

LITERATURA

POEZIJA

Aleš Debeljak, Aleš Grošelj

PROZA

Jani Virk, Igor Zabel

INTERVJU

Drago Jančar

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Tomo Virk

ZADNJA IZMENA

Eduardo Galeano

FRONT-LINE

Šeligo / Kos / Svetina

Hudeček

ROBNI ZAPISI

MAREC 1996

57

Poezija

- 1 Aleš Debeljak: *Mesto in otrok*
11 Aleš Grošelj: *Anatomija tišine*

Proza

- 14 Jani Virk: *Sergijevo poletje*
34 Igor Zabel: *Telefon*

Intervju

- 42 Drago Jančar: *Knjige so pogosto pametnejše od svojih avtorjev*

Enciklopedija živih

- 60 Tomo Virk: *Razkrinkani postmodernizem*

Zadnja izmena

- 90 Eduardo Galeano: *Birokracija; Odprte žile Latinske Amerike*

Front-line

- 110 Matej Bogataj (Šeligo: *Zunaj sije februar*) / Mateja Komel Snoj (Kos: *Moderna slovenska lirika: 1940-1990*) / Ignacija Fridl (Svetina: *Platonovi mizarji*) / Vanesa Matajč (Hudeček: *Zgodbe iz pozabe*)

Robni zapisi

- 128 Ben Jelloun / Bezljaj / Chesterton / Flere & Kerševan / Goethe / Hernández / Huysmans / Kovačič / Lamartine / Pavlin / Predan / Prešeren / Puncer / Saint-Pierre

POEZIJA

Aleš Debeljak

Mesto in otrok

BREZMEJNA SOBA

Da, pripadam tistim, ki nekoč jih je privlačil čar
krvavitve: pri divjadi, ki iz utopičnih prizorov v
resničnost plane in lovca zaznamuje. Pri ljudeh, ki
določa jih čas zločina na zemlji in v nemirnem snu.

Ne rečem, da me ne zanima več bučanje podzemske reke,
čez katero sem tolikokrat onstran plul. To ne. A rana,
ki me obsojala je na samoto in modrost gospodarja, zdaj
je formo spremenila. Prej bil sem eden, zdaj postal sem

pleme. In tesnoba čolna, ki odrine od obale, me navdihuje
samo še v teoriji. Zdaj vidim sebe le v trepetu drobnega
telesa, ki podobo mu je dala mila zmeda mojih hrepenenj.

Ponižno hvalim to radost: spoznati si mi dala kraj, kjer
bom stal, če naj mane bom deležen. Služim sapi, ki diši
po mleku. Bedim ponoči, da dan bo bolj resnično zasijal.



NOČNA NEVESTA

Opojno dihaš: sveža kot oljčna vejica, ki je zdrsnila
v spovednico. Lijak tajfuna si, ki demone in svetnike je
prisilil, da isti jezik govoriti so začeli. In se pokorno
razvrstili v špalir. Prihajaš? Ne, si že tu. Ne meniš se

za migracijo snovi, ki se iz mrtvih v žive seli. Prinesla si
strašno lep nemir, ko krožiš po svoji orbiti. Kot da te ne
zanimajo divizije, ki sledijo davnim cestam skoz prestolnice.
Tu danes smo doma. Morda tudi jutri, če znali bomo še naprej

ljubiti. Ti sedaš na svet, ki se po šivih para. Gosta si kot
medeni strd. Šepetaš, da je resno treba vzeti tvoj imperativ:
biti. A vlak duhov drsi čez stari kontinent in skoz hodnike

diplomatskega salona. Svate vozi na poroko. Enemu od njih je
namenjena bodeča krona in z njo smrt. Samo jaz bom čakal, da
vsi obrazi se spoznajo v tistem, ki zaviti je v presojni prt.

IZVIR KISIKA

Rumene vrtnice diše nad grobom pesnika, ki že desetletja počiva v kapeli. Divjad morda, taščice pa gotovo pridejo počivat v tvojo senco. In spokornice prihajajo, sledeče prahu zvezd, ki iz tkiva golih ledij kliče slo. In tožeči romarji iz velikih pristanišč, kjer se zasidrati nobena ladja noče. In tujci, ki jih je zapeljal lesk minule slave, in izvir kisika, komaj viden na specialkah mistikov. In regratove lučke, ki obraščajo ti vznožje in noč brez lune in dim daritev, ki smodi zbledele arabeske: vse, vse poznam. Moj je koledar klečanja v deželi, ki jo prihodnost iluzije k pozabi sili. Povej, kako se ne bi prepoznal v tihem petju žalostinke za orkester in en glas? Kako ne bi sladko drhtel v molitvi, v kateri se prezir razkraja? Če nihče drug, bom jaz premikal ustnice, da ostala bo prehodna tvoja steza.

NA POL POTI DO TUJSKE LEGIJE

*Za Francisa Debeljaka,
Pariz*

Namesto tebe, ki urejaš drevorede pod aragonskim gradom,
potok žubori v nedostopnih Alpah. Tja ne boš več plezal.
A začudenje ti še ni skopnelo. In ne bo. Ker uspelo ti je
zmeriti globino vrtoglavice in obseg razpela. Na zahodu

požar je zdramil v tebi up, da čez bodečo žico si se pognal
in prisluhnil ritmu zarij na obodu kontinenta. Se potopil
v veliko mesto, kjer šteje le notranje uho, ne pesem, ki se
iz roda v rod uči. Prijaznost tujcev ti pomenila je danico,

mah na deblih. Ne jasnovidec, bil si le priča kože, ki pod
okupacijo neznanega dežja drugače diha kot doma. Bliski so
te uročili, ko se angel je za hip zazrl vate. Za njim si šel,

samotno in ne vede, da nosiš seme, ki bo poživilo mlačne žleze
slug in gospodarjev. Utruja jih stalni red stvari. Meni si
poslal le eno pismo. Dovolj, da si pomešal načrt prihodnosti.

POSLEDNJA CIGARETA

Nad slemenom knjižnice, razsute, lebdi koprena dima.
Severnica, s kremenom ostro zarisana v zrak. Hlastno
vase vlečem. Poslušam, kako iz globočin antične ode
hrzne lipicanec. Prišel je brez napovedi, kot zima.

Odtis kopita razločno se pozna v žigu dednega volila.
Zdaj je tu. Vedno bolj se bliža. Raste, vzpenja in se
dviga. Galopira v moj prehitro padli mrak. Sava, Drava,
legionarji v dolini: nič ga ne ovira. Nad spokorjeno

karavano, ki plaho išče pot do križa in na goro, razlega
se topot. Morda res prhnijo preprosta sporočila. Zame ne.
Dogoreva marlboro. Odpovedal sem se vsej lastnini. Čutim
njegov prihod in besedo, ki edina bo vselej z mano. Če se
bo usula toča, mi je res vseeno. Vem: preden strel me vrne v
naročje niča, s sedla bom ugledal oljko pod vznožjem griča.

POTOVATI V NEW YORK

Za Erico

Ustno izročilo pognal sem v neskončni, rezki krik.
In dopolnil očetno izselitev. Odvisen sem postal
od popolne ženske forme. Končno sem dal krstiti
se svetlobi, ki zlahka obudi povsem pozabljen lik.

V njem dva sva več od drznosti, ki naju je začela.
Ni kaj skrivati: globoko sopem, da zgame se zavesa
obcestnega motela. Res, ta streha je morda začasna.
A pod njo ležeč, sem daroval zelišča, ki sem pravič

jih nabral v novem svetu. Poplačana so dolga bedenja.
Navigacija mi je naenkrat jasna: dar se vrača kot
ime otroka, ki preverjam ga pri svečenikih hrepenenja.

Da ne bo izgubljeno, kar v meni se množi kot neskončne
hologramske slike. In daljava po jabolkih zadiši. Tja
me žene sla dvojine, ki mora biti več od sleherne oblike.

KOZMOPOLIS

*Za Josipa Ostija,
Sarajevo-Ljubljana*

Prisluhni dobro: je to trobente tenki spev? Četa pešcev
skoz minule dni koraka. Senca davnega spopada hoče enkrat
še resnica biti. Daleč je stopnišče, ki se vije do oblaka.
Sestopajo gorovja in kelih drgeta. Čez rob se zliva mu

praznina. A ti, tako čudežno, rasteš hitreje, kot te
uničujejo. Sinica noče zapustiti gnezda. Zahodni veter
te vabi v odrešitev, izdolbeno v kruh na mizi zadnjega
kosila. Počena vrtavka. Vedno več je že pogrešanih otrok.

A ti vztrajaš. Svetu segaš v besedo, v neskončni monolog.
Migetavi sneg si na ekranu, ki večno je prižgan. Svod
vesolja nad teboj je kristalno jasen. Vsi drugi smo, ki
nemočno zremo v temnico mrzlih zvezd. Gledamo, kako se iz
plamena, ki ti nad hrbtom trepeta, a te nikoli ne použije,
dviga prst. In piše, piše neutrudno svoj "sem" na obok neba.

TOLMAČENJE LJUBEZNI

Čez nebo letita dva smrtno lepa miga in kartografi ne počivajo. Malo je še časa. Bolni mož v grmu kres prižiga. Zavračam uporno vsa vabila: zasneženi Ararat, oglejska opatija, stalagmiti Krasa. Na koncu poti zvesto stojim, podoben epilogu. Daleč so naselbine zaveznikov. Rastlina, ki ni je v katalogu, pleza skoz streho cvetličnjaka. Zrem prek anonimnih templjev, ki spreminja jih pelod somraka. Ni drugih vic in rajev. Tu moral bom ostati, dokler vsa obzidja ne bojo zmleta v moko. Takrat bo amen zadonel, da zdrznil se bo zadnji gluhi ptič. Moči mi daj. Da doma bom v svoji tesni koži. Da bom mirno davek plačal, ki terjajo ga skrinje dediščine in v njih mogoče nič. Da bom, soroden slepemu preroku, znani jezik prepoznal v roži. Naj le zame se odpre, ko nanjo se usmeri pogled ženske, ki imam jo rad.

V EPICENTRU

Anatolija tišina

Studenec obilno spet izvira. Kakor da se je predrl jez. Še včeraj se je zdelo, da zamira. In pritisk sprememb postaja rahlo krut. Ni imena za potres, ki je spomenike pahnil iz tira. Le muzi nad pesnikovim kipom uspelo ohraniti je perut.

Jalovi govorniki so odšli. Mislim, da čez mejo. In pečatni vosek dokumenta se še kadi. Na licih prišlekov, ki zatavali so v soteske med palačami, gospoduje zmeda. Ambicija odmerila jim je vsakdanji čas, seveda. A nas si je podredila druga

sila. Kakor peška, ki čez noč se razlista v stolp, da seže do odmaknjenih višin, odzove se vsak od nas. Od tam, kjer nebo se stika s sanjskim dvorom, nas kliče glas. Slišimo,

kako gre, kot razcepljeni atom, čez skrilavce in skozi močvare. Izginjajoča vrsta smo, ko ukaz v zemljo nas zakuje. Premakne nas nihče, pa naj sneg nad nas poslan bo ali pesek iz Sahare.

Na nad koch se plez Anatolija tišina

In v tujo gube zapljana govornica

Se levi v mojih usih. Takikokrat

Sam bil kaifan z njo, tonkralni podvojen,

Da so zelnj, zamli vsajnih molitev,

Zakrvgvela moja kolena.

TOLMA ZAHVALA NEZNI

Lok obrvi, ki zares se šele delajo, zariše krasno kupolo
v zrak. Podpira jo puh angelov, ki varujejo vsak dostop do
govorice. Z njo tekmuje le večšina neme balerine. Nedovršni
glagoli: kakor zeleni sneg, ki ga prvič gledaš šele zdaj.

Kako seda na planine, ki si jih v hipu prečkala. Kot komet,
ki zasveti iz telesa v telo. Tvoje roke, negotove, objemajo
že ves planet. Skrivnosti polne lune postavljaš pod vprašaj.
Neznanka si za sprehajalce, zame pa nesmrtni dar: iz dotika

dveh jezikov raste tvoja volja. Vsemu, kar prihaja, se odzivaš
občutljivo kakor viadukt, ki od matere do hčere se drzno pne.
Agnostike spreobračaš, da spoznajo: nebo, prešito s strelami,

lepše je od ajdovega polja. Še mene je zadelo. Sveže si bila
umita, ko si se mi razodela: kot beseda, ki ne mine. Priznam,
hvaležna sem, da me varno vodiš skozi porodne krče in bolečine.

Aleš Grošelj

Anatomija tišine

*Potem si govoril in ostala ti je samo
tista žalost, ki jo že poznaš.*

Álvaro Mutis

ANATOMIJA TIŠINE

Postal sem stena za vajin odmev.
Moj jezik raste iz korenov vajinih jezikov,
Kakor vsi jeziki rastejo iz istega korena.
In moja usta so ranjena tišina,

Kakor je slepota ranjena svetloba.
Na simetrali pogledov stojim.
Vsi smo zazrti v isto oko.
Na naši koži se piše Anatomija Tišine.

In v tuje gene zapisana govorica
Se levi v mojih ustih. Tolikokrat
Sem bil križan z njo, tolikokrat podvojen,
Da so zdaj, zaradi vajinih molitev,
Zakrvavela moja kolena.

MRTVI PROSTOR JEZIKA

Videl si znamenja prek roba.
 Nebo, ki se odpira v porodni
 kanal Vesolja. Očesa,
 ki spreminjajo barvo. Zvezde,

ki se nas dotikajo drugače
 kakor roke. Jezik te je
 izgovoril s svojimi sinonimi.

Kaj je izgovorjeno z mrtvim prostorom
 jezika, če je enota molitve Beseda
 in jezik edino merilo Boga?

DOTIKANJE BOGA

Odkar si me sprejel, se moje veke
 odpirajo na ukaz plime.
 Dlani so postale granatna jabolka,
 kjer zorijo lune. Postal sem zemlja,

po kateri si sopal svojo ljubezen.
 Iz mene rastejo svetovi,
 ki jih je naredila misel.

Je moja smrt njihovo rojstvo?
 Kakor je jezik, ki mi ga daješ,
 rojstvo Neizgovorljivega.

ODPIRANJE TELESA

Mnogo sonc mi prebode hrbet,
 ko odpiram moje telo.
 In me sestavljaš po svoji podobi.
 Kadar spregovorim, iz šivov teče

Tišina – prvi sklon Samote.
 Ranjen padam v svoja usta.
 Besede, ki si jim sodil

z mojo krvjo, trde kot žebliji
 prebadajo molk, postavljen
 med naju.

NOČ

Čas je združen z glagoli smrti.
 Geometrija luči je opisana s senco.
 In geometrija teme s samoto.
 S čigavim imenom je združena noč?

Tisti, ki so se dotaknili
 Njenega čela, so izgubili spomin.
 Vsi smo sešteti z enačbo miru.
 Ni preteklosti in ne prihodnosti.

Zvezde so postale čakre,
 Kamor so priseseane moje oči.
 Odpiram se v predverje sna.

PROZA

Jani Virk

Sergijevo poletje
(odlomek iz romana)

11

Telefon je rezko zvonil v napeto tišino, ki se je razpredala med Sergijem in Duško po njuni dnevni sobi.

"Zate je, Mrakun je, dvigni," je potem, ko se je zvonjenje nekajkrat ponovilo, rekla Duška, ne da bi dvignila pogled od križanke, v katero je z otroško pisavo vnašala rešitve.

"Ti dvigni," je rekel Sergij, saj je telefon že pred nekaj leti do konca zasovražil prav zato, ker je ob vsakem klicu pričakoval, da so se nekdanji prijatelji končno spomnili nanj in mu ponujajo kaj velikega, a je bil potem vedno razočaran. In to upravičeno, kot je mislil sam, in kar je bilo navsezadnje tudi res, saj je bilo skoraj pravilo, da bolj ko je bil znanec iz nekdanjih oporečniških krogov nepomemben, više je prilezel. Edina izjema je bil Dmetrij, ki je bil zares že prej *nekdo*, zato pa je tudi toliko globlje padel med *nihčete*, med katerimi se je počutil tako nenavadno domače. Še bolj kot razočaranje nad tem, da so vsi pozabili nanj, je Sergija pravzaprav peklo to, da si zaradi nekakšnega reda pravičnosti tudi sam želi med izbrance, čeprav je prav *te* in *takšne* izbrance preziral iz dna duše.

"Ti dvigni," je živčno znova zabrusil ženi. Vstala je s skoraj žaljivo brezbriznostjo in vzela v roke slušalko.

"Ja, takoj vam ga dam," je odgovorila v aparat in proti Sergiju prosodušno rekla: "*Mrakun*," kot da mu ga ne bi napovedala že prej.

Sergij se je lenobno dvignil iz naslanjača in se med potjo do telefona spraševal, ali je po vseh teh letih ponižanj sploh še spodobno, da sprejme kakršno koli ponudbo od kogar koli.

Jože Mrakun je bil kratek in posloven, kot se je spodobilo za nekdanjega pravnika v velikem izvozno-uvoznem podjetju in zdajšnjega tajnika parlamentarne stranke. V nekaj besedah je Sergiju ponovil ponudbo, za katero je ta tako ali tako že slišal, in ga za naslednji popoldan povabil na sestanek, kot je poudaril, z *ozkim krogom odločilnih mož*. Sergija je mikalo, da bi vprašal, kdo za božjo voljo so lahko ti ljudje, ki bodo odločali o njem, saj mu nihče ne seže do pasu, vendar so mu je zdelo zamalo, da bi moral moledovati za informacije pred nekim Mrakunom, ki mu sicer v resnici ni nikoli nič *naredil*, ki pa v resnici nikoli tudi ni *nič* bil.

Pogovor z Mrakunom je Sergija pahnil v tečno izgubo ravnotežja in dolgo v noč je bral Camusa, da je spet našel vsaj nekaj svojega miru. Ves *Mit o Sizifu* je prebral že najmanj desetkrat, posamezne eseje o absurdnem človeku pa gotovo tudi petdesetkrat in večkrat, saj se je hotel vedno znova prepričati o nečem, kar je čutil v najbolj skritem kotičku svoje duše, da je namreč na neki nenavaden način lepo vztrajati in živeti v absurdnem svetu in da je upor proti njemu edina prava moška stvar. Kot že ničkolikokrat v življenju je Sergij pomislil, da je edina rešitev za brezmejni kaos med ljudmi in vsenaokrog le to, da kje obstaja Bog, in da je to pravzaprav edino, kar je zares pomembno, hkrati pa je pomislil, kakšna škoda je, da je kljub tej zavesti sam pravzaprav zgubljen za Boga in vse božje, saj je od vedno lahko zbral moč le za nečimrno občudovanje svoje lastne inteligence in za osvojitve kakšne ženske, ker je bil tako rekoč od rojstva tako do konca egocentričen, da je bilo zanj dobro pač zgolj to, kar je bil in kar je potreboval on sam, resen odnos do Boga pa bi ga lahko le motil v njegovi nadležni svobodi, ki se ji ni niti znal niti hotel odpovedati.

Preden je s svojimi debelimi, okornimi prsti našel stikalce na nočni svetilki in jo ugasil, je še pomislil, kako pravzaprav ob vseh svojih izpostavljanjih in burnih dogodivščinah v življenju ni počel drugega, kot za robom življenja iskal majhne krpe človeške toplote in si z njimi hladil neozdravljive rane. Tema, ki je v hipu napolnila sobo, je v njem sprožila bolečo, zoprno tesnobo, iz posteljne špranje je potegnil skrivno dozo uspaval, ki mu jih je samaritanka Duška načeloma metala stran zaradi njegovih

ledvic in jeter in sploh vsega, kar ga bo nekoč dokončno izdalo, in si jih vsul v usta.

12

Sergiju se že dolgo ni zgodilo, da bi dopoldne spal skoraj do enajstih. Po navadi je bil pokonci že ob osmih, čeprav je zvečine pisal ali bral do treh ali štirih zjutraj. Žarki majskega sonca so ga toplo ščemeli v oči, in ko jih je odprl, je nekajkrat uživaško pomežikal vanj, potem pa se zdrnil in pogledal na budilko. Zaklel je in težko gmoto svojega telesa z nenavadno gibkostjo usmeril proti kupu oblačil.

Ob enajstih je bil dogovorjen z malce odsluženo televizijsko voditeljico Klavdijo Žilnik, ki jo je pred tednom dni v družbi nekega njegovega znanca, podpovprečnega dramatika in nadpovprečnega zapeljivca, zaneslo v Marmelado. Sergij se je, medtem ko je bil znanec na stranišču, z žensko brez kakšnih posebnih težav dogovoril za zmenek, kot je predlagala prsata in poudarjeno naličena ženska, kar pri njej doma.

Iz hlačnega žepa je potegnil denarnico, pobrskal po njej in med pomečkanih listki našel rdečo vizitko z naslovom Klavdije Žilnik. Na vizitki je bila tudi njena slika, tega zadnjič v Marmeladi, ko jo je na hitro vzel in spravil, ni opazil. Še nikoli prej ni videl, da bi si dal kdo na vizitko tudi sliko, z mešanimi občutki se je zazrl v žensko z globokim dekoltejem in bujno blond trajno, ki je s plastificirane kartice buljila vanj hkrati vabeče in zmedeno, kot Sharon Stone, izgubljena nekje v bohinjskih hribih. Nasmehnil se je, denarnico potisnil v žep in hitro stopil iz sobe.

V kuhinji je dišalo po kavi, videl je, kako so na mizi pripravljene za zajtrk biožemlje, manj mastno maslo, manj masten sir, umetni med brez sladkorja in sploh vse mogoče, kar naj bi mu po mnenju zdravnikov in Duške zmanjšalo holesterol in sladkor v krvi ter mu življenje podaljšalo tako rekoč v nedogled.

Izmuznil se je v predsobo, videl je, da je v kopalnici luč, slišal je šumenje vode, potuhnjeno si je hitro nataknil čevlje, navesil nase balonar in tiho odklenil vrata. Med podboji je za hip pomislil, ali ne bi Duški vseeno zavpil, da odhaja, a je le odkimal z glavo.

"Samo vznemiril jo bom," je prostodušno zamrmral noter vase, za hip pomislil, da se mu vest prebudi le pri velikih in največjih stvareh, in izginil iz stanovanja.

Preden je stopil na avtobus, je v kiosku kupil časopis, vendar ga potem med vožnjo ni več mogel brati, saj je zeleno vozilo divje poskakovalo po grbinah ene glavnih ljubljanskih ulic, ob tem pa je voznik speljeval in zaviral tako trzajoče, kot bi bil njegov živčni sistem v razsulu.

Oddahnil si je, ko je izstopil pred velikim terasastim blokom. Za nekaj hipov se je moral nasloniti na velik oglaševalski letak za perilo Palmers, da ga je minila rahla slabost in se mu je umirilo krožeče votlo kroženje v želodcu. Še enkrat je pogledal na vizitko, ker je pozabil hišno številko, si potem pred izložbenim oknom popravil ovratnik balonarja in odšel na lov za Klavdijo Žilnik.

Ob pol dvanajstih je pozvonil pri njenih vratih. Čakal je, nihče se ni odzval. "Sem pač zamudil, nič hudega," je zamrmral noter vase, znova pozvonil, nekaj hipov še postal in potem odšel po hodniku.

Stoječ pred dvigalom, je za sabo zaslišal škrtanje ključa, ozrl se je čez ramo in zagledal, kako je skozi priprta vrata stanovanja Klavdije Žilnik pokukala njena glava s košato in bujno zavitimi blond kodri, ki so bili le del njene lasulje iz Londona. Tega Sergij ni mogel vedeti, saj se je še komaj kdo lahko spomnil, da je bila Klavdija Žilnik dvajset let nazaj mlada radijska novinarka z nenavadno redkimi rjavkastimi lasmi in da je na televizijo prišla po precej navadni poti prek postelje nekega odgovornega urednika, ta pa je bil vseeno toliko pozoren do nje, da ji je iz službenega denarja kupil lasuljo, in odtlej se je na glavi Klavdije Žilnik izmenjalo na desetine bolj ali manj enakih bujnih blond lasulj; te so medtem sicer prišle iz mode, vendar so ob njenem oprsju postale pogloblitveni razpoznavni znak njenega telesa, tako da so jo ljudje mnogo bolj poznali kot *tisto z blond kodri s televizije* kot pa po imenu.

"Ah, vi ste, Sergej," je dahnila s komaj slišnim glasom po hodniku proti Sergiju in mu z gibom roke namignila, naj se vrne in vstopi.

"Malo pozen sem," je brezbrizno zagodel Sergij, ne da bi žensko opozoril na napačno izgovorjavo svojega imena, ko je skozi vrata stopal v predsobo, oblepljeno z živordečimi tapetami, "kako Vam gre?"

"Dobro, veste, ravno sem si s črtalom popravljala obrvi in nisem mogla

takoj odpreti," je rekla nekam potrto, kot da ji je zato še posebno hudo.

Klavdija Žilnik je opazila, da je Sergiju pogled obstal na uokvirjenih fotografijah, ki so bile razporejene vsenaokrog po široki rdeči predsobi.

"Ah, to so poti moje kariere," je rekla zasanjano in nežno, kot bi kakšna druga ženska govorila o svojem majhnem otročiču, in potem Sergija dobesedno vlekla od slike do slike in mu podrobno pojasnjevala, na katerem dogodku ali banketu je bila posneta. Povsod okrog nje so bili nekdanji, sedanji ali prihodnji politiki in gospodarstveniki, vse slike so bile posnete tako, da so bili v ospredju lasulja, nasmešek in oprsje Klavdije Žilnik.

"Veste, Sergej," je vedno znova nepravilno ponavljala Sergijevo ime, ta se za to sploh ni menil, ampak je med njenim brbljanjem premišljeval, da še ni srečal ženske, pri kateri bi imel občutek, da je brez vsakršnega vonja, čeprav so od nje dobesedno puhteli laki in dišave, "veste, Sergej, na človeku pusti sledi, če so dvajset let vse oči uprte vanj, če je dvajset let nenehno v središču pozornosti," mu je rekla vsaj petkrat med ogledovanjem slik in se potem ganjeno spominjala dogodkov ob vsaki fotografiji. Sergija je imelo, da bi se obrnil in šel, vendar ga je zadržala radovednost, kako se takšna ženska vede v postelji.

"Danes zjutraj sem pod očesom opazila gubice, si morate misliti," je zaupno rekla Sergiju, ko sta se v dnevni sobi usedla v fotelje in mu je postregla z martinijem. "Ustrašila sem se že, da se staram," je rekla s tihim glasom samousmiljenja, "na srečo so izginile, ko sem se namazala s pravo kremo. Sploh ne bom prenesla, da mi gube načnejo obraz, tega si ne smem privoščiti," je zastokala proti Sergiju, ga pogledala, kot da je on lahko njena zadnja rešitev, in se pomaknila bliže k njemu.

"Še precej lepši ste, kot ste videti na ekranu," je zabrbľjal Sergij, ne da bi mu bilo kakor koli nerodno ob očitni laži, "in precej bolj mladostni ..."

"... na ekranu na srečo ne izžarevate takšne divje privlačnosti," je po premolku nadaljeval Sergij, saj je opazil, da ženska povsem verjame njegovemu neokusnemu laskanju, "drugače se človek sploh ne bi mogel zadržati in bi kar planil nad televizor."

"Oh, dajte no," je dahnila Klavdija Žilnik, se samovšečno nasmehnila in se pomaknila še bliže k Sergiju, "zdaj pa pretiravate."

"Nič ne pretiravam," je resno rekel Sergij, ji roko počasi položil na

nogo in se ji s prsti prerinil pod rob tesno oprijetega usnjenega krila.

"Zdaj ste pa poredni," je rekla Klavdija Žilnik in se začela neumno hihitati. Prijela je steklenico martinija in dotočila Sergiju, pri tem pa privzdignila zadnjico, tako da se ji je krilo sprostilo in ji je Sergijeva roka lahko zdrsela po stegnih. Njegovi veliki, hrapavi prsti so zgrabili nekaj gladkega in drsljivega in najprej je pomislil, da je ženska tam spodaj le tako gladko obrita in da je pač zgrešil njeno češpljo. Šele čez nekaj hipov, ko je Klavdija Žilnik v pričakovanju njegovega moškega navala noge izprožila proti njemu in hrbet stokajoče spustila čez naslanjalo fotelja proti tapisonu, je Sergij opazil, da boža pozlačene usnjene hlače.

13

Ko je Sergij vstopil skozi umazana steklena vrata Marmelade, si je moral najprej popraviti hlače, saj so mu tako nerodno zlezle navzdol po bokih, da se je skozi odpet balonar videla široka elastika njegovih smešnih spodnjih hlač, tako imenovanih boksaric, ki mu jih je v zadnjem času zjutraj nastavljala Duška. To je opazil, šele ko je od omizja marmeladovcev k njemu priletela groba pripomba o tem, da so reklame za spodnje perilo v modi očitno tudi med upokojenci, to je sprožilo nekaj hahljanja in tudi to, da je Sergij pogledal navzdol po sebi in ugotovil, da je pri Klavdiji Žilnik pozabil pas.

Niti na kraj pameti mu ni padlo, da bi se vrnil ponj v njeno stanovanje. Z odporom se je spomnil, kako je ženska med ljubljenjem na fotelju ležala povsem negibno s široko razprtimi očmi in čudno zasukanim vratom, tako da je zares pomislil, da je mrtva, in se je odmaknil od nje. Klavdija Žilnik je zaobrnila in privzdignila glavo, ukazovalno rekla še in potem spet padla nazaj v svoj mrtvaški način uživanja. Trudil se je, da bi hitro končal, vendar se mu je pred očmi nenehno motala predstava, da se zaganja v napihnjeno lutko. Ženska se potem niti ni pustila obrniti naokrog, da bi namesto njenega otrplega in s plastmi pudra prekrita obraza gledal vsaj njeno zadnjico in si predstavljal, da spi s kakšno drugo žensko, tako da si je dobesedno oddahnil, ko je končal nepričakovano naporno opravilo. Potem se je Klavdija Žilnik znova razživel, z velikimi, nihajočimi prsmi je drgnila Sergijevo

poraščeno glavo, mu v zajetno telo vznemirjeno šepetala absurdne besede *moj mali sladki prasec* in mu nazadnje iz hlač potegnila pas in zahtevala, naj jo tepe po hrbtu. Sergij tega ni počel še nikoli prej in za to tudi ni čutil nobenih potrebnih nagibov, vseeno pa si je mirno prižgal cigareto in v enakomernem ritmu s pasom švrkal Klavdijo Žilnik po hrbtu, dokler mu cigareta ni ugasnila in je sklenil, da bo prenehal z bedastim početjem, ki je bilo ženski, sodeč po njenem visokem, vznemirjenem piskanju, v precejšnje veselje. "Oditi moram, pomemben sestanek," je zamrmral proti golemu telesu, ki je globoko dihala, ležeč pod njim na ustrojeni živalski koži, naredil dolga požirka iz steklenice martinija, nase navlekel oblačila in tako rekoč pobegnil iz stanovanja televizijske voditeljice.

Stoječ v zakajenem prostoru Marmelade, je šele začutil, iz kakšnega morastega položaja se je rešil, in se zaklel, da bo obiskoval samo še ženske, s katerimi je že imel kdaj opravka.

"Danes zamujaš," je proti njemu zavpil Zarnik in od sosednje mize k sebi potegnil stol za Sergija. "Rowenski te je čakal deset minut, potem pa je izginil. Kaže, da se je navezal nate."

"Tiste njegove rdečke ni bilo?" se je pozanimal Sergij in v hipu pozabil na svoj sklep izpred nekaj trenutkov.

"Ne," je kratko odvrnil Zarnik in ob sebi prijatelju naredil prostor.

Marmeladovci so bili sredi burne debate, ki se je pravzaprav že pred Sergijevim prihodom sprevrgla v prepir. Večina marmeladovcev se je že nekaj časa ogrevala za Alfreda Suslja, ki je bil včasih v partiji in hkrati tudi visok funkcionar v jugoslovanski nogometni organizaciji, na prvih volitvah pa se je pojavil na čelu nove demokratične stranke in si je ob vsem svojem večšem govorniškem repertoarju pridobil simpatije mnogih intelektualcev in množic preprostih ljudi predvsem z nenehnim ponavljanjem, da je nogomet izraz nepreračunljive in brezglave mentalitete balkanskih množic in politikov ter zato neprimeren za marljivo in urejeno naravo pravega Slovenca. Suselj je v parlamentu celo predlagal zakon, po katerem naj bi v Sloveniji prepovedali profesionalni nogomet in vlaganje podjetij v to športno zvrst, in za ta namen mu je prek svoje stranke uspelo zbrati več kot dvanajst tisoč podpisov. "Suselj je edini, ki razume, za kaj gre, in lahko premaga komuniste," je nad omizje z neomajnim glasom vrgel upokojeni filozof Vojko Silk, ki je na stara leta začutil, da je ukvarjanje s politiko

njegova državljanska dolžnost.

"Če bo nekdanji komunist premagal nekdanje komuniste, se ne bo nič spremenilo," je stoično izjavil Zarnik, "to je tako, kot da viski poplakneš z viskijem. Enak okus ti ostane."

"Zarnik, govoriš natanko kot kakšen zakrnel komunist," je vzrojil Silk, ki je v šestdesetih letih že kot zrel moški po časopisih pisal podlistke o klasičnih marksizma in do svoje upokojitve na koncu osemdesetih let predaval samoupravljanje po raznih ljubljanskih srednjih šolah, "Zarnik, ti si pezde, ki se bojiš revolucije."

Sašo Zarnik se je stežka zadržal, da proti Silku ni vrgel kozarca piva, s prsti je zatopotal po mizi, da je šel najhujši naval jeze mimo, in potem osupljivo zbrano rekel proti upokojenemu filozofu, ki je bojevito in postavljajško strmel vanj: "Silk, revolucije so se končale, kdor potrebuje svojega pastirja, naj si ga pač poišče; drugače pa je demokracija samo dolgočasen dogovor med ljudmi, kako naj si uredijo družbo, da jih ne zasuje njihov lastni kaos. In to je vse, pa če nama je to všeč ali ne."

"Z njim se ne bom več pogovarjal, nič ne razume," je Silk oznanil nad omizje marmeladovcev. Ti so svoje poglede usmerili proti Sergiju in čakali njegovo rabsodbo.

"Kaj tako buljite," je zagodel Sergij, saj je imel slab občutek od čudnega seksa s televizijsko voditeljico in ga je poleg tega začela tudi še glodati bojazen, da je pri Klavdiji Žilnik še mnogo prej dobil aids kot pri tisti Ukrajinki iz Nebotičnika, "mi bi se morali že zdavnaj razpustiti, s temi bedastimi pogovori o bedastih ljudeh se iz dneva v dan bolj ponižujemo. Včasih smo se pogovarjali skoraj samo o Bogu, ženskah in knjigah, pa smo vseeno dobro vedeli, kaj je s politiko. Danes pa samo še politiziramo in v resnici nič več ne vemo."

"Fantje, jaz že vem, z vami pa je očitno konec," je oznanil Silk in v znak protesta vstal od mize. Z dramatičnimi gibi si je oblekel plašč, položil na mizo tisočaka in odvihral iz lokala.

"Ne boš pozdravil?" je rekla z medenim glasom, ko je vstopila v razmetano sobo in z daljinskim upravljalcem ustavila pornografsko kaseto, ki si jo je v obupu osamljenega praznega popoldneva neprizadeto vrtil Jošt Rowenski.

"Kje si bila," se je obrnil proti njej s priprtimi očmi, rdečimi od dveh neprespanih noči, "pogrešal sem te."

"Tudi jaz sem te pogrešala v Marmeladi, ko bi se moral potegniti zame, pa te ni bilo," je rekla očitajoče in neprepričljivo, saj je v resnici vedela, da on ni nič kriv in je bila le besna, ker so jo osmešili pred njim.

Jošt Rowenski je podrobno opazoval obraz ženske, ki jo je hkrati ljubil in sovražil, imelo ga je, da bi ji primazal dve klofuti, obenem pa si je želel, da bi se stisnila k njemu in da bi z njo spal.

"Nisi dobra," ji je rekel, "preveč si dovoliš."

"Nekateri si pač lahko dovolimo preveč," je zajezikala in se odpravila v kopalnico pod prho.

Čeprav je komaj čakal, da se vrne, je zdaj premišljeval, ali ne bi naredil konec tej svoji ljubezenski avanturi, ki je postajala vedno napornejša, in Margareto z vso njeno kramo preprosto napodil iz stanovanja, vendar se mu je v misli nenehno vrivala podoba majhne deklice, kako hodi po dvorišču majhne hribovske vasice, v daljavi opazuje dimne vrtince nad mestom in sanja, kako bo nekoč odrastla in odšla pogledat, kaj je pod tistim dimom. Pravzaprav si je želel, da bi prišli nazaj časi, ko je živel sam in le sanjaril o ženskah, ne da bi mu bilo treba prenašati njihovo resnično težo, ki ga je zadnje tedne tiščala k tlom v podobi Margarete Dev; ta je nadenj zares prišla kot naravna katastrofa, ki človeka najprej dvigne v zrak, potem pa ga trešči na tla, po katerih je včasih lahko hodil pokončno, zdaj pa se zmedeno plazi po vseh štirih.

Brezvoljno je zavrtel pornografsko kaseto in otopelo naprej buljil v žensko, na kateri sta se naprezala črnca z velikanskima živalskima udoma.

Sergij je zamišljeno hodil proti knjižnični čitalnici in si med potjo čistil očala, zato je spregledal kup fig, ki jih je pred nekaj minutami na pločniku sredi mesta naredil policijski konj. S težkim korakom je z levo

nogo stopil naravnost v toplo gmoto, iz katere se je kadilo v svež dopoldan. Začutil je, kako se mu je med nogavico in čevelj vrinila vlažna snov, za katero najprej ni vedel, ali je topla ali hladna, in se je zoprnno tuje širila noter v čevelj. Obstal je, si nataknil očala in pogledal podse.

"Drek," je rekel in počasi dvignil nogo iz piramide živalskega izvora, "sranje," je zabentil in gravžljivo potegnil nogo iz toplega kupa, kot da bi se je najraje takoj odrekel. Z namrgodenim obrazom je, ponavljajoč *prekleta sranje in umazan drek*, stopil proti zelenici in si pri tem komaj upal dotakniti tal z levo nogo, tako da je s svojo zajetno gmoto pravzaprav zgolj skakljal po desni. Levi čevelj je potem pod vsemi mogočimi koti drgnil ob travo, vendar je konjsko sranje še vedno ostajalo na njem in se mu razširilo še više po nogavici in hlačnici.

Šele čez nekaj časa je opazil, da nekaj metrov stran na konjih sedita mlada policaja in zreta na ulico. Mar jima je bilo za Sergijevo nezgodo, ki sta jo pravzaprav povzročila onadva, kot dva generala pred bitko sta nepremično strmela v nepretrgano reko avtomobilov.

Sergija je imelo, da bi ju vprašal, ali se nameravata tudi onadva ponečediti sredi mesta. Komaj se je zadržal, da se ni spravil nad oba zelenca, ki sta nenadoma v njegovih očeh postala simbol vse mizerije, ki se je iz dneva v dan dogajala okrog njega: bebasto sta bolščala nekam v prazno, ne da bi se kakor koli zavedala, da se vsenaokrog njiju kopiči sranje, ki ga povzročata tudi sama in v katero se bosta med opravljanjem svojega poslanstva prej ali slej pogreznila s svojima butastima, praznima pogledoma.

"Hej, vidva ..." je zavpil Sergij proti njima, potem pa se je zavedel absurdnosti svojega početja in le zamahnil z roko.

Policaja sta se spogledala, si izmenjala nekaj besed in odjahala stran.

Sergij je še nekaj časa neuspešno spravljal konjski drek s svojega čevlja, dokler ni opazil, da se nesnaga z vsakim gibom le še bolj širi po njem in da se bo moral vrniti domov. Nagravžno topelkast občutek mu ni dal miru, takoj ko je iz prometnih ulic prišel v zapuščene stranske, je odvrigel čevelj in si previdno sezul še zadrekano nogavico, tako da mu je pred njegovim blokom poštar nejeverno in bedasto buljil v noge in bi se bil tudi vtaknil vanj, če ne bi zadnji hip zagledal njegovega besnega in grozečega pogleda.

Doma si je levo nogo pol ure namakal v lavorju, polnem tople vode

in dišeče kopalne pene, potem pa se je, zavedajoč se, da so njegovo običajno časopisje, ki mu ga je knjižničarka po dogovoru vedno hranila le do enajstih, gotovo že razgrabili drugi obiskovalci čitalnice in ga zaznamovali s svojim prhljajem, slino ali celo z nosnimi izcedki, odpravil naravnost v Marmelado.

Lokal je bil skoraj prazen, v njem sta bila le Zarnik in Rowenski, ta se je, namenjen na tiskovno konferenco, spotoma zaustavil v njem. Iz avtomata za toaste je prihajal zoprn plastični smrad, Zarnik je povedal, da je naročil toast, natararica pa je skupaj s kruhki v pečico porinila tudi plastični podstavek za kozarce. Jošt Rowenski je nekam čudno zagrenjeno buljil v mizo, kot da je on požrl tisti podstavek, ki ga je natararica seveda vrgla najprej v vodo in potem v smeti.

Sergij je hotel Zarniku čimprej povedati za sestanek, ki ga je imel z nekakšnimi politiki glede novega tednika, in je čakal, da bi se fant odpravil po svojih opravkih, vendar pa je Jošt Rowenski v svoji grenki otopelosti pokazal neomajno vztrajnost, tako da se Sergij kmalu ni mogel več zadržati.

"Ja, Zarnik, ponujajo mi direktorsko mesto pri novem tedniku," je rekel na videz neprizadeto in malomarno čez mizo, kot da ga to niti najmanj ne zanima.

Sašo Zarnik je seveda čutil samovšečni, nečimrni podton v prijateljevih besedah, vendar si je omislil majhno objestno šalo in ga je ohladil s prav tako igranim malomarnim vprašanjem, ali je prejšnji večer videl sramotni poraz ljubljanskih košarkarjev z Grki, čeprav je dobro vedel, da nikoli ne gleda športnih prenosov in da po dolgem in počez prezira ves šport razen boksa.

Sergij se je odkašljaj in pogledal Zarnika naravnost v oči.

"Zarnik, ponujajo mi direktorsko mesto pri novem tedniku," je ponovil, "včeraj sem imel pogovore," je dodal z glasom, ki ni več dopuščal nobenih slepomišenj. "Ne vem, kaj naj naredim, mislim pa, da ni pametno."

"S kom si govoril?" je tokrat resno vprašal Zarnik in s pogledom ošvrknil Jošta. Ta je, zavedajoč se resnosti pogovora, v svoji siceršnji depresiji, ki jo je povzročila Margareta Dev, dal roke na mizo, nanje spustil glavo in se pretvarjal, da namerava zadremati, v resnici pa je kljub bolečini ljubosumja, ki mu je trgala drobovje, napel ušesa.

Tudi Sergij je nejevoljno pogledal novinarja, vendar je potem Zarniku z migljajem glave pokazal, naj poba navsezadnje sliši, če se pač noče pobrati,

in si šel z nohti raskajoče po košati, neurejeni bradi.

"Kar visoka zasedba je bila," je zanergal proti Zarniku, "čeprav so v resnici sami diletantje. Če sem jih prav razumel, me potrebujejo bolj zato, da dam s svojim imenom projektu težo. Jaz naj bi bil nekakšen glavni direktor, ob sebi pa bi tako ali tako imel poslovnega direktorja, ki bi pravzaprav skrbel za denar. Za glavnega urednika pa je menda določen Darko Milnik. Jaz naj bi bil nekakšen posrednik med njima."

"Milnik?" se je začudil Zarnik, saj se je še dobro spomnil, kako je Milnik še nekaj let nazaj kot Tanjugov dopisnik iz Kitajske o tamkajšnjem komunističnem režimu nenehno pisal z najbolj izbranimi in laskavimi besedami, tako da so ga jugoslovanske oblasti nazadnje odpoklicale, saj je bil njegov navdušeni kitajski komunizem preveč celo zanje. Milnik se je po osamosvojitvi s kar največjim hrupom razglasil za žrtev bivšega sistema, to je navsezadnje v resnici celo bil, in mu je uspelo s svojim večim peresom kopico tako imenovanih novih politikov in množice, ki pač po definiciji ne morejo biti drugačne kot nespametne, prepričati, da je on, nekdanji pretirano goreči komunist, eden najiskrenejših protikomunistov.

"Kdo pa je predlagal Milnika?" je na dolgo potegnil Zarnik in tako izrazil svoje nestrinjanje in hkrati dvom o primernosti prijateljevega sodelovanja pri takšni stvari.

"Vsi," mu je odgovoril Sergij, "pravijo, da ni nobene druge prave izbire. Pa saj veš, kakšni so novinarji, pišejo pač za tistega, ki jih usmerja in plačuje."

Jošt Rowenski je hotel protestirati iz svojega depresivnega prisluškovanja, saj ta obsodba zanj nikakor ni veljala, vendar je iz sebe spustil le grlen glas in se potuhnil nazaj v neprepričljivi dremež.

"In kaj boš naredil?" je vprašal Zarnik in se preiskujoče zazrl v svojega starejšega prijatelja.

"Ne vem še," je odvrnil Sergij, "premišljujem. Sicer pa sem mislil, da mi boš kaj svetoval."

"Kaj naj ti svetujem," je rekel Zarnik, "sam bolje veš, v kaj se spuščaš. Edino, kar si lahko obetaš, je najbrž dober denar."

"S tem mi nisi veliko pomagal," je Sergij nejevoljno zanergal in z robcem zbrisal šminko z roba skodelice, v kateri mu je natakaraica prinesla kavo.

"Kaj pa naj ti rečem," je hladno rekel Zarnik, "sam že nekaj let govoriš, da bo šlo vse k vragu. Si prepričan, da se sredi tega kaosa res lahko pojavi odrešitelj ... Si ti ta odrešitelj?" je po premolku skeptično usmeril proti Sergiju – ta si je z nohti dobesedno grebel v brado in si živčno praskal lica.

16

Jošt Rowenski je imel za sabo naporen dan. Najprej je brez uspeha preganjal svojo depresijo v Marmeladi, potem pa je moral na tiskovno konferenco opozicijske stranke. Tam sta predsednik in tajnik skoraj dve uri izčrpavala navzoče z nekakšnimi teorijami o gospodarskem kolapsu države in predvsem o njunih poteh izhoda iz krize. Ker sta bila v teh stvareh diletanta in v resnici tako kot večina pristojnih državnih uradnikov še sama nista vedela, za kaj gre, sta o zapletenih stvareh govorila še bolj zapleteno, tako da se je Jošt pozneje v redakciji več kot dve uri mučil s tem, da je iz zapiskov sestavil nekaj razumljivih stavkov, za katere pa niti sam ni natanko vedel, kaj natančno naj bi pomenili. Popoldne pa je bil dežurni v centralni redakciji in je prevajal Reuterjeva sporočila in krajšal besedila dopisnikov. Večino časa je bil v pisarni deska vrvež, bolj posledica tega, da je honorarna tajnica, komaj dobro polnoletna Dada Kilar, s svojim znanim opolzkim vedenjem dražila vse moške po vrsti, kot pa pravih opravkov. Ko sta z Joštom za nekaj časa ostala sama, mu je čez mizo sporočila, da je, kot je dobesedno rekla, *že dolgo ni nihče dobro nategnil*, to je Jošta v njegovo lastno presenečenje in nejevoljo za hip spravilo v zadrego. Ženska jo je opazila. "Pardon, vidim, da si neizkušen," je jezikalala proti njemu in mu pod mizo svoj mokasin porinila med noge. Joštu moška čast ni dopuščala, da bi žensko nogo odrinil od sebe, pustil je, da je nekaj časa brez posebnega učinka na njegove ude telovadila po njem, potem pa ji je sezul mokasin in ga skozi režo priprtega okna vrgel dol na parkirišče.

"Svinja, butec impotentni," je zavpila nanj Dada Kilar, stekla do okna in lahko le še opazovala, kako je njeno obuvalo odskočilo od asfalta. Jošt jo je zgrabil za suhljato zadnjico, vendar ga je odrinila od sebe in mu hotela primazati klofuto, a jo je z lahkoto prestregel.

Ko je zvečer prišel domov, ga je Margareta pričakala v napetem molku. Opazil je, da ni pripravila nobene hrane; sploh je bilo navadno tako, da je on njo vedno pričakal z večerjo, ona pa se, narobe, nikoli ni potrudila zanj. Pravzaprav sicer ni znala kuhati, toda Jošta je njeno nenehno zgovarjanje na utrujenost, ki se je začelo že po dveh tednih skupnega življenja, vedno znova spravilo v slabo voljo.

"Kako si?" jo je vprašal prijazno, čeprav je bil pravzaprav užaljen, ker ga je iz njemu neznanega razloga spet pričakala tako hladno, da bi jo moral pravzaprav ozmerjati.

Preslišala je njegovo vprašanje, sploh pa prijazen ton v njem, in po dolgih sekundah užaljenega molka spod sebe potegnila pomečkane potipkane liste.

"Kako si lahko takšen lažnivec," je siknila proti njemu z bolnim, prenapetim pogledom, "kako si me upaš na tak nizkoten način osmešiti. Niti za hip takrat v Marmeladi nisem verjela, da se bodo po ulicah res sprehajali sloni in žirafe. Misliš, da sem nora? Poleg tega opisuješ Sergija tako posmehljivo, da je vsakomur jasno, da si mu nevoščljiv, ker je v življenju nekaj dosegel in bo mogoče še kaj. Najlaže se je vsem posmehovati in jih prikazovati kot tepce in pokvarjence, ti pa ob tem edini ostaneš dober in lep in pameten ..."

"Kdo ti je dovolil, da stikaš po mojih predalih, ženska," je prešel v napad Jošt, "tokrat si šla res predaleč."

"Ta svoj zmazek si pustil na mizi v kuhinji," je ostro zasikala Margareta, "kaj me briga svinjak v tvojih predalih, najbrž jih niti odpreti ni mogoče."

Jošt se je spomnil, da ponoči ni mogel spati in je zares odšel v kuhinjo pregledovat zapiske o Sergiju; očitno je potem kup listov pustil na mizi.

"Če bi hotel, da prebereš, še preden končam, bi ti sam pokazal, verjetno ti je to jasno," ni popuščal Jošt in mrzlično premišljeval, katera poglavja vse je našla.

"In kako si lahko takšna svinja, da izkoriščaš tisto, kar se je zgodilo na kongresu," je skozi zobe prezirljivo rekla proti njemu. "In kako si me opisal, kot da bi bila na pol kurba," je zasikala in pred njim strgala liste na drobne koščke. "Zahtevam, da daš ven te slaboumnosti o meni," je rekla potem s histerično grimaso Margareta Dev, ki se je v resnici pisala Magdalena Zeu, "kako si sploh upaš pisati o meni. Črne lase mi spremeniš

v rdeče, malo zasukaš priimek, me podlo karikiraš in sprevračaš dogodke in celo misliš, da se ne bom prepoznala. Misliš, da sem nora, me imaš za noro? In kaj takega bi si ti upal objaviti? Prepričana sem bila, da pišeš novinarsko reportažo o nekem resnem človeku, pravzaprav pa kracaš lažniv zmazek."

"Pomiri se, to je delovna verzija," se je malce umaknil Jošt, ki je bil globoko v sebi do konca prepričan, da je stvari zastavil še preblago, ker so bile še precej bolj groteskne in je bil prizanesljiv samo zato, ker je nekje prebral, da morajo biti junaki vsaj malo simpatični, da jih bralec lahko prebavi. Resničnost je bila dejansko še precej hujša. Dobro se je recimo spomnil, da Magdalena ob Zarnikovih blebetanjih o žirafah in slonih na ljubljanskih ulicah ni vprašala le, *ali bi jim tukajšnja klima ustrezala*, ampak jo je, preden se je zavedela neprimernosti svojih besed, zanimalo tudi, *ali ni pri nas prehladno, da bi se tu lahko razmnoževali*. Na splošno je bil prepričan, da nekaterih ljudi sploh ni mogoče opisati tako groteskno, kot so groteskni v resnici, seveda pa tega ni nameraval razlagati Magdaleni.

"Nobenih kopij nimam," je rekel, ko je opazoval koščke svojega teksta, ki so snežili proti tlom, "ženska, ti trgaš moj trud in denar."

Pomislil je, da se ji bo maščeval tako, da bo še podrobneje opisoval njene navale abotnega vedenja in neumnosti, ki jih je znala izreči zaradi slabe izobrazbe, hkrati pa je sklenil, da bo Joštu Rowenskemu pripisal tudi nekaj zdrave moške grobosti, kakršna mu je bila v odnosu do žensk tuja.

"Kaj me brigata tvoj trud in tvoj denar," je zlobno proti njemu siknila Magdalena Zeu in s police ob divanu na tla besno pometala nekaj knjig in cedejev.

Jošt Rowenski je zbral odločnost, stopil do divana in ji primazal klofuto. Ženska je vstala, mu divje zasadila nohte v obraz, potegnila, tako da so na koži vzcvetele široke rdeče krvave praske, potem pa nenadoma tako silovito zahlipala, da se je ustrašil zanjo. Naslonila se je nanj, čutil je, kako njeno telo neenakomerno drgeta. Nekaj časa sta tako stala, tesno objemajoč drug drugega, potem pa se zvalila na divan in se divje ljubila.

Po sobi se je razlegalo Margaretino stokanje in bučen smeh iz neke studijske ameriške humoristične nadaljevanke. Joštu se je zdelo, da je hkrati tudi nekje drugje; čeprav se je gol ljubil s svojo prijateljico, je imel prav tako jasno predstavo, da hkrati lebdi nekje v zraku in hladno premišljuje,

kako ljudje za tistih nekaj minut topline ure in dneve in tedne in mesece in leta prenašajo strahotno težo drugih ljudi.

17

Sergij se je zavedal, da bo moral odločitev o ponujeni službi sprejeti sam. V petek je sklenil, da odpotuje v svojo brunarico na Dolenjsko in tam temeljito razmisli. Duški je prepovedal, da ga pelje v njegovo rojstno pokrajino ob izviru Krke; že neštetokrat mu je bilo žal, da nima voznškega izpita, saj je bila to še ena stvar več, s katero ga je žena vezala nase. Seveda je doma nastal prepir; Duška je vztrajala, da je Sergij preslabega zdravja, da bi ga lahko pustila samega, on pa je nanjo robantil, da na svetu ne vidi stvari, ki bi ga lahko spravila pod rušo, razen nje same. Prepir se je končal tako, da mu je Duška pripravila prtljago in ga molče užaljeno odpeljala na glavno avtobusno postajo.

Ko se je potem čez dobro uro peš približeval brunarici in na vsa pljuča vdihoval gost, opojen vonj zemlje, ki je megličasto puhtel iz tal, je na blatni ozki poti sumničavo opazoval sveže odtise avtomobilskih gum. Ko je skozi gozdiček prišel na travnik ob reki, kjer je stala njegova brunarica, je videl, da se ni motil. Pred majhno leseno hiško je stal Duškin avtomobil, iz dimnika so se valili oblački dima.

"Preklete, preklete," je zamrmral vase, "ta ženska me stiska za sapnik, ta ženska me bo zadušila."

Hrupno je odprl vrata in vstopil v prostor, pripravljen na srdit besedni dvoboj.

"Tiho bodi," ga je prehitela Duška, medtem ko je oblačila posteljne blazine v prevleke, "prezračila sem in zakurila, da preženem vlago, in le še tole uredim, potem pa grem."

Sergij je opazil, kako je za hip pogledala proti njemu in poskušala ugotoviti, ali ji bo kljub vsemu dovolil, da ostane. Potovalno torbo je vrgel v kot in odšel na klop pred brunarico pokaditi cigareto. Krka mu je prijetno drseče šumela v ušesih, majsko sonce je prediralo jutranji hlad in mu grelo čelo.

Kdaj pa kdaj je iz brunarice do njega priplaval ropot, Duška si je očitno

dajala opravka z novimi in novimi stvarmi. Na živce mu je šlo, ker je čutil njeno navzočnost, vendar ne toliko, da ne bi popustil toplini sonca, naslonil glavo na prsi in zadremal kot star maček.

Mogoče je dremal deset ali petnajst minut. Ko se je zbudil, je čutil, da se je medtem vanj priplazila zoprna, dušljiva tesnoba, in nekajkrat je moral globoko vdihniti, da se je rešil mučnega občutka. Duška se je še vedno potikala po brunarici, sonce se je odbijalo od pločevine njenega avtomobila in Sergija neprijetno ščemelo v oči. Vstal je in se odmajal v hiško. Duška se je motala okrog štedilnika in ropotala s pokrovko.

"Pristavila sem juho," je hitro zamomljala, ne da bi se obrnila proti njemu.

"Hvala, zdaj lahko greš," je rekel Sergij, saj mu je bilo jasno, da se lahko s svojimi opravki zadržuje pri njem še ure in ure, dneve in dneve, saj vse njeno življenje pravzaprav ni bilo nič drugega kot nepregledna množica drobnih in najdrobnejših opravkov.

"Samo še pometem, se odpeljem v trgovino v vas, če kaj potrebuješ, počakam, da se juha skuha do konca, potem pa bom šla," je naštela Duška iznad štedilnika.

"Starava se," je Sergij grobo vrgel proti njej, "človeku pri teh letih lahko marsikaj odpove. Tebi je odpovedal sluh: pravim, da lahko greš. Želim, da greš," je odločno in odsekano rekel proti njej.

Duška ga je pogledala s precenjujočim pogledom. Čeprav si je že v Ljubljani rekla, da se res samo odpelje do brunarice, tam za moža postori najnujnejše in se potem vrne domov, je imela v avtu veliko plastično vrečko s perilom in dodatno obleko; pravzaprav se je vseskoz nadejala, da bo lahko ostala na Dolenjskem. Zdaj je videla, da se zoprno tuji in sovražni pogled njenega moža zapikuje vanjo tako neizprosno, da bo morala oditi.

"Prav," je užaljeno spustila pokrovko na lonec, "sam si skuhaj do konca," mu je zabrusila, zavedajoč se, da nima niti najmanjše predstave, koliko časa se mora kuhati juha.

"Ja, brez skrbi," je zagodel Sergij in počakal, da se je spravila iz brunarice.

Opazoval je, kako se je ihtavo usedla v avto in za seboj zaprla vrata, ne da bi ga pogledala. Slišal je hreščav napor motorja, ta se je upiral neveščemu vžigu in potem končno stekel, gledal je za avtomobilom, kako

je cukavo poskakoval po gozdni poti. "Sama si je kriva," je zamrmral noter vase, čeprav je čutil, da mu grobost do nje ni v zadovoljstvo.

Takoj ko je izginila v gozdičku, si je ogrnil staro, obrabljeno bundo in se odpravil na sprehod. Tako kot vedno je šel do reke, hodil ob njej do prvega mostička, se po preperelih deskah, skozi katere je bilo tu in tam videti leno zelenkastorjavo gmoto vode, odpravil na drugo stran in se potem izgubil v gozd. Listje je bilo mokro, drselo mu je po strmem pobočju, odlomil si je palico in si pomagal z njo, dokler ni prisopihal do planote, kjer se je začela njegova priljubljena krožna pot. Poznal je vsako drevo ob njej, že kot otrok je očetu pomagal pri košnji na planoti. Pozneje, ko je odšel v Ljubljano, se je v rojstno vas vračal le dvakrat ali trikrat na leto. Šele ko sta starša drug za drugim iste jeseni umrla in je bilo njemu že skoraj štirideset let, se je zavedel, da se v tej dolenski zemlji ne skriva le zibel njegove krvi, ampak tudi grob; ni mu bilo sicer žal, da je prodal vlažno domačijo staršev, potrebno temeljite prenove, vendar je bil vesel, da sosed takrat ob domačiji ni želel kupiti tudi kosa neuporabne zemlje ob reki, na kateri si je pozneje lahko zgradil brunarico. Čutil je, kako je zemlja pod njim mehka in topla, iz tal in vej so buhteli sveži življenjski sokovi prebujajoče narave, v njem se je vzdramila silna temna želja, da bi omahnil na tla, se z obrazom zaril v vlažno zemljo, se prepustil počasnemu razpadu in po stopnjah postajal del vseobsegajoče narave. V mestu ga je bilo smrti vedno strah, tu pa se mu je zdela bližnja in domača; čutil je, da se razrašča v njem kot toplo temno pregrinjalo, ki mu bo padlo čez oči in ga rešilo vseh bolečin, nebrzdanih strasti in razočaranj, ki so razjedli njegovo dušo in iz nje naredili prenapihnen luknjičav balon, iz katerega je na stoterih mestih uhajal zrak. V Ljubljani se je v zadnjih letih vedno jasneje zavedal, da po vseh teh letih življenja med betonom pravzaprav še vedno ostaja podeželan, mnogo prej kmet kot meščan, in že sredi osemdesetih let, še preden so ga sploh začela spodjedati vedno večja razočaranja, je kdaj Dmetriju med celonočnimi pogovori in po nekaj popitih steklenicah vina ali kozarcih viskija začel melanholično stokati, da bi šel najraje za pastirja kam v tolminske hribe ali pa bi na Dolenskem vzrejal kokoši, race in svinje.

Zdaj je med hojo po planoti premišljeval, kako so se nekateri njegovi prijatelji, ki so tako kot on prišli s podeželja v mesto, povsem pomeščanili in kako pravzaprav v sebi niso ohranili niti ščepca zemlje, na kateri so

se rodili, ampak so postali skoz in skoz umetni. "Večina politikov in drugih povzpeticov so podeželani," je premišljeval, "z večjih kmetov se človek pritepe v mesto, bolj grabežljiv in brezobziren je, namesto da bi ljudje s podeželja v brezdušna mesta prinašali vonj po naravi in spontanost, prinašajo zgolj brezmejno, stremuško željo po uspehu, saj preprosto ne razumejo, da se malce dostojnejši ljudje nekaterim stvarjem pač na daleč izogibajo, oni pa vidijo le odprto pot navzgor in se ne glede na vsa pravila zaženejo nanjo z vso kmečko grobstvo in gredo do konca, tudi če pri tem poteptajo druge." V spominu je razvrščal ljudi, ki so ga v življenju najhuje prizadeli in najbolj grdo izdali, in lahko je naštel same podeželane; bolj odmaknjene in zanikrne so bile vasi, iz katerih so prihajali, bolj poceni in brezobzirni so bili. Pomislil je, da ga v vsem življenju zares ni še nikoli ranil noben Ljubljčan – in komaj kateri meščan, hkrati pa ga je prešinilo jasno spoznanje, da je modno opevano tako imenovano meščanstvo, kolikor ga sploh je, zakrnelo ter nadvse dolgočasno v svojem pomanjkanju prave energije in da so tisti redki zanimivi ali dobri ljudje, ki jih je spoznal v življenju, kljub vsemu prihajali s podeželja ali pa kvečjemu iz kakšne revne ali ravsute meščanske družine. "Navsezadnje je tudi Zarnik kmečko dete," je zamrmral noter vase in se zavedel, da je Zarnik pravzaprav edini človek, s katerim bi se želel zdaj skupaj sprehajati po planoti. Pomislil je, da se mu je včasih zdelo, da je imel na desetine prijateljev, zdaj pa mu je ostal en sam samcat, "včasih so bili globoki časi," je rekel noter vase, "tudi tako nenaravna in nečloveška stvar, kot je bil komunizem, času ni mogla vzeti globine, zdaj pa je nenadoma vse postalo tako gladko in površinsko, da na globino niti pomisli ne nihče. Ljudje se danes ničesar ne sramujejo bolj kot globokih misli, ker so težke in neuporabne, ker nikamor ne peljejo, ker ne dajejo nobenega dobička." Pomislil je, da je imel tudi sam v sebi včasih nenehno občutek globine in je preganjal ženske in veseljaško popival zgolj zato, da je to globino sploh lahko prenesel, zdaj pa jo je kot odmev nekdanjega občutka lahko dosegel le še ob kakšni knjigi ali v samoti, daleč stran od sveta, daleč stran od vseh ljudi in navsezadnje tudi daleč stran od sebe.

Čutil je, kako se v njem dviguje topla, domačna praznina in mu vedno bolj razvezuje misli. Nekajkrat je začel tuhtati o ponujenem direktorskem mestu, vendar so se mu besede razpuščale v praznino, tako da je zavrgel

svojo voljo in se povsem vdal tišini okrog sebe. Hodil je in hodil po krožni poti planote, dokler ni sonce prišlo visoko na nebo in je na čelu najprej začutil pas ščemeče toplote in potem kaplje potu. Vmes je po lestvi iz brezovih vej zlezal v lovsko opazovalnico, kadal in dolgo brez misli strmel v bujno zeleno travo in brsteče drevje, potem pa se je spet spustil na tla in nadaljeval hojo.

Ko se je sredi popoldneva vrnil v brunarico in odprl vrata, je vanj buhnil vonj po prežgani hrani. Na štedilniku je poskakoval jušni lonec, voda v njem je že izparela. Privzdignil je pokrovko in pogledal vanj, videl je, kako se med zoglenelo zelenjavo proti njemu dviguje čudno bleda kokošja noga.

Igor Zabel

Telefon

Najprej mi pišeš o tisti telefonski govorilnici, o njenih mokrih in potacanih tleh, o tistem smradu, kaj vse se nabira v njej, kakšne sape, iz ust, iz oblek, iz vrečk, ki jih odlagajo na tla in prislonijo ob stekleno steno, kašljajo, spahuje se jim, prdijo, in kam se vse to vpija, mogoče v te kovinske okvire, mogoče v tale zamaščeni les, tam stojim, zdi se mi, da mi mokrota s tal prenika skozi čevlje, zdaj zdaj jo bom začutil na podplatih, ko se mi bodo začele nogavice vse mrzle lepiti na prste, in voham tisti zrak, kot v kakšnem starem železniškem vagonu, tiste sorte z lesenimi klopmi, iz časov, ko so še imeli tretji razred, sem pa tja še naletiš na kaj takšnega, če stopiš na katerega od prav počasnih in skrajno lokalnih vlakov, tisti vagoni so prav takšni, vsi skožlani, s tistimi svojimi trdimi, zdrgnjenimi klopmi, s sajami od cigaretne dima v špranjah okrog kake svetilke, po oknih se jim vlečejo prav takšne blatne črte kot po temle steklu.

Telefonski imenik, ja, o njem mi tudi pišeš, kako ga ni, kako na železni žici visijo samo platnice brez papirja, kako samo še scufani koščki listov grbančijo notranji del hrbta, kako niha na svoji žici sem ter tja, to modro platno z belimi črkami, umazano od rok, marogasto od posušenih mokrot, kako stojim tam, v tisti gajbi, in telefon piska v enakomernih presledkih, pišeš mi, kako telefon tuli, ko zvoní v praznino, ko na oni strani nihče ne dvigne slušalke, in kako kar stojim tam, v vodi, v smradu, tiščim vrečko z nogo ob steno, si držim mastno črno slušalko ob ušesu in poslušam, kako tisti dolgi zvoki enakomerno lezejo iz slušalke. In se mi naenkrat zdi, da to zvonjenje curlja kot umazana voda na tla govorilnice, da teče, ne vem, zakaj, po nekakšnem obokanem stopnišu dol v nekakšno obokano klet in

tam moči stvari, ki so nakopičene po kotih, po mizah, po starih omarah, potem naenkrat leze po poroznih predmetih spet navzgor, zidne kapilare ga vsrkavajo, kot bi zelo suh prepečenec pomočil v vodo, podgane zatacajo po lužah, ko planejo iz enega kota v drugega.

Ta popoldan, poznojesenski ali zgodnjezimski, z meglo, ki je podobna zelo svetlemu dimu, z asfaltiranimi pločniki, črnimi od vode, z mokrimi, sprijetimi kristalčki snega, nakopičenimi ob cestnih robnikih, trate v parku so blatne, sneg, ki je zapadel prezgodaj, se po malem topi in po malem kaplja s streh, ta poznojesenski ali zgodnjezimski popoldan z eno- in dvonadstropnimi hišami, in potem s pritličnimi, ki se vlečejo ob cestah daleč v pokrajino, z nekdanjim sokolskim domom, v katerem je potem nekaj časa delovalo polprofesionalno gledališče, z železniško in avtobusno postajo, z bolnišnico, rumeno utripajočimi semafori na križiščih, s čim vse, s čim vse ne, s svojo poezijo in z melanholijo in vlakom, ki je z majhno zamudo odropotal in odcvilil po razmajanih tirih.

Zato se ne morem odločiti, čisto zares in dokončno odločiti, in še kar stojim tam in držim tisto svinjsko lepljivo slušalko v rokah in se ne morem pripraviti do tega, da bi jo vrgel nazaj na njen kaveljček, pobral vrečko in šel, čeprav bi mi bilo zdaj že lahko jasno, da gotovo ni nikogar doma, pa vendar, če pozorno pogledam, če natanko pogledam tvojo pisavo, če po okljukih črk sledim tvoji roki, se mi vseeno zdi, saj ne, da bi mogel dokazati, ampak ta misel se mi preprosto vsiljuje, ja, da se ti je tu pa tam roka malo zatresla, ponekod malo zadrhtela, črta je malo zavijugala, črke so se zavlekle, prav malo, ampak vendarle, navzgor in navzdol, potem pa, že v isti besedi, postanejo večje, odločno potegnjene, nadzorovano izpisane, pa vseeno, v kakšnem pozabljenem kotu, na kakšni pentlji, ko si bil prav kratek čas nepazljiv ali pa preveč pazljiv – vseeno so malo pretresene, ali kako bi rekel – in zato verjamem, da si hotel z odločnostjo pregnati dvome, pa ni šlo prav dobro, saj tudi ni moglo iti.

Kaj pa, si mogoče misliš, kaj če sploh niso zdoma, ampak vsi sedijo tam, ob jedilni mizi (dobro veš, da skoraj vedno sedijo tam, kadar ravno ne gledajo televizije v veliki in zelo mračni dnevni sobi s položčenim črnim klavirjem, na katerega že leta ni nihče igral), ob rjovečem telefonu, ki je tam postavljen na ozko poličko, precej visoko, in če je tako, zakaj potem ne dvignejo slušalke? Ne dvignejo je, ker so nekako zavohali, kdo je na drugi strani, s svojim tenkim, drobnim, preciznim sluhom (ja, precej in-

teligentni so in nadarjeni tudi, na prvi pogled jim tega ne bi pripisal, vsi so nekako nerodni in štorasti v izražanju in ne posebno izobraženi, ampak so vseeno nevarno prenikavi) so to dognali in zdaj točno vedo, kdo kliče, in se zato ne odzovejo, no, in kako bi lahko kaj takega vedeli? Čisto preprosto je to, osnovnošolska fizika, tvoja roka stiska to zoprno slušalko, stiska jo bolj, kot bi bilo potrebno, seveda, živci te dajejo zadnje tedne, včasih imaš obutek, da si navznoter in navzven samo velika masa čutnic, želatinasta kopica živčnih končičev, brez vsakršne zaščitne opne, ampak pustimo zdaj to, lahko bi jo držal, slušalko, lepo ohlapno, flegma, s tremi prsti, toliko, da bi ti približno slonela ob ušesu, ampak ne, ti seveda z vso silo pritiskaš svojo lastno potno dlan na švic vseh, ki so to plastiko valjali po rokah pred tabo (bi lahko rekli "krčevito"? bi bilo to pretirano? ali pa je tako zdrsano, da sploh ne bi nič pomenilo?) – in potem? Drhtljaji ti skačejo z dlani v slušalko, se tam spreminjajo v električne impulze, zelo zelo šibke, ampak vendar, v tresljaje, ki so tako osebni kot tvoj srčni utrip (tisti "tup tup – tup tup", ki te zdaj že davi nekje pri jamici pod vratom in ti počasi pleza po sapniku navzgor), ko je preveden v zapis EKG, no, in ti tresljaji se v žicah mešajo z drugimi impulzi, z neosebnimi, formalnimi ritmi telefonskega poziva, in potem nastane nekakšno zlitje, navadni telefonski signali so seveda popolnoma dominantni, pa vendar jih ta drobni, blede dodatek nekako kontaminira, in ko se električni sunki na oni strani kabla realizirajo v obliki zvočnih signalov, to naenkrat ni več zvonjenje kar tako, malo se zatrese, malo premakne, komaj opazno zaniha v frekvenci, v zvoncu se oglasi odposlani srčni utrip, ki te zdaj, domnevam, že spravlja ob dah, ehe, oni pa že vse vedo, jim je že vse jasno, že slišijo, kdo kliče (res moraš imeti za kaj takšnega njihov strahoviti posluh in nos), in lepo pustijo telefon pri miru, naj kar lepo počiva tam, pustimo ga lepo na miru, že vemo, pravijo, kdo je tam, že vemo, si mislijo, kaj hoče, se bo že naveličal, čeprav je tako vztrajen in naiven, da bo še naprej in naprej vrtel številnico, ampak prej ali slej mu bo navsezadnje zadosti, navsezadnje, pravijo, ga bo že minilo.

In zdaj, ob tej uri, je že skoraj čisto temno, veter je začel močneje pihati, to čutim tudi v tejele gajbi, rjava stekla so malo zarošena, in ko pogledam ven, sem presenečen, ker naenkrat opazim, da so medtem prižgali cestne luči, ki zdaj nekako črno odsevajo v tem cedečem se tlaku (na katerem si mimogrede zviješ nogo, če nisi zadosti previden), ja, ta voda nekako požira svetlobo. Vidiš tudi, da na cesti ni prav veliko ljudi, pa še ti prav-

zaprav nekam odhajajo, ne vem, kaj naj rečem.

Takole mi pišeš o tem svojem telefoniranju, ne vem, kaj naj rečem, ampak – no, skratka – se mi zdi, da pretiravaš, da vidiš stvari, ki jih ni, če pa že so, pa niso tam, kjer jih ti vidiš, ne vem, ali sem se dobro izrazil, pomiri se, poglej razsodno, z jasno glavo, pa boš moral skupaj z mano priznati, da je res zelo neverjetno, da bi se vsi zarotili proti tebi, to bi sledilo iz tvojih zamotanih in prelomljenih črk, iz vsega tvojega pisanja, tega čustvenega izbruha, ki mu, po mojem, še sam ne verjameš; vprašaj se, no, pomiri se, pa se vprašaj – misliš, da je verjetno, da bi vesoljstvo uporabilo takšno kanonado proti drobni žuželki, misliš, da je verjetno, da se vsi cele dneve ukvarjajo s tabo? Da ne dvignejo slušalke, takoj ko telefon zazvoni, ampak najprej kakšno minuto pozorno in tenko poslušajo, ali bodo nemara v njegovih zvokih zaznali oddaljene, komaj opazne sledi tvoje nervoznosti? Ugasijo radio, če jim mogoče igra, pretrgajo pogovor, zadržujejo dih, naženejo psa na hodnik, da jih ne bi motil? In potem, kako si se spraviš telefonirat, vsa tista zgodba, kako ti je prvi javni telefon najprej izpljunil kovanec, ki ga sploh nisi vrgel vanj, potem pa ga je spet požrl in ti v zahvalo trobil v uho na tak nenavaden, popolnoma trapast način, kot ga nisi še nikoli prej slišal, spušal ti je v sluhovod zaporedje treh tonov, takole "di-di-di", enega za drugim, v mehničnem, v neskončnost ponavljajočem se ritmu, zdi se mi, da so toni naraščali, drugi je bil malo višji od prvega, tretji pa od drugega. Mogoče, da je bila med prvim in drugim in drugim in tretjim zvokom razlika v višini cel ton, seveda, prepričan ne morem biti, moj posluš je bil vedno bolj slab, moja glasbena izobrazba pa je pravzaprav še slabša, ampak za poltone in cele tone sem vseeno slišal in sklepam takole, če se mi zdi, da zvoki lepo logično lezejo navzgor, da ni v njih nobene premaknjenosti, ki bi spominjala na obraz v ukrivljenem zrcalu, če korakajo mehnično in utečeno, tako da sploh ne pomisliš, da bi bilo lahko drugače – potem sta razpona med njimi gotovo cel ton? Ali pa se motim? No, ampak če je to res, potem je bila med prvim in tretjim zvokom cela terca (ali se res reče tako, "cela terca"?), eden najlepših in najbolj logičnih intervalov, tako lepo zveni, če hkrati pritisneš dve tipki na klavirju, in sicer tako, da ostanejo še tri vmes, ena bela v sredini in ob njej na vsaki strani še po ena črna, do nezavesti bi lahko pritiskal ta interval (ali se res reče tako, "interval"?), res, tak je, kot če poskusiš pražene soljene arašide in jih ne moreš nehati jesti, če bi imel klavir tukaj, bi zdajle gotovo pritiskal

celo terco (če je to sploh "cela terca"), že od časov, ko sem bil čisto majhen, mi je bil všeč zvok, ki nastane, če tako pritisneš na tipke. Seveda pa se človek začne spraševati, kaj pravzaprav hočeš z vsem tem okolišenjem, z intervali in s poltoni in tercami in klavirji in pomanjkanjem glasbene izobrazbe; in res ne vem, ali bi požrl tvojo neprepričljivo razlago, da mi o tem pišeš pač samo zato, da bi pojasnil, kako so te tisti nenavadni zvoki presenetili, ker so bili nenavadni, in sicer prav tako nenavadni? Ali kaj?

Kar predstavljam si, kako stojiš tam, ljudje in vojaki hodijo v kavarno in spet iz nje, govorec o Michelangelu, po veži vleče, zunaj, na cesti, se avtomobili škripajoč ustavljajo pred semaforom in spet rohneč speljavajo, iz slušalke pa v mehničnem, brezbriznem zaporedju enakomerno kapljajo trije toni, v pravih, ušesu všečnih časovnih in višinskih razmikih, nekaj je narobe s to škatlo (mi postane očitno), nekaj bo treba ukreniti, pomislim, in ker ne vem, kaj drugega bi se dalo narediti, jo sunem, s spodnjim robom odprte dlani jo usekam, malo od spodaj, da bi bolj zaleglo, prav eleganten udarec, se mi zdi, lep, efekten, kratek, oster, zares prav estetski udarec, ki ga – v hipu, ko udarim – še podkrepim s sunkovitim obratom zapestja, prav profesionalno sem tole izpeljal, pomislim, in da bo še bolj zaleglo, mu dam takoj še enega, telefonu, prav tako se mi je posrečil, nič manj ni lep, skoraj popoln je, ja, in efekt je tudi takojšen. Tistih treh ponavljajočih se tonov naenkrat ni nikjer več, slušalka utihne oziroma le še prav tiho brni, komaj slišno, to pa ne traja dolgo, ker aparatu nekaj počni v drobovini, nekaj šklocne, nekaj se premakne, sprosti, kot bi izpahnjena sklep skočil nazaj na svoje mesto – skoraj zaslišim vzdih olajšanja, ko se to zgodi – nekje v notranjosti, v telefonovih črevih, skritih v tej kovinski škatli, zarožljiva kovanec, zasliši se zamolkel zvok, ko pade na kup, nekako tako, kot bi kdo pogoltnil malo vode in jo poslal direktno v želodec, po najkrajši poti, šlomp, brez onegavljenja po ustni votlini in okrog jezičnega korena. In potem? Kaj potem? Se kaj pozna? Kakšni so rezultati? Če človek prav premisli, niti niso ne vem kakšni. Slušalka namreč še kar po malem brni – če ni sploh čisto tiho in se mi samo zdi, da brni. Mogoče slišim samo svoj lastni krvni obtok, ki mi včasih zelo glasno utripa v ušesih, recimo, kadar naenkrat vdre vanje kakšna nepričakovana tišina, takrat prav odmeva; mogoče je tudi, da šumi zrak, ki se vrtinči v ozkem prostoru med ušesom in slušalko, se riba ob zaobljeno plastiko, obrača ob zavojčkih uhlja. Skratka? Skratka nič. Nihil sub sole novum. Nobenega napredka. Nobenega premika,

vsaj ne, kako bi rekel, preskoka v kvaliteti. Zgolj slepa ulica, s katero bo treba res radikalno pretrgati, nič drugega ne preostane. Zvoljen si, nestrpen, že skoraj obupan, uhlje imaš rdeče od jeze, sicer jo še kar uspešno zadržuješ, si je še ne priznaš prav, slušalko mečkaš po rokah in menda sploh ne poslušаш več, niti tistega šumenja ne, za katero niti ne veš, ali sploh je in ali je kdaj bilo. Daj no, govorim prepletom tvojih črk, zberi se, strezni se, postani vsaj malo racionalnejši; včasih se sprašujem, sam pri sebi, ali bo kdaj prišel k sebi, se zavedel, da takole enostavno ne gre več naprej, da moraš biti kdaj malo odločnejši, da je treba kdaj pač ostro pretrgati, tudi kaj žrtvovati, če se hočeš izvleči iz takšnega zoprnega, blokiranega položaja, če se hočeš otresti te paraliziranosti in navsezadnje vendarle kam priti, in žrtvovati, kaj naj bi sploh žrtvoval? S težavo izbrskani ali nažicani kovaneč? Dobro veš, da je že tako ali tako izgubljen, ampak ne, ti še kar cinčaš in v trapasti neodločnosti, ki ni niti upanje več, tiščiš slušalko k ušesu, čeprav veš, kaj bi moral storiti.

Sprašujem se, na kaj pri tem pravzaprav misliš. Saj nisi z vso zavestjo priklenjen na tisto govorilnico? Predstavljam si, kako si takrat križaril po tistih ulicah, dobro jih poznam, včasih sem šel skoraj vsak dan tam mimo, zavil kdaj po tej, kdaj po oni, da je bilo malo spremembe, še ob nedeljah popoldne sem se kdaj sprehodil tam okrog, čeprav ni ravno tiste vrste četrt, da bi zanjo rekel, da je četrt za nedeljske popoldanske sprehode. Zlahka si te torej zamišljam, ulice poznam, tebe pa tudi, boljše, kot si misliš. Šel si mimo parkiranih kamionov s prikolicami, težkih mrcin, kolesa so mi segala do glave. Če sem se malo sklonil, sem lahko videl ljudi, ki so hodili na drugi strani kamiona, po pločniku. Ni jih bilo prav veliko, ampak sem pa tja je šel vseeno kdo mimo. Ja, in tista zgodba o bifeju – nikoli nisi bil v njem – ali pa vendarle – od kod bi sicer vedel, kako je poln spraskanega in potemnelega aluminijska, ultrapasnih plošč in posivelega cementa – od kod bi se spominjal obrazov ljudi – nekakšnega splošnega vtisa o njih – ljudi, ki slonijo na šanku in pulatih, ja, v bifeju ni bilo miz, temveč pulti, ob katerih se je dalo sloneti. Recimo, da je bilo takole; pripeljem se s kolesom, naglo zavrem, ustavim nedaleč od bifeja. Sem kolo zaklenil? Ne spominjam se, mogoče ga sploh nisem, saj sem ga le prislonil na steno tik vrat in vstopil za čisto kratek čas, ali pa sem ga, zaradi strank v tisti luknji je bilo to kljub vsemu varneje. Ali kaj? Včasih se presenečeno zavem, koliko stvari sem pozabil. Zakaj sem namreč sploh šel noter? S kom? Kaj

sem moral tam kupiti? Včasih se mi zdi, da sanjam. Zgodi se mi, da mi skozi glavo divja tok bledih sličic, pa sploh ne vem, ali so to spomini, ki sem jih že pozabil in se mi zato zdijo tako samovoljno novi, ali kakšni novi obrobni izdelki možganske avtomatike. Vsekakor pa vem, da so bila vrata takrat – drugič – zaprta in zaklenjena, notranjšina pa zelo temna in prazna, šank nekje v mračnih daljavah, skozi umazano steklo pod obledelim napisom, ki je kazal ure, ko naj bi bil bife odprt, in ki je bil zdaj brez smisla, pa tudi prej se ga niso ravno pretirano natančno držali, četrť ure ali pol gor ali dol, kaj je to proti večnosti. Zdaj pa tale poseg mestnih oblasti. Kam pa naj zdaj gremo, ko so nam bife zaprli, se sprašujejo stalni gostje, kaj pa naj zdaj počnemo, ne moremo zaradi desetih minut pri kozarčku ali šalčki marširat vse tja do Whisky Bara, znajt se je treba, bomo pa lepo v cekar dali in prinesli v službo, si bomo tam malo privoščili, z vratarjem se da zmenit, šefu se bomo pa že izmaknili. Spominjam se rok, ki so se iztegnile zelo daleč, do vrha ograje, in podale. (Kaj? Steklenico? Zavitek? Šopek rož?) Primorsko zelenje je dišalo in se spuščalo po ograji in škarpi navzdol. Ne pozabi, da si mi obljubil fotografijo iz teh krajev. Bila je burja, morje je tolklo ob obalo. Razbijalo skale in odnašalo pesek ter tako zasipavalo samo sebe.

Medtem pa postaja vedno temneje, kaj pa drugega. In megleno tudi. Zrak se je zgostil, še vlažnejši je. Spominjam se, da je bila cesta zelo neravna, polna lukenj in izboklin. Avtomobilske luči je bilo mogoče videti že od daleč, ampak dokler nisem čisto zatrdno spoznal, da je to zaradi te valovite, izboklinaste ceste, sem kar naprej mislil, da mi mežikajo. Spraševal sem se, zakaj. Vedno znova presenečen ob ritmu njihovih svetlobnih signalov, sem razmišljal, kaj mi hočejo sporočiti. Na kaj me hočejo opozoriti. Ja, jaz se pa sprašujem, kaj mi hočeš sporočiti ti. Jasno mi je, da kar v tri dni ne govoriš, ampak kaj se skriva v tem, to me bega. Kaj se, na primer, zgodi – odmahnem, rečem, da bom takoj nazaj, ko se vrnem, pa ni več nikjer nikogar. Aha, in začneš takoj razvijati teorije. Stekla so zarošena. Skoznje se vliva svetloba na ulico. Vedno več megle je povsod. Vedel sem, na primer, kje bi se moral obrniti. Pa se seveda nisi. Ne. Zrak. Hoditi po njem.

O vsem tem mi pišeš. Ali pa razberem med vrsticami. Ali pa uganem, kar sploh ni tako težko, kot bi si mislil, in stopnja zanesljivosti pri tem je tudi precej visoka. No, zvečine vse drži, ne bi verjel, pa je vseeno tako.

Tenki bledi svedri dima grejo gor proti zvezdam, ki so, najbrž, na oni strani oblakov. Problem imam. Ja? Ne vem, kako naj rečem to, kar bi hotel. A to? To te preseneča? Ta problem je star kot zemlja. Ja, vem, ampak ljudje vedno na novo nasedajo na ta trik, in vsakič se jim zdi nekaj čisto novega in izjemnega. No ja, vsaj meni se zdi tako, čeprav sem bil že velikokrat v takšnem stanju. No, vsaj nekajkrat. Vsekakor dovoljkrat, da stvari prepoznavam. Ampak premalokrat, da me to ne bi presenečalo. Koliko je bila ura? Med tretjo in četrto zjutraj? Nebo se je že svetlikalo, ampak še zelo bledo, človek je to svetlobo bolj uganil, kot videl. Tu in tam so bile tople rumene bunke svetilk, razporejene so bile brez reda ali sistema, se je zdelo, in z njimi so bile povezane nekakšne nestrpne dejavnosti, tekanja sem in tja, polglasni vzkliki, s precejšnjim dodatkom kletvic, to pa je bilo mogoče razumeti bolj iz intonacije kot iz besed, ki so se zlile v nekakšne temne zvočne gomolje, krompirje ali kokse iz nakazanih vokalov in šumnikov, in spuščeni železni most je škripal in se drgnil ob vlažne, zglajene kamne pomola. Ja, in zrak, iz dveh mas, iz nočne vlažnosti, ki se je zatikala v grlu, in iz dimov, ki so se ob tej uri koncentrirali, zmešali v en sam, enoten, fino zmlet smrad, druga drugo sta podpirali, obe masi, poudarjali, druga drugi sta rabili kot ozadje, da sta se intenzivneje izrazili. In nista se mešali, pač, prepletali sta se že, iztezali sta nekakšne tipalke ali poganjke, kup trakov, in ti trakovi so se prepletali, a vedno tako, da so tekli eden ob drugem, ostajali so trdno zaprti vase, omejeni – ja, in prav na robu sta obe masi postali nekako isto, nista se zlili v eno, nista postali zmes, ampak zaradi svoje ostre razlikovanosti sta bili tam, na tem neskončno tankem delcu eno, ne vem, kako bi to povedal. Vidiš? A zdaj razumeš? Nervozen sem. In ne morem se odločiti, ali je svet enostaven ali kompliciran. V daljavi šumi mestno življenje in počasi zamira. Sem rekel to, kar sem hotel? Zdaj niti tega ne vem več dobro. Zdi se mi, da ne, vseeno ne. Lahko da je preprosto, pa se nekako ne da povedati. Ja, in lahko si zamišljam gibe, s katerimi dame jemljejo kozarce s pladnja, in kako ta množica kroži po prostoru kot materija po vesolju. In kako se v kakšnem kotu zavrtinči.

INTERVJU

Drago Jančar

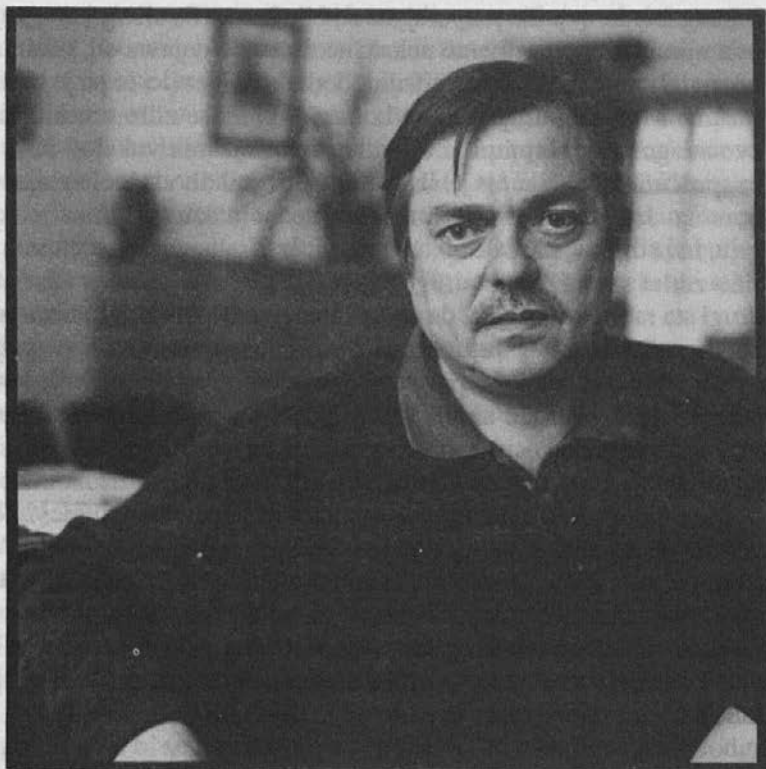


Foto: MIHA FRAS

Knjige so pogosto pametnejše od svojih avtorjev

Knjige so pogosto pametnejše od svojih avtorjev

Uvod v tokratni intervju bi bilo mogoče izpisati z naslovi intervjuvančevih romanov, zbirk kratke proze ter novel, esejev, dram, prevodov, filmskih, radijskih in televizijskih scenarijev, knjižnih izdaj v tujini, besedil v tujih antologijah in zbornikih ter številnih literarnih nagrad. Več kot 120 bibliografskih izpisov, ki se berejo kot pisateljeva biografija, spočeta pred petindvajsetimi leti s prvo knjižno izdajo. A bo dovolj, če zapišemo – **Drago Jančar**.

Literatura: *Ste se že povsem navadili na računalnik ali pa tu in tam še udarjate po dobrem starem pisalnem stroju?*

Jančar: Po tem, kakšne težave mi je nedavno povzročal, bi rekel, da se tudi on ni čisto navadil name. Še teže sem se navadil na to strašno besedo *računalnik* kot na stvar samo. Sicer pa: bogve kaj so si pisatelji mislili, ko so se morali glede umetnosti navaditi na besedo *stroj*, *pisalni stroj*.

Literatura: *Sprašujem zato, ker izkušnje pravijo, da se "načini koncentracije" zelo razlikujejo, kadar človek piše "peš", na pisalni stroj, ali na računalnik. Niso redki, ki "peš" ne spravijo skupaj konsistentno niti ene same misli več. Vas je morda doletelo, da različni "fizični" načini pisanja sprožajo tudi različno strukturo in ritem stavkov?*

Jančar: Meni se zdi, da sta struktura in ritem stavkov raje v glavi kot kje drugje. Vprašanje za pisanje ni odločilno, čeprav ne rečem, da ni zanimivo. Pišem "peš", kot pravite, in na računalnik, oboje. Zdi se mi, da je med rokopisom in računalnikom vseeno neka bližnja zveza, kar je svojevrsten paradoks, ki je preskočil gutenbergovska stoletja. Vrhunska računalniška logika, ki je sploh ne razumem, nas je približala gosjemu peresu. Potuješ s pogledom gor in dol, prečrtaš, dodaš, bralo se bo tako, kot je napisano. Pisalni stroj je šel prek stavnega stroja v stavek, podobo, strani itn. Ko sem bil urednik pri Katedri, smo bili zraven pri metiranju, opravljali smo tudi korekture, duhali plahte, ki so dišale po tiskarskem črnilu ..., o tem bi se dalo veliko govoriti.

Literatura: *Decembra minulega leta ste bili v tujini, tako rekoč na samotnem otoku, to je vaš način, kako si zagotoviti t. i. ustvarjalni azil, slonokoščeni stolp, ki vam omogoča dovolj prostora in tišine, da se slišite s pisateljem v sebi. So udarjale strele ali pa se vam je pisanje, kot ste stanje*

pisateljskih blokad nekoč sami opredelili, "postavljalo na zadnje noge"?

Jančar: Bil sem tri mesece v Nemčiji in res so udarjale nevidne strele – v računalnik. Ta mala pošast mi je tekste nekaj časa namesto shranjevala, kratko malo požirala. Potem sem se izgubljal v labirintih nekakšnih "undeletov", hodil okrog serviserjev, nekaj časa pisal "peš", kot vi temu pravite, potem zamenjal program itn. Prava mora. Razmišljal sem, da bi napisal nekakšen tekst o tej blaznosti. Analogijo s kakšno življenjsko izkušnjo. Sicer me pa pravkar spet nekdo vabi v tišino in k starim tehnologijam. Nekako je to povabilo povezano s prejšnjim vprašanjem, pisanje, njegova tehnologija, kaj je to? Letos spomladi se bom odpravil v majhen kraj ob Donavi, na avstrijsko-češki meji. Tam živi neki – po današnjih kriterijih – čudaški tiskar, eden zadnjih pravih gutenbergovcev v Evropi, Christian Tanhäuser. (Knjižna delavnica Tanhäuser. Serijo Ranitz ureja Ludvik Hartinger.) Knjige postavlja ročno s črkami, kot so se uporabljale stoletja, na "ročno" prešanem papirju, tiska jih s starimi stroji, veže jih ročno. Povabil me je, da skupaj narediva knjigo. Mesec dni bom tam, kratek tekst, ki ga bom napisal, bo izšel dvojezično, v slovenščini in nemščini v bibliofilski seriji, sto petdeset izvodov, nič več. Pot v tišino, proč od tridesetih televizijskih kanalov, tako imenovane kulturne in politične javnosti; poskus s preteklostjo, v miru pripravljati knjigo, kakor so jih delali nekoč. Zdi se mi, da bom imel čas premišljevat tudi o teh vprašanjih. Vseeno bom vzel s sabo računalnik.

Literatura: *Septembra 1994 ste v intervjuju za Razglede dejali, da ste pisali dramo, vendar vam ni šla najbolje, in da se boste k njej še vrnili. Bi bilo mogoče to razumeti, seveda skupaj s Halštatom, ki je istega leta poleti doživel svojo premiero na svetovnem festivalu sodobne dramatike v italijanskem Veroliju, da se vračate k dramatiki? Znano je, da vas je gledališče na začetku in v sredini osemdesetih, ko ste napisali Disidenta Arnoža, Veliki briljantni valček, Dedalusa, Klementov padec in Zalezujoč Godota, začaralo, pa vas kmalu nato odčaralo. Potem ste se kot dramatik, če pustimo ob strani predelavo novele Čehova, vrnili s Halštatom. Je vaše dramsko zanimanje povezano tudi z gledališkimi tokovi, ki na prelomu desetletja niso bili zelo naklonjeni besedi, ali pa gre pri dramatiki za literarno formo, s katero se lahko, glede na to, da je vaš dramski opus precej bolj družbeno angažiran kot prozni, umetniško najhitreje odzovete na aktualna politična in družbena dogajanja?*

Jančar: Tako nekako je bilo, ja. V teatru se je čarala neka napeta atmosfera, tudi klasične igre so se igrale na ta način. Koliko je bilo samo besed o "posamezniku in represivni družbi", o Kreontih in Antigonah v vseh različicah, o dvornih norcih in oblastnih nasilnikih itn. itn. Čeprav se človek pri pisanju potem zaplete v notranje relacije, iz katerih rase organizem odnosov, zgodbe; tako imenovano sporočilo izgubi pomen, stvari postanejo večplastne, razvejene, dvomeče. Atmosfera vidnega in nevidnega pritiska v družbi je vsekakor na teater učinkovala, kako naj rečem, stimulatивно. Vendar nisem zmanjšal svojega ustvarjalnega zanimanja za teater iz zunanjih razlogov, zaradi sprememb, ki so se zgodile v družbeni klimi, ampak zato, ker sem videl, da te lahko teater preprosto preveč poseša. Da včasih že začneš misliti prek scenskega efekta, režiserja, ali igralca. Misliti pa je treba dramo prek nje same, prek, če hočete, življenja, četudi fiktivno, mogoče zato še intenzivneje. Teater je fascinantna črna luknja umetniškega kozmosa. Za pisatelja moje vrste lahko postane nevaren, ker mu jemlje absolutno svobodo izbire. In to v teatru ni zgolj beseda. Včasih si tema sama poišče gledališko formo, in samo temu nameravam slediti. Včasih kar naenkrat pride kak klic, ki te potegne. Tako se mi je razvil *Halštat* iz spomina na nekega arheologa, ki je na Bledu zlagal kosti, iz prihoda Honze, vse drugo je prišlo tako rekoč iz stvari same.

Literatura: *Premisljeni nemški dramatik Heiner Müller je rad poudarjal, da če ne bi bilo Hitlerja, potem iz Brechta ne bi nastal Brecht, temveč avtor uspešnic, in da je tudi sam produkt Stalina. Literarni opus, ki ga je pri nas najbolj zaznamovalo konkretno zgodovinsko in politično dogajanje, neizbrisno vtisnjeno v osebno življenje, je brez dvoma opus Lojzeta Kovačiča. Za vaše pisateljsko delo bi težko rekli, da ga je eksistencialno sprožilo in poganjalo to, da ste bili rojeni v Mariboru, da ste bili politični zapornik, da ste živeli v socializmu ... Pa vendar so to najbrž za pisatelja kljub vsemu zavezujoča in pomembna dejstva?*

Jančar: Lahko so, lahko niso. Lojze Kovačič je zagotovo napisal najintenzivnejše strani s to temo. Lani sem bil v Baslu, zraven je bila Kovačičeva knjiga s tem naslovom, in povsem jasno mi je bilo, da bi tako močne strani, kot jih je napisal o življenju v Ljubljani v dobi strašnega pritiska na posamezno človeško življenje, Kovačič napisal tudi o Švici, ko bi bil ostal tam. Baselske ulice, ZOO, motna reka – skozi Kovačičevo optiko je bilo vse drugače, daleč od turistične svetlobe, polno temnih pod-

tonov, človek, pritisnjen, ne z ideologijo, ampak z družino, z okoljem, s samim seboj, z nečim švicarskim ...; naenkrat se mi je zdel blizu Frischu ali Dürrenmattu, čeprav seveda povsem izvirno secirajoči Kovačič. Brecht je drug primer, Brecht je hotel nasprotovati in hkrati ugajati, ima elokvenco, ki bi bila za Kovačiča pogubna, ima držo, ki je določena a priori, pred literaturo, Kovačič je hkrati v življenju in literaturi, to je totalno poenotenje. Zato Kovačič ni zgolj produkt težkega časa in okoliščin ...; tudi Müller ni samo produkt Stalina, ne verjamem. To so pomembna dejstva, nič ne rečem, vendar ne odločilna. Literatura je čudna alkimija. Kdor v njej išče samo ideje, morda celo angažirane ideje, vpliv družbenega okolja, diktatur itn., kmalu z njo nima kaj početi. Lani sem prebral roman Juliana Barnesesa *The Porcupine* (Ježevec), ki pripoveduje o agoniji komunističnih veljakov v Bolgariji, videti je, da prav o Todorju Živkovu. Pri nas bi rekli: politična satira, nepomembna literatura. Toda gre za to, da je roman, prvič, dobro napisan, in da je, drugič, večplasten, življenjski, čeprav in summa nič posebnega. Je torej to "angažirana" umetnost ali samo umetnost? Nekaj mesecev pozneje sem v Cambridgeu poslušal Fowlesa, ki je ponosno govoril glede tega romana, da namreč lahko angleški avtor suvereno obvlada takšno, izrazito "vzhodno" temo. Pred leti so v ljubljanski Drami igrali mojega *Dedalus*, ki odpira natančno iste dileme kot Barnesov *Ježevec*, neskromno bi rekel, da kakšne stvari celo bolj polno. Nihče ni prav maral te igre. Videti je bilo, da so tega vsi nekako siti. Priti mora Anglež in reči: saj to je eminentna tema za literaturo ... Seveda je, kako da ne? Te stvari med "angažiranjem" in "čisto" literaturo se ves čas nekako prepletajo. Rekel sem že, da se imam predvsem za umetnika, pa če pišem o transparentnih ali implicitnih stvareh, naj bo to komu vseč ali ne. Tudi me nič ne moti, če bo vstal kak nov cankarjanski veljak in vprašal: Umetnik ste? Že, ampak kaj ste po poklicu?

Literatura: *Pred časom ste napovedali sodelovanje s Tomažem Pandurjem. Prvo vprašanje seveda sprašuje, ali se je to že zgodilo in kaj je njegova vsebina, drugo pa je radovedno v smeri, kaj imata poleg Maribora ter daljnega sodelovanja pri Pandurjevem Tespisovem vozu v Nočnih prizorih skupnega Drago Jančar in Tomaž Pandur?*

Jančar: Za zdaj se to še ni zgodilo, čeprav se že dolga leta v dolgih presledkih pogovarjava o neki stvari, pri kateri bi morala trčiti skupaj. Skupna

točka? Ni je videti ne v teatru ne v literaturi, vendar je ... nekje na širnem polju, prepredenem z meglicami in sanjskimi prikaznimi, tam nekje na horizontu slutenj in umetnosti se na neki točki križata dve črti. Čeravno se mi zdi, da se s časom ta točka v prostoru odmika. Pandurjevo gledališče, ki mu pač pravijo spektakel – v resnici pa bi ga morali imenovati samo Pandurjevo gledališče –, ne pomeni nič drugega kot iskanje tiste nejasne, svobodne raznovrstnosti, ki pa ima notranjo preciznost, tistega izraza, skratka, ki ga povsem drugače išče literatura. Proza in avtorska drama imata svoj jezik, Pandurjev jezik je v svobodi gledališke imanence, gledališče je svet, ne ves svet, pač svet estetike in fenomenov, ki jih pozna in so mu blizu. V svoji parcialnosti je totalen.

Literatura: V Halštatu je eno izmed plasti kosti v grobišču, ki jih odkopavajo "junaki" in ki so brez dvoma tudi grozljiva metafora "večnega vračanja enakega", mogoče detektirati kot kosti po vojni pobitih domobrancev. Vaše mnenje glede tega tragičnega obdobja slovenske zgodovine, ki je eksplicirano v marsikaterem vašem publicističnem besedilu, izraža boleče presenečenje nad tem, da do danes še ni resnične pretresenosti zaradi tega zločina in da se bomo morali tudi Slovenci še soočiti s svojim Schindlerjevim seznamom. Če ostaneva pri literaturi, potem je treba ugotoviti, da ta del zgodovine še ni dobil aдекватne umetniške upodobitve. Je razlog to, da gre za Veliko témo v dobesednem smislu besede, ali pa so pričakovanja, naj Velika téma prinese tudi Veliko besedilo, lahko podobna tistim, ki jih poznamo iz povojne zgodovine, ko se je pričakovalo, da bo medvojna epopeja dobila tudi literarno različico?

Jančar: Če odštejem Smoletovo *Antigono*, so se vsi poskusi s to temo zaustavljali na ravni, da tako rečem, detabuizacije. Tudi kakšen moj je med njimi, ugotavljam z nelagodnostjo. Novela *Dve sliki* pa se ukvarja s strašnim paradoksom, z ironijo usode in zgodovine, in to spet ni niti približen odgovor na "Veliko témo". Pred nekaj meseci sem bil v Dachauu, kjer so razstavljeni tudi literarni teksti, povezani z dahavsko izkušnjo. Vse je jecljanje v primeri s pogledom na eno samo barako, ali fotografijo, ali poročilo nekega zdravnika, ki je tam eksperimentiral. Ali na razstavljeno "žilavko" oziroma "bikovko" z nemško oziroma birokratsko natančnimi navodili za uporabo. O tem orodju je vedel veliko povedati moj oče, na njem so ga uporabljali gestapovci v Starem piskru. Ali ni bilo rečeno, da

se po Auschwitzu ne da več pisati pesmi? Od tistega, kar sem doslej bral o Rogu, so najmočnejša literatura pravzaprav pričevanja preživelih. Morda se bo v kakšnem fragmentu, kakšni pesmi, kakšni drobni zgodbi odblisnila globlja pretresenost kot v kakšnem debelem špehu. To je ruska obsedenost, te Vojne in miri, ti Tihi Doni ... In drobna knjižica z naslovom *En dan Ivana Denisoviča* je zagotovo pomembnejša od *Arhipelaga Gulaga*.

Literatura: *Halštat ste sami opredelili kot dramo, ki je na meji med farso in resno igro, vsebuje mero ironične distance, ki pomaga, da v tragičnem razvrednoti, zmehča patetično. Ironična distanca je v vašem proznem opusu čedalje bolj navzoča. Pri Gregorju Gradniku, junaku vašega zadnjega romana Posmehljivo poželenje, je sestavni del njegovega obrambnega mehanizma. Če se zaustaviva pri razmerju med patosom in ironijo, bi lahko pogojno rekli, da je prvega več v vaših zgodnejših in drugega v novejših delih?*

Jančar: To s patosom ne bo šlo. Kar vem, sem se ob patosu, pesniškem, dramatičnem, pogosto valjal od smeha. Morda sem bil nekoč bolj v tekstu, včasih kar malo obseden od jezika in stila. Zato je manjkala distanca, o kateri govoriva. Ne morem zdaj presojati svojega dela, ampak kakšni bledi hudodelci so se mi zdeli tudi smešni v svojih majhnih nasiljevanjih.

Literatura: *V uvodniku decembrske številke Nove revije vas Tine Hribar nekoliko presenetljivo prepozna med tistimi, ki so privolili v cinično distanco. Ta je, vsaj tako se zdi, postala ena velikih tem slovenske publicistike.*

Jančar: Res je nekoliko presenetljivo, pa tudi nekoliko nerodno za filozofa Hribarjevega formata, da si dovoli tako preprost sholastičen preobrat.

Literatura: *Hribar citira tudi del vašega besedila Apologija samocenzure, objavljenega leta 1982 v Novi reviji, za katero ste nekoč dejali, da je nastalo pod vplivom Orwellovega romana 1984, kjer vas je pretreslo strahovito ozračje totalitarizma. Umetniški odziv je bil Veliki briljantni valček. No, Hribar sklepne stavke citata – kjer samocenzuro postavite kot metaforo edino prave svobode, v kateri se posameznik razlikuje od drugih, in kot metaforo mesta, ki sploh še omogoča vpogled v razliko med svobodo in nesvobodo – interpretira kot ironične, sarkastične in cinične stavke. V nadaljevanju izpeljuje, da se s privolitvijo v avtocenzuro strinjamo s tistim pojmom svobode, kakršnega postavljajo totalitarni režimi, in da torej zagovarjamo cinično distanco do totalitarnega režima, tako pa tudi*

do resnice o njem. Ne glede na to, da Hribar ni mogel imeti v mislih vas, ko je očital, da se je mogoče za masko samocenzure odpovedati neposrednemu izrekanju in se zaviti v "okrnjeno zasebnost", pa njegov uvodnik v celoti opozarja, da je tudi obdobje soglasja kroga okoli Nove revije najbrž dokončno minilo.

Jančar: Stavki so, kolikor se spomnim, res ironični in sarkastični, niso pa cinični. Ironična distanca v literaturi, o kateri ste malo prej govorili, je vendar nekaj povsem drugega kot cinična distanca naših veljakov. Tule je Hribar debelo zgrešil. O avtocenzuri bi se dalo veliko razpravljati, na različne ironične in trdo zaresne načine, nikakor pa ne v tovrstnem nekoherentnem diskurzu, kjer se pozicija filozofskega komandnega stolpa meša z moraličnim patosom. Hribar je že kaj boljšega napisal, tudi v tem žanru. Sam je nanosil kamenja na svoj vrt, kot se je reklo v Trubarjevem času. Kljub temu ga še naprej izjemno cenim. Obdobje soglasja okrog Nove revije pa je res najbrž minilo. Če je sploh kdaj v celoti obstajalo, saj smo vendar ves čas na debelo podčrtavali razlike, individualizem itn. Še najbolj nas je družil odpor zoper sistem in njegove pritiske, pozneje volja do spremembe, nazadnje preobrata k demokraciji. Jaz sem od vsega začetka govoril, da zaradi svoje literature Nove revije sploh ne potrebujem. Navsezadnje sem, razen tri leta v sedemdesetih, ko so uredniki gledali v tla ali v nedoločeno točko za oknom, kadar sem prinesel kak tekst, lahko objavljaj, kjer sem hotel. In noben izrazitejši vpliv ni prišel v moje pisanje od tod. Potreboval pa sem prostor za svobodno razpravo, za srečanja z izvirnimi, ustvarjalnimi in pametnimi ljudmi. Čeprav je revija objavljala kar precej dobre izvirne in na kupe odlične prevodne literature, to ni bilo njeno vezivo.

Literatura: *Ko ste odgovarjali Petru Handkeju na njegove znane izjave in stališča do slovenske osamosvojitve, ste med drugim dejali, da boste po petih letih lahko ponovili z Dürrenmattom, kako vas s to državo družijo le še potni list in davčne obveznosti. Najbrž pa ta čas, kljub petim letom, še ni čisto zares prišel?*

Jančar: Prav, da ste me spomnili. Bom premislil.

Literatura: *S padcem komunizma, kot ste napisali v besedilu Pisatelj v času hinavščine, objavljenem septembra 1990, je padla tudi iluzija o tem, da bo sam akt tega padca prinesel očiščenje in pomlajenje in da se bodo lahko slovenski pisatelji vrnili v samotno prihodnost čiste literature.*

Besedilo ste sklenili z besedami: "V slonokoščene stolpe bomo še kdaj šli, toda v celoti jih bomo prepustili tistim, ki pridejo za nami. Tudi mi smo namreč del te podaljšane preteklosti, ki jo bo treba preživeti." Ta "mi" najbrž meri na "vašo" generacijo in še kakšno desetletje mlajšo. V zadnjem času smo lahko zasledili nekaj publicističnih besedil, ki se ukvarjajo z razliko med generacijami. Vendar je zanimivo, da pisci osebno držo in svoj lastni odnos do sveta ponujajo kot splošen vzorec "svoje" generacije. Teža podaljšane preteklosti, o kateri govorite in ki jo nosi "vaša" generacija, pa najbrž nista samo individualna drža in osebni odnos do sveta?

Jančar: Iskreno mi je žal za vsak "mi", ki sem ga kdaj napisal. Bil je čas, ko sem čutil, da je treba pisati tudi programske stavke. Zdaj se mi zdi, da bi takrat šlo tudi brez mene. "Vzorec generacije?" Tudi za to mi je žal, če je bilo mogoče tako razumeti. Bilo je moje zelo osebno stališče, nekateri kolegi so tako čutili, drugi ne, velikokrat je bil raje stilizem, retorični pripomoček kot pa skupinsko, generacijsko stališče. Literatura ni tako zelo opredeljena z generacijami in družbenim časom, kot je videti. Seveda je literarni izraz pogosto opredeljen z izkušnjo časa, vendar zanj to ni bistveno. V TLS-u prav danes berem neko posmehljivo pesem, ki jo je Brodsky poslal časopisu teden dni pred smrtjo. Nobene sledi o avtorjevem kazenskem delu, neskončnih zapostavljanjih v Rusiji, nobene sledi emigrantskih izkušenj, pa je vseeno v absurdno zafrkljivem tonu te pesmi, v ironičnem kontekstu same zgodbe, v jeziku, v njegovih montažah iz pogovorne amerikanščine, jasno, da jo je lahko napisal samo nekdo, ki ima globlji odnos do stvari sveta, ki jih pol šaljiva, pol nora pesem opisuje: Imperatorja, ki sproži vojno in mu stvari absurdno grejo "bananas." Kdor bo zdaj prišel in rekel, Brodsky – generacija disidentov, se bo hudo zmotil ali pa bo vsaj strašno poenostavil. V *Galjotu* imate atmosfero inkvizicijskega časa, gotovo je roman nastal tudi iz duha časa, navsezadnje sem ga začel pisati v zaporu. Ampak koga danes še to briga? Še mene komaj. In če smo že pri "slonokoščениh stolpih" ... saj je dobro tam bivati, četudi je svet iz tira, ali pa toliko bolj. Naj se reši, kdor se more, v slonokoščeni stolp. Jaz se ne morem. Čeprav včasih poskusim, prav z romanom *Posmehljivo poželenje*, na primer, kjer je tak eksperimentalni slonokoščeni stolp neka daljna dežela, Amerika. Ampak v zadnjih poglavjih, ko se letalo približuje domovini, se mi je v atmosfero pripeljalo toliko podob in stavkov smrtnega, našega, tukajšnjega sveta ...

da je bil to kar trd pristanek.

Literatura: *Kljub vsemu; če še malo ostaneva pri generacijah, literarnih generacijah – ter povsem pragmatično privoliva v to, da so kronološko razvrščene po desetletjih, s toleranco nekaj let gor ali dol (v tem smislu bi vi sodili v generacijo petdesetih) – kje vidite razliko med "svojo" literarno generacijo ter tisto, ki je precej na glas stopila v literarni prostor v osemdesetih (in je bila torej zvečine rojena v šestdesetih) letih?*

Jančar: Verjetno je res, da čas, okus, sorodna branja, življenjski stili, da vse to zaznamuje tako imenovane generacije. V boemskih petdesetih letih je bilo, recimo, med pesniki in pisatelji nekaj najbolj nespodobnega vse, kar je bilo v zvezi s prehranjevanjem. Jesti je bilo tako rekoč prepovedano. Piti pa, o ja, dovoljeno in zapovedano. Ne vem, kaj je moja literarna generacija. V krogu Nove revije, ki mu nekako pripadam, vendar ne iz literarnih razlogov, kot sem povedal, so bili vsi starejši. Zdaj prihajajo že mlajši, celo najmlajši avtorji. Nekako se ne najdem v tem. Zato tudi ne bi rad dajal sodb, ampak vseeno, da vam ne ostanem dolžan odgovora: zanima me, zanimalo me je, kam gre literatura, prebral sem marsikaj, skoraj vse, kar sta napisala Debeljak in Lainšček, Blatnika sem tudi bral; da se je profilirala revija, za katero se tole pogovarjava, se mi je zdelo odlično. Poniglava, zanikrna v razvijanju mišljenja in kritike, osebno arogantna in žaljiva ter pogosto provincialno odurna se mi je zdela publicistika, spet ne vsa ... Kaj naj še drugega rečem? So osebnosti in so teksti, malo mi je mar za tako imenovane generacije, še manj za manifeste, od dadaizma naprej. Podpisal sem na kupe skupinskih listin v zvezi s svobodo govora ali človekovimi pravicami, nikoli pa nobene programske literarne zadeve.

Literatura: *Najbližja mi je "definicija" intelektualca, ki jo je nekje zapisal F. S. Fitzgerald in ki pravi, da je preskus prvovrstne inteligence zmožnost, da ima hkrati v zavesti dve nasprotujoči si misli, pa je še vedno sposobna delovati. To bi hkrati pomenilo, da je dvom o svoji lastni poziciji ter odgovornosti, ki jo z zavestjo o tem dvomu prevzema nase tisti, ki angažirano posega v javno sfero, najbrž še vedno najrelevantnejša opora pri prepoznavanju koga kot intelektualca. Bi se strinjali? Sami nekje dvom in "herezijo" zaznamujete kot ontološko disidentstvo.*

Jančar: Podpišem definicijo, ki vam je glede tega vprašanja najbližja. Čeprav nimam nobene posebne želje, da bi se uvrstil v tisti krog intelektualcev, ki mislijo, da se morajo vsak hip izrekati o kakšni smeri, o smereh

razvoja socialističnega sistema, o slovenski smeri, o evropski smeri, mislim, da sem tudi v zdaj že pozabljeno srednjeevropsko debato ves čas vnašal dovolj dvoma in ironije ... Samo pisatelj sem, bog pomagaj. In literarno početje ni samo dihotomno, ampak je zmeraj hkrati večplastno. Če zoživa ta premislek na plastičen primer: si lahko predstavljamo dramatika, ki ne zmore zaobseči in učinkovito izraziti vsaj dveh nasprotujočih si misli? En sam monolog se mora odpirati k različnim, tudi paradoksalnim premislekom.

Literatura: Ena izmed postosamosvojitvenih političnih debat je bila (in je še) debata o fašizmu. Pred njo je bila debata o "zaustavljanju desnice", ki je bila nedvomno posledica (morda pa tudi vzrok) polarizacije slovenskega političnega prostora. Odzivi so bili na moč različni: od opozarjanja na to, da je po polstoletni vladavini komunizma govorjenje o nevarnosti fašizma deplasirano, pa do njemu nasprotnega, češ da je komunizem mrtev, fašizem pa lahko vsak hip oživi. Kakor je v teh debatah presenetila lahkotnost, s katero so eni druge obtoževali s fašisti, je bilo po drugi strani presenetljivo, kako malo razpravljalcev je bilo pripravljenih ob fašizmu tudi komunizem prepoznati kot različico totalitarizma.

Jančar: Mene to več ne preseneča. Ne gre namreč, kot sem sprva tudi sam mislil, za lahkotnost ali morda celo nepripravljenost za premislek, ne gre samo za politične in osebne strasti, ki obojemu botrujejo in meglijo pogled na stanje stvari. Zmeraj bolj mi je jasno, da gre za absolutno nezmožnost za tisto dihotomno in dvomečo strukturo mišljenja, ki ste jo malo prej omenjali. Ti možgani so formirani v manihejskem načinu rezoniranja in preprosto ne morejo zakriti svoje ideološke substance. Tu ni pomoči. Zato je ta debata tako zatolčen nasledek kranjskega janzenizma. Vsakemu pametnemu, radovednemu in odprtemu premišljevalcu družbenih vprašanj bi se morale cediti sline ob pogledu na bogato polje analize, ki ga tu čaka, analize postkomunističnega bastarda, ki se mu reče tranzicija, tej bedasti zmesi levičarskih floskul in kapitalizma iz časov, kako se že reče, prvobitne akumulacije kapitala, vsakdanjih političnih laži in neumnosti, pa tudi na drugi strani domovinskih fraz, vsakršnega tiholazništva in zakristijskega zavijanja z očmi. In mnogo, mnogo drugega. Namesto analiz in pogumnih premišljevanj beremo to zastarelo ideološko plakatiranje. Pa še znotraj tega niso sposobni videti analogij, o katerih govorite. Stvar je res obupna.

Literatura: Kot poglobilni iniciatorji fašizma na Slovenskem ste bili prepoznani ravno pisatelji. Tu mislim na spise Rastka Močnika, v katerih

obračunava s "kulturniškim fašizmom", "književnim establishmentom", ne nazadnje z literaturo na sploh, ki jo dodatno karakterizira z "analitično" sintagmo "učbeniška književnost" – ta naj bi bila najmočnejše orožje "vladajoče kulture" ...

Jančar: Nicht einmal ignorieren ... rečejo Nemci.

Literatura: Zanimivo je, da je danes med pisatelji – nekoliko paradoksalno – še zlasti tistimi, ki se politično ali, recimo temu raje, družbeno angažirajo, zelo malo zanimanja za manifestacije (na primer Vilenico, Jenkovo srečanje ali pa nagrado kresnik), ki jih prireja ali soorganizira Društvo slovenskih pisateljev. Prav na lanski Vilenici je Rudi Šeligo, ki je bil predsednik DSP v obdobju, ko je društvo pomenilo eno izmed "institucij" demokratizacijskih procesov, izrekel nekaj zelo pikrih besed na račun današnje apolitičnosti društva. To najbrž pomeni, da je tudi DSP v obdobju t. i. tranzicije.

Jančar: Ne rečem, naj bo Društvo politična opozicija, kar je nekaj časa bilo, ne rečem, naj se ukvarja s človekovimi pravicami in svobodo govora, kot se včasih je, ne rečem, naj se kar naprej vtika v etična vprašanja, nič takega ne rečem. Vendar pa ne more biti zbor pišočih in najbrž tudi mislečih ljudi v neki družbi isto kakor kleparski servis, kot je dejal predsednik Evald Flisar. Je stvar le malo bolj zapletena. Zadnji čas se je društvo začelo nekoliko ukvarjati s položajem knjige, kar je dobro. Moralo se bo ukvarjati tudi z vprašanjem knjižnic in knjigarn, ki se pred našimi očmi spreminjajo v trgovine z mešanim blagom. Ne vem, kako se bo tu mogoče hvaliti z apolitičnostjo in hkrati kaj storiti. Bomo videli.

Literatura: Kritiki pravijo, da ste s svojimi eseji postavili esejistiki kriterije, ki jih bo težko preseči. Kam postavljate mesto eseja kot žanra – forme znotraj svojega pisateljstva?

Jančar: Pri nas te reči jemljemo precej shematično, obstaja "čista" literatura, potem pa je že kar publicistika. Nemška ločnica je malo bolj subtilna: "kurzgeschichte" in "kurzprosa". To ni avtomatično fiction in nonfiction, kurzprosa je nekakšna bastardna, nečista literatura, kjer se prepletajo dejstva, fikcija in estetske rešitve. Zato niti ne vem, ali je to, kar teh stvari pišem, sploh prava esejistika. V nekaterih tekstih že, kot literarna zvrst. Drugje je spet bližje publicistiki, včasih na robu pamfleta. Sprva sem želel na tem področju ohraniti angažirane tekste, da bi jih strogo ločil od zgodb, potem mi je marsikje skozi jezik začela vanje vdirati, no ja,

literatura. Nekakšna "nečista", bastardna zvrst torej. Tu mislim iti še dlje. Vendar ne bi želel biti preveč pameten ne v tej razlagi ne pri pisanju esejistike. Ali kot je prosil v svojem zapisu za milost neki Štefan Sprugl, decanus spectabilis, ko je spremljal, kako so sežgali na grmadi krivoverca Hubmairja: da nikdar ne bi bil bolj moder, kot je treba. In hudič je tudi, ker te pri tej zvrsti naglo lahko zelo daleč, predaleč zanese. Lep primer je Handke s svojim zadnjim spisom. Tu mu je skupaj s pesniškim subjektivizmom literatura čisto podivjala in poteptala ne samo dejstva, kar še ni tako hudo, ampak tudi samo sebe. Je namreč postala *ancilla theologiae*, v tem primeru dekla neke kvazipravičniške, v resnici pa brez dvoma nevarne in nasilne ideologije.

Literatura: *V romanu Posmehljivo poželenje po svojih besedah postavljate nasproti ameriški vitalizem in srednjeevropsko suicidalnost. Po drugi strani prepoznate bar v New Orleansu kot ekvivalent odročni avtobusni postaji nekje v Slovenji, oboje skupaj pa kot metaforo poželenja po svetu, kot posmehljivo poželenje. Je posmehljivost tega poželenja v tem, da gre za transgeografsko in transhistorično poželenje, ki je na koncu, tako tudi v vašem romanu, vedno avtodestruktivno?*

Jančar: Bi lahko sprejel to razlago. Morate pa razumeti, da ne morem interpretirati svojih tekstov.

Literatura: *Posmehljivo poželenje velja za vašo najbolj avtobiografsko pripoved. Znano je vaše stališče, da je literatura izvirna, kolikor je konkretna in naslonjena na avtentične medčloveške in zgodovinske situacije, čeprav se nikakor ne zavzimate za "trdo" različico literature, "ki jo piše življenje". Zdi se, da je bila ameriška izkušnja za vas zelo pomembna, pisateljsko morda celo prelomna?*

Jančar: V tem smislu ni bila prelomna, to sem vedel že prej. Morda je bila pomembna daljša iztrganost iz vsakega slovenskega, celo evropskega konteksta. Postavljenost v svet, ki ni prazen, ampak je napolnjen do roba in čez s svojimi lastnimi vsebinami. Tu se v človekovi zaznavi in v, če smem reči, pisateljski optiki mora nekaj premakniti. Pozneje sem potoval v Ameriko še nekajkrat, mislim, da je bilo osem krajših in daljših skokov čez lužo, ampak nikoli več se mi ni zgodilo, kot prvič, da bi bil tako notranje izpostavljen, radoveden, prelomljen na dvoje, na troje.

Literatura: *Zanimivo je, da vam je kar nekaj kritikov ob Posmehljivem poželenju očitalo postmodernizem. Namenoma pravim očitalo, saj so nekatere*

literarne postopke, ki jih je mogoče prepoznati v romanu in ki veljajo za postmodernistične, brali odklonilno. Po drugi strani pa je mogoče, tako Tomo Virk, prek Posmehljivega poželenja detektirati jančarjevski postmodernizem kot "ontološko negotovost pogleda". Bi se lahko strinjali s tem?

Jančar: Ne. Tu mi je vseč samo "negotovost pogleda." Če bi imel pri tem kakšno besedo, bi se z vsemi štirimi branil pred temi oznakami. Komaj sem se rešil na suho pred poplavo modernizma in zdaj naj utonem v še kar naraščajoči vodi postmodernizma? Tomo Virk je v spremni besedi h knjigi *Ultima creatura* odkril analogije, za katere se mi je zdelo, da jih samo jaz poznam, pa še to ne prav racionalno, je šel dobro pod kožo moji prozi. Na mnogih mestih sem pomislil, da bi bilo dobro, ko bi več ljudi tako bralo, sploh je sijajen analitik. Zato naj mi, lepo prosim, ne zameri, ker se ne bom potrudil in začel premišljovati, kaj so sploh vsi ti postmodernizmi, metafikcije in podobno. Verjamem, da znanstveni in kritiški jezik potrebujeta svojo terminologijo, stvari je vendar treba poimenovati, samo ne tega terjati od mene.

Literatura: *V marsikateri vaši zgodbi ali noveli srečamo misel, kako se pomembne in odločilne stvari prelomijo v enem samem hipu. V duhu dramaturgije – od preprostega dogodka h kozmičnim stvarem. Ta odločilni trenutek v zgodbi *Ultima creatura locirate* v "obči" trenutek: "... nič drugega se mu ni zgodilo, razen tistih stvari, ki se zgodijo slehernemu med nami". Pomeni, da ima, vsaj literarno gledano, vsak, na videz še tako nepomemben, vsakdanji pripetljaj, potencialno vse attribute kozmičnega?*

Jančar: Gotovo. Vendar samo literarno gledano in samo potencialno. Sicer pač kozmičen je, kot je kozmično vse, mravljinca tipalka ali v eskimščini izgovorjen ljubavni stavek. Do literature pa je še daleč, sprožitev asociacijske verige, oblikovalna vezava, stavek, ki terja naslednjega.

Literatura: *Ženske so le redko "glavne junakinje" vaše literature, čeprav to ne pomeni, da niso "usodne" za vaše moške like. V zgodbi *Skok z Liburnije*, denimo, drži ženska, čeprav je le fizično navzoča, v svojih rokah usodo moškega, pa še to le za hip, le v njegovi zavesti, ne pa potem tudi v dejanju oziroma nedejanju samem. Imate morda v načrtu, da bo kdaj Jančarjev romaneskni junak, ki je kljub razvidnim zgodovinskim ali družbenim konkretostim in ozadju, zvečine utemeljen na subjektiviteti in značaju, ženska?*

Jančar: Za zdaj nimam takega načrta. Ni pa izključeno. Zdi se mi, da približno vem, kaj je ženska, četudi že ne vem več, kaj je to, recimo,

"ženska pisava." Ampak kakšna "glavna junakinja", utemeljena tako in tako, že obstaja. Prav v zadnji igri, v *Halštatu*, je ona tista, ki edina razume, za kaj tukaj pravzaprav gre.

Literatura: *Slišala sem, da bi želeli znova izdati svoj prvi roman Petintrideset stopinj (1974). Konec leta je izšel tudi izbor vaših novel, ki vključuje zgodbe iz vseh vaših prozних zbirk. Znano je, da nekateri pisatelji zelo težko prebirajo svoja zgodnejša dela, se jim skorajda odpovedujejo. Kako je s tem pri vas?*

Jančar: Saj jih ne prebiram. V spominu imam kar nekaj strani iz *Petintridesetih stopinj*, ki bi jih tudi danes podpisal. Založniki pa so klepetulje. Samo omenil sem enemu, naj pomisli, ali morebiti ...

Literatura: *Tomo Virk je v spremni besedi k zbirki izbranih novel Ultima creatura vaš prozni opus razdelil v štiri ustvarjalne zamahe. V grobem bi lahko rekli, da je za vaše zgodnje obdobje (prozna zbirka Romanje gospoda Houžvičke /1971/ in roman Petintrideset stopinj /1974/) značilna bolj jezikovno estetizirana proza, ki se še napaja iz modernistične poetike. V drugem in tretjem obdobju (roman Galjot in zbirka O bledem hudodelcu /1978/ ter roman Severni sij /1984/ ter zbirka Pri Mariji Snežni /1985/) prihaja v ospredje razvidnejša fabula, ki tematizira problematiko izobčenstva in disidentstva, pomembno mesto pa dobi tudi problematika Zgodovine in Usode. Za vašo prozo tega obdobja, še posebno če jo postavimo skupaj z vašo dramatikom, bi lahko dejali, da je delno (politično) angažirana. Z zbirko Pogled angela (1992) in romanom Posmehljivo poželenje (1993) pa se ta dimenzija umakne t. i. malim intimnim zgodbam in drobnim vsakdanjim dogodkom, ki usodno vplivajo na protagoniste. Družbeno in zgodovinsko ter posredno konkretno politično ozadje nista več v ospredju vašega zanimanja. Kako sami razumete te premike?*

Jančar: To ni lahko vprašanje. Terjalo bi temeljit samopremislek. Bojim se, da tudi ob uspešno opravljeni nalogi ne bi dobili nič drugega kot nekaj, kar bi nosilo naslov: Apologia pro vita sua. Tega ne bi rad počel. Lahko pa ta kratki oris "razvoja" sprejemem. Tako pač, v grobem, najbrž je. Upam, da knjige same te premike bolje pojasnjujejo. Pisanje včasih več razume kot pisec; knjige so, kot je znano, pogosto pametnejše od svojih avtorjev.

Literatura: *Andrej Blatnik je v besedilu za 50. številko Literature, ki je bila provokativno, pa malce seveda tudi ironično naslovljena Prispevki za slovenski literarni program, zapisal, da bo literaturo prihodnosti zaz-*

namovala predvsem izpoved. Kje vidite tematske premike, ki bi utegnili zaznamovati literaturo prihodnosti, oziroma kakšno bo sploh njeno mesto v času, ki prihaja?

Jančar: Tega ne vidim. Literatura je tako živa reč, zmeraj se pojavi kaj novega, redko dlje časa sledi trendom. Kakšno bo sploh njeno mesto v času, ki prihaja, to pa je veliko vprašanje. They read no more, pravi Steiner. Daleč so časi, ko sem se mlad pisatelj v nekem radijskem intervjuju bahal, da mi je vseeno, ali pišem za predal ali za bralce, kajti literatura pač je, s samim ustvarjalnim aktom, izročeni večnosti. To je seveda blabla. Ni je brez bralcev, brez živega, radovednega odmeva, ni je brez poznavalcev in kritikov, živeti mora v utripajočem organizmu z odmevi, reakcijami, posnemanji in nasprotovanji. V Nemčiji sem bil priča nekemu dogodku, ko se je krdelo umetnikov posmehljivo spravilo na edino ljubiteljico in poznavalko njihovega dela, na tako rekoč edino bralko. Ta prizor mi ne gre spred oči, o tem bom zagotovo še pisal. Kakšno bo torej mesto literature v času, ni odvisno samo od nje same. Stvari lahko dobijo precej banalen tok. V Ljubljani se pred našimi očmi knjigarne spreminjajo v trgovine s kompjuterji, igračami, zlatnino in torbicami Samsonite. Nad tem naj se zamisli župan in pisatelj Dimitrij Rupel, ko za "slovensko smer" povzdiguje filozofijo japijev oziroma young urban professionals. Kolikšno naklado ima Literatura? In tako naprej. Seveda bo literatura preživela v nekem elitnem prostoru in seveda bo živela. Ampak bo slabo, če bo odvisna izključno od tega, kar bo o njej povedal ta ali oni Ranicki na televiziji ali kaj si bo ta ali oni Handke izmislil samo zato, da bo njegove knjige sploh še kdo vzel v roke.

Literatura: Iz vaših izjav v intervjujih ter polzasebnega dnevnškega pisanja Andreja Inkreta v Novi reviji bi lahko skleпали, da spoštujeta eden drugega in da imate v Inkretu bralca in kritika, ki mu zelo zaupate. Najbrž bi bilo pretirano govoriti, da gre za nekakšno ustvarjalno simbiozo, pa vendar me zanima, kakšen pomen ima za vas dialog med pisateljem in kritikom?

Jančar: Nadvse pomemben. Tudi iz razlogov, ki sem jih pravkar navajal. A ti so vseeno efemerni. Pomembnejša je tu neka čudna ustvarjalna simbioza. Čas je, da enkrat pohvalim prijatelje, s katerimi delim sorodne poglede in nasprotovanja o literaturi in stvareh duha in življenja. Inkret ni samo kritik, razpolaga z neko lucidno razpoznavo estetske vzajemnosti med formo

in vsebino, dobro pozna družbeni in historični kontekst, njega ni mogoče okrog prenesti. Oba veva nekaj o življenju in oba sva nagnjena k blagemu posmehu in ironični distanci. Pogosto debatirava in marsikdaj se razhajava. Včasih se seveda tudi zmoti, recimo pri *Klementovem padcu*, nobody is perfect. Imam še kakšnega kritika, bralca, prijatelja, včasih ostrega sogovornika, včasih svetovalca. Aleša Bergerja za "čisto" literaturo, Primoža Simonitija za "esejistiko", poredko Jaroslava Skrušnja za oboje. To seveda niso samo pogovori o mojih ali njihovih tekstih, ampak o vsem, kar nas obdaja in iz česar se literatura napaja. Vsakršen dialog, ki je na ravni stvari, o kateri se govori, je izjemno dragocen, včasih stališče, včasih misel, včasih samo beseda.

Literatura: *Ali med današnjimi literarnimi kritiki pogrešate kritično avtoriteto, kot je bil Josip Vidmar v obdobju med obema vojnama?*

Jančar: Ne pogrešam ga. Vidmar je bil preozek, njegovo obzorje ni moglo zajeti raznovrstnosti literature, v estetskem smislu je bil starinsko dogmatičen, pozneje se je to združilo s politično avtoritarnostjo, žal. Sicer pa nekaj kritičnih avtoritet ja imamo. Če odmislimo znanstvenike, ali ni prav Andrej Inkret nekakšen literarni in gledališki kritični papež?

Literatura: *V zadnjem času smo dobili nekaj nastavkov za dobro žanrsko literaturo. Tu mislim predvsem na Majo Novak in Igorja Karlovška. Se vam zdi nekakšno pričakovanje dobre žanrske literature, ki smo mu priče v zadnjih letih, upravičeno ali pa gre za "neavtohtono" ter predvsem trendovsko kritično in bralsko "zahtevo"? In ali vas je kdaj zamikalo napisati kakšen čist žanrski roman?*

Jančar: To me ne zanima.

Literatura: *Glede na to, da imate izkušnje s pisanjem filmske scenaristike, me zanima, ali so zgodbe in posledično dobri scenariji res edino, kar manjka slovenskemu filmu? Ta je še vedno v nekakšnem mimohodu z gledalcem, za to v zadnjem času filmski ustvarjalci krivijo predvsem medije in kritike.*

Jančar: Mediji in kritiki seveda niso krivi za včasih borne dosežke slovenskega filma. Stori pa vse, da bi spregledali tudi tisto, kar je dobrega. Prav osupljivo je, s kakšno malicioznostjo se piše o njem, kako brez analize in počez, s kakšno aroganco in nadutostjo. Vsak tretjerazredni holivudski "trash" pa jih spravi na kolena. V tem je nekaj strašno provincialnega. Ne upam si odgovoriti, kaj zares manjka slovenskemu filmu, sem čisto zunaj

te zgodbe. Čeprav nekaj izkušenj res imam, ne prav veličastnih, od mojega pisanja za film in televizijo, ki me ni čisto do konca osrečilo, in najbrž tudi drugih ne, do dramaturških. Bil sem dve leti pri Vibi dramaturg, skupaj z Aleksandrom Zornom in Goranom Schmidtom, ki je bil umetniški vodja. Zdelo se nam je, da so scenariji res osrednji problem. Takrat so nastajali madžarski, češki in poljski filmi, ki so prevzeli filmski svet. Dobri filmi so stali na trdnih temeljih odličnih literarnih predlog. Razvili smo podjetno dejavnost v tej smeri. Bilo je nekaj rezultatov, in ko bi se moralo začeti zares, na neki prelomni točki, so nas tedanji samoupravljalci in aparatčiki ob izdatni pomoči filmskih mediokritet med velikim političnim in vsakršnim truščem odsloveli. Domačijiški oboževalci Hollywooda so k temu tudi nekaj malega prispevali.

Literatura: *Slika Metke Krašovec Večno zvonjenje ne krasí le vašo zbirko novel Ultima creatura, ampak, če se ne motim, tudi prevod zbirke Pogled angela v češčino. Na sliki je podoba androginega, hladno lepega angela, za njim pa se razpira skrivnostno in v nekem smislu prazno obzorje. Je slika Metke Krašovec za vas morda likovni ekvivalent tragično lepi "božanski objektivnosti" pogleda angela iz vaše istoimenske zgodbe?*

Jančar: Gotovo. Zato sem jo izbral. Vendar pa živi tudi v ironičnem kontekstu: ultima creatura iz skoraj vseh zgodb je človek kot najvišji, a hkrati tudi zadnji, pogosto smešni, pogosto pomilovanja vredni stvar, kreatura.

Literatura: *Kaj pa tiste tri reči in samotni otok?*

Jančar: Bi shajal tudi z eno, ki bi imela vse tri.

Ljubljana, februar 1996

Ženja Leiler

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Tomo Virk

Razkrinkani postmodernizem(O *Postmodernizmu* Janka Kosa)

I.

Literarni leksikon Janka Kosa z naslovom *Postmodernizem* je vreden posebne pozornosti iz več razlogov. Najočitnejši izvira iz dejstva, da postmodernizem v primerjavi z drugimi literarnimi smermi pomeni specifičen problem, saj ni povsem jasno, ali je ta smer sploh že sklenjena; to seveda onemogoča ali vsaj otežuje tisto zanesljivo, objektivno distanco, na kateri po navadi temelji znanstveni pretres kake literarne dobe ali smeri. Še več, tudi vprašanje modernizma, na katerega se postmodernizem ne navezuje le terminološko, ampak tudi duhovnozgodovinsko in literarnorazvojno, za zdaj ni zadovoljivo razjasnjeno. Vse to postavlja Kosa pred komaj premostljive težave, ki pa jih je s svojo stvarno znanstveno obravnavo in občutkom za sintezo uspešno prebrodil.

Kosov *Postmodernizem* je razdeljen na tri – po obsegu približno enake – dele. Prvi se posveča opredelitvi in zamejitvi pojma postmodernizem in njegovi splošni problematiki. Za zbirko *Literarni leksikon* tako rekoč obvezni uvodni razdelek predstavlja zgodovino pojma. Kos navaja prvi tak pregled Michaela Köhlerja iz leta 1977, ki seveda še ni mogel biti povsem izčrpen; iz navedenih podatkov je razvidno, da je Kos upošteval še druge vire, ki dopolnjujejo Köhlerjevo raziskavo. Pri tem si je bržkone pomagal s študijo Hansa Bertensa v zborniku *Approaching Postmodernism*, zlasti pa s knjigo Wolfganga Welscha *Unsere postmoderne Moderne*, vsaj

kar zadeva prvo rabo pojma, ki ji je sledil do leta 1880, ko ga je v eni izmed oblik uporabil angleški salonski slikar J. W. Chapman.¹ Pri Slovencih se je glede tega lahko oprl na diplomsko nalogo Andreja Blatnika, končno pa tudi na svoje spise v debati o postmodernizmu, v kateri je sodeloval pravzaprav od samega začetka do danes. Pomemben Kosov prispevek k tej debati je med drugim povzet v razdelku, posvečenem razlikovanju med postmoderno in postmodernizmom, ki ni samo terminološka kaprica. Jezikovne posebnosti posameznih narodov so krive, da oba pojma med seboj včasih terminološko nista ločena (npr. angl. *postmodernism* ali nem. *Postmoderne* pomenita oboje), kar seveda večkrat privede do nesporazumov, lahko pa tudi do nerazumevanja problematike. Zato Kos – ki je opozarjal na to že pred desetletjem – jasno loči med postmoderno kot filozofskozgodovinsko epoho in postmodernizmom kot specifično literarnoumetnostno smerjo. Oba pojma se med seboj ne pokrivata nujno; avtor celo zapiše, "da razlage postmodernizma v literaturi in drugih umetnostih ni mogoče izpeljati iz splošnih razlag postmoderne" (30), saj so značilnosti postmoderne dobe za zdaj za kaj takega preveč nejasne.

Poseben razdelek obravnava razmerje med modernizmom in postmodernizmom, problematiko, ki je v številnih razpravah pomanjkljivo predstavljena, največkrat reducirana na vprašanje kontinuitete ali diskontinuitete med obema. Kos predlaga, da je treba postmodernizem spričo predpone "post" primerjati s postromantiko, postrealizmom, postsimbolizmom, posteksencializmom, in sicer glede njihovega razmerja do "matičnega" obdobja. Pri nobenem od njih predpona "post" ne pomeni tega, da gre za neposredno zamenjavo prejšnjega; postromantika npr. ne zaznamuje preprosto tistega, kar sledi romantiki. Tedaj bi namreč tudi realizem bil postromantika, to pa je seveda več kot vprašljivo in za razjasnitev problematike neproduktivno. Pač pa je treba predpono "post" razumeti drugače – tako, kot so dejansko glede termina postmodernizem že razmišljali nekateri (predvsem filozofsko usmerjeni) raziskovalci: predpona "post" sicer kaže na določeno kronološko poznejšost, vendar drugi del sestavljenke – naj bo to romantika, realizem ali modernizem – vendarle opozarja tudi na bistveno navezanost na

¹ Welsch sicer navaja letnico "okoli 1870".

apostrofirano obdobje. Kljub temu da so številni razlagalci skušali izključiti prav to povezavo (toda mnogi drugi spet ne!), je po Kosu s tega vidika postmodernizem mogoče razumeti kot "modernizem-po-modernizmu". (21) "Po zgledu postromantike, postrealizma in postsymbolizma je mogoče sklepati, da je tudi postmodernizem oslabljen, reducirana ali revidirana oblika modernizma, morda tako zelo, da so mnoge značilnosti modernizma v postmodernistični literaturi sicer ohranjene, vendar v povezavi s takimi, ki so modernizmu nasprotni." (22) Ta formulacija se zdi na tem mestu morda nekoliko presplošna in nedoločna, vendar je iz poznejše konkretne obravnave povsem jasna in razumljiva. Opozarja namreč na dinamično naravo postmodernizma, ki se formalno ne vzpostavlja le v odnosu do modernizma, ampak tudi do skoraj vseh prejšnjih literarnih smeri, predvsem novoveških, obenem pa ostaja na duhovnozgodovinski ravni v posebni povezavi z modernizmom. – Prvi del končuje poglavje "Postmodernizem v drugih umetnostih", ki podaja pregleden oris problematike na drugih umetnostnih področjih.

*

Drugi razdelek ima težišče v metodološkem vidiku obravnave postmodernizma. Če nas prvi del očara z avtorjevo izredno sposobnostjo za sintezo, torej za dedukcijo ustreznih, stvarnih sklepov iz skoraj nepregledne količine gradiva in odprtih problemov, razkriva drugo poglavje Kosovo metodološko razgledanost in sistematičnost. Prav ta čut mu omogoča razprave o postmodernizmu razdeliti v štiri načelne metodološke sklope; pristope k postmodernizmu deli na duhovnozgodovinske in filozofskotipološke, družbenozgodovinske in sociološke, empiričnoanalitične ter literarno-zgodovinske. Te metode se med seboj dopolnjujejo, saj raziskujejo različne vidike literarnih del. Vendar se zdi, da je vsaj za periodizacijo nekakšna podlaga, s katero morajo biti usklajeni tudi izsledki drugačnih pristopov, duhovnozgodovinska metoda.

V prvi sklop metod Kos uvršča Fokkemo in McHalea, ki sicer izhajata bolj iz formalizma in strukturalizma, a sta, globalno gledano, postmodernizem res razumela v širšem literarno-razvojnem kontekstu, ki pa sta ga – zlasti Fokkema – pri konkretnem določanju postmodernizma vendarle premalo

upoštevala. V strogem smislu duhovnozgodovinski ostaja zato predvsem Kosov lastni pristop, na primer v spisih, zbranih v knjigi *Na poti v postmoderno*. Postmodernizem je po Kosu nadaljevanje modernizma predvsem v tem, da gre tudi pri njem za metafizični nihilizem, v katerem "se resničnost ne prikazuje več v okvirih trdno zarisane metafizične resnice, ki določa, kaj je resnično in kaj ne, kaj je moralno in kaj nemoralno." (50) Toda obenem gre tudi za obrat od modernizma – obrat, za katerega se zdi, da je zdrs v še večji nihilizem –, saj postmodernizem "postavlja pod vprašaj celo resničnost neposredne izkušnje, njegovo gotovost v 'prezenci'. To mu omogoča dvom o neposredni resničnosti samega Jaza, subjekta, resničnosti jezika, v katerem govori, kajti vse to je lahko samo konstrukcija, katere resničnost je samo še navidezna, ne pa zares 'prezentna', za kar je veljala v modernistični literaturi. S tem se spremeni ne le duhovnozgodovinska podlaga literarne umetnosti, s postmodernizmom se dovrši že tudi bistven estetski preobrat, ki vodi literaturo stran od neposredne odslikave subjekta, zavesti, njenih doživljajev in psihičnih vsebin k umetelnemu svetu same literature, njenih tradicij, ki jih je mogoče uporabljati za nove kombinacije in konstrukcije, pri čemer se prvotna metafizična utemeljenost uporabljenih sestavin izgublja, saj je postmodernizem ne priznava več. Njegovo vračanje k tradiciji, ki jo je modernizem zavrgel, je v tem smislu navidezno." (51) To svojo analizo utemeljuje Kos predvsem z Derridajevo kritiko metafizike prezence pri Husserlu, za katerega vemo, da njegova filozofija ustreza literarnemu modernizmu. Kosov logični sklep je zato, "da bi smeli videti v postmodernizmu dokončno obliko evropskega nihilizma, kolikor se ta uveljavlja v umetnostnem območju". (53)

Drugo metodološko poglavje obravnava pristope, o katerih se je najbolj razpravljalo in so doživeli tudi največjo popularizacijo, ki pa so v marsičem ostali abstraktno splošni in za umetnostne smeri – predvsem za literaturo – niso dali ustreznih ali neposredno uporabnih rezultatov. Sem sodijo dela Habermasa, Lyotarda, Mandela, Jamesona idr., ki so v marsičem ideološko obarvana in za literarno vedo zato problematična, upoštevanja vredna le z omejitvijo: sociološka metoda je "sicer uporabna za razlaganje postmodernizma v literaturi, vendar šele na podlagi predhodne literarnozgodovinske analize". (60) Konec koncev je – kot poudarja Kos – empirično dejstvo, da ne slovenski ne španskoameriški postmodernizem ne moreta biti utemel-

jena v postmoderni družbi, kakršno detektirajo te teorije.

Empiričnoanalitični pristopi so "znotraj literarne vede ... najbolj razširjeni, učinkoviti in sistematični, vendar metodološko v marsičem problematični". (61) Od prejšnjih dveh sklopov so torej bolj specifično literarni, vendar v svojih rezultatih zaradi zgrešene metode sporni. Gre za poskuse Lodgea, Fokkeme in drugih, zlasti tudi za raziskovanje metafikcije in njeno enačenje s postmodernizmom; za vse te pristope je značilno, da sicer odkrivajo niz formalnih lastnosti, ki so res značilne za postmodernizem, vendar zanj niso specifične, ampak veljajo tudi za druga obdobja in smeri. Same na sebi – in največkrat se pojavljajo prav tako – so zato te analize za določanje postmodernističnosti nerabne, bistveno potrebne dopolnila z literarnozgodovinsko metodo, končno pa najbrž tudi z duhovnozgodovinsko.

Gljučno poglavje drugega dela so "Literarnozgodovinski pristopi". Sem sodi "včlenitev v periodizacijsko zaporedje literarnih smeri, gibanj in tokov". (68) Poleg pogojno Fokkeme in v zelo omejenem smislu Lodgea Kos v ta pomembni razdelek ne uvršča nobenega teoretika in pravzaprav sam poda model takega pristopa (ki ga je seveda izdelal že ob drugih obdobjih, med drugim tudi s študijami v "Literarnem leksikonu"). Izhodišče mu je razmerje postmodernizma in modernizma. V nasprotju z večino drugih raziskovalcev Kos vprašanja modernizma v tej zvezi ne poenostavlja ali shematizira (kot na primer Ihab Hassan) ustrezno svojim potrebam, ampak izhaja iz natančne definicije stvarnega stanja, ki pomeni prikaz modernizma kot kompleksnega pojava. Modernizem je najprej nasprotje realizmu in naturalizmu. "Modernisti so odklonili podrejanje subjekta, subjektivnosti, zavesti brezosebnim mehanizmom objektivnega sveta in napravili za edini predmet literature zavest kot medij, ki omogoča neposredno, zanesljivo in gotovo zrenje resničnosti." (69) Obenem pa je bil modernizem (čeprav nanje po eni strani vezan) nasproten smerem fin de siècle, novi romantiki, dekadenci in simbolizmu, prav tako pa tudi postrealizmu. Njegova specifičnost je v tem, da je za modernizem resnično le tisto, kar je neposredna vsebina zavesti. Ta specifičnost se kaže tako na vsebinski kot formalni ravni: za modernistična dela je značilna avtobiografskost, odmik od literarne

tradicije, od vsega "domišljjskega, fiksijskega, umetno literarnega" (72).¹ Šele iz te literarnozgodovinske določitve specifike modernizma je nato mogoča razprava o postmodernizmu; ta zanika "neposredno resničnost zavesti kot zadnjega ostanka tistega, kar je literaturi še dajalo pečat nečesa resničnega v metafizičnem pomenu besede". (72-73) S tem pa je za postmodernizem odpadla tudi možnost razločevanja med resničnim in neresničnim, bistvom in videzom in nujnost, da bi literaturo ustvarjali iz pristnih doživljajev, psihičnih aktov svoje lastne zavesti. Ta sprememba je vplivala na vse vidike postmodernistične literature. Postmodernizem se lahko "naveže na motive, ideje in oblike prejšnjih literarnih smeri, ki jim je modernizem nasprotoval ali jih pa popolnoma zanimal" (73), na primer na razsvetljenstvo, predromantiko, romantiko, realizem, dekadenco, simbolizem. Kos navaja nekaj primerov teh navezav (kot imitacij), ki pravzaprav pokažejo, da je tovrsten literarni postopek za postmodernizem najbrž osrednjega pomena. Fowles se z *Žensko francoskega poročnika* navezuje na viktorijanski roman. Več navezav je na smeri, povezane z romantiko: na primer v slovenski poeziji, pa tudi v romanih, kot so Fowlesova *Mušica*, Süskindov *Parfum*, Ecovo *Ime rože*, Calvinova pozna dela. Tudi navezava na razsvetljenstvo je mogoča, kar dokazuje Barthov *Trgovec s tobakom*. Končno pa je značilna tudi navezava na modernizem, na primer v ameriški metafikciji, pri kateri je večkrat celo težko ločiti postmodernizem od modernizma. Toda Kos, zvest svoji metodi, ne zapade nevarnosti, da bi kar vsako tako navezovanje zgolj na podlagi formalnih kriterijev imel za postmodernizem. Tako na primer opozarja, da je ponekod – zlasti ob španskoameriškem magičnem realizmu – težko ločiti med takšno postmodernistično navezavo in – v tem konkretnem primeru – postrealizmom.

Vse te navezave v postmodernizmu torej niso nekakšna eklektična ali epigonska modna muha, ampak po svojem bistvu avtohton literarni postopek,² ki upravičuje postmodernizem kot samostojno literarno smer.

¹ Od tod si seveda tudi lahko pojasnimo dejstvo, da so značilni postopki modernistične proze tok zavesti, notranji monolog, doživljeni govor itn.

² S tem je povezana tudi Kosova opomba o inovativnosti postmodernizma, ki jo bomo obravnavali pozneje.

Sklep drugega razdelka, ki najbrž ne bi bil mogoč brez duhovnozgodovinskega uvida, je zato takle: postmodernizem je "sicer legitimen naslednik modernizma, iz katerega je izšel, /a/ se ločuje od njega in se obrača k literarnim smerem, ki jih je modernizem zanikal, presegel ali vsaj obšel. Postmodernizem se vrača k tradiciji ne zato, da bi jo oživil, ampak da bi z njenim gradivom utelesil svojo novo umetnostno ideologijo in prakso. V njegovem navideznem afirmiranju literarnoestetske tradicije se skriva tudi njena negacija." (78)

*

Tretji del Kosove razprave pomeni pravzaprav aplikacijo ugotovitev prvih dveh delov na konkretno empirično gradivo (ob katerem Kos svoje teze že predtem nenehno preverja, utemeljuje in ilustrira); gre torej za predstavitev razvoja in strukture literarnega postmodernizma – poglavje, ki je bržkone najbolj delikatno, saj je jasno, da (zlasti ob sodobni, še živi literarni smeri) konkretno gradivo v svoji raznolikosti večkrat uhaja teoretskim vzorcem. Kos podrobno obdela vprašanja o periodizaciji postmodernizma, njegovih posameznih fazah, razvojnih perspektivah, predhodnikih, literarnih vrstah in zvrsteh, tipoloških sestavih in končno nacionalnih posebnostih pri različnih književnostih. Najprej se loti vprašanja predhodnikov, generacij in reprezentativnih avtorjev. Zavrne teze, po katerih veljajo za predhodnike predvsem Joyce, Kafka, Eliot, Beckett in drugi; kot "edini pravi predhodnik postmodernizma" mu velja Borges. Toda generacijsko gledano Borgesova generacija (1900) še ni postmodernistična. Prva generacija, ki je vsaj delno takšna, je Calvinova (1920); osrednja postmodernistična pa je generacija 1930 (Fuentes, Márquez, Barth, Coover, Barthelme, Fowles, Brautigan, Eco idr.); poznejše generacije dajo le redke postmoderniste (Pynchon, Süskind). Iz tega sledi sklep, da je doba postmodernizma okrog 1960-1990, in sicer je čas od 1970 naprej že pozni postmodernizem.

Pri Slovencih je ta datacija – oziroma generacijska perspektiva – nekoliko premaknjena. Ne sicer pri predhodniku Bartolu, ki je ista generacija

kot Borges.¹ Pač pa pozneje; začetki "pravega" postmodernizma so v generaciji 1950 (Svetina, Jesih, Rupel, Dolenc, Jančar, Gradišnik, Kleč, Novak), ki po Kosu pomeni prvi ali zgodnji val slovenskega postmodernizma. Druga, zrelejša in trša faza se pojavi z generacijo 1960 (Debeljak in "Mlada slovenska proza"). Kar zadeva reprezentativne avtorje svetovnega postmodernizma, Kos našteva vrsto mnenj, vendar je težko povsem natančno reči, za katere se je odločil sam. Izmed množice naštetih avtorjev, ki bi lahko prišli v poštev, brez zadržkov bržkone predvsem za Eca, delno Calvina, Süskinda, Barnesaa, Fowlesa in nemara še koga. Natančnejšo določitev onemogoča dilema, "ali niso nekateri od naštetih avtorjev bližji različnim tokovom postrealizma, eksistencializma in modernizma, kolikor se ne uvrščajo v nove tokove neosimbolizma, neodekadence ali neodadaizma oziroma prenovljenih avantgard. Težava je v tem, da se ti tokovi ponekod težko razlikujejo od pravega postmodernizma ali pa so celo na prehodu vanj." (90) Podobne težave povzroča postmodernizem pri Slovencih; tudi tu je osnovni problem, določiti jasno mejo med modernizmom, neosimbolizmom, postrealizmom in postmodernizmom. Kos predvsem navaja starejše – tudi svoje lastne – določitve, povsem dokončne besede pa glede smeri, ki morda še ni do kraja formirana, najbrž ne more biti. Iz celotne knjige je mogoče dobiti vtis, da bi še najbolj gotovo za postmoderniste lahko veljali v poeziji Svetina, Jesih, Novak, v prozi Jančar, Gradišnik, Dolenc, morda Rupel, Blatnik, Bratož, v dramatikii Jovanovič, Jančar, Šeligo. V tem kontekstu je zanimivo zlasti določnejše omenjanje (Vonnegutovega prevajalca) Rupla, ki bi ga verjetno res kazalo prepoznati kot enega prvih uvajalcev postmodernističnih postopkov k nam.²

¹ A se glede svoje predhodniškosti od njega tudi pomembno razlikuje; Kos poudarja, da se s postmodernističnimi "posebnostmi v Bartolovih delih pogosto prepletajo močne prvine eksistencializma in postrealizma, kar ga postavlja v vlogo polovičnega, morda celo tipičnega slovenskega predhodnika postmodernističnih tokov". (86) Ta stavek najbrž med drugim nakazuje, da je tudi slovenski postmodernizem nekako polovičen, prežet z eksistencializmom in postrealizmom.

² Pri tem pa najbrž ne prihaja v poštev šele roman *Levji delež*, ampak že *Maks in Povabljeni pozabljeni*. Narativni tok v *Maksu* pogosto prekinjajo metafizijski komentarji pripovedovalca, ki značilno postmodernistično razpravlja o svojem početju; omembe vredni so v tem smislu tudi postopki kot dehierarhizacije pri-

Posebno poglavje posveča Kos novemu romanu, ameriški metafikciji in magičnemu realizmu, tokovom, ki po splošni sodbi – zadnja dva vsekakor bolj kot novi roman – brez zadržkov sodijo v postmodernizem, vendar Kos o te, dvomi. Sem bi jih lahko po njegovem mnenju uvrstili morda le delno. Novi roman sodi prej v pozni modernizem, saj gre še za romane toka zavesti. Izjema je najbrž pozni Robbe-Grilletev roman *Djinn*. Iz istega razloga zavrne Kos kot postmoderniste tudi tiste pisatelje, ki so bili pod močnim vplivom novega romana, na primer Handkeja in Šeliga.

Nekoliko drugačen je problem z ameriško metafikcijo. To je marsikdo kar enačil s postmodernizmom, kar je z današnjega vidika seveda sporno. Zanimivo je, da so o tem podvomili nekateri evropski, predvsem pa slovenski teoretiki (Kos, Debeljak, tudi Virk). Kosovo stališče je, "da je ameriška metafikcija na prehodu iz poznega modernizma v postmodernizem, s pogos-

povednih ravni, *mise en abyme* in pa tisto, kar McHale – kot tipično postmodernistično potezo – imenuje "ontološki škandal" (fiktivna oseba uvede v roman realno). Končno je tudi zgodovina v romanu eksplicitno tematizirana na način, ki bi ga Linda Hutcheon verjetno označila za historiografsko metafikcijo. – Ne dosti drugače je v romanu *Povabljeni pozabljeni*, kjer Rupel – podobno kot na primer John Barth v enem od besedil v *Lost in the Funhouse* ali Fowles v *Ženski francoskega poročnika* – ponudi več mogočih koncev romana. Na to duhovito nakazuje že v uvodnem motu, ki se glasi: "Bralec si bo pisal konec sam." Ta stavek je tipično postmodernistično metafikcijski. Ujema se z definicijo postmodernistične metafikcije pri Lindi Hutcheon, ki – opirajoč se na Wolfganga Iserja – opozarja na poudarjeno aktivno vlogo bralca pri konstrukciji smisla metafikcijskih besedil. Obenem pa je to seveda vsem znana parodija, "citat" zlorabljenega rekla "narod si bo pisal sodbo sam".

Tudi tu, v skrajni metafikciji, pa tudi sicer v Ruplovih romanih, je družbena kritika močno navzoča, kar seveda kaže na problem pri določanju postmodernističnosti takih besedil. Kos se, kot se zdi, v takih primerih odloči za nepostmodernizem. Mogoča pa je najbrž tudi razlaga, ki izhaja iz teze, da gre za eno izmed lastnosti slovanskega postmodernizma, pri katerem so – na primer pri Kišu, Jančarju, Paviću, Bitovu – postmodernistični elementi kombinirani z družbeno kritiko, eksencializmom itn. (Da gre torej, če aludiramo na Kosovo karakterizacijo Bartola, za nekakšen "polovični" postmodernizem.) Tako je po eni strani svet *Maksa* evidentno literarno konstruiran svet, kar je z metafikcijskimi prijemi nenehno poudarjano; pa vendar ima – podobno kot pri Kišu ali Bitovu – povsem jasen ideološki naboj, namreč družbenokritično ost, ki ga veže tudi na zunajliterarno stvarnost. Gledano s strogimi merili, kot jih uporablja tudi Kos, dela zgoraj navedenih piscev zato niso čisto postmodernistična; vendar pa nekateri raziskovalci – na primer Rolf Hellebust v študiji o Bitovu – opozarjajo, da bi to utegnila biti specifična ene izmed vrst slovanskega postmodernizma.

timi potezami poznomodernistične avantgarde ..." (96) Kadar imitira, simulira, obnavlja, preoblikuje minule literarne modele, se največkrat veže na modernizem. Vendar pa je – zlasti ob primerjavi z novim romanom – po Kosovem mnenju velik del ameriške metafikcije kljub vsemu postmodernističen, vsekakor bolj od novega romana.

Morda najtrši oreh je v tej zvezi magični realizem, ki ga je zlasti Barth – v *Literaturi izčrpanosti* – s tem, ko je za zgled pravega postmodernizma ob Calvina postavil Márquezov roman *Sto let samote* – v tem smislu nekako kanoniziral. Kos je nekoliko drugačnega mnenja. V zvezi z njim ugotovlja, da je vezan na postrealizem in je pravzaprav "eden od postrealizmov, ki obstajajo v literaturi dvajsetega stoletja sočasno z modernizmom in postmodernizmom, kar pomeni tudi možnost medsebojnega vplivanja, prepletanja in prehajanja iz ene smeri v drugo". (98) Tako veljajo po Kosu za postmodernistična le redka dela magičnega realizma, na primer pozni Márquez z *Ljubeznijo v času kolere* in s pridržki npr. Fuentesova *Terra nostra* ter Puigov *Poljub ženske pajka*, ki sta bolj postmodernistični predelavi prvotnih postrealističnih in posteksistencialističnih zasnov in tako na meji pravega postmodernizma. Podoben primer najde Kos v prenašanju Borgesovih vzorcev na postrealizem in posteksistencializem (Kiš, Pavić, Jančar), pa tudi v ameriškem postrealizmu devetdesetih let (T. Morrison, za katero je znano, da jo na primer McHale uvršča v postmodernizem.)¹

Predzadnje poglavje je posvečeno literarnim vrstam, zvrstem in oblikam. Kos opozarja, da je poezija v svetovnem merilu slabo in neustrezno obdelana. Pomembna pa je za Slovence, saj se je prav ob njej začelo tehtneje govoriti o postmodernizmu; slovenska posebnost je, da ima poezija v postmodernizmu posebno mesto. Od zunanjih znamenj postmodernizma v tej poeziji navaja vračanje k tradicionalnim zvrstem in oblikam ter ironično, parodično in travestijsko povzemanje tradicionalnih motivov in tem. Kot predstavnike

¹ Zanimivo pa je, da se Kos nikjer posebej ne opredeli do problematike feminizma, postkolonializma in t. i. literature marginalnih skupin (poleg etničnih – znana je sintagma *Black Postmodernism* – so mišljeni predvsem homoseksualci), do pojavov torej, ki so glede postmodernizma bržkone problematični, vendar se kljub temu izjemno pogosto pojavljajo v zvezi z njim in so v zbornikih, ki obravnavajo postmodernizem po posameznih problemskih sklopih, obvezno navzoči.

navaja Tauferja, Jesiha in Svetina (značilno je, da tu – in edino tu! – ne navaja svetovnih primerov). Podobno nejasne ali vsaj neraziskane so razmere v dramatiki. Med mogočimi predstavniki so omenjeni Simon Gray, Joey Orton, pri Slovencih pa Jesih že od leta 1974 naprej in Ivo Svetina (*Šeherezada*). Najpomembnejša pa je seveda proza kot osrednja literarna vrsta v postmodernizmu. Z vidika problematike literarnih vrst in zvrsti je zanj značilno mešanje literarnih in polliterarnih ali neliterarnih zvrsti. Vodilne oblike so roman, novela, kratka proza, črtica.

Knjigo sklepa poskus tipologije postmodernizma, ki skuša sistematično zaobjeti njegovo notranjo raznolikost. Najpogostejši tipološki vidik je po Kosu ideološki, ki ga je uveljavljala levičarska literarna publicistika (Habermas, Callinicos, Jameson, Hal Forster, S. Lash, P. Brooker, Hutcheon). Te tipološke umestitve so za literarno vedo neuporabne. Ustreznejše so literarno- ali umetnostnozgodovinske, na primer Bertensova in Lotmanova, ki pa tudi še ne moreta dati znanstvenega rezultata. Zato Kos uporabi svojo tipologijo verizma, hermetizma in klasike, le da jo prilagodi posebnim duhovnozgodovinskim okoliščinam postmodernizma, pri katerem "vsakdanjo empirično resničnost nadomestijo ... nizki, trivialni žanri" (115). V tem smislu so verizem *Ime rože*, *Ženska francoskega poročnika*, *Ljubezen v času kolere*, *Djinn*, *Plamenice in solze*; klasika Borges, *Če neke zimske noči popotnik*, *Ada ali strast*, *Poljub ženske pajka*, *Sto let samote*, *Terra nostra*; hermetizem pa *Nevidna mesta*, *Foucaultovo nihalo*, Bratož, Barthova kratka proza, *Bledi ogenj*. Prav na koncu knjige je dodana še "tipologija nacionalnih različic" (116).

II.

Pomen in domet Kosovega *Postmodernizma* je treba pretresti v okviru dveh sklopov vprašanj. Prvi zadeva specifično problematiko postmodernizma, njegovo vsebinsko določitev in obseg torej, periodizacijo, izbor avtorjev ter probleme, povezane z vsem tem. Drugi sklop zadeva metodološka vprašanja. Očitno je, da Kosova študija ni zgolj ena izmed monografij o postmodernizmu, ampak premišljeno in sistematično uporablja že preverjeni metodološki in periodizacijski model. Pretres rezultatov tega postopka utegne

dati zato najbrž tudi odgovor na vprašanje o metodi oziroma njeni ustreznosti za obravnavo postmodernizma.

Če se najprej posvetimo prvemu sklopu vprašanj, je treba predvsem opozoriti na tista mesta, pri katerih Kos odstopa od utečenih predstav, rešuje znane dileme ali pa celo odpira povsem nove problemske sklope, zlasti v zvezi z vidiki, ki so bili doslej premalo upoštevani. Toda še predtem je najbrž smiselno odgovoriti na vprašanje, ali je postmodernizem sploh primeren predmet obdelave v ediciji, ki skuša tako s svojim imenom kot po namenu biti kar najbolj objektivna, stvarna in znanstvena. To vprašanje se postavlja tudi zato, ker celo avtor sam opozarja, da postmodernizem morda niti še ni povsod povsem sklenjeno obdobje, vsekakor pa do njega še nimamo tiste časovne distance, ki jo zahteva znanstveno-objektivni pristop. Še več, celo obdobje, na katero se postmodernizem navezuje že z imenom – modernizem – znanstveno še ni povsem do kraja določeno in verificirano. To je vsekakor problem, pred katerega je Kosov poskus postavljen že v izhodišču. Ob teh *načelnih* ugovorih *proti* pa je kljub temu najti kar nekaj *praktičnih* razlogov za takšno obdelavo. Prvi je nedvomno ta, da je postmodernizem (daleč od tega, da bi bil le nekakšna moda ali "nateg")¹ kljub temu že povsem utečen pojem v znanstvenih razpravah in referenčnih priročnikih (enciklopedije, leksikoni, terminološki slovarji itn.); to govori o tem, da ga je sama znanstvena praksa že vzpostavila kot legitimni predmet znanstvene obdelave. Seveda ne gre dvomiti, da bodo nova raziskovanja prinašala nova spoznanja, vendar to prav tako velja za obdobja, do katerih imamo že zadostno distanco, pa vendar nova odkritja njihovo podobo nenehno spreminjajo (srednji vek, razsvetljenstvo, predromantika itn.) Drugi, s prvim povezani razlog, pa je ta, da nepregledna, kaotična množica publikacij o postmodernizmu – ne glede na zadržek o premajhni časovni odmaknjenosti – nujno zahteva določitev čim bolj pristojnega izhodišča,

¹ Danes, leta 1996, so kategorične izjave tipa "Postmodernizem sploh ne obstaja", nekoliko smešne. V nekaterih primerih jih gre pripisati nepoznavanju problematike ali nerazumevanju zgodovinskorazvojnne sistematike literature; pogosto pa gre le za čustveno obarvane, nezrele sodbe, ki svoje – povsem legitimno sicer – nestrinjanje z neko literarno smerjo pokažejo tako, da skušajo preprosto zanikati njen obstoj. Neprijetna poteza, ki jo poznamo iz drugih, usodnejših kontekstov.

ki bo jasno začrtalo pojem in pojav postmodernizma, ga iztrgalo publicistični poljubnosti in šele tako omogočilo kakršno koli resno znanstveno, objektivno ukvarjanje s problematiko. Kljub videzu, da je za to še prezgodaj, je torej znanstvena obravnava postmodernizma vendarle že danes nujno potrebna.

Kosov poskus tega je – to seveda kaže na njegovo razgledanost, poznavanje problematike, metodološko ozaveščenost in končno tudi rutiniranost – izredno stvaren in razumen. Njegova periodizacija postmodernizma (1960-1990) je povsem objektivna, ustrežna empiričnim dejstvom, obenem pa tudi v skladu z realnimi pričakovanji glede na splošni literarni razvoj, njegove zakonitosti in dinamiko. Njena *znanstvenost* se v izhodišču opira predvsem na literarnozgodovinsko in duhovnozgodovinsko metodo.

Pri periodizaciji postmodernizma se je avtor – ne nazadnje zaradi problematike, zajete v znani polemiki, imenovani tudi "novodobni spor med starimi in modernimi" – vsekakor znašel pred težavno nalogo. Zgodovinskorazvojna sistematika svetovne literature seveda že sama na sebi implicira prelom modernizma v postmodernizem kot odvrnitev drugega od prvega, kot neke vrste reakcijo nanj. Tako so ga v resnici razumeli številni raziskovalci. V zvezi s tem Kos opozarja na ukinjanje in slabljenje bistvene značilnosti modernizma: zavesti – doživljajskosti, v posledici avtobiografskosti – kot edine realnosti v nasprotju z denimo realizmom/naturalizmom, ki najde to realnost še v zunanjem svetu. Vsi značilni postopki postmodernizma – medbesedilnost vseh vrst, imitacija, palimpsestnost, citat itn. – so v svoji specifični pojavnih oblikah v razvidnem nasprotju s temeljno težnjo modernizma in posledica tega je razpad statusa zavesti kot edine zanesljive realnosti; v postmodernizmu tudi ta realnost razpade, nadomesti jo, rečeno z Wittgensteinom oziroma Lyotardom, pluralnost "jezikovnih iger". S poudarjanjem te razlike je Kos jasno pokazal na utemeljenost samega pojma postmodernizma kot oznake za novo literarno smer in zavrnil tiste poskuse, ki skušajo razumeti postmodernizem bolj kot radikalno obliko modernizma.¹

¹ Tem težnjam, ki imajo filozofskega zastopnika v Habermasu, v literarni vedi pa je morda najmočnejša skupina zbrana okrog Petra Bürgerja (zanjo je značilno, da je predvsem specializirana za preučevanje problematike avantgard), Kos – čeprav jih omenja – ne posveča prevelike pozornosti. Med slovenskimi zastopniki podobnih stališč morda zato ni omenjen Matej Bogataj, med svetovnimi pa tudi v bibliografiji

Toda po drugi strani – povsem v skladu s svojo objektivno znanstveno naravnostjo – Kos tudi ni zapadel v drugo skrajnost, s katero bi postmodernizem povsem izvzel iz sukcesivnega razvoja evropskih literarnih smeri (filozofska podlaga takim spekulacijam je bil nekaj časa Lyotard). Na podlagi svojih dosedanjih izkušenj s periodizacijsko problematiko in ob uporabi duhovnozgodovinske metode je pokazal, da je – na duhovnozgodovinski ravni – postmodernizem obenem tudi dosledno *nadaljevanje* modernizma, in sicer kot radikalizacija metafizičnega nihilizma. Takšno kompleksno in celostno – ter obenem povsem jasno – razumevanje postmodernizma je najbrž res še posebno ustrezno in pomeni redkost tudi v svetovnem merilu.

Rezultat Kosove znanstvene analize postmodernizma pa razrešuje še eno dilemo: ponuja namreč jasen odgovor glede razmerja med postmodernizmom in postmoderno dobo; če je postmoderna doba filozofsko pojmovana kot preseganje ali vsaj mehčanje oziroma blaženje metafizičnega nihilizma (po Heideggerju, Hribarju, Vattimu), potem je več kot očitno, da postmodernizem nikakor še ne sodi vanjo. Še več: po Kosu se tudi zdi, da ne sodi na prehod iz moderne v postmoderno dobo, na prehod, ki bi bil še v senci nihilizma, a bi obenem tudi že nakazoval izhod iz njega. Postmodernizem v celoti sodi v moderno, v dobo metafizičnega nihilizma, zato je pogosto enačenje postmoderne in postmodernizma v vsakem pogledu povsem neustrezno.

*

Kosovo *sintetično* pojmovanje narave postmodernizma ima daljnosežne posledice. V prvi vrsti podira marsikatero ustaljeno predstavo – ali kar

ni navedena druga izdaja Calinescove knjige *Obrazi modernosti*, z naslovom *Pet obrazov modernosti*. Kos omenja prvo izdajo iz leta 1977, kjer je postmodernizem bolj mimogrede vključen v poglavje o avantgardi; ta delček je sicer pomemben med zgodnjimi pregledi pojma, a za problematiko – zlasti z današnjega vidika – relativno zanemarljiv. V drugi izdaji iz leta 1987 je izšlo (z letnico 86) dodatno, celo najobsežnejše poglavje knjige, *On Postmodernism*, ki je vzvratno preinterpretiralo tudi prejšnja poglavja in povzročilo spremembo naslova knjige v *Five Faces of Modernity*. Calinescu je eden redkih, ki postmodernizem zelo natančno povezuje z modernizmom in ga pojmuje kot zadnjo etapo moderne.

predsodek – glede te literarne smeri. Nenadoma se namreč pokaže, da nekatera dela – ali kar celotne usmeritve –, ki so doslej veljala za eminentno postmodernistična, sem pravzaprav ne sodijo, ali vsaj ne povsem. Prvi tak primer, ki ga izpostavlja Kos, je ameriška metafikcija. Pri vrsti raziskovalcev je določeno enačenje ameriške metafikcije in postmodernizma samoumevno. Zlasti v zgodnji fazi resnejšega ukvarjanja s postmodernizmom – v prvi polovici osemdesetih let – je takšno mnenje v svetu prevladovalo. Toda na Slovenskem (pa tudi v nekaterih drugih slovanskih literaturah; o tem poroča Krysinški v članku, ki ga navaja tudi Kos) se je glede tega enačaja že zgodaj (najprej pri Kosu in Debeljaku) pojavil dvom. Kos zato sicer ugotovlja, da je večji del ameriške metafikcije najbrž vseeno mogoče uvrstiti v postmodernizem, vendar pa obenem argumentirano ovrže mnenje, da bi bila (ameriška) metafikcija že a priori in v celoti postmodernistična. Takšna so le nekatera njena dela, zagotovo pa ne vsa. Vsekakor ameriška metafikcija po Kosovem mnenju nikakor ne more več veljati za osrednjo in najprezentativnejšo obliko postmodernizma.

Drugi pomembni primer, kjer Kos presega utečena pojmovanja, je problematika magičnega realizma. Ta pojav je sicer v svetu dovolj raziskan, vendar ne v eksplicitni povezavi s postmodernizmom. Tako naravnanih študij je pravzaprav presenetljivo malo, zlasti če pomislimo, da po splošni sodbi magični realizem – podobno kot ameriška metafikcija – nedvomno sodi v postmodernizem. Za nekatere raziskovalce je celo posebno značilno postmodernističen, toda tudi večina drugih o tem ne dvomi. Kosovo stališče je bistveno drugačno. Seveda nam, če izhajamo iz njegove opredelitve postmodernizma, že intuitivni bralski občutek govori proti temu, da bi razumeli vodilna dela magičnega realizma, na primer Márquezov roman *Sto let samote*, kot najskrajnejši nihilizem. In res Kos uvrsti magični realizem v bližino postrealizma oziroma ga delno celo izenači z njim. Od Márquezovih del mu za postmodernistična veljajo kvečjemu poznejša, začevši z *Ljubeznijo v času kolere*, očitno pa ne *Sto let samote*, ki velja ne le za osrednje delo magičnega realizma, ampak marsikomu tudi za značilen primer postmodernizma.

Kosovo stališče do postmodernističnosti magičnega realizma je vredno posebne pozornosti, saj po svoje še izraziteje kot ob ameriški metafikciji odstopa od nekaterih utečenih, a vsekakor ne zadostno reflektiranih predstav.

Tako stanje se kaže predvsem v tem, da pravzaprav vsi pomembni raziskovalci (na primer Barth, Hutcheon, McHale, Waugh, Fokkema, Bertens itn.) podrobno analizirajo vsaj kak pomemben magičnorealistični roman kot primerek postmodernističnosti (največkrat Márquezovih *Sto let samote* ali Fuentesovo *Terro nostro*), da v glavnem tudi vsi omenjajo magični realizem (za katerega je splošno sprejeto, da je njegov osrednji predstavnik Márquez z omenjenim romanom), da pa pravzaprav nihče eksplicitno ne utemeljuje ali – tako kot Kos – ne reflektira načelnega razmerja med magičnim realizmom in postmodernizmom.¹ Zadevo dodatno zaplete tudi obseg pojma magični realizem, ki je pri različnih avtorjih različen. Nekateri prištevajo vanj predboomovske in boomovske južnoameriške pisce, drugi jim dodajajo še Manuela Puiga, pa tudi t. i. "karibske postmoderniste" (npr. Wilsona Harrisa), spet drugi niz avtorjev, ki niso iz Južne Amerike (T. Morrisson, G. Grass, M. H. Kongston, S. Rushdie; od teh je s *Polnočnimi otroki*, ki so res podobni Márquezovim romanom, magičnemu realizmu najbližje Rushdie), nekateri pa vanj uvrščajo celo Kafko in Bulgakova. Najbolj razumna je najbrž odločitev, da uvrščamo (ob morda Rushdieju) v magični realizem predvsem jedro piscev t. i. booma, torej avtorje, ki jih zvečine navaja tudi Kos: Carpentierja, Rulfa, Cortazarja, Fuentesa, Márqueza, Lloso in Puiga.

Ustaljeno avtomatično povezovanje magičnega realizma s postmodernizmom je najbrž posledica tega, da so v magičnem realizmu že od nekdaj odkrivali nekatere lastnosti, ki nam danes veljajo kot značilnosti postmodernističnih del. Tako je bilo že leta 1925, ko je v likovni umetnosti magični realizem definirala Franz Roh. V nasprotju s klasičnim realizmom (za katerega so po njegovem značilne zgodovina, mimezis, empirizem, logika, pripoved, obvezni konec, naturalizem, racionalizacija, vzrok in učinek) je opredelil magični realizem kot skupek teh lastnosti: mit, legenda, fantastika, reduktivnost, potujitev, mysticism, magija, metapripoved, odprti konec, romantika, imaginacija, indeterminacija – s pojmi torej, ki se pojavljajo tudi v različnih

¹ Delno, a nejasno, bolj fragmentarno, je skušal v eseju *Literatura izpolnjenosti* storiti to John Barth, ko je primerjal začetek romana *Sto let samote* z začetkom Kafkovega (modernizem) in Tolstojevega (realizem) romana. Širše skuša Barthovo primerjavo razložiti Julían Ortega v članku *Postmodernism in Latin America*.

tabelah (npr. pri Hassanu ali Lodgeu), namenjenih označevanju postmodernizma. Podobno k sodbi o postmodernizmu napeljujejo tudi novejša raziskava magičnega realizma. Amaryll Chanady, ena vodilnih sodobnih raziskovalk problematike, skuša specifično magičnega realizma opredeliti v odnosu do fantastike. Po njenem je razlika med fantastiko in magičnim realizmom le v tem, "na kakšen način pripovedovalec zaznava iracionalni pogled na svet". Nadnaravno je v fantastiki predstavljeno kot problematični in nelogični vdor v vzpostavljeno realnost. Drugače je pri magičnem realizmu. "Nadnaravno se ne kaže kot problematično." Zato "pri fantastiki vedno obstaja oziroma je možna racionalna razlaga, pri magičnem realizmu pa bralec niti ne preišča, da bi lahko dobil racionalno razlago". (*Magical Realism and the Fantastic* 1985, str. 23, 106). Ne dosti drugačno je razmišljanje Patricie Waugh: "Nekatere sodobne romane zaznamuje bistven premik med dvema kontekstoma ali okviroma (iz realizma v fantastiko, npr.), toda brez razlagalnega metajezikovnega komentarja, ki bi olajšal prehod iz enega v drugega. Bralec ni ponujena niti racionalna razlaga niti mu ni dano v pomoč nič, s čimer bi lahko povezal oba svetova ... Roman *Sto let samote* dosega svoj bizarni učinek prav s takim premikom. Očitno realistično naslikane osebe nenadoma začno ravnati fantastično. Junaki umirajo in oživljajo, nekdo se spremeni v kačo, ker ni ubogal staršev itd." (*Metafiction*, 1984, str. 37) Prav te lastnosti so napeljale nekatere raziskovalce – na primer McHalea –, da so (brez eksplicitne navezave na posebno problematiko magičnega realizma) v teh delih videli zlivanje različnih ontoloških ravni, dehierarhizacijo resnice oziroma resničnosti in tako tisto lastnost, ki utegne (tudi po Kosovem duhovnozgodovinskem kriteriju) veljati za postmodernistično.

Ob gornje se postavljajo še nekatere druge značilnosti: prevladujoča atmosfera mitološkosti, ciklično pojmovanje časa, končno celo metafikcija. Na metafikcijsko poanto magičnega realizma, ki od tradicionalnega odstopa s tem, da zavestno krši mimetično pripovedovalsko normo in vgrajuje mehanizme, ki opozarjajo na zgolj konstruiranost literarnega sveta, opozarjata med raziskovalci na primer Brenda K. Marshall in James Higgins. Seveda pa se metafikcijskost v nekaterih delih kaže še eksplicitneje način. Če znova navedemo *Sto let samote*, roman, za katerega veljajo v bistvu vse doslej naštet "postmodernistične" lastnosti: metafikcijski konec nam vzbuja vtis, da svet romana nikakor ni empirični svet realizma/naturalizma, ampak fiktivni

svet kronike, ki jo bere Aureliano, ki je proti koncu "preskočil enajst strani, da ne bi zgubljal časa s preveč znanimi dejstvi, in začel odstirati trenutek, v katerem je živel tisti hip in ga je razreševal obenem, ko ga je doživljal in prerokoval samemu sebi tako, da je razvozlaval zadnjo stran pergamentov, kot bi se gledal v govorečem zrcalu". Zdi se, da to dejstvo, podobno kot druge značilne magičnorealistične lastnosti (leteča preproga, vnebohod, pokol itd.)¹, na katere v svoji zadnji knjigi opozarja tudi McHale,² status resničnosti načne do tiste stopnje, ki je značilna za postmodernistična dela.

Kos se je s svojim pojmovanjem magičnega realizma spustil torej na težavno, še ne zadostno obdelano, a raziskave nujno potrebno podoročje. Opozoril je na problematičnost samodejnega, nepremišljenega postavljanja magičnega realizma kar v celoti v postmodernizmu. Pokazal je, da gre v mnogih primerih predvsem za uporabo postmodernističnih pripovednih postopkov, katerih duhovnozgodovinska podlaga pa sta postrealizem in eksistencializem. Magični realizem je po njegovi presoji "eden od postrealizmov, ki obstajajo v literaturi dvajsetega stoletja sočasno z modernizmom in postmodernizmom, kar pomeni tudi možnost medsebojnega vplivanja, prepletanja in prehajanja iz ene smeri v drugo" (98). To se pravi, da je osnova magičnega realizma postrealizem, v katerem pa je prihajalo do "razvojnih premikov v smeri modernizma in postmodernizma" (99). O postmodernizmu je po Kosu mogoče govoriti šele "v zadnjih romanih Garcie Márqueza kot tudi v Fuentesovi *Terri nostri* ali pa v *Poljubu ženske pajka* Manuela Puiga" (99), (pri čemer, kot je razvidno, niso mišljeni Márquezovi

¹ Posebnost teh odlomkov je ravno ta, da je v njih nekako odpravljena meja med hierarhičnima svetovoma realnosti in fantastike. Svet magičnega realizma je v osnovi realen svet, vendar so njegov samoumevni sestavni del tudi povsem fantastični, nemogoči elementi. Prav ti elementi, ki so povsem organsko vklopljeni v ta svet, ki torej v njem ne fungirajo kot elementi neke druge ravni realnosti, tako seveda dajejo pečat temu svetu; ta po vsem tem vendarle ne more biti empirični svet duhovnozgodovinske podlage realizma/naturalizma, ampak simulirani, še boljše: konstruirani vzporedni svet.

² Ne da bi zadovoljivo obdelal problem razmerja med magičnim realizmom in postmodernizmom! Povezava med obema je le implicitno nakazana. Sicer pa se v *Constructing Postmodernism* McHale ukvarja predvsem s problemom magičnega realizma v filmu (podobno so naravnani podatki o magičnem realizmu na internetu!), glede literature pa v tej zvezi omenja *Ado Nabakova!*

romani pred *Ljubeznijo v času kolere*),¹ pa še tu gre bolj "kot za prístni postmodernizem ... /za/ primer postmodernistične predelave prvotnih postrealističnih, eksistencialističnih ali modernističnih zasnov" (99).

Zaradi vseh teh pomislekov ima magični realizem v konstrukciji postmodernizma pri Kosu manjši pomen, kot je v podobnih debatah v navadi. Takšno stališče je za znanstveno rabo seveda nujno potrebno, saj zavrača posplošujoče in napačno zvajanje celotnega magičnega realizma pod postmodernizem. Kosovo pojmovanje ne izvira iz vnaprejšnjih sodb o problemu, ampak iz trezne analize samega pojava. Prav zato magičnega realizma ne uvrsti v celoti v postmodernizem, a ga iz njega tudi ne izvzame povsem. Nasprotno, jasno pokaže, v katerih okoliščinah je mogoče nekatera dela magičnega realizma vendarle uvrstiti v postmodernizem: "Poglavitno znamenje realističnih motivov, tem ali oblik, ki prehajajo v postmodernizem, je v tem, da se spreminjajo v videz, simuliranje, imitacijo, ki ni utemeljena v realistični veri v resničnost stvarnega sveta in v veljavnost bioloških, socioloških, historičnih in psiholoških determinant, ki sta jih znanost in filozofija 19. stoletja razglasili za edino določilo resničnosti." (74) Kosovo načelno stališče je torej povsem razvidno. Pri magičnem realizmu gre za literarno usmeritev, ki lahko – podobno kot na primer sentimentalizem – pripada različnim duhovnozgodovinskim podlagam. Magičnega realizma zato ne smemo avtomatično prištevati v postmodernizem; sem sodijo le tista dela, pri katerih postmodernistična duhovnozgodovinska podlaga prevlada nad (post)realistično. Ta kriterij je jasno napolnilo za konkretne analize posameznih del magičnega realizma. Negotovost se lahko pojavi šele tu, pri konkretnih določitvah, pri odločanju o tem, ali denimo neko delo zgolj uporablja postmodernistične postopke, metafizično pa temelji še v duhovnoz-

¹ Poseben problem je roman *Sto let samote*, za katerega se zdi, da ga Kos, čeprav gre za osrednje delo magičnega realizma in se tudi največkrat pojavlja v zvezi s postmodernizmom, ne uvršča še zares v postmodernizem. Kljub temu da ga pri predstavitvi tipološkega pogleda postavlja v postmodernistično klasiko, pa se ta uvrstitev ne zdi povsem v skladu s sodbo, da je postmodernizem opaziti šele "v zadnjih romanih Garcie Márqueza" in sicer "v romanu *Ljubezen v času kolere* ... bolj kot v njegovih prejšnjih delih", pri čemer *Sto let samote* ni omenjeno. Toda glede na to, da je roman nastal leta 1967 in zagotovo ne sodi med poznejša Márquezova dela – *Ljubezen v času kolere* je na primer iz leta 1985 –, je mogoče sklepati, da delo po Kosovi sodbi ni postmodernistično.

godovinski podlagi realizma, ali pa gre že za postmodernistično predelavo realistične podlage, podobno kot na primer pri Fowlesovi *Ženski francoskega poročnika*, katere postmodernističnost ni sporna.

*

Da je najbrž ravno konkretno določanje postmodernističnosti posameznih avtorjev in del tisto področje, ki nujno ostaja najbolj odprto in se bo v prihodnosti, z novimi raziskavami, dopolnjevalo, kažejo tudi nekateri premiki, ki jih je v *Postmodernizmu* napravil Kos v primerjavi s prejšnjimi deli o tej temi. V tem smislu je posebej izrazita njegova presoja vloge Vladimirja Bartola v odnosu do postmodernizma. V spisu *Slovenska literatura po modernizmu* namreč ugotavlja, da gre v Bartolovi prozi za "očiten, pa tudi zelo izrazit podaljšek ekspresionističnih tokov", medtem ko je v drugih tekstih zavezan dekadenci in tradiciji. Kos primerja Bartolovo *Kantato o zagonetnem vozlu z Borgesovim Jugom*, da bi pokazal na bistveno razhajanje: medtem ko je Borges postmodernist in se v njegovi zgodbi "uveljavlja pluralizem resničnosti, resnic in njihovih sistemov, pluralizem, ki utegne biti bistvena značilnost postmodernizma v literaturi", (108), pa "je Bartolova zgodba nasprotno utemeljena še v enovitem sistemu resnice. Ta sistem se v glavnem prekriva z literarno-duhovnim prostorom dekadence ..." (108) Kosova sodba o tem razmerju je v *Postmodernizmu* bistveno drugačna. Tu najde pri Bartolu "vrsto potez, ki bi utegnile veljati za postmodernistične: nekakšna umetna skonstruiranost duhovnega sveta, ki ne temelji več na metafizičnih resnicah in vrednostnih normah pa tudi ne na neposredni doživljajski izkušnji modernizma, obračanje k historičnim motivom in temam, včasih tudi k preteklim literarnim oblikam, prepletanje visoke literarne problematike in nižjih, celo trivialnih žanrov". (86) Vse to Kosa napelje, da Bartola postavi pravzaprav ob bok Borgesu kot predhodnika postmodernizma.

Med ugotovitvami, ki so v *Postmodernizmu* izrazito nove – ne le glede na prejšnja Kosova dela, ampak nasploh –, naj omenimo tudi tole: "G. Vattimo je v spisu *La fine della modernità* (1985) sicer trdil, da je ravno modernizem iskal 'novum' za vsako ceno in da se postmodernizem temu odpoveduje, vendar je ta sodba preveč poenostavljajoča, saj je očitno, da

postmodernizem išče nove učinke na bralca s presenetljivo uporabo tradicije, medtem ko je modernizem iz svojega eksperimentalnega zavračanja preteklosti ustvaril tradicijo, ki v svojem nadaljnjem razvoju ni več prinašala presenečenj, pa tudi ne resničnih novosti." (113-114) Kos je upravičeno opozoril, da so opisana razmerja nekoliko poenostavljena, da postmodernizem gotovo ni presegel modernistične težnje po "novumu", ki se kaže zlasti kot "velika oblikovna izvirnost teh del" (51), kot navede na nekem drugem mestu in kot je v knjigi *Na poti v postmoderno* na več mestih jasno razložil iz posebnega statusa neomejenega modernističnega subjekta in njegove subjektivnosti. Seveda pa to najbrž spet ne pomeni, da lahko naredimo skrajno radikalen obrat in modernizmu odrečemo "novum" ter ga namesto tega pripišemo postmodernizmu. Zdi se, da ima "čisti" postmodernizem za zvestega bralca takih del danes ravno tako že tisto predvidljivo prepoznavnost, kakršno ugotavlja Kos za modernizem, kar pa seveda ne more presenetiti; prav ta prepoznavnost je seveda tisto, kar šele omogoča tak podvig, kot je pisanje znanstvene publikacije o postmodernizmu. Kot lucidno opozarja Kosova pripomba, se torej problematika "novuma" kaže na več ravneh: najbrž ni dvoma, da je bil v formalnem smislu modernizem izvirnejši, bolj inovatorski od postmodernizma, ki v tem pogledu vendarle temelji na literarni tradiciji in se s tem (v spisu *Slovenska literatura po modernizmu* je to večkrat poudarjeno) odpoveduje neomejeni inovativnosti. Res pa je, da to utemeljevanje na tradiciji ni parazitiranje, ampak novo literarnoestetsko "gibanje" le tedaj, da prinaša nekaj novega. S tem se postmodernizem najbrž ne razlikuje bistveno od modernizma in Kos seveda v tem smislu upravičeno opozarja, da se postmodernizem "novumu" nikakor ne odreka.¹

Končno pa kaže kot posebno odliko *Postmodernizma* in novost oziroma redko izjemo v svetovnem merilu omeniti tudi to, da Kos – v skladu s svojo celotno znanstveno naravnostjo – upošteva vse tri literarne vrste. Čeprav se polagoma pojavljajo tudi obravnave postmodernizma v dramatikii in poeziji, je v svetu največ raziskav o postmodernizmu v prozi. Toda tudi kadar ni tako, niso vse tri vrste skoraj nikoli raziskovane v medsebojni povezanosti, nikoli torej tako, da bi skušale na podlagi primerjave

¹ To utegne biti seveda dokaz več o njegovi "modernosti".

vrstnospecifičnih določil formulirati enoten pojem postmodernizma. Težava je bržkone v tem, da je večina teoretskega in pojmovnega aparata, s katerim se operira v zvezi s postmodernizmom, uporabnega predvsem za prozo. Precejšen del ustaljenih meril postmodernističnosti se lahko ob prenosu na drugo vrsto izkaže za neuporabnega, kar ima za posledico iskanje novih meril, ki pa niso usklajena z merili za druge literarne vrste ali zvrsti. Kosu prav njegova metodološka osnova – torej kombinacija duhovnozgodovinske in literarnozgodovinske metode – omogoča sintezo, ki je posebno težaven zalogaj znanstvene obravnave postmodernizma. Pri tem je opazen zlasti prispevek k določanju postmodernizma v poeziji, kar je – na to opozarja tudi Kos – posebna slovenska specifika in problem, ki se mu Kos posveča že od leta 1982, od samih začetkov debate o postmodernizmu na Slovenskem torej. Za kako težavna vprašanja gre, nam pokaže že primerjanje avtorjev, ki jih v različnih obdobjih ukvarjanja s postmodernistično poezijo izpostavlja Kos. Nekakšna stalnica sta Ivo Svetina in Jesih, ob njiju pa so navedeni tile avtorji: leta 1982 Makarovič in Novak, leta 1987 je bil dodan tudi Kleč, v *Postmodernizmu* pa so najbolj nedvoumno imenovani Svetina, Jesih, Novak, v ne povsem jasni vlogi pa Taufer.¹ V spremni besedi k novi antologiji *Moderna slovenska lirika 1940-1990* (1995) o postmodernizmu sicer ni govor, a so na njegovem pojmovnem območju nekako naštet Dekleva, Jesih, Svetina in Novak. Domnevati je mogoče, da so vsaj nekatere težave v zvezi s postmodernizmom v poeziji povezane tudi s tem, da lirika oziroma lirski subjekt – podobno, le da na povsem drugačen način kot na primer v realizmu – ne ustrežata najbolje duhovnozgodovinski podlagi postmodernizma.

¹ V *Postmodernizmu* se sicer na raznih mestih pojavijo vsa naštet imena, a največkrat kot navedbe in povzetki prejšnjih razprav; določitev, ki je ustrezna obravnavi v *Postmodernizmu*, najdemo na strani 103, kjer sta dve Tauferjevi zbirki dovolj razvidno označeni za postmodernistični. Toda na str. 86 je uvrstitev Tauferja v postmodernizem označena za "problematično". Iz tega lahko sklepamo, da Tauferja po Kosu nikakor ni mogoče v celoti šteti za postmodernista (v preglednem eseju *Razpokane besede* je to pokazal že Matevž Kos), da pa sta taki najbrž vsaj dve njegovi zbirki.

III.

Končno je treba opozoriti na Kosovo delo še z literarnoznanstvenega in – ožje – metodološkega vidika. Kosov *Postmodernizem* sodi seveda na področje literarnozgodovinske periodizacije. Ta je ena prednostnih nalog komparativistike, tudi Mednarodne komparativistične zveze, kar je med drugim tudi povod, da so prav tu – pri tem so prednjačili nizozemski komparativisti – vložili velik napor v ažurno in znanstveno ovrednotenje postmodernizma (predvsem z zborniki *Approaching Postmodernism*, *Exploring Postmodernism*, *Postmodernist Fiction in Europe and the Americas*) – vendar s pičlim rezultatom, ki ga je mogoče pripisati tudi dejansko prezgodnji obravnavi (sredi osemdesetih let). Periodizacija je v marsičem tudi Kosova specialnost. Ne le zato, ker je za "Literarni leksikon" prispeval že zvezke o razsvetljenstvu, predromantiki in romantiki, ampak zato, ker je razvil metodo, ki je posebno primerna prav za periodizacijo in s katero je predlagal rešitve, ki po pomenu gotovo presegajo okvire nacionalne literarne vede. *Postmodernizma* torej ne smemo presojeti le z vidika "vsebinskih" rezultatov, ampak ne nazadnje ti rezultati povratno vplivajo tudi na presojo ustreznosti uporabljene metode.

V tem pogledu je mogoče opozoriti na nekatere splošne značilnosti Kosovega pristopa k periodizaciji. Njegova zgodovinskorazvojna sistematika svetovne literature razločuje med globalnimi literarnimi smermi, ki imajo svojo lastno duhovnozgodovinsko podlago (barok, razsvetljenstvo, predromantika, romantika itn.) in delnimi, zgolj formalnimi ali vsebinskimi tokovi (manierizem, sentimentalizem, klasicizem), ki se (lahko) pojavljajo v različnih dobah. Hrbtenica tega koncepta so torej globalne smeri, ki jih je mogoče določati glede na njihovo duhovnozgodovinsko podlago – v novem veku glede na stopnjo metafizičnega nihilizma v njih. Ta vidik je potem dopolnjen z literarnozgodovinsko metodo, ki skuša zajeti vso pojavno raznolikost fenomenov neke dobe glede na vsebinske in formalne posebnosti, vprašanje literarnih vrst in zvrsti in tipologijo. Pomemben komparativističen vidik so tudi primerjave z drugimi umetnostmi in – zlasti v okviru duhovnozgodovinske analize – navezave na filozofijo. Končni cilj tega pristopa je seveda periodizacija, torej pojmovno vsebinski in zunanje kronološki oris posamezne literarne smeri ali obdobja, vedno s posebnim poudarkom na problematiki

za postmodernistične, se pri nekaterih celo povsem prekrivajo s postmodernizmom, za katere pa podrobnejši pretres pokaže, da lahko pripadajo različnim duhovnozgodovinskim podlagam in jih zato ne moremo v celoti in kar a priori uvrstiti v postmodernizem. Najbolj to gotovo velja za novi roman, vendar tudi za magični realizem in metafikcijo. Opozorilo na Kosovo metodološko podlago pri tem razsojanju ni nepomembno, saj v vrsti primerov prav nedomišljen periodizacijski model raziskovalce sili v neustrezne odločitve: na primer uvrščanje celotnega novega romana v postmodernizem. Podobno se prednost izdelanega modela pokaže tam, kjer takih poenostavljanj ni, na primer pri Brianu McHaleu, ki tudi znotraj novega romana in magičnega realizma prikaže prehajanja iz modernizma v postmodernizem, vendar te korektne ugotovitve niso podprte z jasnim metodološkim in periodizacijskim modelom (čeprav je s pojmom dominante temu blizu), kar ima za posledico nekatere sporne presoje, kot je na primer uvrščanje *Imena rože* (zato, ker gre za vzorec kriminalnega romana!) pravzaprav bolj v modernizem kot postmodernizem.

Druga pozornosti vredna značilnost pri Kosu je generacijski pristop. Ta je čisto empiričen in tako dopolnjuje filozofskospekulativnega. Ta vidik obravnave se zdi sicer povsem zanemarljiv. Toda ko ga Kos leta 1980 uveljavi v zvezku o romantiki, opozori, da kljub pomislekom vendarle lahko rabi v oporo periodizaciji; ne sicer kot odločilni princip, pač pa kot pomagalo, ki lahko da ob ustrezni interpretaciji tudi zanimive rezultate. Tako so na primer v *Razsvetljenstvu*, *Predromantiki* in *Romantiki* generacije obravnavane ločeno po posameznih nacionalnih književnostih, kar je seveda povezano z njihovo različno, neenotno periodizacijo. Drugače je v *Postmodernizmu*, kjer so generacije (razen slovenskih) obravnavane v svetovnem merilu. Iz teh empiričnih dejstev izhajajoči sklepi seveda ne morejo biti epohalni, so pa lahko vseeno pomembni in zanimivi. V našem primeru npr. kažejo, da je postmodernizem v primerjavi s starejšimi literarnimi obdobji v svetovnem merilu razmeroma enovit pojav (čeprav Kos v posebnem razdelku opozarja tudi na nacionalne specifikke), tako generacijsko kot kronološko-periodizacijsko (1960-1990). Gotovo tudi ni zanemarljiv podatek, da Slovenci s postmodernizmom manj zamujamo (10 let), kot sicer (30 let), da smo s predhodnikom (Bartolom) kronološko celo na svetovni ravni, da pa je osrednja slovenska postmodernistična generacija bistveno

(30 let) mlajša od ustrezne svetovne (kar bi morda lahko po svoje potrjevalo dejstvo, da v slovenskem postmodernizmu – vsaj proznem – ni del izrazilo klasičnega tipa).

Končno velja omeniti še tipološki pristop. Ta namreč dodatno omogoča sistematizacijo raznolikosti literarnih pojavov znotraj nekega obdobja. Kos uporablja ta pristop (leta 1989 je izšel v "Literarnem leksikonu" tudi njegov zvezek *Literarne tipologije*) že vsaj od leta 1979, ko je začel razvijati svoj sistem trodelne transhistorične tipologije verizma, hermetizma in klasike, s katero je mogoče sistematično zajeti vsa literarna dela v vsakem obdobju. Ta pristop uporabi tudi v *Postmodernizmu* (tu najprej opozori na vrsto ideoloških in estetsko-umetnostnih tipologij, ne omenja pa tistih, ki so bolj specifično literarne in največkrat tudi nacionalno omejene in so morda včasih bližje klasifikaciji), kjer pa je zaradi posebne duhovnozgodovinske podlage postmodernizma poseben problem. Razlog je v tem, da se ti tipi določajo glede na odnos do empirične resničnosti oziroma metafizične podlage neke dobe, ti dve instanci pa sta v postmodernizmu postali vprašljivi. Kos je zato prisiljen vzpostaviti drugačen kriterij. Ta temelji v tem, "da vsakdanjo empirično resničnost nadomeščajo v postmodernizmu nizki, trivialni žanri. Veristično različico postmodernizma bi torej smeli videti v besedilih, ki se neposredno opirajo na popularne, množične žanre, kot na primer Ecovo *Ime rože*, deloma Fowlesovi romani in novele, *Ljubezen v času kolere* Garcie Márqueza ali Robbe-Grilletev *Djinn*, pa tudi Blatnikove *Plamenice in solze*". (115) H klasiki, kjer gre za prepletenost oblik popularnih žanrov z idejami metafizičnega nihilizma, "vendar tako, da dobijo kolikor toliko otipljivo podobo", spadajo *Sto let samote*, *Če neke zimske noči popotnik*, *Ada ali strast*, *Poljub ženske pajka*, *Terra nostra*, Cooverjeve zgodbe, v hermetizem pa sofisticirana, manieristična in esteticistična dela, npr. *Nevidna mesta*, *Foucaultovo nihalo*, *Bledi ogenj*, Bratoževa in Barthova kratka proza itd.

Prav ob primeru postmodernizma se pokaže, kako pomembno je, da Kosova tipologija ni *ahistorična*, ampak – kot jo je poimenoval sam – *transhistorična*. *Transhistoričnost* namreč pomeni, da ti tipi sicer imajo neko nadzgodovinsko konstanto, da pa niso podrejeni nespremenljivim abstraktno-formalnim kategorijam, ampak so lahko v različnih obdobjih različno utemeljeni. Fleksibilna narava *transhistoričnosti* Kosu omogoča,

da premaga zadrego, pred katero je postavljen s postmodernističnimi deli, ki jih v trodelno tipologijo verizma, hermetizma in klasike gotovo ni mogoče umestiti na podlagi dotedanjih meril, in svoj tipološki model obdrži, ne da bi odstopil od načel, na katerih je metodologija utemeljena.¹

IV.

Kosov *Postmodernizem* je zgleden primer znanstvene obravnave problematike in kot tak obenem tudi odlično izhodišče za razpravljanje o problemih in temah, ki iz tega ali onega razloga niso mogle biti vključene vanj. Seveda je v tako drobni knjižici – takšno pač narekuje zasnova zbirke – in ob tako odprtem problemu vsaj del problematike mogoče le evidentirati; zdi se, da je Kos storil največ, kar je v tem trenutku mogoče. Zlasti v prvih dveh delih je vzpostavil znanstveno podlago za prepoznavanje in določanje postmodernizma, ki jo bo moralo bistveno upoštevati vsako poznejše obravnavanje problematike. Tudi tretji del ostaja v območju stroge znanstvenosti, vendar je zaradi svoje narave – obravnave konkretnih primerov postmodernizma – na nekaterih mestih bolj odprt, dopuščajoč različne nove možnosti,

¹ To pa ne pomeni, da Kosova elegantna rešitev odpravlja prav vse težave v tej zvezi. Sprememba kriterija za določanje pripadnosti trem tipom to tipologijo močneje premakne v smeri historičnosti, zato je tudi njena raba – zlasti v primerjavi s prejšnjimi obdobji – najbrž nekoliko bolj negotova. Vsaj v razpravi *Vprašanje o klasiki kot literarno-tipološki problem* in v obeh izdajah *Očrta literarne teorije* je na delno historično omejenost te tipologije nasploh opozoril tudi Kos, zlasti ob ugotovitvi, da je pojem klasike, kot ga definira sam, težko ustrezno prenesti na novejša obdobja, na primer modernizem. Nič manj problematičen oziroma zgodovinsko omejen pa očitno ni tudi veristični tip. Kot je razvidno iz *Postmodernizma*, tega v modernizmu očitno sploh ni oziroma vsaj ni dovolj izrazit, da bi ga Kos lahkó enakovredno postavil ob bok hermetizmu in klasiki (114-115). Zdi se, da je tudi v postmodernizmu včasih težko utemeljiti pravi verizem, tudi po novo vzpostavljenem kriteriju; vprašanje je namreč, ali je radikalna metafizika, kakršno najdemo na primer v Blatnikovih *Plamenicah in solzah* – podoben pomislek pa velja tudi za Robbe-Grilletev *Djinn* – res združljiva s tipom ki je – v prejšnjih obdobjih – najbolj vezan na neposredno posnemanje življenjske stvarnosti, blizu nižjim družbenim slojem, ki si prizadeva za splošno, "demokratsko" razumljivost in je idejno naperjen zoper vladajočo metafiziko. Zato najbrž ni naključje, da Kos ob vzpostavitvi tipologije v postmodernizmu uporablja pogojniško obliko.

ki bi se utegnile pokazati v nadaljnji obravnavi problematike. Kosov priročnik, ki mu za zdaj, vsaj po dostopnih podatkih sodeč, celo v svetovnem merilu ni para, najde ustrezno znanstveno mero tudi tu: določnejši je v splošnih določilih, bolj negotov in odprt v konkretnostih. – Dodati še velja, da že po svoji naravi delo ne more težiti k empirični izčrpnosti, ampak si prizadeva za čim strožji in objektivno veljaven oris teoretskega bistva same problematike. Vendar pa – in to je treba še posebej poudariti – avtor s tem še zdaleč ni omejen zgolj na enciklopedično povzemanje in razvrščanje že znanega, ampak je delež njegovega izvirnega prispevka k razjasnitvi pojma postmodernizma celo bistven.

Če naredimo na hitro primerjavo z najpomembnejšimi ali vsaj najpodobnejšimi svetovnimi deli s to temo, dobimo približno tako podobo: na prvi pogled je Kosovemu *Postmodernizmu* morda blizu knjiga Barryja Smarta *Postmodernity* iz leta 1993, za katero na zavihkih na primer piše, da je "kratek in avtoritativen znanstveni uvod v postmoderno." Toda kot pokaže že naslov, v njej pravzaprav ne gre za postmodernizem, ampak postmoderno dobo; tudi sicer je knjiga od Kosove dosti manj sistematična. Sistematična ali vsaj eruditska in v nekaterih pogledih zelo izčrpna je Welscheva knjiga *Unsere postmoderne Moderne* (1987), ki pa se bolj kot postmodernizmu prav tako posveča filozofskim, sociološkim in kulturološkim vidikom moderne in postmoderne dobe. Žal ni dosti drugače tudi z najnovejšo knjigo Hansa Bertensa *The Idea of the Postmodern: A History* (1995), ki je sicer v marsičem izčrpna, a je v bistvu bolj razširitev njegovega že večkrat objavljenega (med drugim tudi v zborniku *Approaching Postmodernism*) pregleda debat o postmodernizmu (bodisi na področju literature, drugih umetnosti ali filozofije in sociologije), nikakor pa ne v pravem smislu problemska glede na sam pojav. Od monografskih obdelav postmodernizma, ki najbolj merijo na izčrpnost in so tudi najbolj znane in pomembne, bi lahko omenili *Poetics of Postmodernism* (1988) in *Politics of Postmodernism* (1989) Linde Hutcheon ter *Postmodernist Fiction* (1987) in *Constructing Postmodernism* (1992) Briana McHalea. Vendar nobenemu od teh del ne uspe vzpostaviti (in si morda niti ne prizadeva posebej za to) čimbolj objektivne, sistematične, v najožjem pomenu znanstvene obravnave postmodernizma kot enega literarnih obdobij svetovne literature. Težnja k esejističnosti ni zaznavna le pri McHaleu – njegova zadnja knjiga je (podobno kot Has-

sanov *The Postmodern Turn*) zbirka esejev o postmodernizmu, nastalih ob različnih priložnostih (kot tip knjige je torej bliže Kosovemu delu *Na poti v postmoderno*) –, ampak tudi pri Hutcheonovi, ki sicer duhovito, a preveč enostransko razume postmodernizem predvsem kot historiografsko metafikcijo in pravzaprav ne upošteva dovolj spoznanj drugih raziskovalcev. Za vsa ta dela je torej značilen bolj (filozofsko-)esejističen, ne pa v najstrožjem smislu znanstven pristop; to sicer ni argument proti – nasprotno, oba avtorja sta prišla do pomembnih rezultatov –, ponazarja pa, po čem se ta dela razlikujejo od Kosove znanstvene intence. Tej sta še najbližje znana zbornika *Approaching Postmodernism* (1986) in *Exploring Postmodernism* (1987) (in še morda zbornik *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*, 1988, oziroma zbirka *Postmodern Studies* kot celota), zlasti prvi, ki je prinesel zadovoljiv pregled stanja in raziskav na tem področju in tudi sicer nekaj pomembnih prispevkov: na primer Bertensov, Fokkemov, McHaleov. Vendar pa je najbrž tudi res, da je bilo za natančnejše določanje postmodernizma tedaj še prezgodaj (zbornik je izšel leta 1986, v njem objavljeni članki pa so bili prebrani na simpoziju leta 1984), da bi lahko dal že kak dokončnejši rezultat. Od nešteti publikacij s to temo – Kosova Bibliografija ponuja njihov precej izčrpen pregled – je Kosov *Postmodernizem* za zdaj bržkone res kar edini svoje vrste,¹ torej prvi znanstveno relevantni, sintetični in sistematični poskus opredelitve, ki pa obenem – zlasti v kombinaciji z drugimi Kosovimi spisi s to temo – ponuja tudi izviren pogled na problematiko postmodernizma in pomeni tudi opazen slovenski prispevek k svetovni debati o postmodernizmu.

* * *

Zasluga Kosovega *Postmodernizma* je – če na hitro sklenemo – torej ta, da je postmodernizem jasno začrtal kot literarnoestetsko smer. To se zdi po svoje sicer samoumevno, vendar ni povsem tako. Postmodernizem

¹ Primerjamo ga lahko le z deli o drugih obdobjih ali smereh, izdanih v podobnih edicijah, na primer z znano študijo *Modernism* Petra Faulknerja (iz Routledgeve zbirke *The Critical Idiom*).

je – ne nazadnje zaradi terminološke nedorečenosti v posameznih jezikih – pogosto pojmovan kot nekakšen splošnokulturni pojav, ki ne zajema le natančno določenih estetskih usmeritev v posameznih umetnostih, ampak tudi širša kulturna gibanja, na primer feminizem in postkolonializem ter z njima povezano tako literaturo kot tudi literarno kritiko oziroma vedo.¹ Kos vse te pojave obide tako, da jasno opredeli literarno-smerne koordinate postmodernizma, izogne pa se širjenju pojma na kulturološke ali filozofske (čeprav opozarja na vzporednost s poststrukturalizmom in dekonstrukcijo) ustreznic.² Takšen podvig mu ne uspe le zaradi izjemnega obvladovanja problematike (o tem ne nazadnje priča obsežna bibliografija na koncu knjige), ampak tudi zaradi premišljenih in povsem jasnih literarnoteoretskih izhodišč in izdelane metodologije, ki mu omogoča stvarno in objektivno presojo postmodernizma tudi v okviru širših sklopov, ne da bi tako izstopil iz literarne vede, postmodernizem bodisi mistificiral bodisi minimaliziral, ali pa ga nerazpoznavno pomešal s simptomi postmoderne dobe. Za sklep naj še enkrat poudarimo, da ponuja Kos ne le vseskoz znanstven, ampak tudi nov model postmodernizma, ki s številnimi izvirnimi rešitvami pomembno dopolnjuje dosedanja dognanja o tej smeri.

¹ Prim. geselski članek z naslovom *Postmodernizem* (v *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*), v katerem postmodernizem v omenjenem smislu predstavlja celo tako ugledna raziskovalka, kot je Linda Hutcheon.

² To je morda tudi razlog, da v svojem pregledu ne omenja t. i. "karibskega postmodernizma", ki je v zadnjih letih postal pomemben raziskovalni objekt, predvsem nizozemskih komparativistov, specializiranih za problematiko postmodernizma, ki pa najbrž svojo "postmodernističnost" bolj kot iz literarnoestetskih razlogov črpa iz pobud, ki jih v sodobne komparativistične debate vnašata feministično in še bolj postkolonialistično gibanje.

ZADNJA IZMENA

Eduardo Galeano

Birokracija

Sixto Martínez je služil vojaški rok v neki seviljski vojašnici.

Sredi dvorišča tiste vojašnice je stala klopca. Zraven klopi je stražil vojak. Nihče ni vedel, zakaj je treba klopco stražiti. Stražilo se je, ker se je pač stražilo, noč in dan, vse dni, vse noči, iz roda v rod so častniki prenašali ukaz in vojaki so ubogali. Nihče ni nikoli podvomil, nihče ni nikoli nič vprašal. Če se je tako delalo, in tako se je delalo zmeraj, potem je že moral biti kakšen razlog.

In tako se je nadaljevalo, dokler ni nekdo, ne vem, kateri general ali polkovnik, hotel spoznati izvorni ukaz. Treba je bilo do dna prebrskati arhive. Po tem velikem iskanju so zvedeli. Pred enaintridesetimi leti, dvema mesecema in štirimi dnevi je častnik poslal stražo k pravkar prepleskani klopci, zato da ne bi nihče sedel na svežo barvo.

Grozdje in vino

Vinogradnik je v smrtnih mukah govoril Marceli na uho. Preden je umrl, ji je razodel skrivnost.

- Grozdje, ji je zašepetal, je narejeno iz vina.

Marcela Pérez-Silva mi je to pripovedovala in jaz sem pomislil: Če je grozdje narejeno iz vina, smo nemara mi besede, ki govorijo, kaj smo.

Strah

Nekega dopoldneva so nam podarili morskega prašička.

V hišo je prišel v kletki. Opoldne sem mu odprl vrata kletke.

Domov sem se vrnil zvečer in ga našel, kakor sem ga bil pustil: znotraj kletke, stisnjena k rešetkam, trepetajočega od strahu pred svobodo.

Popoln zločin

V Londonu je tako: radiatorji grejejo v zameno za novce, ki jih sprejmejo vase. In v najhujši zimi so latinskoameriški izgnanci drgetali od mraza brez enega samega novca, s katerim bi lahko vključili gretje v sobi.

Strmeli so v radiator, ne da bi trenili z očesom. Videti so bili kot pobožniki pred totemom, med oboževalnim obredom; a bili so le ubogi brodolomci, ki so se spraševali, kako naj pokončajo britanski imperij. Če bi spustili noter pločevinast ali kartonast novc, bi radiator deloval, a potem bi pobiralec denarja našel dokaze o nečastnem dejanju.

Kaj storiti? so se spraševali izgnanci. Mraz jih je tresel kot malarija. Takrat pa je eden izmed njih spustil divji krik in ta je zamajal temelje zahodne civilizacije. In tako se je rodil novc iz ledu, iznajdba premrlega reveža.

Nemudoma so se lotili dela. Izoblikovali so kalupe iz voska, ki so se jim britanski novci popolnoma prilegali; potem so napolnili kalupe z vodo in jih postavili v zamrzovalnik.

Ledeni novci niso puščali sledov, ker so v vročini izhlapeli.

In tako se je tista londonska soba spremenila v plažo ob Karibskem morju.

Teologija/2

Krščanski bog, Bog mojega otroštva, se z nikomer ne ljubi. Morda je to edini med vsemi bogovi vseh ver človeške zgodovine, ki se z nikomer nikoli ni ljubil. Vsakič ko pomislim na to, se mi zasmili. Potem mu odpustim, ker je bil moj kaznovalni nadoče, vodja vesoljske policije, in pomislim, da je znal biti Bog konec koncev tudi moj prijatelj v tistih starih časih, ko sem jaz verjel Vanj in sem verjel, da On verjame vame. Potem ob uri magičnih šuštenj, med sončnim spuščanjem in nočnim spuščanjem, prisluhnem in zdi se mi, da slišim njegovo melanholično zaupno šepetanje.

1935, Buenos Aires: Evita

Videti je kot katera koli bledikava, neizrazita, ne grda ne lepa suhica iz množice, ki nosi ponošeno obleko in brez negotovanja ponavlja ustaljenost siromaštva. Kot vse druge živi priklenjena k radijskim dramam, ob nedeljah gre v kino in sanja, da je Norma Shearer, in vsak popoldan na vaški postaji opazuje, kako mimo vozi vlak proti Buenos Airesu. A Eva Duarte je vsega sita. Dopolnila je petnajst let in je vsega sita: spleza na vlak in se odpelje.

To dekletce nima ničesar. Nima ne očeta ne denarja; nobene stvari nima. Še spomina, ki bi ji lahko pomagal, nima. Odkar se je, hči samske matere, rodila v vasi Los Toldos, je bila obsojena na ponižanje, a zdaj je ona nihče med tisočerimi, ki jih vlaki vsak dan razlivajo čez Buenos Aires, množico podeželanov s štrenastimi lasmi in temno poltjo, delavcev in služkinj, ki jih mestno žrelo pogoltne, ko vstopijo vanj: med tednom jih Buenos Aires prežveči, ob nedeljah pa izpljune kose.

Ob vznožju visokih betonskih vrhov Evita ohromi. V paniki ne more drugega, kot da vije roke, pordele od mraza, in joče. Potem pogoltne solze, stisne zobe, trdno zgrabi kartonast kovček in se potopi v mesto.

1983, Lima: Tamara leti dvakrat

Tamari Arze, ki je izginila, ko ji je bilo leto in pol, ni bilo namenjeno

ostati v vojaških rokah. Zdaj je v neki predmestni vasi, v hiši dobrih ljudi, ki so jo vzeli k sebi, ko so jo tam našli zapuščeno. Na materino prošnjo so se babice z Majskega trga lotile iskanja. Imele so le malo sledov. Po dolgem in zapletenem poizvedovanju so jo naposled našle. Vsako jutro Tamara prodaja kerozin v vozičku, ki ga vleče konj, a se ne pritožuje nad svojo usodo; in najprej o svoji pravi materi noče niti slišati. Zelo polagoma ji babice pojasnijo, da je Rosina hči, hči bolivijske delavke, ki je nikoli ni zapustila. Da so neke noči njeno mater aretirali, ko je odhajala iz tovarne, v Buenos Airesu ...

Roso so mučili, pod nadzorstvom zdravnika, ki je ukazoval, kdaj je treba prenehati, in jo posiljevali, in streljali vanjo s slepimi naboji. Zaprta je bila osem let, brez procesa in pojasnila, dokler je niso lani izgnali iz Argentine. Zdaj na limskem letališču čaka. Njena hči Tamara leti k njej čez Ande.

Tamara potuje v spremstvu babic, ki sta jo našli. Hlastno poje vse, kar ji v letalu ponudijo, ne da bi pustila eno samo krušno drobtino ali en sam sladkorni kristalček.

V Limi se Rosa in Tamara odkrijeta. Pogledata se v zrcalo, skupaj, in enaki sta: enake oči, enaka usta, enaka materina znamenja na enakih delih telesa.

Ko pride noč, Rosa skopa svojo hčer. Ko jo položi v posteljo, zazna mlečen, sladkast vonj; in jo znova okopa. In še enkrat. Pa naj jo še tako mili, tistega vonja z nje nikakor ne more sprati. Čuden vonj je ... Naenkrat pa se Rosa spomni. Tak je vonj dojenčkov, ko se napijejo mleka: Tamara ima deset let in nocoj diši po novorojenčku.

Okno o ženski

Ta ženska je skrivnostna hiša.

Po svojih kotih hrani glasove in skriva prikazni.

V zimskih nočeh iz nje puhti.

Kdor vanjo vstopi, menda nikoli več ne pride ven.

Preskočim globok jarek, ki jo obkroža. V tej hiši se bom naselil. V njej me čaka vino, ki me bo izpilo. Prav na rahlo potrkam na vrata in čakam.

Zgodba o kuščarju, ki je svoje žene jedel za večerjo

Na rečnem obrežju, ki ga zakriva trsje, ženska bere. Nekoč je živel, pripoveduje zgodba, gospod s prostranim posestvom. Njegovo je bilo vse: vas Lucanamarco in to tukaj in ono onkraj, zaznamovane in divje živali, ponižni in ponosni ljudje, vse: izmerjeno in neobdelano, suho in mokro, kar je imelo spomin in kar je imelo pozabo.

A gospodar vsega ni imel naslednika. Vsak dan je njegova žena zmolila tisoč molitvic, roteč božjo milost za sina, in vsako noč je prižgala tisoč sveč.

Bog je bil že naveličan prošelj te nadležnice, ki je prosila, česar ji On ni hotel dati. In končno, da mu je ne bi bilo treba več poslušati ali pa iz božje usmiljenosti, je naredil čudež. In začela se je družinska sreča.

Otrok je imel človeški obraz in kuščarjevo telo.

Sčasoma je otrok spregovoril, a hodil je tako, da se mu je trebuh vlekel po tleh. Brati so ga naučili najboljši ayacuški učitelji, pisati pa s parklji ni mogel.

Pri osemnajstih je zahteval ženo.

Njegov premožni oče mu jo je priskrbel; in z velikim pompom so v duhovnikovi hiši sklenili poroko.

Prvo noč je kuščar skočil na ženo in jo požrl. Ko je sonce vzšlo, je na poročni postelji spal le vdovec, obkrožen s koščicami.

Potem je kuščar zahteval drugo ženo. In bila je nova poroka, in nova požrtija. A pogoltnož je potreboval še eno. In še in še.

Nevest ni manjkalo. V revnih hišah je bila zmeraj kakšna hči preveč.

Dulcidio popoldne počiva in rečna voda ga boža po trebuhu.

Ko odpre oko, jo zagleda. Ona bere. On še nikoli v življenju ni videl ženske z očali.

Dulcidio se približa.

- Kaj bereš?

Ona odloži knjigo in ga pogleda, prav nič presenečeno, in reče: *Legende*.

- *Legende?*

- *Stare zgodbe.*

- *In kaj boš z njimi?*

Ona skomigne z rameni: *Družbo delajo*, pravi.

Ni videti, da bi bila ta ženska s hribov, ali iz gozda, ali z obrežja.

- *Tudi jaz znam brati*, reče Dulcidio.

Ona zapre knjigo in se obrne stran.

Ko jo Dulcidio vpraša, kdo in od kod je, ženska izgine.

Naslednjo nedeljo, ko se Dulcinio med popoldanskim počitkom prebudi, je tam ona. Brez knjige, a z očali.

Sedi na mivki, noge ima zvite pod barvnimi krinolinami; ona je nadnavzoča, navzoča je od nekdej; in tako pogleda tega vsiljivca, ki se greje na soncu.

Dulcidio postavi stvari na svoje mesto. Dvigne eno izmed svojih nohtastih nog in jo sprehodi po obzorju modrih gora. - *Kamor seže oko, kamor stopi noga. Vse. Gospodar sem.*

Ona niti spreleti ne s pogledom prostranega kraljestva in molči. Nadtišina.

Posestnik vztraja. Ovčke in Indijanci so mu pokorni. Je lastnik vseh razsežnosti zemlje in vode in zraka, in tudi kosa peska, kjer sedi ona.

- *Dovolim ti, ji dopusti.*

Ona zaziba svojo dolgo kito črnih las, kot kdor posluša dež, in on, tako zelo plazilski, ji pojasni, da je bogat, a ponižen, vnet za študij in marljiv, predvsem pa gospod, ki si želi ustvariti dom, a kruta usoda hoče, da zmeraj ostane vdovec.

Ona skloni glavo in razmišlja o tem misteriju.

Dulcidio omahuje. Zašepeta: *Te lahko nekaj prosim?*

Približa se ji s strani in ji ponudi ledja.

- *Popraskaj me po hrbtu*, jo milo prosi, *sam ne dosežem.*

Ona iztegne roko, poboža roževinasto kožo in ga pohvali: *Prava svila.*

Dulcidio vzdrti in zapre oči in odpre usta in dvigne rep in čuti, česar ni čutil še nikoli.

Ko pa obrne glavo, nje ni več.

Z vso naglico se plazi skoz trsje, jo išče spredaj in zadaj in po vseh koncih in krajih. Ni sledi.

Naslednjo nedeljo nje na obrežju reke ni. In tudi naslednjo nedeljo je ni, pa tudi naslednjo ne.

Odkar jo je videl, jo vidi. In nič drugega ne vidi.

Zaspanec ne spi, požrešnež ne je. Dulcidijeva spalnica ni več srečno svetišče, kjer je počival v svetniškem varstvu svojih pokojnih žena. Njihove fotografije so še zmeraj tam, od vrha do tal so stene obložene z njimi, z njihovimi srčastimi okviri in prepleti iz citronovega cvetja; a Dulcidio, obsojen na samoto, leži pogreznjen v svoje blazine in melanholijo. Zdravniki in ranarji prihajajo od daleč, a nobeden ne more nič proti vročinskemu valu in sesutju vsega drugega.

Priklenjen na radio z baterijami, ki mu ga je mimogrede prodal neki Turek, Dulcidio polni svoje noči in svoje dneve z vzdihljaji in s poslušanjem glasbe, ki je že davno iz mode. Starši ga obupano opazujejo, kako vene. On nič več ne zahteva ženske, kot jo je zahteval prej: *Lačen sem*.

Zdaj jadikuje: *Sem ljubezenski berač*, in s svojim zlomljenim glasom in strašljivim nagnjenjem k rimi, ves v mukah pesni slavlilne pesmi dami, ki mu je ukradla mir in dušo.

Vsa služinčad se loti iskanja. Zasedovalci prebrskajo nebo in zemljo; a niti imena ženske, ki je izpuhtela, ne vedo in nihče nikdar ni videl nobene ženske z očali, ne v teh dolinah ne onkraj njih.

Nekega nedeljskega popoldneva Dulcidijevo srce nekaj zasluti. Z veliko muko vstane in komaj prileze do rečnega obrežja.

In tam je ona.

Oblit s solzami, Dulcidio izpove ljubezen prezirljivi in odljudni razvajenki, prizna, da: umiram ves obseden od žeje po tvojih medenih ustih, oznani, da: niti tvoje pozabe nisem vreden, golobček, ki me puščaš v blaznostih mučnih, in jo obsuje z laskavimi besedami in nakitom.

In pride svatba. Vsi so zadovoljni, kajti dežela že lep čas ni praznovala, Dulcidio pa je tam edini, ki se poroča. Tako imenitni stranki da duhovnik popust pri ceni.

Godba se vrti okrog mladoporočencev in harfa in violina slavnostno zvenita. Nazdravlja se na večno ljubezen srečnega para in reke punča tečejo pod šopki cvetja.

Dulcidio obleče novo kožo, rdečkasto po hrbtu in zelenomodro po mogočnem repu.

In ko naposled ostaneta sama, in se približa ura resnice, ji on ponudi: *Zdaj ti darujem svoje srce. Brez usmiljenja naj ga strejo tvoje nogé.*

Ona z enim pihljajem ugasi svečo, spusti na tla poročno obleko, naphano s čipkami, si počasi sname očala in reče: *Ne bit blesav. Nehi s temi bedarijami.*

Na mah ga razgali in vrže kožo na tla. Pa objame njegovo golo telo in ga razplameni.

Potem Dulcidio globoko zaspi, zvit ob tej ženski, in prvič v življenju sanja.

Poje ga, medtem ko spi. Golta ga po malem, od repa do glave, brez hrupa ali preglasnega žvečenja, previdno, da ga ne bi zbudila, da ne bi dobil neprijetnega vtisa.

Oblast

V davnih časih so ženske sedale na kljun in moški na krmo kanujev. Lovile in ribarile so ženske. Odhajale so iz vasi in se vračale, kadar so mogle ali kadar so hotele. Moški so postavljali kolibe, kuhali, v mrazu vzdrževali prižgane ognje, da jih ne bi zeblo, skrbeli za otroke in strojili kože za oblačila.

Tako je bilo življenje med Indijanci Ona in Yagan na Ognjeni zemlji, dokler niso moški nekega dne pobili vseh žensk in si nataknili maske, ki so si jih izmislile ženske, da bi jih ustrahovale.

Samo novorojene deklice so pustili pri življenju. Ko so rasle, so jim morilci govorili in ponavljali, da je služenje moškim njihova usoda. Verjele so jim. Verjele so jim tudi njihove hčere in hčere njihovih hčera.

Drugo okno o besedi

A ima razprte noge.

M gre navzgor in navzdol, vzpenja se in pada med nebesi in pekлом.
O, zaprt krog, te zaduši.

R je prav očitno noseča.

- Vse črke besede AMOR so nevarne, ugotovi Romy.

Ko besede prihajajo iz ust, jih ona vidi narisane v zraku.

1711, Paramaribo: One nosijo življenje v laseh

Naj križajo ali obesijo na železni kavelj, ki ga prepletejo njihova rebra, še toliko črncev, pobegom s štiristotih plantaž na surinamski obali ni konca. Globoko v gozdu pa plapola črn lev na rumeni zastavi divjakov. Ker nimajo krogel, njihovo orožje strelja kamenčke ali gumbe iz kosti; a najmočnejša zavezница pred nizozemskimi zavojevalci je neprehodna goščava.

Preden sužnje pobegnejo, ukradejo riževa ali koruzna zrna, klasje, fižol in bučna semena. Njihova velikanska lasišča postanejo kašče. Ko ženske pridejo v odprta pribežališča v džungli, stresejo glave in oplodijo svobodno zemljo.

1908, Caracas: Lutke

Kot se spodobi, gospodična streže očetu in bratom, kot bo stregla možu, ter ne stori in ne reče nič, ne da bi prosila za dovoljenje. Če ima denar ali je visokega rodu, gre k maši ob sedmih in se potem ves dan uči ukazovati črni služinčadi, kuharicam, strežnicam, dojiljam, varuškam, pericam, in šiva ali kleklja. Včasih sprejema prijateljice in si celo upa šepetaje priporočati kakšnen drzen roman:

- Ko bi ti vedela, kako sem se razjokala ...

Dvakrat na teden, popoldne, nekaj ur posluša svojega fanta, ne da bi ga pogledala ali mu dovolila, da se ji približa, oba sedita na zofi pred budnim tetinim očesom. Vsako noč, preden zaspi, moli avemarijo z rožnim vencem in si na kožo nanese pripravek iz jasmínovega cvetja, ki ga je v mesečini namočila v deževnico.

Če jo fant zapusti, se ona naenkrat spremeni v teto in je potlej obsojena, da oblači svetnike in pokojnike in novorojence, da nadzoruje pare, da skrbi

za bolne, uči katekizem in ponoči v samoti postelje vzdihuje, medtem ko opazuje portret tistega, ki jo je onečastil.

1976, v neki urugvajski ječi: Prepovedani ptiči

Urugvajski politični zaporniki ne smejo govoriti, žvižgati, se smejati, peti, hitro hoditi in ne pozdraviti drugega zapornika brez dovoljenja. Prav tako ne smejo ne risati ne sprejemati risb, na katerih so noseče ženske, bližnji prijatelji, metulji, zvezde in ptiči.

Didaskója Péreta, šolskega učitelja, ki so ga mučili in zaprli zaradi ideoloških razlogov, neko nedeljo obiše njegova petletna hči Milay. Hči mu prinese risbo, na kateri so ptiči. Ob vstopu v zapor ji sliko strgajo.

Naslednjo nedeljo mu Milay prinese narisana drevesa. Drevesa niso prepovedana in risba sme naprej. Didaskó pohvali njeno delo in jo vpraša, kaj so pobarvani krožci, ki so v drevesnih krošnjah, številni majhni krogi med vejami: *So pomaranče? Kakšno sadje je to?*

Deklica ga utiša: *Pšššt.*

In mu po tihem pojasni: *Tepček. Ali ne vidiš, da so to oči? Oči ptičev, ki sem ti jih prinesla na skrivaj.*

1980, Uspantán: Rigoberta

Ona je Indijanka Maja-Quiché, rojena v vasi Chimel, ki nabira kavo in obira bombaž na plantažah ob obali, odkar se je naučila hoditi. Videla je, kako sta med bombažem umrla njena brata, Nikolaj in Filip, najmlajša, in njena najboljša prijateljica, ko je še rasla, vse so drugega za drugim pokončali pesticidi.

Lani je Rigoberta Menchs v vasi Chajul gledala, kako vojska žge njenega brata Patrocinia pri živem telesu. Nekoliko pozneje je bil na španski ambasadi živ zažgan tudi njen oče skupaj z drugimi predstavniki indijanskih skupnosti. Zdaj, v Uspantánu, so vojaki obračunali z njeno materjo, najprej so jo oblekli v gverilsko obleko, potem pa jo razrezali na koščke.

Iz skupnosti Chimel, kjer se je rodila Rigoberta, ni ostal živ nihče.

Rigoberto, ki je kristjanka, so učili, da pravi kristjan odpušča svojim mučiteljem in moli za duše svojih krvnikov. Ko pravega kristjana udarijo po enem licu, so jo učili, jim nastavi še drugo.

- *Niti enega lica nimam več, da bi ga lahko nastavila*, pravi Rigoberta.

1978, La Paz: Pet žena

Kateri sovražnik je največji? Vojaška diktatura? Bolivajska buržoazija? Imperializem? Ne, prijatelji. Hočem vam povedati tole: naš največji sovražnik je strah. Nosimo ga v sebi.

Tole je rekla Domitila v rudniku kositra v Cataviju in se potem s še štirimi ženami in z dvajseterico otrok odpravila v glavno mesto. O božiču so začele gladovno stavko. Nihče ni verjel vanje. Več kot enemu se je to zdela dobra šala: *Zdaj bo pa pet žensk strmoglavilo diktaturo.*

Duhovnik Luis Espinal je bil prvi, ki se jim je pridružil. V kratkem jih je že tisoč petsto, ki stradajo, po vsej Boliviji. Pet žena, že od rojstva navajenih na lakoto, ima vodo za piščanca, ali purana, ali za nasoljeni kotlet, in smeh je njihova hrana. Medtem se udeleženci gladovne stavke množijo, tri tisoč, deset tisoč, dokler ni nešteto Bolivijcev, ki ne jedo in ne delajo, in triindvajset dni po začetku gladovne stavke ljudstvo zavzame ulice in nič več ga ne more zaustaviti.

Pet žensk je strmoglavilo vojaško diktaturo.

Prevedla Marjeta Drobnič

*Odprte žile Latinske Amerike***Uvod: sto dvajset milijonov otrok v središču viharja**

Mednarodna delitev dela temelji na tem, da se nekatere države specializirajo za to, da dobivajo, druge, da izgubljajo. Naš svet, ki ga danes imenujemo Latinska Amerika, se je v tem pogledu razvil prezgodaj: specializiral se je za to, da izgublja že od davnih časov, odkar so v obdobju renesanse Evropejci planili čez morje in temu delu sveta zasadili zobe v vrat. Minila so stoletja in Latinska Amerika je izpopolnila svojo dejavnost. Nič več ni kraljestvo čudes, kjer je zgodba zmagovala nad stvarnostjo in so trofeje konkviste, nahajališča zlata in gore srebra sramotili domišljijo. Vendar Latinska Amerika še kar naprej opravlja delo služkinje. Še vedno je v službi tujih potreb: kot vir in shramba nafte, železa, bakra in mesa; sadja in kave; surovin in živil, namenjenih bogatim državam, ki z njihovo porabo služijo veliko več kot Latinska Amerika s pridobivanjem in pridelavo. Davki, ki jih zaračunavajo kupci, so dosti višji od cen proizvajalcev. Na kratko, kot je to povedal julija 1968 Covey T. Oliver, koordinator pri Zvezi za razvoj: "Govoriti v današnjem času o pravičnih cenah je srednjeveški koncept. Smo v uspešnem obdobju svobodnega trgovanja ..." Kolikor več svobode se dopusti poslovanju, toliko več zaporov je treba zgraditi za tiste, ki zaradi poslov trpijo. Naši sistemi inkvizitorjev in rabljev ne delujejo samo v korist dominantnega zunanjega trga, ampak poskrbijo tudi za obilne vire zaslužka, ki pritekajo s tujimi posojili in naložbami na domači, podrejeni trg. "Znane so koncesije, ki jih je Latinska Amerika dala tujemu kapitalu, niso pa znane koncesije, ki bi jih Združene države dale kapitalu drugih držav ... Mi namreč ne dajemo koncesij," je opozoril približno leta 1913 severnoameriški predsednik Woodrow Wilson. Bil je prepričan: "Neko državo," je dejal, "ima v oblasti in nadvladuje kapital, ki je vanjo naložen." In imel je prav. Tako smo izgubili celo pravico, da se imenujemo Američani, čeprav so se Haitijci in Kubanci pojavili v zgodovini kot nova ljudstva stoletje prej, preden so se romarji z Mayflowerja naselili na obali Plymoutha. Za svet so danes Amerika samo Združene države: mi naseljujemo neko Subameriko, Ameriko drugega razreda in nejasne identitete.

Latinska Amerika je območje z odprtimi žilami. Od odkritja pa do

danes se je vedno vse preoblikovalo v evropski kapital, pozneje v severnoameriškega, in se tako kopičilo in se kopiči v nam oddaljenih središčih moči. Prav vse: zemlja, njeni plodovi in njene globine, bogate z rudami; ljudje in njihova delovna sposobnost ter kupna moč; naravna in človeška bogastva. Zaradi vključenosti v svetovno zobovje kapitalizma sta bila, od zunaj in postopno, vnaprej določena proizvodjalni način in razredna struktura vsakega kraja. Vsakomur je bila določena ena dejavnost, vedno v korist razvoja tuje metropole, ki je bila takrat vodilna. Tako se je razvila neskončna veriga zaporednih odvisnosti, ki ima veliko več kot dva člena. Znotraj Latinske Amerike večje države zatirajo svoje manjše sosedje, znotraj meja posamezne države pa velika mesta in pristanišča izkoriščajo svoje vire živil in delovno silo v notranjosti dežele. (Že pred štirimi stoletji se je rodilo šestnajst od danes dvajsetih najbolj naseljenih latinskoameriških mest.)

Za tiste, ki pojmujejo zgodovino kot konkurenco, nista zaostalost in beda Latinske Amerike nič drugega kot posledica njenega poloma. Mi smo izgubili, drugi so dobili. Vendar so tisti, ki so dobili, dobili na naš račun: zgodovina nerazvitosti celotne Latinske Amerike – kot smo že rekli – je zgodovina razvoja svetovnega kapitalizma. *Naš poraz je vedno vsebovala tuja zmaga; naše bogastvo je vedno porajalo našo revščino, da bi nahranilo razcvet drugih: imperijev in njihovih domačih vodij. V kolonialni in neokolonialni alkimiji se zlato spreminja v staro železo in hrana v strup.* Potosí, Zacatecas in Ouro Preto so z vrha sijaja dragih kamnov strmoglavo padli v globoko luknjo praznih rudniških rovov; in uničenje je bilo usoda čilske pampe, polne solitra, in amazonskih pragozdov, polnih kavčuka; sladkorni severovzhod Brazilije, argentinski gozdovi, polni *quebracha*¹, ali nekatera naftna naselja ob jezeru Maracaibo, vsi imajo boleče razloge, da verjamejo v minljivost bogastva, ki ga daje narava in si ga prilasča imperializem. *Dež, ki namaka imperialistična središča moči, duši prostrana predmestja sistema. Prav tako in sočasno je blaginja naših vladajočih razredov – vladajočih navznoter, obvladovanih navzven – prekletstvo naših množic, obsojenih na življenje tovarne živine.*

Prepad se povečuje. Približno sredi prejšnjega stoletja je življenjska

¹ Drevo, za katero je značilen trd les in ki raste na območju Chaca.

raven bogatih držav za petdeset odstotkov presejala raven revnih držav. Razvoj razvija neenakosti: Richard Nixon je aprila 1969 v svojem govoru pred Organizacijo ameriških držav (OEA) oznanil, da bo ob koncu dvajsetega stoletja dohodek *per capita* v Združenih državah petnajstkrat večji kot v Latinski Ameriki. *Moč celote imperialističnega sistema sloni na nujni neenakosti delov, ki ga sestavljajo, in ta neenakost dobiva vedno bolj dramatične razsežnosti.* Zatiarske države, gledano absolutno, vedno bolj bogatijo; še veliko bolj pa relativno – zaradi dinamike rastoče neenakosti. Centralni kapitalizem si lahko privoščijo razkošje, da ustvarja in verjame svojim lastnim mitom o obilju, vendar miti ne morejo napolniti želodcev, to dobro vedo revne države, ki sestavljajo obsežen *periferni* kapitalizem. Povprečen dohodek severnoameriškega državljanja je sedemkrat višji od dohodka južnoameriškega in se povečuje v desetkrat intenzivnejšem ritmu. In povprečja so varljiva zaradi neizmernih brezen, ki se odpirajo med mnogimi revnimi in peščico bogatih na jugu reke Bravo. Po podatkih Združenih narodov je na vrhu socialne piramide šest milijonov prebivalcev Latinske Amerike, ki so si prigrabili enak dohodek kot sto štirideset milijonov oseb na dnu socialne piramide. Šestdeset milijonov kmetov lahko računa na bogastvo petindvajsetih centov na dan; druga skrajnost pa so zvodniki zla, ki si lahko privoščijo razkošje, da si na zasebnih računih v Švici in Združenih državah nakopičijo pet milijonov dolarjev in jih zapravljajo za bahanje, za sterilno razkošje – žalitev in izziv – in za neproduktivne naložbe, ki sestavljajo nič manj kot polovico vseh naložb, se pravi, kapital, ki bi ga lahko Latinska Amerika namenila za vnovično oživljanje, razširitev in ustvarjanje virov, proizvodnje in dela. Naših vladajočih razredov, ki so od nekdaj del konstelacije imperialistične oblasti, niti najmanj ne zanima, da bi se prepričali, ali bi lahko bilo domoljubje bolj dobičkonosno kot izdajstvo in ali je beračenje edina mogoča oblika mednarodne politike. Zastavili so suverenost, ker "ni druge poti": pretveze oligarhije sebično zamenjujejo nemoč nekega družbenega razreda z nezanimanjem za usodo naroda.

José de Castro pravi: "Jaz, ki sem dobil mednarodno nagrado za mir, menim, da za Latinsko Ameriko, na žalost, ni druge rešitve kot nasilje." Sto dvajset milijonov otrok trepeta v središču tega viharja. Število prebivalstva Latinske Amerike narašča kot nobeno drugo; v pol stoletja

se je rast prebivalstva potrojila z obrestmi. Vsako minuto umre en otrok zaradi bolezni ali zaradi lakote. Leta 2000 bo imela Latinska Amerika šeststo petdeset milijonov prebivalcev in polovica bo stara manj kot petnajst let: prava tempirana bomba. Konec leta 1970 je od dvesto osemdeset milijonov prebivalcev Latinske Amerike petdeset milijonov brezposelnih ali imajo le priložnostna dela, približno milijon pa je nepismenih; polovica se jih stiska v nezdravih bivalnih prostorih. Trije največji trgi Latinske Amerike – Argentina, Brazilija, Mehika – ne dosegajo enake kupne moči kot Francija ali Zahodna Nemčija, čeprav skupno število prebivalstva vseh treh vélikih močno presega število prebivalstva katere koli evropske države. Danes Latinska Amerika proizvaja, v razmerju s prebivalstvom, manj hrane kot pred zadnjo svetovno vojno in njen izvoz per capita, po stalnih cenah, se je od krize leta 1929 zmanjšal za trikrat. Ta sistem je zelo racionalen v očeh njegovih tujih gospodarjev in v očeh naše komisionarske buržoazije, ki je satanu prodala dušo za ceno, ki bi se je sramoval celo Faust. Za vse druge pa je sistem iracionalen, ker bolj ko se razvija, bolj zaostruje svoja neravnotežja in napetosti, svoja žgoča protislovja. Celó pozna in odvisna industrializacija, ki brez težav obstaja skupaj z veleposestvom in s strukturami neenakosti, prispeva k sejanju brezposelnosti, namesto da bi pomagala pri njeni odpravi; revščina se širi, bogastvo pa osredotoča v Latinski Ameriki, na območju nepreglednih legij prekrižanih rok, ki se nenehno povečujejo. Nove tovarne rastejo na privilegiranih krajih razvoja – to so São Paulo, Buenos Aires, Ciudad de México – vendar je potrebno čedalje manj delovne sile. Sistem ni predvidel te male nadloge: odveč so ljudje. In ljudje se razmnožujejo. Ljubimo se z navdušenjem in brez predsodkov. Vedno več ljudi ostaja na obrobju poti: ni dela na poljih, kjer vlada veleposestvo s svojimi velikanskimi neobdelanimi površinami, in ni dela v mestu, kjer vladajo stroji: sistem bruha ljudi. Severnoameriške misije množično sterilizirajo ženske in sejejo tabletko, diafragme, spirale, prezervative in koledarje nevarnih dni, kljub temu pa žanjejo otroke; latinskoameriški otroci se še naprej trmasto rojevajo in zahtevajo svojo naravno pravico do prostora pod soncem na tej čudoviti zemlji, ki bi lahko vsem dala to, kar jim sedaj odreka.

V začetku novembra 1968 je Richard Nixon rekel, da je Zveza za razvoj sicer dopolnila sedem let, kljub temu pa sta se povečala podhranjenost

in pomanjkanje hrane v Latinski Ameriki. Nekaj mesecev prej, aprila, je George W. Ball zapisal v časopisu *Life*: "Nezadovoljstvo najrevnejših narodov, vsaj v naslednjih desetletjih, še ne bo pomenilo grožnje uničenja sveta. Naj bo še tako sramotno, je bil svet več rodov razdeljen na dve tretjini revnih in eno tretjino bogatih. Naj bo še tako nepravilno, moč revnih dežel je omejena." Ball je bil na čelu delegacije Združenih držav Amerike na prvi Konferenci o trgovini in razvoju v Ženevi in je glasoval proti devetim od dvanajstih splošnih načel, ki so bila tam sprejeta za ublažitev izgub nerazvitih držav v mednarodni trgovini. Pokoli, ki jih povzročča beda, so v Latinski Ameriki tajnost; vsako leto brez kakršnega koli hrupa po tihem eksplodirajo tri hirošimske bombe nad temi ljudstvi, ki so se navadila trpeti s stisnjenimi zobmi. To sistematično nasilje ni dozdevno, ampak je resnično, se povečuje: zločini bede se ne vpisujejo v krvavo kroniko, ampak v statistiko organizacije FAO. Ball pravi, da je nekaznovanje še vedno mogoče, ker revni ne morejo povzročiti svetovne vojne, a Imperij je vseeno zaskrbljen: nesposoben, da bi pomnožil štruce kruha, dela vse, da bi odpravil jedce. "Bojuj se proti revščini! Ubij berača!" je načelkal mojster črnega humorja na nekem zidu mesta La Paz. Kaj drugega nameravajo dediči Malthusa kot pa pobiti vse prihodnje berače, še preden se rodijo? Robert McNamara, predsednik Svetovne banke, ki je bil predsednik Forda in severnoameriški obrambni minister, trdi, da demografska eksplozija pomeni največjo oviro za napredek v Latinski Ameriki, in napoveduje, da bo Svetovna banka pri pridobivanju posojil dala prednost državam, ki bodo predložile program za nadzor natalitete. McNamara z obžalovanjem dokazuje, da možgani revnih mislijo za petindvajset odstotkov manj, in tehnokrati Svetovne banke (ki so se že rodili) poženejo svoje računalnike in porajajo skrajno zapletene umetelnosti o prednostih ne-rojevanja:

"Če neka država v razvoju, katere povprečni dohodek per capita dosega od sto petdeset do dvesto dolarjev na leto, v petindvajsetih letih zmanjša nataliteto za petdeset odstotkov, bo čez trideset let njen dohodek per capita večji za najmanj štirideset odstotkov glede na raven, ki bi jo dosegla v nasprotnem primeru, čez šestdeset let pa bi bil dvakrat večji," zatrjuje eden izmed dokumentov tega organa. Znana je postala fraza Lyndona Johnsona: "Pet dolarjev, naloženih proti rasti prebivalstva, je bolj učinkovitih kot pet dolarjev, naloženih v ekonomsko rast." Dwight Eisenhower je napovedal,

da če se bo prebivalstvo na Zemlji povečevalo z enakim ritmom, ne samo da se bo povečala nevarnost revolucije, ampak se bo "poslabšala življenjska raven vseh narodov, z našim vred".

Združene države Amerike znotraj svojih meja nimajo težav z demografsko eksplozijo, zato pa si prizadevajo bolj kot kdor koli vsiliti in razširiti družinsko načrtovanje na vseh štirih straneh neba. Ne samo vlado, tudi Rockefellerja in Fordov sklad tlačijo more o milijonih otrok, ki kot kobilice prodirajo s horizontov tretjega sveta. Platon in Aristotel sta se ukvarjala z isto temo pred Malthusom in McNamaro, brez dvoma pa danes vsa ta svetovna ofenziva za zmanjšanje natalitete opravlja natanko določeno nalogo: tako skuša upravičiti zelo neenako razporeditev dohodka med državami in med družbenimi razredi, prepričati revne, da je revščina posledica neodpravljenih otrok, in skuša zajezi napredovanje besnenja nemirne in uporne množice. Na azijskem jugovzhodu znotrajmaternične naprave tekmujejo z bombami in šrapneli, trudeč se, da bi zaustavile rast prebivalcev Vietnama. *V Latinski Ameriki je bolj higienično in učinkoviteje ubijati gverilce v maternicah kot pa v hribih ali na cestah.* Različne severnoameriške misije so sterilizirale na tisoče žensk v Amazoniji, čeprav je to najbolj nenaseljeno območje na našem planetu. V večini latinskoameriških držav ljudi ni preveč, ampak jih primanjkuje. Brazilija ima 38-krat manj prebivalcev na kvadratni kilometer kot Belgija; Paragvaj 49-krat manj kot Velika Britanija; Peru 32-krat manj kot Japonska. Haiti in Salvador, človeški mravljišči Latinske Amerike, imata manjšo gostoto prebivalstva kot Italija. Izgovori, na katere se sklicuje, žalijo razum, resnični nameni pa podžigajo srd. Konec koncev, nič manj kot polovica ozemlja Bolivije, Brazilije, Čila, Ekvadorja, Paragvaja in Venezuele je nenaseljena. Nobena latinskoameriška populacija ne narašča tako počasi kot v Urugvaju, deželi starcev, in vseeno ni bil noben drug narod v zadnjih letih kaznovan s tako hudo krizo, za katero se zdi, da ga je privlekla do zadnjega kroga pekla. Urugvaj je prazen, čeprav bi njegovi rodovitni travniki lahko preživljali veliko več prebivalcev, kot jih danes na tej zemlji prenaša toliko tegob.

Pred več kot stoletjem je neki gvatemalski državni sekretar preroško presodil: "Bilo bi nenavadno, če bi se pod varstvom Združenih držav Amerike, od koder prihaja trpljenje, rodila tudi rešitev." Zveza za razvoj je mrtva in pokopana, Imperij pa sedaj z več brezglavosti kot velikodušnosti

predlaga, da bo rešil težave Latinske Amerike tako, da se bo vnaprej znebil njenih prebivalcev. V Washingtonu že imajo razloge za sum, da revni narodi ne želijo biti revni. Vendar si ni mogoče želeli cilja brez sredstev: kdor zanika osvoboditev Latinske Amerike, zanika tudi naše edino mogoče vnovično rojstvo in hkrati daje odvezo strukturam na oblasti. Mladi se množijo, se upirajo, poslušajo: kaj jim ponuja glas sistema? Sistem govori nadrealistični jezik: predlaga preprečevanje rojstev na tej prazni zemlji; meni, da primanjkuje kapitala v državah, kjer je kapitala preveč, a se zapravlja; pomoč poimenuje deformirano ortopedijo posojil in izžemanje bogastev, ki jih povzročajo tuje naložbe; poziva veleposestnike, naj izvedejo agrarno reformo, in oligarhijo, naj uresniči socialno pravico. Tuji dejavniki podžigajo razredni boj, ki pravzaprav ne obstaja; obstajajo pa družbeni razredi, in zatiranju enega razreda po drugem se reče zahodni način življenja. Zločinske ekspedicije *marincev* imajo za cilj vnovično vzpostavitev reda in socialnega miru. Diktature, vdane Washingtonu, v zaporih ustanavljajo pravno državo in prepovedujejo stavke in odpravljajo sindikate, da bi zavarovale pravico do dela.

Ali nam je prepovedano vse, razen da stojimo prekrizanih rok? Revščina ni zapisana v zvezdah; nerazvitost ni sad neke temačne božje namere. Tečejo leta revolucije, časi odrešitve. Vladajoči razredi potrebujejo čas za premislek in sočasno napovedujejo pekel za vse. Pravzaprav ima desnica prav, ko se identificira z mirom in redom: to je res red vsakdanjega poniževanja večine, a konec koncev red: mir v tem, da je nepravilnost še naprej nepravilna in lakota lačna. Če se prihodnost spremeni v škatlo presenečenja, konzervativec kriči in ima prav: "Izdali so me!" In ideologi nemoči, sužnji, ki gledajo sami sebe z očmi gospodarja, ne odlašajo s tarnanjem. Bronasti orel *Maineja*, podrt na dan zmage kubanske revolucije, danes zapuščen leži s polomljenimi krili pred nekim portalom v stari havanski četrti. Od Kube naprej so tudi druge države začele po različnih poteh in na različne načine izkušnjo sprememb: vztrajanje pri sedanjem stanju stvari je vztrajanje pri zločinu.

Duhovi vseh zatrtih in izdanih revolucij v vsej mučeni latinskoameriški zgodovini se pridružujejo novim izkušnjam, prav tako kot so bili sedanji časi sluteni in spočeti v protislovjih preteklosti. *Zgodovina je prerok s pogledom, obrnjenim nazaj; zaradi tega, kar je bilo, in proti temu, kar*

je bilo, napoveduje, kaj bo. Zato se v tej knjigi, ki želi posredovati zgodovino plenjenja in hkrati pripovedovati, kako delujejo današnji mehanizmi ropanja, pojavljajo konkvistadorji na karavelah in poleg njih tehnokrati v reaktivcih, Hernán Cortés in marinci, uradniki kraljestva in misije Mednarodnega denarnega sklada, deleži trgovcev s sužnji in zaslužek General Motors. Tudi padli heroji in revolucije naših dni, sramote in mrtva ter znova vstala upanja: plodne žrtve. Ko je Alexander von Humboldt raziskoval običaje starih indijanskih prebivalcev visokih planot Bogote, je izvedel, da so Indijanci imenovali žrtve ritualnih ceremonij *quihica*. *Quihica* je pomenila *vrata*: smrt vsakega izbranca je odpirala nov cikel sto petinosemdesetih lun.

Prevedla Urša Geršak

Eduardo Galeano (1940, Montevideo, Urugvaj), svetovno znani esejist, romanopisec in novinar, je zaradi svojega pisanja preživel dolga leta v izgnanstvu, najprej v Argentini, potem v Španiji. Njegovo delo *Odrpte žile Latinske Amerike* (*Las venas abiertas de América Latina*, 1970), prevedeno v več kot dvajset jezikov in v nekaterih latinskoameriških državah takrat prepovedano, je eno najpomembnejših in najsijajnejših zgodovinskih poročil iz sedemdesetih let. V svojih najbolj znanih delih: *Naslednji dnevi* (*Los días siguientes*), *Latinskoameriške kronike* (*Crónicas latinoamericanas*), *Dnevi in noči ljubezni in vojne* (*Días y noches de amor y de guerra*), *Spomin ognja* (*Memoria del fuego*), *Knjiga objemov* (*El libro de los abrazos*), *Korakajoče besede* (*Las palabras andantes*) avtor ustvarja mozaično podobo sodobnega sveta s črticami ali kratkimi kratkimi zgodbami, z nekakšnimi prebliski, izseki iz (ne)vsakdanjega življenja, indijanskih in krščanskih mitov ter nadrealističnih vizij, z življenjskimi usodami iz preteklosti in sedanosti, igrivimi kritičnimi fragmenti in z drobnimi alegorijami, ki se navezujejo na znane dogodke ali značilnosti držav in ljudi Latinske Amerike. Nekatere njegove črtice niso daljše od vrstice, s svojevrstnim postavljanjem ločil, skladnjo in z ritmom pa so včasih bližje poeziji kot prozi; za njegovo pisanje je značilen svež, neposreden jezik, ki pogosto menja pogovorno in knjižno raven, pri tem se pojavljajo včasih logični in pričakovani, včasih presenetljivi zasuki. Galeanovi literarni liki so največkrat junaki z družbenega obrobja, ki so bili ali so še zapostavljeni, prikrajšani – a ne zgolj zaradi krute usode – za življenje, vredno človeka, ki so ga ali ga na njihov račun in brez

vsakršnega zadržka živijo drugi. Kot v esejih in študijah je tudi v literarnih delih predvsem pisatelj s kritičnimi očmi, zagovornik enakopravnosti in zatiranih, naj so ti ali izgnanci, ali reveži, ali ženske, ali otroci, skratka, ljudje, ki so bili ali so v nekem okolju "zaznamovani" zaradi svoje drugačnosti. Galeanovo najslavnejše delo *Odpрте žile Latinske Amerike*, poljudnozgodovinska študija, ki obravnava celotno mučeniško zgodovino tega naravno bogatega, a nesrečno revnega dela sveta, je imelo ob svojem izidu silen odmev, saj se loteva težav, s katerimi mora živeti latinskoameriški človek, z neposrednim, kritičnim pogledom, ki je bil v tistem času in za ta del sveta nenavaden in drzen. Avtor brez sprenevedanja piše o revščini in zapostavljenosti svojega širšega kraja, ki je bil vedno, od "velikega odkritja" naprej, odvisen od političnih odločitev tujih sil in zaznamovan s samozaverovanostjo in klečeplastvom domačih vodilnih razredov. S tem delom, ki danes že sodi med klasična, je takrat Eduardo Galeano miniral udobne naslonjače bralskih množic povsod po svetu, pa naj je bilo njihovo poznavanje Latinske Amerike dobro ali ne.

Spremno opombo napisali U. G. in M. D.

FRONT-LINE

Matej Bogataj

Od življenja stvari do magičnega in minulega

Rudi Šeligo: ZUNAJ SIJE FEBRUAR

Uredil in spremno besedo spisal Aleksander Zorn. Mladinska knjiga, Ljubljana
1995 (Jubilejna zbirka)

V zbirki, ki nosi naslov po stavku iz zgodbe *Februar*, je izbor Šeligove kratke proze od začetkov, torej od prve zbirke *Kamen*, ki je izšla leta 1968, do njegove zadnje kratke proze, ki je bila dostopna samo revialno. V teh desetletjih je Šeligova proza prehodila dolgo pot, kar pomeni predvsem to, da se ji je uspelo spreminjati in odzivati tako na mladostni radikalizem kot tudi na zorenje, hkrati pa je ostajala sopotnik sočasnemu mišljenju, začrtavala kurz in delala gaz dominantnim smerem domače prozaistike, saj je Šeligo načel in domislil precej tistega, kar so pograbili njegovi prozni in esejistični sopotniki.

Izbor se začinja s Šeligovim zgodnjim delom, z zgodbami iz zbirke *Kamen* (1968), od katerih so bile zgodnje napisane kar desetletje pred izidom zbirke; to omogoča natančen vpogled v pisateljski razvoj in rekonstrukcijo nekaterih značilnih pripovednih tehnik. Tako je v izboru sedem proznih fragmentov o naslovnem junaku Kamnu – že to malo namiguje na njegovo neživost – in njegovih rahlo okornih vsakodnevnih peripetijah, ki jih zvečine zakrivi njegova nekomunikativnost, odštekanost, posledica drugačnosti in nekonformizma. Čeprav veljajo ti fragmenti za Šeligovo predreistično prozo, so za pozna petdeseta precej radikalni, tako zaradi opuščanja tradicionalne sklenjenosti pripovedi kot po napovedi strašnega zanimanja

za detajl, ki s kopičenjem že sam po sebi razdira in duši zgodbo. To je še poudarjeno s pripovednimi prelomi, ki po opisu odtujenosti, zadrege s svetom, posebne, neprilagojene in neprilagodljive eksistence, ki je takšna tudi zaradi zadrege, radi zavijejo v fantastiko, v vdor nadrealnega in grotesknega, ki se nenadno in nenadejano postavi ob prejšnje, zunanje. V tej prozi so že jasno vidni nastavki tistega izrinjanja subjektivitete, junaka, zaradi katere je bila Šeligova proza, potem pa tudi tista, ki mu je sledila, spoznana za reističnost, torej za sopotnico in duhovno sorodnico novemu romanu. Šeliga namreč že na začetku zanese v ekstatično predajanje snovnemu, v deskriptivnost, pojavlja pa se tudi cel kup stavkov in izjav, ki kažejo, da so za razpršenega, shizoidnega junaka (ki napoveduje, da "bo zbral trnje pod kožo, razmetana obličja in razcepljene misli v enotno reč" – in ali ni to značilna predstopnja za nadaljnje zmanjševanje in izgubljanje subjektivitete) večinoma vse le stvari, reči, predmeti. Tako flegma izjavi, da je njegova punca "samo ena med stvarmi, ki so ...", pojavi pa se tudi že zanimanje za hladno, objektivno resničnost, v kateri je gledalec, gleduh, čim bolj zanemarjen, brez strasti, znanstven; Kamnu je "resnica tega dneva ... bila, da je gledal, in nič več". Že v teh fragmentih in v zgodbi *Dva in gora*, kjer gre za opis vzpona para, ki se vmes izgubi, Šeliga fascinirajo reči, ugotavljanje njihove predmetnosti in negibnega bistva, spraševanja o različnih nivojih neživosti, na primer razlika med mrtvo živaljo in mrtvo naravo, za njeno oživljanje z besedo. Vdor predmetnega sveta je mogoče samo poskus, da bi se do konca izgubili in razpršili, če je že nemogoče ponikniti v naravo, med stvari.

Pri Šeligovo zgodnji prozi so pogosti prehodi iz notranjega, iz prve osebe ednine, v objektivno, zunanje, v opisovanje, v tretjo osebo ednine, potem pa vse skupaj v kratek, enostavčen nagovor bralca v stilu, pogled, tudi seno te hoče ugonobiti in podobno, nato vse skupaj preide v nekaj, kar je lahko jasno samo vsevednemu pripovedovalcu, recimo v zgodbo o teti ali anekdoto in podobno. Vse to kaže, da gre za zelo razvejene pripovedne strategije, za eksperiment, za tekst, ki se ukvarja z različnimi pripovednimi postopki in taktikami. Zgodba je zanemarjena, v ozadju, bolj skelet za opise in ekshibicije jezika kot za kaj drugega.

Hkrati je presenetljivo, kako natančen zna biti Šeligo pri katalogizaciji sveta; naša kakor junaka prideta, na primer, do bajoneta in čelade, pa imamo

takoj blazno natančen zapis o položaju in rji, ki se luskasto lušči, pa o prelomih in kar je še tega, tako da dobimo vtis, da gre za znanstveno poročilo vesoljca, ki ne more poslati slike in ne ve, ali bo videno še lahko kdaj narisal. Ko rečemo: katalogizira, razvršča, opisuje, kot da je svet pred koncem in je treba ohraniti pričevanja o izginulem, potem se takoj spomnimo na *Katalog*, manifest slovenske neoavantgarde, ki je nastal pozneje in v katerem gre za isto zanimanje za življenje stvari, za evidenco, za širjenje meja znanega, za preobrat razmišljanja, za izrinjanje antropocentrizma.

Če še enkrat pogledamo najzgodnejša Šeligova dela glede na antropocentrizem in humanizem, gotovo ne moremo prezreti stavka iz zgodbe *Dva in gora* "Marija si je spet dovolila," da je rekla nekaj nesmiselnega, nekaj takega, da je vse to lepo", ki kaže, da je dovoljeno govoriti in besedovati o vsem mogočem, o nekakšni lepoti in podobnem pa ne, saj je to očitno nekakšen preživel humanizem, ki se še ne zaveda – ženske! – da stvari najprej in predvsem so, potem so njihova živost in mrtvost, večnost in minevanje, vse drugo pa je pasatizem.

Sledijo Šeligove najbolj tipične, antologijske reistične zgodbe, v katerih se do pojma razvije smisel za detajl, za razraščanje v svet predmetov, za vse tisto, kar je bilo kot seme že v proznih začetkih in kar je sorodno tehniki novega romana. Najznačilnejši zgodbi sta *Okus po jodu*, ki bi lahko rabila kot krajši priročnik za navtike začetnike, predvsem zaradi vžiganja zunajkrmnih motorjev in enciklopedično popisane pestrosti podvodnega sveta, in *Žil*, kjer ob opisu poti naslovnega junaka skozi mesto natančno zvemo, v katero ulico se neka nadaljuje, katera jo križa, kakšna so pročelja in podpodja. Čeprav se zdi to seveda kar najradikalnejši poskus objektivnosti, ki ob oblekah in drobnih detajlih izrisuje še celotno kuliserijo in poskuša z njo zaobjeti sploh ves vidni in spoznavni svet, je v *Žilu* navzoče nenavadno toplo zanimanje za marginalce, nabite v bifeju, in njihove drobne prigode, ki gotovo presega željo po "znanstvenem" in kaže v smer večjega humanizma, zanimanja za človeka in njegove reve, čustva, pričakovanja, želje.

Enako odstopanje najdemo tudi v *Šaradi*, zgodbi iz naslednje zbirke s pomenljivim naslovom *Poganstvo* (1973), ki se dogaja v svetu mularije, morda zaradi dolgočasnosti in provokativnosti tudi mladoletnih prestopnikov; v njej Šeligo ne le posname in prikaže adolescentski jezik, ampak se v celoti poglubi v psihiko glavne junakinje, v njeno odsotno emocionalnost

in sploh izpraznjenost, povnanjeno in površno erotiko. Zdi se, da se v *Šaradi* in po njej (*Kaj delajo s stabo, Vigilija ali konec vajenske dobe*) Šeligovo pisanje prelomi, saj v *Šaradi* prvoosebno fragmentarno pripoved prekinja vznesen, zamaknjen govor o koncu galaksij in zvezd in vesolja. Soočenje trendovsega, modnega, adolescentske zajebancije, in nečesa večnostnega, nekakšnega absolutno avktorialnega pripovedovalca z vpogledom v kozmične katastrofe, do katerih pa je prav po božje brezbrizen, pa že kaže, da se je pojavila instanca zunaj sedanjosti in navzočnosti stvari, da je nekaj nad njimi in nad vsem. Kar naenkrat treščita skupaj dva svetova, en prikrit in oddaljen, za zmeraj in od nekdanj, nejasen in zaklinjevalen, magija, ljudsko zdravilstvo, okultno in ritualno, zaklinjanje ljubiteljskih popoldanskih vaških čarovnic, divji poganski rituali, in hipermodernost, sodobni vsakdanjik, tudi v kar najbanalnejši obliki; televizija, ki vdre s celotno kramo in klapo na prizorišče dogajanja, avtomobili, obliži in mazila, ki zdravijo proti svoji volji vpletenega v iniciacijski obred. V Šeligovem pisanju je torej koeksistenca sedanjosti in nečesa minulega, globoko zakopanega, ki pa je očitno še živo in navzoče v ozkih skupinah ezoteričnih zanesenjakov, tako pa z rekonstrukcijo v literaturi tudi za vse druge.

Sledijo tri zgodbe iz zbirke *Molčanja* (1986), ki odpira spet novo usmeritev Šeligovega pisanja. Predvsem zaradi apokrifnih zgodb *Hleb* in *Abba*, ki se po štimungu z opisovanjem revolucionarjev in njihovih usod približuje *Grobnci za Borisa Davidovića* Danila Kiša, čeprav je dogajanje skrčeno in prostor omejen – tudi zaradi že znanih pikantnosti in perversnosti totalitarnih sistemov se lahko pisanje omeji na izsek usode, na trenutek, ko se posameznik, nosilec akcije, sooči z delovanjem stroja, ki ga je soustvarjal, na sebi. Namesto hladne, neosebne pisave se pojavi bolj strastno, pa nikakor ne v izmišljivi in pripovedovanju uživajoče "sprenevedanje", da gre za najdene rokopise, za resnične biografije, to prinese popolnoma drugačen odnos do pisave in zgodbe, pa tudi večjo berljivost – vsaj za vse, ki smo zrasli prav ob takšni prozi. Obe zgodbi, *Hleb* in *Abba*, tematizirata odnos med pisavo in molkom, možnostjo in prisilo pisave, in čeprav ga simulirata z zunanjim, s pritiskom, ki zahteva pisavo in napisano v zameno za življenje, je jasno, da gre za zgodbi z one strani molka, da je ničelna stopnja jezika vsaj obkrožena, če ne tudi presežena – zgodbi pa tako zasidrani v izmišljivi in razprti med ponujeno možnostjo rešitve, izhodom iz molka

v pisavo – ki je tako pisava z druge strani molka, pa še zmeraj prepoznavno avtorska, enotna, brez stilizacij in "premega govora". Možnost pobega v pisavo se v hipu, ko se vmeša pripovedovalec z dejstvi, pokaže za iluzorno – vendar se proza s tem osmišljeno in ozaveščeno suklja okoli molka, razmerje med pisavo in molkom pa zamenja prejšnje zanimanje za življenje stvari, za nič človeka in nič predmeta.

Nedvomno so Šeligova *Molčanja* zbirka, ki tudi zaradi bližine takratnih, metafikcijskih proznih prijemov, od katerih se pomembno in bistveno razlikuje, predvsem pa zaradi izredno goste in mojstrske jezikovne obdelave in zrele kompozicije zasluži večjo pozornost, kot je je bila deležna ob izidu; tako pomeni še eno tistih mest v domači prozi, h kateremu se bo treba vračati.

Mateja Komel Snoj*Izborna izbira***Janko Kos: MODERNA SLOVENSKA LIRIKA: 1940-1990**

Mladinska knjiga, Ljubljana 1995 (Zbirka Kondor 271)

Nova pesniška antologija Janka Kosa si zasluži pozornost (in naklonjenost) že zato, ker v nasprotju z razmeroma dolgo vrsto takih del na Slovenskem ni "obremenjena" niti z založniško podjetnostjo (predstaviti čim več piscev kakega zgodovinskega obdobja ali kar celotne slovenske poezije) niti z nonšalantno vsepознаvalskim izborom. Z drugimi besedami: je izborna v pravem pomenu besede.

Moderna slovenska lirika: 1940-1990 ni nekakšno nadaljevanje ali dopolnilo avtorjeve antologije *Slovenska lirika: 1950-1990* iz leta 1983, še manj njeno prevrednotenje. Že iz naslova je namreč razvidna povsem nova sestavljalska zasnova, v skladu s katero se je avtor lotil vnovičnega branja in izbiranja (najboljših) besedil slovenske poezije zadnjega pol stoletja. Ker je antologija oblikovana v skladu z določili izbranega literarnozgodovinskega pojma, so pomisleki o avtorjevem poljubno spreminjajočem se okusu – nanje smo kmalu po izidu lahko naleteli v dnevnem časopisju – vsekakor odveč. Nasprotno: čeprav tudi za novo antologijo nemara drži, da je bilo avtorjevo merilo pri izbiranju "neposredno, konkretno duhovno-estetsko učinkovanje posameznega besedila", torej "poetični užitek", ki so mu ga dajala – to subjektivno stališče se mu je zdelo, kot je zapisal v delu izpred dvanajstih let, ustrežnejše od razumskega premisleka o zgodovinskem, razvojnem ali slogovnem pomenu kake pesmi – je tokrat

načrtno postavil v ospredje literarnozgodovinski vidik. Osrednje merilo je namreč (ne ravno poljubna) "modernost" lirskih besedil.

Kos je v antologijo *Slovenska poezija: 1950-1980* zajel sodobna pesniška besedila, zdaj pa je pogled nanje, pa tudi na nekatera druga, izostril v luči pojma "moderna lirika"; ta ni mišljen vrednostno, temveč literarnosmerno, zgodovinsko in teoretsko. Ker mu torej ni šlo za pregled čez celotno pesniško ustvarjanje zvečine v drugi polovici tega stoletja, temveč za ožji, "specializiran" izbor, je precej omejil število pesnikov (v prejšnji antologiji jih je triinštirideset, v tej sedemindvajset, med njimi šest takih, ki jih prejšnja antologija ni mogla upoštevati). Čeprav sta knjigi po obsegu približno enaki (vsebudeta nekaj več kot sto štirideset pesmi), je v zadnji kar dve tretjini novih besedil.

Kos na začetku spremne besede namerava razložiti, kaj pravzaprav pomeni literarnozgodovinski *terminus tehnicus* "moderna lirika", pri tem opozarja na njegovo neenotno rabo tako v evropski kot v slovenski literarni vedi. Zato v nadaljevanju zajema v premislek precej spreminjajočo se vsebino tega pojma. Ta postane razumljiva, šele če določila moderne lirike, kot pravi, primerjamo z določili tradicionalne.

Slovenska literarna veda se pri rabi pojmov "moderna" in "tradicionalna lirika" oziroma pri določanju razmerja med njima seveda lahko opre na bolj ali manj prepričljiva dognanja evropskih literarnih zgodovinarjev in teoretikov, ki so se z njima spoprijeli predvsem po letu 1950. Tako Kos med množico razlag opozarja predvsem na delo Hansa Sedlmayrja *Revolucija moderne umetnosti* (*Revolution der modernen Kunst*, 1952) in na knjigo Huga Friedricha *Struktura moderne lirike* (*Die Struktur der modernen Lyrik*, 1956), med novejšimi pa na *Strukturo moderne literature* (*Die Struktur der modernen Literatur*, 2. izd. 1990) Maria Andreottija. Te razlage so dokaz, da je vsebina pojma "moderna lirika" v marsičem problematična, saj so njihovi avtorji prišli do precej različnih sklepov. Kot poroča Kos, Sedlmayr ugotavlja samo to, da je za moderno umetnost bistvena težnja k "čistosti" posameznih umetnostnih vrst, glede na katero bi v moderno liriko sodilo le tako imenovano "čisto pesništvo". Nasprotno pa Friedrich v svoji sistematični razlagi navaja poglobljena vsebinska in oblikovna znamenja moderne lirike (ta so disonantnost, protislovnost, razosebljenost, razčlovečenost, abstraktnost, izpraznjena transcendenca, nihilizem, jezikovna magija, her-

metičnost, absolutna metafora ...) in jih sproti preverja ob izbranih besedilih. Po Kosovem mnenju je Sedlmayrjevo pojmovanje preozko, saj zajema le majhen del poezije 20. stoletja. Podobno velja za Friedrichovo razlago, čeprav je precej določnejša: njena največja pomanjkljivost je, da vsa določila ne veljajo za vse pesnike, manjka pa ji tudi natančnejša "teza", katere sestavine so za moderno liriko res bistvene in katere samo obrobne pomena.

Kos v nadaljevanju pretresa še Andreottijeva dognanja. Andreotti je moderno literaturo postavil nasproti tradicionalni, dokazuje za njuno različnost pa našel na ravni lirskega subjekta (ta je v tradicionalni poeziji trden in skladen z dogajanjem, v moderni pa razbit in nadomeščen s samostojnimi motivnimi polji), podobja (vzročno-logično povezanost nadomesti asociativnost) in jezika (ta je v tradicionalni poeziji trden s stabilno skladnjo in besednimi pomeni, v moderni pa se njegova trdnost razkrajša).

Kos je do vsakega od teh (pogosto shematskih) določil ustrezno kritičen. Čeprav se je mogoče na vsako vsaj delno opreti pri interpretaciji posameznih pesnikov, jih je hkrati treba tudi dopolniti in predvsem razširiti. Kosovi pomisleki zadevajo njihovo relativnost; to pomeni, da so pri vsakem besedilu v veljavi druga. Premalo pa upoštevajo tudi to, da med tradicionalno in moderno poezijo ni prepada, temveč številni prehodi.

Najopaznejše značilnosti moderne lirike se kažejo v zunanji obliki besedil (svobodni verzi, opuščanje ločil, odprava tradicionalnih pesemskih, kitičnih in verzniških oblik, fragmentarnost, jezikovno eksperimentiranje ...), po Kosovem mnenju pa so precej zanesljivejša določila notranje oblike – sestava motivov in tem ter njihovo povezovanje v večje celote. Pravi temelj moderne lirike je mogoče odkriti šele v njeni duhovnozgodovinski zasnovi. Podlaga zanjo je duh (moderne) časa, ki ga bistveno določa metafizični nihilizem kot posledica odsotnosti nadnaravnega sveta, transcendence, smisla ter splošnih življenjskih meril in vrednot. Kos ugotavlja, da se poglobljena razlika med moderno in tradicionalno poezijo najbolj kaže pri pesniškem obravnavanju oziroma doživljanju novodobnega nihilizma. Tradicionalna lirika nihilizma ne priznava, se ga ogiba ali pa ga zamolčuje, moderna lirika pa se nanj osredinja, saj ga tematizira, hkrati tudi problematizira, premaguje in v mnogih primerih presega. Nihilistični svet in čas sta snov moderne lirike, bolj ali manj jasna zavest o njuni usodni razsežnosti pa podlaga

za njuno razumevanje in preseganje. To poteka na različnih ravneh: od zgolj estetske (zapolnjevanje nihilistične praznine s čisto lepотно igro glasov in predstav) do duhovne (ustvarjanje novih podob sveta, ki so magične, mistične, domišljjsko panteistične in religiozne v pravem pomenu besede).

Kot dokazuje Kosova "globinska" preučitev pojma "moderna lirika", težav na teoretski ravni ni malo, zadrege pa se pojavljajo tudi na praktični ravni, torej takrat, ko je treba v območje njegove (prave) vsebine pritegniti konkretna pesniška besedila.

Prve ("slabotne") začetke moderne slovenske lirike Kos najdeva pri Josipu Murnu; Oton Župančič je po njegovem mnenju z nekaterimi besedili na poti vanjo, nasprotno so pesniška dela Dragotina Ketteja in Ivana Cankarja v celoti zakoreninjena v tradiciji. Kljub razmeroma zgodnjim prvim korakom v obdobju moderne se moderna lirika med vojnama ni razvila. Nov polet je sicer dobila v ekspresionizmu z Antonom Podbevškom, vendar je v dvajsetih letih prevladovala lirika z jasno ideološko podlago (bodisi levičarsko, proletarsko in socialistično bodisi mladokatoliško). V obdobju socialnega realizma po letu 1930 so se v novi (modernej) poetiki gibali samo Božo Vodušek, Anton Vodnik in Edvard Kocbek. Ker je bila kontinuiteta z modernimi pesniškimi tokovi skoraj v celoti pretrgana, nov začetek Kos opazuje šele tik pred drugo svetovno vojno pri Kocbekovi reviji Dejanje – v njej so med drugimi objavljali Ivan Hribovšek, Cene Vipotnik in Jože Udovič – delno pa pri Domu in svetu (na njegovih straneh se je leto pred vojno pojavilo nekaj pesmi Franceta Balantiča). Med vojno je prevladovala tradicionalna poezija, njene meje s povsem novim tipom moderne poezije je prestopil Edvard Kocbek. Po vojni se je morala moderna slovenska lirika tako rekoč v vsakem desetletju pripravljati na nov preboj. Moderne prvine v delih predvojne pesniške generacije, ki je ustvarjala tudi na začetku druge polovice stoletja, najdeva Kos denimo pri Antonu Vodniku, Božu Vodušku in delno pri Jožetu Udoviču; v ta "krog" pritegne tudi Vladimirja Truhlarja, ki ga je po njegovem mnenju edinega od zdomskih pesnikov mogoče dovolj zanesljivo uvrstiti v moderno liriko. Hkrati so iz intimizma – ta je, navezujoč se na novoromantično izročilo, odločilno zaznamoval slovensko poezijo okoli leta 1950 – v moderno liriko polagoma prehajali Ivan Minatti, Lojze Krakar in Ciril Zlobec, odločneje pa Kajetan Kovič.

Moderna lirika je na slovenskem pesniškem prizorišču dokončno prev-

ladala okoli leta 1960 z deli Daneta Zajca, Gregorja Strniše, Vena Tauferja in Francija Zagoričnika, približno desetletje pozneje pa z ustvarjanjem Jožeta Snoja, Svetlane Makarovič, Tomaža Šalamuna in Nika Grafenauerja. Med najvidnejšimi imeni naslednje pesniške generacije (Milan Dekleva, Milan Jesih, Ivo Svetina, Boris A. Novak) o modernosti njihovih del ni več dvoma. Ob ustvarjanju zadnje generacije, ki je zajeta v antologiji (Aleš Debeljak, Brane Mozetič, Uroš Zupan), se Kos sprašuje, ali njena dela morda že napovedujejo bližnji konec moderne lirike ali pa obetajo njen vnovični vzpon. To bo, kot zapiše, morala pokazati nadaljnja usoda tega pesništva.

Naključni bralec, ki bo v zadnji antologiji moderne slovenske lirike brskal samo za imeni, bo razočaran, saj med njimi ne bo našel mnogih znanih, priljubljenih in zelo branih pesnikov. A če bo vsaj malo skrbno prebral spremno besedo, bo razumel, da vanjo pač ne sodijo, pa ne zato, ker bi bili (vsi) "slabi", temveč zato, ker so del pesniške tradicije, torej "čistega" nasprotja moderne lirike. Kdor se bo prepustil nagovoru poezije same, bo zadovoljen. V eni knjigi so zdaj premišljeno in z občutkom zbrani pesniški zgledi, ki jih je tudi sicer vredno pogosto prebirati. Poznavalci slovenske lirike k izboru verjetno ne bodo imeli večjih pripomb, čeprav bi izbrane pesnike morda po svojem okusu predstavili z drugimi pesmimi kot sestavljalec te antologije. Drugi bodo, kot kaže, skušali dvigniti nekaj prahu; a to se na Slovenskem ob takih knjižnih izdajah tako vedno dogaja ...

Zdi se, da sta pesniški del *Moderne slovenske lirike: 1940-1990* in njen "teoretski" dodatek s piščevimi duhovnozgodovinskimi izsledki pravšnja podlaga in spodbuda za nadaljnje delo: ne samo za branje modernih pesnikov, temveč (še bolj) za interpretacijo njihovih del, ki se je avtor v tej knjigi ni namenil lotiti.

Ignacija Fridl*Poetizirane meritve poezije*

**Ivo Svetina: PLATONOVI MIZARJI. O rečeh poezije 1977-1988
z Dodatkom.**

Cankarjeva založba, Ljubljana 1995

Ivo Svetina se je v slovenskem prostoru najprej uveljavil kot snovatelj dekadentno erotizirane poezije. Zadnje desetletje in pol je z besednomagično dramsko pisavo zaznamoval gledališko dogajanje na Slovenskem (igre *Lepotica in zver*, *Šeherezada*, *Vrtovi in golobica*). V devetdesetih letih je k svoji bibliografiji prištel pomembno prevajalsko delo s prepesnitvijo *Tibetanske knjige mrtvih*. Z zbirko zapisov o pesništvu, ki so najprej izhajali v desetletju 1977-1988, veliko odmevneje in vplivneje pa so izšli v (i)zboru šele v sedanji knjižni izdaji z naslovom *Platonovi mizarji*, si je ob številnih literarnozvrstnih označevalcih prislužil še ime esejista, saj v njih s poezijo drugih pesnikov in ne več s svojo lastno pesniško akcijo iz-reka "reči poezije".

Naslov Svetinove najnovejše zbirke je pravzaprav že pred več kot dva tisoč tristo leti nakazal Platon, ko je v znameniti sedmi knjigi *Države* določil pesnike za posnemovalce posnemovalcev idej. Kot primer posnemovalcev samostojno bivajočih idej vsega bivajočega je omenil mizarje, ki naj bi bili svoje mize izdelovali neposredno po ideji mize, pesniki pa naj bi z omembo besede miza v svoji poeziji posnemali tisto mizo, ki jo je naredil mizar, in ne same ideje. Tako naj bi bili dvakratno odmaknjeni od samega bistva predmeta in zato neustrezni izpričevalci resnice sveta.

Od tam so *Platonovi mizarji* našli prostor na platnicah Svetinovega esejističnega dela z letnico 1995, vendar opremljeni z novimi pomenskimi orodji. Po eni strani izpričujejo avtorjevo uporništvu zoper tovrstno Platonovo podeljevanje lastništva resnice, saj Svetina s tem, ko pesnike in pesništvo, o katerem govori v svoji knjigi, naslovi s "Platonovimi mizarji," jasno izpričuje prevrednotenje pri Platonu določenih razmerij. Po drugi strani lahko sintagma "Platonovi mizarji" zaznamuje vse tiste, ki se postavljajo med ideje (kot resnico ali skrivnost sveta) in pesnike, torej nas, produktivne bralce poezije, ki šele na temeljih spoznavanja tujih pesniških izkustev zidamo hišo svoje lastne *parole*. V tem primeru ne gre spregledati drobca Svetinove samoironije, ko se kot pesnik odpravlja na literarnokritični izlet po slovenski in svetovni poeziji.

Kronologija je bila piscu *Platonovih mizarjev* poglavitno merilo za razvrščanje zapisov ob pesniških novitetah na slovenskem literarnem trgu in prispevkov s pesniških srečanj ter predavanj, ki jim je Ivo Svetina (i)zbral mesto v knjižni objavi. Formalno je sicer zbrano spisje členjeno v tri sklope, prečene po ločnicah med zapiski o poeziji iz svetovne literarne zakladnice, interpretacijami dvajsetih pesniških zbirk znanih slovenskih poetov in daljšimi premišljevanji o duhu poezije, njenem bistvu in pesnikovem osebnem pesniškem razvoju. Toda poglavitni tematski rez je zaznati samo med konkretnjšimi "poročili" o aktualnih pesniških dogodkih in abstraktnjšimi variacijami na temo vloge pesnjenja. Po tem rezu teče obenem tudi časovna prelomnica – po letu 1982 se Svetina ni več ukvarjal z interpretacijami drugih pesnikov. Razlog za tako odločitev ponuja avtor sam: kmalu je "ugotovil, da je naloga pesnikov pisati pesmi, ne pa pisati o poeziji drugih pesnikov".

A vse te uvodne klasifikacije Svetinovega obsežnega literarnega opusa in zvečine faktografske opombe o zbirki esejev *Platonovi mizarji* izvirajo iz prevladujoče narave kritike in literarne stroke kot tistih območij človeškega duha, ki jima je naklonjeno le prebivanje v mišljenju, obteženem z bremenom sistematike in "nazornostjo šolske pameti". Kot znanost o pesništvu lahko le raziskujeta "njegove *tehnopoetske* lastnosti in odlike, samega bistva pa se znanost ne more dotakniti". Sočutja vredni blodnici sta, ki pri pesnikih brskata za metaforami in simboli ter pesništvo izmerjata v enotah – izmov. To je njun portret, kakršnega jima mimogrede – nikakor ni razumeti, da

kot poglavitno temo pesniškega diskurza o poeziji – nekajkrat izriše Svetina. Kam/kaj torej? se mora po takšnih bledoličnih, ne prav prida vrednih potezah vprašati vsak, le kanček samokritičen popisovalec Svetinovega najnovejšega knjižnega projekta. Mar spregledati opazke, mar z molčeče sklonjeno glavó odložiti pisanje, mar početi vse takó, kot to stori sam avtor, da bi mu bil naklonjen prizanesljivejši pogled?

Na vprašanje upornejših ugovornikov, čemu pesnik v takem ubožnem stanju kritiške refleksije lahko razmišlja o poeziji drugih ustvarjalcev, ti sam, nepesniškega navdiha, pa si obtežen z bolj ali manj koščeno, malovredno mislijo, pa bi Svetina posredno odgovoril nekako takole: Prav zato, ker je on, pa naj bo v vlogi bralca, prevajalca, premišljevalca, v vsakem trenutku pesnik. Četudi so *Platonovi mizarji* govor o drugih, so namreč vedno pesniški govor. Zakaj sintagma biti pesnik ni jezikovno oblačilo, ki bi ga lahko poet slačil in pomerjal po mili volji. Je izraz posebnega občutenja življenja. Je življenje samo. Pomeni biti ves čas na "duhovnem popotovanju" (Svetina je tako eden največjih in najbolj odkritih slovenskih literarnih popotnikov). Pomeni na alkimistu soroden način iskati skrivni kamen sveta (primerjava med pesništvom in alkimijo je osrednja tema spisa *Predavanje o pesništvu*). Kjer koli lahko začne pesnik razreševati uganko sveta, na katero koli pot lahko stopi s svojo govorico. Njemu ne moreta ne etika, ne estetika, ne logika, kot to počnejo v mišljenju, nataktni "zlatih uzd". "Pesnjenje je izrekanje svobode in zanj ne velja nobena omejitev ... Edina odgovornost pesnjenja je odgovornost jeziku ...," utemeljuje pesnikovo eksistenco v svojih esejih Ivo Svetina. Spričo takega dojemanja pesništva ni presenetljivo, da so Svetini tako ljube besede Vincenta Aleixandra, da "samo poezija ve, da je vetru enkrat ime ustnice, drugič pesek", ki jih v *Platonovih mizarjih* nekajkrat navaja.

Citirane teze so zbrane predvsem v zadnjem razdelku Svetinovih esejev, vendar takšno, sicer precej skicirano povzeto dojemanje pesništva zaznamuje Svetinov diskurz o poeziji v celoti in veže zajeten nabor njegovih desetletnih interpretacij literarnega "cvetja iz tujih in domačih logov" v enovito zbran šopek. Avtorjevo izrazito pesniško naravnost je moč čutiti tako v njegovih prebiranjih slovenskih pesniških kolegov in svetovnih literarnih "učiteljev" kot v spisju, odmerjenem preudarjanju o bistvu pesništva. Njegov pesniški fluid preveva tako vsebinsko podobo kot stilistične linije, ki jih v *Platonovih*

mizarjih izrisuje neutrudno pero.

Svetinova zbirka esejev o poeziji je torej prepoznavno svetinovska. To pomeni, da je jezik prepojen z mnogoimenjem – beseda kroži okrog druge pesniške besede, išče njene vire, jo opisuje v vedno novih in presenetljivih pomenskih zvezah, nasproti njeni pesniški naravi postavi svojo lastno pesniško izpoved. Jezik med mišljenjem in pesništvom je poglobljena paradigma poetologije Iva Svetine. Ves čas pravzaprav evidentira premene tega razmerja – ko ob Wordsworthu omeni, da je romantika porodila nekatere izvirne značilnosti pesništva; ko Tauferjev pesniški postopek definira kot dogajanje znotraj razlikovanja med simbolično (metaforično) in emblematično pesniško govorico in ob tem razvije teorijo emblema, v katerem je odpravljena posredovanost med pesmijo in onim drugim, o katerem govori; ko zaznamuje pota desetništva Zajčevih pesmi in odkriva diasporičnost drže Jaše L. Zlobca med pesnjenjem in mišljenjem. Na formalni ravni pa svoje raziskovanje jezika spleta v pojočo besedno ornamentiko, nakopičeno v metaforične draperije, pisane in očem všečne. A taista prebujnost jezikovnega okrasja je tudi poglobljena nosilka krivde za to, da so v *Platonovih mizarjih* z vsako stranjo vse bolj zabrisane sporočilne konture Svetinovega poetiziranega merjenja poezije. Popisu pesniških drž posameznih ustvarjalcev že sama snov odmerja razvidne vsebinske koordinate, zadnja tretjina *Platonovih mizarjev* pa dobiva vse očitnejši pridih manierizma. Svetinova manira, da svobodovoljno družuje eruditivne drobce iz minule (literarne) zgodovine s svojo lastno pesniško imaginacijo, namreč spreminja tekste o bistvu pesništva v navdahnjene, a ne-sporočilne besedne obrazce.

Vanesa Matajč
Med alegorijo in Legendo

Jože Hudeček: ZGODBE IZ POZABE

Spremno besedo napisal Veno Taufer. Litterapicta, Ljubljana 1996

Na začetku je bila Beseda, za njo Revija 57, nato pa se je mladi Hudeček za dolgo umaknil iz časopisja slovenske umetniške proze. K objavljanju leposlovja se vrača šele dandanašnji, zato je ponatis njegovih prvih kratkih zgodb in novel, prej raztresenih po starih izvodih časopisov, nekakšen uvod v njegovo sodobno pisanje.

Zgodbe iz pozabe so nastajale v letih 1955-1958, ko se je v slovenski književnosti začela pogumneje ubesedovati avtohtona eksistencialistična izkušnja. Med njenimi zapisovalci je bil tudi Hudeček, sprva z (zelo) kratkimi zgodbami, ki se bližajo tematsko premočrtni alegoriki, nato pa s (čedalje daljšimi) novelami. V teh je, tematiki ustrezno, preskušal različne kompozicijske forme in bržkone dosegel svoj (prvi) pisateljski vrh v zadnji, najmanj ali nič abstraktni, zato pa najpretrsljivejši, v *Legendi*.

Prvih šest zgodb (*Rdeča hiša*, *Neko drevo*, *Ptice*, *Lastovica* /Rumena hiša/, *Cipresa in Nebotičnik*) brez večjih modifikacij ponavlja isti "tehno-poetski" princip: iz množice vsakdanjih realij distancirani pisec izloči (sam po sebi sicer neizstopajoč) – naslovni – motiv, neko prvino objektivne stvarnosti, v kateri ta motiv konkretno nima človeških atributov. Znotraj suhe, panoramskoperspektivne deskripcije okolja, v katerem je izolirani motiv, njegovo pridobivanje človeških atributov učinkuje tako nenavadno, da postane avtorjeva alegorična tendenca očitna.

V svoji tipizirani personificiranosti (naslovni) motiv, predmet, žival ali rastlina, poudarja nekakšno univerzalno dojeto nebogljenost, ki opredeljuje v besedilu sicer "odsotnega", alegorično nadomeščenega človeka. Soočenje konkretno nečloveškega z atributi človeškega oziroma njuno poetično prepletanje v izoliranem nečloveškem motivu ima tudi vzvraten učinek: izolirani motivi na svoji "dobesedni" ravni, v siceršnji kodificirani pomenskosti svojih običajnih lastnosti, kakršne so nemožnost ali odsotnost avtorefleksije, prepuščenost naključju, hotenje, ki izvira iz zgolj nagonske nuje ali sle in torej ni zares svobodno, temveč determinirano ... te lastnosti posredujejo konkretno odsotnemu, le alegorično evociranemu človeku. Njihove empirične značilnosti so torej skupaj s pripisanimi, alegoričnimi človeškimi atributi sredstvo za prikaz sodobne človekove usode.

Ključne skupne točke obeh alegoričnih polov, človeka in sredstev, s katerimi je figurativno nadomeščen, so: breznamenskost oziroma nekoristnost v sistemu funkcioniranja upodobljenega sveta, zato tudi nesmiselnost obstoja, nato iluzorni, nekako nagonski poskus preseganja tega stanja, torej nekakšen nagonski poskus samoosmislitve v obliki bodisi pasivnega "boja", mirujočega pričakovanja izpolnitve, bodisi aktivnega zagona v preraščanje doslejšnjih razpoložljivih okvirov bivanja (let proti jugu ali organska rast v nebo). Konec procesa pa je vselej enak: odtekanje časa, ki ga skuša izpolniti ali osmisлити rast oziroma let oziroma pričakujoče mirovanje, se vselej konča s takšno ali drugačno obliko smrti, ki ničesar ne spremeni, kvečjemu še intenzivneje pokaže na vsesplošno nesmiselnost, četudi je, pač zato, ker protagonist umre, dejstvo ali vpogled v nesmiselnost že zunaj njegove zavesti. Tako se v Hudečkovi prozi posredno, zvečine "v odsotnosti" kristalizirajo njene ključne besede: samota ter nato zgolj v bralcu, ne pa v protagonistu, doživljana groza nesmisla in brezupa, nič. Zgodbeno te odsotne ključne besede uokvirja poudarjeno minevanje (osebne) časa, ki ga napolnjuje bodisi sunkovito, hlastno, "linearno" odraščanje v smer svoje smrti bodisi navidezno pasivnejše, skoraj mehanično ponavljanje istega, "kroženje" skozi menjave letnih časov.

Prvič se v tej tematiki razosmišljenosti pojavi človek kot njen konkretno navzoči nosilec v zgodbi *Most z dvema lokoma* (čeprav tudi tu "povzema" tematsko problematiko motiv mačke). Druga novost je pripovedna forma, ki namesto prejšnje linearne progresivnosti odtekanja časa z relativizacijo

časovne linearnosti v subjektovi duševnosti poudari in poglubi drugi Hudečkov "vzorec" izpolnitve časa, krožno ponavljanje istega oziroma v tem primeru že kar sintetično zlitje preteklosti in sedanjosti v nerazčlenljivo, kaotično enotnost. Tu je, verjetno prav zaradi "kroženja" subjektive duševnosti po različnih odsekih časa (čas otroštva, čas starčevstva), vzpostavljen pravzaprav ustavljeni, negibni čas, kar še bolj poudari prejšnjo nesmiselno "samoosmišljanje" z zaupanjem v časovno progresivnost. Formalno gledano, prejšnje (klasično dramaturško) dejanje nadomesti statično dogajanje. Most je tu figurativna upodobitev prostora, v katerem se uzavešča zrcaljenje, "shizofrenija" kot temeljna zakonitost upodobljenega sveta, hkratnost preteklosti in sedanjosti, hkratnost prividnosti in objektivne stvarnosti znotraj subjektivne duševnosti. Podobno podvajanje oziroma celo potrojitev osebnosti se dogaja tudi v *Zgodbi o človeku*: tudi tu se v ustavljenem času povojnega, postapokaliptičnega sveta apokaliptičnost nadaljuje v subjektu, opredeljenem z blodenjem po razmišljeni razpadlosti v fragmente realnosti, v katerih ubija sebe in skriva svoja lastna trupla, da mu več ne bi bilo treba bežati pred (drugim, tretjim ...) seboj. Skoraj paradoksalno je, da ta Hudečkova novela, ki je v primerjavi s prejšnjimi najbolj "počlovečena", najbolj grozljivo upodablja razčlovečenost, psihično vegetiranje v strahu, nasilju in nesmislu.

Do vključno te novele svoboda v protagonistu ni uzaveščena, temveč je, kot že rečeno, nagonski poskus samoosmislitve. Zato doslej tudi ni bila eksplicitno reflektirana determiniranost, obsojenost na razosmišljenost in smrt. To se zgodi šele v zavesti protagonista camusevske novele *Kazensko taborišče* (*Zgodba o Sizifu*), kjer protagonist sprejme absurdno "breme" za del samega sebe in se šele s prostovoljnim sprejetjem bremena (usode) – paradoksalno – notranje osvobodi.

Tudi *Kazensko taborišče* še popolnoma ne preseže "kondenzacije abstrakcije" kot oznake za Hudečkovo zgodnjo poetiko, ampak se to zgodi šele v noveli *Legenda*. Res tudi tu pisatelj ohranja zelo distancirano, skoraj suho razmerje do ubesedovane snovi, vendar je prejšnja človekova usojenost, običajno podajana v bolj ali manj sistematični alegoriki, tokrat upodobljena bolj racionalno nedoločljivo, z večjo dvoumnostjo in zakritostjo. Simboličnim učinkom motivov, ki evocirajo minulo, izgubljeno idilo "starega" sveta, so kontrapunkt novi učinki istih motivov, ki so zdaj iztrgani iz svojega

varnega okolja in ga predstavljajo kot simboli že minulega sveta. Tudi refrensko učinkujoči verzi iz romarske pesmi poudarjajo svojo lastno in sebe presegajočo disonantnost: eksodus civilistov pred fronto in "rdečimi" se nam tako prikazuje kot anomalija romanja.

Šele s to novelo se Hudeček po umetniški izpovedni moči približa svojim sodobnikom (Hiengu, Kocbeku, Lojzetu Kovačiču), hkrati pa se od njih tudi razlikuje: zdi se, da je prejšnja alegorična teznost v tej zadnji noveli napredovala v izjemno močno simbolizacijo, ki sicer zvečine že prej ubesedeni tematiki zdaj podeljuje globlje, predvsem pa "odprte" pomenske razsežnosti.

ROBNI ZAPISI

Tahar Ben Jelloun: OTROK PESKA. Prevedla Suzana Koncut. Založba Mladinska knjiga, Ljubljana 1995. Zbirka Zenit. Tahar Ben Jelloun je skupaj z Rachidom Boudjedro in drugimi v francoščini pišočimi avtorji, ki prihajajo iz Magreba, pomembno obogatil sodobno francosko prozo in tako dokazal, da konec tisočletja izpraznjenost dominantnih kultur in njihovo nujno sveženje s "prišleki" ni le angloameriška posebnost. Hanif Kureishi, Kazuo Ishiguro, Toni Morrison, Maxine Hong Kingston, Louise Erdrich in podobni so dobili dobro družbo. *Otrok peska* je nemara najboljši Jellounov roman, ki virtuosno spaja presenetljivo zgodbo z nemalo (diskretne) politične opredeljenosti (izraz gre razumeti v zahodnjaški rabi) in spektakularen poetični naboj, utemeljen tudi v arabski naratološki dediščini, ki v *Otroka peska* uvaja avtorefleksivnega pripovedovalca. V nasprotju z metafizijsko prakso ta prav nič ne (samo)ironizira, temveč deli bralcevo, recimo patetično, sočutje do osrednjega lika, osme hčerke v hiši brez sina, ki je zato po očetovem ukazu prisiljena zatajiti spol in živeti kot moški. Da je zanimanje za androgine like sočasno z izidom te knjige priplavalo na površje tudi v Sloveniji, je morda naključje; da pa smo dobili eno najzanimivejših proznih del sedanje dobe tudi v izvrstnem slovenskem prevodu, je že izid uredniške razsodnosti in prevajalske veščine. In navsezadnje: res, to je roman, a ostro ločevanje književnih žanrov se utegne ob njem omajati: brali ga bodo pesniki, tiste, ki to niso, pa utegne po odloženi knjigi poezija (znova?) zamikati. (Andrej Blatnik)

France Bezlaj: ETIMOLOŠKI SLOVAR SLOVENSKEGA JEZIKA, 3. knjiga, P-S. Založba Mladinska knjiga, Ljubljana 1995. Etimološki slovar slovenskega jezika nastaja že silno dolgo, in sicer leto manj, kot je stara Slovenska akademija znanosti in umetnosti. V njen delovni okvir

ga je davnega leta 1939 vključil Fran Ramovš, slovenski jezikoslovec, utemeljitelj slovenske zgodovinske slovnice in dialektologije, med predhodniki slovarja pa je poleg Jerneja Kopitarja predvsem Fran Miklošič, veliki slovenski slavist, eden največjih primerjalnih slovanskih jezikoslovcev 19. stoletja sploh, profesor na dunajski univerzi in med drugim avtor *Etimološkega slovarja slovanskih jezikov* (v nemščini, seveda). Deset let pozneje, torej, je Fran Ramovš – potem ko mu skupaj z Nahtigalom, Breznikom in Ivanom Grafe-nauerjem ni uspelo uresničiti obsežnega načrta, etimološki slovar naj bi namreč obsegal knjižno, zgodovinsko in narečno gradivo ter se pri tem opiral na številne slovarje – za nadaljnjo pripravo slovarja zadolžil Franceta Bezlaja. Njegov koncept je bil drugačen, kakovostnejši, saj naj bi geselske besede izbirali po načelu kulturne vrednosti besede, torej glede na definicijo etimologije kot "duhovne arheologije". Pri preučevanju izvora in razvoja oblike in pomena besede Bezljaj uporablja metode primerjalnega jezikoslovja, taka etimologija je torej veja zgodovinske lingvistike. Lingvisti naj bi zanimal današnji pomen besed, velikokrat njihovi zgodnji pomeni sploh niso znani. Zgodovina besed je povezana z zgodovino materialne kulture, kulturno zgodovino itn., tako da se z etimološkimi raziskavami slovenskega jezika, med slovanskimi jeziki obrobnega in zato zelo arhaičnega, osvetljuje problematika naseljevanja slovenskega ozemlja od antike naprej, pa tudi pred njo. Glede geselskih besed se je Bezljaj odločil, da pod skupnim geslom ne bo obravnaval celotne besedne družine, ampak bo to razbil na več gesel po pomenskih enotah, tako da bi bil slovar dostopnejši tudi nejezikoslovcem. Po dolgih letih priprav in nabiranja gradiva – vmes je vse do upokojitve predaval primerjalno slovansko jezikoslovje na filozofski fakulteti, leta 1972 v okviru SAZU ustanovil delavnico za zgodovinske slovarje, pozneje preimenovano v Etimološko-onomastično sekcijo – je leta 1976 izšla prva knjiga etimološkega slovarja, 1982 druga, 1995 pa tretja, postumna. Uredila in dopolnila sta jo Bezlajeva naslednika Marko Snoj in Metka Furlan, zaposlena pri Inštitutu za slovenski jezik Frana Ramovša. Ohranila sta tridelnost geselskih člankov, prvi del vsebuje slovensko gradivo, v različnih obdobjih in različnih narečjih, drugi del primerjalno gradivo slovanskih, pa tudi drugih indoevropskih jezikov, tretji del pa naj bi bila etimološka razlaga obravnavane besede. Ta tridelnost velja le za avtohtone besede, izposojenke so deležne krajše razlage, npr. padar, nemško Bader, kopališki mojster, ti so bili "obenem brivci, frizerji in so puščali kri". Kulturnozgodovinsko so posebno zanimive razlage nekaterih krajevnih imen. Za primerjavo

še Skokov *Etimološki slovar hrvaškega ali srbskega jezika* v treh knjigah (1971-1976), tudi postumen: ta je do bralca prijaznejši, ima manj različnih zglede iz različnih indoevropskih jezikov, a več razlage pomena besede, na koncu vsakega geselskega članka pa – kot se za taka dela sicer spodobi – navaja še literaturo. (Tinka Kos)

Gilbert Keith Chesterton: KNJIGA TE POBERI! IN DRUGE SKRIVNOSTNE ZGODBE O OČETU BROWNU. Prevedel Branko Gradišnik, ilustrirala Eka Vogelnik. DZS, Ljubljana 1995 (Zbirka Zapik). S Chestertonovim pripovednim svetom, ki se vrti na osi Bog-Razum, smo se prvič seznanili že pred drugo svetovno vojno s prevodom njegove prve zbirke detektivskih zgodb *Grehi princa Saradina*; nato je bil pisatelj – zaradi svoje katoliške usmerjenosti – odsoten na slovenskem literarnem prizorišču vse do osemdesetih let, ko sta izšla njegova romana kozmičnega bogois-kateljstva (B. Gradišnik), *Napoleon iz Notting Hilla* in *Mož, ki je bil četrtek*. Pričujoča knjiga prinaša doslej najizčrpnější izbor Chestertonove kratke proze, ki pripada detektivskemu žanru, hkrati pa vsebuje številne prvine grozljivofantastičnih novel. Protagonist zgodb je tudi tokrat angleški katoliški duhovnik oče Brown; z briljantnim umom in dobrim poznavanjem hudodelčeve duševnosti racionalno razjasnjuje umore, ki se zdijo magični, nedoumljivo skrivnostni in pošastni, skratka, nadnaravni. Detektivke imajo poudarjeno etično sporočilo; demonično zlo vedno tiči v človeku, vendar se lahko s pomočjo božje milosti in odpuščenja spremeni v svoje nasprotje; tako dejavnost očeta Browna ni namenjena le razkritju zločinca, marveč tudi poskusu njegovega spreobrnjenja. Knjiga je opremljena z Borgesovim predgovorom, ki po svoje poudarja temeljne razsežnosti Chestertonove literature, primerja jo z deli E. A. Poeja in v njej odkriva kafkovsko zavest o bivanjskih položajih sodobnega človeka. Čeprav je knjiga – vsaj po opremi sodeč – namenjena mlajšim bralcem, se je verjetno ne bodo branili niti izkušeni knjigožerci. (Nataša Bavec)

Sergej Flere, Marko Kerševan: RELIGIJA IN SODOBNA DRUŽBA. Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana 1995 (Zbirka Alfa 1/95). Knjiga je namenjena predvsem tistim, ki se nekoliko bolj zanimajo za religijo. Gotovo bo postala tudi nepogrešljiva literatura tistim študentom in srednješolskim učiteljem, ki se v religijo bolj poglobljajo. Že iz naslova lahko razberemo, da gre za sociološko razpravo, vendar je bil, kot je zapisano

v knjigi, odnos med religijo in sociologijo vse do Maxa Webra in Emila Durkheima skorajda sovražen. Omenjena avtorja štejem za ustanovitelja sociologije religije. Pri nas je literature o sociologiji religije malo. Zgovoren je že podatek, da je knjiga *Religija in sodobna družba* prvi pregledni in sistematični uvod v sociologijo religije v slovenščini. Danes, ko vse bolj narašča zanimanje za religijo, je sociološka obravnava religije nujno potrebna in odpira povsem samosvoj vidik. Nazadnje je treba poudariti, da je knjiga napisana zanimivo, tekoče in korektno, saj se v njej prepletajo primerjave religij (na primer krščanstva z budizmom), podatki so zbrani pregledno (preglednice idr.) in predvsem to: na koncu knjige je zbrana pomembna literatura, ki se kakorkoli pogloblja v fenomen religije. (Gregor Podlogar)

Johann Wolfgang Goethe: IZBIRNE SORODNOSTI. Prevedla Stanka Rendla, spremno besedo napisal Janko Kos. Mihelač, Ljubljana 1995 (Zbirka Svetovni klasiki; 45). V sloveščino prvič prevedeni roman *Izbirne sorodnosti* (1809) umešča Janko Kos na začetek Goethejevega poznega pisateljavanja. Zares: če smo v spominu ohranili silovite, slogovno dramatične Wertherjeve pisemske izpovedi, *Izbirne sorodnosti* učinkujejo precej distancirano v odnosu do svoje sicer razgibane zgodbe: v (pre)harmonično aristokratsko zakonsko življenje nežno ljubečih se Charlotte in Eduarda vstopita tujca: zadržana, a po svoje strastna Otilie, ta z nežno deklinostjo v Eduardu zbudi neobvladljivo strast, in možati razumnež, stotnik, ta očara Charlotte. Prvi prešuštni dvojici ne uspe ukrotiti svojih erotičnih nagnjenj, drugo odlikujeta "razsodnost in rahločutnost", zato upošteva socialne, morda tudi krščanske zakone vedenja. Vendar bi težko rekli, da katera od dvojic slavi moralno zmago. Sklep zgodbe namreč vzpostavlja ravnotežje med omenjenima življenjskima načeloma. Kot ugotavlja Kos, to tematsko ravnotežje zato ne dopušča niti krščanske interpretacije (zmaga svetosti zakonskih vezi) niti liberalnejše (zmaga svobodne ljubezni). Goethe torej s tem, ko "duhovna podoba /njegovega/ romana stalno niha med izrazitimi skrajnostmi", priznava svobodo kot tudi nujnost samoomejitve (to Kos razlaga tudi na podlagi Goethejeve biografije). V besedilu se postavljata nasproti romantični in racionalistični razsvetljenski nazor, se vzajemno ilustrirata in tako morda "nevtralizirata". (Vanessa Matajč)

José Hernández: MARTÍN FIERRO. Prevedel in spremno besedo napisal **Tine Debeljak.** Mihelač, Ljubljana 1995 (Zbirka Svetovni klasiki; 42). Jorge Luis Borges v eni izmed zgodb na svoj zviti način obnavlja zgodbo o dečku iz divjine in njegovem nožu, zgodbo, ki si jo je – kot trdi – zapomnil njegov stari oče, poročnik Borges, branitelj severne in zahodne meje. O tistem, kar se je bilo dogajalo na robovih civilizacije in je imelo vse odtelej za Argentinec neopisljivo velik pomen, je času primerno, torej v pomeščanjeni obliki nekdanjega folklornega pripovedništva, ubesedil v pesnitev José Hernández, po besedah doktorja Tineta Debeljaka nič manj kot argentinski Prešeren. "Pesem" o argentinskem gavču Martínu Fierro, kanonizirano delo argentinske književnosti, v heroičnem in trpkem slogu (v slovenščini mu posebno patino daje več kot četrto stoletja star prevod z zdaj starinskim besediščem in vsakršnimi stihoklepskimi domisleki), razgrinja travmatično nacionalno izkušnjo, ki jo je izsilil čas: gavčo, človek pampe, noža in kitare, še pozneje tudi bojevnik zoper španske osvajalce, je iz risa idilične svobode pahnjen v vlogo marginalca, tipa, ki ga kapitalizem več ne sprejema oziroma ga lahko prebavi le še kot eksces, ki na srečo izginja. Po branju Martína Fierra je zlahka umljivo, da pisateljska servilnost in politična primernost (no, vsaj njena svojevrstna različica) nista civilizacijska dosežka postmoderne dobe. Malce dolgočasno, a poučno. (Igor Bratož)

Joris-Karl Huysmans: PROTI TOKU. Prevedel, spremno besedo in opombe napisal **Igor Lampret.** Mihelač, Ljubljana 1995 (Zbirka Svetovni klasiki; 36). Znotraj celotnega Huysmansovega opusa (romanov in novel) Lampret odkriva navzočnost vseh najznačilnejših literarnih tokov fin de siècle, v romanu *Proti toku* pa predvsem dekadenci in naturalistične značilnosti: Zola je, kot navaja Lampret, roman vzel čisto zares, kot naturalistično študijo o patološkem primeru, a pri tem spregledal Huysmansov navadno implicitno ironični, celo sarkastični odnos do junaka in njegovih ekscenčnih kreiranja sveta (tako duševnosti kot stanovanja). Roman je posmehljiva freska dendijevisko-dekadencijskih nazorov, pri tem poudarja tudi poseben paradoks: Des Essaintes si (nevrotično) hoče pričarati idealen, harmoničen, zaseben, artificialen svet, vendar je njegova zbirka predmetov, vonjev, draguljev, knjig ... tako popolna, da ne dopušča več nobene preureditve, tako je junakova "kreativnost" blokirana, nevroza pa se mu zaradi odprave njegove edine dejavnosti še poveča; naslednji koncentrični krog nevroze je torej

nujno širši. S skoraj črno ironijo problematiziran dekadenci nazor romanu še danes daje vsebinsko-tematsko zanimivost, literarnozgodovinsko pa je pomemben tudi zaradi eksplikacije estetskih načel, ki so se v tistih letih začela zapisovati tudi v manifeste sodobne književnosti. (Vanessa Matajč)

Lojze Kovačič: RESNIČNOST. Spremnna beseda Alenka Koron. Mihelač, Ljubljana 1995 (Zbirka Metulj). Zgodba je prvič izšla leta 1972 z naslovom *Sporočila v spanju – Resničnost* in že takrat je bil njen začetek pravzaprav ponatis leta 1957 objavljene zgodbe *Zlati poročnik. Resničnost* so ponatisnili že leta 1976 in vključena je bila v izbor Kovačičevega dela *Sporočila iz sna in budnosti* leta 1987. Če smo natančni, je torej pri založbi Mihelač lansko leto izšla že četrtrič oziroma petič, če upoštevamo delno revialno objavo. Tako je bolj poudarjena klasičnost te pripovedi: je dokumentarna, pripoveduje namreč o resničnih dogodkih, najbolj o tistih takoj po drugi svetovni vojni v Jugoslaviji, vendar je hkrati univerzalno aktualna – občutek odtujenosti, kakor ga predstavlja *Resničnost*, bi bil lahko posledica katerega koli avtoritarnega kolektivizma. In vendar se iz te klasičnosti vzdiguje unikatni pisatelj, saj intimnost junaka pripovedi in način, kako je zapisana, ustvarjata za bralca izjemen svet, neponovljiv v svoji literarni suverenosti. Ob branju *Resničnosti* si vedno znova zaželim, da bi po njej posneli film (kakor so jo že uprizorili na odru leta 1985 v Mladinskem gledališču Ljubljana, režiral je Ljubiša Ristić). Vendar se mi zdi, kakor da bi bila v tem primeru pripovedna moč *Resničnosti* okrnjena: za gledalca filma bi bile podobe določene, iz bralca pa avtor že od prve strani naprej izžema pravo reko, morda kar sotočja podob iz njegovega lastnega življenja, ves čas pa jih usmerja s strahovitim občutkom osamljenosti, ki ne pojenja niti za hip. Kovačičeva mojstrskost je prav v tem, da ne glede na opisovane konkretne dogodke trka na naše doživljanje kot tisto pravo neizogibno resničnost; čeprav je najprej pisal o svoji lastni tesnobi, jo je znal zapisati tako, da je to tesnoba nas vseh. Večkrat ko bodo ponatisnili *Resničnost*, bolj oddaljeno bo obdobje, na katero se pripoved v njej naslanja. Vendar bo klasičnost te knjige z vsakim natisom večja, ker stavim, da izvrženost iz družbe zlepa ne bo ekskluzivna tema. (Lela B. Njatin)

ALPHONSE DE LAMARTINE. Izbral, prevedel, spremno besedo in opombe napisal Janez Menart. Mladinska knjiga, Ljubljana 1995 (Zbirka Lirika; 82). Objava Lamartinovih *Pesniških premišljevanj* (1820) pomeni

začetek francoske romantične poezije. Pri bralcih je izdaja doživela skoraj delirično navdušenje: bila je nasprotna klasicistični poetiki, ki je bilo francosko občinstvo že naveličano. Lamartinova novost je bilo novo osebno čustvo (slog in verz pa nista ostro ločena od klasicistične poetike): zbirka štiriindvajsetih pesmi je v svoji čustvenosti značilno romantična: izžareva otožnost, melanholijo, občutek minljivosti, elegičnost, senzibilnost, sanjavost, misterioznost in nemir. Poglavitni vir in cilj pesnikovega navdiha so narava, ljubezen in Bog, vendar mu narava rabi predvsem kot sredstvo upodobitve notranjih razpoloženj ali božjega veličastja. Nekatere pesmi iz te znamenite prve zbirke smo zdaj prvič dobili tudi v slovenskem prevodu, na primer *Otožnost, Večer, Dolinica, Jezero ...*, ki jih Menart razume kot Lamartinove najboljše stvaritve. Menartova obsežna spremna beseda kronološko pregleduje francosko književnost 17. in 18. stoletja, navaja avtorjevo biografijo, opisuje njegove pesniške zbirke, tako da bralec dobi celoten vpogled v Lamartinovo poezijo, življenje in književno okolje tedanje dobe. (Jožica Štendler)

Samo Pavlin: 4. A ALI ZAKAJ NIKOLI NE BOM ODRASEL. Mihelač, Ljubljana 1995. Vse tisto, kar velja za prvence že kar kot predsodek, namreč da so neizbrušeni, začetniški, površni, velja tudi in predvsem za Pavlina. Njegov roman je namreč kup napaberkovanih srednješolskih epizod, niti ne posebnih ali kakorkoli drugače zanimivih, pisanih v značilni maniri provokacije, ki pa je ves čas zakrita in polikana. Piše torej o džojntih in pretepanju in pitju in špricanju, vendar tako, da stvari olepšuje, minimalizira. Tako dobimo brez vsakih literarnih ambicij napisano prozo, ki se ji zdi, da je življenje samo že dovolj. Pavlin torej piše z istimi predpostavkami kot večina spomeničarjev v rubrike tipa *Še pomnite, tovariši?*, le da ne moremo ugotoviti, zakaj vsega skupaj, ko se v resnici ni nič zgodilo, enostavno ne pozabi. (Vera Vukajlovič)

Vasja Predan: SLED ODRSKIH SENC. GLEDALIŠKI DNEVNIK 1992-1995. Mihelač, Ljubljana 1995. Gledališki kritik Vasja Predan s svojo jubilejno, deseto knjigo ostaja zvest delu, ki je zaznamovalo več kot štiri desetletja njegovega življenja. Z neverjetno gledalsko kondicijo in s spoštovanja vrednim gledališkim spominom še enkrat usmerja pogled s senčne strani gledališkega prostora, v katerega svetle, živahne, veličastne in blede, kratkosti bivanja in minljivosti zapisane odrske podobe začrtujejo le bolj ali manj vidne sledi, če parafraziram domiselni in kritikovo objektiv-

nost na kvadrat relativizirajoči naslov Predanovega dela. Ob tako strogo zakoličeni zavesti o subjektivni naravi kritikovega početja ni presenetljivo, da je Predan najnovejšim ugotovitvam o večini institucionalnih gledaliških projektov zadnjih štirih let dal obliko dnevniških zapiskov. Ta forma je med literati in gledališčniki v zadnjem času dobila številne privrženke, med revialnimi recipienti (tudi zapiski, zbrani v knjigi *Sled odrskih senc*, so prej izhajali v reviji *Sodobnost*) pa množično bralstvo, vendar je Predanova posebnost v tej pestri družini "dnevnikarjev" izrazita teatrocentričnost. Zlasti v prvi tretjini pisanja se avtor poudarjeno izogiba vsakršnim zdrsom v zunajgledališko stvarnost, bodisi v navajanje podatkov iz zasebnega življenja ali eksplikacijo osebnih občutenj človekovega bivanja. Posledica nekoliko preforsirane, v gledališko konkretnost zakopane usmeritve pa je tudi pomanjkljivost, da Predan ne razkriva svojih lastnih spraševanj o vlogi, pomenu, bistvu gledališke umetnosti kot take. Pisec *Gledališkega dnevnika* tako z večjo ali manjšo pozornostjo sledi izrazitejšim segmentom posameznih gledaliških uprizoritev, to potrjuje tudi gledališkim sezonam prilagojena kontinuiteta izhajanja njegovih zapisov. Edina avtoreferenčna točka so njegovi ponekod moteči uvodni "nagovori" dnevniku. Avtorjeva progledališka drža postane močno omajana (mar pod vplivom veliko bolj individualistične narave Inkretovih dnevniških zapisov v *Novi reviji*?) v zadnjih dveh letih Predanovega dnevniškega snovanja. Liste z letnicama 1994 in še zlasti 1995 zaznamuje obsežnejši, včasih že kar prevladujoč vdor realnega. Meje gledališkega sveta začne Predan prekoračevati na več mestih – z dobrodošlo analizo tekočega branja, ki zaobsega nekatere pomembne novitete slovenske literature, s pogostejšim navajanjem zasebnih doživljajev in z zanimivim širjenjem kontekstualnega območja gledališke predstave tudi na zakulisno druženje in prijateljevanja. Najočitneje pa ta premik izvaja z ostrobosednim in neženirano opredeljujočim se komentiranjem sedanjega družbenega dogajanja in političnih dogodkov na Slovenskem kot nevarnega *theatrum mundi*. Tako dobiva dnevniško pisanje v *Sledi odrskih senc* berljivejše, ne zgolj izčrpne gledališko dokumentarne poteze. So pa prehodi med posameznimi poglavji dnevnika in tudi med gledališčem in podobo stvarnega sveta, ki je kot njegov "dvojnik" postavljena na ogled, včasih premalo niansirani, to se še posebno očitno razkriva ob knjižnem natisu *Gledališkega dnevnika*, saj objave v nadaljevanjih zahtevajo manj enovito "dramaturško" strukturo. (Ignacija Fridl)

France Prešeren: ZBRANO DELO I, II. Uredil in opombe napisal Janko Kos. DZS, Ljubljana 1996 (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev). Čeprav je bila Prešernova literarna zapuščina že manj kot dvajset let po pesnikovi smrti deležna poskusov sistematičnega urejanja, to z današnjega vidika ni dalo posebno sprejemljivih rezultatov. Nasprotno skuša uredniški koncept Janka Kosa pri razvrščanju besedil čim bolj upoštevati Prešernove lastne, iz kompozicije in izbora pesmi v *Poezijah* (1848) razvidne urejevalne kriterije, vsebinske in formalne členitve gradiva. Kos zato v prvi knjigi Zbranih del ohranja strukturo *Poezij* nespremenjeno glede na izvirnik, druga knjiga pa v posameznih razdelkih prinaša preostale (nezbrane) lirske pesmi, nezbrane balade in romance, napise, nemške pesmi, prepesnitve ljudske poezije ter pisma. Besedila, ki jih Kos kvalificira kot polliterarna, zaradi estetskega kriterija omenja v opombah kot del ilustrativne dokumentacije. Pričujoča izdaja je vredna vsega spoštovanja: ne le zaradi sistematičnega pregleda Prešernovega opusa, ampak tudi zaradi ekspliciranih uveljavljenih redakcijskih načel (upoštevanje avtorjeve intence, estetski kriterij) in kritike starejših uredniških konceptov. (Vanessa Matajč)

Franc Puncer: OPNA, Založba Obzorja, Maribor 1995. Četrta knjiga Franca Puncerja, enega izmed naših najuspešnejših pisateljev znanstvene fantastike, je gotovo svojevrstna meditacija tako za vsakega oboževalca te literarne zvrsti kot tudi za tistega, ki požira bolj klasične literarne mojstrovine. Ukvarjanje z vprašanjem o posmrtnem življenju – seveda s tehničnimi prijemi ZF – je moč čutiti kot neke vrste notranji dialog pred dvema letoma umrlega pisatelja, kot prepričevanje, odganjanje podzavestne zle slutnje pred smrtjo in strahom, kaj ji sledi, ali pa spoznavanje neznanega. V vsej knjigi prevladuje podtalna kritika našega antropocentrizma, človekovega prenapihnjenega ega. Puncer prikazuje to v želji oseb po obvladovanju vsakega položaja, pa če je tako tuj in neznan kot ta v romanu, kjer gre za pristanek na drugem planetu in srečanje z njegovimi prebivalci – Alaanci. Ta tuja bitja skozi časovno-prostorsko opno z Zemlje posrkajo ljudi, ki so tik pred svojo smrtjo, tako rekoč ukradejo jih njihovi lastni usodi. Ko taki skupinici po začetni zmedi uspe razrešiti uganko, se jih večina vrne nazaj in nadaljuje nedokončano življenje, eden pa ostane s tujimi bitji in jim ponudi pomoč v boju proti njihovim sovražnikom. Ta pomeni drugi pol v človeku, altruističnega, prve pa lahko, reinkarnirane v isti položaj, razumemo kot prevladujočo težnjo v človeku – individuacijo, samoures-

ničenje. Z močno humanim koncem in ponekod mističnimi pou-darki deluje ta roman izjemno sugestivno ter spodbuja k ponotranjenemu zrenju in štetju svojih vdihov in izdihov. Za tem pa si gotovo v današnjem kaotičnem in predapokaliptičnem času večina ne prizadeva. (Nataša Petrešin)

Bernardin de Saint-Pierre: PAVEL IN VIRGINIJA. Prevedel Marjan Poljanec. Mihelač, Ljubljana 1995 (Zbirka Svetovni klasiki; 38). Bernardina de Saint-Pierrra literarni zgodovinarji največkrat omenjajo kot Rousseaujevega učenca in zaveznika, manj pogosto pa tudi kot pisatelja. V njegovi najboljši povesti *Pavel in Virginija* je pravzaprav še najbolj jasen izbrani motiv. Gre za (zvečine) bukolično, delno sentimentalno povest o dečku in deklici, ki se – ob tem, da že od rojstva živita skupaj – zaljubita, zorita, se ločita, vendar v nasprotju z bolj znanima Dafnisom in Hlooo ne prideta skupaj, temveč umreta. Virginija zaradi (nekolikanj prevelike) kreposti, Pavel zaradi hrepenenja po mrtvi Virginiji. Pri tem se, vsaj z vidika današnje perspektive, avtor vzdrži vsakršnih pravih erotičnih implikacij, to je v današnji nič kaj puritanski družbi prej pomanjkljivost. Povest boste, če jo boste že morali brati, najverjetneje prebrali tako, kot se povesti pač bere: izpustili boste vse (pre)dolge hvalospeve Bogu, kreposti, poštenju, vsemogočni naravi in kritike pokvarjene družbe. Žal je bil avtor kljub vsem podobnostim z Rousseaujem malce skeptičen do na novo nastajajočih predromantičnih teženj, pa je zato svojo povest začinil z nekaj trezne razsvetljenske pameti in hladnopoučnega razpravljanja o, načeloma, zelo čustvenih stvareh. Če boste ob branju melanholično razpoloženi, se vam ob nezgodah obeh junakov utegne milo storiti, če pa ne, se boste povsem logično vprašali, zakaj je bilo treba – ob precejšnjem številu tehtnejših neprevedenih literarnih umotvorov – v zbirko svetovnih klasikov uvrstiti prav Saint-Pierrra. (Marcello Potocco)

LITERATURA

Mesečnik za književnost

Marec 1996, št. 57, letnik VIII

Glavni urednik: Tomo Virk

Odgovorni urednik: Matevž Kos

Uredniški odbor: Andrej Blatnik, Matej Bogataj, Igor Bratož, Aleš Debeljak, Milan Dekleva, Marko Juvan, Samo Kutoš, Ženja Leiler, Vanesa Mataje, Lela B. Njatin, Darja Pavlič, Vid Sagadin, Vid Snoj, Jani Virk, Uroš Zupan

Lektorica: Tinka Kos

Oblikovalec: Pavle Učakar

Naslov uredništva: Gosposka 10/I, 61000 Ljubljana

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

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

Žiro račun: 50100-678-46647

Založnik: Založba Mihelač

Naročila in reklamacije: Založba Mihelač, Rožna dolina c. XV/18, 61000 Ljubljana; tel. 061/1234-829

Polletna naročnina: s prometnim davkom 2100 SIT, za tujino dvojno

Cena te številke: 840 SIT

Grafična priprava: T@V, Ljubljana

Tisk: Tiskarna Tone Tomšič, Ljubljana

Revijo denarno podpira Ministrstvo za kulturo RS

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