekli, Petindvajseti avgust, znamenje device, kje pa Merkur in kateri planeti?, bolečina na bolečino in spet nova bolečina, kot stavbe v Benfici, ki so nam spile življenje in preteklost, nočem obiskov, niti zdravil, niti hrane, moj ded, ki je padel na pisalno mizo, revolverja na tleh, kihljaj iz tisočerih kapljic na papirju, Močno pritisnite, stavbe na štokljah, na palmah, na horizontu Monsanta, in moj oče Hčerka hčerkica hčerka močno pritisnite, Nočem več seruma, oče, nočem več kobalta, nočem boljšega obraza, nočem se zrediti, Nisi hotela živeti, in sem te prisilila, hotela si ostati v meni, ukazala sem ti, da prideš ven, in neki glas Se že vidijo laski, močno pritisnite, in z brado na prsih sem videla kri in otroka, z glavo navzdol, mastnega in spolzkega in umazanega od mene in od sebe in nagubanega, povezanega z menoj s kito, Hčerkica, mi je rekel oče, hčerka, hčerkica, in moja sestra po telefonu Ne odloži še, strah me je, in moja sestra iz Alžira Čemu toliko trpljenja, moj Bog?, in odpeljali so me v sobo na postelji s kolesci, ki je škripala, in prinesli so te umito in oblečeno in črnih las, z vekami, oteklimi kot mehkužci, in bilo je popoldne in začelo se je mračiti in prosila sem, naj te pustijo v mojem naročju, prižgali so nočno lučko, posteljo so mi privzdignili z ročico gramofona s podstrešja in neka opera ali tango ali valček je začel igrati, in zdela si se mi spokojna in pomirjena in nisi jokala, vonj po jablani tam zunaj mi je v spomin priklical kislo-sladek gost nežen vonj po vrtni uti, lipah, suhih rožah, hijacintah, ob pomladnih jutrih v vrtu, razsvetljujoč hodnik hiše, bolje sem namestila otroka, ki je spal ali se je navajal na svet, v mojih rokah, pritisnila sem jo k sebi, hčerka, hčerkica, hčerka, moj ded negiben, odeja, ki mu polzi s kolen, in jaz Koliko časa?, in moj nečak Mnogo časa, teta, mnogo časa, prenehali smo z injekcijami, prenehali smo s serumom, prenehali smo s

kobaltom, in lasje spet kostanjevi in bohotni in znova rastejo, večerjo so postavili na pokroman pladenj pred menoj, zelenjavna juha, riba, kuhana hruška, vrč tople vode, in sestra, v kapi, je odprla vrata in sem prosila Ne odnesite punčke, saj bo kot bi mignil zrasla in jo bom izgubila, kot bi mignil, ne bo več moja, in tako malo časa bo to, odpela sem si srajco, razkrila sem dojko, počasi sem te prislonila obnjo, s prsno bradavico sem te pobožala po glavi, po licih, po nosu, in ko sem se ti dala v usta, ti je vonj po jablani kot senca padal na obraz, gotovost, da mi ni treba umreti, da ne bom nikoli umrla je vzplamtela moja kri, na koži ali pa znotraj kože sem čutila podočnike, ki jih nisi imela, in ko sem se izpraznjevala od sebe v tebe, hčerka, sem razumela, da se rojevam.

Prevedla in spremno opombo napisala **Barbara Juršič**

António Lobo Antunes (Lizbona, 1942) je ob Joseju Saramagu najopaznejši sodobni portugalski pisatelj. Njegovo življenje je bilo razpeto med Evropo in Afriko, saj je bil vojni zdravnik med vojno v Angoli. Ta doživetja je skupaj z njegovimi poznejšimi izkušnjami psihiatra v lizbonski bolnišnici Miguel Bombarda zelo čutili v njegovih delih. Izmed teh naj omenimo *Memória de Elefante*, *Os Cus de Judas*, *Conhecimento do Inferno*, *Explicação dos Pássaros*, *Fado Alexandrino*, *Tratado das Paixões da Alma*, prva dva člena zamišljene trilogije *Manual dos Inquisidores* in zlasti roman *Ordem Natural das Coisas*, torej *Naravni red stvari*. Njegova dela so prevedena v 50 jezikov.

V romanu *Naravni red stvari* ima smrt vodilno, povezovalno vlogo, pa čeprav jo le zaznavamo in razbiramo iz izpovedi, ki nam jih pisatelj naniza v petih knjigah, razdrobljenih še na več krajših, močnih poglavij. Vse osebe, ki jih srečamo na potovanju skozi knjigo, so le glasovi, ki izražajo različna čustva, občutke, ki jih vse najdemo v eni sami osebi. Sedanjost se prepleta s spomini, željami, bojznimi in nemimi hotenji. Občutek globoke žalosti zaradi razpetosti med tukaj in onkraj, med življenjem, ki se izteka, in smrtjo, nas spremlja ves čas. Enkrat je v vlogi mlade sladkorne bolnice, drugič razočaranega starca, ki ga že vse življenje preganja očetov stavek, kaj da je naredil Bogu, da ima tako trapastega sina, potem spet gremo v johannesburški rudnik, kjer rudarji garajo globoko pod zemljo, spremenimo se v dekle, ki ni hčerka svojega zakonitega očeta in životari na podstrešju, v žensko,

obolelo za rakom, v političnega zapornika, v bolnega moškega srednjih let, ki preklinja svoj trebuh, plešo in opešane organe in še in še.

Žalost se zaleze pod kožo tistega, ki ve, da peša, ki čuti, da je že živ mrlič. To je naravni red stvari, vsi čakajo na smrt, kjer nam vsak glas posebej napiše svojo oporoko, preden bo zdrknil na ono stran. Vsak glas, ki nam govori svojo agonijo, tako gleda globoko vase in še nas pripravi do tega, pravzaprav pa gre pri tem predsmrtnem razpredanju le za nenehno poglobljanje v jedro življenja in poudarek, da se življenje in smrt vedno vodita za roke in ni eno bolj strašljivo od drugega. Z nenavadno postavitvijo vejic, samosvojimi predahi, nenehnim prepredanjem prelivajočih se spominov, sedanjega trenutka in cele palete občutij, nas pisec od časa do časa vrže v nov odstavek, nas tako izpelje iz ustaljenega miselnega toka in potisne v vrtinec občutij. Če knjigo začutimo kot svojo (izpoved), je nemara dosežen njegov namen. In če po vsem začutimo portugalsko "saudade", otožno hrepenenje, se lahko le vprašamo, ali hrepenimo po nebivanju ali po svetovih, ki jih že čutimo in katerih del bomo nekoč.

REFLEKSIJA

Jakob J. Kenda

Novejše teorije fantastične literature

Poleg nekaterih drugih vidikov je že za pregled novejših teorij fantastične literature pomembno vprašanje, vezano na terminologijo literarne vede. Je fantastika zvrst ali žanr, mogoče tipološka kategorija, modus, impulz ali kaj povsem drugega? Nekateri raziskovalci so se poskušali lotiti fantastike z nežanrsko obravnavo, in čeprav so nekateri tako vsaj delno prispevali k razpravi o njej, njihovo razmišljanje vendarle ni doseglo celostnih sklepov. Z nekaterimi takimi prispevki se bomo še ukvarjali, najprej pa bomo analizirali teorije, ki za fantastiko uporabljajo mednarodni izraz *genre*. Pri tem jo vse vsaj posredno določajo glede na njene posebne motive in teme, torej vsebino, šele nato pa jih zanimajo tudi pretežno formalne določitve.

Če sledimo žanrski razporeditvi literature, kakor jo je pri nas še najbolj dosledno in jasno uveljavil Janko Kos v *Očrtu literarne teorije*, se zdi, da izrazu *genre* v slovenščini ustreza termin *zvrst*. A zvrsti, kot jih določa Kos, so najprej razvrščene po izrazito formalnem merilu v skupino malih in velikih in nadalje po formalno-vsebinskem na posamezne (kot so roman, oda, tragedija, pravljica itn.), te pa šele nato na podlagi motivno-tematskih meril, na primer roman na vojaški, zgodovinski, psihološki roman ipd. (Kos 1995: 148-156) Taka razporeditev zvrsti je vsekakor smotrna, saj jih zaobjame v celoti. Očitno pa se razporeditve loteva ravno nasprotno, kot najplodovitejše definicije fantastike – najprej s formalnega in šele na koncu z motivno-tematskega vidika. Smotrnost temu nasprotno tradicije

definiranja fantastike potrjuje dejstvo, da Kosova razdelitev nikjer ne navaja fantastike, čeprav so razdelitve posameznih zvrsti razmeroma podrobne.

Vse to pa pomeni, da izraz zvrst na Slovenskem vendarle ne more biti primeren označevalec fantastike. Nasprotno pa izraz žanr kot dobesedni prevod termina *genre* v enem svojih pomenov že dalj časa označuje prav literarne forme, pri katerih je v ospredju motivno-tematska določitev. Označitev fantastike z izrazom žanr je smiselna končno tudi zato, ker jo ločuje od različnih zvrsti in se tako izogne neljubim zmešnjavam. Zvrsti, kot je roman, so seveda nekaj povsem drugega kot fantastika.

Drugo pomembno vprašanje za naše razmišljanje je, kaj sploh imamo za novejšje teorije fantastične literature. S tem izrazom bi bilo najbolj smiselno zajeti vse obdelave tega problema, ki so nastale od leta 1970, ko je izšla knjiga Todorova *Introduction à la littérature fantastique*. Domala vsem novejšim teoretikom literarne fantastike je to delo namreč eno pomembnejših, če ne kar najpomembnejše izhodišče, saj gre za prvo res strokovno razpravo, ki pa je obenem tudi vzburljivo problematična.

O fantastiki je bilo seveda veliko napisanega že dolgo pred Todorovom. Eni prvih razpravljalcev o fantastiki so bili pisatelji sami (Nodier, Scott, Maupassant). Tako esejistično razpravljanje se je nadaljevalo tudi v dvajsetem stoletju (Tolkien, Le Guinova, Lem), obenem pa je fantastika postajala tudi akademska tema. Tako je v *Das Unheimliche* s stališč psihoanalize o fantastični literaturi pisal Freud, vendar ta in njej podobne študije fantastične literature niso zares postavljale v središče raziskovanja. Freud večino svojega spisa sicer posveti nekaterim Hoffmannovim literarnim delom, pravzaprav pa ga zanimajo patološka stanja, ki se kažejo v njih. Verjetno je prav to izvor njegove trditve, da je fantastika rezultat nepotešenih želja piscev (Freud 1994: 24). Temu bi lahko pritrdili ob številnih literarnih delih, ki jih štejemo k fantastiki, za ta žanr v celoti pa to vendarle ne more veljati.

Številnim akademskim razpravam, ki so izšle po drugi svetovni vojni in so se obravnavanemu problemu že posvetile z literarnega stališča, pa bi lahko oporekali prav njihovo strokovnost. Tipičen primer takega spisa je Schneiderjevo delo *La littérature fantastique en France*, ki ga je kot nestrokovno odpravila že Metka Zupančič v spisu *Charles Nodier in problem obravnave fantastike* (Zupančič 1971/72: predvsem 5-16).

Da se je Todorov fantastiki poskusil približati res strokovno, obenem pa vendarle na način, ki mu je moč marsikaj očitati, je bilo očitno tudi pri nas. A večina novejših spisov o fantastiki na Slovenskem se je ukvarjala zgolj z interpretacijo in kritičnim opisovanjem teorije Todorova, v najboljšem primeru pa s kritičnim preverjanjem. Poleg tega celo od konca osemdesetih let naprej, ko so bile izdane že vse pomembnejše novejšje teorije fantastike, ni bilo pri nas še nikogar, ki bi segel dlje od Todorova.

Manjša izjema je razpravljanje o fantastiki Metke Kordigel v Literarnem leksikonu *Znanstvena fantastika*. Delo je resda posvečeno žanru iz njegovega naslova, a ker avtorica znanstveno fantastiko skupaj s še nekaj drugimi žanri uvršča v širše področje fantastike, nekaj strani namenja tudi njeni teoriji. Osnova njenega razmišljanja o fantastiki je sicer zanimiva, saj gre za poskus sinteze dveh nasprotnih teoretičnih modelov, kakor sta ju domislila Todorov in Ľem. A prvi problem je že to, da je model Todorova znanstven, Ľemov pa precej esejističen in ga že zato ne moremo šteti za eno pomembnejših novejših teoretičnih obravnav. Drugi problem pa je, kako Metka Kordigel opravi združitev modelov. Ľem namreč postavi teoriji Todorova v marsičem povsem nasprotno teorijo, saj ima do Todorova izrazito odklonilno stališče. Vendar Kordiglova razlike med obema zamolči, kot da jih sploh ne bi bilo in kot da sta združljivi kar taki, kakršni sta.

Tako početje ne more pripeljati do trdnih teoretičnih izhodišč. Da bi se dokopali do njih, je gotovo pravilneje odkriti glavne tendence najrazličnejših modelov, čeprav so si medsebojno nasprotni, in šele nato pokazati na tiste, ki so skupne večini ali se kako drugače zdijo bistvene.

Analiza novejših teorij

Začeti moramo torej s Todorovom. Bistvo njegove teorije je v treh določilih fantastične literature, izmed njih pa Todorov le dve prikaže kot res nujni za konstituiranje žanra. Prvo določilo povzemimo takole: literatura, ki sodi v žanr fantastične literature, je zgolj tista, pri kateri vpisani bralec omahuje med dvojim. Bodisi je nenavadni dogodek posledica nadnaravnega bodisi se ga da razložiti z zakoni, ki veljajo v našem svetu (Todorov 1970: 29). Drugo določilo pa zahteva, da si bralec del, ki sodijo v fantastiko, ne razlaga alegorično ali pesniško. Tako iz fantastične literature izključi

večino poezije. V liriki po Todorovu namreč največkrat zasledimo na videz fantastične prvine, ki pa jih vpisani bralec nikakor ne bo razumel dobesedno, temveč alegorično ali pesniško, in zato niso fantastične (za zavrnitev alegoričnega in pesniškega branja glej: Todorov 1970: 63-79).

Todorov umesti fantastično književnost še med druge žanre, in sicer s tako shemo:

étrange pur	fantastique-étrange	fantastique-merveilleux	merveilleux pur
-------------	---------------------	-------------------------	-----------------

Čista fantastika je po Todorovu zgolj črta, ki deli žanr tuje fantastike (fantastique-étrange) od žanra čudežne fantastike (fantastique-merveilleux). Tuja fantastika nastane, ko v končni fazi vpisani bralec neha omahovati med naravno in nadnaravno razlago, saj se dogodki pojasnijo povsem razumsko. Čudežna fantastika bralca nazadnje prisili, da sprejme nadnaravno razlago. Čisto tuje (étrange pur) je po Todorovu značilno za dela, v katerih so razburljivi, neverjetni, edinstveni, neobičajni dogodki, ki pa se dajo popolnoma racionalno razložiti. Čisto čudežno (merveilleux pur) pa se pojavlja v tistih delih, v katerih nadnaravni dejavniki ne zbujejo nikakršnih pomislekov (1970: predvsem 46-49).

Mnogi raziskovalci so v različnih točkah žal popolnoma zgrešili misel Todorova; da bi osvetlili probleme njegove teoretične sheme, si bomo podrobneje ogledali eno izmed napačnih interpretacij. V številnih, po navadi izrazito protitodorovski nastrojenih delih, na primer *Todorov's fantastic theory of literature* Stanislava Ľema, zasledimo trditev, naj bi bila kategorija fantastike Todorova izrazito preozka. To naj bi potrjevalo predvsem dejstvo, da je navedel izjemno malo del, ki sodijo v čisto fantastiko (Lem 1985: 212). Na videz je res tako. Todorov kot čisto fantastiko prikaže le dve deli: Jamesov *Obrat vijaka* in Mériméejevo delo *Venera iz Illa*. Vendar kritikom pri tem očitno ni bilo jasno, da fantastična književnost po Todorovu ni samo tisto, kar vključuje oznaka čista fantastika. Spomnimo se, da avtor *Uvoda* govori o nihanju bralca med dvema mogočima razlagama dogajanja – fantastika je vezana prav na to neodločenost. Tako obotavljanje vpisanega bralca pa se pojavlja tudi v literaturi, ki sodi v tujo in čudežno fantastiko. Del, ki sodijo v tedve kategoriji, pa je ob delih čiste fantastike vsekakor dovolj, da si zaslužijo poseben žanr.

Kategorija čiste fantastike s tega stališča ni vprašljiva. Podobno trdni se zdita tudi sosednji kategoriji, res problematični pa sta skrajni dve. Čudežno (ki v shemi Todorova sploh nima svojega mesta) namreč avtor *Uvoda* deli na več oblik, izmed katerih je čisto čudežno le ena, poleg nje pa našteva še hiperbolično čudežno, eksotično čudežno, instrumentalno čudežno in znanstveno čudežno (1970: 59-62). Problem je to, da ni povsem jasno, kam pravzaprav sodi skupek vseh oblik čudežnega. Dodatno vprašljive pa so določitve nekaterih podžanrov čudežnega. Todorov namreč tudi tu uporabi ahistorični vidik, vendar se tako zastavljen izkaže kot neuporaben.

Oglejmo si za primer problem z instrumentalnim čudežnim. Za to kategorijo naj bi bile značilne *petits gadgets, des perfectionnements techniques irréalisables, à l'époque décrite, mais après tout parfaitement possibles* (1970: 61). Naprava, ki jo je nemogoče ustvariti v dobi, ko je bilo delo napisano, naj bi bila na primer leteča preproga. Njena realizacija, zaradi katere je taka naprava upravičena, je po Todorovu helikopter. Todorov ne meni, da je leteča preproga za že nekaj sto let mrtvega bralca *Tisoč in ene noči* element čudežnega, za danes živečega bralca – ki pozna helikopter – pa ne. To bi bila sicer problematična trditev, a še vedno boljša kot ahistorizem, kakršnega izvaja. Za njegovega vpisanega bralca (za katerega se zdi, da pozna vse, kar je, kar je bilo, in morda celo to, kar bo) je namreč leteča preproga upravičeno čudežno, instrumentalno čudežno. Seveda; če tej nekolikanj izkrivljeni logiki sledimo do konca, lahko pokažemo, da čudežnega sploh ni. Verjetno bomo vse elemente čudežnega s pojavom novih tehnologij lahko razumeli kot upravičene, večino čudežnih elementov pa bi zmogli opravičiti že danes. Tako lahko zagovarjamo teorijo, da ptičice, ki v *Pepelki* ločijo seme od pepela, niso nič drugega kot sesalec z vgrajenim varnostnim sitom.

Čisto tuje pa je problematično predvsem zato, ker avtor *Uvoda* ne navaja del, ki bi jih res lahko šteli v tako koncipirano kategorijo. Eden izmed primerov čistega tujega naj bi bila zgodba *Padec hiše Usherjevih*, češ da Poe niti ne predlaga nadnaravne razlage dogodkov niti ni takšna razlaga nujna. Razburljivi, nenavadni dogodki naj bi bili pri Poeju povsem racionalno pojasnjeni, predvsem z boleznim odnosom med sestro in bratom (1970: 52-54). A ob številnih prizorih, če ne kar ob celotnem dogajanju, bralci tudi tu verjetno nihajo med racionalno in nadnaravno razlago (ki

je Poe resda ne zapiše, jo pa močno sugerira). Se je hiša po smrti prebivalcev zrušila zato, ker je bila že močno načeta, ali je pri delu kaka nadnaravna sila? Mogoča je prva ali druga interpretacija, mnogi bralci pa bi verjetno nihali med obema. To pa pomeni, da moramo kratko zgodbo *Padec hiše Usherjevih* prištevati v kategorijo čiste fantastike, ne pa čistega tujega.

Sistem Todorova je torej vprašljiv predvsem v dveh točkah: čisto tuje in čisto čudežno. To so ugotovili celo literarni raziskovalci, ki so bolj ali manj sledili temeljnima določiloma fantastike Todorova: Christine Brooke-Rose v *A Rhetoric of the Unreal*, Neil Cornwell v *The Literary Fantastic* ter Rosemary Jackson v *Fantasy, the Literature of Subversion*. Da je Todorov v kategorijo čistega čudežnega uvrstil številne oblike čudežnega, je opazila že Christine Brooke-Rose, ki je zato iz oznake te kategorije odstranila besedo 'čisto' (1981: 84). Njenemu zgledu je sledil tudi Neil Cornwell, ki pa je hkrati odpravil tudi problematično definirane kategorije in jih nadomestil z drugače koncipiranimi (1990: 4-42). Problem s čistim tujim pa je najpreprosteje rešila Rosemary Jackson, saj ga je enostavno izpustila iz svojega sistema.

Model Todorova se torej – ob nekaterih manjših popravkih – zdi sprejemljiv. A za katera dela je takšen model pravzaprav sprejemljiv? Kot so pokazali celo omenjeni nasledniki Todorova, je velika večina njegovih primerov literarne fantastike iz prejšnjega stoletja. Novejši primeri (na primer Kafkova *Metamorfoza*) shemi pač ne ustrezajo. (Glej na primer Brooke-Rose 1981: 66.)

Strukturalistična ahistoričnost, izvajana na takšen način, se izkaže kot nemogoča: bralci prejšnjega stoletja so fantastično literaturo svojega časa morda res brali tako, da so se spraševali, ali so opisani dogodki rezultat nadnaravnega ali naravnih zakonitosti. A vprašanje je, ali tudi današnji bralci berejo to literaturo enako. Kaj šele, da bi današnji bralci tako prebirali fantastiko 20. stoletja – *Mojstra in Margareto*, *Maga* ali *Nevidna mesta* – težko pa bi tudi trdili, da bi kdor koli bral starejša, pogojno fantastična dela – na primer *Božansko komedijo* – kot todorovsko fantastično literaturo.

Podobno problematično je tudi drugo temeljno določilo fantastike. Že več raziskovalcev (na primer H. Bloom v *Towards a Theory of Revisionism*) je pokazalo, da kot vso drugo literaturo tudi fantastiko lahko beremo alegorično. Ko Todorov govori o alegoričnem branju, namreč misli na 'vpisan alegoričen pomen', kakršnega imajo basni. Ker ima basen vedno vpisano

alegorijo, elementov, ki bi jih drugače imeli za fantastične (govoreče živali itn.), po Todorovu nikakor nimamo za take. A vpisano alegorijo lahko najdemo v vsej literaturi, saj pravzaprav ne gre za nič drugega kot za etično in spoznavno komponento literarnega dela. Alegoričnost etičnega oziroma spoznavnega v basni in drugih krajših oblikah je navadno res bolj jasna in neposredna kot sorodno alegorično sporočilo kakega fantastičnega romana in drugih daljših zvrsti. To pa še ne pomeni, da ga v teh sploh ni.

Podobno problematično je tudi določilo o poetičnem branju. Pravzaprav gre za isto določilo, češ da moramo fantastične prvine v literaturi razumeti dobesedno. Razlika je le to, da to določilo razloži z mislijo, da poetično branje zavrača vsakršno prikazovanje (la représentation). Kaj natanko je Todorov mislil s tem izrazom, ni povsem razvidno. Christine Brooke – Rose pravi, da je meril na dela z izjemno močno poetično funkcijo, ki so obenem povsem brez referencialne (Brooke–Rose 1981: 68). A najsi je Todorov z la représentation meril na prikazovanje, kot ga je utemeljil z izrazom mimesis Aristotel, najsi na dela brez referencialne funkcije, je taka definicija problematična. Verjetno se strinjamo, da so tudi skrajne modernistične literarne umetnine (tako imenovana 'nemimetična' literatura) vendarle vsaj nekoliko prikazujejoče (in imajo referencialno funkcijo, pa četudi še tako šibko). Tudi če avtor take 'nemimetične' literarne umetnine uporabi jezikovna znamenja, ki so na videz popolnoma brez pomena, že sama namenska uporaba teh znamenj določa, da imajo kontekst. Če naj na primer Zagoričnikova pesem *Zapovedi* iz cikla *Rej pod lipo* velja za umetniško stvaritev in ne za niz tiskarskih napak, morajo znamenja, ki sestavljajo pesem, vsaj namigovati na kontekst, iz katerega izhajajo. Ko ne bi bilo tako, bi morali kot estetske v umetniškem pomenu razumeti tudi vse neumetniške pojave, to pa bi bilo paradoksalno stališče.

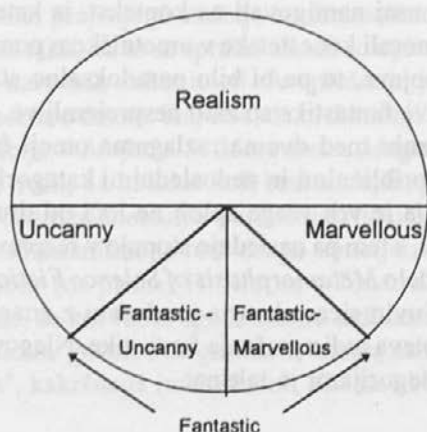
Take določitve fantastike so zato nesprijemljive. Ne le da Todorov z določilom o nihanju med dvema razlagama omeji fantastiko zgolj na prejšnje stoletje; s približnimi in nedoslednimi kategorijami alegoričnega in poetičnega branja je vrh vsega sploh ne loči od druge literature.

Delen premik, s tem pa naslednjo stopnjo v razpravljanju o fantastiki, pomeni Suvinovo delo *Metamorphosis of Science Fiction*. Kot je razvidno že iz naslova, se Suvin sicer ukvarja predvsem z znanstveno fantastiko, vendar se ob tem loteva tudi vprašanja fantastike. Njegova shema razmerij med sorodnimi kategorijami je takšna:

	Naturalistic	Estranged
Cognitive	'naturalistic' literature	SF (& pastoral)
Non-cognitive	subliterature of naturalism	metaphysical: myth, folk-tale, fantasy

Osredotočimo se zgolj na razmejitev med 'odtujeno' literaturo (vanjo sodita predvsem znanstvena fantastika in fantastika) in 'naturalistično' literaturo (vanjo sodi naturalistična literatura v ahistoričnem pomenu besede). Ta razmejitev je namreč bistvena za nadaljnje obravnave problema fantastike. Suvin, izhajajoč iz ruskega formalizma, tako fantastiko kot znanstveno fantastiko ločuje od 'naturalistične' književnosti, češ da je oboje 'odtujena' literatura (1979: 20).

Suvinov vpliv na nadaljnje raziskave fantastike je bil predvsem zaradi nejasnosti definicij in ponesrečenega izrazja vendarle majhen. Večina raziskovalcev ga sicer upošteva, vendar le toliko, da fantastiko definirajo v povezavi z njej nasprotno kategorijo. Že Christine Brooke-Rose, za njo pa tudi Cornwellu, je bilo očitno, da je Suvinova kategorija 'naturalistične literature', četudi ahistorično pojmovana, vendarle preozka, da bi bila lahko primerno nasprotje fantastiki. Zato jo je Christine Brooke-Rose zamenjala z nekoliko širšo kategorijo realizma (spet pojmovano ahistorično in ne kot obdobje v razvoju literature), to pa vključila v sistem Todorova takole (Brooke-Rose 1981: 84):



A da tudi kategorija realizma ni dovolj široka ali pa vsaj ne povsem ustrežna, je kmalu ugotovila Rosemary Jackson. Svoj žanrski sistem je zato zasnovala iz treh kategorij: čudežnega, fantastičnega in mimetičnega (1980: 33-37). Kategorijo realizma je Jacksonova torej razširila v mimetično. S tem je postala vsekakor dovolj široka, da jo lahko postavimo nasproti fantastiki, vendar moramo obenem proti njej navesti podoben ugovor kot proti določilu Todorova o 'poetičnem' branju. Tudi fantastika je – tako kot vsa druga umetniška literatura – prikazujoča, mimetična. Prav zato je razširitev kategorije realizma v žanr mimetičnega nemogoča, saj je ta tako širok, da vključuje tudi fantastiko.

Način, kako se Rosemary Jackson loteva problema fantastike, resda v marsičem temelji na Todorovu. Obenem pa njegove temelje dopolnjuje v smeri, ki zahteva nekoliko več pozornosti. Omenili smo že, da je Jacksonova upravičeno nasprotovala kategoriji tujega in jo je zato preprosto izločila (1980: 32). Obenem pa v njeni žanrski razporeditvi ne najdemo več mešanih žanrov, torej tuje in čudežne fantastike. Razlog za to je kritika, ki jo Rosemary Jackson naperi na raziskovalce, saj ti pozabljajo, da z izrazom žanr opisujejo abstraktne strukture. Nezavedanje o abstraktnosti žanrskega sistema pomeni, da žanri postanejo neprebojni predali, tako pa ustrezajo le nekaterim delom. Prav zato, da bi prikrili neustreznost, ki izhaja iz prevelike rigidnosti, so potrebni tako imenovani mešani žanri. Ti pa ob upoštevanju žanrske fluidnosti, torej dejstva, da številna dela sodijo na mejo med žanre, da lahko prehajajo iz enega v drugega, niso več potrebni.

Delno prav zaradi poudarjanja take fluidnosti Rosemary Jackson sploh ne govori več o žanrih, temveč o modusih. Obenem pa se z izbiro novega pojma loteva tudi vprašanja, na podlagi kakšnih kriterijev naj literarna dela sploh združujemo v žanre.

Avtorica zagovarja teorijo, da bi jih morali združevati na podlagi njihove modalnosti, torej posebnega načina obravnave tem in motivov, in vsaj delno se moramo strinjati z njo. Pojav motivov, ki se zdijo specifični za fantastiko, nikakor ne pomeni, da literarno delo, v katerem so, lahko uvrščamo v fantastiko, saj morajo biti tudi uporabljeni v fantastičnem modusu. To na primer pomeni, da je motiv čarovnice, ki se nam zdi povsem fantastičen, lahko uporabljen tudi kot verističen (spomnimo se samo Tavčarjeve *Visoške kronike*).

Kot tako je razpravljanje o literarnih načinih oziroma modusih seveda zelo pomembno. Ne pomeni sicer, da moramo opustiti oznako žanri, saj modalnost lahko razumemo zgolj kot eno izmed konstitutivnih lastnosti žanrov, ki nas še posebej opozarja na način, kako so teme in motivi v posameznem delu obdelani. Zato dostikrat šele modalnost dela lahko določi njegovo pripadnost kateremu izmed žanrov.

Zadnjo in za zdaj tudi najbolj izčiščeno stopnjo v razpravljanju o fantastiki pomeni delo *Fantasy and Mimesis* Kathryn Hume. Pod vplivom Rosemary Jackson se odreče razpravljanju o žanrih, obenem pa tudi razpravljanju o modusu. Oboje se ji namreč zdi preveč izključujoče (1981: 20). S tem tudi Humova, podobno kot Jacksonova, zavrača rigidnost struktur, v katere vključujemo literarna dela. Delno tudi zato, da bi še bolj poudarila potrebo po fluidnosti, si omisli nov izraz za take strukture – vzgib (impulse).

Vendar gre pri Kathryn Hume za dejansko izčiščeno shemo literarnih struktur, saj priznava le dva vzgiba, ki avtorje vodita pri pisanju – mimitičnega in fantastičnega – oziroma z njenimi lastnimi besedami: "mimesis, felt as the desire to imitate, to describe events, people, situations and objects with such verisimilitude that others can share your experience; and fantasy, the desire to change givens and alter reality – out of boredom, play, vision, longing for something lacking, or need for metaphoric images that will bypass the audience's verbal defences. (Hume 1984: 20)

Taka definicija dveh temeljnih literarnih impulzov je vprašljiva najprej zaradi poimenovanj, saj bi lahko pripeljalo do mučnih zapletov. Humova bi vendarle morala mimitični impulz poimenovati kako drugače, saj – kot smo poudarili že večkrat – tudi fantastičnim impulzom ne gre odrekati mimitičnosti.

Problematična pa je tudi definicija sama. Iz nje lahko razberemo, da je takšen ali drugačen impulz nagnjenje samega ustvarjalca, saj je literatura po Humovi produkt dveh impulzov. Nujen sklep je torej, da avtor s fantastičnim impulzom – uporabimo kar primeren izraz Todorova – vpiše v delo nekatere prvine, ki jih moramo razumeti kot željo po spremembi danega in po spreminjanju resničnosti.

Poskus sinteze

Tako pa smo se spet vrnili na začetek našega razpravljanja. Tako razumevanje literature je namreč – kot smo videli že pri problemu instrumentalnega čudežnega – precej neplodovito. Tako Todorov kot Humova in številni drugi namreč s takimi izhodišči predvidevajo, da je literarno delo fantastično od svojega nastanka pa do večnosti. Prav zaradi takega poenostavljenega obravnavanja se raziskovalci zapletejo v eno izmed aporij, ki so lastne domala vsem spisom o fantastiki: neuskklajenost med zgodovinsko in teoretično obravnavo.

Ta aporija je značilna že za Todorova. Glede na to, da izhaja s stališč strukturalizma, bi vsekakor lahko pričakovali, da bo fantastiko opisal izrazito ahistorično. Kljub temu pa – in to je pomenljivo – številni interpreti Todorova (tako tudi Metka Zupančič in Marcel Štefančič v svojih diplomskih nalogah) večkrat nihajo med tem, ali avtor *Uvoda* opisuje žanr teoretično ali zgodovinsko. Najtehtnejši razlog za neodločnost interpretov se skriva v dejstvu, da lahko poleg izrazito ahistorične težnje pri Todorovu med vrsticami zasledimo povsem historično. Dokaz za to so literarne umetnine, na katere se naslanja, saj pripadajo omejenemu zgodovinskemu izseku, pa tudi številne misli, zapisane v *Uvodu*, na primer: "Fantastika je slaba vest prejšnjega stoletja." (Todorov 1970: 33) Prikrito težnjo po historični definiciji žanra končno nakazuje tudi to, da se je kmalu po izidu *Uvoda* Todorov odpovedal teoretičnim žanrom. V pogovoru s Christine Brooke-Rose je tako menda izjavil, da se mu teoretični žanri zdijo vse manj mogoči ter da se vse bolj navdušuje nad historičnimi (Brooke-Rose 1981: 68).

Da se ne bi zapletli v tako neskladje, mora teoretična določitev upoštevati, kdaj je posamezen literarni pojav sploh obstajal. Zanima nas torej, ali je fantastika obstajala že od nekdaj ali se je pojavila šele na podlagi posameznega zgodovinskega procesa.

Zaupajmo Mladenu Dolarju, ki v izvrstnem spisu k slovenskemu prevodu Freudove razprave *Das Unheimliche* trdi, da se je zaradi sprememb v odnosu do sveta tuje (das Unheimliche) lahko pojavilo šele z razsvetljenstvom. Z vznikom moderne, ta se po Dolarju začne z zmago razsvetljenstva, naj bi bil uničen prostor svetega, na katerem je slonela družbena distribucija moči, torej predvsem plemstvo. A znanstvena in politična ra-

cionalnost svetega nista uničili do konca: iz njega je nastalo tuje. Prej enoten svet se je torej z vznikom racia razdelil na racionalno in tuje (1994: 80-84).

Dolarjevo utemeljevanje se zdi povsem upravičeno in ga podpirajo številni spisi, ki se ukvarjajo z duhovnimi premiki tistega časa. Vendar obenem ne smemo pozabiti, da se opisane spremembe niso pojavile kar naenkrat. Uveljavljale so se postopno, verjetno od renesančnega humanizma naprej, saj je ta opravil podobno zamenjavo v središču duhovnega sveta.

Zato je naslednja trditev Kathryn Hume očitno preveč vključujoča: If we look at western literature historically, we find all sorts of departures from consensus reality throughout its span, in the works of such major authors as Homer and Virgil ... (Hume 1980: 20). Fantastičnega impulza, ki naj bi vodil Homerja, pač ni bilo. Kajti v osmem stoletju pr. n. š., ko sta bila *Iliada* in *Odiseja* ustvarjeni, pa tudi dve stoletji kasneje, ko sta v Atenah dobili bolj ali manj dokončno podobo, avtor ali avtorji najverjetneje niso sodili, da so Kiklop in razne druge pošasti povsem izmišljeni.

To pa ne pomeni, da moramo iz fantastične literature izključiti vse stvaritve, ki so nastale pred razsvetljenstvom oziroma – pogojno – renesanso. Fantastika resda obstaja od razsvetljenstva oziroma renesanse, napisana pa je bila lahko že prej.

Strinjajmo se, da ima literarno delo svoj primarni obstoj v avtorjevi zavesti. Zato del, ki so bila napisana v starejših obdobjih, po njihovem primarnem obstoju ne moremo šteti v fantastiko. A vemo, da imajo literarne umetnine tudi sekundarni obstoj v zavesti bralcev. Tako leposlovno delo, ki je bilo sicer napisano pred renesanso, obstaja tudi v poznejših obdobjih, vse do danes. Vprašanje je, ali takšne literarne umetnine po renesansi oziroma razsvetljenstvu res obstajajo – torej se berejo – kot zgolj fantastična literatura. Za to bi bil potreben bralec, ki se ne bi niti najmanj oziral na zgodovinsko ozadje teh literarnih stvaritev. Tako morda berejo *Odisejo* otroci, veliko manj pa odrasli bralci. Po drugi strani pa: naj je naše poznavanje zgodovinskega ozadja še tako veliko, vedno je neprimerljivo z neposrednim izkustvom zgodovinskega prostora in časa, v katerem je delo nastalo. Vsaj nekatere prvine take književnosti zato danes beremo podobno kot novodobno fantastiko.

Z ahistoričnega stališča moramo torej v fantastično književnost prištevati vsa dela, ki so v katerem koli zgodovinskem obdobju vsaj načelno

obstajala kot fantastična, torej so bila kot takšna pisana ali brana. Pri tem se moramo zavedati, da je naš ahistorični model omejen z nekoliko nejasno spodnjo historično mejo (razsvetljenstvo/renesansa), obenem pa tudi z zgornjo historično mejo (postmodernizem). Zavedanje o zgornji meji je morda še pomembnejše kot zavedanje o spodnji. Drastične spremembe v odnosu do fantastičnega, ki se bodo morda zgodile v prihodnosti, bodo morda zahtevale celo odpravo te kategorije. Čeprav je ta ahistorična, je uporabna zgolj v določenem času. V času, ki vsaj načeloma deli stvarno od ne-stvarnega.

Poudarimo še, da pri omejevanju področja, v katerem se lahko giblje teoretična misel o fantastiki, nikakor ne gre za paradoksalno združevanje historičnega in ahistoričnega vidika. Vsak literarni pojav je po preprosti logiki časovno omejen in le znotraj njegovega trajanja se mu lahko približamo bodisi historično bodisi ahistorično.

Kakor koli, tako omejena fantastična literatura šele omogoča razpravljanje o osnovnih delcih, ki jo sestavljajo. Osnovne elemente, ki so lastni fantastiki, moramo razumeti kot osnovne delce literarne umetnine, ki so kadar koli (i. e. od renesanse oziroma razsvetljenstva naprej) vsaj pogojno obstajali kot fantastični (torej so jih kot takšne razumeli bodisi bralci bodisi avtor). Temu nasprotni pa so tisti elementi, ki se naslanjajo na tisto, kar avtorji in bralci imenujemo stvarnost. Posredno smo že pokazali, da jih je nesmiselno poimenovati mimetični, realistični ali naturalistični, in prav zaradi njihove navezanosti na stvarno je zanje najboljša oznaka veristični elementi.

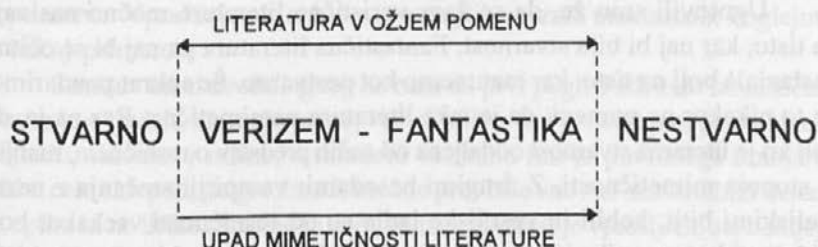
Tako fantastični kot veristični elementi so preprosti motivno-tematski drobci ali pa se spajajo v zapletenejše motive in teme. Tista dela, v katerih je več fantastičnih motivov in tém, bomo brez dvoma lahko šteli v žanr fantastike. Dela, ki jih imajo malo ali celo nič, pa v žanr veristične literature. Podobna je določitev teh dveh žanrov s stališča verističnih elementov: manj ko jih je, bliže je delo fantastiki, čeprav ta nikoli ne more biti popolnoma brez verističnih motivov in tém. Celo v literarnih stvarnostih, ki se zdijo popolnoma drugačne od zunajliterarne resničnosti, so vendarle izrazito veristične teme. Tako je ena močnejših tém Tolkienovega Srednjega sveta (literarne stvarnosti *Hobita* in *Gospodarja prstanov*) na primer tema požeželske idile.

Načelno res lahko delimo literaturo na veristični in fantastični žanr. A ob tem se moramo zavedati dveh problemov. Prvi je, da se veristični in fantastični elementi lahko tako močno povežejo, da jih je težko ali sploh nemogoče ločevati – spomnimo se samo na magični realizem. Takšne literarne tvorbe bomo seveda morali uvrstiti na mejo med žanra verizma in fantastike.

Tudi drugi problem se navidezno kaže kot fluidnost meje med verizmom in fantastiko. Lahko kateri izmed Lewisovih romanov o Narniji ali pa Kingovo *Mačje pokopališče* obstaja kot veristično delo? Zdi se, da lahko, pa naj se zdi še tako smešno; vsaj tisti bralec – in gotovo bi našli katerega – ki bi bil brez dvoma prepričan o resničnem obstoju Lewisove Narnie oziroma Kingovega literarnega sveta, najbrž omenjenih del ne bo bral kot fantastiko. A določitev, ali delo v zavesti takega bralca obstaja kot fantastika ali ne, seveda ni znotrajliterarni problem.

Tako kot verizem sega prek meja umetniške literature z esejističnim pisanjem, je tudi znotraj fantastične literature več del, ki so na meji z religijami oziroma takšnim ali drugačnim verovanjem. Vendar esejistiko beremo zgolj kot esejistiko – torej kot tvorbo, ki je mešanica umetniškega in stokovnega. Različna dela fantastične literature pa lahko beremo na tri načine: bodisi kot beletristiko, bodisi kot ideološko literaturo, bodisi kot delno eno, delno drugo. Tako je že dodobra uveljavljeno povsem literarno branje *Svetega pisma*, ki številne prizore postavlja v žanr fantastične literature. Zgolj kot versko literaturo danes *Biblijo* najbrž bere malokdo, vendar je takšno branje v zahodnih deželah začelo postajati redkejše razmeroma pozno po pojavu razsvetljenstva, pač šele s pojavom pozitivizma in kasnejšega nihilizma. Tako danes med verniki najpogosteje zasledimo branje, pri katerem bralci v posamezne prizore preprosto verujejo, številne druge pa berejo povsem literarno. Polliterarna, predvsem pa neliterarna branja različnih fantastičnih del nas ne bodo pretirano zanimala, preprosto zato, ker se literarne stroke zgolj dotikajo.

Na podlagi povedanega že lahko postavimo osnovno žanrsko shemo:



K verizmu, ki na tem mestu ni v ospredju našega zanimanja, lahko med drugim prištejemo socialni, pikareskni, policijski, vojaški, vohunski in vojni roman ter vsa druga dela, ki s svojo vsebino, témami in motivi temeljijo večidel na tistem, kar razumemo kot stvarno. Preden se lotimo natančnejše določitve, katera dela sodijo v fantastično literaturo, pa moramo natančneje pokazati še na lastnosti, ki so skupne tako verizmu kot fantastiki.

Najplodovitejši način določitve takih skupnih lastnosti je vprašanje, kako je fantastika zastopana v posameznih vrstah, prek tega pa tudi zvrsteh. Povsem očitna je v epiki, problem pa sta drugi dve vrsti, posebej lirika. Večina akademskih razprav, kot smo opazili že ob Todorovu, izrazito nasprotuje vključevanju lirike v fantastiko. Prav nasprotno pa esejisti skoraj vedno zagovarjajo ravno nasprotno stališče. Vendar številni spisi, pa naj na videz še tako ostro zagovarjajo zgolj eno ali drugo, v smislih večkrat nihajo med enim in drugim. Taka aporija je na primer značilna za Metko Kordigel. Tako kmalu zasledimo mnenje, da se znanstvena fantastika (po omenjeni avtorici eden podžanrov fantastike) pojavlja v vseh literarnih vrstah. (1994: 5) Ko se kasneje pridruži naukom Todorova o alegoričnem in 'poetičnem' branju, bi morala liriko seveda izključiti iz kroga fantastične književnosti, vendar to povsem spregleda.

Kakor koli že, najprej se oprimo na bistvene razlike med liriko, epiko in dramatiko, kot jih opredeljuje Janko Kos. Razlike po njegovem določamo z več kriteriji. Čeprav bi bili zanimivi vsi, se bomo v prid zgoščenosti spisa navezovali zgolj na zadnji kriterij: kako se v literarnem delu povezujejo

med sabo osnovni delci vsebine literarnega dela, torej afektivno-emosivni, idejno-racionalni in snovno-materialni.

Ugotovili smo že, da se žanr veristične literature močno naslanja na tisto, kar naj bi bila stvarnost. Fantastična literatura pa naj bi se očitno naslanjala bolj na tisto, kar razumemo kot nestvarno. Še enkrat poudarimo, da to nikakor ne pomeni, da je taka literatura nemimetična. Res pa je, da bolj ko je literarna stvarnost oddaljena od naših predstav o resničnem, manjša je stopnja mimetičnosti. Z drugimi besedami: vampirji, srečanja z nezemeljskimi bitji, hobiti in vesoljske ladje so od resničnosti vsekakor bolj oddaljeni kot tematika in motivika realističnih romanov, hkrati pa so bližje resničnosti kot konkretna poezija (ta pa je – če je res umetniška tvorba – še vedno mimetična).

Fantastični elementi se v nasprotju s takimi literarnimi stvaritvami vedno trudijo povezati v sklenjeno celoto, sestavljati sklenjen svet, ki bo znotraj svojih zakonitosti verjeten, čeprav morda skrivnosten in nejasen. Da pa napravimo fantastičen motiv verjeten in ga vključimo v celoto literarnega sveta, so potrebni nizi snovno-materialnih delcev, ki naj takšen motiv ali témo vsaj orišejo in bežno povežejo z drugimi. Vsa fantastična dela se morajo slej ko prej lotiti takšnega orisa, pa čeprav ne pri vseh fantastičnih motivih, in se celo močno koncentrirajo na enega samega. Celo najbolj nejasni motivi, kot je navadno motiv vampirja, so v vsakem literarnem delu deležni vsaj meglenih pojasnjevanj. Če drugega ne, se ob vampirju vedno najde kdo, ki se mu vsaj približno sanja, kakšen kol je treba zabiti vanj, s tem pa se že določajo pravila znotrajliterarne resničnosti. Tudi najbolj manieristični fantastični motivi in téme, od katerih bi zaradi pogoste uporabe morda pričakovali, da so že povsem prezentni, so razloženi – tako je tematika čarovništva precej konsistentno in na dokaj nov način vključena v realnost neverjetno popularnih romanov Terryja Pratchetta o Ploščatem svetu. Fantastični elementi, pa naj bodo na videz še tako pogosto uporabljani, so v vseh izvedbah nujno vsaj nekoliko drugačni od vseh poprejšnjih, saj bi drugače izgubili svojo fantastičnost.

Za fantastiko so torej bistveni snovno-materialni delci. Ti načeloma prevladujejo v epiki. V dramatiki, še bolj pa v liriki so po navadi podrejeni afektivno-emosivnim ali idejno-racionalnim. Prav zato je za fantastiko najprimernejša epika, predvsem daljša.

Vprašanje lirike s tem seveda še ni rešeno. Na podlagi povedanega je sicer očitno, da so krajše pesmi za smiselno vzpostavitev nestvarnega neprimerne. Vprašanje pa je, kako je v daljših verznihi umetninah. Poglejmo si nekaj primerov.

Strnišev cikel *Brobdingnag* se nam na prvi pogled zdi zelo fantastičen. Govor je o ljudeh, ki imajo precej več okončin, kot je običajno, pa o bajnem zakladu, skritem v mlinu, o mladem velikanu itn. Iz površnega branja bi lahko celo sklepali, da gre zaradi močne prevlade snovno-materialnih delcev za epiko in ne liriko. A njihova snovno-materialnost je vprašljiva, saj delujejo prej emotivno; delci se tudi ne povezujejo v logično celoto, ki bi izoblikovala pravi epičen stil. To pa pomeni, da gre za vrsto čutno-metafizičnih vtisov, ki nas poženejo daleč proti meji, za katero je nemimetično. Vsekakor pre-daleč, da bi bila to lahko fantastična literatura.

Vendar to ne velja za poezijo v celoti. Spomnimo se Aškerčevega *Mejnika*. Tu so snovno-materialne prvine zbrane večinoma okoli centralnega, najverjetneje fantastičnega dogodka: sredi temnega gozda živ kmet sreča svojega rajnkega soseda. A ker lahko iz redkih snovno-materialnih delcev, ki se ne vežejo neposredno na fantastični dogodek, sklepamo, da je bil živi kmet pijan, si dogodek lahko razlagamo tudi kot verističen. Tako bi to balado najlaže uvrstili na mejo med fantastično in veristično književnostjo.

Vsekakor pa obstajajo tudi pesniška dela, ki so popolnoma fantastična, tako na primer Burnsov *Tam*. Zabavni nizi krepkih in nazornih prizorov, predvsem tisti, ki se osredotočajo na ples čarovnic, uveljavijo vrsto fantastičnih elementov, ki se v skladu z notranjeliterarnimi zakoni povežejo v trdno in jasno podobo fantastične resničnosti.

Oblikujmo sklep torej takole: tudi poezija lahko sodi v fantastiko, vendar le tista, v kateri najdemo snovno-materialne delce, ki so nujni za fantastično in so medsebojno povezani tako, da sestavljajo jasen fantastičen svet. Že iz peščice primerov, ki smo jih navedli, pa je očitno, da temu lahko ustrezajo predvsem daljša tovrstna dela, pač zato, ker s svojim zunanjim obsegom dajejo možnost uveljavljanja več snovno-materialnih prvin. Tako se fantastično pesništvo že močno bliža epiki in izstopa iz lirike, to pa je razvidno tudi iz naših primerov – tako *Tam* kot *Mejnik* sta epski pesnitvi. To pa končno pomeni tudi, da je fantastika v liriki nemogoča; celo verznihi

umetnin, ki s svojim obsegom omogočajo formacijo snovno-materialnih prvin v pravi fantastičen svet, ne moremo šteti v liriko.

Drugače je v dramatik, saj so strnjeni in povezani nizi snovno-materialnih delcev tu že načeloma pogostejši kot v liriki. V praksi tako trditev potrjuje industrijska produkcija scenarijev za znanstvenofantastične serije, kot so *Zvezdne steze*, *Dosjeji X*, *Vesoljski bojavniki* itn. Seveda obstajajo tudi dramska dela, namenjena gledališču ali branju, kot so Goethejev *Faust*, Strniševa *Driada* in Čapkov *R.U.R.* Vsekakor ima vsa dramatika, v kateri so fantastični elementi močnejši, tudi večji zunanji obseg. Zato bi enodejanke zelo težko šteli v fantastično literaturo.

Vsaj delno je problematična tudi epika, predvsem njene krajše oblike. Spomnimo se na razmišljanje Todorova o basnih. Očitno je, da so različne oblike antropomorfizacije bitij, ki se v njih pojavljajo, izrazit fantastičen element; govoreče živali so vsekakor nekaj nestvarnega. Vendar so ti elementi osamljeni in nepovezani, zato ne ustvarjajo konsistentne podobe fantastične literarne stvarnosti. Tako jih moramo šteti v verizem, ki pa ima nekaj osamljenih fantastičnih elementov. Podobno problematične so tudi druge kratke epske oblike, predvsem prilike in črtice, v katerih večkrat najdemo zgolj osamljene fantastične prvine.

Pripovedke in pravljice ter nekoliko daljše forme, kot so novele in kratke zgodbe, pa so že lahko izrazito fantastične, čeprav jih njihov zunanji obseg večkrat zavezuje k izrazitejši dramatičnosti, refleksivnosti, deskriptivnosti ali celo liričnosti in tako postanejo nekakšna lirika fantastike. Najbolj reprezentativno fantastične pa so prav najdaljše epske zvrsti, torej roman in povest.

Prav take zvrsti epike in dramatike so ustrezne tudi verizmu. Podobno kot fantastika tudi veristična dela namreč temeljijo na snovno-materialnih delcih, ki se medsebojno povezujejo v celosten literarni svet. Razlog za to lahko najdemo predvsem v dejstvu, da seveda stvarnost verističnih literarnih del nikakor ni enaka dejanski stvarnosti. Veristična literarna stvarnost se torej že razlikuje od dejanske in se mora – podobno kot fantastična – za svojo zakroženo in celotno podobo močno potruditi z nizi snovno-materialnih delcev. Prav taka skupna lastnost verizma in fantastike pa nam šele omogoča natančnejšo določitev, katera dela naj bi sodila v fantastiko.

Za uvod v problem natančnejše diferenciacije fantastike se strinjajmo s Kathryn Hume, ki trdi, da je fantastična literatura v *Uvodu v fantastično književnost* zastavljena preozko (1980: 14). Ne gre spet za to, da so primeri predvsem iz devetnajstega stoletja, ampak za problem, da Todorov žanrov, ki se zdijo izrazito fantastični (predvsem fantazijo in znanstveno fantastiko), ne uvršča v fantastično, temveč v čudežno, čeprav pri tem uporablja nekoliko drugačne izraze: hiperbolično, instrumentalno, eksotično in znanstveno čudežno.

A občutek, da sta žanra fantazije in znanstvene fantastike pravzaprav fantastična, je imel tudi Todorov, le da ga ni zavestno izrazil. Kajti kljub temu, da ju na začetku uvršča v čudežno, kasneje na to večkrat pozabi. Tako v petem poglavju, ki se večinoma ukvarja z govorom fantastike, le-tega aplicira na vse kategorije, torej tudi na tuje in čudežno (1970: 80-96). V podobno nenavaden položaj se spravi Cornwell, ki znanstveno fantastiko v svojem sistemu (1990: 40) uvršča ravno tako v čudežno, v predgovoru pa trdi, da bi se fantastično kot žanr dalo raziskovati tudi pri bratih Strugacki, Stapledonu, Vonnegutu in Ľemu, se pravi, avtorjih znanstvene fantastike (1990: xiii). Še bolj nenavadna je obnova sheme Todorova, ki jo Christine Brooke-Rose predstavlja na začetku poglavja, ki se ukvarja s Tolkienom kot fantastično literaturo. Avtorica nam tu zatrdi, da Todorov fantastično literaturo deli na čisto fantastično, tuje in čudežno (1981: 233-234).

Take poteze sicer izvrstnih teoretikov bi bilo treba razumeti takole: fantastično književnost kot žanr so poskušali pokazati tudi v čudežnem in tujem. Če natančno premislimo, je omenjene raziskovalce pri delitvi na tuje, fantastično in čudežno verjetno vodila tudi težnja, da bi kot resni teoretiki iz središča svojega razpravljanja izključili trivialno literaturo, kamor lahko štejemo večino znanstvene fantastike, utopije, fantazije, itn. Da bi se izognili nezadostnosti, ki izhaja iz tako izključujočega odnosa do umetniško manjvrednih pojavov, se zato pri vprašanju, katera dela lahko umestimo v fantastiko, ne bomo izogibali skupinam del, ki jih navadno ne štejemo ravno v sam vrh literarnega ustvarjanja.

Glede na osnovni okvir, ki smo ga postavili našemu žanru, pa lahko sklepamo, da vanj sodi kopica del, ki so si medsebojno močno različna. Tako se na nestvarno navezuje Walpolov *Otrantski grad*, ki ga literarna veda uvršča med začetnike grozljivke, pa tudi Heinleinov znanstveno-fantas-

tični roman *Vrata v poletje*, Orwellova utopija *1984* itn. Zaradi velike raznorodnosti teh in drugih del, ki ustrezajo kategoriji fantastike, bi jih bilo že zaradi večje jasnosti modela modro najprej razvrstiti v manjše skupine, šele nato pa pokazati na najpomembnejša posamezna dela teh žanrov, ki so obenem tudi najpomembnejša dela fantastike v celoti.

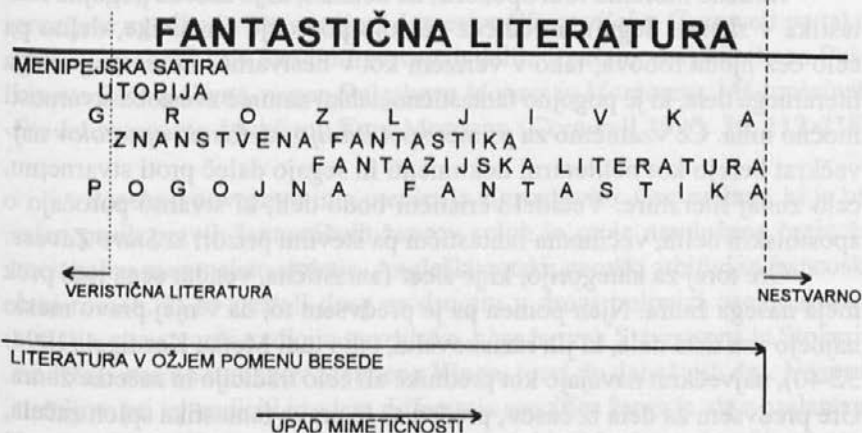
Pri vprašanju, kakšna naj bo razvrstitev literature znotraj fantastike, nam je lahko v oporo razprava Erica Rabkina *The Fantastic in Literature*. Njegovega dela ob pregledu novejših teorij nismo omenjali, saj Rabkin po svojih teoretičnih izhodiščih ne pomeni kake izrazite novosti. Pač pa je njegovo razmišljanje pomembno prav zaradi natančnejšega strukturiranja del znotraj fantastike, ki jo Rabkin razume kot nadžanr oziroma superžanr. Po njegovem naj bi kot tak vseboval tri kategorije: satiro, znanstveno fantastiko in utopijo (1976: 147).

Glede teh dveh kategorij se moramo vsekakor strinjati. Obe sta – kot bomo natančneje pokazali v nadaljevanju – vsekakor fantastični. Satire pa vendarle ne moremo šteti za zgolj fantastičen žanr; spomnimo se samo Prešernovih slovstvenih satir, ki niso niti najmanj vezane na nestvarno. Drugače pa je, če govorimo o menipejski satiri, kakor jo je določil Bahtin. Kot vemo, je zanjo bistven nerazdružljiv spoj najvišjih in najnižjih prvin, prek tega pa tudi nerazdružljiv spoj fantastičnih in verističnih prvin.

Poleg teh treh podžanrov fantastike moramo dodati še nekaj drugih. Predvsem ne smemo pozabiti na poseben prostor, v katerega bomo uvrščali dela, ki so nastala pred renesanso in jih zato lahko razumemo le kot pogojno fantastiko. Samosvojo kategorijo zahteva tudi grozljivka. Njen spoj s številnimi drugimi žanri, celo verističnimi, je sicer izjemno pogost. Vendar grozljivi elementi prevladujejo in so bistveni za graditev notranjeliterarne resničnosti, le če je ta tudi fantastična. Tako veristični žanri, kot na primer vojni, vohunski, policijski, vsebujejo številne grozljive elemente, ki pa se medsebojno ne spojijo, temveč se posamez vežejo na motive stvarnega sveta. Končno pa ne smemo pozabiti na žanr, ki se je začel uveljavljati šele po drugi svetovni vojni in se je predvsem med bralci in v knjigotrštvu dodobra uveljavil kmalu po tem, v literarni vedi pa šele v zadnjem času. Gre za fantazijo ali fantazijsko književnost, ki izhaja iz pravljice, vendar v nasprotju z njo gradi pravo fantastično literarno stvarnost.

Tako dela fantazijske književnosti kot drugih naštetih podžanrov fantastike se medsebojno sicer velikokrat spajajo, a obenem vendarle ohranjajo zgolj njim lastne značilnosti. Dodajanje še drugih žanrov se ne zdi smiselno, saj v našete literarne strukture lahko vključimo vsa fantastična literarna dela. Nadaljnja drobitev omenjenih žanrov, ki je sicer precej pogosta, pa bi prej zameglila razporeditev, ki je že tako izjemno zapletena. Pripadnost posamezni motiviki in načinu pisanja znotraj enega od naštetih žanrov ali pa prehajanje iz ene skupine fantastike v drugo bi bilo zato bolj modro ugotavljati ob razčlenjevanju posameznega literarnega dela, ne pa skupin. Prehodov iz enega v drug podžanr fantastike je namreč gotovo več kot besedil, ki sodijo zgolj v enega izmed naštetih žanrov.

Preden se lotimo opisa zakonitosti, ki jih ločujejo od drugih žanrov fantastike, preden navedemo nekaj pomembnejših del vsakega žanra in pokažemo na njegov prostor v fantastiki glede na jakost mimetičnega, naj jih uvrstimo v grafični prikaz našega superžanra.



Da bi dokončno ugotovili, ali je naša razdelitev upravičena, si moramo najprej ogledati skupino literarnih del, ki smo jo v razpredelnici poimenovali pogojna fantastika. Sem sodi vsa umetniška literatura, ki jo od nastanka prave fantastike pogojno razumemo kot fantastiko. Če obnovimo in nekoliko razširimo prejšnje razmišljanje o takšni literaturi: to so tista literarna besedila, ki so nastala že pred renesanso, vsekakor pa pred razsvetljenstvom, torej pred nastankom prave fantastike. Sem lahko prištejemo najrazličnejša dela, od homerskih pesnitev do *Božanske komedije*, predvsem pa tista religiozna in mitološka besedila, ki jih vsaj delno lahko beremo tudi literarno.

Ne moremo pa v to kategorijo uvrščati besedil, ki se današnjemu bralcu zdijo pogojno fantastična, v prejšnjih obdobjih pa so jih brali kot polnokrvno fantastiko. Tako na primer številna dela znanstvene fantastike prejšnjega stoletja vsebujejo elemente, ki so se avtorju, predvsem pa bralcem takrat zdeli povsem fantastični. Podmornica *Nautilus*, ki jo Verne v romanu *Dvajset tisoč milj pod morjem* tako skrbno opisuje, se je bralcem ob koncu prejšnjega stoletja vsekakor zdela zavezana nestvarnemu. In čeprav je dandanes podmornica povsem stvaren objekt, moramo pri uvrstitvi upoštevati osnovni zgodovinski obstoj romana in ga glede nanj umestiti v znanstveno fantastiko.

Končno moramo tudi opozoriti na dolžino, ki jo zaseda pogojna fantastika v shemi. Sega namreč čez celotno področje fantastike, delno pa celo čez njena robova, tako v verizem kot v nestvarno. Že znotraj enega literarnega dela, ki je pogojno fantastično, lahko namreč zvestoba stvarnosti močno niha. Če vzamemo za primer spet *Biblijo*, se *Pisma apostolov* največkrat berejo kot neliterarni dokumenti in segajo daleč proti stvarnemu, celo zunaj literature. Večidel veristični bodo deli, ki stvarno poročajo o apostolskih delih, večinoma fantastični pa številni prizori iz *Stare Zaveze*.

Gre torej za kategorijo, ki je sicer fantastična, vendar sega tudi prek meja našega žanra. Njen pomen pa je predvsem to, da v njej pravo mesto najdejo vsa tista dela, ki jih raziskovalci, tako tudi Metka Kordigel (1994: 32-40), največkrat navajajo kot prednike ali celo tradicijo in začetke žanra. Gre predvsem za dela iz časov, preden se je prava fantastika sploh začela, tako da vsekakor ne morejo biti niti tradicija niti začetki žanra, pa tudi besedo 'predniki' bi bilo bolje uporabiti za avtorje in dela od renesanse do razsvetljenstva.

Ravno tako mejen, čeprav na povsem drugačen način, je žanr menipeje. Če se spomnimo Todorova in njegovih naslednikov, lahko ugotovimo, da v fantastiko pravzaprav prištevajo tista literarna dela, ki bi ustrezala Bahtinovi kategoriji novodobne menipeje. Spoj različnih prvin, tako verističnih kot fantastičnih v neločljivo celoto je seveda natanko tisto, kar je za pojem fantastike predvideval Todorov, podobno pa Bahtin definira menipejo. Prav neločljivo spajanje elementov verizma in fantastike je posebna lastnost menipeje, ki jo ločuje od drugih žanrov fantastike, obenem pa tudi določa njeno mesto glede na zvestobo mimetičnemu. Vse menipeje sodijo na mejo med verizem in fantastiko, tako pa izražajo precejšnjo mimetičnost.

Novodobne začetke menipeje najdemo pri Hoffmannu, predvsem v zgodbah, na katere je v *Das Unheimliche* opozoril že Freud. V podobnih kratkih prozih tekstih se je menipeja razmahnila tudi pri Poeju. Christine Brooke-Rose izrazito nihanje bralca med stvarno in fantastično razlago pripisuje branju zgodbe *Črni maček* (Brooke-Rose 1981: 117-122), ob primeru *Padca hiše Usherjevih* pa smo videli, da se neločljivi spoj verističnega in fantastičnega da prikazati ob marsikaterem Poejevem kratkem besedilu.

Po takšnem razmahu pa se tradicija menipeje nepretrgano nadaljuje do današnjih dni, saj vanjo lahko prištevamo številne Maupassantove grozljive zgodbe in že omenjeni Jamesov *Obrat vijaka*. Cornwell pa tako spajanje pokaže še v številnih novejših delih. Značilno naj bi bilo za Puškinovo *Pikovo Damo*, roman Bulgakova *Mojster in Margareta*, Má-rquezovih *Sto let samote* in *Ljubljeno* Toni Morrison (Cornwell 1990: 36, 113-218).

Posebno povezavo ima menipeja z grozljivko. Gre za žanr, ki je bil eden prvih pravih fantastičnih žanrov sploh in ga je navdušeno bralo že racionalno osemnajsto stoletje. Angleški gotski, nemški srhljivi in francoski črni roman, ki so nastali drug za drugim v drugi polovici osemnajstega stoletja, so ustvarili tradicijo grozljivke, ki se je prek Stevensona in Stokerja obdržala vse do romanov Stephena Kinga, torej do današnjih dni. Nespremenljivo pri tej tradiciji in s tem *differentia specifica* žanra je, da z naslanjanjem na fantastično v bralcu poskuša ustvariti občutje strahu. Vendar ob številnih grozljivkah ni zares jasno, ali občutje strahu dejansko izhaja iz fantastičnega in se v takih besedilih grozljivka spoji z menipejo. Značilen

primer takšnega žanrskega mešanja je Jamesov *Obrat vijaka*. Ob dogajanju v romanu se namreč vendale moramo vprašati, ali duhovi, ki ogrožajo ljudi v podeželskem dvorcu, zares obstajajo ali pa so zgolj plod učiteljičine bolne domišljije. Ker je končno bodisi prvi bodisi drugi odgovor nezadosten in moramo za celostno razumevanje dela upoštevati oba, gre vsekakor za menipejsko združevanje stvarnega in nestvarnega, ki pa je močno vezano na grozljive elemente. Vendar tako združevanje, najsi je še tako pogosto, ni nujno. Že prvi vidnejši grozljivi romani večinoma niso obenem tudi menipeje. Walpolov *Otrantski grad* je samo grozljivka, te pa ne moremo uvrščati v nobenega izmed drugih žanrov fantastike.

Res pa je, da so pogoste tudi povezave grozljivke z znanstveno fantastiko, utopijo in fantazijo. Vendar le redko nastane pravi mešani žanr, na primer znanstvenofantastična grozljivka. Pogosteje grozljivka uporablja izjemno šibke elemente znanstvene fantastike (na primer *Frankenstein* Mary Shelley) ali pa narobe, tako kot velja za Simmonsovo delo *Hyperion*. Tu so opisi Shrika, robotskega polboga in njegove dekadence nasilnosti vsekakor srhljivi, pri tem je Shrike zgolj manjši drobec izjemno obsežne znanstvenofantastične resničnosti tega romana.

Žanr grozljivke se tako pogosto veže z drugimi fantastičnimi žanri gotovo zato, ker grozljivka lahko posega po zelo široki motivno-tematski paleti, pri tem pa je izrazito grozljivih le nekaj motivov in tem. Zato je načelo žanrske modalnosti pri tem žanru izmed vseh še najpomembnejše za določitev pripadnosti posameznega elementa ali literarnega dela. Celotistihi nekaj elementov, ki se zdijo tipično grozljivi, na primer motiv vampirja, je treba ob vsakokratni umestitvi dela h grozljivki preveriti. Na drugi strani je grozljivka zaradi take prilagodljivosti najrazličnejši motiviki in tematiki tudi najbolj tipično fantastičen žanr in v svojih številnih variantah zajema največji možni obseg znotraj fantastike – stvarnemu se lahko izjemno približa ali pa oddalji do skrajne meje, do katere še seže fantastika.

Manlove in Little, vodilna teoretika na področju fantazije ali fantazijske književnosti, sta se definicije žanra lotila izrazito opisno. Takšna previdnost je povsem upravičena, zdi pa se, da bi vendarle lahko govorili o dveh nespornih komponentah vsake prave fantazije. Prva je, da mora kot podžanr fantastičnega žanra ustrezati njegovim zahtevam – predvsem mora vsako fantazijsko delo vsebovati fantastično znotrajliterarno resničnost. Od drugih

žanrov fantastike se ločuje predvsem po svoji pravljичni tradiciji. Zno-traj-literarna resničnost torej temelji na elementih ljudskih in umetnih pravljic, ki jih danes imamo za fantastične, na primer zmajih in drugih pravljичnih bitjih.

Vendar v nasprotju z ljudsko in umetno pravljico fantazija primarno ni namenjena najmlajši publiki. Razlog za to je precej enostaven: fantazija kot eden izmed žanrov fantastike v svojih delih gradi tako dosledno ali vsaj tako razvejeno znotrajliterarno resničnost, da je ta zaradi svoje kompleksnosti najmlajšim bralcem nedostopna. Literarni svet ljudskih in umetnih pravljic pa večinoma temelji na ustaljenih predstavah, junakih, razmerjih med njimi, njihovimi karakterji in podobnem. Zato je lahko preprostejši in tako bolj dostopen, obenem pa le pogojno fantastičen. Takšno določilo pa za fantazijo domala prepoveduje uporabo termina pravljica ali umetna pravljica. Poimenovanje bi bilo nadalje povsem napačno tudi zato, ker zvrst pravljice vključuje tudi izrazito nefantastično prozo.

Kakor koli že, še vedno v marsičem pravljичni Tolkienov roman *Hobit ali tja in spet nazaj* vendarle lahko velja za začetek, njegov avtor pa za očeta žanra. Prave fantazije pa so izšle šele po drugi svetovni vojni. Taka je zunaj Anglije dostikrat spregledana trilogija Mervyna Peaka *Gormenghast*. Drugo Tolkienovo delo, *Gospodar prstanov*, je klasika tega žanra, do današnjih dni pa so bile najopaznejše še tele fantazije: *Kvartet Earthsea* Ursule Kroeber Le Guin, Adamsova kunčja epopeja *Vodovnikova vesina* in Pratchettov opus *Knjiga Nomov*.

Končno je treba opozoriti na še eno logično posledico pravljичnih korenin fantazije. Zaradi teh je fantazija izjemno močno vezana na nestvarno in je v njej stopnja mimetičnosti največkrat dosti manjša kot v drugih žanrih. Res pa je, da je zaradi povezav fantazije z utopijo, predvsem pa znanstveno fantastiko več izjem, v katerih se stopnja mimetičnosti močneje približa verizmu. Temu primerno v naši razpredelnici tudi zavzema razmeroma velik prostor znotraj fantastičnega.

Drugače je z utopijo. Ta se je razmahnila prav v obdobju razsvetljenstva, v sebi pa nosi zanimiv paradoks: na eni strani gre za literaturo, ki racionalno govori o družbi, svoja razmišljanja pa utemeljuje v izmišljenih, nestvarnih, fantastičnih spekulacijah. Iz tega paradoksa lahko potegnemo sklep, da gre pri utopiji za podžanr fantastike, ki pa je nagnjen k najbolj

stvarnemu prikazovanju fantastičnega. Prav zato mora utopija v naši razporeditvi zajemati prostor, ki je čim bližje meji z verizmom.

Utopija se je razmahnila v obdobju razsvetljenstva, obstajala pa je vsekakor že pred njim. Kot pravega prednika utopičnega pisanja različni raziskovalci, med drugim tudi Frank Manuel v delu *Utopias and Utopian Thought*, postavljajo Thomasa Mora, ki je s svojo *Utopijo* žanru dal tudi ime (1978: 8). Pomembnejši nasledniki so se pojavili šele stoletje kasneje, tako na primer Baconova *Nova Atlantida* in Campanellovo *Mesto sonca*. Po koncu razsvetljenstva pade utopija v novo obdobje epigonstva, iz njega pa pride šele sredi devetnajstega stoletja, ko so avtorji začeli namesto o boljšem prostoru govoriti o boljšem času. V drugi polovici devetnajstega stoletja utopija spet zaide v krizo in se znova uveljavi šele v dvajsetem stoletju, tokrat kot antiutopija, pesimistična različica stare utopije. Najslavnejša dela tega tipa so Zamjatinov *Mi*, Huxleyjev *Krasni novi svet*, Orwellov *1984* in Bradburyjev *Fahrenheit 451*.

Številni esejisti in raziskovalci, ki so se ubadali z vprašanjem utopije, so zaradi dolgih epigonskih obdobj in pa zato, ker je epigonskemu obdobju v drugi polovici devetnajstega stoletja sledil še nastanek znanstvene fantastike, sklepali, da je ta nadomestila utopijo oziroma da je znanstvena fantastika nadaljevanje utopije.

Resda je večje ali manjše mešanje znanstvenofantastičnih elementov in načina z utopičnim zelo pogosto. Vendar to še ne upravičuje zelo pogoste teorije, da je za vsako znanstvenofantastično delo značilno tudi zanimanje za družbo in da je za vsako utopično delo značilna naravoslovna ali tehnološka literarna spekulativnost, ki je posebna lastnost znanstvene fantastike. Seveda poznamo številne utopije, ki jih spekulacije s področja eksaktnih znanosti sploh ne zanimajo, pa tudi znanstvenofantastična dela, ki popolnoma prezirajo humanistične vede. Spomnimo se samo na začetnika znanstvene fantastike Julesa Verna in njegov roman *Dvajset tisoč milj pod morjem* in na številne primere najbolj trivialne znanstvene fantastike, ki se ne zmenijo za vprašanja družbe, politike in podobnega. Oba žanra moramo zato razumeti kot načeloma ločeni formi, ki pa se včasih druga drugi močneje približata in v posameznih delih celo neločljivo spojita. Najmočnejši dokaz, da gre vendarle za različna žanra, je ta, da se znanstvena fantastika pogosto spaja z utopiji v marsičem nasprotnim žanrom, fantazijo.

V splošnem lahko torej o znanstveni fantastiki rečemo, da je na eni strani močno navezana na fantazijo, na drugi strani pa na utopično tradicijo. Zato glede na stopnjo mimetičnosti lahko tudi izrazito niha. V nekaterih delih, na primer *The Dispossessed* Le Guinove, ki lahko velja za tipično neločljiv spoj znanstvene fantastike z utopijo, se mimetičnost približa meji fantastike z verizmom. Spet v drugih, i. e. Adamsovem delu *Holistična detektivska agencija Dirka Gentlyja*, kjer gre za izrazit spoj s fantazijo, pa stopnja mimetičnosti močno upade. Temu primerna je tudi naša umestitev znanstvene fantastike v zgornjo tabelo.

Za konec se najprej spomnimo, da je za vsa fantastična literarna dela značilno, da vsebujejo literarni svet, ki je zavezan nestvarnemu. To pomeni, da se pomembno razlikuje od tistega, kar razumemo pod pojmom stvarnost, s tem pa tudi od verizma, ki je vezan na stvarno in je zato nasprotni literarni pol. Obenem mora biti tako literarni svet verizma kot fantastike glede na svoja lastna pravila vendarle konsistenten in celosten, zato pa precej mimetičen oziroma prikazujoč. Tako o verizmu kot o fantastiki tudi lahko govorimo šele od razsvetljenstva oziroma renesanse naprej.

To velja tudi za vse žanre, ki smo jih prišteli v fantastiko: pogojno fantastiko, menipejo, grozljivko, utopijo, znanstveno fantastiko in fantazijo. Ti žanri se medsebojno povezujejo na opisane načine, obenem smo vendarle ob vsakem pokazali na njegove motivno-tematske in nekatere druge vsebinske posebnosti, ki ga v kategorijo fantastike uvrščajo na specifičen način. Tako ga te posebnosti tudi ločujejo od drugih žanrov kot samostojno in sklenjeno tvorbo, ki je s pretežno vsebinskih stališč ni smotrno razgrajevati še naprej. Kljub temu pa za vsakega izmed žanrov velja, da bi ga lahko delili s pretežno formalnih stališč na posamezne zvrsti. Pri tem lahko s precejšnjo gotovostjo trdimo, da za vse žanre fantastike velja ista zvrstna razdelitev kot za fantastiko v celoti: najpogosteje jih nahajamo med epskimi zvrstmi, nadalje pa dramskimi in tudi lirskimi, čeprav predvsem med tistimi z večjim obsegom.

Vse to so seveda le najbolj bistvena teoretična izhodišča fantastike in njenih podžanrov, zato pa nikakor prava, celostna teorija. Da je ta nesmiselna ali nepotrebna, je gotovo pretirano stališče. Kljub temu pa ne moremo mimo dejstva, da je od Todorova naprej pri razpravljalcih zaslediti vse večjo težnjo h krčenju teoretične obravnave; raziskovalci v zadnjem času celo v več sto strani dolgih spisih posvečajo teoriji le krajše poglavje,

nato pa se problemov fantastike lotevajo z zgodovinskega vidika. To pa pomeni, da jim je teorija zgolj nujno izhodišče za zgodovinsko razpravljanje, s katerim se lahko še plodoviteje približamo fantastiki. Takemu stališču, ki za preučevanje fantastike in njenih podžanrov v marsičem daje prednost zgodovinskemu vidiku, bomo vsekakor pritrdili.

Strokovna literatura

- Bahtin, Mihail: *Problemi poetike Dostojevskog*. Nolit 1967.
- Bahtin, Mihail: *Stvaralaštvo Fransa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Nolit 1978.
- Bajt, Drago: *Ljudje, zvezde, svetovi, vesolja: eseji o znanstveni fantastiki*. Mladinska knjiga 1982.
- Bloom, Harold: *AGON: Towards a Theory of Revisionism*. Oxford University Press, 1982.
- Bogataj – Gradišnik, Katarina: *Grozljivi roman*. Literarni leksikon 38, DZS 1991.
- Botting, Fred: *Gothic*. Routledge 1996.
- Brooke – Rose, Christine: *A Rethoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure of the Fantastic*. Cambridge University Press 1981.
- Cornwell, Neil: *The Literary Fantastic: From Gothic to Postmodernism*. Harvester Wheatsheaf 1990.
- Dolar, Mladen: *Strah hodi po Evropi. V: Das Unheimliche*. Analecta 1994, str. 71-116.
- Elliot, Robert C.: *The Shape of Utopia*. The University of Chicago Press 1970.
- Freud, Sigmund: *Das Unheimliche. V: Das Unheimliche*. Analecta 1994, str. 5-36.
- Hume, Kathryn: *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*. Methuen 1984.
- Jackson, Rosemary: *Fantasy: The Literature of Subversion*. Methuen 1981.
- Kordigel, Metka: *Znanstvena fantastika*, Literarni leksikon 41. DZS 1994.
- Kos, Janko: *Očrt literarne teorije*. DZS 1994.
- Kos, Janko: *Dekonstrukcija in metodologija literarne vede. V: Primerjalna književnost* 1993/1.
- Kos, Janko: *Razsvetljenje*. Literarni leksikon 28. DZS 1986.
- Łem, Stanislaw: *Phantastik und Futurologie I, II*. Insel Verlag 1982.
- Łem, Stanislaw: *Microworlds: Writings on Science Fiction and Fantasy*. Secker & Warburg 1984.

- Le Guin K., Ursula: *The Language of the Night: Essays on Fantasy and Science Fiction*. Women's Press 1989.
- Little, Edmund: *Towards a Definition of Fantasy*. Essays in Poetics, vol. 5, str. 66-83.
- Maupassant, Guy: Povzetek *Le Fantastique*. V: Siebers, Tobin: *The Romantic Fantastic*. Cornell University Press 1984. Str. 46-47.
- Manlove, Colin Nicholas: *Modern Fantasy: Five Studies*. Cambridge University Press 1975.
- Manlove, Colin Nicholas: *The Elusiveness of Fantasy*. V: Saciuk, Olena (ur.): *The Shape of the Fantastic: Selected Essays from the Seventh International Conference on the Fantastic in the Arts*. Greenwood Press 1990, str. 53-67.
- Manuel, Frank: *Utopias and Utopian Thought*. Oxford University Press 1978.
- Nodier, Charles: *Du Fantastique en Littérature*. Bibliothèque Charpentier 1913.
- Pierce, John J.: *Foundation of Science Fiction: A Study of Imagination and Evolution*. Contributors to the study of science fiction and fantasy, # 25. Greenwood Press, 1987.
- Rabkin, Eric: *The Fantastic in Literature*. Princeton University Press 1976.
- Scott, Walter: *On Novelists and Fiction*. Ruthledge 1968.
- Servier, Jean: *Histoire de l'utopie*. Gallimard 1967.
- Suvin, Darko: *Metamorphosis of Science Fiction*. Yale University Press 1979.
- Štefančič, Marcel: *Tzvetan Todorov in teorija žanra*. A diplomska naloga, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, študijsko leto 1984/85.
- Todorov, Tzvetan: *Introduction à la littérature fantastique*. Éditions du Seuil 1970.
- Todorov, Tzvetan: *The Origin of Genres*. V: *New Literary History*, Autumn 1976.
- Tolkien, J. R. R.: *On Fairy Stories*. V: Tolkien, J. R. R.: *Tree and Leaf*. Allen & Unwin 1964.
- Wiemer, Annegret: *Utopia and Science Fiction: A Contribution to their Generic Description*. *Canadian Review of Comparative Literature* 19/1992, str. 171-200.
- Zupančič, Metka: *Charles Nodier in problem obravnave fantastike*. B-diplomska naloga, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, študijsko leto 1971/72.

PREVOD

John Berryman

Sanjske pesmi

Ko je polnila svoje čvrsto & slastno telo
s piščančjo papriko, me je dvakrat ošinila
s pogledom.

Medleč od zanimanja, sem lakotnil nazaj
in zgolj dejstvo njenega moža & še štirih ljudi
me je zadrževalo, da nisem skočil nanjo

ali padel k njenim nožicam in kričal

'Ti si najognevitejša že leta noči

Henryjeve osuple oči

uživajo, Sijáj.' Nadaljeval sem

(v obupu) s porcijo sladoleda. – Gospod Kostnjak: je nabasan,
svet, nahranjenih deklet.

– Črni lasje, južnaška polt, diamantne oči

povešene ... Prostak ob njej uživa ... Le kakšen čudež je
tisto, na čemer sedi, tamle?

Restavracija brenči. Lahko bi bila tudi na Marsu.

Kje se je vse skupaj zalomilo? Moral bi biti proti Henryju kak zakon.

– Gospod Kostnjak: saj je.

Sedla je, nekoč, neka stvar Henryju na srce
s tako težo, kakor da bi bil star sto let
& več, & v joku, nespečen, v vseh teh čas
Henryju ne bi mogel nič koristiti.
V Henryjevih ušesih se zmeraj začne spet
droban kašelj nekje, vonjava, zvonjava.

In še nekaj je, kar ima v mislih
kot resnoben sienski obraz, kateremu niti tisoč let
ne bi zmoglo zamegliti še zmeraj skiciranega očitka. Mrtvaško bled,
odprtih oči, je zraven, slep.
Vsi zvonovi pravijo: prepozno. To ni za solze;
premišljevanje.

Vendar Henry ni nikoli, kakor je mislil, da je,
nikogar pokončal in razseka njeno truplo
in kose poskrije, kjer jih je mogoče najti.
Ve: prek vsakogar jo šel, & nihče ne manjka.
Pogosto jih, ob svitanju, pregleduje.
Nihče nikdar ne manjka.

47 Prvi april, dan norcev, ali sv. Marija Egiptčanka

– Tak smešen naslov, gospod Kostnjak.

– Ko spodaj je zagledala svoje noge, sladke ribe, na pragu,
je razmislila o svojih lepih ramenih
in vseh tistih stotinah, ki so jih objemali, pa še
mnogih, ki so ob njeni igri se večali in možatili
z gibkega odra,

in ob pogledu na svoje noge, na obisku, drugo ob drugi
obstali na pragu Groba, se je odmaknila: 'Ne.

Niso tega vredna,

ljubkovana od mnogih, in je odhitela od Križanega
skozi svoje privržence ven iz mesta hej
prek predmestij, korajžna

v izzivanju moje puščave v njeni pozni dnevni svetlobi
živali in peska. Padla je na obraz.

Samo veter je piskal.

In sedeminštirideset let je minilo kakor Einstein.

Njen praznik slavimo s kapami na glavi,
mi, ki nas Bog ni obiskal.

Zadrl se je name v grščini,
moj Bog! – To ni njegov jezik
in meni ne gre dobro – njegov je aramejski,
bil – jaz sem monoglot v angleščini
(ameriški verziji) in, naštej komade iz
trinajstih kosov posebej; kje je kruh?

razen da vzhaja v Drugem evangeliju, prijatelj:
Seme gre dol, bog umre,
vstajenje se zgodi,
malo skorje, in potem se dogodi jedenje. Tako je rekel,
grška ideja,
težavno si je predstavljati Jude,

kot zagrenjenega Henryja, polnega smrti ljubezni,
Krakarja-nevzdržnega, neprizadevnega, ki objokuje
vso neverjetno potrebno stvar.
Znižal je glas & odsikal
smrt smrti ljubezni.
Res bi moral pognati.

Peter ni prijazen. Postrani me pogleduje.
Arhitektura še zdaleč ni spodbudna.
Neudobno mi je.
Škoda, – pogovor se je začel tako dobro:
omenil sem hudobne stvari, ni se zmenil zanje
in je razlil martini

čudno potreben. Govorila sva o nepomembnih zadevah –
zdravju Boga, nejasnem peklu Konga,
Janezovi energiji,
protisnovni snovi. Odlično sem se počutil.
Pogovor je uplahnil,
zamrl, in začel me je čudno pogledovati.
'Kristus,' sem pomislil, 'kaj pa zdaj?' in bi zaprosil za še enega,
pa se nisem upal.
Čutim, da moja prošnja propada. Temní se,
neki drug zvok preglasuje. Njegove zadnje besede so:
"Mi smo me izdali."

Henry sovraži svet. Kaj je Henryju svet
naredil, ne bo vzdržalo premisleka.
Ne da bi čutil bolečino,
si je Henry prebodel dlan in napisal pismo
in pojasnil, kako slabo je bilo
na tem svetu.

Stari nevoščljivec, v halji
je mogoče razlikoval, "te nižje lepote",
in chartreuse bi lahko kaj veljal

'Kioto, Toledo,
Benares – sveta mesta –
in Cambridge bleščeči ne morejo nadomestiti,
no, groze neljubezni,
niti vožnja iz Pariza spomladi proti jugu
v Sieno in naprej ...'

Pomirjeni Henry, mračni Henry
je bevskal na stvari.
Čila razočaranja ljudi
in razvratne oboževane otroke
bedne ženske, Henry je obvladoval, Henry
ki je okušal vse skrivne drobce življenja.

Ko je zapuščal deželo mrtvih,
 kamor se mora potem vrniti & sam umret,
 je obrnil svoj utrujeni obraz proti Vzhodu,
 kjer sonce hiti gor po severnem Atlantiku
 in kjer se je za hip ustavila vojna za kruh
 & vojna za status je prenehala

za zmeraj, in s sabo je vzel pet knjig,
 Whitmana & Purgatorio,
 slovar v enem zvezku,
 oksfordsko Biblijo z vsemi njenimi zalivi & kotički
 & zadregami, Henryju znanimi že dolgo
 & eno drugo novo knjigo – O.

Če je sploh kdaj v preteklosti mojstril –
 vendar zgolj če – je zdaj prisegel da bo mojstril bolje
 kar je v Rokah tam zgoraj.
 Rekel je: Delal bom počasi, O počasi & hitro,
 če pride kakšno pismo, bom odgovoril nanj
 & vse moje leto bo napeto od ljubezni.

Kot kak sončni izbruh na belih grudih črnonovega pingvina
je sredi neskončnih količin džina

Henry dojel svojo témo.

Približala se je, kot kak krivi opazovalec,
obstala tesno ob njem, da ni za tuhtanje bilo prostora,
Mikimiška & Tiger na mizi.

Konci naj ostanejo na šir odprti, obdelaj načine,

saj tako dozorimo. Vsekakor obdelaj načine,

saj tako oživimo,

ko se sprijaznimo z načinom namesto s snovjo, ej

hitro pôjem, je ponudil Henry, jaz

pôjem še hitreje.

Opevam z neskončno počasnostjo končno bolečino

sem dosegel v kotu svojih možganov

da sem jo izbežal.

Sedel sem ob ognjih; ko sem bil mlad, & zdaj

nisem sedim spet ob ognjih, čeprav

to počnem počasneje.

380 Iz Francoske bolnišnice v New Yorku, 901

Wordsworth, forma tvoja skoraj božanska, je kričal Henry,
"samoljubno vzvišen" je rekel Keats,
oh, hoj, ti očarljivi človek!
daj mi s podstrešnih tramov vsaj kakšno znamenje
če potem ko to besneče srce ki bije
& ki je biti začelo

Zdavnaj tako pred leti se ustavi lahko morda (ah) pričakujem
svežo verzijo življenja ali če se ustavim
docela.

Pravokotniki spremljajo moje okrevanje, uničen
in zdaj spet, z mnogimi docela podprt,
ne nespremenljivi Henry.

Preluknjan se je Henry spraševal ali bo umrl
za zmeraj, vse njegovo nežno telo za zmeraj zgubljeno
in njegov nadvse koristni um?
Obupan & nasilen bo človek lagal,
na iskanju desetletja, katerega ponoreli upi so prešinjali
da so slepi končali tu.

Ob Henryjevem mrtvaškem odru naj se nekaj dobro izteče:
tja ne pride nihče, ki mora nekako prodajat,
glasba starodavna & postopna,
glasovi resnobni a žalost obvladana,
nobenih kosmatih šal, marveč razpoloženje vsakogar
obvladano, obvladano,

dokler ne pride Plesalka, v kratki kratki obleki
črnih las & dolgih & razpuščenih, s temnimi temnimi naočniki,
z obrazom vzdignjenim vznak,
bledica & nenavadnost, spremeni se glasba
ob klicih 'Daj!' & 'Oh!' in kako! spremeni se glasba,
ritne plašni ud

na konicah prstov, suče se, & sme
vzeti sapo glasbi, jadra, tone, & nenadoma
je spet nazaj s strašno veselim
naključjem brezupno & noro, poveže, to je pekel,
zavihti do glave nogo, poskok, vse se dobro izteče,
proč Henryja odpleše.

Henryjevo razumevanje

Bral je pozno v noč, pri Richardu, dol v Maine,
star 32? Richard & Helena že dolgo v postelji,
moja dobra žena že dolgo v postelji.

Moral bi se samo še sleči & spraviti v posteljo,
ko bi vtaknil znamenje v knjigo, & zaspati,
& zbuditi za vroči zajtrk.

Malo proč od obrežja je bil otok, P'tit Manaan,
Richardova trata je visela skoraj navpično.

Hlad ob štirih zjutraj.

Za spočetje človeka je potrebnih le nekaj minut.

Zbranost na zdaj & tu.

Mahoma, nepodobno Bachu,

& grozno, nepodobno Bachu, se mi je zazdelo,

da bom *neke* noči, namesto tople pižame,

slekel vso svojo obleko

& odšel prek vlažno mrzle trate & dol po strmini

v strašno vodo & stopal za zmeraj

pod njo ven proti otoku.

Enajst nagovorov gospoda

1

Mojster lepote, umetelnik snežinke,
neposnemljivi izumitelj,
obdarovalec Zemlje tako čudovite & drugačne od dolgočasne Lune,
hvala za takšen kot je moj dar.

Sestavlil sem svojo jutranjo molitev k tebi
natančno z vsem kar je najpomembnejše.
'Kakor je Tvoja volja' se stvar začne.
Vzela mi je približno dva dni. Zgovornost ni bil namen.

Prišel si mi na pomoč spet & spet
v mojih neprehodnih, včasih obupa polnih letih.
Dopustil si da so se moji čudoviti prijatelji uničili
in jaz sem še zmeraj tu, resno poškodovan, a delujoč.

Nespoznaten, kot sem tuj svojim morskim prašičkom:
kako naj te 'ljubim'?
Le toliko kot hvaležnost & spoštovanje
zmorem zanesljivo & docela.

Nimam pojma ali spet živimo.
Ne zdi se mi verjetno
niti z znanstvenega niti s filozofskega stališča
vendar prav gotovo je tebi vse mogoče,

in prav tako trdno verjamem v vstajenjsko prikazovanje Petru & Pavlu,
 kot verjamem da sedim v tem modrem stolu.
 Le da je morda bilo treba posebej
 dognati njuno posvečenost v vero.

Naj je tvoj namen karkoli, sprejmi moje začudenje.
 Naj do svojega smrtnega dne stojim mirno
 za vsako tvoje najmanjše navodilo ali razsvetlitev.
 Prepričan sem celo, da mi boš spet pomagal, Mojster poznavanja &
 lepote.

Prevedel in spremno opombo napisal **Veno Taufer**.

John Berryman se je rodil leta 1914, ob svojem samomoru 1972. leta pa je bil profesor humanistike na univerzi v Minnesoti. Uveljavil se je z več zbirkami pesmi že za življenja, zdaj pa se mu utrjuje sloves enega najpomembnejših ameriških pesnikov tega stoletja. Prvi knjigi: *Pesmi* (1942) in *Razlaščeni* (1948) je napisal še pod opaznim vplivom zlasti Yeatsa in Audena, svoj pesniški glas pa je našel predvsem z dolgo pesnitvijo *Homage to Mistress Bradstreet* (1956), v kateri je delno z likom te puritanke iz 16. stoletja in prve ameriške pesnice v podobah njene poti v Ameriko, njenega zakona, rojevanja, vere in skrbi ter muk ustvaril prepričljive verze o poeziji in pesniškem ustvarjanju. V istem času je pisal tudi obsežno knjigo *Sonetov*, ki je izšla šele deset let pozneje in govori o zelo osebnih ljubezenskih izkušnjah.

Njegovo najpomembnejše delo pa je nekakšen mega ciklus oziroma sekvenca 385 *Sanjskih pesmi*, od teh jih je 77 izdal prvič v knjigi leta 1967, potem pa dopolnjeval v več naslednjih. Več kot štirideset še neoštevilčenih in dodatnih iz tega cikla jih je izšlo šele po njegovi smrti. Nekateri kritiki govorijo o tem njegovem najambicioznejše zastavljenem in najprepoznavnejšem izvirnem pesniškem delu

kot o nekakšnem pesniškem zrcalu 20. stoletja – primerjajo ga z *Odisejo* pa z Dantejevo pesnitvijo ali Whitmanovo knjigo *Travne bilke*. Seveda ti soneti niso pesnitev, primerjava je možna le v Berrymanovem poglobljanju v fragmente – v drobce "razbitih ogledal" – in stapljanju teh drobcev v kalejdoskopsko fresko občutij, meditativnih prebliskov, čustvenih prešinjaj ... Kot kak moderni Odisej atomske dobe potuje in shizofreno bega med fragmenti svetov svojih psihičnih doživetij in izkušenj, pri tem se celo pretaplja skozi več oseb, umre in spet oživi; ves čas pa z grotesko in ironijo pesniško sporoča kot svoje temeljno spoznanje: biti človek se pravi trpeti. Tako rekoč še romantičnost te sporočilnosti vendarle vseskozi presega s humorjem, (avto)ironijo, dialogizacijo s citati mnogih avtorjev ali aluzijami na sodobno literarno in drugo dogajanje. Pesnitev je avtobiografska, vendar se avtobiografskosti oziroma izenačenju s personami nenehno izmika, jim identifikacijo spodmika (ena izmed oseb je Henry, ki je dobila svoje ime tudi po glavnem junaku Cranovega romana *Rdeči znak hrabrosti*; Berryman je namreč napisal izvrstno, freudistično intonirano monografijo o tem avtorju). Berryman je resda v skladu z veliko romantično tradicijo Coleridgea ali Wordswortha, a tudi s sodobno Pounda ali Lowellja v središču pesnitve, vendar muke in težave "junaka" prepoznavamo ne le kot osebno katastrofo, marveč kot čustveno in mentalno ozračje našega časa.

KRITIKA

Tomo Virk

Živalska livada

Drago Jančar: ZVENENJE V GLAVI

Mladinska knjiga, Ljubljana 1998 (Zbirka Nova slovenska knjiga)

Drago Jančar se s svojim najnovejšim romanesknim besedilom v marsičem vrača pred prejšnji roman, *Posmehljivo poželenje*. Ne le k tematiki prestopnikov in hudodelcev, ampak predvsem k posebni, zanj značilni ubeseditvi problematike človeka v usodnem vrtincu zgodovine. *Posmehljivo poželenje* je – vzporedno z nekaterimi zgodbami v zbirki *Pogled angela* – v vsebinskem smislu pomenilo nekakšen umik v izključno zasebno sfero, kar je bilo v nasprotju ne le z večino starejših Jančarjevih novel, temveč tudi s prejšnjima romanoma *Galjot* in *Severni sij*. *Zvenenje v glavi* se, čeprav v novi podobi, obogateno zlasti oblikovno, znova dogaja v prostoru, ki se zdi za Jančarjevo prozo najznačilnejši.

Zvenenje v glavi je mogoče navezati na dvojno tematsko pobudo Jančarjevega predhodnega opusa. Najprej gre tu za problematiko zgodovine, ki se ponavlja (kot farsa). Za svetovno književnost je ta diktum paradigmatično ubeseditel Borges v kratki paraboli *Zasnutek*; zgodbica govori o gavču, ki farsično ponavlja Cezarjevo usodo. Ni naključje, da je navedek iz te parabole Jančar uporabil kot moto k noveli *Dve sliki* (v zbirki *Smrt pri Mariji Snežni*); ustreza namreč poanti, ki ji v omenjenem besedilu literarno življenje vdihne tudi Jančar, in se k njej nato še večkrat vrne: v *Pogledu angela* najizraziteje z novelo *Aithiopika*. *Ponovitev*; v *Prikazni iz Rowenske*,

svoji zadnji prozni zbirki, ki je (spet!) izšla vzporedno z romanom, z *Zgodbo o očesih*. Povsem nedvoumno pa se udejanji tudi v *Zvenenju v glavi*: upor "na Livadi" je precej zvest, a tudi vedno bolj grotesken posnetek mnogo starejšega judovskega upora v Jeruzalemu, o katerem je poročal Jožef Flavij.

Gledano v kontinuiteti te paradigme, smo torej tudi v *Zvenenju v glavi* znova soočeni s podobo Zgodovine/Usode, ki se ne meni za človekovo domnevno subjektivno svobodo, za človeka kot domnevnega ustvarjalca zgodovine, ampak uravnava tok časa in tako imenovanih zgodovinskih dogodkov v okviru vedno enakih, nenehno ponavljajočih se zakonitosti in silnic. Nasilje – to bi lahko bil eden izmed naukov, ki ga ponuja tudi *Zvenenje v glavi* – vedno rojeva nasilje. Zgodovinski dogodki neslutnih razsežnosti so lahko posledica povsem marginalnih, naključnih pripetljajev (paradigmo tega mehanizma podaja Jančar v noveli *Noč nasilja*, Vladimir Bartol denimo v *Kantati o zagonetnem vozlu*). Vsak boj *zoper* oblast se neizogibno sprevrže v boj *za* oblast itn. Toda obenem je tudi vtis, da Jančarjev novi roman vodilni motiv znova preigrava nekoliko drugače. Zgodovina se tokrat ne ponavlja le kot farsa (kot farsa pač zaradi slepote njenih akterjev, ki tega ponavljanja ne opazijo), temveč kot absurдна groteska. Ponovitve množičnih pobojev in pokolov nasprotnikov revolucije v prejšnjih Jančarjevih besedilih niso delovale groteskno, prej grozljivo. *Dve sliki* denimo sta medbesedilno verziranega in zgodovinsko razgledanega bralca predstavljali v svet Kiševe *Grobnice za Borisa Davidoviča* in totalitarizma, ki je precejšen del tega stoletja vladal v večini dežel Vzhodne Evrope. Evocirali sta Solženicinove knjige, Conquestove *Izobčene – izbrisane*, Koestlerjev *Mrk opoldne*. Drugače *Zvenenje v glavi*. Ne le zato, ker groteskno dogajanje po vsem sodeč (to potrjujejo prvi kritiški odmevi) asociira nedavno politično dogajanje. Jančarjev roman vendarle ni zgolj – ali predvsem – aktualistična satira. Obrazec, ki ga ponuja *Zvenenje v glavi*, je univerzalen. Satira je torej nadčasovna, naperjena *zoper* vsak kratkoviden um – ali mu sploh še smemo tako reči? – oziroma gon, ki se zgolj prepušča kolesju zgodovine in povsem predvidljivim mehanizmom. Ravno zato je satira lahko izrazito jedka. Evokacija množičnih pobojev v Rogu, denimo, je preveč resna tema za satiro, posebno še za satirično posploševanje; v Jančarjevi obdelavi sicer sproža premišljevanje o univerzalnih, usodnostno-zgodovinskih vprašanjih, toda ob tem vendarle tudi revolt glede povsem konkretnega zgodovinskega

dogajanja. Pri *Zvenenju v glavi* se ravnovesje med konkretnim in univerzalnim – ki ga Jančar v svojem celotnem opusu nenehno nagiblje zdaj v to zdaj v ono stran – po vsem sodeč vendarle bolj nagne v smeri univerzalnega. Dogajanje v romanu je prej univerzalna metafora kot denimo konkretna, časovno in prostorsko umestljiva družbena kritika. *Zvenenje v glavi* zato ne spominja več toliko na Kiša kot na – Orwella. Vendar ne na negativno utopijo 1984, temveč na *Živalsko farmo*, ki je z nekaterimi grotesknimi lastnostmi "novega reda" na porevolucijski Livadi, s paradoksnimi zakoni, s "prašičjo policijo", z uvedbo prav tistega reda – le da še stopnjevanega –, ki je sprožil upor, povsem nedvoumno apostrofirana.

Jančar s tem v svoj opus in v svojo tematizacijo Zgodovine/Usode vnaša nov podton, ki je pravzaprav logično nadaljevanje prejšnjih literarnih obdelav, zagotovo pa tudi novih okoliščin, v katerih nastaja njegova literatura. Dobro je, da to ni podton zamerljivosti, razočaranja ali letargije, temveč – vsaj kar zadeva "zgodovinsko dogajanje" – skoraj nekakšnega modrostnega humorja. Iz *Zvenenja v glavi* je vendarle razvidno – in tu se Jančar navezuje na drugo tematsko konstanto svojega opusa –, da "zgodovinsko dogajanje" ni vse. Človek – metafora zapora na Livadi je glede tega dovolj zgovorna – sicer je "ujetnik zgodovine". Toda Livada je celotni univerzum le za tiste, ki imajo tudi ujetega duha. Ob svetu, v katerega smo "vrženi" tako rekoč proti svoji volji, vendarle obstaja tudi resničnost, ponazorjena v Kebrovih spominih, sanjah in domišljiji, resničnost medčloveške topline in hladu, bližine in oddaljenosti, naklonjenosti in sovraštva – kratka, ljubezni. Jančarjevo *Zvenenje v glavi* je seveda pomensko tako bogato delo, da omogoča različna, čeprav ne nujno nasprotujoča si branja. Glede tega je bržkone upravičena sodba, da gre za večkrat satirično tematizacijo zgodovinskega dogajanja, zlasti vsake "revolucije"; gotovo je omembe vredno tudi uvodno opozorilo na "zgolj-besedilnost" resničnosti, ne le v romanu opisane, temveč resničnosti sploh ("Poznal je njegovo Judovsko vojno in bil je prepričan, da se 'objektivno gledano in za nazaj' ti dogodki, se pravi, judovski upor in obleganje Masade, sploh ne bi bili zgodili, ko ne bi bilo Jožefa Flavija, ki jih je natančno popisal ... In tako bo z dogodki, ki jim je bil priča, tako bo z vsem njegovim življenjem, če ne bo nikogar, ki ga bo zapisal v zgodovinski spomin."). Toda zdi se, da ob vsem tem nikakor ne smemo prezreti tudi tiste sfere romana, ki je paradigmatško notranja

(tudi prikazana s pomočjo najintimnejšega subjektovega medija, spominov in domišljije) in ki pomembno dopolnjuje tisto transparentnejšo, "zgodovinsko". Za naklonjen sprejem pri bralstvu se mora *Zvenenje v glavi* brez dvoma zahvaliti tudi okoliščini, da je avtorju spretno uspelo ohraniti ravnovesje med območjema, ki nas vse kar najusodneje določata.

Matej Bogataj*Zgodovina ljubi variacije*

Drago Jančar: ZVENENJE V GLAVIMladinska knjiga, Ljubljana 1998 (Zbirka Nova slovenska knjiga)

Novi roman Draga Jančarja *Zvenenje v glavi* se s pomenljivimi in duhovitimi premiki še najbolj približuje takšnemu tematiziranju zgodovine, kakor ga je najizraziteje izpisal v prozni zbirki *Smrt pri Mariji Snežni*, predvsem v tistih novelah, ki jih lahko uvrstimo pod Borgesovo misel, citirano v motu k Dvema slikama, da so "usodi vseh ponavljanja ..." *Zvenenje v glavi* namreč govori o uporah na Livadi, v zaporniškem kompleksu, kakor ga po pripovedovanju Kebra, nekdanjega legionarja in mornariškega telegrafista, enega izmed protagonistov vstaje ali upora, zapisuje drug, bolj objektivni in večveden pripovedovalec. Kebrov opis zaporniškega upora – v njem se mešajo reminiscence iz vseh pomembnejših etap njegovega življenja, preden je prišel v zapor, od potovanja z vlakom v domovino, ko je prvič prespal v arestu (odprtih vrat), pa do konca edine resne zveze v njegovemu življenju, ki je bil precej radikalen in ga je tudi pripeljal v zapor – je tako v sendviču med poglavjema, v katerih spregovarja prvoosebni zapisovalec, ki je Kebra " avgusta '75 ... srečal v starodavnih zaporih v mestu M."

Takšna ločitev protagonista in pripovedovalca od končnega redaktorja, ki pričevanja sproti zapisuje, potem pa tudi komentira, dopolnjuje in popravlja, predvsem v zgodovinskem delu, na koncu pripoved relativizira.

In ob tem opozori, da je vse skupaj (tudi) produkt (zaporniške) domišljije, katere krila "čez najvišjo in najstarejšo legendo nesejo z enako močjo kot čez najnižjo in najnovejšo resničnost", hkrati pa omogoči in osmisli tudi vidno mešanje dveh jezikov, robatega zaporniškega, za katerega je značilno ponavljanje, mišljenje je sestavljeno iz nekakšnih vnaprejšnjih blokov in fraz, ki so uporabni v različnih primerih, in bolj artikuliranega in distanciranega, ki se približuje objektivnosti zgodovinopisja. V romanu se tako kompozicijsko izredno spretno in z učinkovitim suspenzom prepletajo med komentarjem tri ločene zgodbe:

– Kebrov opis dogodkov na Livadi, ki se iz spontanega upora spremenijo v pravo revolucijo, v družbeni prekuc, ki dobi neslutene dimenzije, predvsem na področju notranje uprave, naplavi na vrh sprevržence in zakompleksance, drobne, nekarakterne barabe, sadiste in kompromisarske strahopetce, ki kot da so ves čas samo čakali svojih pet minut,

– njegovo takratno spominjanje na kurbe pa na Leonco, svojo nesojeno življenjsko spremljevalko, in sploh vse, kar ga je osebnostno konstituiralo, s posebnim poudarkom na nenehnem zvenenju v glavi, ki ga dela neprilagodljivega in nepredvidljivega in ki, kot lahko razberemo nekje na koncu, izvira iz svobodne volje in "praznine, ki je nič, boleči, zveneči nič"; Kebrovo zafurano življenje je posledica njegovega hrepenelstva, ki mu med nenehnim iskanjem pravega občutka, domačnosti, bližine in ljubezni ne dopušča kompromisarstva, temveč ga sili v sociopatska, nasilna dejanja, ki se pravzaprav izmaknejo njegovi kontroli in volji ter omogočijo drugačno, še hujšo samovoljo,

– zraven pa je precej na široko opisana zgodba o Masadi in njenih braniteljih, s posebnim poudarkom na njihovi oblastni in manj vojskaški vlogi. To mešanje pa je vidno tudi na ravni sloga; Kebrova neposrednost in omejeno poznavanje zgodovine sta dopolnjena s pripovedovalcem in pregnetena v živahen, živ, visoko kultiviran, pa vendar nekoliko znižan in manj hermetičen slog, kot je siceršnja Jančarjeva norma, to pa samo pripomore k večji komunikativnosti *Zvenenja v glavi*.

Keber, ki se vse življenje potika po svetu ali pa je kje zaprt – njegovi poklici so nomadski, na to ga je opozarjala tudi njegova bivša ženska Leonca; ki ni nikjer doma, tudi tam, kjer je pri miru, je zaprt – je doživel trenutek vrhunskega zadovoljstva ob obisku Masade, kjer so se združile intima,

bilo je tako rekoč edinkrat, da je bil nekje drugje s svojo žensko, in njegove pubertetniške sanjarije o vojščaštvu, o obrambi, o branjenju doma – ki ga ni imel. Upor na Livadi je tako zrcaljenje legende o Masadi, ki je najprej tesno legla na Kebrova fantaziranja o nepremagljivosti in junaštvu, o požrtvovalnosti in vojaški spretnosti, potem pa, zaradi razdelitve moči in oblasti med uporniki, tudi na realno situacijo znotraj obleganega zaporniškega kompleksa. Opraviti imamo z dvema zgodbama, s ponavljanjem zgodovine in usod, torej z arhetipsko situacijo, ki pa je tokrat ob tem, da je zgodovinska dokazuje, da ima zgodovina rada ponavljanja), predvsem takšna, ki se zgodijo kot farsa, tudi, če ne celo bolj psihološka, predvsem zato, ker sta obe zgodbi precejeni skozi Kebrovo dožemanje, skozi njegovo predimenzioniranje nekaterih in potlačitev drugih dogodkov, hkrati pa brez zgodovinske institucionalizacije; šele zgodovinopisje je povzdignilo Masado ali Spartakov upor ali vstajo, seveda bolj prvo kot drugo, protisocialistično, kronštadskih mornarjev; in tako je Kebrova zgodba bolj mitologija, nekaj, o čemer se šepeta v zaporih, priprava na naslednji upor brezpravnih (arestantov), eshatologija, ne legenda, zacementirana in uporabna.

In tudi v tem je tudi odmik od Jančarjeve prejšnje proze, na primer od novele *Aithiopika. Ponovitev*; zrcaljenje in presevanje obeh zgodb, Livade in Masade, seveda drži, vendar predvsem skozi Kebrove iz otroštva k samopoveličevanju naravnane psihične vsebine, na ravni njegove zavesti, sicer pa je Livada dosti manj heroična in bolj stihijska rebelija brez narodne konstitutivnosti, torej predinstitucionalizirana in ironična obdelava legendarnega vzor(c)a; ta ironični odmik omogoča veliko več duhovitosti in humorja, kot smo ga sicer v Jančarjevi prozi vajeni, tudi zato, ker prižene zadevo do absurda; če se je vstaja začela zaradi prenosa košarkarske tekme, se šele z njim lahko konča – vse je pretirano in absurdno, neresno, razen krvi, ki teče in je prava – seveda v poznanem kvazirealnem pomenu.

Zvenenje v glavi je namreč zgodba o mali revoluciji in njenih mehanizmih, ki pa je splošna in drži za vse podobne primere kljub svoji majhnosti, minornosti, naključnosti. Jančarjev roman je tako blizu raznim obdelavam revolucionarnega terorja, od štorij o Robespieru in Dantonu, pa o tukajšnjem medvojnem dogajanju, pa vendar hkrati tudi Orwellovi *Živalski farmi*, torej prej nekakšni hladni in zafrkljivi kot pregreti in angažirani obsodbi mehanizmov oblasti; zdi se, da je zdaj postala Jančarjeva

distanca do zgodovine večja oziroma da je njegova pisateljska vpletenost manjša, zato je mogoča izrazitejša večpomenskost, odprtost; "material", ki ga uporablja, je bolj obdelljiv. Hkrati pa se *Zvenenje v glavi* približuje tistemu paradoksu ali pa globalni metafori, kakršna je Jančarjev *Dedalus*, zgodba o bivšem arestantu in potem izkušenem graditelju zaporov, ki sam pristane v svoji najpopolnejši umetnini; vstaja na Livadi se v trenutku, ko prej zanikrn in klavrn knjižničar prevzame oblast, razpusti uporniški odbor in se obda s policijo, ki spet – znotraj zapora ! – zapira neposlušne – med zajete paznike ! – spremeni v svoje nasprotje; namesto začasne osvoboditve imamo opraviti s samovoljo in strahovlado, ki se ne more primerjati s prejšnjimi pregretimi hierarhičnimi anomalijami, drobnim in kontroliranim sadizmom. Vsaka sprememba utečenega sistema, nam govori Jančarjev novi roman, je korak v bestialnost, ki se skriva za parole in ideologijo, da se lahko opraviči, vsak prekuc bolj vsebinske spremembe, kolikor te niso na slabše, kvečjemu premeša prejšnjo hierarhijo in naplavi dno na sam vrh.

Zvenenje v glavi je velik, natančno izpisan, kompozicijsko učinkovit in ob tem še duhovit roman, ki bo brez dvoma pritegnil veliko bralne in strokovne publike.

Ignacija Fridl*Mladostni portret shizofrene ženske duše*

Nina Kokelj: MILOVANJEŠOU Študentska založba, Ljubljana 1998 (Zbirka Beletrina)

Ime ji je Riva. In res je kakor obrežje, mimo katerega se vali mogočna in kalna reka življenja, da na njem pušča svoje sprane, v drobce razsute naplavine. Tu se zdajci pokaže svetla slika otroške brezskrbnosti, spet drugje hipna stiska zaradi izgubljene starševske ljubezni. Nekje izmed skritih spoznavanj ženskosti zažari iskra prvega ljubezenskega združenja, takoj potem prizor razum parajočega in neutolažljivega razočaranja. Vmes pa so kakor pod tančico nedoumljivosti zastrti namigi o umobolnici kot prizorišču romana, o shizofreni, med bolečino in strastjo izgubljeni ženski duši, ki je v svetu norosti našla svoj končni dom.

Tako nekako valovi pisanje Nine Kokelj v knjižnem prvencu *Milovanje*, le še kronološko manj urejeno, brez jasnih koordinat med tem, kar je bilo prej in kar je potem, pa tudi med tem, kar je umislek ranjene in bolne ženske duše ali dejanski nanos resničnosti. Celoten roman je sprepleten v nerazločljivo gmoto občutenj in doživljanj in hkrati razbit v tisočero podob, da je izraz valovanje kar se da primerna oznaka za svežo in novo poetiko mlade slovenske pisateljice, tudi zaradi naslova romana, ki butanje življenja med plimo in oseko posnema z razvidno pripono -vanje.

Tudi druga beseda, ki je izražena v imenu *Milovanje*, to je 'milina', 'milost', 'usmiljenje', je neposredno udejanjena v slogovnih potezah romana.

Pisava Nine Kokelj je namreč kljub otožju, skritemu sporočilu o ranjeni duši in izgubljeni razsodnosti, ki ga nosi v sebi, resnično mila, lahko bi dejala prepoznavno ženska, a to nikakor ne v slabšalnem pomenu. Prizori, četudi prepojeni s tragiko ali vsaj z globoko osebno bolečino junakinje, nikoli niso izrisani v grobih potezah in kričečih barvah. Govorica v prave dragotine izbrušenih in lepih podob je vseskoz blaga, izzveneva ubrano, brez rezkih tonov pogovornega jezika ali slenga, brez obilja dialoških bitk ali pikrih samogovorov. S podobno intenziteto in besedno dinamiko zdrsi mimo bralca topla slika iz Rivinega otroštva kakor tista, ki popisuje njeno presunjenost ob spoznanju, da je bila prevarana.

Rivo je izigral moški, povsem enako, kot je predtem oče varal njeno mater. Enako torej kot vsi, ki jih upodablja mlada pisateljica in ki potem takem moški značaj vsekakor preveč poenostavljeno in enostransko razume kot vihrav, nepredvidljiv in nerazumevajoč protipol ženski senzibiliteti. O moški naravi zgovorno priča že metaforično nekolikanj nasilno izbrano "govoreče ime", ki ga Nina Kokelj v romanu *Milovanje* dodeljuje Rivinemu ljubimcu – Metulj je, torej tisti, ki hipoma odleti iz dekletovega objema drugam, a obenem na robovih njene postelje pusti svojo trajno sled. Za tak pogled na svet moškosti pa je moč najti opravičilo, češ da je perspektiva, iz katere ga popisuje mlada pisateljica, poudarjeno ženska. Optika pripovedovanja je namreč skoraj do konca romana vseskoz ista, celotna zgodba je neukrotljiva literarna reka Rivinih strasti, čustev in spominov. Pa še tik pred sklepom romana, ko se pisateljčina pozornost od Rive preusmeri predvsem na njeno mater, se logika čustvovanja in doživljanja sveta niti malo ne spremeni. Tako je sklepna zgodba, ki jo začne pripovedovati Rivin oče in s katero se romaneskna pripoved *Milovanja* izteče, prejkone nenavaden, pretirano opazen vrivek, ki v siceršnji zasnovi romana učinkuje tuje, literarno nespretno, s potenciranim pridihom zdaj že skoraj staromodnih postmodernističnih smeri.

Toda pomislek, ki bi bil mogoč na temelju pripovednih značilnosti romana, da smo namreč Slovenci z *Milovanjem* dobili svojega značilnega predstavnika med romani toka zavesti, bi bil delno zgrešen, vsaj kolikor Nina Kokelj v nasprotju z asociativno logiko pisanja privoljuje predvsem v eidografski način podajanja literarne snovi. Pisateljica Rivinega (ženskega) sveta ne popisuje, marveč prikazuje. Zdi se, kot da bralec zre pred seboj

niz pomešanih, nepovezanih miniaturk iz galerije Rivinega življenja, na katerih lahko samo pozorno oko pod nanosi barv razbere palimpsestne zapise o čustvenem in racionalnem polju človeške osebnosti. Nobeno občutenje ni zapisano s svojim pravim imenom, zakrito je za opisi dogodkov, prizorov, ki naj bi posredno – vsak posebej, kolikor gre za stotere, popolnoma sklenjene fragmente, in vsi skupaj, v to pa jih veže enotna romaneskna oseba dogajanja – spregovarjali o zapletenosti sistema, ki se imenuje človeška psiha v odnosu do družine, do zunanjega sveta.

Pod bremenom tega načela se zdi, da je avtoričina pozornost v celoti usmerjena k slogovnemu brušenju literarnih drobcev, ki se ponekod res zaleskečejo kot prave dragotine. Vendar ji po drugi strani izpod nadzora uhaja romaneskna struktura oziroma notranja graditev romana od njegovih prvih vzgibov do silovitega razraščanja fabule in končne umiritve. Zgodba v *Milovanju* pa kot da stoji na mestu. Kar o Rivi, občutljivem dekletu, ki nenehno razstira koprene moško-ženskih razmerij, izvemo na začetku, to avtorica ponuja bralcu tudi na koncu romana. *Milovanje* se zatorej zdi kot pajčolan, stkan iz neskončnih niti sanj in občutenj, da je povsem vseeno, na katerem koncu ga prerežemo ali spnemo. V romanu ni niti pravega razvoja niti naraščajočega pritiska nekega zatohlega in neobvladljivega ozračja, ki kliče po razrešitvi in ki bi ga pisateljica s svojo besedo poustvarjala. Mimogrede so navržene tako ključne koordinate zgodbe, po katerih se orientira bralec, da zveže konec z začetkom, kakor tudi povsem nepomembni detajli iz Rivinega življenja. In enako skrivnostni ostajajo prizorišče, perspektiva pripovedi in tudi idejno sporočilo romana, ko se v knjigi izteče njena zadnja stran.

Nina Kokelj s prvencem *Milovanje* res opozarja na avtohtonost in dorečenost svoje pisave, kot v uvodnih mislih zapiše njen recenzent Andrej Blatnik, a predvsem na slogovni ravni. Razmerja v svetu, ki ga slika, so namreč vendarle precej shematična, problemi, ki jih v svojem delu načinja, pa premalo členjeni in razviti. Obenem kaže, da bo morala priznati veljavo tudi neke vrste "tehničnemu" obvladovanju literature in osvojiti znanje, kakršno zahteva tako zahtevna in obsežna naloga, kot je romaneskna struktura. Sicer se bo zgodilo, da bo to, kar v prvencu zaradi slogovne izoblikovanosti in dovršenosti še učinkuje presenetljivo, že v pisateljčinem naslednjem delu izgubilo svoj lesk in pristalo med tisto vrsto literature,

ki poskuša z zvijačnimi potezami jezikovnega piljenja in zabrisovanja zgodbe do meja skrivnostnosti ustvariti pridih bogatih duhovnih poti, po katerih stopa, in globin, v katere se podaja, v resnici pa mora pogosto tako prikriti svojo lastno idejno in tematsko šibkost.

Jožica Štendler*Vrnitev k stari temi z novimi formalnimi postopki*

Marjan Tomšič: VRNITEVZaložba Obzorja, Maribor 1997 [i. e. 1998]

Tomšičev zadnji roman *Vrnitev*, ki je pred kratkim izšel pri mariborski založbi Obzorja, je roman o iskanju oziroma poskusu ohranitve človekovega lastnega jaza v svetu političnega enoumja.

Grobi skicirni orisi postavljajo kraj dogajanja v obmorsko mesto (Koper) v obdobju komunističnega režima. V fokusu dogajanja sta novinarski svet in politika. Glavni junak, Antej Trstnik, je novinar, ki je zaradi svoje politične neprilagodljivosti in trmoglavosti kamen spotike vladajoči partiji. Uredniki, policija in partija pritiskajo nanj in ga z različnimi sredstvi skušajo prisiliti k lojalnosti. Pri tem uporabljajo tudi najpodlejše metode. Ljudem, ki silijo iz političnih tirnic, ali tistim, ki postanejo preveč kritični, dajo jasno vedeti, da poznajo njihove skrite prestopke in pregrehe in da bodo te informacije ob njihovem trmastem vztrajanju spravili na dan, tako pa jih držijo na trnku njihovega lastnega greha. Če tega ni, si ga preprosto izmislijo in podtaknejo. Sredstva pritiskov, zavajanja in preobrazbe dobivajo že kar imaginarne razsežnosti. S posebno napravo, "telepatskim prišepetavcem", politično sumljivim osebam pošiljajo sugestivne impulze, ki jih navajajo k samomorilnim mislim, v njih zbujejo eksistenčni strah in celo upravljajo njihove spolne potrebe. Antėja okužijo z "virusom zmedenosti

in norosti", ker pa ga tudi to ne ukloni, ga s posebno metodo pomanjšajo in zaprejo v zračni mehurček. Skupaj z drugimi neprilagodljivimi osebkami se Antej v zračnem mehurčku pretaka po plastični cevi in je prepuščen miselno-sugestivnim skalpelom. Ko individui prepotujejo vso dolgo pot zavojev in spiral, so popolnoma spremenjeni in v skladu z načrti in intencijami partije. Sprijenim manipulacijam politike se pridružuje tudi Cerkev, ki s podobnimi metodami in prijemi svoje vernike drži v podložnosti in strahu.

Vrnitev je hkrati tudi roman o iskanju lastnega jaza. Antej pred lovskimi politikami beži k cerkvi na visoki kraški planoti, kjer vsrkava kozmični mir narave in morja. Tu si nabira energijo, da bi mu uspelo obdržati čisto bistvo in pozitivne etične vrednote, ki jih svet političnih mehanizmov in podkupovanj načrtno uničuje. Iz boja s svojo vestjo izide kot zmagovalec; premaga svoj strah in se sooči s svojo senco. Prizna si, da je nekoč privolil v sodelovanje s policijo in izdal prijatelja. Antej v iskanju svojega lastnega jaza zabrede tudi v svet drog, vendar mu na koncu uspe priti do prepričanja o svojem jazu in pravilnosti svojih odločitev in početja ter vere vanje. Znova najde svoj pravi jaz in se vrne k njemu.

Ob zgodbi Anteja Trstnika se v fragmentarnem zaporedju izmenjujejo tudi zgodbe nekaterih stranskih oseb, ki so do glavne v posebnih razmerjih. Osnovni ton zgodbe novinarja Marčela Paliska, razuzdanega ženskarja, je ljubezen, ali bolje, spolnost. V nasprotju z Antejem, ki ga utesnjujejo "predsodki" zakonske ljubezni, je Marčelu razuzdana erotika najpomembnejši del njegovega življenja. V Tomšičevih prejšnjih delih je ljubezen elementarna sila ("istrska dela", prvi del *Vruje*), ki se ji človek ne more upirati, v erotičnih avanturah Marčela Paliske pa je ljubezen mehanizirana in razosebljena do skrajnosti. Vid Forgo, prav tako novinar, je Antejev nasprotni pol v načinu razumevanja življenja. Anteja nenehno preganjajo občutki strahu, tesnobe in negotovosti, Vid pa sprejema življenje kot naključen splet okoliščin, kot igro, v kateri moraš čim več iztržiti in zaužiti. Smrt je v tej igri zgolj prehod v novo fazo, iz ene oblike se preliješ v drugo, zato smrti enostavno ni. Zgodbi Maksa in Elizeja, ki zaradi zvestobe resnici in pravičnosti postaneta žrtvi političnih spletk, variirata in potrjujeta Antejevo zgodbo.

Roman *Vrnitev* tematsko močno spominja na Tomšičev drugi natisnjeni roman *Ti pa kar greš* (1987), ki se dogaja v enakem svetu politične nes-

vobode in pritiskov. Junak Marjan (sam avtor) zaradi neprivolitve v partijski sistem izgubi možnost nadaljnjega študija. Tudi nanj izvajajo pritiske, vendar sta v romanu bolj poudarjeni njegovo iskanje lastne identitete in prebolevanje zakonskega poloma. Čeprav oba izvirata iz avtobiografskih osnov (Tomšič je bil v sedemdesetih novinar), je prvi roman veliko bolj čustveno nabit. Iz prvoosebnega pripovedovalca kar bruha osebna izpoved (jezikovna posebnost, ki to ponazarja, je izpuščanje glagolov), v romanu *Vrnitev* pa je pripoved bolj umirjena. V dogajanje je pritegnjeno več zgodb, ne gre zgolj za izolirano osebno izpoved. Bistvena razlika med obema pa je vključitev nadnaravnega, ki se v *Vrnitvi* vriva v vsakdanje življenje.

Nadnaravno in fantastično v takšni ali drugačni obliki sta že od Tomšičevega prvega dela stalnici njegovega opusa, lahko bi rekli, že kar njegov emblem. In kot že v večini njegovih knjig doslej se tudi v *Vrnitvi* prepletata dve vrsti nadnaravnega. Nekaterih nadnaravnih pojavov in dogodkov se nikakor ne da racionalno razložiti in v skladu s pravili fantastike ostajajo nepojasneni. V bralcu zbujejo občutek presenečenja in začudenja, sprejema jih kot fantastične in ne kot del realnega sveta. Takšna je na primer omenjena metoda politične preobrazbe posameznikov, ki potujejo v zračnih mehurčkih po plastični cevi, in mnogi drugi. Pri drugi vrsti nadnaravnih pojavov lahko iz besedila razberemo, da gre zgolj za blodnje, privide, halucinacije in sanjske predstave osebe, torej brez dvoma za produkt njegove zavesti oziroma podzavesti, včasih pa avtor to celo izrecno pove. Na nekem službenem potovanju Antej prenočuje v hotelu, ponoči se v njegovi sobi znajde eksperimentator in mu ponuja prelestno žensko z božanskimi oblinami. Antej se svoji močni spolni želji upira, saj nekako sluti, da gre za nastavljeno past. V zraku lebdeča ženska ga skuša premamiti z vznemirljivimi dotiki, nenadoma pa eksperimentator in ženska izgineta iz sobe. Ni povsem jasno, ali je Antej vse to sanjal ali je privid doživel v (pol)budnem stanju, vsekakor pa si lahko dogodek pojasnimo kot produkt njegove zavesti. Anteja tako nenehno preganjajo blodnje, prividi, sanjske podobe in halucinacije, še zlasti pa se zgoščujejo proti koncu romana, ko išče izhoda v drogah. V nekaterih primerih se kažejo ostanki Tomšičeve "istrske" fantastike, ki temelji predvsem na istrskem bajeslovnem izročilu (pojavljanje štrig in mrtvih), takšni so na primer pojavi mrtvih. Tomšičeva preokupacija s smrtjo in mrtvimi se kaže tudi v (petkratnem) ponavljanju motiva smrti oziroma

pogreba. Nekateri nadnaravni dogodki so neposredno povezani s politiko totalitarnega režima (telepatske sugestije, zračni mehurčki ...) ter ponazarjajo zvitost in brezkompromisnost njenih sredstev za doseg cilja. Drugi (ljubljenje dveh norcev, nenavadna vprega) s simboličnimi pomeni nasprotujejo njeni nečlovečnosti. Velikokrat so tudi blodnje, prividi in halucinacije posledica psihičnih pritiskov, ki jih izvaja partija. Zdi se, da se v skladu s psihičnimi pritiski fantastičnost in nadnaravno proti koncu romana večata, vendar zvečine na račun blodenj, ki so posledica užitih drog. Vsega nadnaravnega in fantastičnega vendarle ne moremo postavljati v vzročno zvezo s političnim, to posebno vrsto fantastičnosti in paranormalnih pojavov zasledimo že v zadnjih novelah *Vruje*, Tomšičevega predzadnjega dela. Mlajše generacije, ki povojnega režima in njegovega delovanja nismo neposredno doživele na svoji koži, imamo do tega časa prav gotovo drugačen odnos. *Vrnitev* lahko pač beremo kot kritični zapis o dogajanju v tem obdobju, vendar za nas, ki nismo obremenjeni s preteklostjo, nima več tistega čustvenega naboja, s tem pa roman veliko izgubi. Kar mlajšega bralca pritegne (in vsaj malo rešuje umetniško vrednost romana), so torej predvsem te nadnaravne in fantastične sestavine.

Po formalni plati *Vrnitev* gotovo sodi v moderno pripovedništvo. Prevladuje personalni pripovedovalec, ki se seli iz zavesti ene osebe v zavest druge. Posamezne zgodbe se gradijo sočasno iz fragmentov vsakdanjega življenja, včasih pripoved uteka v spominske obnove in povzetke. Za roman je značilna zapletena pripovedna tehnika časovnih in prostorskih preskokov, ki so tudi formalno označeni z dvema razločevalnima znamenjema, vendar njuna funkcija ni povsem jasna. Ni pravila, ki bi utemeljevalo njuno uporabo, vseeno pa se zdi, da preskoki, označeni z zvezdico, pomenijo manjšo kršitev pripovedne kontinuitete kot tisti, označeni z valovnico. Preskoki, označeni z zvezdico, prevladujejo v prvem delu romana, in čeprav gre za časoven in prostorski premik, nosilna oseba ostaja ista in še vedno lahko razberemo neko povezavo v dogajanju. Prehodi, označeni z valovnico, se pojavijo šele proti koncu polovice romana in naraščajo proti izteku. Pri njih se pripoved dobesedno pretrga sredi stavka ter nas časovno in prostorsko prenese v povsem drugo okolje, osebe se zamenjajo in med dogajanjem ni nikakršne logične povezave. Kot že rečeno, pa med obema vrstama preskokov ni neke jasne meje. Ti preskoki tudi niso povezani s fantastičnim. Največkrat

gre za preskok v realnem svetu, le nekajkrat je v formalno označenem vrivku strnjeno fantastično dogajanje. Z njimi Tomšič dosega dinamiko in razgibanost pripovedi, ki pa je že po svoji večzgodbeni zasnovi fragmentarna, zato, čeprav kratki, včasih že kar preveč nasilno in nepotrebno trgajo pripovedi (zlasti drugi tip, ki posega v sam stavek). Kot da se je Tomšič odločil dati prednost tehničnim novacijam pred trdno fabulo, ki je na primer značilna osnova nekaterih njegovih prejšnjih del.

Jezik *Vrnitve* ni več poetičen ali dialektološko obarvan, kot smo bili navajeni v njegovih "istrskih" štorijah, le v dialogu se občasno spušča v novinarski žargon, drugače vztraja pri knjižnem jeziku.

Roman *Vrnitev* je avtorjeva vrnitev k že interpretirani (avtobiografski) temi z značilnim dodatkom fantastičnosti, ki jo tokrat preigrava z novimi formalnimi postopki. Vsekakor je napredek v primerjavi z romanom *Ti pa kar greš* (manjša emocionalnost, več fantastičnosti), vendar je Tomšič bolj prepričljiv in uspešen v svojih "istrskih" delih, s katerimi bo (za zdaj) tudi ostal vpisan v slovensko literarno zavest.

Diana Koloini

"Pisava sem jaz sama"

Marguerite Duras: MODERATO CANTABILE

Prevedel Stane Ivanc. Spremno besedo napisal Primož Vitez.

ŠOU, Študentska založba, Ljubljana 1997. (Knjižna zbirka Beletrina)

Z romanom *Moderato cantabile* smo ob uprizoritvi *La Musice* v Mali Drami SNG in lanski izdaji *Bolečine* v slovenščini končno le dobili malo obširnejši vpogled v pisanje ene najpomembnejših francoskih avtoric tega stoletja. Ustvarjalni opus Marguerite Duras (1914-1996) je naravnost imponanten: poleg proze (v slovenščini še *Boj z morjem*, rahlo nenavaden prevod naslova *Un barrage contre le Pacifique* iz leta 1958, in *Ljubimca*), dramatike, ki jo je praviloma tudi sama postavljala na oder (*Savannah Bay*), del, v katerih se fikcija staplja z esejistiko (kakršno je pisala v zadnjem obdobju), člankov in intervjujev za najrazličnejše časopise (zbrani so v več knjigah) je pisala tudi filmske scenarije in sama režirala filme (sedemdeseta leta je v celoti posvetila filmu, knjige, ki jih je izdajala v tem času, so naslovljene kot proza/gledališče/film – večji del njenih filmov je bilo mogoče videti ob retrospektivi v ljubljanski Kinoteki pred nekaj leti).

Za Durasevo velja, da je vedno pisala o istem: v središču njenih zgodb naj bi bila le moški in ženska, zapletena v nemogoče ljubezensko razmerje.

Tudi velja, da je avtoričino pisanje vselej tesno povezano z njenim osebnim življenjem (vse do trditve, da naj bi bila vedno pisala samo o sebi) – na oboje opozarja tudi Primož Vitez v spremni besedi k *Moderato cantabile*. In vendar bi o treh tekstih, ki smo jih pravkar dobili, ne bilo mogoče trditi, da prinašajo isto; čeprav se ne izmikajo "kanoničnemu" okviru Duras, vsakega posebej odlikuje na novo odkrita pisava, drugačna tematika, ki vsakič izpisuje svoj svet.

K stereotipu o nenehnem pisanju o sami sebi je gotovo pripomogla tudi Marguerite Duras sama, ki je v zadnjih letih zelo pogosto in zelo obširno govorila o svojem življenju, vse do razgaljanja najintimnejših in navadno skrivanih detajlov (od razmerja s petintrideset let mlajšim homoseksualcem do težav z alkoholom in številnimi detoksikacijskimi kurami ... o teh "banalnostih" svoje zasebnosti je javno govorila tako rada, da so ji nekateri pripisovali, da fabulira in načrtno mitologizira svojo lastno podobo boemke). Razlog, da se je težko izmakniti čaru zgodbic o njenem osebnem življenju, pa je verjetno tudi to, da Pariz petdesetih in šestdesetih let, v katerem je napisala večji del svojega opusa, pomeni nostalgичno podobo mitičnega intelektualno-umetniškega središča, kakršnega današnji svet ne pozna več (na Saint-Germain-de-Pres, kjer v prostorih nekdanjih slovitih knjigarn zdaj odpirajo butike razni Armaniji, je M. D. živela v neposredni sosesčini s Sartrom in Beauvoirjevo, v njenem stanovanju se je zbirala levičarska elita ...).

V njenem ustvarjalnem opusu trenutek, ko se je odločila odkrito in brez izmikanja pisati o sebi, zaznamuje *Ljubimec* (*L'Amant* iz leta 1984). Ta nesporno najslavnejši in najbolje prodajani roman je njena prva prvoosebna pripoved. Komentatorji njenega dela so se precej ukvarjali z vprašanjem, kaj je v njem takega, da je cenjeno, a za široko publiko preveč sofisticirano in intelektualistično avtorico nenadoma prestavil v krog najbolje prodajanih piscev – prvoosebna pripovedi, škandaloznost zgodbe o ljubezenskem razmerju med revno mladoletno belko in bogatim Kitajcem, eksotičnost okolja nekdanje Indokine in intimno problematizirani rasizem – zavračajoč kriterij popularnosti, so se pri tem večinoma strinjali, da ne sodi med njena najboljša dela. Pri tem je morda vredno omeniti, da se je Marguerite Duras z *Ljubimcem* vrnila k obdobju svojega življenja, ki ga je drugače – bolj realistično in manj erotiko poudarjajoč – opisovala že

v *Boju z morjem*. Ta roman je 1950 menda za las zgrešil Goncourtovo nagrado (z njo je ovenčan *Ljubimec*); moteči las pa je zdrnil z njene levičarske glave, izrula ga je protikolonialistična in protikapitalistična politična ostrina. Zaradi te so tudi naklonjeni kritiki v petdesetih v njeni pisavi presenečeno razbirali izrazito "moški jezik" – kakšen paradoks, če vemo, da so jo pozneje slavili prav s formulo "ženske senzibilnosti". Marguerite Duras je svojo marginalno pozicijo (pisateljice, ki je otroštvo preživela v koloniji, se družila z vietnamskimi otroki, izobraževala v šoli za revne in šele v študentskih letih prišla v evropsko kulturno središče, kot tujka – pozneje je gotovo zavestno gojila ambivalentnost svoje odmaknjene pripadnosti francoski kulturi, saj se je označevala s "kreolskostjo", in gotovo ni naključje, da njen stilistično izbrušeni jezik ne ustreza povsem pravilom francoske slovnice) in upiranje slehernim avtoritetam, političnim in literarnim (v svoj krog so jo hoteli pritegniti zlasti predstavniki novega romana), lahko uspešno uveljavila samo z "intimizmom" in "specifičnostjo ženske pisave", ki sta paradoksalno zameglila njeno političnost (tej pa se sama nikoli ni odpovedala).

A kljub vsemu *Ljubimec* seveda ni avtobiografija (Marguerite Duras je celo načelno zaničevala možnost avtobiografije kot kronologije življenja) niti ne samo ljubezenska zgodba iz avtoričinega lastnega življenja; odkrivanje pisave je v njem vsaj tako pomembno kot doživetje spolnosti. Vsebino romana je avtorica sama povzela v značilno formulo: "Edini predmet knjige je pisava. Pisava sém jaz sama. Torej sem jaz knjiga."

Nekateri domnevajo, da jo je prav uspeh tega "obrata" k prvoosebni spodbudil, da je v naslednjem letu izdala dnevnik iz obdobja ob koncu druge vojne z naslovom *Bolečina* (*La Douleur*, 1985). Marguerite Duras se je potrudila, da je tudi glede nastanka in nekajdesetletne "pozabe" tega dela zgradila mali mit: češ da se ne spominja, kdaj ga je napisala, a ga ni mogla pisati, ko se je dogajal; češ da je pozabila nanj in je bila v hiši, v kateri je bil spravljen, poplava ... (to naj bi bil še eden izmed njenih "trikov", celotna zgodba o nastanku načrtna mistifikacija, pa vendar se zdi nemogoče, da bi ga napisala šele v osemdesetih ...). A vse to je pravzaprav nepomembno. Nesporno je *Bolečina* tekst, ki s prav brutalno avtentičnostjo razgalja neko obdobje iz osebnega življenja in neki zgodovinski trenutek. Dnevnik, ki izpisuje doživljanje konca vojne, čakanje

na moževo vrnitev iz koncentracijskega taborišča in njegovo malodane čudežno rešitev, do poslednje nianse razkriva misel in občutje, tudi fizično stanje ženske, ki ga piše. Pa tudi njeno percepcijo političnega sveta, ki ga zaznamuje hipokritično ravnanje vzpostavljajoče se oblasti do žrtev vojne, na katerih gradi svoj moralni kapital. Ali je to iskrena ali literarizirana podoba Marguerite Duras, je konec koncev kaj malo pomembno.

V tesnobi čakanja, negotovosti in strahu, da je on morda že mrtev, je bolečina, izpisana v dnevniku, tako intenzivna, da bralca preplavi z močjo, ki jo uspe doseči malokateremu literarnemu delu. Iz dneva v dan isto, ob vsakem srečanju, slehernem dogodku, z vsako novo vestjo, isto: grozljivo intenzivna zavest o bližini njegove smrti, ki njej, ki čaka, ne pušča nobenega življenja več. Ta zavest je gotovo samouničevalna, a misel na lastno smrt se ob njej kaže le kot nedovoljena tolažba (junakinja vsaj enkrat zapiše, da bo po moževi vrnitvi sama zagotovo umrla). Bralca včasih že obide želja, da bi jo obtožil pretiravanja, in vendar je njena pisava tako resnična, da se ji ni mogoče izmakniti: do kraja razgaljena obsedena misel; čustvo nikoli ni neposredno izpostavljeno, temveč živi v tej obsedenosti in seveda prek telesa – v fiziološki neznosnosti z mislijo izmučenega telesa. Z moževo vrnitvijo se razgaljanje zgolj stopnjuje: bolečino njegovega razkrojenega telesa, v katerem skoraj ni več misli, doživljamo skupaj z njo, v njeni pozornosti na sleherni detajl, od srhljivega poželenja po hrani do smrdečih telesnih izločkov. Zdi se, da je prav v tem grozo zbujujočem smradu izrisana poslednja podoba vojne. Vojna, med katero je sodelovala v odporiškem gibanju, je (kot sicer velja za večino piscev njene generacije) temeljno zaznamovala razumevanje sveta Marguerite Duras. Njen pogled pa nikoli ni nedvoumen, kaj šele enostranski: paradoksalnost njenega lastnega angažmaja z neverjetno odkritostjo problematizira v kratki prozi, ki je izšla skupaj z dnevnikom. Pri tem pa je dovolj nenavadno, a simptomatično, da je njen siloviti pesimizem določilo ne toliko neposredno doživetje kot zavest o dveh najhujših zločinih: koncentracijskih taboriščih in atomski bombi (kot kasneje tudi alžirska vojna ...).

Morda je v skrbi za tega moža ubesedena največja ljubezen, o kateri je zmogla pisati – kako nas potem preseneti, ko tik pred koncem, potem ko je že rešen, njemu in dnevniku skoraj mimogrede pove, da se je že davno odločila za ločitev. Ker hoče otroka z drugim možkim, nekom, ki je bil

v celotni pripovedi navzoč kot senca. To je eden najčistejših paradoksov ljubezni Marguerite Duras. Povsem enostaven, brez pojasnjevanj in brez slehernega načelnega razpredanja o "nemožnosti ljubezni".

Ob tem se zdi skoraj banalno opozarjati, da je ljubezen pri Marguerite Duras vedno povezana z zavestjo o smrti. Nikoli ne pojasnjuje, zakaj naj bi bilo nemogoče uresničiti ljubezen in živeti v njej, česa takega niti ni trdila. Pa vendar je to ne le zakon njenih zgodb, temveč tudi najgloblja resnica ljubezni, ki jih je izpisovala v svojem obsežnem opusu. V scenariju za slovit film *Hirošima, ljubezen moja* (režiserja Alaina Resnaisa, 1959) je okvir zgodbe in tudi resnica ljubezni prav neizmerno veliko mrtvih v vojni (njen domnevno čisti "intimizem" pa pod vprašaj postavlja že to, da prav zaradi nedvoumne obsodbe ameriške agresije filma niso smeli predvajati na canneskem festivalu). V *Ljubimcu* je smrt navzoča kot staranje in izguba obraza; šele ta izguba omogoči pripoved o neizmerni čutnosti mladostne ljubezni. V pretanjenosti dramskega dialoga *La Musica* smrt nenehno brni v ozadju; da sta poskus samomora in načrt umora zgolj banalizacija in pobeg pred smrtjo kot resnico o neznosnem polomu ljubezni ... V *Bolečini* se ljubezen tako do kraja pretopi v skrb, da bi moža ubranila pred smrtjo, da ji po tem ne ostane nič drugega. In v *Moderato cantabile* je nasilna smrt neznane ženske pravo gonilo razmerja med protagonistoma.

V *Moderato cantabile* se srečamo s povsem drugačno pisavo. V *Bolečini* sta pisateljčina osebnost in življenje povsem razgaljena, tu pa največ pove z zamolki, elipsami in nelogičnimi preskoki. Vse ostaja v fragmentih, nedorečenosti in skrivnosti. Pripoved je stkana iz impresionističnih slik, pretrganih dialogov, nepotrjenih domnev in predpostavljenih predsodkov. V *Bolečini* je svet artikuliran prek ene same misli – naj je ta obsedena in opredeljena z osebnim problemom, vendarle izpisuje koherentno podobo sveta. V *Moderato cantabile* pa je celostna samo še atmosfera, ki jo ustvarjajo nepovezani zvoki in premene svetlobe: sonatina, ki jo pri klavirski lekciji igra junakinjin sin (v sonatini, ki daje tudi naslov romanu, je zajet osrednji paradoks celotne zgodbe: s prepričanjem, ki ga ni mogoče pojasniti, pa vendar se z njim strinja tudi samovoljni fantek, da je v glasbi nekaj posebno lepega, in zoprno sitnostjo, ki spremlja drill učenja), sirena, ki oznanja konec delovnega dne, hrup iz pristanišča, banalni pogovori v gostilni in doma ... Svet oblikujejo nepričakovana toplota sonca,

spremenljivost oblakov in vonj cvetočih magnolij. Zgodba protagonistov, ki se pleče v tem ozračju, pa je razpršena v drobce. Kar se zgodi, se zgodi v preskokih med njimi, in to lahko zgolj slutimo. Usoda njunega razmerja je prejkone ta, da se nikoli ne bo zgodilo. Spočne in vodi pa ga skrivnost – tuja skrivnost, ki postane predmet njunih domnev.

Moderato cantabile, nastal 1958, je eno izmed del, ki Marguerite Duras najbolj približujejo novemu romanu. Nepovezana pisava in nedorečena zgodba z odlomki objektivističnih opisov – ki pa tu ne stopnjujejo samo halucinantnosti, ampak tudi nestandardno emocionalnost – gotovo dajeta misliti na literarno šolo, ki ji Marguerite Duras nikoli ni hotela pripadati. Morda je tudi zato roman pozneje predstavila v okvir svoje lastne "mitologije": ko je izpovedala, da ga je napisala v obdobju nekega strastnega in temačnega razmerja, v katerem naj bi bila blizu nasilja, zločina in smrti (in med katerim naj bi se bila, tako kot Anne Desbaresdes, naučila piti); da je nedorečenost, temeljna karakteristika romana, posledica hotenega prikrivanja, čeprav – in prav zato – je to delo, v katerem je največ nje same. Seveda pa je banalno s takim podatkom pojasnjevati skrivnost, ki tiči v jedru opisovane zgodbe. Prikritost in nejasnost sta prava vsebina želje Anne Desbaresdes in Chauvina, ženske in moškega, ki se srečata ob soočenju z nasilno smrtjo iz ljubezni.

Zločin pripada drugemu, neznanemu paru: v gostilni neki moški ubije žensko in zblazni od ljubezni do nje – tako sodijo ljudje, ki o paru nič ne vejo, dogodek do skrajnosti prignane intimne zgodbe se namreč zgodi pred očmi (kar najbanalneje) javnosti. Protagonista romana se zapleteta ob tem dogodku, kot da bi bilo – in potem tudi v resnici je – skozenj pretkano njuno lastno življenje.

Anne Desbaresdes in Chauvin pripadata različnima socialnima slojema in v malem mestecu se brez pretresljivega zunanjega dogodka verjetno nikoli ne bi srečala (četudi pozneje postane jasno, da vsaj on zelo dobro ve zanjo, še iz časa, ko je bil zaposlen pri njenem možu). Oba pa sta vsak v svojem svetu na stranski poti: ona je tuja v razkošnem domu, in verjetno v svetu sploh; na življenje jo priklepa samo že skoraj neprimerna navezanost na malega sina; Chauvin, ki je brez pravega razloga in načrtov pustil službo, pa je tudi tujec v proletarskem okolju. Oba sta brez pravih ciljev ali vizij, vodi ju le neopredeljena želja. V smrti iz strasti, ki poseže v ustaljeno življenje mesteca, ugledata posebno skrivnost: nekaj groznega in tujega,

kar pa vendar nosi tudi lepoto in morda celo smisel; nekaj globoko usodnega, česar ni mogoče do kraja doumeti, pa vendar obeta neko posebno resnico.

Poslej je njuno bivanje usmerjeno v srečanja v gostilni (tam se zlasti ona, prostoru neprimerna ženska iz višje družbe, brez premisleka izpostavlja neodobravajočim pogledom mestne srenje), med katerimi skupaj odkrivata resnico o tej smrti – ki bo slej ko prej njuna lastna resnica. Resnica je pri tem zelo svojevrstne narave: konkretni podatki – ki jih je malo in so nezanesljivi, pa tudi to ni povsem jasno, koliko Chauvin ne manipulira z njo – niso nič pomembnejši od izmišljanja in njunih fantazij. Prav nasprotno, za fascinantno podobo drugega je še najpomembnejše, kaj ji pripiseta iz svojega lastnega, stvarnega ali namišljenega življenja. Njuno iskanje se nujno dogaja z nepovezanim stapljanjem tuje in lastne zgodbe, nepričakovanimi miselnimi in razpoložensjskimi preskoki, na robu katerih je mogoče čutiti bolečino, nasilje in brutalnost (vse do vulgarne psovke, ki je Marguerite Duras nikoli ne izpiše, da pa jo slišati v Anninem ugaslem pogledu).

V tej specifični pisavi ni mogoče doseči pravega spoznanja, stopnjuje se zgolj občutek omotičnosti, brezupnosti in izgubljenosti. Med njima se ne more zgoditi nič pravega. Očiten pa je Annin hitri in nezadržni propad: od vina, ki se ga s strastno samouničevalnostjo navadi v nekaj dneh, do obtožujočih pogledov, ki obetajo njen družabni polom. Paradoksalno je iz te pripovedi skoraj v celoti odmaknjen Annin mož, za katerega je vendarle jasno, da zagotavlja ne le njen družinski in socialni status, ampak bo prej ali slej določil tudi meje njenega ravnanja. In vendar hiša, v katero so jo poročili, nikoli ni poosebljena z njegovo pojavo. Šele v predzadnjem poglavju, ko v njej priredijo slavnostno večerjo, in šele potem, ko se podoba mestne elite prek Anninega pijanega pogleda spači v karikaturu, je prvič omenjen – prav simptomatično kot "eden izmed njih". A njegova podoba je povsem jasna, čez nekaj strani se pojavi v okviru vrat kot "senca, ki je še bolj zatemnila mrak v sobi"; to je ta, ki bo Anne prepovedal skrb za otroka in jo tako dokončno izgnal iz njenega življenja.

Med večerjo, ko se Anne s pijanostjo izloča iz svoje dosedanje družbe, se njena blodnja prepleta s Chauvinovo, ki kroži po okolici. Vendar bosta ostala ločena vsak na svojem koncu prepletajoče se želje. V očeh mesta sta sicer "prešuštnika", a skupaj ne moreta priti. Tudi njun prvi telesni dotik (šele v zadnjem poglavju) ne prinese olajšanja niti potešitve; zgodi se kot

avtomatizem, paradoksalna obveznost, v kateri ni izpolnitve želje, temveč tujost in hlad. Njuna želja je zapisana skrivnosti in nedosegljivosti. In skrivnosti je zavezana tudi avtoričina pisava. Z Anninim zadnjim stavkom na mesto sklepne resnice postavlja mračno enigmo (ko Chauvin, navezujoč se na tujo zgodbo, ki sta jo skupaj zasledovala, izreče željo, da bi bila mrtva, in Anne odgovori: "To je storjeno." – Kaj pomeni ta privolitev v smrt: napoved samomora, dogovor za umor, konstatacijo socialnega propada ali njeno željo?).

Kolikor toliko izkušen bralec sodobne literature bo *Moderato cantabile* brez dvoma postavil v okvir izpred nekaj desetletij. Ljubitelja filmske umetnosti (četudi ni videl ekranizacije Petra Brooka z Jeanne Moreau in Jean-Paulom Belmondom iz leta 1960) pa bo gotovo spomnil na francoski novi val in morda zgodnje Antonionijeve filme (*La notte*). Marguerite Duras je tu (zagotovo bolj kot v *Bolečini*) po tematiki in pripovednem načinu prepoznavno zapisana šestemu in sedmemu desetletju tega stoletja. In to brez pretenzij po stilni ostrini, kakršno je z novim romanom konceptualiziral Robbe-Grillet. Gotovo je škoda, da smo knjižno izdajo prevoda (ki ga je Stane Ivanc naredil že v šestdesetih) dobili šele zdaj. Pa vendar tu ni mogoče govoriti o kakršnem koli zastaranju. *Moderato cantabile* ostaja sveža, avtorsko izrazita in predvsem neizmerno subtilna literatura, ki jo je vedno vredno brati.

ROBNI ZAPISI

Martin Amis: ČASOVNA PUŠČICA. Prevedla Nina Grahek Križnar, spremno besedo napisal Matej Bogataj. Cankarjeva založba, Ljubljana 1997 (Zbirka XX. stoletje). Amisov roman v treh delih *Časovna puščica* (*Time's Arrow*, 1991) je svojevrsten projekt, pisanje, ki eksperimentalno ubeseduje izkušnjo potovanja skozi čas, potovanja ritensko nazaj. Ali drugače: gre za človekovo življenjsko zgodbo, povedano časovno obrnjeno; od najglobljega sna oziroma smrti glavne osebe, negativnega junaka romana Toda Friendlyja, prek njegovih življenjskih dogodivščin pa vse do njegovega rojstva. Verjetno ni naključno, da se roman začne iz predramitve, saj gre pisatelju v romanu predvsem za vzpostavitev temeljnega človeškega družbenega principa – etike. Prav ta dobiva v tem stoletju pomenljivo vlogo tudi v obzorjih literature. Tega se Amis dobro zaveda in nepredvidljivo in pretanjeno bralca popelje v vrtoglavo izkušnjo holokavsta, natančneje, v izkušnjo zdravniške (!) etike v holokavstu, kjer se vse, tudi etika in čas v romanu, postavi na glavo. Tako poskuša pisatelj osvetliti nedoločen obraz zgodovine. Stil pisanja je zato samosvoj, čeprav podkrepljen z literarno (Vonnegut, Borges idr.) in tudi znanstveno (nastanek vesolja, kirurgija idr.) tradicijo. "Tralfamadorski roman" *Časovna puščica* se sicer res dogaja v labirintih zavesti in je nekakšna literarna burleska, kot v spremni besedi

ugotavlja Matej Bogataj, vendar vsekakor prizemljeno in razmišljujoče branje. (Gregor Podlogar)

Apulej: ZLATI OSEL (METAMORFOZE). Prevedel in spremno besedo napisal Primož Simoniti. Mladinska knjiga, Ljubljana 1997 (Zbirka Veliki večni romani). Apulejev fantastični roman *Zlati osel ali Metamorfoze* zavzema v svetovni književnosti posebno mesto. Prvič zato, ker je edina samostojna in "ustvarjalna priredba neke grške predloge, ki se nam je v okrajšani obliki ohranila pod naslovom *Lukios ali osel* v korpusu spisov sodobnika Lukiana" (Simoniti, str. 229). In zato, ker prav s tem tekstom lahko dobimo vtis, kakšen je duh časa v drugem stoletju; stoletju, ki je hkrati vrhunec in začetek propada rimskega cesarstva, stoletju, ki je polno religijsko-magijskih gibanj, podkrepljenih s kvaziplatonskimi filozofi. Vendar moramo dojeti *Zlatega osla* tudi onkraj aristotelovske postavitve literature nad zgodovinopisje oziroma poleg vseh misterijev takratnega časa, kajti ta roman izžareva neznansko literarno moč pripovedovanja (prepletanje različnih zgodb) in opisovanja dogodkov na izredno duhovit (slikovit popis dekadentnega ozračja in erotike) in filozofski (pravljica o Psihi in Amorju) način. (Gregor Podlogar)

Michael Crichton: KRITIČNA TOČKA. Prevedel Ferdinand Miklavc. Mladinska knjiga, Ljubljana 1998 (Oddih). *Kritična točka* utripa v letalski tovarni in žanrsko podkovanega bralca takoj usmeri v asociacijo Arthurja Haleyja (*Letališče*), pa tudi njegovo enako drugorazredno angleško nadaljevanje *S.O.S. za 747*. Romana sta snovno tako zapolnila zračni prostor, da je Crichtonu ostala skorajda ena sama vsebinska luknja, sodobna ekonomija. Lotil se je prikritega multinacionalnega gospodarskega "terorizma". Ker pa bi ta tema povprečnega bralca, povprečnega konzumenta Crichtonovih knjig, verjetno sama na sebi odbila, jo je pač snovno opremil z letališkimi realijami in razvil v okviru letalske proizvodnje. Še več, sodoben je tudi v izbiri glavnega junaka. Gigantske letališke dvorane osvaja emancipirana "subjektka", nosilka računalniških akcijskih vdorov in brutalnih fizičnih obračunov na železnih konstrukcijah v proizvodnih lopah. Privlačno? Snovno pač, obdelano pa v klavnem slogu. Poleg aktualne snovi bo Crichtonu

tokrat ohranila zveste bralce samo kompozicija maksimalnega suspenza. (Vasja Linzner)

Roald Dahl: POBA: zgodbe iz otroštva. Prevedla Slavica in Borut Jesenovec Petrovič. Mladinska knjiga, Ljubljana 1997 (Sledi). Dahlove *Čarovnice* začenjajo napeto pripoved tako, da pobič, pozneje babičina ljubljena miš, v nesreči izgubi starše in se preseli k stari mami na Norveško. *Breskev velikanka* in *Matilda*, enako kot *Čarovnice*, tako kot sploh večina Dahlovega opusa za otroke in mladino, upodabljajo inteligentne, senzibilne in za pravičnost bojujoče se frkavce v nečloveško nasilnem, groteskno grozljivem svetu odraslih. *Poba*, Dahlova avtobiografija s temo otroštva, ponuja vzrok za te vztrajne tematske konstante idilične Norveške in socialno brutalne Anglije, obenem pa je distancirano obsojajoča freska angleškega predvojnega vzgojnoizobraževalnega sistema, kjer internatski železni zakoni in kazni za kršitelje niso nič manj travmatični, grobijanski in groteskni kot v Dahlovi leposlovni fikciji. V primerjavi z njo ta memoarski ekskurz ne premore veliko pisateljevega običajnega ciničnega ali črnega humorja, zato pa ohranja Dahlovo brezhibno stilizacijo, ki umetniško dopolnjuje spominsko-dokumentarno branje *Pobčka*. (Vasja Linzner)

Thomas Mann: ČAROBNA GORA (I. in II. del). Prevedel in spremno besedo napisal Janez Gradišnik. Založba Mladinska knjiga, Ljubljana 1997 (Zbirka Veliki večni romani). V idilično zdravilišče za pljučne bolezni v Davosu (kot da bi Mann slutil, da se bodo nekoč prav v tem kraju sprejemale nekatere izmed najpomembnejših gospodarskih in političnih odločitev) prispe "zgolj na kratek obisk" k bratrancu Johannesu glavna oseba romana, mladi tehnik Hans Castorp. Ker pa je zrak v zdravilišču tak, da bolezni ne le zdravi, temveč tudi spodbuja njihovo rast, če so že v kali, se kratkotrajni obisk prelevi v dolgoletno zdravljenje. Hans spozna osebje in paciente, galerijo portretov narodov Evrope pred začetkom prve svetovne vojne, ki pa hkrati utelešajo različne možnosti odnosa človeka do življenja in sveta, kot so se kazali Mannu. Med temi sta še posebno izrazita humanist Settembrini in jezuit Naphta (oznake so približne, saj na koncu marsikaterega njunega besednega dvoboja ni več jasno, kdo zastopa katera stališča in zakaj), ki se vsak s svojimi argumenti bojujeta za

Castorpovo dušo. Pisana multinacionalna družčina – nekakšna Evropska zveza v malem – preživlja zdravljenje ob obilni hrani in počivanju, v nenehni rahli vročičnosti zaradi bolezni, ki še toliko bolj podžiga vroče intelektualno-filozofske debate na visokem nivoju. Roman širokega zamaha, roman o življenju v izredno počasnem ritmu, kjer se čas meri v tednih in kjer Hans Castorp prvič spregovori s svojo ljubeznijo šele okoli stopetdesete strani. Kljub temu pa je v *Čarobni gori* dovolj prostora za uresničene ali poluresničene ljubezni, nenadne odhode in vrnitve, tragične in nesmiselne smrti, bakhantska popivanja, dvoboje in samomore, celo spiritistične seanse se najdejo. Še en prikaz enciklopedičnega Mannovega poznavanja tako rekoč vseh pokrajin človekovega duha – in ni naključje, da se roman konča z izbruhom svetovne vojne, od nje naprej pa se beseda "duh" morebiti lahko piše le še v navednicah. Skratka: Kaj dobimo, če zberemo na kupu od vročice rahlo zadete intelektualce? Prvovrsten intelektualni trip, seveda – in tega je v *Čarobni gori* obilo. (Samo Kutoš)

Gabriel García Márquez: POROČILO O UGRABITVI. Prevedla Vesna Velkoverh Bukličica. Spremno besedo napisal Marko Jenšterle. Mladinska knjiga, Ljubljana 1998 (Zbirka Zenit). Aleš Debeljak v besedi na zavihu zapisuje, da svet danes pozna Kolumbijo po dveh vrtoglavo uspešnih izvoznih fenomenih: mamilarskem kartelu in Márquezu. Oboje se je srečalo v knjigi, ki opisuje usodo ugrabljenih kolumbijskih javnih osebnosti, s pomočjo katerih si skuša kokainski vladar Escobar zagotoviti varen prostor v domačem zaporu in se izogniti najhujšemu, izročitvi v Združene države. Besedilo je zgleden primerek raziskovalnega novinarstva in bo zanesljivo pripomoglo doktorici Manci Košir, ko bo opozarjala novinarske naraščajnike na paleto različnih možnosti za medijsko pisanje, v Sloveniji močno zapostavljeno, in na moč literarne spretnosti pri obravnavanju resničnosti. Bralcu ponuja zanimiv vpogled v delovanje paralelnih ekonomij, organizacij državnih razsežnosti in psiholoških napetosti vseh sodelujočih v dolgotrajnem procesu pogajanja med narkomafijo in državo, pa tudi številne instruktivne nadržbnosti, recimo to, da kolumbijski predsednik med svojo najljubšo glasbo ob Beethovnu in Bachu šteje Beatle, Jethro Tull in Juana Luisa Guerro. V tem reportažnem realizmu pa je ob vsej spretnosti pisanja le malo magičnega; le nekaj prizorov (ključni med njimi je nemara zamolk opisa Esc-

barjeve smrti) scela kaže suverenost enega najuglednejših svetovnih pisateljev našega časa (in edinega, čigar knjige se brez posebnega zaostanka zaporedoma prevajajo v slovenščino!). (Zdenka Hribar)

Frane Milčinski – Ježek: PREPROSTA LJUBEZEN. Zbrane pesmi. Sanje, Ljubljana 1997. Ježek je nekakšen mit, zamolčana velika figura slovenske polpretekle kulture; nemara tudi zato vsak z njim povezan projekt požanje veliko zanimanje. Tako je niz glasbenikov najrazličnejših izvorov izvajal njegove šansone in tako je knjiga njegovih zbranih pesmi v nakladi 2000 izvodov, za slovenske razmere spoštovanja veliki, skorajda razprodana. Hkrati pa, zdi se, tokratna izdaja prvokrat daje možnost tudi za resnejšo, manj romantično osvetlitev njegovega opusa. Pesmi, smiselno razdeljene v *Pesmi in songe, Pesmi za otroke, Popevke, Konferanse in druge pesmi* (podnaslov tega cikla demantira podnaslov knjige, saj navaja, da gre za izbor) in *Reklame*, res dokazujejo, da je Milčinski premogel marsikaj tistega, kar boleče manjka današnji slovenski pisani in govorjeni besedi (duhovitost, smisel za izražanje vzvišenih tem v preprosti, skorajda pritlehni zgodbi, ravno prav sentimenta ...), in nas opominjajo, kako pusta so besedila današnjega *popa*. V soočenju s skorajda celotnim Ježkovim pesniškim opusom pa postaja tudi bolj jasno, da njegov današnji status izvira ne toliko iz nadčasovne kakovosti, nemara tudi ni stranski proizvod nostalgije (težko je pravzaprav čutiti nostalgijo po času zgodb, kakršne opisuje Ježek), temveč prej kronične podhranjenosti smeri v slovenski kulturni izkušnji. (Zdenka Hribar)

Michael Ondaatje: ANGLEŠKI PACIENT. Prevedla Staša Grahek, spremno besedo napisala Tina Mahkota. Cankarjeva založba, Ljubljana 1998 (XX. stoletje). Verjetno mnogi poznajo zgodbo *Angleškega pacienta* po istoimenskem in komercialno uspešnem filmu, ki, objektivno gledano, nikakor ne dosega dometa knjige. Po drugi strani pa je verjetno tudi res, da je šrilanškega pesnika in pisatelja Ondaatjeja, poleg bookerjeve nagrade, prav holivudski film katapultiral v širši krog konzumentov literature in na svetovno literarno prizorišče. Navidezno preprosta dogodivščina štirih ljudi, (anti)junakov, ki se po spletu naključij znajdejo nekje pri Firencah, v Villi San Girolamo ob koncu druge svetovne vojne, v zgodbi romana

postaja vse kompleksnejša. Hana, kanadska medicinska sestra, in Kip, indijski sikh iz britanske inženirske enote, se zapleteta v ljubezensko razmerje in tako postaneta tisti sili, prepleteni s čustvi, čuti in razumom, ki vodita zgodbo, čeprav je osrednji lik romana vse do konca angleški pacient, grof Almásy, ki ga zasleduje Caravaggio, prijatelj Haninega očeta, prav tako vojni pohabljenec in uživalec morfija. Grof Almásy, do neprepoznavnosti opečen in na posteljo priklenjen pacient, razširja roman s svojo življenjsko zgodbo, povezano z raziskovanjem puščave, ljubeznijo do prijateljve žene in, kot se pokaže na koncu romana, s sodelovanjem v nemški vohunski mreži. Prav vse (anti)junake družijo dejstva, da "ničesar niso znali posnemati, razen tistega, kar so že bili". Vendar njihove različne korenine s treh različnih kontinentov (Amerike, Evrope, Azije, del zgodbe pa se dogaja tudi v Afriki) pravzaprav sploh niso pomembne. Pacient pravi: "Skupne zgodbe smo, skupne knjige. Nismo tuja last in v svojem okusu ali izkušnjah nismo mnogogamni. Želel sem si le to, da bi hodil po takšni zemlji, ki nima zemljevidov." Dopuščanje drugačnosti, različnosti oziroma brezmejnost, ki jo v romanu simbolizira *puščava*, je celotnost pogleda, sestavljenega iz različnih kamenčkov istega mozaika. Skratka, Ondaatjejev postkolonialni roman *Angleški pacient* je vsekakor tisti roman, v katerem lahko opazujemo sebe, Drugega in tendencialnost umetnosti po izoblikovanju univerzalne zavesti, utemeljene na multikulturalnosti. (Gregor Podlogar)

William Shakespeare: MACBETH. Prevedel Milan Jesih, spremno besedo napisal Mirko Jurak. Mladinska knjiga, Ljubljana 1997. Ob koncu lanskega leta smo ob novi uprizoritvi slovitega gledališkega besedila Slovenci pridobili tudi nov, posodobljen in zato brez dvoma bolj življenjski prevod *Macbetha*, ki smo ga dotlej prebirali v že kar precej postarnem Župančičevem prevodu. Mrakobno Shakespearovo tragedijo, ki ji morda pritiče celo osrednje mesto v repertoarju velikega dramatika in pesnika, prežemajo *sile teme*, podobe zla, izdajstva, zarot in krvavih umorov nedolžnih žrtev. Tragedija, ki ji skoraj ni primere v evropski literaturi, je osrediščena v osebni tragediji človeka (Macbetha, bratranca in generala škotskega kralja Duncana), obsedenega od usode, ki so mu jo prerokovale *sestre usodovke*, čarovnice, napovedujoč njegovo okronanje in pozneje, ko se ta z zahrbtnim umorom kralja tudi dejansko polasti prestola, nepremagljivost, izpovedano

v jeziku prenesenih pomenov in besednega dvoumja. Čarovnicam s tem pripade vloga enih izmed vodilnih junakinj te tragedije, saj se Macbeth znajde v tako rekoč dvojni pasivni vlogi: po eni strani ga usodno zaznamujejo (dvoumne) besede čarovnic, spričo katerih v svoji častihlepnosti kasneje snuje svoja krvoločna dejanja, za katera pa mu, po drugi strani, sprva primanjkuje odločnosti. Ravno Macbethova omahljivost, ki jo kot protiutež častihlepnosti vzpostavljata strah in človekoljubje, je tisti moment, ki v tragedijo vpelje briljantno izdelan in edinstven Shakespeareov ženski lik, lady Macbeth. Ta predstavlja v ključni situaciji moževo aktivno dopolnitev in šele z njenim odločnim posredovanjem, ki mu ne dopusti premisleka, Macbeth usodno preči moralne zadržke in zagreši gnusen umor, s katerim zlo dokončno prerase vsakršen etični vzgib v drami glavnega junaka. Vrhunec tragedije pomeni junakova mračna vizija ob smrti njegove žene, ko se o življenju izreče, da je samo "senca, ki hodi", in "zgodba, ki jo / pove bedak hrupno in burno, vendar / ničesar ne pomeni". Besedilu je dodana izčrpna spremna beseda Mirka Juraka. Ta v njej poudarja vse temeljne ozire in kontekstualne premisleke o veliki Shakespeareovi stvaritvi, pogreša pa se razmislek, ali pa je ta vsaj prešibko nakazan, o ključnosti razmerja med besedami in dejanji v Macbethu in Shakespeareovi poetiki nasploh. (Urban Vovk)

Urs Widmer: MODRI SIFON. Prevedel Slavo Šerc, spremno besedo napisala Vesna Kondrič Horvat. Cankarjeva založba, Ljubljana 1998 (Zbirka XX. stoletje). Knjiga, v kateri prvoosebni pripovedovalec (pisatelj), ki se skoz kino vrne za petdeset let nazaj, sreča svojo mlado mater in očeta, vendar nikomur ne razkrije, kaj vse se bo zgodilo v prihodnosti, saj mu nihče ne bi verjel. Obenem se njegov triletni jaz znajde v času petdeset let pozneje, tam sreča svojo hčerko in prespi v delovni sobi pisatelja, kamor ima ona prepovedan vstop, ter poskusi njen skrivni recept. Knjiga sanj in domišljije, kjer se samo na robovih naredijo "ušesa" *resničnosti*; pa vendar je za pisatelja tudi črna pika groba in resnična. Kajti če bi jo zagledal, ne bi imel več veliko časa, vse bi se izgubilo. "Ni jih več: očeta, matere, Lisette in tudi Jimmyja ni več, psička." Drobna knjižica, ki vam na prikrit, včasih humoren način pripoveduje o minevanju in *prestavlja* v času, kjer jih je veliko, ki jih ni več, in veliko, ki jih ne bo več. (Primož Čučnik)

RADIO SLOVENIJA
UREDNIŠTVO OTROŠKIH IN MLADINSKIH ODDAJ

PONOVITVE ODDAJ ZGODNJA DELA O LITERARNIH
PRVENCIH v sezoni 1997/98

na tretjem programu Radia Slovenija ob sobotah od 13.05 do 14.00
od 6. junija do 19. septembra 1998:

6. junija Marko Novak: EROTIČNA POEZIJA, bere Aleš Valič;
 13. junija Barbara Zorman: KRATKA PROZA, bere Judita Zidar;
 27. junija Marjana Remiaš: LIRIČNA PROZA, bere Darja Reichman;
 4. julija Mitja Šegina: POEZIJA, bere Tomaž Gubenšek;
 11. julija Agata Trojar: POEZIJA, bere Majda Grbac;
 18. julija Nace Novak: POEZIJA, bere Veronika Drolc;
 25. julija Zalka Drglin: KRATKA PROZA, bere Saša Pavček;
 1. avgusta Boštjan Martinjak: KRATKA PROZA, bere Vojko Zidar;
 8. avgusta Goran Schmidt: ŽURNALIZEM, berejo Aleš Valič, Iztok
 Valič in Veronika Drolc;
 15. avgusta Tatjana Šajatovič: KRATKA PROZA, bere Darja
 Reichman;
 22. avgusta Miha Hočevar: FILMSKI SCENARIJ, bere Vesna Jevnikar;
 29. avgusta Silva Požlep: KRATKA PROZA, bere Judita Zidar;
 5. septembra Tilen Ule: POEZIJA, bere Vojko Zidar;
 12. septembra Frane Tomšič: ROMAN, bere Vojko Zidar;
 19. septembra Andrej Žnidarčič: KRATKA PROZA, bere Vesna
 Jevnikar

Oddajo vodita kritik Mitja Čander in urednik Goran Schmidt, glasbeno
 opremo izbira skladatelj Mitja Vrhovnik - Smrekar.

Vabljeni k poletnemu poslušanju literarnih portretov!

LITERATURA *mesečnik za književnost*

Uredništvo:

Matevž Kos (glavni urednik)
Samo Kutoš (odgovorni urednik)
Andrej Blatnik
Ignacija Fridl
Vanesa Matajc
Uroš Zupan

Sekretarka uredništva:

Vanesa Matajc

Lektorica:

Tinka Kos

Oblikovalka:

Darja Spanring Marčina

Naslov uredništva:

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

Uradne ure:

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

Rokopisov ne vračamo**Izdajatelj:**

LUD Literatura, Gosposka 10, 1000 Ljubljana

Žiro račun:

50100-678-46647

Polletna naročnina:

3400 SIT, za tujino dvojno

Cena te številke: 900 SIT**Naročila, prodaja, distribucija revije****in knjižnih izdaj LUD Literatura:**

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

Grafična priprava: TOV**Tisk:** Tiskarna Tone Tomšič

ISSN: 0353-5622

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

Maj-junij 1998, št. 83/84, letnik X