

LITERATURA

PROZA

Milan Dekleva, Evald Flisar, Maja B. Jančič

POEZIJA

Tomaz Šalamun, Primož Čučnik

INTERVJU

Aleš Čar

REFLEKSIJA

Ignacija Fridl, Andrew Zawacki

MISTIKA

Paul Celan, Franco Camera

ZADNJA IZMENA

László Martón

KRITIKA

D. Jovanović / Z. Kodrič / S. Porle

R. Titan Felix / M. Mazzini

ROBNI ZAPISI

KAZALO 1997

NOVEMBER-DECEMBER 1997

77-78



- Proza**
- 1 Milan Dekleva: *Pimlico*
 11 Evald Flisar: *Orodje*
 24 Maja B. Jančič: *Februar*
- Poezija**
- 27 Tomaž Šalamun: *Tromba*
 33 Primož Čučnik: *Ostanki dneva*
- Intervju**
- 37 Aleš Čar: *Fragment freske, fragment sveta*
- Refleksija**
- 45 Ignacija Fridl: *Postmodernizem v dramatik in gledališču*
 76 Andrew Zawacki: *Negativnost v novejši ameriški poeziji*
- Mistika**
- 91 Paul Celan: *Pesmi*
 103 Franco Camera: *"Ledig allen Gebets": pesništvo in molitev pri Paulu Celanu*
- Zadnja izmena**
- 144 László Márton: *Zgodbe*
- Kritika**
- 160 Ignacija Fridl (D. Jovanović: *Balkanska trilogija*) / Matej Bogataj (Z. Kodrič: *Potsdamska baterija*) / Vanesa Matajč (S. Porle: *Črni angel, varuh moj*) / Urban Vovk (R. Titan Felix: *Benedictus*) / Zdenka Hribar (M. Mazzini: *Sweet Dreams*)
- Robni zapisi**
- 178 Barnes / Breton / Carriere / Heaney / Homer / Kersten & Gruber / Ljubljana – Mesto kulture / Louÿs / Martínez / Mikuž / Mlakar / Njatin / Oblak nevedenja, Knjiga skrivnega svetovanja / Szymborska / Wang Wei
- Kazalo 1997**
- 190

PROZA

Milan Dekleva

Pimlico

(dvoje romanesknih prizorov)

KRVAVI ČAJ, GLOBOKA BANALNOST

Menda je število dramskih situacij omejeno, videla sem resno razpravo še bolj resnega strokovnjaka, ki mi je ponujal številko šeststo tisoč. Nič čudnega, da je moje življenje, ki je *realnejše* od odra, omejeno na le nekaj prostorskih leg: kabinet, v katerem sedim, učilnica, Matjaževo stanovanje, nekaj gostiln, kjer ga čakam ali kamor ga grem iskat, par gledaliških dvoran in galerij. Svet se zapira, zame je bil razprt le takrat, ko sem imela štipendiji in sem študirala v Parizu in Rimu. Kako sta mesti dišali! Velikanska eksotična sadeža sta spremenila ustroj mojega telesa in duše, postala sem sestavljena iz bleščečih krvavih kapljic, samomislečih zrn, kakor granatno jabolko, vitraž, v katerem se prelamlja izkušnja sonca v posvetitev ljudi. Kako sta mesti dišali, *namazali* sta se name kot marmelada na svež kruh, použivala sem ju in onidve sta použivali mene, dobesedno, obrusila sem si noge na njunih bulevarjih, trgih in uličicah, obrusila noge, zgladila jezik, izostrila ušesa, poglobila oči.

Odprem knjigo, ki leži na robu mize, polistam, ne da bi kar koli iskala, *Oko žensk, razplasteno, mesečasto. To oko iz sanj, ki se zanj zdi, da nas vpija, in pred katerim se samim sebi zazdimo PRIKAZNI*, besede mi naježijo kožo, kaj je to, Antonin Artaud, O balijskem gledališču. Kako sem lahko pomislila, da se svet zapira? V trenutku, ko sem razmišljala o *vonju* daljnih

mest, o *eksotičnosti* minule izkušnje, mi je naključje ponudilo izhod iz sesirjene brezbarvnosti mojega kabineta. Dvignem glavo, se zazrem skozi okno v zelenico pred akademijo, na njej stoji nekaj kipov, ki se niso *posrečili* in se mi zdijo jasni znaki, opozorila, da *na tak način dame že ne bomo spravili v krošnjo*, pozornost mi pritegne *daljni plan*, okrasta vila, ki je bila nekoč obdana z vrtom, zdaj pa stoji zabetonirana ob cesto, široko cesto, ki se na levo pogloblja in teče, kot vem, pod železniško progo v bogatinski del mesta. V tej hiši se je, tako so pisali časopisi, zgodil gnusen umor, ljubljanski Jack Razparač je ubil nedolžno žensko, ki ga ni videla nikoli prej in nikoli pozneje, še zdaj, ko gledam pročelje vile, se mi zdi, da se je drži nesreča, da je njena preteklost vtisnjena v hišno številko, v grme hortenzij, ki kipijo izza ograje, v osenčenost štukatur, v nagib napušča. Matjaž je o hiši napisal lepo pesem, bil je pretresen nad dogodkom, napisal je song o *nesmiselnosti* dogodka. Ampak, ali ni bil dogodek globoko *smiseln*, tako za žrtev kot za krvnika, grozno, fej. Z roko si moram zasloniti oči, šele zdaj lahko odtrgam pogled od hiše, odrinem Artauda, vstanem, pripremem okno, iz predala vzamem ključ, odprem vrata, stopim na hodnik, zaklenem.

Na hodniku vlada pravi Babilon, študentje stojijo in posedajo v gručah, podobni pisanim grozdom, se pomenkujejo, spoprijateljujejo, zaljubljujejo, odtujujejo drug od drugega, si začenjajo zavidati in se sovražiti. Koliko glagolov, koliko *akcije* v drobni sekundici, Jean Claude van Damme je amater, pa če njegov van, kar najbrž izvira iz *vanity*, pišeš z veliko ali z malo začetnico. Ko stopam mimo vozlišč mladih usod, se smehljam, nekateri študentje in študentke me pozdravljajo, drugi se zame ne zmenijo, na stopnišču, kjer hodnik zavije, opazim Jonasa, stoječega na preprogi, stkani iz pobarvanih čevljev! **Razstava, gospa profesor**, prešerno zavpije in razporeja čevlje, tako da imajo tla zares utrgan videz, zdi se, kot bi množica obiskovalcev zapuščala športni stadion in se, v trenutku, ko topota po stopnicah, dematerializirala, odfrčala v nebo. **Razmišljal sem o tistem, kar smo se pred dnevi pogovarjali v ateljeju, površina, saj se spominjate, odsev notranje dramatične dinamike teles. Aha**, ga pogledam, potem se z očmi sprehodim po kričavo poslikanih čevljih, zamisel je imenitna, vtis celote postaja hipnotičen, dejstvo, da je sleherni eksponat nekaj posebnega, mi ne dovoli, da bi zaustavila pogled, tako da moje zaznave postajajo begave in v meni narašča občutje *odsotnosti, temeljne odsotnosti*,

občutje, ki ga je Jonas s svojo instalacijo skušal izzvati, **razloži, Jonas. No ja, saj nima smisla preveč filozofirat**, se mi nasmehne, **čevelj brez noge je popolna površina. Sijajno**, ga pohvalim, **dobro bi bilo, da projekt dokumentiraš, imaš kamero? Si jo bom sposodil**, pokimam mu, **želim, da bi o instalaciji govorili na vajah, čestitam.**

Hvala, slišim za seboj, ko se previdno, izogibajoč se gosto postavljenim čevljem, prebijam po stopnicah. Ko prestopim zadnjo, se ozrem, iz žabje perspektive mi prostor daje povsem drugačen pogled, presenetljivo, da šele zdaj razumem stopnišče kot *areno človekovega povzdigovanja in sestopanja*, v grškem ali inkovskem smislu, tako najbrž doživljajo svoje vzpone alpinisti, razcepljeni na nebo in zemljo.

Na zelenici pred akademijo me preseneti blag mrak, ki se spušča na stvari, *razburljivo* junijski mrak, ki z vonjem daljave razdraži sluznico in ljudi spreminja v konje. Zasmejem se, ljudje smo bili najpoprej konji in šele potem primati, seveda, zdaj razumem verze *Spomni se, otrok, kako skrivnostno sta spojeni narava in zgodovina sveta in kako različna je vzmet duha pri slehernem ljudstvu na zemlji*, pesem Lipicanci imam obešeno v ateljeju ob podobah Leonardovih konj v gibanju in jo znam na pamet.

Ko se ustavim pred hišo, v kateri je Matjaževo stanovanje in je že nekaj časa tudi moja hiša, pomislim, da ga na tako mil večer ne bo doma. Okna so temna, ali mi ni nekaj govoril o tem, da se dobi z Mitjem, prvič po tistem pogovoru, ki sem ga slišala le delček, saj sem ušla iz sobe. Nimam pojma, kaj ga je razkačilo, o tem sploh ni hotel pripovedovati. Potolažil se je šele včeraj, ko je bral Mitjevo oceno *Dotikov*, kakšna sreča, da je izšla, najbrž mu je vlila malce samozavesti za današnje televizijsko snemanje. Upam, da bo pri sebi, televizija mu gre na jetra, ga že vidim, kako se ga bo nažrl in kako se bova sporekla. Ma kaj sporekla, usekala.

Grem v vijolično, sicilijansko modro svetlobo onstran ceste, mimo lekarne, ki so jo pravkar zaprli, od daleč gledam v osvetljene stožce luči na gostilniškem vrtu, a tam ga ni. Pri Romeu, me prešine, rekel je, da se dobita pri Romeu. Tam, pri *Romeu in Juliji* poseda vsa svojat, ki v Ljubljani da kaj nase, ampak Matjaž me še nikdar ni peljal tja, midva pač nisva Romeo in Julija. Mogoče sva za kak trenutek bila, na primer v londonskem *undergroundu*, sedeč na razcefranih sedežih, iz katerih je mezela umetna žima in ustvarjala, skupaj z ugasnjenimi čiki, smrkliji in madeži krvi fantastične

frotaže človekovega propadanja, frotaže, kakršne je pred več kot pol stoletja, a z drugačno imaginacijo, z vero, da je izhod v blodni globini človekove *predzavesti*, snoval Ernst in čigar dela sva si ogledala v Tatu. Matjaža je zaskrbelo, da sva se izgubila, sedla na napačno podzemsko, **Pimlico**, je prebral napis, ko je vlak zapeljal na postajo, **Nastja, nekaj je narobe**, zasmejala sem se, bilo mi je vseeno, kje sva, očaral me je zvok besede *pimlico*, zame je označevala neznano otroško igračo, okroglo in napihnjeno, šuštečo in poskakujočo, nekakšnega križanca, sparjenca med dvesto petdeset kilogramov težkim kanarčkom in slonom z jagodami v očeh. Zaradi zvena besede *pimlico* sem začutila nežno pripadnost Matjažu, poljubila sem ga na vrat, a on mojega čustva ni zaznal, vstal je in *začel* odhajati, poljubila sem *vrat v odhajanju*, podoba se mi je zazdela noro smešna, še dolgo po tem, ko sva stopila na peron in iskala izhod iz *pimlica* sem se smejala, da me je bolela prepona. Ko sva se vrnila v Ljubljano, sem z užitkom ustvarila kip *Vrat v odhajanju*. Iz debelega sapnika, sestavljenega iz kolobarjev, podobnih narezani sipi, pripravljeni na pariški način, so rasli šopi las, podobni oguljenim palmam, ki stojijo na odru Cankarjevega doma ob podelitvi Prešernovih nagrad. Sapnik je bil pri vrhu prerezan, vanj sem vstavila otroško piščalko, ki je zabrlizgala vsakič, ko se je vanjo usmeril in pihnil premikajoč se ventilator. Sipasti sapnik je za seboj, na vrvi v barvah slovenske tribojnice, vlekel otroško igračko *pimlico*.

Pot, ki me vodi k reki, v stari del mesta, se rahlo spušča, večer je poln kontrapunkta *ležernosti in erotike*, rada bi bila močno, tako močno zaljubljena, da bi mi reka tekla med stegni, pomlad je huda reč, na nabrežju cvetijo kostanji, s temnorjavim medenim vonjem, zavijem okrog stare hiše, ki so ji pred leti, ko so širili ulico, odrezali vogal, tako da del napušča smešno strmi v prazno in pred ujmani varuje nestvarno, nepovrnljivo minulost. Morda pa so tako hoteli *duhci zemlje*, pomislim, spomnim se, da so rezali vogale hiš stari Kelti na Irskem in Valižanskem, tako so hoteli preprečiti, da bi nad svoja domovanja priklicali slabo voljo duhov, kajti tudi duhovi so si, tako kot za njimi ljudje, izhodili natančno določene poti, po katerih so se, našim očem sicer nevidni, gibali. Gibali? Hodili? Se sprehajali? Po kakšnih opravkih? So se tudi duhovi na *duhast* način skrivoma ljubili in se varali? Dvomim, duhci si vendar nimajo *na kaj* natakniti rogov.

Ko prečkam most, mi hladen zrak, ki se dviga z vode, oblizne gole noge, brbončasto, pasje, reka me opozarja, da je gibanje zmeraj na strani življenja in zato *hladnejše* od entropične pregretosti mirujočega zraka, še enkrat zavijem, tokrat vzdolž drugega brega, ki ga osvetljujejo sicer nove litoželezne svetilke, posnemajoče stare plinske leščerbe. Želja po preteklosti, večni človekov *pleonazem*.

Že od daleč zagledam na vrtu Romea sedeti mojega Capuleta v družbi z Mitjem, začudim se, kako mlad in visok je novinar. Na mizi, *pred Matjažem*, stoji buteljka vina, upam, da ni devetnajsta, pridem do njega, **nič nimam proti računalnikom, če jih ljudje uporabljajo za raziskovanje zvočnih izvorov in razširitev glasbene občutljivosti, ampak tehno je nekaj drugega, to je le nizanje že narejenih zvočnih klišejev**, misel mu še vedno lepo teče, hitreje kot vino, tako je zatopljen, da me sploh ne opazi, **hej, kako je šlo?** vprašam in gledam Mitjo, Matjaž utihne in se ozre vame, po njegovi kretnji, ki ima v sebi nekaj *mesečastega*, spoznam, da je že precej trd. Mitja vstane, se mi nasmehne, odmakne stol, da bi lahko prisedla, Matjaž si, meni nič tebi nič, nataka vino v kozarec. **Ti kreteni**, reče s spačenim obrazom, **te zblojene pizde so, še preden smo posneli zadnji komad do konca, ugasili ozvočenje in reflektorje in odšli iz studia, si predstavljaš?** Izdihnem, vdihnem in še nekrat izdihnem, čemu? Matjaž se malček zamaje od razburjenja, **ker je bila ura štiri in je bilo zanje konec šihla in naj se kar pozanimamo pri sindikatu, če nam kaj ni všeč**. Postane me strah njegove jeze, **kaj pa prej?** vprašam, a samo naveličano zmaje z roko.

Pomoč pride z druge strani, nenadejano, Mitja se nalahno dotakne mojega komolca in reče, **bilo je v redu, bil sem v režiji in poslušal posnetke, nekaj stvari so odigrali antologijsko. Kaj nista bila z Matjažem zmenjena tukaj, pri Romeu?** Ja, reče Mitja, **a zdelo se mi je, da bodo Feniksi briljirali in sem jih hotel slišati**. Grlo se mi zadrigne od jeze, **no, slišiš, zapiham v Matjaža, nobenega vzroka nimaš, da se nalivaš kot kakšna krava. Ej, mama, nobenega vzroka nimaš, da vpiješ, nisem noseč**, mi besno odgovori in zvrne kozarec.

K mizi pride natararica in me vpraša, kaj bi rada spila, **ne vem**, rečem, ona kar stoji in bulji vame, **prinesite mi čaj. Kakšnega?** zavije z očmi, **domačega, iz Matjaževe krvi**, rečem, razburi se in nekaj mrmra v brado,

potem pa spoka svoj sitni ksiht iz mojega zornega polja, Mitja se zasmjeje, **vau, kakšno krvoločno žensko imaš, Matjaž, še dobro, da nisi težkome-talec.**

Pogledam ga, obraz ima obsijan s pretresljivo *enostavnostjo*, iz njega veje *preprostost*, skrivno prijateljstvo z življenjem, *razumljivost* bivanja. *Globoka banalnost!* Ja, globoka banalnost, ki nima ničesar opraviti z neumnostjo: neumnost zaničujem. Fant je čisto nasprotje Matjaža, antipod presnetega pesniškega komplikatorja, ki si mora v koleno zvrtni luknjo, da lahko govori o lepoti. Mitja sedi, razmišlja in doživlja stvari kot rastlina, z neposrednostjo telesa, prepričana sem, da gre za posebno vrsto osmoze, kakršne biologija še ni odkrila. Nasmehne se mi, čuti, da razmišljam o njem, mogoče pa igra, mogoče ima z mano skrivne načrte? **Matjaž je, kakršen je, ne glede name in nate**, rečem. **Vem**, se oglasi in iz kozarca, v katerem je sok, previdno odpije požirek, kot bi se bal, da se ne bo poškodoval, **samo drobna šala. Šala brez krčmarja**, se zahohoče Matjaž, **a zdaj se bosta kar vpričo mene šalila z mano? S tabo**, mu odvrnem, **se ne da šalit. Laže se je podmorničarjem šalit s torpedom.** Ne vem, kaj me popade, pretegnem se kot mačka, da bi Mitja videl, kako dobre prsi imam. Kar z njim bom šla, pomislim, kdo se bo ukvarjal z Matjaževo tečnobo tečnobasto?

MED FANTOMI IN SANJAČI

Mitja me je zaskočil takoj, ko smo prišli iz studia, bil sem besen, ker nismo mogli posneti vseh skladb. **Rekla sva ob sedmih, pri Romeu**, se obregnem, **kako si lahko prišel noter? Delam tudi za televizijo, mi lahko poveš, s čim sem te užalil, da se me izogibaš kot garjavca?** Edi, Miha in Boris se ustavijo ob meni, postane mi nerodno, **pozabi**, zamahnem z roko, **ne gre zate, trop zabušantov tamle noter me je volje, bi šli Feniksi z mano v ogenj po eno pijačko? V Turistu delajo v treh izjemah, vključno z ležečo postrežbo, ne tako kot na televiziji.**

Ko stopimo na ulico, je sonce še visoko, skoraj vroče je, poletje pred poletjem. Usedemo se za mizo ob majhni fontani, naročimo vino in slatino, takoj izpraznim kozarec, za njim še drugega in za povrh velik kozarec kisle

vode. Edi se igra pantomimika in kaže Mihi in Borisu, kako so tehniki izklopili in pobrali kable, od smeha se držita za trebuh. Mitja sedi ob meni, resen in molčeč, med prsti zvija papirnat prtiček, potem reče, ne da bi me pogledal, **si bral mojo oceno v Magazinu? Prikimam, hvala za Cohena, si mislil resno? Ja, vzdihne, ampak to ve le malo ljudi, ker tebe v glasbenem biznisu pač ni, pojavljaš se preveč poredko, kot slaba vest ali fantom.** Primerjava se mi zdi zabavna, **jaz sem fantom tudi privatno, v intimnem življenju. V intimnem življenju, kaj naj to pomeni? V ljubezni, če hočeš, rečem in se mu smejim. Smejim se navzven, navznoter pa mi ni do smeha, v prsih se mi nekaj zadrigne, moje razmerje do Nastje postaja privid.**

Zvija prtiček in razmišlja, **se ti je zadnjič povetil nos, ker sem dejal, da vaša generacija ni naredila nič?** Gledam ga in razmišljam, kaj me moti, je to *samozadostnost*, je to *utirjenost* v trmasto nespremenljiv sistem čutenja in presojanja? **Saj ni, pomolčim, saj ni nič naredila. Ena od generacij se je morala žrtvovati in ne narediti nič, veš, zakaj?** Gleda me in čaka, brez razburjenja. **Zato, zdi se mi, da me v resnici sploh ne poslušča več, zato, da se je zdelo, kako velike stvari je naredila vaša generacija. Jaz nimam generacije, preprosto reče, obmolkne, zvija prtiček.** Razčlenjujem prepričanje, ki sem ga izpovedal, iščem vzroke naše *amputiranosti*, generacijske *pohabljenosti*. Večina mojih kolegov ni naredila nič *takrat*, v dneh, ko je prisegala na *spontanost* in *nepremišljenost* bivanja, pozneje je bila presneto uspešna. Prijatelji in znanci so se preinili na odgovorne družbene položaje, zasedli vodilna, dobro plačana mesta v politiki in gospodarstvu, danes pomenijo *smetano* liberalistično usmerjenega slovenstva. **Najbrž se ne razumeva, rečem Mitju, predstavniki moje generacije so veliki šefi in spoštovani državniki. Je to zate nič? Nikakor, odloži prtiček, v mislih imam tvoje besede estetično namesto etično.**

Sonce leze v zaton, čeprav ga z dvorišča, skritega za visokim hotelom, ne morem videti, vidim sence na prelepi hiši onkraj aleje, zidane v novorenesančnem slogu, dolge sence razgibanega portala, čutim zrak, ki zatrepeta *pred* mrakom, **dejstvo je, slišim odmev svojega glasu, kot bi govoril iz krste, da je bilo estetično kot etično mogoče, čeprav le za nekaj dni. Mogoče je bilo, dokler je tako ravnala celotna generacija. Pozneje, ko je bilo gibanja konec in so kolegi začeli funkcionirati znotraj**

utečenega sistema, ko so se začeli vesti kot uporabne vrednosti in predmeti, se je zamisel podrla. Tisti, ki smo na položaju estetskega vztrajali, smo se spremenili v žive mrliče, kajti estetsko je začelo dobivati pečat neetičnega. Razumeš, kaj hočem reči?

Za mizo je nastala tišina, Edi je prenehal pokati šale, Feniksi so se zazrli vame. **Matjaž**, se je oglasil violinist, **a spet obujaš spomine na partizanska leta?** Miha in Boris se smejita, **točno**, rečem zelo resno, **še vedno najboljši del mojega življenja**. Feniksom zamrzne smehljaj na ustnicah, Edi pogleda na uro in zgrabi kovček z glasbilom, **madonca, pozen sem, na srednji glasbeni imam še eno vajo**, vstaneta tudi Boris in Miha, vržeta denar na mizo, se poslovita, tudi onadva imata neodložljive opravke. Sence na novorenesančni stavbi so padle prek ceste in jo zagrnile v skrivnost predvečerja, Mitja nemo sedi ob meni, zvrnem kozarec vina in poslušam pomirjujoče pljusketanje vode iz male fontane. **Razumeš, kaj sem hotel reči?**

Odkima, iščem ustrezne besede, a jih ne najdem, svet zdrzne v čudno neoblikovanost in neartikuliranost. **Poglej me, pa ti bo jasno**, nazadnje s trudom izmomljam, **jaz sem živ mrlič, poslednji Mohikanec, fantom iz leta oseminšestdeset**. Mitja molči, najbrž tehta moje besede, **ja no**, reče, **to je cena za tvojo izvirnost**. Vino nalijem kar v veliki kozarec, tistega, ki je namenjen slatini, in ga izpijem do dna. **Visoka cena, Faust je imel od svoje kupčije vsaj nekaj zadovoljstva**. Vino mi ne gre v glavo, ampak me v glavo *useka*, pof, tako se zgodi, če je človek napet in utrujen, pomignem natararici, **plačam, bom jaz**, reče Mitja, primem ga za roko, **pusti, že tu na mizi je dovolj denarja, greva k Romeu**.

Kakšen poslednji Mohikanec, poslednji blefer, še Zvone je resničnejši, manj *fantomski* od mene, upočasnim korak in začnem razmišljati v ritmu hoje, dostikrat pomislim na to, kako žalostno je, da ne čutimo svojega premikanja skozi prostor, čutijo ga le še črnici, dovolj je, da pogledamo kakšno dobro mulatko, poliritmijo njenih prsi, ramen, pasu, bokov in nog, poliritmijo, s katero *razkosava* zrak in ga vrtinči v magični spomin na *erogenost* sveta. Ena sama mulatka *izswinga* karneval vitalizma, mi pa se ukvarjamo z bledečo evropsko izmozganostjo, s krpanjem imperialnih orakljev, s *Sanjačevimi slovesi od devete dežele*, s *Poskusi o utrujenosti* in *Poskusi o džuboksu* in podobnimi mrtvoudnostmi. Kdo je že to napisal? se vprašam, zbega me spoznanje, da se nikakor ne morem spomniti avtor-

jevega imena, čeprav ga *jasno vidim* pred seboj, lase ima svetlorjave in na vratu malce zavihnjene navzven, pod nosom monarhično urejene brčice, okrog oči samozavestne gubice, mož je sloke, asketske postave, igral sem na pisateljskem srečanju, kjer so mu podelili mednarodno nagrado, še pred nastankom naše države, večkrat sem ga videl na televiziji, spremljal sem izvedbe njegovih odrskih del. Dan potem, ko sem ga videl na literarnem večeru, sem ga srečal še enkrat in to snidenje je bilo precej zanimivejše. Šel sem peš prek Krasa, iz Štanjela prek Hruševice in Kobjeglave proti Komnu, bil je hladen, z burjo prepihan jesenski dan, dan *žarečih* vinogradov, ko mi jo je primahal naproti, kar iz gmajne in čez obronke njiv. Pomahal sem mu, on pa se je zasukal v ostrem kotu in brez besed potonil v pokrajino, se spojil z rumenozelenimi lisami požetih travnikov in z zamolklorjavimi zaplatami sveže obrnjene zemlje, pripravljene na počitek. Kako, da sem pozabil njegovo ime, na um mi kar naprej prihaja Vaclav Havel.

Z Mitjem zavijeva proti Prešernovemu trgu in Tromostovju, na stopnišču Frančiškanske cerkve poseda mularija, med njimi krožijo steklenice in jointi, brez zveze se smeji in si skušajo povedati, kako so si všeč, kako se jim vse totalno fučka, ker so mladi in je devetdeset odstotkov ljudi starejših in bolj zagrenjenih in na splošno zajebanih. Saj ni res, da brez zveze, **prav imajo**, rečem Mitju in pokažem z roko, on pa le zmigne z rameni.

Ko stopam čez most, sem še vedno malce pijan, *komajda* pijan, nekdo me je učil, da pijan ne smeš čez vodo, ker te reka dotolče, ampak mene začara pogled na njen zavoj, s katerim se, v elegantnem loku, ogne grajskemu griču. *Najljubeznivejši roman je reka, ki hiti, le utopljenec zna na pamet vse strani.* Moja Nastja, moja reka, kako naj te zadržim v dlaneh? Vrbe ob Ljubljanici so že odcvetele, zdi se mi razburljivo, da liste poženejo neposredno iz cvetov, na podoben način kakor češnje. Večina miz pred Romeom je zasedenih, večer je izjemno topel, z Mitjem najdeva prostor in se usedeva. Barva neba se iz minute v minuto spreminja, drsi iz azurne v črno, znova pijem in nisem več prepričan, če gre le za minute, za hip se mi zdi, da sva z Mitjo za mizo že celo večnost, **koliko je ura?** Pove mi, pomislim, da bo Nastja kmalu prišla. Ampak potem, ko Mitju razlagam, kako tehno nima nobene zveze z glasbo, naenkrat stoji ob mizi in v hipu mi postane jasno, da je jezna, ker sem preveč pil, in da je jezna, ker je nisem opazil, in *to* razjezi mene. Jezi me celo to, da je lepa, jezi me, da ocenjuje položaj buteljke na mizi, da takoj opazi Mitjev sok, s katerim uničuje svojo mladost

in z njim zastruplja okolico. Ko bi ti vedela, Nastja, koliko pesticidov je v sadju, pomislim, ampak ne izrečem. Nastja me vpraša, kako je šlo, in tudi njeno vprašanje me razpeni, vzkipljivo začnem predavati, kakšne kriminalne pičke so televizijci, vsi po vrsti, od urednikov do snažilk, ampak Mitja opazi, da se temperatura nevarno bliža vrelišču, poseže vmes in pove, da smo kljub težavam odigrali nekaj antologijskih štikelcev. No vidiš, se v Nastjinih očeh zabliska očitek, **nobenega vzroka nimaš, da se nalivaš kot kakšna krava.** Dejstvo je, da se v resnici počutim kot krava in to me dodatno razburi, **ej, mama, nobenega vzroka nimaš, da vpiješ, nisem noseč,** ji zabrusim nazaj, to je ves humor, ki ga spravim skupaj.

Nastja se usede in, natančno čutim, preneha misliti name, še kozarcev, ki jih izpraznim, ne šteje, nekaj skuša koketirat z Mitjem. Ko pride natararica, ji, čisto mirna, spominjajoča me na eno izmed Budovih preobrazb, reče, naj ji prinese **domač čaj z Matjaževo krvjo.** Zlobno, pomislim, tako gre to v utrujeni ljubezni, zob za zob, kurje oko za kurjim očesom. Mitju se njeno naročilo ne zdi prav nič zlobno, ampak, nasprotno, precej zabavno, zareži se, privoščljivec, **ti imaš pa krvoločno žensko, čudno, da nisi postal težkometalec.** Tokrat se Nastja potegne zame, **Matjaž je, kakršen je, ne glede name ali nate,** a v načinu, kako izreče stavek, v načinu intonacije slišim jasen očitek, to, da sem tak, kakršen sem, pomeni, da sem absolutno *neprilagodljiv* in torej *nesposoben* ljubiti. Mitja se nekaj izmotava, češ da se je le šalil, meni gre vse skupaj na jetra, **šala brez krčmarja,** zarenčim, **a zdaj se bosta kar vpričo mene šalila, a mislita, da sem vajin prizadeti otrok?** Ne vem, ali sem na glas izrekel cel stavek, morda le začetek? Znova sem pijan, a bolj od jeze kakor od vina, kar glej ga, novinarja, glej, kako enostavno zna izpeljat stvari, takega bi potrebovala! **S tabo se ne da šalit,** reče Nastja in gleda mimo mene, kot bi bil prazen zrak. S pestjo usekam po mizi, **ja, rečem, točno tako, najbolje za vaju, da gresta in si poiščeta koga, ki se zna šalit, zakaj pa ne,** se nasmehne Nastja, če se Mitja strinja. **Zakaj to počneš?** vpraša Mitja, a zdi se mi, da gre za retorično vprašanje, saj vstane in pospremi Nastjo med mizami na pločnik. Ne zanimata me, si rečem, ne zanimata me, mika me, da bi pogledal za njima, da bi skočil k Nastji in ji rekel, naj mi oprostí, ampak *fantomi* ne znajo prosjačit, prisilim se, da glave dolgo dolgo ne premaknem.

Evald Flisar

Orodje

Teško bi opisal navdušenje, ki je ob selitvi iz mesta na podeželje prevzelo vso našo družino. Niti teta Mara, sicer nagnjena k pretiravanju, se ni mogla pohvaliti, da jo je kdaj v življenju kaj tako "transportiralo". Edino, kar bi se dalo primerjati s čustvom, ki je z nami raztovarjalo tovornjak in nosilo kose pohištva v nove prostore, je po mnenju brata Petra bilo olajšanje stare mame, ko je po koncu druge svetovne vojne izvedela, da njen najstarejši sin, Marin mož, ni preminil v Auschwitzu, ampak se vrača domov. (Še bolj pa Marino neprikrito veselje ob poznejši novici, da je nastala pomota in se je njenemu možu vendarle izpolnila želja, da ga po smrti kremirajo! Okoliščino, da njegova kremacija ni sledila smrti, ampak smrt kremaciji, je razglasila za nepomembno malenkost.)

Ampak to je bilo že daleč v preteklosti in skoraj pozabljeno, razen kot primerna zmerljivka v tistih trenutkih, ko je družino pograbil nemir in ko je nekatere med nami premagala nuja, da si zmečejo v obraz vse najgrše, česar se lahko spomnijo. Selitev celotnega klana, kot so nam rekli ploditveno skromnejši sosedje, je bila seveda živo nasprotje takih trenutkov; obrazi so žareli celo naravnim mračnjakom med nami. Celo babici, ki po možganski kapi ni mogla več premikati leve polovice obraza, je kot po čudežu uspelo raztegniti desni kotic ust.

Hiša sama ni bila nič posebnega; stala je na robu vasi in je še najbolj spominjala na zanemarjeno podeželsko gostilno s kletjo, v kateri je prejšnji lastnik v znamenje dobre (ali zle?) volje pustil nekaj sodov vina (žal – ali na srečo – povsem skisanega, kot je s kletvico oznanila poznavalka

dobrega življenja, teta Mara). Bilo je tudi nekaj prizidkov, za katere smo lahko le ugibali, čemu so kdaj rabili. V enem je zagotovo nekoč bil svinjak. To je ugotovila sestrična Elizabeta, Marina nezakonska hči. Elizabeta je zaznavala ne samo vonje, za katere večina ljudi ne ve, da obstajajo, ampak zgodovino prostorov, pa intenzivnost in barve čustev, ki so obvisela v zraku, ko je dogodek, ki jih je sprožil, že zdavnaj minil. "Voham pujse," je rekla, ko je stopila v prizidek, ki ga je teta Mara, amaterska slikarka z ambicijami, ne pa tudi s talentom, sklenila predelati v atelje.

Na srečo sva jo slišala samo jaz in mama. Ko je Elizabeta razširila nosnice in dodala, da voha celo smrtni strah prašičev, ki so jih vlečili na dvorišče, da bi jih tam zaklali, je mama zavpila, naj o tem za božjo voljo molči! Navsezadnje si je teta Mara sama izbrala ta prizidek za atelje, zaradi razgleda na reko v dolini in okoliške hribe. Poleg tega bo vse prepleskano, prezračeno in nemudoma impregnirano z mešanico Marininih barv in parfumov. Sploh pa celo ugledne angleške družine stanujejo v predelanih konjskih hlevih!

Elizabeta je z mirnim glasom izjavila, da bo molčala za ceno treh srednje velikih bonbonier. "Dveh," je vztrajala mama. "Dveh največjih," je Elizabeta ponudila kompromis. "Ampak zadnjič," je sklenila mama.

Teta Mara ni nikdar posumila, kakšne zvoke so nadomestile baročne arije, ob katerih je v svojem novem prostoru začela s čopičem v roki in s cigareto v ustih uresničevati svojo "prenovljeno vizijo". Ko je Elizabeta nekoč med večerjo glasno pripomnila, da jo njene arije spominjajo na prašičje kruljenje, se je sicer razburila, vendar jo je mamina takojšnja pohvala njenega novega stila tako raznežila, da je Elizabeto pozabila ozmerjati s "pankrtom" in se je raje na široko razgovorila o razlikah med akvareli in oljnimi barvami – v splošno veselje drugih članov družine, ki so vsi po vrsti navedli prav nič verjetne razloge, zakaj ne morejo končati večerje, in so v naglici zapustili mizo. Naslednje jutro je Elizabeta od mame dobila še eno bonboniero.

Kljub temu je v začetku kazalo, da bo življenje na vasi vsakomur zagotovilo tisto, kar si je najbolj želel. Babici vonj po sveže zorani zemlji in oddaljeno mukanje krav, pa še druge zvoke in vonje, ki so jo spominjali na otroštvo. "Nageljni," je nakracala na list papirja, ko ji je kap odzvela moč govora, "povsod bodo rasli nageljni, in spala bom pri odprtem oknu, da lahko njihov vonj z zadnjim dihom odnesem na drugi svet." Mama je

upala, da si bo lahko v novi hiši uredila zasebni center za meditacijo in zdravo življenje, hkrati pa našla dovolj prostora za najmanj dva tisoč knjig o zenbudizmu, jogi, reikiju, rolfanju in drugih vidikih Vodnarjeve dobe. Po zgodnji upokojitvi z mesta srednješolske učiteljice je bilo to edino, čemur se je posvečala z vsem svojim srcem.

Predvsem pa so jo navduševale poljske poti, ki so se mehko vijugale proti dolini in navzgor proti gozdu, kot nalašč za njen vsakodnevni jutranji tek ali "mali maraton", kot je to skrajno obliko mazohizma imenoval psihiater, pri katerem sta bila oče in mati zaradi očetovega alkoholizma dolga leta v programu za zdravo življenje. Po nekaj letih vztrajnega kljubovanja psihiatrovim metodam je oče nenadoma izgubil veselje ne le do pitja, ampak tudi do vseh drugih užitkov, ki jih ponuja življenje, s tistimi vred, ki se jim mama še ne bi odrekla. Tako je njen jutranji maraton bil edini način, da nevtralizira presežek energije, ki se je vsak dan nakopičila v njej zaradi očetove ravnodušnosti. Oče, ki se je tega zavedal, pa je vsak večer skrbno navil budilko, da mama ne bi zaspala.

Takoj potem, ko sta na njegovo zahtevo zapustila program, je šel k ravnatelju srednje šole, na kateri je trideset let poučeval zgodovino, in zahteval predčasno upokojitev. Zgodovine je konec, je rekel. Pa ne zato, ker tako trdi Fukuyama, ampak zaradi uspeha, ki ga je končno doživel naš mali narod. Svoboda, ta najbolj mešani od vseh blagoslovov, je povsem uničila tla, iz katerih bi še lahko vzklihi tragični konflikti ali velike ideje, in zasejala plevel drobnjakarskih razprtij, poslovnih zahrbtnosti in banalnosti javnih medijev. Njegov učni predmet, zgodovina, je iz znanosti čez noč strmoglavil na raven ezoterike, s tem pa se on ne misli ukvarjati. Rad bi se umaknil, s primerno odpravnino, seveda.

Ravnatelj, ki je bil mamin bratranec in dober družinski prijatelj, je očetu nemudoma ugodil. Odpravnina je bila odločilen manjkajoč del vsote, s katero je oče kupil hišo, v kateri naj bi "vsi njegovi", kot nam je rekel, našli, raje pozno kot pa nikoli, tisto resnično svobodo, ki je edini vir prave sreče. Biti svoboden je navsezadnje naša dolžnost, je pikro dodal; svobodna država potrebuje svobodne ljudi.

Oče si je srečo predstavljal kot mirovanje. V nasprotju z mamo, ki je hotela ostati večno mlada in je bila pripravljena za to idejo umreti, je on sklenil prisluhniti Jungovemu nasvetu, da se mora moški pri šestdesetih

posloviti od stvari, ki so primerne za mlada leta, in se obrniti vase, sestaviti iz spominov mozaik življenja, ki bo hkrati smisel njegove navzočnosti na tem svetu in most, ki ga bo v danem trenutku povezal z Bogom. Poudaril je, da bo še zmeraj dostopen, vendar bo večinoma zatopljen v svoje misli in bo pričakoval, da spoštujemo njegovo potrebo po preselitvi iz zunanjega sveta v notranjost, kjer ga čaka še veliko nalog. Navsezadnje je vsak dobil svoje: Peter idealno lokacijo za svoj teleskop in opazovanje zvezd; jaz idealne priložnosti za brezcilna potepanja po gozdovih in brezplodna razmišljanja o prihodnosti, ki, po vsem sodeč, ne bo nič drugačna od moje sedanjosti; mamin brat Vinko, sicer računovodja, vendar že leta obseden z željo, da bi vzgojil največjo zeljno glavo na svetu in se vpisal v Guinnessovo knjigo rekordov, rodovitno prst; očetov bratranec Vladimir čas in mir, da dokonča knjigo spominov na svoja junaštva v partizanskih letih; njegova trideset let mlajša žena pa dovolj dobro cesto, da z Vladimirjevo alfo vsak dan izgine na zabave k prijateljem in ga pusti pri miru.

Po tem nagovoru se je oče umaknil v svoje prostore in nas prepustil ugibanju, ali so nekateri med nami sploh vredni svetniškega sija, ki ga je izžareval. Prvič v življenju smo vsi kot eden čutili, da je oče svoje najvrednejše sposobnosti gojil na tihem in skrival do zadnjega in da se v njegovi bližini nobenemu od nas ne more pripetiti nič hudega. Prenovitevna dela na hiši in njenih šestih prizidkih so stekla s takšnim žarom in solidarnostjo, da smo že kmalu skrajšali predvideni rok za dokončno ureditev novega doma z dveh let na eno.

Edina, ki je štrlela iz homogene celote, v katero se je v siju očetove modrosti in žarčenj mamine energije zlila družina, je bila – neizogibno – Elizabeta, delno najbrž zato, ker ji je mama nehala poklanjati bonboniere, a pretežno zaradi nove šole, v kateri je pri večini predmetov, vsaj tako je trdila, prekašala ne le sošolce, ampak tudi učitelje. "Dolgčas je Luciferjev najljubši sin," je večkrat izjavila babica, ko je še imela dar govora, vendar takrat nihče niti slutil ni, za kako preroške se bodo izkazale njene besede glede Elizabete.

Neke nedelje je debeluškasta frklja med kosilom izjavila, da stoji hiša z vsemi prizidki vred nad nevarnim vozliščem elektromagnetnih tokov in so torej vsa naša prizadevanja, da bi ustvarili idealen model urejene družine, obsojena na propad. Opravka imamo s silami, ki še same ne vedo,

kaj hočejo, in se vedejo kot nagajivi škratje, ki pač naredijo tisto, kar jim v kakem trenutku pade na pamet. Ob tej izjavi se je rahlo zdrznila samo mama; drugi smo le skomignili, nekaj zabrundali in jedli naprej.

Elizabeta je sovražila mlačne odzive na svoje provokacije. Prešla je v direkten napad. Rekla je, da se v hiši dogajajo čudne stvari. Da teta Mara že nekaj časa jas in travnikov na svojih akvarelih ne polni več z ovcami, ampak s prašiči. Da se babica skoraj vsako noč v svoji sobi z nekom prepira. Da so knjige, ki jih je mama skrbno zložila na police po abecednem redu avtorjev, bile že dvakrat premešane, vsakič po neki neznan, verjetno hudičevi abecedi. Da iz moje sobe ponoči prihajajo grčeci stoki in vzdihovanja, kot da bi kdo koga davil. Da je strica Vladimirja že dvakrat videla, kako je med divjanjem nevihte do pasu gol stal sredi sosedovega polja pšenice in z dvignjenimi rokami rotil grom, naj trešči vanj. Da je na mizi v Petrovi sobi našla zapiske, iz katerih je več kot razvidno, da je skozi svoj teleskop zagledal velikanski meteorit, ki je od zemlje oddaljen samo še dva tedna in jo bo raztresel po širnem vesolju. Da stric Vinko na vrtu ne razkopava zemlje, da bi posadil zelje, ampak koplje tri globoke, grobovom podobne jame, v katere namerava zagrebsti vsa naša trupla, ko nas bo duh, ki gospodari s tem krajem, vse po vrsti zadavil. Edina rešitev je, da prodamo hišo in se vrnemo v mesto.

Njenim besedam je sledila tišina. Nekaj članov družine se je skrivaj spogledalo. Drugi so kljubovalno bolščali v svoje krožnike. Potem smo se vsi naenkrat ozrli k očetu. Bilo je očitno, da je edini kompetenten podati komentar in rabsodbo. Oče je najprej položil v usta poslednji košček govejega zrezka in ga dobro prežvečil. Potem si je s prtičkom skrbno in pretehtano obrisal brado in usta. Nato se je, ne da bi kogar koli pogledal, počasi dvignil in odšel v svojo sobo. Zdelo se nam je, da je vrata zaprl nekoliko odločneje kot po navadi.

Vlogo rabsodnika je morala prevzeti mama. Rekla je, da lahko teta Mara poleg prašičev slika tudi žirafe, mrože ali peteroglave pošasti, če ji tako ukazuje umetniška domišljija. Da se babica v svoji sobi ne prepira z nikomer, ampak posluša radio, ker ne more spat. Da knjig na njenih policah ni premešal noben škrat po hudičevi abecedi, ampak so se pomešale same, ko so police pod njihovo težo zgrmele na tla. Da je grčanje in vzdihovanje, ki naj bi prihajalo iz moje sobe, spremljevalni del hudih mor,

ki me mučijo vse od petega leta, nikakor pa ne posledica intenzivnega masturbiranja, ki rado premami dečke mojih let. Kar zadeva Vladimirja, pa moramo razumeti, da ima zelo mlado in lahkomiselno ženo, to pa je včasih preveč celo za junaka, ki se lahko ponaša z desetimi partizanskimi odlikovanji. Petrovi zapiski o meteoritih in podobnih rečeh so seveda stvar dogovora med njim in profesorjem, pri katerem dela diplomu iz kozmologije; nikakor pa se zemlja ne bo sesula v prah golj zato, ker bi nagajiva punčara želela tako prestrašiti svoje najbližje. Vinko, je končala mama, pa naj sam pojasni, koga in kaj zakopava na vrtu.

Stric Vinko je brez izmikanja rekel, da so jame res podobne grobovom, vendar mu je njegov hobi tako pomemben, da nima časa niti pomisliti na to, da bi spotoma koga od nas umoril. Zakopati želi samo ostanke zaprašenega poljedelskega orodja, ki polni sesuto lopo v sadovnjaku, da bi jo obnovil in v njej uredil semenarno. Kaj nam bodo polomljeni krampi, motike, vile, kose, plugi, brane, srpi in ne vem kaj še vse, saj se nismo vrnili na vas zato, da bi se po dveh generacijah meščanstva znova lotili kmetovanja! Vse, kar je odveč, kar preočitno spominja na druge čase, druge kraje, druge zgodbe, je treba zakopati, skriti očem. To je treba storiti v duhu oddaljevanja od zmot preteklosti, ki zaznamuje naše napore vse od prihoda v novo hišo. Mama je bila prva, ki je po teh besedah zaploskala; sledili smo ji drugi – razen Elizabete, ki nam je pokazala jezik in stekla iz hiše.

Ker nisem imel kaj početi, sem se ponudil, da stricu Vinku pomagam. Nekateri predmeti v lopi so bili tako težki, da jih sam zlepa ne bi spravil do grobišča, ki jim ga je namenil. Prekipevajoč od hvaležnosti, mi je prepustil najbolj prašne in preperele kose orodja, pri večjih, ki so zahtevali dva para rok, pa se je težji ali nerodnejši konec kot po čudežu vsakokrat znašel v mojih. Prav vesel sem bil, ko se nama je pridružil Peter in začel stricu Vinku nagajati: Vprašal ga je, kakšne filozofske implikacije vidi v dejstvu, da potrebujete motiko, če hoče zakopati motiko, in lopato, če hoče zakopati lopato, predvsem pa, ali v tem svojem zakopavanju starega orodja z novim ne vidi simbolično ponazoritev sizifovske brezplodnosti vseh človeških naporov.

Stric Vinko je odvrnil, da osnovnošolska modrovanja praviloma prepušča študentom četrtega letnika fizike, še posebno takšnim, ki so prej že sfalirali filozofijo. Sam pa v svojem početju vidi odločilno fazo zdravljenja družinske

duše, ki se je več kot sto generacij udinjala neskončni vrsti izkoriščevalcev v vseh njihovih metamorfozah, od grofa prek veleposestnika do Cerkve in kmečke zadruge, nikoli pa ni orala in polagala semen v zemljo z lju-beznijo. Trpljenje rodovne duše je v tem starem orodju čutiti tako izrazito, kot da skoraj žarči iz njega, je poudaril; vendar bo skupaj z orodjem zakopano za vse večne čase. Šele potem bomo zares svobodni – če je svoboda tisto, kar potrebujemo in kar si želimo. Odslej bo vsak kos orodja, ki ga bo kateri od nas vzel v roke, pa naj bo to lopata, sekira, mlinček za kavo ali računalnik, deležen čustva, ki bo izviral iz veselja do življenja, ne iz strahu pred revščino ali zaporom.

Te besede je izrekel bolj slavnostno kot jezno. Potem je prosil Petra, naj nama pomaga iz lope odnesti še zadnji kos orodja, tako neroden in velik, da je zahteval tri pare rok. Poprijeli smo vsak na svojem koncu in s težavo spravili stvar iz mračne notranjosti na dnevno svetlobo. Položili smo jo na travo in si jo ogledali. Začuden. Potem osupli. In nazadnje s shrljivo, neznano bojaznijo.

Stvar ni bila podobna ničemur, kar je kateri izmed nas kdaj videl. Predvsem ni imela nobene ploskve, na katero bi jo lahko postavili. Iz osrednje gmote, ki ni imela ne razpoznavne oblike ne razvidne funkcije, so na vse strani brez reda in simetrije štrleli vsakovrstni jekleni, aluminijasti in celo leseni izrastki. Z nekaj domišljije je bilo med njimi mogoče razpoznati kubistično premaknjene oblike lopate, krampa, motike, morda srpa ali kose, morda grabelj in še kakšne vrste orodja, vendar so tudi to bili le začetki ali konci tistega, kar bi utegnili biti. Vmes je bilo v različnih spojih z drugimi kosi mogoče razpoznati člene verige, polovico zobatega kolesa, straniščno školjko, zverženo kolesje stenske ure, dvojne uteži in počrnel ročaj kuhinjske ponve.

Ko bi vsaj ti nastavki ali odkruški nečesa bili zvezani skupaj z žico! Ali zvarjeni v celoto! Potem bi lahko vso reč pripisali domišljiji modernističnega kiparja in ji s premikom na področje umetnosti, kjer je vse mogoče in vse dovoljeno, odvzeli agresivno konico nedoumljive konkretnosti, pred katero smo občepeli kot nebogljeni otroci.

Stric Vinko se je z vidnim naporom zbral in izjavil, da bomo to ponesrečeno šalo pijanega vaškega kovača vrgli v jamo, jo zagrebli in pozabili nanjo. Peter je odločno nasprotoval: stvar je lahko sestavni del

vesoljskega plovila, ki je strmoglavilo kje v bližini! Sploh pa je treba vsako neznano stvar najprej raziskati, ji dati ime in pomen, da nam ne bi kdaj pozneje planila iz podzavesti v obliki nevroze. Toda Vinko je trmasto vztrajal pri svojem. Mislim, da bi zverženo reč kar sam odvedel do jame, če ne bi ravno takrat mimo pritekla mama, ki se je vračala s popoldanskega maratona (jutranji je odpadel zaradi naliva). Ustavila se je, si ogledala orodje iz vseh mogočih kotov, pritisnila tu, povlekla tam, potresla na levi in desni. Naposled mi je z glasom, ki je ves drhtel od vznemirjenosti, velela, naj pokličem očeta. V petih minutah se je okoli najdbe zbrala vsa družina, celo Vladimirjeva žena, ki se je ravnokar vrnila z enega svojih zmenkov.

S curkom vode iz vrtno cevi smo z orodja sprali prah in umazanijo. Hoteli smo videti, ali se pod plastjo strjene prsti nemara skrivajo sledovi spajanja in varjenja. Peter je prinesel povečevalno steklo, da bi izsledil še tako neznatno spojno črto. Zaman.

Vsi smo čakali, kaj bo rekel oče. Dolgo se ni oglasil. Ko je končno le odprl usta, pa ni izrazil odrešilnega mnenja, ampak je le povprašal, kaj si o stvari mislimo mi.

Elizabeta je rekla, da je pred nami "peklenski stroj", ki so ga pod varstvom noči skovali duhovi, da bi v našo družino vnesli prepire in zmedo in nas pregnali, saj je več kot očitno, da v tem kraju ne bomo našli ne miru in ne sreče. "Nesmisel," se je razhudila mama, "o duhovih se bomo začeli pogovarjati šele potem, ko bo propadel zadnji, in to res zadnji poskus racionalne razlage." Te pa tudi sama ni mogla najti, zato je v zadregi umolknila.

Kmalu je postalo očitno, da pri iskanju odgovora na uganko, ki je ležala pred nami, ne brskamo po spominskih arhivih ustreznega znanja, ampak se predvsem kosamo v domišljiji. Pri tem se je najbolj izkazala Vladimirjeva žena, ki je nastanek predmeta pripisala trčenju športnega avtomobila in traktorja, ki je prevažal poljsko orodje: pod silnim pritiskom in ob eksploziji goriva se je vse zmaličilo in sprijelo v nekaj, o čemer si zdaj po nepotrebnem belimo glave in si krademo čas za prijetnejša opravila (v njenem primeru za zmenke v mestu, na katerega od enih se je takoj potem odpeljala).

Vladimir je izjavil, da zanj kot znanstvenega materialista na tem svetu ni skrivnosti, ki jim ne bi mogli priti do dna dialektično zgodovinsko. Treba

se je le ozreti v preteklost, treba je izprašati prejšnjega lastnika in njegove predhodnike, saj stvar ni padla z neba, od nekod se je vzela, nekdo jo je tam pustil ali nastavljal, nekdo je vpleten, nekdo je kriv. In treba je ugotoviti, kdo, kajti svoboda je mogoča šele potem, ko je vsem in vsakomur tudi za nepomembne malenkosti pravično porazdeljena krivda.

Teta Mara je prinesla stojalo in začela neznan predmet slikati. Rekla je, da je stvar zagotovo padla z neba, vendar se ji to ne zdi bistveno – vse na tem svetu je najprej umetniški izziv, potem dolgo nič, in šele potem vse drugo.

"In ti?" se je oče obrnil k meni. Ker nisem želel ustvariti vtisa, da mi je vseeno, sem v naglici prispeval misel, da je – glede na žice in plombe in urno kolesje v sredini – stvar zanesljivo bomba, pri kateri se je ob detonaciji nekaj sfuzlalo, tako da ni *eksplodirala*, ampak *implodirala*, se pogreznila vase. Peter je rekel, da se mu ideja ne zdi ravno butasta, vendar kolesje v sredini ni ura, ampak kratkovalovni radio. Prinesel je tri baterije, jih porinil drugo za drugo v predalček sredi kolesja, pa je čudni stvar zahreščal in začel oddajati program, na katerem je moški v neznanem jeziku, še najbolj podobnem arabščini, kriče nekaj poročal ali pojasnjeval.

Povešenih rok in oči smo stali okoli diabolničnega stvora in poslušali glas, ki je prihajal bogve od kod, morda iz veselja, morda iz notranjosti predmeta samega, ali iz naše poražene domišljije, ki se je pod težo dogodka sprijela – tako kot predmet pred nami – v maso negotovosti in nemira. Začelo je deževati; predmet smo prekrili s plahto in se zatekli vsak v svojo sobo.

Prenavljanje hiše je začelo pešati; nazadnje se je ustavilo. Peter je začel zanemarjati študij, nazadnje je odpovedal diplomski izpit in ga preložil za leto dni. Neznani predmet je ležal sredi sadovnjaka, vsem na očeh. Mirno je prenašal vročino, nalive, točo, brce, ščipanje, kemične analize, fotografske seanse, predvsem pa radovednost, saj je naša hiša kmalu postala turistična atrakcija tako za domače kot tuje obiskovalce. Neki Američan je očetu za skrivnostni predmet ponudil četrto milijona dolarjev. Oče je rekel, da mu ga da zastonj – če mu najprej pove, kaj predmet je, od kod se je vzela in čemu rabi. Nazadnje nas je pozornost radovednežev in novinarjev začela dušiti; okoli hiše in sadovnjaka smo zgradili visoko steno s težko ključavnico na železnih vratih. Mama je odslej tekala okrog hiše; naredila je po dvesto

krogov na dan. Njena senca je na vsakih nekaj minut hušknila mimo vseh naših oken, razen mimo očetovega, ki je imel sobo v prvem nadstropju.

Vendar je oče ne bi opazil, niti če bi priplahutala mimo njegovega okna. Do vratu se je zatopil v študij strojništva, kemije, agronomije, fizike in sorodnih ved. Nekaj knjig si je izposodil od Petra, druge je nabral po knjižnicah in knjigarnah in jih pripeljal domov s kombijem. Bil je čedalje bolj suh; oči so mu žarele, kot da ga od znotraj počasi, a vztrajno použiva peklenski plamen. Tudi metoda bratranca Vladimirja ni obrodila sadov; sestavil je sicer poročilo o zgodovini hiše in njenih prejšnjih lastnikih, vendar se niti zadnji, od katerega smo hišo kupili, ni mogel spomniti, da bi ta predmet kdaj videl v lopi. Čeprav je vanjo tudi sam zmetal nekaj odsluženega orodja, je večina stvari bila tam že od pamtiveka.

Po nekaj mesecih sta iskanje odgovora nadaljevala samo še oče in Peter, drugi smo se utrudili in se počasi vrnilo k starim navadam in opraviлом. Skrivnost je postala moteča, celo nekako smešna, še posebno, kadar smo sredi noči skozi okna videli, kako oče in Peter sredi sadovnjaka v siju žepne svetilke merita razdalje in kote med deli orodja in si vse zapisujeta, potem pa poslušali, kako v prostorih nad nami do ranega jutra hrupno razpravljata in se prepirata. Nekega dne je mama pred vsemi očeta prosila, naj se odpove početju, ki ne pelje drugam kot v pogubo; če že ne zaradi sebe, potem zaradi sina študenta, ki je bil zvezda na fakulteti, zdaj pa je tik pred tem, da se mu zmeša. Prosim vaju, je rekla, prosim vaju oba v imenu družine, odnehajta.

Peter ni rekel nič. Oče pa je prvič po dolgem času nagovoril družino podobno, kot je to rad počel v časih, preden se je pojavil skrivnostni predmet. Rekel je, da družine ni zadela nesreča, kot nekateri mislimo. Ravno nasprotno. Vse na tem svetu ima svoj smisel in odgovor: nobena stvar, pa naj je ustvaril Bog ali človek, ni brez izvora. In če Boga odmislimo, nam še vedno ostanejo evolucija, kvantna teorija in teorija kaosa: tudi te ne dopuščajo možnosti, da bi nekaj prišlo od nikoder, se znašlo nekje brez razloga in rabilo ničemur.

Poglejmo resnici v oči: smo družina, ki je pod stresom civilizacije zavozila s poti in se v strahu pred dokončnim iztirjenjem vrnila na deželo iskat korenine. V njih pa svežo kri, energijo za nov življenjski zagon. Vendar je več kot očitno, da je upanje na beg iluzija. V katero koli smer se poženeš,

povsod naletiš na sfingo, ki te ne bo pustila naprej. Pogosto je sfinga sama uganka, ki jo moraš rešiti, če nočeš običati na mestu ali pobegniti nazaj tja, od koder si že pobegnil. V naši družini smo zmeraj bežali: pred revščino v mesto, pred mestno revščino v Ameriko, pred tujim svetom nazaj domov, pred razočaranjem v alkohol, pred alkoholom v zdravljenje, pred napori zdravega življenja v mistiko, od tam nazaj k veri v vseмогоюnost Razuma. V preteklih tristo letih se nihče v naši družini ni upal soočiti s tisto veliko, osrednjo oviro na poti, z Uganko, ki je ni mogoče zaobiti ali preskočiti. Zdaj je napočil trenutek odločitve tudi za nas. Bomo zbežali ali se bomo spoprijeli z izzivom, ki je pred nami?

S temi besedami se je oče obrnil in odšel v svojo sobo; hrane na krožniku se sploh ni dotaknil. Mama je začela brez besed jokati. Debele solze so ji tiho kapljale na kose cvetače, ki si jih je odsotno polagala v usta. Peter je skušal še nekaj dodati, morda pojasniti kaj, česar oče ni dorekel ali dovolj razumljivo povedal; zdelo se mi je, da je tako, ker so njegove oči obvisle na vsakem od nas, kot da išče spodbudo in zagotovilo, da bomo razumeli besede, ki jih namerava izreči – ki pa jih potem, spričo motnega leska v naših očeh, sploh ni spravil iz sebe.

In tako je molk postal ton in barva življenja v napol prenovljeni hiši; s krivdo obtežen molk, ki je na zunaj deloval kot do kraja prignana obzirnost, bil pa je le naša zadnja obramba pred obupom, ki je čakal na prvo priložnost, da izbruhne in nas zaduši.

Oče in Peter sta začela v hišo vabiti "strokovnjake". Popili so dosti vina in izrekli zelo veliko besed. Eden izmed njih je na Petrovem računalniku s posebnim programom naredil analizo oblik in odnosov med deli orodja. Rezultat je najbolj presenetil njega samega: po vsakem poskusu se mu je na ekranu pojavilo sporočilo "object of unknown origin", to smo tako že vsi vedeli. Kmalu potem je neki kmet iz vasi na drugem koncu dežele očetu pisal, da ni skrivnostno orodje, kolikor lahko presodi po fotografiji v časopisu, nič več in nič manj kot plug. Ne da bi počakal na odgovor, se je tri dni pozneje postavil na prag in se opravičil, češ da mu stvar ni dala miru: če imamo kje njivo, ki jo je treba zorati, nam bo hitro dokazal, da lahko zdrava kmečka pamet reši vsako skrivnost.

Njivo in vola je posodil najbližji sosed, ta nam je tudi pomagal odnesti orodje po hribu navzdol in pripeti volovsko vprego k dvema izrastkoma,

izmed katerih je eden spominjal na del lopate in drugi na člen verige. Potem je kmet z levo roko prijel za izrastek, ki je spominjal na motiko, z desno pa za ročaj kuhinjske ponve, obrnil je orodje tako, da je pritisnil valovito rezilo ob tla, počil je z bičem, vol je potegnul in rezilo je zaoralo. Za orodjem so ostajale globoke, lepo poravnane brazde. "Plug," je ponovil kmet, ko je njivo zoral do konca. Toda radio v sredini "pluga" je še vedno, tudi med oranjem, oddajal kratkovalovni program, ki se ni spremenil, odkar smo ga prvič slišali: moški glas, zmeraj isti, je brez predaha rahlo osorno in dopovedljivo nekaj poročal, pridigal ali razlagal. Oče je kmeta vprašal, ali ga je radio med oranjem kaj motil. Kmet je odvrnil, da bi mu bila ljubša kakšna poskočna viža, potem se je – v zadregi in ne preveč zadovoljen s seboj – poslovil.

Prišla je jesen in z njo čas otožnosti. Mama je že poleti opustila svoj maraton: nakupila si je kuharskih knjig in začela peči potice. Elizabeta je v šoli ugriznila učiteljico matematike do krvi, potem pa pobegnila v gozd, tam smo jo s pomočjo policije odkrili, objokano in premraženo, šele čez nekaj dni. Vladimir je končal memoare, vendar je bil z njimi tako nezadovoljen, da jih je vrgel v ogenj in se zaklel, da ne bo v življenju napisal niti besede več. To dejanje gotovo ni bilo nepovezano z dejstvom, da se njegova žena ni vrnila z enega svojih zmenkov. Namesto nje je prispelo pismo, v katerem mu je sporočila, da ga zapušča: če hoče tudi sama kdaj napisati memoare, se mora potruditi, da bo imela o čem pisati. Stric Vinko pa je zamenjal službo in je delal tako dolge ure, da je povsem zanemaril gojenje zelja.

Potem je, malo pred prvim snegom, umrla babica. V blokec ob postelji je s svinčnikom nakracala svojo zadnjo besedo: strela. Šele tri tedne po njenem pogrebu, malo pred božičem, se je razvnela debata o tem, kaj bi lahko imela v msljih. Po maminem mnenju se je ob prihodu smrti počutila, kot da je vanjo udarila strela. Teta Mara pa je trdila, da nam je hotela povedati nekaj docela drugega: naj strela udari v vse nas. Elizabeta, ki je zadnje čase manj nagajala, je rekla, da se beseda strela nanaša na stvar, ki še vedno leži v sadovnjaku, čeprav smo nanjo kar pozabili, ko jo je sneg skril očem. V lopo, v kateri je nametano brez reda ležalo vsakovrstno orodje, vmes pa odslužen radio in straniščna školjka, je nekoč med nevihto udarila strela in z visoko temperaturo ognjene moči zvarila kose predmetov

v "skrivnostno orodje"; to nam je hotela povedati babica pred odhodom na drugi svet. Na vprašanje, zakaj ni lopa zgorela, če je vanjo udarila strela, Elizabeta ni znala odgovoriti: rekla je, da je to že nova zgodba, že druga skrivnost, s katero se nam ni treba ukvarjati.

Počakali smo očeta in čakali, da se opredeli. On pa ni rekel nič. Nihče ga ni upal spodbuditi k besedi; vedeli smo, da že nekaj časa znova pije in se v njem komaj opazno, vendar nezadržno kopiči stara razdražljivost. Na tihem smo upali, da se bosta z mambo vrnila v psihiatrov program, ki prvič morda ni uspel, ker ju je oropal ponižnosti, odprtosti do nepredvidljivega, in jima privzgojil preveč rigidne samozavesti, preveč vere vase. Morda bi drugič z izkušnjo, ki sta jo preživela, blagodejno vplivala tudi na psihiatra in prek njega nase in na vse druge njegove zdravljenca.

Ko je sneg skopnel, smo neznano orodje odnesli nazaj v lopo. Mama je kupila težko ključavnico in me prosila, naj jo namestim na vrata. Ko sem to naredil, je vrata zaklenila, ključ pa vrgla v vodnjak na dvorišču. "Tako," je rekla.

Z očetom sta začela hoditi na dolge sprehode po okoliških hribih. Budila se je pomlad. Slutili smo, da skuša mama spraviti očeta nazaj v stik z naravo, z dihanjem živih in umljivih stvari, z vonjem prsti, v katerem je nekoč tudi sam videl edino zdravilo za melanholijo, ki izvira iz nebogljenosti človeškega uma. Toda njegova postava je postajala vse bolj sključena. Njegova drža je razodevala breme poraza, od kakršnega ni mogoče okrevati v mesecu ali dveh. Samo v njegovih očeh smo na hipe zagledali lesk mehko, ki je dajala slutiti, da se bo morebiti čez leto, dve, sprijaznil s tem, da svet ni manj popoln, ker so v njem stvari in dogodki, ki jim ni mogoče priti do dna.

Maja B. Jančič

Februar

Vedno se je spominjam vitke. Da je čeljust bila izrazita, da se je odločno risala skozi kožo, pa pravokotna, to je njenemu obrazu dajalo mačjo podobo, z očmi vred še bolj. Take, ozke, modre in močno zasenčene. Sedeč pred ekranom, jih je še kratkovidno priprla. In nosila je paževsko pričesko: železni repertoar, kot nalašč, da je bila nasekana trioglatost obraza še bolj vpijoča.

Skozi okno, z dvojnim steklom in nevarno vrsto odpiranja, krilo je vrtljivo v obe smeri, po dolgem, minoren del mesta, vedno nedokončan, poblaznjeno skromen in zanemarjen, razen platan, velikanskih in košatih ob parkirišču, raj za kužke iz dvosobnih stanovanj, garsonjer tristo metrov ob cesti navzgor. Iz skodelic se je sukal dim, držala je ročko s kavo in nalivala, pazila, da ne bi polila. Rjava emajlirana škatla je nelogično velikanska, z žlico, zarito v sladkor, delala dolgo, stanjšano in nenavadno stegnjeno senco za četrto popoldne. Pogovarjali sva se o jeziku, navadah, ljubezni, življenju, velikih in malih stvareh, o stvareh, o katerih nisem imela pojma. Neupravičeno je bilo torej vse, kar sem rekla, v trdilni obliki in ves čas ena sama misel: kako se je vedno spominjam vitke, celo v debelih puloverjih iz domače, grobe volne. Tanke gležnje je kazala že spomladi, v dokolenkah in teniških copatih, izpod lahkih dolgih kril, v temnomodrih dekliških čevljih na pašček. Koščeni pravzaprav, za dve potezi. IBM-ova škatla je na improvizirani mizici ob oknu samozadovoljno gorela, tipkovnica čakala njene prste. Prsti so držali skodelico: "Ne vem. Morala si bom najti kaj stalnega. Za plačo. Da bom vsaj redno plačevala to luknjo."

S fotografij, živo, vedno vitka, suha. Koščena. Petintrideset kilogramov ob izteku šolskega leta, na gimnaziji, kjer je predavala glasbeno vzgojo za kratek, reden čas trikrattedenskih hoj po konfekcijskih hodnikih. Zmešanim hormonalcem je odpuščala izostajanja, kajenje po straniščih in na spraševanjih zahtevala absolutno obvladovanje podatkov o Pankrtih, Doorsih, s kasetofonom na katedru preskušala njihov estetski okus, potrpežljivost, z atonalno glasbo in imela sebi neodpustljivo razmerje s pisateljem nizke moralne integritete. Pisal je namreč. Kdaj pa kdaj. Kadar je srečeval ženske s širokimi boki, stisnjenimi v ozka krila, pubertetnice v tesnih hlačah, si je njihove zadnjice, različno razdeljene na obilni polovici, priredil v gole, čeznje pričaral par rok, svojih, jasno, v želji, da bi imel pravico do pustolovščine, pogum, verjetno, ki bi dorasla junakom njegovih napihnenih, arogantnih romanov. Obiskoval jo je v takratnem stanovanju v rdeči hiši, nalivala je vino, bila mlada in predrzna in svobodna in brezбриžna in poslušala je, včasih, o otrocih, o ženi, o Škofji Loki, gledala njegov obraz in otrdeli ud s pego ob vznožju glavnice. In še preden je dokončno, intelektualsko, stisnil rep med noge in zbežal med noge svoje žene, je to počela avtomatično. Tako mi je povedala. Povedala tudi njemu. Z manj besedami.

Februarja nedolgo. S kilo pomaranč pod pazduho se peljem z dvigalom k njej. Nikoli ne bi rekli, da imava istega očeta. V enem od daljših pisem mi je pisala iz Kölna: "Ne vem, ali mi je jasno, kaj počnem. Privlači me. Vem, rekla boš, naj vendar stopim na trdna tla. Vedno si bila bolj podobna Mimi, jaz pa svoji mami. Ampak veš, rada me ima, in jaz? Vse bi naredila zanjo." Pozneje, jeseni iz Rima, s kartico, na kateri je Vatikan iz zraka, naslednje:

"Lep pozdrav, sestra. S Karin sva narazen, šla je v Berlin, za en semester."

Vrata so se vdala po nekajkratnem trkanju. Okno je imela odprto, v sobi mrzaz, menda je raztresene papirje raznesel veter. S prekrižanimi rokami, zleknjena v naslanjaču, je strmela v monitor, nikoli ne bi rekli, da imava vsaj istega očeta, čeprav sva bili v tistem trenutku: jaz na pragu sobe, brez besed, stoična, brez gibov, s škrnicljem pod pazduho, z rokami v žepih; ona brez gibov, pogreznjena v tapeciran pisarniški naslanjač, strmeč v ekran, iz istega štosu. Stoični, lakonični, skopi z besedami, dejanji, gestikulacijo. "Sedi, sestra," je rekla z značilnim sikanjem ob esih, čeljust pa komaj, da

se je premaknila. Pomaranče sem obdržala v naročju, sedla, jo opazovala, morda zaradi opisovanja, dve minuti brez besed, na ulici nekje, na plešastem otočku zelenice, sta se stepla psa, ventilacija v računalniku je brnela kot kosilnica, skozi steno, v sosednjem stanovanju, pa prepir, dveh. Ženske in moškega.

"Si prinesla nevihto?" je rekla pridušeno, gledala v steno, ki je prenašala zamolke zvoke ženskega moledovanja, premore, sikanje drugega, moškega glasu.

"Nenavadno zate," je šepnila, popolnoma obvladujoč vsako mišico, stena je premogla že cel moški monolog, z glasnimi, prepoznavnimi samoglasniki, potem jok, ženski, potem rjojenje, moško. Ušesa oglušujoč pok treh šampanjcev hkrati, tišina. Zavesa so zavalovile v sobo, medve kot dva slepa v kinu. Potem zvok vrat, ki jih je nekdo grobo odprl, snel s tečajev, razburjeni koraki poliuretanskih podplatov v veži, oddaljeno in vedno bliže, butanje s pestjo po vratih, prvih, drugih, tretjih, koraki, najinih.

"Ne premikaj se," se je energično obrnila proti meni, podržala kazalec v zraku, "niti majčkeno," je zašepetala. Pobutalo je vnovič. Sklonila se je k meni, pazljivo, šepnila: "Vedela sem, da se bo zgodilo."

"Zgodilo – kaj?" sem rekla, napeta kot struna.

"Da jo bo eliminiral, da bo začel ljudi eliminirati." Zunaj je grmelo z vedno krajšimi presledki, sprožen alarm v avtomobilu je izzval pse, da so začeli lajati, nenavadno za februar, da se oblačne gmote nabirajo nizko nad mesto in da se s sunki vetra od nikoder drobijo okenska stekla. Grmelo je bliže, pogumneje, hodnik za najinimi vrati pa se je napolnil s petjem. Montažne stene so vibrirale od prijetnega, izurjenega, v kritičnih legah neverjetno samozavestnega tenorja, melodija drzna, s strmimi vzponi, grmelo je in tenor se je dvigal in spuščal, briljanten italijanski belcanto. Ko se je prvič zabliskalo, se je obema že nabral presenečen nasmeh. Ulila se je ploha.

POEZIJA

Tomaž Šalamun

Tromba

Riba pav

S sokom v mišicah.
Nisem slab, vajen sem in miren.
Oči raztapljam.
Slišim, kako jadro zaplapola.
Sonce poljubi belo platno
tridesetkrat in se
uleži kot žareči kij.
Kaj me brigajo refoli!
Z leve in desne – morje!
Štirinožec najprej uporablja vse
štiri noge, teče po zemlji.
Grm praska, kako potepta, zdaj to, zdaj
ono, ampak kaj stopi v svilo,
režo lima, še na zemlji?
Je še v triumfu in soku, ko vzleti?

V nebesih te nihče ne čehlja. Ne
 moreš spodviti kopita,
 ni granitne kocke za tvojo
 glavo. Udi, prepereli, imajo smisel.
 Zrak je sivo-broneno rjav,
 nekdo zažiga lanene prte,
 drobnica je pijana in omamljena.

Zajameš pljuča,
 rolajo se in odkrivajo
 svežo češnjevo pito, ki jo nekdo
 odvija, preden je bila dana v
 pekač. Rastline rasejo na
 not in na ven,
 koža je ulita kot luna.

Se spomniš modrih hlačk in
 rekorda na sto metrov prosto?
 Tega, kako si se zleknil nad špago.
 In svojih spočitih utripov,
 malo kot riba, ki trza, in
 malo, kot bi se pahljala.

Duh

**

Duh, rabim te za predalčke.

Kdor ne leti, naj čepi in skače.

S kipi sem hitel v osrčje pliša.

Zaviti bodo, sveži.

Več jih imam, ker se drobim.

Buzdovan teše mesto.

Na podplatih je sivo, rjavo,

diši po koži in srcu.

Zvonovi potujejo iz svojih lin s padali.

**

Uči se od forme bučk.

Voskanje svet obnovi.

**

V požirku oblastnega ni krmarjenja.

Na screenu puh in koža.

Tudi če je dan siv – bičkar –

rudarji pripovedujejo pravljice.

Zbolel je kralj.

Črne niti iz vseh oblek navijam na špuro.

**

Razkrit pajčolan zadene okus.

Zaziba svet v harmonijo.

Glava solate, granata,

kri mi lije.

Tromba

Otrok si, ki je preveč jokal in se preveč
utrudil. Vse si poskušal. Driblal srca.
Rasel tako, kot je rasla svetloba in glava.

Boril si se kot lev. Ne pusti se razžareti.
Potem šklepetajo zobje. Tonus pade, luč
ugasne, burja zavija in do jutra je še daleč.

Tu so odkrili deblo, staro dva tisoč let.
Izvotljeno deblo. Takrat so ga izsekali.
Potem ga je srečna okoliščina tako potopila,

da je zrak tako čudno krožil, da se ga ni
dotaknil. Kam je skočil iz debela v mrzlo
vodo pred dva tisoč leti goli mož? Ne

povejo, ali je veslal ali se odrival.
Močvirje je plitvo. Je bilo z ločjem
zaraščeno tudi takrat? Dogaja se, da se

vtinec sesede in se razlije na krožnik.
Tekočina boli bolj, kot če je v trombi.
Težko si predstavljam mornarje, ki se
odrivajo, tu se ni od ničesar odriniti.
Kamni so umetni. Pomoli so narejeni. S
hrbtom vlačiš na kup svojo slavo, da boš
na koncu počil. Če ne počil, strohnel. Če
ne strohnel, nehal dihati. Če ne nehal
dihati, dihal naprej za devetimi gorami.

Mi te ne bomo slišali. Nihče te ne bo videl. Z nikomer ne boš okušal jogurta. Kako je, če se moraš boriti za življenje s posebnimi copatkami iz ovčke v ogromni prazni hiši in od povsod zunaj vdira mraz? Če čopič ne prime? Če ni od nikoder sadja?

Vse sem porabil. Nezaposleni Afričani prosijo za par frankov, vsi si dajejo roke, tudi oni in občutek je, da bo nekdo nekaj prebil. Da bo izskočil iz kože, ker ga preveč boli. Danes se je poglela dlan. Preveč sem se zapičil v Christiana in si ga vzal kot nekoga, ki ga bom oplodil. To je bil grozoten napuh. Christian je švoh, je truden, je popolnoma prepojen z

žalostjo in kulturo in mu parniki, ki plujejo pod oknom, morda več ne pomagajo. Kaj ti veš? Kako lahko rečeš, da boš ti zdaj z njim nekaj počel. Kako si lahko domišljaš, da boš srečen, če ga boš odtiskoval in spreminjal? Če ga boš kot

kak silovit veter metal na glavo, ga potiskal v hrib in mu razlagal, kaj so Langhe. Langhe so samo zanj. Iz Langhe je

prišla njegova mama. Graziellini starši so iz Kalabrije in Furlanije. Ne eden ne drugi ne znata zares italijansko. Zalival

si ju kot sodček mleka, plesal z njima,
jima vrtil in prižigal žarnice. Kaj pa, če je
to ritual? Če sem prihajajo sami nesrečniki?

Ki jih potem polomasti soseda, ki ima oči
norih groopies? In še marširaš na konec
sveta. Da bi videl kaj? Da bi srečal koga?

Da bi meditiral o ladjicah iz desetega
nadstropja in gledal prsi originalnih bretonskih
galebov, ki so veliki natančno tako kot tisti v

Kopru. Ni čuda, da se vžgeš kot bencin, tolčeš
po požaru slik in potem obležiš. Misliš, da se
boš zbudil v raju, pa se zbudiš na smrt izčrpan.

Primož Čučnik

Ostanki dneva

Zemlja

Poznopoletni griči so zeleni.
nebo je modro. čez pokrajino
se zliva dan, tema, svetlobna senca.

sklonjena telesa žensk po poljih iščejo
kamne. od rdeče zemlje blatna tla,
ki jih pokriva dih jesenskega večera,
čakajo počitek.

za kmete se je dan končal z mlekom
in molitvijo. pobrano je, izkopano in
počiščeno. v zvoniku trepeta obris sveta.
vsemogočni da in vzame.

rad bi te imel med prsti, za škornji,
po celem telesu.
rad bi te imel v ustih, grlu, pljučih,
polno tebe, polno rdeče tebe,

ki boš zibala nazaj k otroku,
 preden je postal,
 med stene stare hiše,
 preden je bilo zapisano:
 kako prekriješ oči in daruješ slepoto,
 kako te nosim v belo dolino oblakov,
 trgam kot noro grozdje tišin. ki si

omejena s kamni, a v resnici neskončna.
 globoka do vode, a v resnici globlja,
 prepojena z lavo, ki je v resnici diamant.

prekrij pokrajino, pogrni mizo, spravi
 ljudi v postelje. naj zaspijo v noči skrbi.
 naj bodo pripravljene: na mir, prošnjo, hvaležnost.

ker zame si obup in skrivnostna tolažba.
 in jaz sem zate tisti, ki se suši v kozolcih,
 zavre in se pretaka v vino. jaz sem mošt,
 ki se spreminja. jaz postajam neranljiv.

in vem, da se bom vrnil in hotel ostati. tam,
 kjer nimam orodja, kjer sem nebogljjen in tuj,
 a se ti bojuješ zame, ko me pere dež.

pošiljaš me molčati in se posvetuješ z gozdom,
 kdaj, kje in kako bom spremenil obris,
 ki me zaznamuje, tako da me ne bo
 nihče več prepoznal.

Ostanki dneva

Na gole veje legajo ostanki dneva. visoko zgoraj se novembrski dež že spreminja v sneg. telesa živih kot sence molčijo med grobovi. neslišni koraki se spuščajo do korenin. iz istih kapelj kot življenje

raste smrt. in globoko spodaj mrzle duše ne prepuščajo luči. dotik se ne dotakne. vse gre skozi vse, brez teže in moči. globoko spodaj ris ugasle lune. poravnana površina jezera, ki podarja rojstvo.

v njem se umivajo živi in v njem je tolažba mrtvih. spokojno ugašajo sveče, prižgane s plamenom človeka, ki je spoznal vse življenjske poti. kot tolažba živim in potok na obrazu spremenjenih.

visoko zgoraj se novembrski dež spreminja v sneg. če je poezija zato, da smo si bliže, se z vsakim dihom podpišem v pergament. in če je poezija zato – da razdalja raste, da so klici vse bolj

nemi, svetlobe daljše, da se večja nebo – z vsakim zlogom prištejem eno mero. če je poezija zato, da skrivnost postane rob ljubezni – kaplje prvega snega na dlani, poslanega od zgoraj, kjer se lomi

četrtletje. z vsakim hipom večja krožnica za nas, ki, zagledani v središče, postavljamo vprašanja nebu, zemlji in bogovom. postavljamo vprašanja sencam v ogledalih, novembra, ko so naša domovanja reke,

ki so tekle skozi nas – reke, ki so se izlile v morje – zdaj pomešane brez cilja, brez smeri.

Zadnje besede

Oblaki so na razdalji, ki jo meri veter.
 jesenske barve opustošenih dreves se svetijo
 kot bleščice. nebo je od spodaj modro
 in od zgoraj belo. vmes je prostor besede.

smrt je prestol telesa, a nanj sedajo le sence
 drugih. nikdar naša lastna. duša se razdeli med
 angele, čeprav večji del hrepenjenja ostane na
 tleh. modrost je – samevati v praznem prostoru

med jutrom in nočjo. bleščeča zvezda, ki se
 razpoči ter potuje proti želji neznanega srca.
 nihče ne pobere češnjevega lista, ki izgine v
 zemljo in po krogu znova oživi.

dokaz poganškega vstajenja časa. ženska
 očiščena s krvjo. moški očiščen s semenom.
 sejalec božje mere prestane svoj izliv.
 trajanje se pomiri in večnost se zaraste.

na polju, kjer klije zrno počitka, se človek
 uleže v zemljo in pokrije s prstjo. končnost
 iz slovesa naredi spomin, ki se ostri kot
 mojstrstvo pozabe. vstane beseda – nihče.

INTERVJU

Aleš Čar

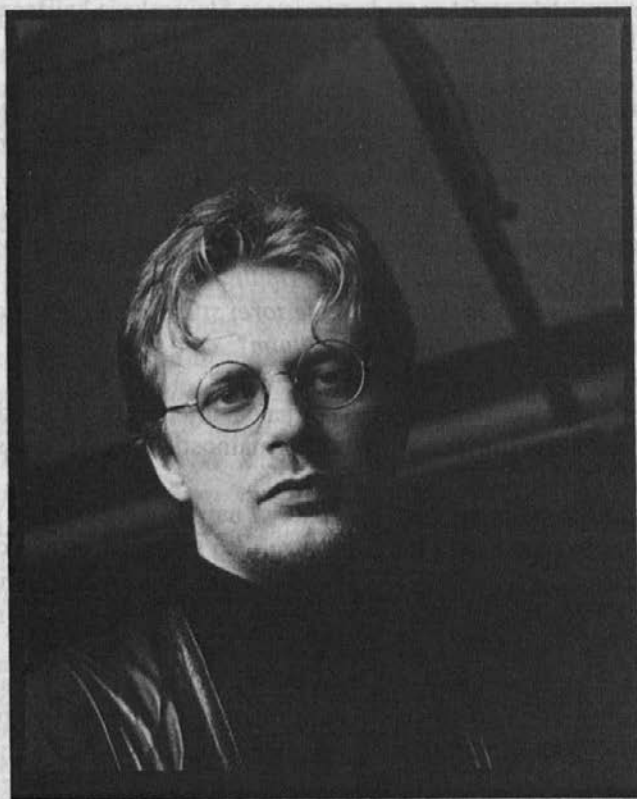


Foto: MIHA FRAS

Fragment freske, fragment sveta

Fragment freske, fragment sveta

Rodil se je leta 1971 v Ljubljani; odraščal je v Idriji. Precej zavzeto se je ukvarjal z glasbo in ta ga zdaj spet začenja zanimati. Leta 1991 je bil v JLA v Plitvicah, od tam pa je prebegnil, ko je po radiu slišal za vojno v Sloveniji. Po nekajletni študijski epizodi na fakulteti za elektrotehniko se je prepisal na primerjalno književnost in začel pisati. Dobil je nagrado ŠOU za kratko zgodbo, z nekaj revivalnimi objavami zbudil dober odziv med bralci, letos pa je pri zbirki Beletrina izdal romaneskni prvenec *Igra angelov in netopirjev*. Med nastajanjem tega intervjuja je za omenjeno delo prejel nagrado trinajstega Slovenskega knjižnega sejma za najboljši leposlovni prvenec zadnjih dveh let.

Literatura: *Cioranov moto k tvojemu knjižnemu prvencu, romanu Igra angelov in netopirjev, lahko beremo kot "bojno napoved" "popolnosti" in normalnosti v imenu človeške "nenormalnosti" – take po vsakdanjih merilih opredeljene "nenormalnosti", pogojene z dednostjo ali drogami, v romanu kar mrgoli. Kljub temu se zdi, da so morda osebe v tvojem delu "najpristnejše" prav v deliriju "nenormalnosti", za katero je vsakdanja "normalnost" zgolj majava fasada. Je torej stik človeka z njegovo lastno resnico mogoč le s takim "nenormalnim", celo "patološkim" prebojem vsakdanjega zaznavanja in samodojemanja?*

Čar: Si kdaj sopostavil uradno potrjeno iztirjenost in osebo, ki je postala svoja lastna karikatura zaradi preveč normalnosti? Stvar je nadvse poučna, zdravilna in zabavna.

Prestop na polje resnosti pa zahteva najprej premislek o tem, kako je v vprašanju pojmovana lastna resnica. Zdi se mi, da je mogoče v tvoji zastavitvi problema prebrati, da gre za statično, v sebi sklenjeno dejstvo, stanje oziroma vedenje, ki s svojo spoznavno močjo zmore ponuditi razsvetljenje, "z narekovaji ali brez". Povedano s podobo, lastna resnica je zaprta v sef in ta v glavo, kjer je verjetno tudi ključ, le da ga očitno ni prav lahko najti. V tem specifičnem primeru naj bi imeli na razpolago dve mogoči kombinaciji, normalno in patološko, ena ali druga – mogoče kar obe hkrati – pa naj bi odpirali vrata do skrivnosti. Znotraj tako zastavljene problematike je smiseln odgovor nemogoč.

Lastna resnica je morda bližje dinamični bitnosti – ta globoka sintagma je globoka le na videz. Sledeč tej zastavitvi, konzumirava lastno resnico

preprosto s konzumiranjem sebe, v vsakem trenutku, tako pa veliko razsvetljenje, kakor bi lahko dogodek, kot je razkritje lastne resnice, spodbudno poimenovali, odpade. Dinamika lastnega konzumiranja je v tem kontekstu z vsakim trenutkom torej že tudi lastna resnica. Mogoči načini njenega dogajanja, kot so tragičnost, farsičnost, komičnost, grotesknost, bednost ali polnost, pa tudi normalnost in patološkost, padejo na isto ploskev, na isti nivo. Torej različni dogajalni načini istega, ne pa hierarhično urejena struktura načinov. Razmislek o globini in smiselnosti teh načinov uprizarjanja lastne resnice, torej sebe, pa sodi v intimo domačega fotelja. Tam je mogoče konzumiranje začasno zamenjati z refleksijo o stanju in smernicah, če uporabim izraz iz arzenala razvojno naravnane ga mišljenja, samouprizarjanja.

Kljub temu pa se seveda strinjam, da te uprizoritve s svojimi načini večkrat zajamejo področje, z občim konsenzom pojmovano kot patologija, to je povsem arbitrarno. Tu smo le še korak od točke, ko se v par normalno in patološko, ki je na tej točki vendarle še terminus technicus, imputira vrednostno stališče. O tem ni bilo govora, kljub temu zarisujem še ta korak, ker na tej točki dvojico izpostavimo težnosti (Simone Weil), ta pa ukrivlja kriterije v skladu z lastno težo (lastno resnico). Krog je sklenjen, bi verjetno zapisal Pirjevec, sam morda le to, da o tem kaj več kdaj drugič, mogoče v varnem naročju teme in vina.

Literatura: Za osebe v tvojem romanu, pa tudi v natisnjeni kratki prozi je značilna "ujetost" v začarani krog silnic (psiholoških, psihoanalitičnih, bioloških, socialnih in še kakšnih, morda "mitoloških"), ki te osebe obvladujejo (od tod njihova "nenormalnost" ali norost) in katerim se morda tu pa tam poskušajo izviti, a navsezadnje brez uspeha. V romanu so te silnice "utelešene" v provincialnem mestecu, nekakšnem analogonu Grumovi Gogi. Pri Grumu se poskus "izvitja" izkaže za neuspešnega, ti pa roman skleneš z izredno močno metaforo o ptiču, "ki prvič stopi iz gnezda in z majavimi krili omahne v prazno. Do tal je še čas ..." Roman nas torej pušča v negotovosti. Je mogoče, da se bo v tvojem nadaljnjem pisateljevanju zgodil premik iz tega "fatalizma"?

Čar: Redukcijo likov na silnice, ki naj bi obvladovale njihove usode in od koder naj bi izviral tudi njihova patologija, se da iztehtati tudi z drugo tehtnico. Tvoj fatalizem se bere kot vdanost v usodo, neizbežnost usode, kot ujetost v začarani krog. Pri fatalizmu, zapolnjenem s tako vsebino, moti predvsem njegova pesimistična nota, jasno izražena v vdanosti. To

je razumljivo ob dejstvu, ker ta fatalizem navezuješ na objektivne determinante (psihološke, psihoanalitične, biološke, socialne, celo mitološke), torej problematiko postavljaš v bližino naturalističnih fiksacij. Gotovo je tvoje videnje popolnoma legitimno, vendar naj poudarim, da me je pri pisanju vodila misel, naj like omejuje le njihovo lastno mišljenje. Težišče sem želel postaviti predvsem na notranje, duhovno vozlišče, ne pa na raven konflikta z objektivnostjo ali v socialni konflikt. To je nujna spremljevalna posledica, ne pa tudi motivacijski moment problematike.

Zato bom tvegaj in tvoji perspektivi sopostavil sprevrnjeno videnje iste stvari. Župnikov prvi korak v temo na začetku romana, pri tem gre za povsem zavestno odločitev, ki sprejme nase vse mogoče katastrofalne posledice na socialni sferi, je konec koncev že korak ptiča, ki prvič stopi iz gnezda in z majavimi krili omahne v prazno. Tako polaga na kocko vse, mik varnosti se prelevi v željo po tveganju, raziskovanju: soočenje v brlogu, razpad zaradi droge, vznik iz razplastenih globin, vrnitev k sebi. Negotovost morda res ostaja, saj je čas samo do tal, vendar pa fatalizem tu ni več vdanost, ampak sprejetje (padca); resignirano intonirana nota se sprevrže v krohotanje: še dobro, da je vse tako dobro, se je prvič potresel v smehu še sam, tik pred iztekom romana, ko je gnojnica v nekakšnem hipnem sunku odplavila zvezde in prikovala zemljo z vso svojo brkljajočo nesnago v mirovanje. Da ne bo pomote: zavest, podkrepjena z refleksijo o lastni dinamiki, si teh v sklepnih akordih ne želi prisvajati večje količine resnice ali resničnosti kot na vseh drugih točkah popotovanja v romanu. Zato pa drži, da prav to ozaveščanje dinamike, ki ga lahko imenujemo tudi preprosto vrnitev k sebi, omogoča vpogled v neko drugo strukturo, v igro afirmacije in negacije, v igro resničnosti. Vse do izteka ostane župnik vključen v špil tudi sam, dokler sprejetje padca ne postane vzvod za dvig, za odmik iz polja refleksa v polje refleksije. Igra afirmacije in negacije se oddalji, ohladi, konec koncev tudi okameni. Fatalno ni več fatalno.

Literatura: Iz najinih pogovorov vem, da te precej vznemirjajo tudi povsem filozofska vprašanja. Katera izmed njih te najbolj zanimajo in čigavi odgovori se ti zdijo najbolj privlačni in vznemirljivi?

Čar: Susan Sontag v svoji knjigi *Styles of radical will* v eseju o Cioranovi umestitvi na zemljevid evropskega mišljenja vzpostavlja distinkcijo, s pomočjo katere bi odgovoril na vprašanje. Po njenem mnenju je "zahteva po večnosti in nespremenljivosti – ta nekoč tako veličastna in hkrati

neizogibna težnja zavesti – razkrinkana v temelju filozofskega mišljenja z vsem svojim patosom in naivnostjo. Filozofija se je izrodila v zastarelo fantaziranje, postala je del duhovnega provincializma, pričevanje človekove adolescence." Zato je bil korak iz tradicionalne filozofije nujen. Sontagova na tej točki začenja razlikovati na eni strani med doktrinami, ki so se po propadu klasičnih filozofskih sistemov vzpostavile na podlagi pozitivističnih in deskriptivnih znanosti, na drugi strani pa vzdržuje kontinuiteto tudi mišljenje, ki ga Susan Sontag imenuje postfilozofska misel. Za prvo skupino so primeri takoj pri roki: Comte, Marx, Freud, pionirji antropologije, sociologije, lingvistike itn. Drugi odziv na propad je nova vrsta filozofiranja: "osebna (celo avtobiografska), aforistična, lirična, nesistematična", pri tem gre za "večplastne, nesklenjene govornice". Kot primere tega mišljenja Sontagova navaja Kierkegaarda, Nietzscheja in Wittgensteina, "Cioran pa je najznačilnejša figura v tej tradiciji pisanja dandanes."

Kot odgovor na vprašanje razširjam spisek imen. Tu je gotovo že navedena Simone Weil, korak naprej čakajo Hannah Arendt z analizami socialnega polja v jasni navezi s percepcijskimi predpogoji, ruski personalizem, posebno Lev Šestov s svojimi apologijami zoper očitvidne resnice in historicizem, brez dvoma Dostojevski, pa Georges Bataille, ki lucidnost nadomešča z izredno energijo, pa tudi zaganjanja v norost Williama S. Burroughsa niso brez čara, Hughsovi spevi o Vranu prenašajo Cioranovo misel v medij poezije, tu je z isto močjo uvida Julio Cortázar s svojo intelektualno prenikavo in s čutnostjo nabito prozo, Patric White s svojo bolečo milino in vivisektorskimi psihološkimi razgraditvami itn.

Mala korekcija: ne gre za specifična vprašanja, temveč za prepričljivost misli, in to ne glede na medij, prek katerega se materializira.

Literatura: Ena najopaznejših značilnosti tvojega pisanja je stilistična izbrušenost. Stil pri tebi ni zgolj bolj nevtralen posrednik dogajanja, ampak je nasprotno zelo gost in tako enako pomemben kot osebe ali dogajanje. To lastnost si tvoja literatura deli z latinskoameriško – tudi sam praviš, da zelo ceniš na primer Cortázarja, Igro-nanija, po mojem mnenju ena tvojih najboljših novel, je posvečena Márquezu itn. Kateri avtorji so igrali najpomembnejšo vlogo pri razvoju tvojega pisateljstva?

Čar: Jezik je medij literature, ta pa ima ne le pomenske razsežnosti, temveč tudi ritmične, in prav prek te dimenzije je mogoče v tekst vnašati

emocionalne elemente, ne da bi bili ti izgovorjeni, torej artikulirani na pomenski ravni. Tu je mogoča neposredna navezava na glasbo, ki je verjetno še vedno moj prvi medij, ne glede osebne angažiranosti, temveč zaradi svoje enostavne in odločne prepričljivosti. Spreleti ritmov, lepota njihovih moči, dinamika in gostota ritmičnega gibanja, to so podporni stebri vsake glasbe. Pri jeziku gre za podoben pojav. Ritem je lahko razpuščen, skorajda neslišen, potisnjen v ozadje, takrat deluje predvsem pomenska plat jezika, lahko pa ritem splava na površje, z njim pa tudi dodaten emocionalni naboj. Verjamem, da lahko opisuje celo percepcijska stanja, ki so neulovljiva za pomenske plasti jezika, zato pa so dostopna prav ritmični mimezis.

Latinskoameriški avtorji so brez dvoma med največjimi mojstri uporabe ritmične razsežnosti v literaturi. Tam se rojeva samba, v Riu se vsako leto zgodi karneval hipnotičnih ritmov, ki utripajo v več milijonih ljudeh hkrati, z druge strani odmevajo seveda ritmi črne celine, pa sinkopirani ritmi Balkana, ki se širijo še daleč naprej proti jugu, kitare španskih rokohitcev in tako dalje, vse do naše polke, do ritma domačega arhetipa. Poantiranje spiska prepuščam individualnim težnostim.

Literatura: V Igru je proti koncu na kratko omenjena epizoda, ki jo opisuješ tudi v Igro-naniji. Takih primerov "medbesedilnosti" je v tvojem opusu še nekaj. So bile to zavestne odločitve, ki naj pripeljejo do "zgraditve" nekakšnega notranje povezanega pisateljskega univerzuma? Katera "strukturna načela" bi povezovala ta svet v celoto?

Čar: Res je, da se na Griču znajdejo skorajda vsi liki iz moje kratke proze, ampak strukturnih načel ni, vsaj ne zavestno globokih, morda še niso izplavali na raven artikulacije. Vodilo je bila preprosta domislica, da z romanesknim dejanjem vključim tudi tistih nekaj krajših proz v širši kontekst, da jih znotraj romana kot materializirane forme nekako odrešim sebe in njih same, ker ne bodo zagledale luči v knjižni izdaji.

Literatura: Sam praviš, da je odlika dobre proze to, da je "kompaktna". Ta ideal se seveda laže uresniči v kratki prozi, je pa razviden tudi v romanu, sestavljenem iz epizod, ki jih lahko "zlepimo" v celoto, le če povežemo delne subjektivne percepcije, izmed katerih nobena ni povsem sklenjena. Je tak pisateljski slog (spet) zavrnitev težnje po "popolnosti"-totalnosti celostne "slike sveta", ki jo nadomešča zgolj "kolaž" individualnih, nikoli povsem "gotovih" ali "resničnih" "sličic"? Misliš, da se lahko kdaj v tvojem miselnem

in literarnem razvoju zgodi preobrat "nazaj k celotnosti" – in morda k bolj razrahljani tehniki?

Čar: Drži, fragment je poglavitno konstitutivno načelo romana. Tako na ravni individualnih usod junakov kot tudi na ravni romaneskne strukture, kjer se usode sicer prepletajo, se junaki zaganjajo drug v drugega, se ubijajo in ljubijo, vendar se spoji svetov omejujejo na redke, bežne trenutke. To je v domeni osnovne odkritosrčnosti, zato je verjetno bolj ali manj znano vsem. V poskusu zarisa duhovnega stanja dandanašnjega sveta s formo romaneskne freske, za to pravzaprav gre, bi bila celotnost pravzaprav anahronizem, podložen z nostalgичnim patosom. Mogoče gre za preprosto konstatacijo stanja in ne za programsko zavračanje celotnosti, to se tudi edino poda dejstvom, ki so tako rekoč v domeni samoumevnosti.

Razfragmentiranost sveta torej vstopa s fragmentom v roman, vendar pa je kljub lepljenki, upam, ob koncu vidna sklenjenost. Seveda s tem sestopimo iz strukturnega principa romana, ki povzema strukturno načelo resničnosti, na raven zaokroženosti samega dela. Z vidika romaneskne strukture je celotnost, čeprav povzema razbitost, nujnost, zahteva, saj je prvi pogoj za prepričljivost romana. Še korak nazaj, z vidika fragmenta kot individualne percepcije, pa je celotnost verjetno prehod v norost. O tej celotnosti, ki nima pretenzij po resnici in podobnem, je bil že govor v prvih dveh odgovorih.

Lahko preobrat k celotnosti, po kateri sprašuješ, razumem kot potek ene same usode, ene same percepcijske osvetlitve in bolj linearne izpeljave teksta? Če je v vprašanju ta celotnost, potem je odgovor da, s tem da se situacija pravzaprav ne spremeni. V tem primeru gre pač za fragment v izolaciji in zato verjetno le navidezen premik "nazaj v celotnost". Gre za fragment freske, fragment sveta. Več razrahljanosti, več zračnosti: vsekakor.

Literatura: Čeprav je tvoj roman precej zahtevno branje, si ga izdal pri Beletrini, ediciji Študentske založbe, ki si med drugim prizadeva za to, da bi "visoko" literaturo približala najširšemu krogu bralcev, torej tudi famoznemu (in morda fiktivnemu) "navadnemu", "neprofesionalnemu" bralcu, seveda ne za ceno kakovosti. Čeprav je jasno, da z izdajo dobi vsako delo svoje samostojno življenje, neodvisno od avtorja, verjetno imaš kakšno predstavo o bralcu ali bralki, na katera računaš, in o njunih odzivih nanj?

Čar: O programskih smernicah Beletrine, ki jih omenjaš, ne vem nič.

Pri bralcih pa je treba vedno računati z odkritosrčnostjo, saj to pravzaprav edino šteje. Spreletava me nenavaden občutek, da jih je kljub vsemu kar nekaj, mogoče celo vse več.

Literatura: V tem trenutku, potem, ko si napisal prvo delo večjega obsega, si še nabiraš energijo, a se boš brez dvoma nekoč spet lotil pisanja. Ali nam morda lahko izdaš nova obzorja (tematska, slogovna ...), ki bi jih hotel razpreti v svoji pisateljski prihodnosti?

Čar: Zdaj potujem z drugačnimi ladjami in po drugih prostorih. Uživam svojih pet minut veličine, še naprej intenzivno brskam za dobrim branjem (z delnim uspehom), za dobro glasbo (s precejšnjim uspehom), nabadam noči in narobe. To in pobotanje s študijem sta edina načrta za bližnjo prihodnost.

Literatura: Kot izhodišče za zadnje vprašanje bi lahko nekoliko nasilno uporabil naslov tvojega romana, saj ta vsebuje besedo igra, ki jo je najti tudi v omenjeni Igro-naniji. "Igra" pa je ena izmed nemara ključnih, vsekakor pa zelo pomembnih besed literarnega postmodernizma. V nekem intervjuju si se dokaj jasno distanciral od postmodernizma. Zato za konec obvezno vprašanje: Ali in kako bodo zanamci videli ločnico med "slovenskim postmodernizmom" in "najmlajšo slovensko prozo"?

Čar: O tem, če in kje bodo zanamci ugledali različne meje, je nemogoče, verjetno tudi nesmiselno razpravljati. Ločnico bodo postavili literarni zgodovinarji ali pa, kot po navadi, čas. Ostala bodo dela. Sicer pa kljub kupom balasta, ki vedno in povsod spremljajo prav vsak pojav, ni dvoma, da je postmodernistična proza revitalizirala zgodbo, tako literaturi znova zakupila hvaležnega bralca, in če se je to združilo pod imenom postmodernizem, je to povsem arbitrarno. Cortázarjev *Ristanc*, morda moje najljubše branje v tem trenutku, je konec koncev po formalnih določilih metafikcija.

Ob novici o svojem domnevnem distanciranju od postmodernizma sem bil presenečen, saj mi niti po dolgotrajnem razkosavanju spomina, niti po vnovičnem prebiranju tistih nekaj redkih izjav v tisku ni uspelo najti mesta, o katerem govoriš. Ne gre za izmikanje, temveč za dejstva. Vseeno – moj odnos do postmodernistične literature? Kot do vseh drugih. Veselje ob uspehih, prepričljivih knjigah in edino te štejejo.

Vprašanja zastavil **Samo Kutoš**

REFLEKSIJA

Ignacija Fridl

Postmodernizem v dramatiki in gledališču

APOLOGIJA

Zdi se, da smo se že naselili v času, ko ob besedi postmodernizem ne začutimo več vznemirljivih izzivov "vesele znanosti", temveč prejkone utrujeno zavzdihnemo nekaj o tem, da od preštevilnih in ponavljajočih se "post"-debat potrebujemo nazadnje malce duhovnega posta. Raziskovanje literarnega postmodernizma se je začasno znašlo v tistem "praznem prostoru", ko je termin izgubil svoj publicistični naboj, s katerim je aktiviral večje intelektualne množice v skupni boj za svojo ustoličenje in čast, hkrati pa še ni postal koherenten znanstveni predmet zanj posebej usposobljene literarne vede.

'Čemu potemtako razpravljanje o postmodernizmu v dramatiki in gledališču v tem ubožnem času?' V zagovor svojega početja izrabljam dvoje dejstev, ki izhajata neposredno iz domačih gledaliških oziroma literarnih krogov in sta – vsaj upam – zadosten izziv za temeljitejšo presojo položaja in razmerij sodobne dramatike in gledališča. Ko so Draga Jančarja pred približno tremi leti v nekem mariborskem pogovoru spraševali, zakaj se je v zadnjem času preusmeril od dramskega k proznemu pisanju, je namignil, da se v sodobnem gledališču zaradi njegovega poigravanja s tekstom kot dramatik ne vidi. Na drugi strani pa pri Dušanu Jovanoviću, po profesiji v prvi vrsti odrskemu praktiku, najdemo sorodno, čeravno zaobrnjeno misel: "Današnji antiliterarni trendi v gledaliških praksah so predvsem posledica dejstva, da se je dramatika prevzela, postala je nečimrna, vase zagledana in se je oddaljila od gledališča." (Jovanović, *Paberki*, str.

156.) Pisatelj in gledališčnik, dramski avtor in režiser sta tako vsak s svojega, skladno z vlogami v gledališkem aktu diametralno nasprotnega gledišča pravzaprav spregovorila o eni in isti izkušnji – o bolečini dovršene ločitve stoletne zveze med odrom in literarno predlogo, med gledališčem in dramatiko, s katero se sooča naš čas.

Ali imajo njuna občutenja globlje duhovne in idejno-estetske vzgibe, ki presejajo meje emotivnega sveta individualnega ustvarjalca? In ali lahko opisano razmerje med dramskim besedilom in odrsko realnostjo identificiramo z navzočnostjo postmodernizma v gledališču kot ene najvplivnejših sodobnih, aktualnih usmeritev v umetnosti? Seveda se zavedam, da postmodernizma v pomenu še živega umetniško-literarnega toka nikakor ni moč prekriati s semantičnim poljem izraza sodobnost. Ta zaobsega precej širše pomenske ravni, pa vendar je nekatere novejšje težnje v sodobni gledališki umetnosti relevantno tematizirati z vidika postmodernizma. Ne nazadnje tako dikcijo legitimira obstoj obsežnega teoretskega gradiva o modernizmu v gledališki umetnosti, kolikor formulo post-modernizem poskušam definirati iz njene navezanosti na predhodni modernizem, prav tako pa jo upravičuje nastanek upoštevanja vrednega korpusa razprav, študij in prispevkov, ki že doslej bolj ali manj suvereno spregovarjajo o postmodernističnih pojavih v dramatiki in gledališču. Ti so še kako pomembni za določitev idejnih, vsebinskih in stilnih oblik postmodernizma v gledališki umetnosti ter za sklepni odgovor na vprašanje, ali lahko dis-kodiranost dramskega in odrskega izraza v sodobnem gledališču, o kateri spregovarjata citirana umetnika, beremo kot najočitnejšo manifestacijo postmodernizma.

Ne vem, ali obstaja delo, ki bi si na globalni, svetovni ravni za svojo nalogo določilo raziskovanje osrednjih križišč ter glavnih sopoti in stranpoti periodizacijskega oziroma literarnosmernega pojma postmodernizma na eni in dramatične kot literarne vrste na drugi strani. V nekajletnem zbiranju in prebiranju gradiva na omenjeno temo take študije nisem odkrila. Obstajajo pa namigi o navzočnosti postmodernizma v konkretnih dramskih opusih, pa tudi posamezne razprave, ki bodisi z nacionalnega aspekta bodisi z vidika individualnih dramskih poetik nekatera sodobna dramska dogajanja nesramežljivo evidentirajo kot postmodernistična. In obstajajo precejšnje razlike, pa tudi sorodnosti v razumevanju aktualnih postmodernističnih pojavov v dramatiki in pri določanju njihovega pomena v sodobnem literarnem snovanju med posameznimi nacionalnimi literarnimi vedami in med razis-

kovalci znotraj njih.

Vse to poskušam, pogosto sicer v močno okrčeni, shematizirani obliki, podati v svoji razpravi. In še nekaj: odgovoriti na vprašanje, zakaj sicer razmeroma obsežno območje sodobnih dramskih tekstov, kot je razvidno iz primerjave z obsegom in številom razprav o postmodernističnih fenomenih v prozi, vse do danes ni postalo privilegirani referenčni poligon diskurzov o literarnem postmodernizmu. Prav s tem odgovorom pa obenem ponujam tudi razlago izhodiščne teme, kako namreč ovrednotiti zanimivo izkušnjo razhoda med dramskim pisanjem in odrskimi upodobitvami našega časa in prostora, ki jo artikulirajo nekateri sodobni gledališki ustvarjalci.

Kljub ugotovitvam, da je teren, po katerem se giblje moja raziskava, razmeroma slabo sondiran, pa sem – nekdo bo v tem razbiral mojo "prevzetnost in pristranost" – z naslovom vendarle afirmirala njegov obstoj. Še več; podelila sem mu kompleksno ime, ne da bi izčrpno definirala vsebino posameznih označevalcev in ne da bi vezavo posameznih pojmov omilila z retoričnimi mehčali. V zagovor temu (samo)očitku naj povem:

1. da je postmodernizem dlje, kot sem ga opazovala, vedno jasneje dobival podobo odraščujočega, če ne celo uspešno osamosvojenega otroka pokroviteljskih prizadevanj svojih literarnoznanstvenih očetov. Ne glede na različne karakterne poteze, ki so mu jih poskušali vtisniti v preteklih desetletjih (Hans Bertens govori o publicistični naravi postmodernizma v petdesetih in šestdesetih letih, o filozofski, dekonstrukcijski fazi v drugi polovici sedemdesetih let in poznem, poststrukturalističnem postmodernizmu v osemdesetih), je v devetdesetih že moč govoriti o njegovi "ideji". Skupni imenovalac vseh teh postmodernizmov Bertens pogojno imenuje "kriza reprezentacije: globoko občutena izguba zaupanja v našo zmožnost predstaviti realnost v najširšem smislu". (Bertens, *The Idea of the Postmodern*, str. 11). V tem pogledu bi bilo nesmiselno dvomiti o nekaterih, postmodernistični umetniški usmeritvi skoraj soglasno pripisanih potezah ali mu v nasprotju z naravo literarnega gibanja oziroma obdobja odrekati vpliv na vse življenjske oblike literature, torej tudi na dramsko ustvarjanje. Toliko bolj, če vemo, da je (bil) prav koncept "reprezentacije", ki ga v svoji definiciji postmodernizma poudarja Bertens, eden pglavitnih ključev literarnozgodovinske oziroma gledališke znanosti za razlago odnosov med dramo in odrom, med literaturo in gledališčem;

2. da sem poskusila binarna in tripartitna razmerja med postmoder-

nizmom na eni ter sodobno dramatiko in gledališčem na drugi strani evidentirati na osnovi prejšnjih, že znanih definicij njihove morebitne koeksistence. Glavnina mojih raziskav je tako usmerjena pretežno k preiskovanju, kronološkemu popisovanju in vsebinskemu povzemanju tistih trenutkov v literarni vedi zadnjih desetletij, ko se je o sodobni drami in gledališču spregovorilo v kontekstu postmodernizma. Šele na temeljih tega gradiva zidam svojo lastno interpretativno nadstavbo.

1. DIALOG S TEORIAMI O POSTMODERNIZMU V DRAMATIKI IN GLEDALIŠČU NA MEDNARODNEM LITERARNEM PRIZORIŠČU

1.1. Prvi namigi o postmodernizmu v dramatik in gledališču pri utemeljiteljih postmodernistične teorije

Prve namige o morebitnih soočenjih dramatike in postmodernizma ter prve povezave med njima lahko najdemo že v razpravah t. i. zagovornikov in utemeljiteljev postmodernistične teorije, ki danes bržkone veljajo za njene klasike. Že Malcolm Bradbury in James McFarlane, Ihab Hassan in David Lodge, Douwe Fokkema in Hans Bertens so namreč od sedemdesetih let naprej v svojih študijah o postmodernizmu govorili tudi o postmodernističnih značilnostih v dramskem oziroma gledališkem snovanju.

Bradbury in McFarlane sta v svoji monografiji o modernizmu kot postmodernistični fenomen označila hepening in ulično gledališče. David Lodge je v nastopnem predavanju *Modernism, Antimodernism and Postmodernism* (1976) na birminghamski univerzi poudaril, da je "postmodernizem kot pomembna smer v sodobnem pisanju precej mlad fenomen in očitnejši v Ameriki in Franciji kot v Angliji, to pa ne velja za področje drame" (nav. delo, str. 10), čeprav ob tej izjavi ni navedel, kateri dramatik ali katera dramska dela naj bi potrjevali tezo o razširjenosti postmodernizma v angleškem literarnem prostoru. Fokkema in Bertens sta v uvodniku k zborniku razprav z delavnice o postmodernizmu v Utrechtu leta 1984 poleg številnih prozaistov med postmoderniste uvrstila tudi nekatera, prvenstveno gledališka imena, na primer Harolda Pinterja, Edwarda Bonda, Toma Stopparda in Roberta Wilsona (*Approaching Postmodernism*, str. IX). Najobsežnejši in najizčrpnejši pogled na postmodernistične pojave v dramskem pisanju

zadnjega stoletja pa je že leta 1971 v knjigi *Razkosavanje Orfeja (The Dismemberment of Orpheus)* podal Ihab Hassan. Ta je postmodernizem v literaturi utemeljil kot govorico tišine, bodisi negativne, nihilistične, destruktivne ali pa polne, mistične, pozitivne tišine. Na osnovi takega pogleda je postmodernistične poteze odkrival predvsem v dramatikah Jeana Geneta, Samuela Becketta, Eugena Ionesca, Harolda Pinterja, Edwarda Albeeja, Fernanda Arrabala oziroma v gledaliških težnjah Antonina Artauda, Jerzyja Grotowskega in Juliana Becka, ki jim je v drugi izdaji *Orfeja* iz leta 1982 priključil še Roberta Wilsona in Sama Sheparda. Ob tem pa je vendarle treba poudariti, da je Hassan svojo raziskovalno mrežo razprl precej široko, vse do vprašanj predhodnikov postmodernizma, ko je "postmoderni duh" odkrival "tudi znotraj velikih del modernizma – del ... Strindberga, O'Neilla in Pirandella" (nav. delo, str. 139).

Sklepamo lahko, da sta potemtakem dramatika in gledališče že razmeroma zgodaj postala predmet postmodernističnih razprav, še posebno, če k zgornjim navedbam dodam še dva pomembna in kar se da pomenljiva podatka o aktualizaciji postmodernističnega diskurza v gledališki umetnosti. Prvi govori o tem, da je dramsko oziroma gledališko usmerjen časopis *The Drama Review* bil celo prvi med že uveljavljenim periodičnim tiskom, ki je novim postmodernističnim gibanjem – zvezčič je obsegal vprašanje postmodernističnih pojavov v plesni umetnosti – namenil posebno številko (*Postmodern Dance Issue: an Introduction*, 1975). Druga referenca pa prinaša spoznanje, da je bilo sodobno gledališče oziroma performans kot ena njegovih najizrazitejših manifestativnih oblik ena prvih umetniških panog, ki ji je bil posvečen simpozij, na katerem so bili razpravljalci že naslovno zavezani "postmodernističnemu" diskurzu. Bil je to *The International Symposium on Post-Modern Performance*, ki se je na pobudo Ihaba Hassana dogodil leta 1976 na univerzi v Milwaukeeju, leto dni pozneje pa so prispevki s konference izšli tudi v knjigi *Performance in Postmodern Culture* (ured. Benamou in Caramello).

Dokazov o mogočih in konkretnih stikih med postmodernistično literarno-estetsko usmeritvijo in dramskim oziroma gledališkim ustvarjanjem preteklih desetletij je bilo torej že od sedemdesetih let naprej, ko je bil postmodernizem kot literarnozgodovinska kategorija nedvomno še pojmovni *novum* in potemtakem še v svoji formativni fazi, zanesljivo dovolj. Vendar se v devetdesetih letih, ko lahko na ta dogajanja že zremo vsaj z nekega

začasnega zgodovinskega gledališča, jasno pokaže, da je bila dramatika že od samih začetkov postmodernističnega diskurza v primerjavi z naraščajočim številom analiz proznega pisanja in študij o sodobnih gledaliških fenomenih vse očitneje odrinjena na obrobje. Poročila o postmodernističnih značilnostih sodobne drame so bila največkrat zastavljena v širšem kontekstu "kulture postmodernizma" in večinoma niso presegala narave kratkovrstičnih opomb ali netematiziranega, kataloškega naštevanja onomastičnih *concreta*. Dramski teksti torej pri eksemplifikaciji konkretnih narativnih prijemov in stilnih obrazcev postmodernistične literature – vsaj z gledališča njenih glavnih teoretikov – očitno nimajo vplivnega deleža. Kljub temu pa to gradivo ponuja izhodišče za nadaljnje zapise o postmodernističnih potezah na obličju gledališke umetnosti, saj daje tako prvi, okvirni seznam avtorjev in del kot tudi prve poskuse datiranja postmodernizma v dramski literaturi in gledališču.

1.2. Nacionalni kriterij pri preučevanju sodobne dramatike in pojem postmodernizma

Čeprav naj bi se pojem postmodernizma, kot v spisu *Kultura postmodernizma* (*The Culture of Postmodernism*, 1985) ugotavlja Ihab Hassan, v osemdesetih letih že "oblikoval od okornega neologizma do obrabljenega klišeja" (cit. po: Problemi-Literatura, XXV/1987, št. 3, str. 210), pa večina evropskih nacionalnih dramskih zgodovinopisij ni sledila popularnim raziskovalnim tokovom. Pri piscih nacionalnih pregledov novejšje dramske ustvarjalnosti je opazna precejšnja zadržanost do pojma postmodernizma. Pri vrednotenju, sistematizaciji in periodizaciji sodobne dramatike se vse do začetka devetdesetih let izogibajo postmodernistični terminologiji. Kadar oznako vključijo v svoj pojmovni aparat, jim prejkone rabi za označevanje posameznih formalno-stilnih ali narativno-vsebinskih postopkov v dramski produkciji. Iz njihovih bibliografskih kazal je tudi razvidno, da se le redko opirajo na tiste literarne raziskave, ki sodobne dramske tokove presojajo skoz "metodološka očala" teorije postmodernizma.

Za karakterizacijo sodobne dramske pisave veliko raje izbirajo abstraktnješo dikcijo in govorijo o "novi drami" ali "novem valu" (ta besedna zveza je kot kolektivni, periodizacijski označevalec priznana v sodobni ruski in italijanski literarni vedi), o "novih tendencah", "glasovih" in smereh

zadnjih (deset)let(ij) ali pa za označevanje izrazitejših novih gibanj v dramatiki revitalizirajo že v preteklosti uveljavljene periodizacijske oziroma literarnosmerne oznake, kot so eksistencializem, simbolizem, avantgardizem, realizem ..., največkrat oživiljene s predpono neo- ali njenimi nacionalnimi jezikovnimi različicami. Najosnovnejše klasifikacijsko načelo v teh pregledih sodobne nacionalne dramatike je izrazito formalistično, kolikor povojna dramska dela prvenstveno grupirajo po načelih kronometrije (večinoma po desetletjih) in k posameznim obdobjem šele kot nekakšen dodatek ponudijo tudi bolj vsebinska imena, ki se največkrat ne ujemajo s historičnimi kategorijami literarne stroke, temveč se opirajo na idejno-estetske, družbenozgodovinske ali tehnično-organizacijske posebnosti nacionalne gledališke zgodovine.

Posamezni literarni zgodovinarji pri svojem vrednotenju aktualnih dogajanj v dramskem snovanju popisujejo lastnosti, kot so kombiniranje nasprotnih stilov, tem, pluralizem mišljenja, simultanost pomenov (Zapf, str. 29 in 45), vrnitev k tradiciji (Heymannova pri Dariu Foju), prepletanje časovnih ravni, elemente transcendentnega, znova prebujena religioznost, nenavadno prepletanje med gledališko igro in realnostjo (Reißner, str. 252-253) in druge. Za mnoge med njimi se zdi, da so nabrane iz teoretskih zbirk o postmodernizmu, saj se v njih za ponazoritev idejno-estetskih teženj v sodobni prozi najde soroden pojmovni aparat, toda naštete značilnosti v kontekstu navedenih dramskih raziskav niso identificirane kot postmodernistični fenomen.

Na drugi strani se pojavljajo razprave, ki dramatiko zadnjih desetletij obravnavajo po enakem, nacionalnem kriteriju, a ne želijo odigrati vloge zgodovinskih pregledov sodobne drame. Zasnovane so manj popolno, izpostavljajo posamezne ustvarjalce, zaznamuje jih njihova raziskovalna naravnost. Te veliko pogumneje posegajo po izrazoslovju, prežetem z dognanji teorije postmodernizma. Postmodernizem potemtakem neposredno soočijo z vprašanji vsebin, tem, izraznih sredstev in oblik sodobne drame. Kot pogosto navajana primera (pri nas je oba, čeprav kritično do njunega razumevanja postmodernizma, v študiji *Postmodernizem* upošteval Janko Kos) še posebno rabita delo Rodneyja Simarda *Postmodern Drama* (1984) in razprava Herte Schmid o treh primerih postmodernističnega dramopisja v Rusiji: Vampilovu, Amalriku in Aksjenovu. Za Simarda je "bistvena okoliščina, ki jo postmodernistična drama poskuša raziskati in dramatisirati",

realnost kot "stvar eksistencialne izbire" (Simard, *Postmodern Drama*, str. 132), kot brezpogojno individualno, subjektivno percipirana realnost. V tem smislu se mu postmodernizem v dramatiki kaže v nekakšni "novi obliki eksistencialnega realizma", v kategorijo "postmoderne drame" pa vpisuje šest imen anglo-ameriške dramatike: Pinterja in Albeeja v krogu "prve generacije postmodernih" (ibid., str. 25) ter Stopparda, Sheparda, Shafferja in Rabeja kot "prvo prepoznavno generacijo postmodernističnih dramatikov" (ibid., str. 49), za najpomembnejši figuri za pojav in razvoj dramskega postmodernizma pa razglša Samuela Becketta in Luigija Pirandella.

Poglavitni presežek Simardove študije glede na prvotne teoretske razčlenbe dramskega postmodernizma je to, da afirmira sintagmo "post-moderna drama" in jo hkrati detajlno definira in razčlenjuje. Razume jo kot heterogeno duhovno paradigmo različnih dramskih obravnjav, izrazov in sredstev in jo opazuje razvojno, kot izraziti historični fenomen, od njenih predhodnikov in začetnikov do prepoznavnih reprezentantov, pri katerih že lahko govorimo o obstoju t. i. postmodernistične dramatike. Nekoliko samovoljno si dovolim tudi sklepati, da je Simardova razprava zlasti v anglo-ameriškem prostoru zakoličila temelje nadaljnjim analizam postmodernističnih pojavov v dramatiki. Taka je *Postmodern Theatric(k)s. Monologue in Contemporary American Drama* (1993) Deborah Geis, ki s tem, ko od vprašanja o postmodernistični drami nasploh izvede premik k njenim parcialnim aspektom (k tematiziranju monologa v njej), dokazuje, da je termin postmodernizem prešel svojo formativno fazo ter postal priznan označevalec sodobnih literarnih teženj tudi v dramski oziroma gledališki umetnosti. Geisova v svojih katalogih postmodernističnih gledališnikov ponavlja nekatera imena, znana že pri Simardu, poudarja pa še Davida Mameta in Spaldinga Graya, "detekstualizacijski impulz" v dramatiki Heinerja Müllerja ter gledališka prizadevanja Richarda Schechnerja, Juliana Becka in Judith Malina.

V nasprotju s Simardom Herta Schmid odkriva postmodernizem v ruski dramatiki v precej drugačnih dramaturških prijemih. Med njimi poudarja zlasti "pomembno vlogo intertekstualnosti" (Schmid, *Postmodernism in Russian Drama: Vampilov, Amalrik, Aksenov*, str. 163). Vendar postane njena uveljavitev oznake postmodernizem namesto izraza neoavantgarda problematična v tistem hipu, ko prizna absurdističnost dramskega sveta pri Amalriku in Aksjenovu. Kljub temu se tako topografija literarnega

postmodernizma kot teorija postmodernistične dramatike prispevku Schmidove ne moreta izogniti, četudi ga bereta *per negationem*. Raziskovalka namreč opozarja na dejstvo – za teorijo postmodernizma prejkone nenavadno, presenetljivo in neskladno s splošnimi dognanji –, da je namreč drama zaradi manjše strogosti cenzure v gledališču kot v literaturi in zaradi prevlade romana v sočrealizmu zdaj postala prioriteten žanr postmodernistične ruske književnosti.

Tako ugotovimo, da na eni strani obstaja glavna nacionalnih pregledov sodobne dramatike, ki se izrazu postmodernizem izogiba ali ga celo ignorira, na drugi pa so opazne posamezne študije, ki, upoštevaje isti kriterij, tematizirajo postmodernistične težnje v posameznih nacionalnih dramatikah. Zakaj pri preučevanju sodobnega dramskega snovanja nastaja ta, na prvi pogled paradoksalni položaj? Raba oznake postmodernizem in z njo povezanih teorij v nacionalnih obravnavah dramske pisave je očitno odvisna od naslovnika raziskovalnih projektov. Zgodovinski pregledi nacionalnih književnosti namreč sprejemnike prvenstveno naslavljajo kot študijsko, torej strogo znanstveno, referenčno utemeljeno in izčrpno gradivo, ki teži k čim daljšemu roku veljavnosti in čim večji legitimiteti. Na osnovi takih izhodišč je očitno, da se opirajo na konvencionalen, prej natančno definiran in preskušen literarnozgodovinski pojmovni aparat. Da jih zaznamuje zadržanost do nastajajočih, uveljavljajočih se (neo)logizmov, to pa ne velja samo za "tradicionalistično" evropsko literarno zgodovino, temveč tudi za zgodovinske zapise anglo-ameriške stroke (Berkowitz, Herman ...). In pri postmodernizmu zaradi številnosti in raznolikosti pojavnih oblik, idejno-estetskih usmeritev in narativno-stilnih postopkov očitno potrebujejo večjo historično distanco od tiste, ki jo je ta prehodil od prvih korakov v šestdesetih letih do začetka tega desetletja. To tezo v predgovoru k zborniku o nemški dramatiki osemdesetih let potrjuje Richard Weber z besedami: "Kljub nekaterim tematskim poudarkom bi tudi ob večji zgodovinski distanci za dramatiko tega desetletja težko našli nadrejeni pojem, saj so estetski postopki preveč različni. To dekada zaznamuje mnogoterost." (*Deutsches Drama der 80er Jahre*, str. 14).

Nasprotno pa nastanek raziskav, kakršna sta prispevka Simarda in Schmidove, določajo individualne raziskovalne težnje, pri katerih je nenehno širjenje horizonta literarnozgodovinske stroke dobrodošla, če ne celo nujna zahteva za njihovo "odmevnost" in "trženje". S tem ko detajlno tematizirajo

postmodernistične fenomene v kontekstu konkretnega, a dovolj obsežnega korpusa dramskih tekstov oziroma širijo geografski prostor kategorije postmodernizma na teren, za katerega veljajo povsem drugačni sociokulturni dejavniki od tistih, v katerih se je debata o postmodernizmu rojevala, odpirajo vprašanja o globalni naravi novega literarnosmernega označevalca, hkrati pa njegovo semantično polje tudi temeljiteje diferencirajo. S svojimi ugotovitvami spodbijajo tudi apriorno veljavo ideje o univerzalnem, obče veljavnem modelu vplivov pri postanku in prenosu postmodernistične usmeritve v umetnosti, saj ob upoštevanju mnogoterih družbenogeografskih in nacionalno-kulturoloških dejavnikov pridejo do različnih genetičnih in vplivnostnih modelov (ameriška postmodernistična dramatika naj bi bila poglobitve vzgibe dobila iz eksperimentalnega gledališča /Geisova/, angleška naj bi se razvila iz intragenetskih, torej dramskih, a modernističnih intencij /Simard/, v sodobni ruski drami so vzroki njenih postmodernističnih nagibov prvenstveno politično-ideološki /Schmidova/).

Vendar je treba priznati, da so take inventure postmodernistične dramaturgije znotraj meja posameznega naroda še danes prejkone prave raritete. (V nasprotju s prozo, če pri tem upoštevamo že domače stanje zadeve, namreč knjigo Toma Virka *Postmoderna in "mlada slovenska proza"*). To pa pomeni, da se postmodernizem v dramskem ustvarjanju narodov (izjema je morda le angleško pišoče literarno okolje) očitno (še) ni razvil v tako razpoznavne, generacijsko razvejene pojavne forme, da bi bile za hermenevtiko postmodernizma vabljiv in zrel sad na drevesu nacionalne literarne zgodovine. Vzrokov za razmeroma skromno število postmodernističnih študijev znotraj nacionalnih dramatik torej ne gre iskati samo v stroki, temveč neposredno v literaturi, to je v samem dramskem snovanju in v prostoru njegove gledališke realizacije.

1.3 Glavna imena dramskega oziroma gledališkega postmodernizma

Ker se v imenu postmodernizma govori o precej različnih umetniških postopkih in ker se ta tudi v dramatiki, upošteva členjen in razgiban spekter različnih definicij (Hassan, Simard, Schmidova...), prikazuje v mnogoterih podobah, je seveda zelo težko najti koherenten in obenem dovolj širok vzorec, na katerem bi lahko odkrili vse ali večino pripisanih mu značilnosti. Nedvomno je veliko lažje vsaktero od njegovih morebitnih lastnosti, ki

jo kot prednostno uveljavljajo posamezni interpreti, aplicirati na precej manjšo enoto dramskih del od tiste, ki jo ponuja kontekst sintagme "sodobna nacionalna dramatika". Zato tudi ne preseneča podatek, da je precej več takih literarnokritičskih, publicističnih, pa tudi znanstveno-raziskovalnih projektov, ki postmodernizem definirajo v okviru dramskih poetik posameznih ustvarjalcev.

A tudi ob pretresanju materiala s temo 'postmodernistični ustvarjalci v dramatiki in gledališču' se razkrije nekaj ključnih, morda netematiziranih ali vsaj nerazrešenih problemov:

a) Najprej je tu vprašanje komparativne narave: zakaj se postmodernistična teorija za eksemplifikacijo svojih lastnih stališč pri tistih dramskih avtorjih, ki so zasloveli tudi kot prozaisti (Handke, Beckett, Bernhard...), prejkone zateka k njihovim proznim delom, njihove dramske igre pa se še obravnavajo v horizontu modernizma? Ali je potemtakem treba ločnico med modernizmom in postmodernizmom definirati na osnovi sinhronega vpogleda v tipologijo literarnih žanrov in ne po kronoloških načelih?

b) Nadalje je problematična dilema, da se kot postmodernistične omenja dramatike in gledališke teoretike, ki so do razcveta postmodernističnega diskurza bili že prepoznani kot predstavniki modernizma ali pripadniki katere od evropskih avantgard. Potrebujejo zdaj imenski katalogi preteklih literarnih tokov temeljito korekcijo ali pa je z gledišča zdajšnjosti treba le dodatno definirati vlogo in pomen nekaterih eminentnih literarnih in gledaliških oseb tega stoletja za sodobno gledališko ustvarjalnost?

c) Kot svojevrsten problem se kaže tudi pojav, da različni interpreti postmodernistično usmeritev kakega dramatika dokazujejo s sila raznostilnimi, celo nasprotnojučimi si argumenti. Zato je težko izbrati in priznati eno samo interpretativno logiko, vprašljivo pa je tudi početje, ko bi sprejeli vse argumentacije in bi postmodernizem pri posameznem dramskem avtorju, na primer konkretno v dramskem opusu Heinerja Müllerja, določevali zgolj kot vsoto posameznih karakteristik, ki so že dokumentirane z oznako postmodernizem.

Ad a)

Glede spoznanja o dvosmernem periodizacijsko-stilnem branju dramskih na eni ter proznih del istih avtorjev na drugi strani, moram priznati, da so jo pred mano izpisali že nekateri drugi raziskovalci. Tomaž Toporišič

je v svojih študijah Beckettovega pisanja zapisal, da "teoretiki njegova dramska dela pretežno še vedno povezujejo z dramatiko absurda oziroma absurdno dramatiko, romani in druga proza pa postajajo hvaležen predmet njihove obravnave in ponazarjanja teorije postmodernizma v sodobni umetnosti" (Toporišič, *Beckettova proza med modernizmom in postmodernizmom*, str. 4). Aleš Debeljak je po ugotovitvi, da Becketta med postmoderniste uvrščajo predvsem ameriški theoretiki, evropski teoriji pa zvečine še pomeni "radikalni modernizem", tudi sam z vidika postmodernizma po zgledu Davida Lodgea analiziral le Beckettove prozne tekste (Debeljak, *David Lodge in postmodernizem*, str. 30). Tako obstaja kar nekaj dokazov, da je mogoče razmerje med modernizmom in postmodernizmom določevati po ločnici med literarnimi vrstami, oblikami in žanri, ali pa – to je druga možnost – da literarna veda niha v odločitvah, katere so modernistične oziroma postmodernistične literarne prvine in nima izdelanih vseh meril za njihovo identifikacijo.

Seveda bi bilo treba natančneje razčleniti funkcijo jezika, status govorca, avtoreferencialne momente ter razmerja med fikcijo in realnostjo, med statusom literature in stvarnosti, subjektivne zavesti in objektivne danosti v dramskih komadih Becketta, Handkeja, Bernharda, Straussa in pri drugih tovrstnih pisateljskih primerih ter jih nato primerjati s tistimi obrazci v njihovi prozaistiki, ki so obveljali za postmodernistične. A na osnovi branj Becketta kot postmodernističnega prozaista in Becketta kot modernističnega dramatika ni preforsirana trditev, da bi bilo treba periodizacijsko shemo literarne zgodovine prilagoditi možnostim kronološkega ujemanja modernizma in postmodernizma. Kot najpripravnější se kaže model (dis)kontinuitete oziroma določevanja odnosa med modernizmom in postmodernizmom po principu identitete in difference – tako po značilnostih, v katerih se pojma povsem prekrivata, kot po tistih, ki odsevajo najočitnejše razlike med njima. Če sprejmemo predpostavko, da je časovno ujemanje modernistične in postmodernistične pisave pri istem avtorju mogoče, postane nekolikanj vprašljiva duhovnozgodovinska razlaga obeh pojavov, kolikor se zdi neprepričljivo, da bi menjave literarnih "medijev" lahko povzročile idejno-filozofske preskoke literarnega ustvarjalca iz ene duhovne paradigme v drugo in spet nazaj.

Ad b)

Ko govorim o dilemah re-definiranja nekaterih literarnosmerno že klasificiranih dramskih imen, mislim predvsem na Luigijsa Pirandella, Bertolta Brechta, Antonina Artauda, pa tudi Samuela Becketta in dramatike absurda. Knjiga *Postmodern Brecht* Elizabete von Wright, na primer, Brechta že naslovno zaznamuje kot postmodernista. Ob branju se izkaže, da von Wrightova postmodernizem pri omenjenem nemškem dramatikumu razbira predvsem v njegovih zgodnjih igrah, v katerih Brecht še ni zapadel ideji deziluzioniranja sveta in umetnosti, kjer s "kritičnim preiskovanjem percepcije" (Wright, *Postmodern Brecht*, str. 138-139) še preskuša možnosti konstituiranja subjekta in ki so poseben izziv za gledalca oziroma bralca, "ki mora biti pritegnjen v sam ustvarjalni proces" (ibid., str. 109). Pirandella glede postmodernizma omenjajo predvsem zaradi njegove dramske razdelave principov metagledališča oziroma igre v igri. O Artaudu kot postmodernistu pa govori Fred McGlynn, ki njegovo delo *Gledališče in njegov dvojniki* na neki točki poimenuje "teoretska objava postmoderne gledališča" (McGlynn, *Postmodernism and Theater*, str. 37), na drugem mestu pa govori o njem kot o izzivu za to, kar "je postalo postmoderno gledališče" (ibid., str. 138).

Toda: ali lahko Brechta označimo za postmodernista, če je izraz uporaben za razmeroma skromen korpus njegovih del in še – časovno gledano – kot oznaka, ki je pred modernizmom; saj je Brecht, kot priznava tudi von Wrightova, v glavnini svojega dramskega opusa in gledališkega delovanja prevzel "denotativni način" prikazovanja (Wright, *Postmodern Brecht*, str. 97) in s konceptom V-efekta ter govorico o "družbenih namenih" gledališča (Brecht, *Mali organon za gledališče*, paragraf 42) umetnosti pripisal ideo-loško in teleo-loško funkcijo, to pa ni združljivo s splošnimi črtami postmodernizma – brisanjem mej med realnostjo in fikcijo, "krizo reprezentacije", z zamenjavo ideje in umetniških smotrov s svobodno igro duha – in tudi s tezami o dekonstrukciji subjekta in odsotnostjo Avtorja v postmodernistični umetnini? Mar ni tudi Artaud s svojo kritiko dramskega, verbalnega in tradicionalnega gledališča, ki ni zajela njegovih lastnih gledaliških inovacij, še odmaknjen od avtoironičnih prvin v postmodernistični umetnosti in umetniški avtorefleksiji in bliže ideji Avtorstva in reprezentativne vloge gledališča? Je namreč Artaudev gledališki praktikum kaj drugega kot poskus reprezentacije ideje, le da ne več idejnega sveta dramskega

teksta, temveč poskus "negativne re-prezentacije", zavestno prikazovanje razdiranja dramskega sveta na odru? In ali se obrazci igre v igri, ki ob Pirandellovem imenu obveljajo za postmodernistični fenomen, ne pojavijo že v Shakespearovem *Hamletu*, pa vendar nihče ne pomisli, da bi jih tituliral kot "njegovo ekscelenco, postmodernizem"? To je le nekaj ugovorov k tezam o postmodernistični dramaturgiji pri Brechtu, Artaudu in Pirandellu.

Še nazorneje se rešitev dileme o možnostih postmodernističnega razumevanja dramske pisave nekaterih sodobnih avtorjev pokaže s pomočjo generacijskega pogleda na gledališka dogajanja 20. stoletja, če v nasprotju s tipološkim razumevanjem priznamo veljavo splošno sprejeti predpostavki o postmodernizmu kot periodizacijskem in literarnosmernem terminu.

V gledališki umetnosti se omenjajo tile ustvarjalci, povezani s postmodernizmom: Harold Pinter, Tom Stoppard, Peter Shaffer, Edward Bond, Howard Barker, Simon Gray, Edward Albee, Sam Shepard, David Rabe, David Mamet, Robert Wilson, Richard Schechner, Julian Beck in Judith Malina (Living Theatre), Luigi Pirandello, Antonin Artaud, Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Jean Genet, Fernando Arrabal, Bertolt Brecht, Heiner Müller, Peter Handke, Thomas Bernhard, Botho Strauß, Jerzy Grotowski, Vasilij Aksjenov, Andrej Amalrik, Aleksander Vampilov. Mnogi med njimi so kot zgledi svetovne postmodernistične dramatike oziroma gledališča navedeni tudi v novejši slovenski literarni vedi, na primer: Heiner Müller (Kardum, Lukan, Poniž, Toporišič, ki ga poimenuje celo "barda postmodernističnega teatra v nemško govorečih deželah" /Tomaž Toporišič, *Dramatika na poti nomadov*, str. 932/), Robert Wilson (Ravnjak), Tom Stoppard (Kos, Predan), Peter Shaffer (Kos); dodatni imeni, ki jih še posebej izpostavlja slovenska literarna stroka, pa sta Joe Orton (Kos) in Bernard-Maria Koltés (Poniž).

Oba seznama, tako svetovni kot slovenski, v svoji skrajno formalistični podobi puščata vtis, da so naštetih gledališčniki v okvir postmodernizma stisnjeni naključno, brez jasnejše povezave. Vendar se izkaže, da lahko zgornja imena razen po nacionalnem principu razvrstimo vsaj še po generacijskem kriteriju in pri tem dobimo zanimiv in izčrpnjši uvid v morebiten pojav in razvoj dramskega oziroma gledališkega postmodernizma. Glede na njihove letnice rojstva lahko omenjene avtorje nanizamo okrog štirih časovnih osi:

a) obdobje, ki zajema avtorje, rojene pred letom 1900: Pirandello (roj. 1867), Artaud (1896), Brecht (1898),

b) avtorje, rojene okrog prvega desetletja 20. stoletja: Beckett (roj. 1906), Genet (1910) in Ionesco (roj. 1912),

c) pozna dvajseta in celotna trideseta leta, v katerih so rojeni Beck in Malina (1925 oz. 1926), Shaffer (1926), Albee (1928), Müller (1929), Pinter (1930), Bernhard (1931), Arrabal (1932), Orton in Grotowski (1933), Schechner (1934), Bond (1935), Gray (1936) ter Vampilov in Stoppard (1937),

d) ter štirideseta leta 20. stoletja, ki jih reprezentirajo Rabe (1940), Wilson (1941), Handke (1942), Shepard (1943), Strauß (1944), Barker (1946) in Mamet (1947).

Pri tem dobimo precej razgibano sliko eventualnega postmodernističnega gledališkega dogajanja. Med drugo in tretjo skupino umetnikov opazimo skoraj poldrugo desetletje dolgo prazno periodo. To – gledano strogo temporalno – opozarja na šibkost poskusov datacije dramskega postmodernizma v obdobje Pirandella, Artauda in Brechta, pa tudi dramatikov absurda. Zanimanje za postmodernistične postopke bi namreč v tem primeru po začetnem vzponu predvidoma že v naslednji generaciji moralo za desetletje in pol hitro in skoraj povsem upasti, nato pa bi šele s precej mlajšo generacijo doživelo svoj vrhunec, to pa je v nasprotju s splošnimi zakonitostmi historičnega razvoja literarnih gibanj, šol in tokov. Prav tako bi dramatika, če bi za začetnika dramskega postmodernizma obveljal, na primer, že Pirandello (roj. 1867), morala pri uveljavitvi postmodernistične umetniške prakse odigrati pionirsko vlogo, saj sorodna razpredelnica za postmodernistične ustvarjalce v prozi načeloma seže najdlje v leto 1899, ko se je rodil Jorge Luis Borges. Vendar tezi o prioriteti dramske pisave v postmodernistični literaturi oporekajo skoraj vse doslej znane gezeze literarnega postmodernizma. Takemu stališču nasprotujejo tudi moja dognanja o šibki refleksiji postmodernistične dramske pisave, saj bi bilo povsem nelogično, da bi se posamezna literarna smer rodila znotraj posamezne literarne vrste, analiza taiste smeri pa bi se opirala na povsem druge umetniške izraze.

Zgornja razpredelnica jasno kaže, da je ob razumevanju postmodernizma kot obsežnejšega generacijskega pojava precej problematično dokazovati

njegove dramske oblike že pri Pirandellu, Brechtu ali Artaudu. Vsekakor je prepričljivejša linija, ki zagovarja misel o naštetih avtorjih kot predhodnikih gledališkega postmodernizma. Homogena skupina dramskih avtorjev, ki jih najdemo na seznamih postmodernističnih ustvarjalcev, se pojavi šele na osi, ki zajema dramatike, rojene v tridesetih letih tega stoletja, in šele zanje bi se potemtakem raba oznake postmodernizem zdela upravičena.

Toda ob kronološkem aspektu ne smemo pozabiti nekaterih, že predhodno reflektiranih antinomij. Razen anglo-ameriškega literarnega prostora, kjer so med posameznimi ustvarjalci, označenimi za postmoderniste, opazne stične točke in za katere je mreža medsebojnih vplivov, odnosov in poetoloških sorodnosti s sintagmo "postmodernistična dramatika" tudi že zgledno razvita (Geis, Simard), so druga imena iz sodobne evropske dramske zakladnice odbrana povsem ločeno od konteksta njim domače gledališke stvarnosti. Prav tako bi za različne formulacije o dramskem postmodernizmu težko našli izrazit skupni imenovalec. Še teže pa bi bilo najti soglasje o enotnem seznamu postmodernističnih gledaliških ustvarjalcev pri tistih teoretikih, ki se z vprašanji o postmodernizmu v dramatici in gledališču neposredno ukvarjajo.

Še najpogosteje se stališča literarne stroke srečajo ob imenu Heinerja Müllerja. Razvidno je, da je glede na pogostnost omemb tako rekoč "prvi" predstavnik dramskega postmodernizma. Razlog gre bržkone iskati v dejstvu, da se je Müller kot eden redkih gledaliških praktikov razmeroma zgodaj tudi sam vključil v diskusijo o postmodernizmu. V prispevku *Groza, prvi pojav novega (Der Schrecken, die erste Erscheinung des Neuen (1979))*, ki ga je napisal za njujorški forum o postmodernizmu leta 1978, je na osnovi posredne kritike o buržoazni naravi postmodernistične teorije suvereno razvil tudi nekatera svoja zapažanja o novem pojmovnem konstrukt. Müllerjev osebni angažma pri določevanju dramskega postmodernizma zanesljivo ni ostal neopažen; zaradi skromne količine referenčnega gradiva še zlasti ne v raziskovalnih krogih postmodernistične dramatike. Tako je avtor posredno vplival na zavest teorije postmodernizma, da (je) z večjo pozornostjo prebira(la) njegove igre ter jih primerja(la) z njegovimi stališči do postmodernizma, podanimi v esejistični formi, četudi so ta – to pa je značilna müllerjevska manira – formulirana precej enigmatično ter z nekaj skepse in poroga do teorije postmodernizma.

Drugi razlog za uporabnost Müllerjeve dramatike pri eksemplifikaciji

dramskega postmodernizma je treba iskati v spoznanju, da je njegovo dramsko spisje zaradi pisateljevega vztrajanja pri kontradiktornem podajanju dramske snovi konglomerat številnih, skrajno različnih, celo nasprotujočih si literarnih postopkov, dramskih oblik in idejnih prvin in zato ustrezen poligon za aplikacijo divergentno razumljenih literarnozgodovinskih pojmov. Če namreč preletimo posamezne določbe postmodernizma, še zlasti tiste definicije, ki so vezane na dramatiko, lahko vidimo, da se razhajajo ali si celo nasprotujejo. Ihab Hassan postmodernizem v dramatiki formulira prvenstveno kot govorico tišine, Simard dramski postmodernizem identificira kot "novo obliko eksistencialnega realizma", Geisova opozarja na prevlado monologa v postmodernistični umetnosti, Schmidova še posebej poudarja intertekstualnost postmodernistične dramatike, McGlynn postmodernistično gledališko umetnost razume kot pretresanje samega pojma gledališča, von Wrightova pa kot razkritje neizogibne družbene vloge iluzije s pomočjo deziluzioniranja pozicije in trdnosti pisateljevega lastnega jaza. Ob takšni razpršenosti pomenov in vrednotenj dramskega postmodernizma ni presenetljivo, da so tudi postmodernistične značilnosti, ki jih posamezni interpreti pripisujejo Müllerjevi dramatiki, raznovrstne in se nanašajo na povsem različne elemente njegovega ustvarjanja. Müllerjevo ime se s postmodernizmom povezuje: zaradi njegovega redefiniranja tekstualnosti (Geis), zavoljo dekonstrukcije Brechtove distinkcije med iluzijo in realnostjo (von Wright), glede diskurzivne forme, za katero je značilno izginotje avtorja kot posledica projekta revolucioniranja družbene stvarnosti (Teraoka), ali pa ker njegovi dramski zapisi "odsevajo avtodestruktivno energijo, ki nadaljuje uporabo zelo močnega, prejkone surovega pritiska na zgodovinsko zavest in kritično refleksijo naše sodobnosti" ter "proizvaja estetsko obsedenost s smrtjo in končnostjo", to pa ga umešča "v glavni tok apokaliptične postmodernistične misli in umetnosti" (Birringer, *Theatre, Theory, Postmodernism*, str. 53-54).

Med citiranimi razlagami postmodernistične narave Müllerjevega dramskega pisanja je treba poudariti zlasti prispevek Arlene Akiko Teraoka. Po eni strani gre za najobsežnejši, samostojen in izredno analitičen pregled postmodernističnih obrazcev pri Heinerju Müllerju, po drugi pa tudi za poskus utemeljitve posebne kategorije v okviru teorije postmodernizma, t. i. "revolucionarnega postmodernizma". Teraoka svojo skovanko utemeljuje na Müllerjevem eseju, v katerem je govor o dveh alternativah sodobnega

gibanja jezika – entropiji in univerzalnem diskurzu. Entropija je govor dekonstrukcije, v kateri se sesuje vsak red, vse avtoritarne strukture, tudi avtorjev privilegirani glas. Univerzalni diskurz pa je govornica potencialnih revolucionarnih množic, ki jih nakazujejo postopki multipliciranja dramskih glasov. Müllerjev "revolucionarni postmodernizem" se v analizi Teraoke tako razkrije kot umetniški projekt artikulacije "postmoderne revolucije", njegova postmodernistična narava pa je po besedah japonske interpretinje "v njegovi anarhistični odprtosti ne-racionalnim (ne-evropskim) elementom". (Teraoka, *The Silence of Entropy or Universal Discourse*, str. 180).

Na osnovi interpretacije treh Müllerjevih iger Teraoka ponuja precej dokazov za svojo tezo o postmodernistični naravi Müllerjeve poetike. Ob branju njegovega sintetičnega fragmenta *Hamletmaschine* pa lahko najdemo dovolj opornih točk tudi za priznanje tistih značilnosti, ki jih kot postmodernistične poudarjajo drugi teoretiki. Še več, tudi posamezne teze o dramskem postmodernizmu, ki ne izhajajo iz fenomena, imenovanega Heiner Müller, ali pa se nanj neposredno sploh ne nanašajo, v Müllerjevi dramatik doživijo svojo empirično potrditev. Gosta mreža citatov in aluzij na literarno tradicijo (od del Shakespeara prek Eliota do Sartra ter iger samega avtorja; značilen primer takih postopkov so Hamletove besede: "SOMETHING IS ROTTEN IN THIS AGE OF HOPE" /Müller, *Hamletmaschine*, str. 55/) potrjuje obstoj intertekstualnosti, ki jo kot lastnost dramskega postmodernizma eksplicira Schmidova. Organizacija snovi v pet, časovno in prostorsko razpršenih fragmentov, paradoksalno preigravanje, transformacija in destrukcija prvotne Shakespeareove tematike, menjavanje jezikovnih kodov na verbalni ter tipografij na skriptivni ravni kakor tudi prevlada monološke forme potrjujejo prepričanje Geisove o Müllerju kot tipični gledališki osebnosti postmodernistične redefinicije in dekonstrukcije dramskega teksta ter njeno ugotovitev o ekspanziji monoloških obrazcev v postmodernizmu. Že naslovna sintagma *Hamletmaschine* prinaša mnogotere nove pomene – aludira na človeka kot stroj zgodovine, torej tudi na lik Hamleta kot stroj literarne zgodovine, pa na otopelost čustev ter mehaničnost delovanja sodobnega človeka, ki je skrajni proizvod razsvetljenske znanstvene zavesti. Poleg tega Müller v celoti prevzame imena Shakespeareovih oseb, čeprav pod njimi nastopajo različni, karakterno neopredeljeni, tudi skrajno nasprotujoči si dramski glasovi. Vse, poprej navedene spremembe v dramski strukturi in odkrito prehajanje teksta iz dramske v odrsko realnost, ki tako

postane tudi neposreden predmet Müllerjeve 'hamletovske' dialektike, namiguje na veljavnost zapažanj, da sodobno, postmodernistično gledališče pretrese samo idejo gledališke umetnosti (zagovornik te teze je Fred McGlynn) oziroma da se z deziluzionističnimi postopki, ki zadevajo avtorjevo lastno pozicijo, razodene nujnost iluzije v družbi, to pa naj bi bil prav temeljni prispevek Müllerja kot dramatika in postmodernističnega gledališča v celoti (von Wrightova). Müllerjev Hamlet že v prvem prizoru razkrinka igralsko eksistenco dramskih oseb – Horacija zavrne, da je prišel prepozno in da v njegovi žaloiгри ni prostora za njegov gag, mater sprašuje, ali se je naučila tekst ... (str. 56). V četrtem prizoru se pojavi t. i. 'Hamletdarsteller' (igrallec Hamleta) in priobči: "Ich bin nicht Hamlet ..." (str. 57). Ti primeri pa hkrati opozarjajo tudi na izgubo avtorjeve suverenosti pri obvladovanju dramske snovi – fotografija avtorja tako v okviru igre ni raztrgana le zaradi igre (glej: Müller, *Hamletmaschine*, str. 59).

Müllerjeva dramatika je torej križišče številnih stilno-strukturalnih in idejno-vsebinskih literarnih poti, zato pomeni uporabno gradivo za raznovrstne določbe postmodernističnih pojavov v dramatiki. Toda četudi lahko v Müllerjevi dramatiki odčitamo ustrezno vrednost številnim parametrom postmodernizma, se vendarle zastavlja vprašanje, ali lahko vse našteje postulate dramskega postmodernizma kar generalno ovrednotimo kot postmodernistične fenomene. Iz njihove precejšnje divergence, na osnovi globalnega vpogleda v disperzivnost literature o postmodernističnih dramskih prvinah in iz razhajanj občin opredelitev postmodernizma lahko ugotovimo, da bi bilo očitno nerealno pričakovati enotno, globalno teorijo dramskega postmodernizma. Po drugi strani pa bi bilo z znanstvenega vidika vendarle povsem nesmiselno (dramski) postmodernizem določevati zgolj kot vsoto mnogoterih in brezpogojno vseh teoretskih diskurzov, ki se nanj nanašajo. Tako tudi iz postmodernističnega dosjeja dramatika Heinerja Müllerja ne moremo dobiti razvidne, koherentne in prepričljive slike postmodernizma v sodobnem dramskem snovanju.

2. DIALOG S SLOVENSKO LITERARNO VEDO IN GLEDALIŠKO KRITIKO O PREDSTAVNIKIH POSTMODERNIZMA V SLOVENSKI GLEDALIŠKI UMETNOSTI

Slovenska literarna veda pri artikuliranju vprašanj o obstoju in prvih

obrisih postmodernistične dramatike ni izrazito zaostajala za drugimi nacionalnimi literarnimi vedami. Nasprotno, zanjo je značilno, da je prve simptome literarnega postmodernizma prvotno odkrivala prav na osnovi diagnosticiranja aktualnega dramskega materiala. Že v prvi javni debati o postmodernizmu v umetnosti sta namreč Janko Kos in Taras Kermauner tematizirala njegove morebitne dramske pojavne oblike. Ob tem pa je pomembno tudi dejstvo, da se individualne razlage dramskega postmodernizma na Slovenskem med seboj prekrivajo bolj, kot to velja za analize na mednarodnem prizorišču. Nekatero določbe in razumevanja so pri nas tako rekoč stalni spremljevalci debat o postmodernističnih pojavih v dramatiki.

2.1 Odnos do literarne tradicije kot glavno merilo za razpoznavanje postmodernističnih dramskih umetnin na Slovenskem v osemdesetih letih

Dogajanje v slovenski dramatiki druge polovice sedemdesetih let je domačim literarnim strokovnjakom (Kos, Kermauner) določalo prvotno definicijo dramskega postmodernizma kot "vračanja" k tradicionalnim dramskim zvrstem, obrazcem, tematsko-motivnim elementom in mitskim, ritualnim vsebinam. Te določnice pa so, preformulirane v sintagmo o postmodernističnih težnjah v dramatiki kot "nomadskem popotovanju po literarni tradiciji", ostale veljavne tudi v osemdesetih letih in tudi med mlajšo znanstveno-kritiško generacijo (Toporišič, Juvan). Vendar so se jim pridružile še druge, novo literarno smer dodatno ali prvenstveno določujoče opredelitve, kot so mešanje različnih dramskih vzorcev in žanrov, citatnost (in z njo povezan eklekticizem), esteticizem, fragmentarizacija subjekta.

2.2 Negativ: slovo od dramatike kot reprezentativne vrste literarnega postmodernizma

Poleg naštetih značilnosti postmodernizma sta zlasti Tine Hribar in Janko Kos s filozofsko utemeljenimi raziskavami sodobne literature v drugi polovici osemdesetih let opozorila na poseben pomen filozofsko poglobljenih, idejno-estetskih branj postmodernizma. Prvi se je s svojo tezo o svetosti kot človekovi bivanjski izkušnji v sodobnem svetu le nekajkrat lotil kon-

kretnih gledaliških vprašanj in glede njih le pogojno govoril o postmodernizmu (mesto projekta *Krst pod Triglavom* je začrtal znotraj triadne sheme transavantgardizem – retrogardizem – postmodernizem), Kosov teoretski prispevek o postmodernizmu pa obenem pomeni tudi najizčrpnjšo analizo dramskega postmodernizma na Slovenskem doslej. Taras Kermauner, ki je na začetku prejšnje deкаде skupaj s Kosom prvi tematiziral morebitne postmodernistične postopke v dramatiki, je namreč v knjižnih objavah iz osemdesetih let pojem postmodernizem zaradi njegove, kot pravi sam, "formalistične" in nejasne narave začel opuščati in se ga je znova oprijel šele v študiji *Kristus in Dioniz* (1990), ko je bil pojem tudi pri nas že izčrpno definiran. Mlajša generacija literarnih raziskovalcev pa je svoj postmodernistični interes preusmerila predvsem v sodobno prozaistiko in tako dramo skoraj povsem izključila iz svojih "katalogov znanj". Posledica tega odklona je dejstvo, da na Slovenskem še zmeraj nimamo monografskih zapisov o postmodernistični dramatiki in je opredeljevanje za aktualni -izem ali proti njemu v najnovejši dramski zgodovini pogosto še zmeraj zamejeno na marginalne in priložnostne zapise dnevne gledališke kritike (zlasti pri V. Predanu ali I. Fridl) ter na opombe literarnih znanstvenikov v okviru občeliterarnih študij in globalnih postmodernističnih raziskav. Tudi Denis Poniž se je v svoji *Kratki zgodovini evropske drame* (1994) kljub obetavnemu podnaslovu *Od antike do postmodernizma* izognil obsežnejši semantični in sintaktično-stilni utemeljitvi sintagme 'postmodernistična drama'. V tričetrtstranski sklepni opombi je zgolj kot "spekulativno opazko" izpostavil zlasti dve, zdi se, nasprotujoči značilnosti sodobne, postmodernistične drame: da so inovativni prijemi, ki zadevajo samo strukturo drame, tudi danes redki (dramsko besedilo tako v svoji osnovi ostaja podobno izvorni formi) in da se vdaja formalnemu sinkretizmu – "jemlje formalne in vsebinske prvine iz vseh prejšnjih obdobij, slogov, avtorjev, jih po mili volji dopisuje ali krajša, sestavlja, sega pa tudi v zakladnico neevropskih gledaliških izročil", dekomponira tako aristotelovsko kot brechtovsko strukturo, ju nadomešča z modernističnimi drobci in prepleta z nedramskimi prviniami. (Poniž, *Kratka zgodovina evropske in ameriške dramatike*, str. 181)

2.3 Pozitiv: Kosova duhovnozgodovinska utemeljitev postmodernizma in njene aplikacije na analizo sodobne dramatike

Kosova duhovnozgodovinska utemeljitev pojma in njegovi zapiski o postmodernističnih obrazcih v dramatiki ostajajo tako rekoč edina oporna točka teorije dramskega postmodernizma na Slovenskem. Ob tem je treba poudariti, da je tudi pri Kosu od začetka osemdesetih do srede devetdesetih let opazen porast dvoma o reprezentativni naravi dramatike kot postmodernistične literarne vrste ter o obstoju veljavnih meril in določil o dramskem postmodernizmu. Leta 1982 je kot eventualno potezo postmodernizma poudaril predvsem "vračanje k različnim izvirov vsebinske in formalne tradicije" ter znamenja takih procesov odkrival v igrh *Komisar Kriš* Petra Božiča, *Osvoboditev Skopja* Dušana Jovanovića ter *Čarovnici iz Zgornje Davče*, *Lepi Vidi* in *Svatbi* Rudija Šelige (Kos, *Težave s postmodernizmom*, str. 640), v nizu člankov *Slovenska literatura po modernizmu* (1989-1990) pa je opozoril na "problematičnost postopka, ki postmodernizem določa zgolj z 'vračanjem' k različnim oblikam literarne tradicije izpred modernizma" (Kos, *Slovenska literatura po modernizmu IV*, str. 645). Pojav dramskega postmodernizma je prvotno zaznaval ob starejši literarni generaciji (Šeligo, Božič ...), po letu 1988 pa se je preusmeril k preučevanju postmodernističnih prvin pri desetletje mlajših dramskih avtorjih (Jančar, Svetina, Jesih). Postmodernizem je prvotno afirmiral prav ob primerih iz dramatike, leta 1995 pa v študiji *Postmodernizem* zapiše, da "za dramatiko še niso izdelana vsa merila, po katerih bi bilo mogoče določati, kateri avtorji in besedila so reprezentativni za gledališki postmodernizem" (nav. delo, str. 103). Sredi devetdesetih let tako problem "dvo(u)mljive" (post)modernistične narave nekaterih gledaliških iger Iva Svetine, Draga Jančarja in Rudija Šelige rešuje s tezo o mejnih primerih. Ob geslu 'postmodernizem' v *Enciklopediji Slovenije* zapiše, da je "na meji z drugimi smermi ... tudi novejša dramatika R. Šelige, D. Jančarja in I. Svetine ..., ki kaže vrsto postmodernističnih potez". A nedvomno drži, da je Kos tudi sredi devetdesetih let med slovenskimi literarnimi raziskovalci edini, ki poskuša razviti sistem vrednotenja in občeveljavna merila za presojo postmodernistične narave sodobne drame. "Pogoj za postmodernistično dramatiko je ta, da dramske zvrsti in oblike tradicionalnega gledališča uporablja tako, da v njihovi uporabi opušča resnico dramskega dogajanja, značilno za

gledališče pred modernizmom, pa tudi neposredno resničnost, ki v modernistični dramatiki ponazarja psihične akte zavesti ...,“ pravi sredi devetdesetih let (Kos, *Postmodernizem*, str. 105). Na osnovi teh načel v območju dramskega pisanja postmodernistično naravo pripiše "črnim" komedijam Joeja Ortona ter dramskim prispevkom Shafferja, Stoparda in Graya (ibid., str. 104) in tako kar najočitneje potrjuje relevantnost govora o postmodernizmu v dramatiki.

Veliko teže pa je v slovenskem prostoru najti pisateljsko ime, ki bi skoraj soglasno in brez očitnejših zadržkov obveljalo za predstavnika postmodernizma v dramatiki. Na seznamih postmodernističnih dramskih del se najpogosteje ponavljajo imena Rudija Šeliga (Kermauner, Kos, Juvan), Dušana Jovanovića (Kermauner, Toporišič /o njegovi igri *Viktor ali Dan mladosti*/ ter Juvan), Draga Jančarja (Kos, Toporišič, Juvan), Iva Svetine (Kos, Kermauner, Toporišič, Juvan), Emila Filipčiča (Juvan, Kardum) ter Milana Jesiha (Kermauner, Kos, Juvan), vendar oznaka postmodernizem zanje nikakor ne obvelja brezpogojno in ni aplicirana na večino ali še manj na celoto njihovega dramskega opusa. Prioriteta pri izboru postmodernističnih fenomenov v dramatiki velja zanesljivo najprej posameznim dramskim delom (zlasti, na primer, Svetinovi *Šeherezadi* ali Jesihovim *Grenkim sadežem pravice*) in ne njihovim ustvarjalcem. Značilno pa je tudi, da naštetih slovenskih dramatik ne prihajajo iz vrst "mladih", če to oznako razumemo v pomenu, ki ji ga je pripisal Tomo Virk. Emil Filipčič, Drago Jančar, Ivo Svetina in Milan Jesih pripadajo srednji generaciji literarnih ustvarjalcev, rojeni okrog leta 1950, Dušan Jovanović in Rudi Šeligo pa sta še desetletje ali več starejša. Tako je treba razviti domnevo, da je dramatika v Sloveniji bila bodisi prioriteten medij literarnega postmodernizma in je razmeroma zgodaj izgubila svoj postmodernistični impulz ali pa je komparativna analiza literarnega postmodernizma ob porastu postmodernističnih primerov v prozi kmalu odkrila šibko postmodernistično naravo evidentiranih dramskih besedil.

2.4 Pogled z odra: Krst pod Triglavom kot postmodernistična prelomnica v sodobnem slovenskem gledališču in gledališki refleksiji

Za ponazoritev in razumevanje razmerja med dramatiko in gledališčem v sodobnem času in slovenskem prostoru pa je simptomatično dejstvo, da dobimo precej drugačno, zrcalno zaobrnjeno podobo časovne in gene-

racijske porazdelitve postmodernističnih glasov, če spremljamo diskurz, ki se opira neposredno na samo odrsko prakso. V tem primeru je spektakel *Krsta pod Triglavom* (1986) pomembna prelomnica v postmodernistični gledališki umetnosti. Na osnovi kritičke recepcije *Krsta* je razvidno, da dnevna gledališka kritika pojmu postmodernizma ob samem retrogardističnem dogodku še ni odmerila svojih recenzentskih vrstic. Pač pa je začela oznako vse drznejše sprejemati v letih po njem, torej potem, ko ji je literarno-filozofska srenja z izčrpnim revialno-publicističnim evidentiranjem *Krsta* oziroma Gledališča sester Scipion Nasice kot postmodernističnega gledališkega fenomena dala nazoren zgled in namig. Glede na kvantitativen porast gledaliških poskusov, ki se pojavijo po *Krstu* in so obveljali za postmodernistične, pa vzdrži tudi argumentacija, da je bržkone prav izkušnja *Krsta* mlajšim gledališkim ustvarjalcem (Tomažu Pandurju, Matjažu Pograjcu, Bojanu Jablanovcu) pomagala sooblikovati njihove gledališke poetike, kolikor je skupni imenovalec vseh: prerazpoditev vloge in pomena izraznih sredstev v gledališču, ločitev med narativno in literarno plastjo gledališča in posledična minimalizacija te ter svobodno razpolaganje s prejšnjim literarnim materialom.

Dvigu postmodernistično usmerjene gledališke produkcije je paralelno sledila kritičko-teoretska refleksija sodobnega gledališča. Kot sem že omenila, je tudi v njenem okviru opazen porast postmodernistične zavesti. Do srede devetdesetih let je vse več gledaliških poskusov dokumentiranih pod oznako postmodernizma. Glavnino teatroloških debat prevzamejo mlajši odrski praktiki in dramaturgi in ti – to je še posebno sporočilno – izvedejo transfer od dramaturških k neliterarnim gledališkim raziskavam (značilna je drža Emila Hrvatina) ali pa postmodernizem odkrivajo zgolj v območju odrske realnosti, za dramatiko pa ugotavljajo, da njena postmodernistična generacija še ni konstituirana (Vili Ravnjak). Hrvatini svoje stališče gradi na razumevanju postmodernizma kot rezultatu dolgotrajnih procesov razločevanja med gledališčem in literaturo, nasprotno je trditev Vilija Ravnjaka nekoliko bolj paradoksalna. Prvič, ker temelji na precej zožanem kronološko-generacijskem razumevanju postmodernizma kot estetike osemdesetih let. In drugič, ker je Ravnjak kmalu po tej izjavi ponudil niz svojih lastnih dramskih rešitev, med njimi zlasti zgodovinsko igro *Tugomer ali Tisti, ki meri žalost*. Način, s katerim Ravnjak v njej kleše slovenske dramske miteme (povzete po Levstiku in Jurčiču), bi v zgledovanju pri Brechtovih

dramaturških postulatih, že naslovno nakazanem jezikovno (eponimsko)-ontološkem razprtju teme in v preigravanju tradicionalnih, nacionalnih snovno-motivnih obrazcev utegnil obveljati za postmodernističnega. Po tej interpretaciji Ravnjak spodnaša veljavnost konsektivne logike Heglove metafore o Minervini sovi, ko sebe postavi na predhodno reflektirano "prazno" mesto paradigmatičnega začetnika slovenske postmodernistične drame. Ravnjakova dramska akcija je skupaj s Hrvatinovimi gledališkimi projekti obenem sporočilni primer svobodnega prehajanja iz refleksije umetnosti v umetniško kreacijo, iz teorije na oder, s tem se brišejo meje med teorijo umetnosti in umetniško ustvarjalnostjo oziroma meje med posameznimi vlogami v procesu gledališke komunikacije. To bi lahko razumeli kot neposredno udejanjenje modela gledališkega (dramskega) postmodernizma.

EPILOG

Dokaj obsežen pregled mest, ki so zanimiva in sporočilna za preučevanje dramskih manifestacij postmodernizma, kljub njihovi pestrosti in raznolikosti dovolj razvidno nakazuje stanje zadeve, imenovane postmodernizem v dramatiki.

Že v začetni fazi se je teorija postmodernizma v nasprotju s prozo za ponazoritev postmodernističnih potez, elementov in obrazcev v sodobni literaturi le redko opirala na dramska besedila. Prav tako se zdi, da se, razen anglo-ameriškega prostora, v drugih nacionalnih literarnih okoljih ni izoblikovala koherentna skupina gledaliških umetnikov, ki bi jih eventualna zgodovina postmodernistične dramatike lahko upoštevala. Nasprotno, nacionalno dramsko zgodovino se je oznaki postmodernizem vse prejšnje desetletje izogibalo. Čeprav obstajajo razprave, ki tudi z nacionalnega vidika govorijo o postmodernizmu v dramatiki, so te raziskovalne narave, to pomeni, da poskušajo zavestno razširiti topografijo postmodernizma in da na teh osnovah postmodernizmu priključujejo dramske avtorje in vsebine, pri katerih je njihova postmodernistična identiteta prejkone vprašljiva. Tako še zmeraj ni moč odkriti vsaj delno poenotenih meril, kako naj bi postmodernizem odseval v dramatiki in kateri dramski pisci bi mu utegnili pripasti. Kronološki model, narejen za gledališke ustvarjalce, ki so v posameznih študijah evidentirani kot postmodernisti, pokaže, da se generacijsko strnjena skupina

pojavi šele na časovni osi, ki zajema dramatike in gledališnike, rojene okrog tridesetih in v štiridesetih letih tega stoletja, vendar tudi ta imena pri različnih raziskovalcih opazno variirajo. Še najbolj so stališča literarne vede poenotena ob Heinerju Müllerju kot predstavniku postmodernizma v dramatiki. Vendar se – glede na uporabljene kriterije – zastavlja vprašanje, koliko se postmodernistične tendence v njegovem opusu ne odkrivajo pretežno na formalno-strukturalni in narativno-stilni ravni oziroma ali s postopki mehčanja pozicije Avtorja dejansko relativira tudi njegovo lastno stališče o avtentični revoluciji in se tako oddalji od Brechtovega ideološkega utemeljevanja družbenozgodovinske funkcije umetnosti. Prav ob Müllerju je najočitnejša dilema, da kljub obsežnemu katalogu teoretskih mest o postmodernističnih pojavih v njegovi dramatiki, postmodernizma kot seštevka posameznih postopkov, narativnih obrazcev in stilnih sredstev ne moremo aplicirati na individualni dramski opus v celoti, temveč kvečjemu na posamezna literarna dela. V tem pogledu so sporočilni izidi raziskav slovenskega diskurza o dramskem oziroma gledališkem postmodernizmu. Slovenska literarna veda je dramski postmodernizem prvenstveno aktualizirala z izborom dramskih tekstov in ne avtorjev. V njenem diskurzivnem okolju pa je še posebno razvidno, da je dramatika od začetka osemdesetih let, ko se je še pojavljala kot reprezentativna literarna vrsta postmodernistične umetnosti, vse očitneje izgubljala svojo reprezentativno naravo. Literarni strokovnjaki so se od analize dramskih primerov postmodernistične umetnosti preusmerjali zlasti k preučevanju postmodernizma v prozi, delno tudi v poeziji.

Na drugi strani pa je od druge polovice osemdesetih let opazen precejšen porast dokumentov o postmodernističnih fenomenih na slovenskem odru. Za gledališke projekte, ki dobijo tak naziv, so prejkone značilni obrat od dramske tradicije, svobodno poigravanje z morebitno literarno predlogo ali pa neposredno odrsko udejanjanje narativnih komponent predstave, ki jih je v preteklosti ponujal dramski tekst. Povsem enako stanje zavesti izpričujejo svetovna gledališka dogajanja – za poglobljena postmodernistična fenomena v gledališču sta razglašena hepening (Hassan, Bradbury & McFarlane) in performans (Schechner, Kaye, Birringer), torej prav tista gledališka izraza, v katerih dramska zasnova predstave izgublja svoj pomen, saj se "godi" (happens) oziroma "pred-oblikuje" (per-form) šele v samem gledališkem procesu. Primeri postmodernističnega gledališča so tako povsem

ločeni od nabora postmodernističnih dramskih besedil. To je v seriji že naštetih dokazov še en argument v prid trditvi, da sta se gledališče in dramatika dejansko ločila. Boleča izkušnja ločitve, ki jo izpričujeta Jančar in Jovanović, je izkušnja soočenja s postmodernistično umetnostjo. In Jančarjeva igra *Halštat* (1994) je s strukturo, razcepljeno med monološke partije in dialoške dele, ter z multipliciranjem ravni iluzije in realnosti paradigmatičen primer literarno-dramskega odziva na paradoksalno situacijo.

Prav zaradi takega stanja zadeve nastajajo opisane težave pri poskusu klasifikacije in individualizacije dramskega postmodernizma. Tematizacija postmodernizma po principu avtopoetik se ob predmetu sodobna drama izkaže kot neustrezen, prejkone vsiljen način predstavitve problema. Bistvena točka problematike postmodernizma v dramatici se kaže na obči ravni, v kontekstu celotne gledališke umetnosti. Za postmodernizem je namreč značilno posebno razmerje med gledališčem in dramo, ki je posledica stoletnega procesa osvobajanja gledališča od zgolj reprezentativne funkcije, od vloge nekakšnega servisa, ki drami omogoča uresničitev vseh njenih ontoloških razsežnosti. V tem pogledu lahko v okviru gledališke umetnosti opazimo tudi neposredno kontinuiteto med modernizmom in postmodernizmom. Zahteve po ločitvi odra in literature, ki jih je postavila historična avantgarda na začetku stoletja, namreč doživijo svoj odmev v postmodernističnem obdobju. Toda avantgardistična gibanja in modernizem so se konstituirali prav na osnovi manifestativnih zahtev po odpravi verbalnega teatra in pogosto strogo izpolnjevali svoje norme. To pomeni, da so še vedno vztrajali pri reprezentativni vlogi gledališča, le da so zdaj na odru predstavljali svojo lastno negacijo literarnih principov. Nasprotno pa postmodernistično gledališče ne čuti več nikakršne obveze po definiranju svojega odnosa do besedila, ampak se za tekst kot Avtoriteto, ki bi določala njegov *modus vivendi*, preprosto več ne zmeni. To ne pomeni, da se dramska besedila na odru ne pojavljajo, temveč da postmodernistično gledališče tekst razume kot enega svojih, prosto razpoložljivih elementov. Tako se odreka predpisani dramski strukturi, dialoški formi in celo samemu verbalnemu izrazu, fabulativni moment, ki ga je prej ponujalo dramsko besedilo, zdaj realizira kot dogodek, akcijo ali pa z dramsko predlogo ravna povsem svobodno – jo preigrava, razstavlja, premetava, prilagaja logiki delovanja gledaliških sredstev (na primer: gledališče Roberta Wilsona, pri nas: Živadinov, Pandur, Pograjc). S tem ko dramatici odpravlja prostor

njene neposredne u-resničitve, ji odvzema eno njenih bistvenih razsežnosti – posega v njeno strukturo, načenja "ontološki status", značilen za dramsko literarno vrsto. Že s samim postankom je namreč konstitutiven element drame (o tem govori že etimologija njenega imena; Arist. *Poet.* 1448a 28: drân = dorsko: delovati) tudi njena odrska realiteta, njena ambivalentna, literarno-gledališka eksistenca.

Zaradi zoženja veljave in prostora drame na zgolj literarno pojavnost in na suveren obstoj le v prostoru literarne komunikacije, ki jo posredno izpričuje sodobno gledališče, je dramatika prisiljena na novo očrtati svoj *raison d'être*. Rešitve samoraziskav sodobne dramske pisave so tele: dramatika izgublja poteze avtohtone literarno-gledališke vrste in se povsem približuje eksistenci literarnega dela (deskriptivnemu, proznemu izrazu), konstituira se kot refleksija lastne zgodovine (po svoje oživlja tradicionalne snovi, motive, žanre), avtoironično opozarja na meje svojih lastnih strukturalnih zmožnosti in izpovedne, označevalne narave svojega literarnega sveta. A ker postmodernistično gledališče drami odvzema eno njenih temeljnih bivanjskih oblik, bi lahko ugotovili, da je za dramo v postmodernizmu značilno slabljenje njene forme. Ali povedano še iz druge perspektive: s tem ko postmodernistična umetnost manifestira dekonstrukcijo subjekta v zavesti sodobnega človeka, so pomembno okrčene izrazne možnosti dramatike, kolikor ta svojo zgodbo gradi prav na močnih in razvitih dramskih značajih, ki šele omogočajo konflikt kot tipično dramsko situacijo, nasprotno pa gledališča ta določnica postmodernizma zaradi pomnoženega števila njegovih izraznih sredstev in načinov ne prizadene; še več: odpre mu številne nove, gledališču imanentne umetniške poti.

Na osnovi dognanj o šibkem stanju sodobne dramske forme v postmodernistični umetnosti bi bilo seveda nesmiselno v isti sapi govoriti o reprezentativnih imenih dramskega postmodernizma. Priznati je torej treba, da je bržkone končan brezuspešen boj literarnih interpretov za uveljavitev sintagme "postmodernistična drama". Zdaj se začenja boj za prevlado govornice o postmodernističnih prvinah v dramatiki.

Literatura:

- BENAMOU, Michel & CAMELLO, Charles (ured.): Performance in Postmodern Culture. (Theories of Contemporary Culture; vol. 1). University of Wisconsin – Milwaukee, Madison 1977.
- BERKOWITZ, M. Gerald: American Drama of the Twentieth Century, Longman, London – New York 1992.
- BERTENS, Hans: The Idea of the Postmodern, Routledge, London – New York 1995.
- BIRINGER, Johannes: Theatre, Theory, Postmodernism. (Drama and Performance Studies). Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis 1993.
- BRADBURY, Malcolm in McFARLANE, James (ured.): Modernism 1890-1930, Penguin, Middlesex reprint 1978.
- DEBELJAK, David Lodge in postmodernizem, Filozofska fakulteta – Oddelek za primerjalno književnost, Ljubljana 1985.
- FOKKEMA, Douwe & BERTENS, Hans (ured.): Approaching Postmodernism. (Utrecht Publications in General and Comparative Literature; 21). John Benjamins Publishing Company, Utrecht – Amsterdam – Philadelphia 1986.
- GEIS, R. Deborah: Postmodern Theatrical(s). Monologue in Contemporary American Drama, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993.
- HASSAN, Ihab: The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature, The University of Wisconsin Press, Wisconsin 1982.
- HASSAN, Ihab: Kultura postmodernizma, Problemi-Literatura, XXV/1987, št. 3, str. 210-233.
- HERMAN, William: Understanding Contemporary American Drama, University of South Carolina Press, Columbia 1987.
- HEYMANN, Sabine: Kleine Enzyklopädie der zeitgenössischen Dramatiker Italiens, Theater heute, 1989, št. 6, str. 11 in 13-14.
- HRIBAR, Tine: Postmodernizem, transavantgarda in retrogardizem, Problemi-Literatura, XXIV/1986, št. 3, str. 102-113 in Problemi-Literatura, XXIV/1986, št. 6, str. 76-89.
- HRVATIN, Emil: Domača naloga P.M., Maske, IV/1989-90, št. 14-15, str. 64-66.
- JOVANOVIĆ, Dušan: Paberki. (Knjižnica MGL; 123). MGL, Ljubljana 1996.
- JUVAN, Marko: Iz 80. v 90. leta: slovenska literatura, postmodernizem, postkomunizem in nacionalna država, Jezik in slovstvo, XL/1994-95, št. 1-2, str. 25-33.
- KARDUM, Simon: Patologija sodobne slovenske drame. Primer Filipič, Maske III/1988-89, št. 12, str. 29-39 in Maske III/1988-89, št. 13, str. 15-19.
- KAYE, Nick: Postmodernism and Performance. (New Directions in Theatre). The Macmillan Press, London 1994.
- KERMAUNER, Taras: Drama, gledališče in družba. (Razprave in eseji; 26). SM, Ljubljana 1983.
- KERMAUNER, Taras: Kaj je s slovensko literaturo danes ali vprašanje postmodernizma; v: Sodobnost, XXX/1982, št. 5, str. 479-492.
- KERMAUNER, Taras: Kristus in Dioniz. DZS, Ljubljana 1990.

- KERMAUNER, Taras: Vračanje mita v sodobni slovenski dramatik. (Znanstveni tisk). Partizanska knjiga, Ljubljana 1988.
- KOS, Janko: Postmodernizem. (Literarni leksikon; 43). DZS, Ljubljana 1995.
- KOS, Janko: Pregled slovenskega slovstva, DZS, Ljubljana 1987.
- KOS, Janko: Slovenska literatura po modernizmu VI; v: Sodobnost, XXXVII/1989, št. 10, str. 933-945.
- KOS, Janko: Slovenska literatura po modernizmu VII; v: Sodobnost, XXXVIII/1990, št. 2, str. 172-184.
- KOS, Janko: Težave s postmodernizmom; v: Sodobnost, XXX/1982, št. 6-7, str. 633-641.
- LODGE, David: Modernism, antimodernism and postmodernism, University of Birmingham, Birmingham 1977.
- McGLYNN, Fred: Postmodernism and Theatre; v: Silverman, J. Hugh (ured.): Postmodernism – Philosophy and the Arts. (Continental Philosophy; III). Routledge, New York – London 1989, str. 137-154.
- MÜLLER, Heiner: Der Schrecken, die erste Erscheinung des Neuen. Zu einer Diskussion über Postmodernismus in New York, Theater heute, 1979, št. 3, str. 1.
- MÜLLER, Heiner: Groza, prvi pojav novega. K diskusiji o postmodernizmu v New Yorku; v: Nova revija, III/1984, št. 28-29, str. 3236-3237.
- MÜLLER, Heiner: Die Hamletmaschine; v: Vier moderne Theaterstücke. (Spectaculum; 33). Frankfurt na Majni: Suhrkamp, 1980, str. 53-60.
- PONIŽ, Denis: Kratka zgodovina evropske in ameriške dramatike. Od antike do postmodernizma. Mihelač, Ljubljana 1994.
- PREDAN, Vasja: Theatralia. (Knjižnica MGL; 113). MGL, Ljubljana 1991.
- PREDAN, Vasja: Sled odrskih senc. Gledališki dnevnik 1992-1995. Mihelač, Ljubljana 1995.
- RAVNJAK, Vili: Mariborski gledališki nemiri. (Knjižnica MGL; 111). MGL, Ljubljana 1990.
- REITZ, Bernhard & ZAPF, Hubert (ured.): British Drama in the 1980s: New Perspectives. (Anglistik & Englischunterricht; Bd. 41). Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1990.
- REISSNER, Eberhard: Das russische Drama der achtziger Jahre. Schmerzvoller Abschied von der großen Illusion. (Arbeiten und Texte zur Slavistik; 56). Otto Sagner, München 1992.
- SCHECHNER, Richard: The End of Humanism. (Writings on Performance). Performing Arts Journal Publications, New York 1982.
- SCHMID, Herta: Postmodernism in Russian Drama: Vampilov, Amalrik, Aksénov; v: Fokkema & Bertens: Approaching Postmodernism, John Benjamins Publishing Company, Utrecht – Amsterdam – Philadelphia 1986, str. 157-184.
- SIMARD, Rodney: Postmodern Drama. Contemporary Playwrights in America and Britain, University Press of America, Lanham – London 1984.
- TERAOKA, Arlene Akiko: The Silence of Entropy or Universal Discourse. The Postmodernist Poetics of Heiner Müller. (New York University Ottendorfer Series. Neue

Folge; 21). Peter Lang, New York – Berne – Frankfurt na Majni 1985.

TOPORIŠIČ, Tomaž: Dramatika na poti nomadov; v: Nova revija VIII/1989, št. 87-88, str. 930-943.

WEBER, Richard, (ured.): Deutsches Drama der 80er Jahre. (Suhrkamp Taschenbuch; 2114). Suhrkamp, Frankfurt na Majni 1992.

WRIGHT von, Elizabeth: Postmodern Brecht: a re-presentation. (Critics of the twentieth Century; 22). Routledge, London – New York 1989.

Andrew Zawacki

Negativnost v novejši ameriški poeziji

*In Ludwig Richter, vihravi Šlemil,
Je izgubil celoto, v kateri je bil,*

*Pozna željo brez predmeta želje,
le duh in nasilje in nič ni čutiti.*

*Ve, da nima več o čem misliti,
kakor veter, ki vse naenkrat ošine.*

Wallace Stevens, "Kaos, ki se giblje in se ne giblje"

Spiritualno, še zlasti religiozno, se ves čas sekularizira, in krščanski občutek za *via negativa* oziroma "negativno pot" sodi med tiste duhovne paradigme, ki so primerne za sekularno uporabo. Negativno pot so si prisvojili in jo "narobe brali" še zlasti umetniki dvajsetega stoletja po Nietzscheju, za katere je Bog mrtev, umetnost pa nadomestna vera. Modernistični pisatelji, na primer Borges, Rilke, Celan, Kafka, Espru, de Andrade, Beckett in Calvino (še zlasti "La Poubelle Agrée" v *Cesti v San Giovanni*, 1990), so v svojih delih na različne načine uporabljali mistične oblike. Morda vodilni predstavnik moderniza T. S. Eliot je izjavil, da slabi pesniki posnemajo, dobri pa kradejo, in v *Štirih kvartetih* je oropal oltar

apofatične teologije; tretji del "East Cokerja" je skorajda dobeseden prepis trinajstega poglavja prve knjige *Vzpona na goro Karmel* svetega Janeza od Križa, karmeličana iz šestnajstega stoletja:

*Zato da bi zvedela tisto česar ne veš
moraš po poti ki je pot nevednosti.*

*Zato da bi imela česar nimaš
moraš po poti razlastitve.*

*Zato da bi postala tisto kar nisi
moraš po poti na kateri nisi.*

*In tisto česar ne veš je edino kar veš
in tisto kar imaš je tisto česar nimaš
in tam kjer si je tam kjer nisi*

(prevedel Venó Taufer)

Eliot je podobno uporabil *Razkritje božanske ljubezni* Juliana Norwicha, pisanje Mojstra Eckharta in anonimno delo *Oblak nevedenja* in vsem tem lahko sledimo vse do Psevdo Dionizija – če sploh ne omenjamo vzhodnjaške filozofije, ki si jo je prisvajal. Zamisel o samorazgaljenju kot načinu božanskega stika ima korenine v različnih vzhodnjaških filozofijah, čeprav fizično trpljenje in metafizično sušo potovanja skozi "temno noč duha", po kateri prispmemo v luč popolnosti, poudarjajo zahodnjaške, po navadi katoliške oblike mistike. Janez od Križa je učil, da sta vzpon v temino in odrekanje paradoksalno pot do večnega odrešenja.

Eliotovo preoblikovanje mistike je bilo del večjega projekta, ki naj bi raziskal vezi med duhovnim in sekularnim, vendar so tudi mnogi sodobni, v angleščini pišoči avtorji, ki niso nujno ortodoksni kristjani, oblikovali svoje delo na *via negativa*, med njimi tudi W. S. Merwin, Geoffrey Hill, John Burnside, John Ashbery, Gjertrud Schnackenberg, A. R. Ammons in Robert Bly. Pogosto uporabljajo sodobnejše in manj formalne idiome in besedišče. To je filozofinja Simone Weil poimenovala "dekreacija" in trdila, da "pri kreaciji sveta sodelujemo tako, da dekreiramo sebe," in da "moramo biti nič, da smo v celoti na pravem mestu". Zatrjevala je, da je

"najvišja umetnost pravzaprav religiozna" (v knjigi *Težnost in milost*), drugi veliki krščanski mistik tega stoletja Thomas Merton pa je odločno svaril pred združevanjem religioznega in estetskega in trdil, da sta "izkustvo umetnika in izkustvo mistika povsem vsaksebi". Merton je priznaval, da je "povsem mogoče, da je kdo hkrati umetnik in mistik", vendar morata tudi tedaj "njegova umetnost in njegova mistika vselej ostati dve docela ločeni stvari". Celó sam Janez od Križa ni bil nikoli "v skušnjavi ob misli, da je pisanje pesmi dejanje kontemplacije".

Na tem mestu je nemogoče slediti vplivu Simone Weil in njenih predhodnikov na sodobno ameriško poezijo ali ob tisti poeziji, ki govori o mističnem razsvetljenju, uporabljati Mertonovo svarilo. Vendar bo že nagel pregled petih pesniških zbirk, natisnjenih v zadnjih petih letih, pokazal, kako je eden od tokov sodobnega ameriškega pisanja različno spodkopal koncept negativnosti in velikokrat sekulariziral njegova načela ter jih preobrazil v estetske strategije. Čeprav so poezije Louise Glück, Marka Stranda, Charlesa Wrighta, Jamesa Galvina in Jorie Graham zelo različne, se vse godijo v območju duhovne samote, ki je v ameriško poezijo delno prišlo prek Eliota. Vendar so se novejši ameriški pesniki zmogli upreti njegovemu krščanstvu in so bolj privrženi predvsem po Emersonu oblikovanemu Wallaceu Stevensu, čigar zadnje pesmi in eseje je navdihnila zlasti Simone Weil in v čigar zapuščino sodijo poznoromantični koraki proti "pesmi duha, ki nahaja / kar bo zadostovalo". Ta "potrebna" ali "osrednja" zadostnost se občasno razkriva kakor "dlan" na najbolj oddaljenem koncu duha, ki se "vzpenja / v bronem okrasju". Že vedeti, kaj Stevens imenuje "želja brez predmeta želje", je nekakšna negativnost, in teh pet ameriških pesnic in pesnikov se izkušnji izgube celote, ki jih vse združuje, vdaja zato, da bi preverili meje, na katerih "ni več o čem misliti", meje "duha in nasilja". Negativnost kot pesniška drža zahteva nasilje, kajti da slišimo "veter, ki vse hkrati ošine", se ne smemo zaustaviti pred ničimer, niti pred samoizničenjem.

Louise Glück

Naslovna pesem knjige *Divji iris* (*The Wild Iris*, Ecco 1992) se že začne pri posledicah: "Na koncu mojega trpljenja / so bila vrata," in pesnica

nekomu pove: "Poslušaj me do konca: tistega, kar imenuješ smrt, / se jaz spominjam," kakor da se je izničenje jaza že dogodilo. Pesmi Louise Glück nagovarjajo "nedosegljivega očeta," "povzročitelja moje samote," ki se mu odločno upira in ga spet uboga: "Pokazala sem ti, kaj hočeš: / ne vere, temveč vdajo / avtoriteti, odvisni od nasilja." Govornica, boleče zavedajoča se te Očetove molčečnosti, nagovarja odsotnost, zaradi katere je ranljiva, zagrenjena in privržena zanikovanju:

*Odpusti mi, če rečem, da te ljubim: močnim
vselej lažemo, kajti šibke
vselej vodi strah. Ne morem ljubiti tistega,
česar ne morem razumeti, in ti ne razkrivaš
skorajda ničesar.*

Zbirko uokvirja serija "Jutranjic" in "Večernic", v katerih Louise Glück oblikuje kruto osebno bojazen pred življenjem v svetu, v katerem ni metafizične tolažbe, kjer "si naredil / karanteno bede". Njen občutek zlomljenosti ali "zakopanosti" je silovit in njene pesmi so skorajda izpovedne raziskave izmikavosti duha, ki jih zaplaja vedenje, da tisti, ki mu piše, morda ne posluša. Njeno poezijo zato spremlja jedka napetost, ne nazadnje zaradi krščanskih prepovedi malikov, ki je, kakor poudarja Freud v *Mojzesu in monoteizmu*, ogrozila kulturo, ki mora častiti odsotnost. Vendar se zdi Louise Glück celo estetska raba podobe omejujoča, kajti figurativni jezik Bogu omogoča, da se izmakne njenim molitvam:

*Ne morem se več
omejevati na podobe,
kajti ti misliš, da smeš
ugovarjati mojim pomenom:
pripravljena sem, da ti
vsilim jasnost.*

Louise Glück na svojeglavost odgovarja s ponazoritvijo Stevensove izjave, da "čeprav pravimo, da smo del vsega, / smo del spora, smo del upora". "Govorim, ker sem uničena," zapiše, in jezik je njen način ugovora

duhovnemu ubožtvu.

V eni izmed "Večernic" Louise Glück priziva paradigmo sestopa kot prvega pogoja za izpolnitev in opisuje, kako se je "vzpela / na grič nad divje borovnice, metafizično / sestopala, kakor na vseh sprehodih"; tako pokaže, da je med tistimi, ki so eksplicitno obremenjeni z negativnostjo krščanstva. V "Trilliumu" ponuja še nadrobnejše poročilo o izgubi jaza:

*Ko sem se zbudila, sem bila v gozdu. Tema
se je zdela naravna ...*

*Ničesar nisem vedela; nič nisem mogla narediti, le
gledala sem.*

*In ko sem gledala, so vse luči neba
zbledele, da je ena sama reč, ogenj,
žgala skozi mrzle jelke.*

*In potem ni bilo več mogoče
gledati v nebo, ne da bi bil uničen.*

Kar se sprva zdi le pozitivno razkritje božanskega, se izkaže za še eno stopnjo v neprenehni temni noči duha. V tem prenosu očiščujočega ognja je govorec "uničen", najbrž zato, da bi postal cel pred nebeškim pragom. Pesmi Louise Glück niso le izkustva duhovnega boja, temveč tudi intelektualno opazovanje teh izkustev, tako da se pesnica hkrati loteva molitve in zaznavanja razlogov in učinkov molitve. "Pravzaprav živim / v temi," priznava, vendar se zaveda, da "me morda privajaš, da se bom / odzvala najmanjšemu razsvetljenju". V nasprotju s tem vzorcem človeškega bivanja pa se sprašuje, ali je bolečina "tvoje darilo, ki naj me / ove, da te potrebujem, kakor da te / moram potrebovati, da te obožujem". Louise Glück so očitali, da je solipsistična ali celo narcisistična, vendar je čvrsto zagovarjala Rilkejevo tradicijo iskanja presežnega znanja o jazu in njegovih mejah. "Tudi jaz si želim / vedenje o paradižu," pravi v "Jakobovi lestvi", vendar se previdno izjasni, da čeprav "nihče ne hvali / bolj od mene", tudi nihče ne piše "z bolj / boleče zadrževano željo".

Mark Strand

Louise Glück svoje teme iz knjige v knjigo spreminja, Strand pa ves čas goji poetiko meditacije. Večina njegovega zgodnjega dela – v pesmih, kot sta "Odrekanje sebi" in "Ostanki" – je bila posvečena praznjenju samega sebe, nekakšni lirizirani avtorjevi smrti, prav to pa je novejšim knjigam omogočilo harmoničnost. *Temno pristanišče* (*Dark Harbor*, Alfred A. Knopf, 1993) je podaljšana različica "Predgovorov k možnemu", napisana v stevensovskih počasnih, okrašenih tercetih. Knjigo začenja dantejevska "Proema", v kateri govorec stopa po svoji Glavni ulici iz mesta: "temno je, kjer je hodil" in "čakal je / da se bo prostor, kjer se počuti varen, / odprl pred njim." Knjigo skozi temo vodi želja, hrepenenje po transcendenci:

In vendarle se hočeš le vzpeti iz sence

Samega sebe v hladni soj poletne noči

*Začutiti, kako se prebujáš v spremembo, kakor da bi
Bila neznanska in vpisana v nebeško hrepenenje.*

V več kot petinštiridesetih oštevilčenih spevih se pesnik loteva potovanja prek "neme teme noči brez konca", iskanja "sveta, iz katerega se nihče ne vrne, pa vendar / vsakdo potuje proti njemu". Zapušča zemeljsko eksistenco Amerike srednjega razreda in "z ognji, ki nas vodijo prek trpke krajine", končno zapusti vse in z Michauxom reče, kakor da bi že prestopil na drugo stran: "Pišem vam iz kraja, v katerem nisem nikdar bil, / v katerega ne vozijo vlaki in ne letala."

Z željo po himni, "v katero / so zakopane oblike in zvoki paradiža", je Strandov mistični spust v temo tudi metapesniško romanje. Izjavlja, da "če kdo trpi, mu to prinese pesniško moč", in enako kot Louise Glück hoče zagotovilo, da "tisto, kar sem rekel, ni bilo izrečeno zame". Kljub temu pa ima Strand ob občasnih omembah "mojega Gospoda" in "moje lepe smrti" humor in ironijo, kakršnima se poezija Louise Glück izogiba, in tako ima njegova muza "zlate zobe" in "pobarvane lase / malo zelene, malo rumene". Kljub temu je preteklost v knjigi krepko odsotna, kajti Strand svoje tridesetletno delo presoja kot hojo "med črnimi, padajočimi listi".

Ti listi so nemara listi, ki jih je odpihnilo iz enajste knjige *Odiseje* in šeste knjige *Eneide* v tretjo knjigo *Inferna*; to so listi, ki jih je Milton videl v Vallombrosi, Shelley opisal v *Odi zapadnemu vetru* in jih je Eliot v sklepu *Štirih kvartetov* slišal škrebļati kot pločevino čez asfalt, Stevens pa opazoval v dvanajstem razdelku "Običajnega večera v New Havnu". Tako Strand implicitno nagovarja tradicijo, in za razumevanjem vloge trpljenja v doseganju popolnosti glasbe je v tej zbirki Marsias, ki je izgubil kožo zaradi izzivanja Apolona.

Zbirka se konča s tem, da govorec zapusti pristanišče in odide v drug svet, kjer ga končno pričakajo sence mrtvih pesnikov, zaznamovane od "besed, katerih odsotnost je bila tišina ljubezni, / bolečine in celo zadovoljstva", in tako je božansko, enako kot pri Stevensu, božansko v domišljiji. Končna podoba je podoba angela, "enega od dobrih, ki bo zapel", kakor Strand v sprevrženi obliki potrjuje potovanje skozi temo do pesmi. Morda pa se bolj zadovoljiv lirični sklep njegovemu vzponu po "stopnjah skrajnega mirovanja" zgodi prej, ko romarja sodobni Vergil pouči, da bo moral "izklesati" svoje zadovoljstvo "iz zraka / Ga izvleči iz moje prihodnosti".

"In poslušaj," je rekel častnik, "vsako jutro poglej

*V dolino. Glej sence, razpršene oblake,
Nato poglej skozi led v zmrznjeni muzej narave,
Poglej, kako popolno vse sodi na svoje mesto."*

Charles Wright

Črni zodiak (*Black Zodiac*, Farrar, Straus & Giroux, 1997) se začne na "koncu poti," kakor Wright vidi približevanje svoje lastne smrti. Wrightova poezija, kot je skicirana v zapisih v njegovih dnevnikih, se pogosto formalno ravna po hevrstiki negativnosti. "Samo zato brišemo, da bi spet pisali Samo zato pišemo, da bi spet brisali," je okvir za pesem "Negativi II". Tudi Wright, enako kot številni mistiki, ki jih prikljuje, verjame, da "biti sam, biti ločen, pomeni biti spet cel", in hvali: "Avgust me gladi kakor voda," opaža luči, ki ugašajo v sosednji hiši, "gnilobo in

smetje" poletja, in kako drevesa "tonejo", dokler ni zapuščen tam, kjer je "temna noč in prevleka prahu", sprijaznjen, da je "srečno življenje zatemnjeno življenje". V pesmi "Dissecta Membra" zavrže prazno govoričenje, varljivo "drsnico spomina" in drug "prod" in naredi prostor za potrebno sprejemanje, pri tem pa se uči od narave: "Poenostavi, odpri praznino, razgali / Tako delajo drevesa, vsako leto si namlečijo vene / In pustijo, da vanje mezi tema." Paradigma teme, ki je potrebna na začetku, je za Wrighta nelahek kredo tako za življenje kot za pisanje. V pesmi "Apologia Pro Vita Sua" umešča askezo v eksistenco:

Nedelje me določajo.

Rojen na temačno nedeljo, kakršna je danes,

Vendar me pozneje, avgusta,

In drugje, v Tennesseeju, nedelje razgaljajo.

Še več, enako kot Stevensova ga. Alfred Uruguay, ki je trdila "Rekla sem ne / Vsemu, da bi dobila sebe," tudi Wright pravi: "določa nas tisto, kar zavračamo". Takšna redukcija je tudi pesniško sredstvo: ob ptičjem petju si želi, da bi ptič

izdihnil moje grehe,

mi pomagal, da bi se ulegel in spregledal,

Me spomnil, kako je videnje edinstveno, da je preseganje

nazadovanje, da je več kot dovolj preveč, da je

zgoščanje vse.

Oblika, se uči od pokrajine, je "odsotnost vsega".

Kljub temu Wright ni zadovoljen z odsotnostjo, in njegova poezija je prežeta z zapeljevanjem prisotnosti. Celo tedaj, kadar slavi izginotje, se naslanja na fizično:

En teden v letu 1995, in vse, na kar sem mislil,

Só bili konci, nove poti,

ljubezen izgube

*Luč kot obesek okrog mojega vratu, misel na odsotnost
Trda in svetla kot kovanec v mojem hlačnem žepu.*

Oznanja, da mora biti metafizična poezija utemeljena v obeskih in kovancih, in priznava: "zato imamo opis: / Predmet ni bil nikdar dim, vselej je bil ogenj". Če se mora askeza izmikati čutnim skušnjavam, potem Wright ni pravi asket. Ni prepričan, da odrešitev zahteva izničenje sveta, kajti "vrbje z meduzastim ogrinjalom" in preostanek "ostanka pokrajine" nista nič manj del "šumota ljubezni" kakor višja sila za vsem tem. Če je oktober "eksponentni negativ in plus", je to zato, ker je negativnost umeščena v premene zemlje. Wright v luninih skrivalnicah in v vsem za njimi zaznava nekaj novega, nekaj, kar vselej prihaja, neprenehno prikazovanje, ki zahteva osredotočenje:

*Jaz bom vzel vse, kar pojenjuje,
Upadajoči promet na avtocesti, temo in take reči,
Tavajoče zvezde, od koder koli prihajajo, kamor koli gredo.*

*Vzel bom vse, kar se pobeša pod svojo lastno žalostno težo ...
Jezik, pokrajino, božjo besedo.*

Wrightove hvalnice so elegične; spominja se implicitnega vstajenja tistega, kar mine, kar mora umreti ali oditi, da se bo spet rodilo ali vrnilo; svetloba dne, voda, listje, poletje, *Ding an sich* "takih reči", celo same poezije.

Metafizika tistega, kar v sončavi vidi Wright in česar obrise zasledi ponoči, ne pomeni odmika od formalne poti negativnosti. "Sonce vzhaja in zahaja" je njegov vnovični vpis v fizično geografijo izjave svetega Janeza od Križa, da je pot navzgor enaka poti navzdol, in Wrightove pesmi upri-zarjajo dinamiko literarnega vzpona in padca. V otvoritveni pesmi se spominja, kako je hodil po pariških ulicah "gor in dol in sem in tja", pozneje pa se je s prijateljem Carterjem prevažal "po vzpetinah in v globeli". Pozneje stoka: "Napiši, slabo je, zbriši, še zmeraj je slabo," vendar je ta občutek neuspeha nujna stopnja v potencialnem in občasno odrešilnem postopku pisanja. Ni naključje, da v prvih vrsticah zbirke govorca spremlja "neuspeh,

naš nenehni spremljevalec," ob tem pa spozna – ali sklene – "Ni druge poti kot navzgor."

James Galvin

Galvin kombinira enozložno prerijsko govornico kavboja iz Wyominga z abstraktnim obzorjem postmodernega teoretika ali zahtevnega teologa. To trenje je velikokrat ostro kot britev in vznemirljivo, kot tedaj, ko "čas obmiruje / in mi in stvari žvižgnemo mimo ... Ovešeni z izpisanimi poimenovanji." Njegovo delo je samo po sebi nekakšna negativnost, ogoljena okrasja in špartanska kakor pozne Stevensove pesmi "zatohle veličine uničenja" ali kakor Strandovo zgodnje delo. Velikokrat našteva, česa ni, recimo v "Emancipaciji denunciacije":

*Danes ničesar ne gradim
Iz lesa, ne razdiram
Motorjev ali obiskujem sosedov.
Ne vzidujem novega
Dvokrilnega okna ...*

Galvin je pred uničujočim stoičen in neomahljiv. V "Pričakovanju družbe" je le drobna sled strahu pred smrtjo:

*Smrt je, ko svet zunaj
Skuša pobegniti pred sabo
Tako, da bi v koga šel ...*

*Tu moram narediti več prostora.
Znebiti se moram pohištva.*

Galvinove pokrajine so gole, zapuščene, po njih se podi duh boga Stare zaveze, v njih je veliko sodb in malo sočutja. Za tem pisanjem je strašna, grozeča samota, ki implicitno priča o tistih, ki so preživeli zahodno ameriško krajino in ki so vselej na robu izginotja, kakor tedaj, ko mula "popase obzorje

do izničenja".

Včasih njegove pesmi namenoma privzamejo retoriko molitve, recimo v "Božič 1960", kjer govori o tem, kako med dvajsetminutnim dremežem "uboga očeta" in kako se posveča opažu iz trepetlikinega lesa. Na koncu erotičnega srečanja – kajti vsa srečanja z božanskim, v kateri koli obliki, so erotična – Calvin pravi: "Videl sem / kapljo krvi v sredici vsega. / Vedel sem, kaj je bil Bog." Vendar je v drugih pesmih zadržan ali pa se takim teološkim držam celo posmehuje. V "Dopolnitvi vstajenja" na primer s hiperbolo ironizira idejo odrešitve, pa vendar je njegov besednjak tako strog, tako utemeljen v lokalnem svetu, da pesem res ponuja možnost vstajenja, čeprav cinično in moderno:

*In potem se je zgodilo.
Med vesoljnim pokanjem in grmenjem
Je počila težnost,
Ta galaktični obešalnik in vrh perutnice.*

*Drevesa so vzletela kakor rakete.
Pokopališča so eksplodirala.
Živi in mrtvi
So skupaj poleteli naravnost gor.*

*Le da gor ni bilo več. Gor je odšlo.
Zemlja se je še kar vrtela
Ko se je zaustavljala in temnela
Sublimna,*

Aspirin v kozarcu vode.

To je lahko apokalipsa ali pa le skrokanost, vendar je vsekakor njen trdi zvok besed balističen: pokajoč svet, boleč glavobol ali tableta, ki se topi v vodi. Enako kritičen do mistike je pesnik v "(Brez naslova, 1968)", kjer omalovažujoče govori o "Veronikinem prtu v vsakem sončnem zahodu". Ta previdnost ob zloslutni, wordsworthovski nagnjenosti v ameriški poeziji, da bi izkusili epifanijo med vsakim vzponom po pogozdenem griču, se

zgoščeno ponovi v knjigi *Postaje: Nove pesmi* (1996), kjer je pod naslovom pesmi "Veronikin prt" napisano zgolj: "(Glej "Brez naslova, 1968", stran 220)".

Pa vendar: če je v zbirki *Smrtonosne frekvence* (*Lethal Frequencies*, vključena v *Ressurrection Update: Collected Poems 1975 1997*, Copper Canyon 1997) najti *Preludij* ali "Potovanje", je to "Po ovinkih", potovanje po strmi "neradodarni, neodpuščajoči pokrajini" po Sheep Creeku: "Rekel sem, da te bom peljal tja, zdaj pa ne vem." Sodruga upata, da bosta našla majhno, bedno bivališče, katerega "streha / je vklesana, in zato se zdi tema čudno globoka." Ko je bil eden od njiju tam prejšnjič, je našel človeške ostanke:

*Spreletel me je srh, ko sva našla hrbtenico,
veliko kakor človeška, tik ob vratih.
Ray je rekel: Ni ti treba zapreti vrat
če greš ven umret.*

Tokrat popotnika odkrijeta, da so "tu / edine človeške kosti tvoje in moje", in čeprav v pesmi ob sončnem zahodu zanesljivo ni Veronikinega prta, je v njej metafizično razumevanje smrti kot "poti ven", kakor koli že je v pripovedi to izraženo zakrito. Galvin se po kavbojsko loteva svojih nekoliko nadrealističnih, vznemirljivih pokrajin, v katerih sta odsotnost in negativnost pogosto odločen spopad, recimo v naslednji obliki: "Kar poskusi, / Da ne bi živel svojega življenja. / Izzivam te."

Jorie Graham

Jorie Graham ne moremo takoj povezati z negativnostjo in z Galvinom si ne bi mogla biti bolj vsaksebi. Njen mož je redkobeseden minimalist, Jorie Graham pa uteleša stevensovsko željo za dokončno, abstraktno pesmijo. Kolikor Jorie Graham vztraja pri negativnosti, je ta baročna, takšna kot pri Stevensovih "Zapiskih za poslednjo izmišljijo". Njene redukcije so le iluzije redukcionizma, in njeno zanimanje je bolj intelektualno kot teološko; njene filozofske pesmi so posledično estetske raziskave, koraki proti možnos-

tim in razsežnostim zdrobljene univerzalnosti. V prvi pesmi zbirke *Zmotnost* (The Errancy, Ecco 1997) "Angel varuh male utopije", v kateri Jorie Graham začrta estetsko ureditev, zagovarja brisanje vse do *tabule rase*, ki odpira nove možnosti, hkrati pa se prepušča sintaksi in retoriki presežka:

*Naj se pripravim. Naj to prestavim naprej
na levo, naj premaknem svetlobo, gledišče, zastori so
zastri, mečejo lesk, ki spominja na izginotje, nekoliko rdeč,
bo to popravilo, bo to razjasnilo nalogo, zamreženo nadaljevanje
in vsi ti mali nameni, te prispodobe, ta tržnica
zožujočih se resnic?*

*Oh, zgneti me, da sem prhek prah,
kup je razpršen. Zgneti me, da sem. Reci torej. Reci
filozofija in s tem misli na to šipo.*

Enako kakor pri Stevensu je tudi pri Jorie Graham zdajšnja, pomanjkljiva filozofija fizični okvir, v katerem se godi umetnost; a ko njeno neprenehno ovinkarjenje "preplet početja" nemirnega duha skuša "umiriti" položaj, jezik noče biti statičen. To je poezija želje: krepko jo vodi erotičen občutek primanjkljaja, vselej se zavaruje z *jouissance* svoje besedne spretnosti. Okno, ob katerem angel varuje njeno tržnico, zaznamuje "lesk, ki spominja na izginotje," ne pa pravo izginotje. Angel hoče, da bi njen konstrukt privzel videz tistega, kar manjka, vendar se pesnica zgrudi zaradi vedenja, da so njeni materiali in zato tudi njena načrtovana "utopija" dokončno, otipljivo tukaj. Jorie Graham zna menjati registre, zna pripeljati v ospredje pristno religiozen Vaughanov glas, tako da molitev ni brez zvena in uglašenosti. (Tako Jorie Graham kot Wright svojim zbirkam pridajata obsežne beležke in oznanjata bogastvo virov, uporabljenih v tistem, čemur Robert Crawford pravi značilno ameriška "poezija znanja".) Angel si navsezadnje želi, da bi slišal kak "torej": nekaj končnosti ali namena. Vendar je takšen užitek spodkopán ali vsaj odložen, ko se pesem v sklepu povzpne nazaj v orbito: "Poglejmo spet ven. Rumeno nebo. / In črni listi, ki ga znova krasijo ..." To je podobje in "gledišče" z začetka pesmi in Jorie Graham pogosto (ne) sklene pesmi z elipsami, ki naznačujejo "nadaljevanje".

Eno njeno pesem je težko ločiti od druge; skupaj sestavljata nepretrgan

dialog z mejami znanja in zaznave, in njeno delo je treba preučevati v celoti. Jorie Graham je občutek negativnosti v svoj projekt vgradila tudi tako, kajti vsako od pesmi v *Zmotnosti* imamo lahko za stevensovski "del" večje celote; to so *zapiski za* poslednjo izmišljijo, poudarek pa je na njihovi hitrosti (in hitrost vselej vsebuje smer). Kažejo proti poslednji pesmi, ki je po zakonih želje vselej nedosegljiva (izbrane pesmi Grahamove so naslovljene *Sanje o združenem polju*). Kaj bi bilo v tej pesmi, lahko razberemo iz pesmi "Različne teže in mere":

*Kaj nosi vsesplošni zakon kot pomen, skrit sam
v sebi.*

Kaj spreminja napake v bivanje.

*Kakor tedaj, ko prideš zgodaj domov in vidiš, da je že tam
kar koli si pričakoval, da te bo pričakovalo,
zaznava sveta kot nečesa tekočega*

proč od tebe v vseh

*smereh – skrivno, pritajeno – pa vendar se vali ven z neukrotljivim,
nerazdeljivim*

spojem snovi z željo. Dokler ni mogoče reči,

*da so se minute nabrale, se sprijele, in da je vsota ta zgoščena sila,
ki tolče po mojih že zdelanih vratih, po očesu, po mojem
vhodu ...*

Ta "vhod" je kraj, na katerem pesem izgine, hkrati je "zgoščen" in "se vali ven". V tej pesmi ni govorca kot takega: glas je pregan, strateško odmaknjen kakor obstrukcija tistega, kar "je mogoče reči". Naslovna pesem uprizarja natanko to izginitev glasu, ko je slika sončnega zahoda "izenačena in zglajena in spominja na praznino." Jorie Graham opozarja ne le na omejenost platna na dve razsežnosti, temveč tudi na "zmotnost" pomena, na drsnico, v kateri se pomen izgubi ali se vsaj spremeni, ko se sliko tako dobesedno kot figurativno "prenese prek oceana jezikov / skozi mrak, naravnost skozi, prek zaporov" in mimo "zelenega, napihnjenega boga, za katerega smo mislili, da ga ne bomo več videli" (to je logocentrizma). Končno najde lirično odrešitev v "oh svetlo rdeča ničla / prav tu, dosegljiva, tudi njega je mogoče okrečiti". V tem je hipno zadovoljstvo – "ničla",

ničnost – vendar se potem znova začne pesem, in občutje jezikovne zmote in poezije, "ki posnema praznino", se vzpostavlja znova in znova.

Prevedel Andrej Blatnik

Andrew Zawacki je urednik revije *Verse*. Pesniške ocene je objavljial v *Times Literary Supplement*, *PN Review*, *Poetry Review*, *Artful Dodge* in drugod. Njegova poezija bo izšla v revijah *The New Republic*, *PN Review*, *Denver Quarterly*, *Southern Humanities Review* in *GW Review*.

MISTIKA

Paul Celan

Pesmi

IN MEMORIAM PAUL ÉLUARD

Položi mrtvemu v grob besede,
ki jih je govoril, da bi živel.
Postelji mednje njegovi glavi,
naj občuti
jezike hrepenenja,
klešče.

Položi na veke mrtvega besedo,
ki jo je odrekel onemu,
ki mu je govoril ti,
besedo,
mimo katere je brizgnila kri njegovega srca,
ko ga je roka, gola kot njegova,
onega, ki mu je govoril ti,
privezala med drevje prihodnosti.

Položi mu besedo na veke:
morda
v njegovo oko, še sinje,
stopi druga, bolj tuja sinjina,
in oni, ki mu je govoril ti,
zasanja z njim: Midva.

BELO IN LAHKO

Srpaste sipine, neštete.

V zavetju, tisočkrat: ti.

Ti in roka,

s katero sem gol rasel k tebi,
izgubljena.

Žarki. Spihavajo naju skupaj.

Nosiva videz, bolečino in ime.

Belo,

kar se nama zgane,

brez teže,

kar izmenjujeva.

Belo in lahko:

naj popotuje.

Daljave, blizu mesecu, kakor midva. Gradijo.

Gradijo greben, kjer

se lomi, kar popotuje,

gradijo

naprej:

s peno luči in pršečim valom.

Kar popotuje, pomigavajoč od grebena.

Čeloma

pomigava,

čeloma, ki sta nama bili posojeni,

zavoljo zrcaljenja.

Čeli.

Z njima se kotaliva tjakaj.

Čelnato obrežje.

Spiš?

Spi.

Morski mlin teče,
ledeno svetel in neslišan,
v najinih očeh.

OB VINU IN IZGUBLJENOSTI, ko
sta oba pošla:

jezdil sem skoz sneg, slišiš,
jezdil sem Boga v daljavo – bližavo, pel je,
bila je
najina zadnja ježa nad
človeškimi tamarji.

Prihulili so se, ko
so slišali naju nad sabo,
pisali so,
najino hrzanje so lagali
v enega
svojih opodobljenih jezikov.

ZÜRICH, PRI ŠTORKLJI

Za Nelly Sachs

O premnogo rečeh je bil govor, o
 premalo. O Ti
 in kakor-Ti, o
 skalitvi z jasnino, o
 Judovskem, o
 tvojem Bogu.

O
 tem.
 Na dan nekega vnebovhoda,
 katedrala je stala spodaj, prišla je
 z nekaj zlata nad vodo.

O tvojem Bogu je bil govor, govoril sem
 proti njemu,
 pustil sem srcu, ki sem ga imel,
 naj upa
 na
 njegovo najvišjo, ohropljeno, njegovo
 prepirljivo besedo –

Tvoje oko je pogledalo vame, pogledalo proč,
 tvoja usta
 so se prirekla očesu, slišal sem:

Midva
 pač ne veva, veš,
 midva
 pač ne veva,
 kaj
 velja.

V OBEH ROKAH, tu
 kjer so mi rasle zvezde, daleč
 od vseh nebes, blizu
 vsem nebesom:
 Kako
 se tu prebuja! Kako
 se nama svet odpira, po sredi
 skozi naju!

Ti si,
 kjer je tvoje oko, si
 zgoraj, si
 spodaj, jaz
 najdem ven.

O ta blodeča prazna
 gostoljubna sreda. Ločen
 pripadem jaz tebi, pripadeš
 ti meni, drug drugemu
 odpadla, vidiva
 skozi:

Isto
 naju je
 izgubilo,
 isto
 naju je
 pozabilo,
 isto
 naju je --

ZAPORNICA

Nad vso to tvojo
 žalostjo: nobenega
 drugega neba.

Ob ustih,
 ki jim je bila to beseda za vse,
 sem izgubil –
 izgubil besedo,
 ki mi je preostala:
 sestra.

Ob
 mnogoboštvu
 sem izgubil besedo, ki me je iskala:
*Kadiš*¹.

Skoz
 zapornico sem moral,
 da bi v solni potop, nazaj,
 ven in čez, rešil besedo: *Jiskor*².

¹ Aramejsko "Sveti". Ime pomembne judovske molitve, doksologije Božje svetosti in vsemogočnosti; shodnični pevec (*hazan*) jo v okviru bogoslužja moli trikrat na dan, svojci pa z njo molijo za umrlega.

² Hebrejsko "Naj se (Bog) spomni". Ime komemorativnih molitev, ki jih svojci izgovarjajo za umrle sorodnike med romarskimi prazniki in spravnim dnevom (*jom kipur*).

RADIX, MATRIX

Kakor se kamnu govori, kakor
 ti,
 meni iz brezna, iz
 domovine posestrena, na-
 vržena, ti,
 ti meni nekoč,
 ti meni v niču noči,
 ti v kakor-Noči sreča-
 na, ti
 kakor-Ti –:

Tedaj, ko me ni bilo tu,
 tedaj, ko si
 šla vzdolž njive, sama:

Kdo,
 kdo je bil, tisti
 rod, tisti morjeni, tisti
 črno na nebu stoječi:
 šiba in modo –?

(Korenina.

Korenina Abrahamova. Korenina Jesejeva. Nikogaršnja
 korenina – o
 naša.)

Da,
 kakor se kamnu govori, kakor
 z mojimi rokami
 ti
 grabiš tja
 in v nič, tako
 je to, kar je tukaj:

tudi ta
 rodovitna tla zijajo,
 tudi ta
 navzdol
 je ena divje
 cvetočih kron.

HAVDALA³

Eno
 edino
 nit, njo
 spredaš – z njo
 opredeni, v
 prostost, tjakaj,
 v vezanost.

Velika
 molijo vretena
 v jalovino, drevesa: luč je,
 od spodaj sèm,
 uvezana v zračno
 pletenico, na kateri pogrinjaš mizo, praznim
 stolom in sijaju
 njihovega sabata v – –
 v čast.

³ Hebrejsko "ločitev". Ime obreda, namenjenega ločitvi svetega in profanega; ta se obhaja zvečer, ko se končuje sabat, v skrajšani obliki pa tudi ob koncu drugih praznikov.

V BEL MOLILNI JERMEN –

gospodar te ure
je bil
neki zimski stvor, njemu
na ljubo
se je zgodilo, kar se je zgodilo --
so se zagrizla moja plezajoča usta, še enkrat,
ko so te iskala, ti
dimna sled, tam zgoraj,
v liku ženske,
ti na poti k mojim
ognjenim mislim v črnem produ
onstran razklanih besed, ki
sem te videl iti skozi, visoko-
nogo in
s težkoustnično svojo
glavo
na telesu, živem
od mojih
smrtno natančnih
rok.

Povej svojim
prstom, ki te spremljajo
tja noter v tesni, kako
sem te poznal, kako daleč
sem te potisnil v globočino, kjer
te je od srca ljubil
moj najgrenkejši sen, v postelji
mojega neodvezljivega imena.

LICHTENBERGOVIH DVANAJST z namiznim prtom

podedovanih prtičev –
planetni pozdrav
stolpom jezika okoli
v coni znakov, ki naj se ubije
z molkom.

Njegov

– nobenega neba ni, nobene
zemlje, in spomin
na oboje zbrisan
vse do nekega
v jêsen verujočega brgleza –,

njegov

z mestnega zidu ubrani
beli komet.

Glasilka, da

ga hrani,
v vesolju.

Rdeče izgubljeno neke

ni

misli. Glasno

postalo toženje

nad tem, tožba

pod tem – čigav

glas?

S tem – ne vprašaj,

kje –

bi jaz bil skoraj –

ne reci kje, kdaj, znova.

KOT BARVE, nakopičena,
 vnovič prihajajo bitja, zvečer, šumno,
 četrtmonsun,
 brez nočišča,
 prasketajoča molitev
 pred razplamtelimi
 brezvečji.

ODSTRIŽI MOLILNO ROKO

iz
 zraka
 s škarjami
 oči,
 odsekaj njene prste
 s svojim poljubom:

nagubano se zdaj
 dogaja, da jemlje dih.

ČAS POTEGOVANJA ČOLNA,

polpreobraženi vlečejo

po enem od svetov,

razvišeni, ponotren,

govori med čeli na bregu:

prost smrti, prost

Boga.

Prevedla **Gorazd Kocijančič** in **Vid Snoj**

Celanove pesmi so prevedene iz njegovih *Gesammelte Werke* I in II, Frankfurt a. M. 1986.

Franco Camera

*"Ledig allen Gebets": pesništvo in molitev pri Paulu Celanu**Wir Geretteten**Bitten euch:**Zeigt uns langsam euere Sonne.**Führt uns von Stern zu Stern im Schritt.**Laßt uns das Leben leise wieder lernen¹*

Nelly Sachs

1. Pesništvo in molitev

"Umetnost," piše Lévinas, "ni srečna zabloda človeka, ki se loti početi kaj lepega. Kultura in umetniško ustvarjanje sta del samega ontološkega reda. Sta ontološki *par excellence*: omogočata razumevanje biti. Torej ni naključje, da povelečevanje kulture in kultur, povelečevanje umetniškega vidika kulture usmerja sodobno duhovno življenje; ni naključje, da muzeji in gledališča poleg specialističnega dela znanstvenega raziskovanja omogočajo – kot nekdanj templji – občestvo z bitjo in *da ima pesništvo veljavo molitve*."²

V tej Lévinasovi prodorni ugotovitvi se v resnici skriva stroga sodba o ludičnem pomenu umetnosti in pesništva v današnjem obdobju. Za Juda Lévinasa, ki se ukvarja s kritiko vsakršne oblike humanizma, ki je pozabil na drugost in na presežnost, namreč "ontologizacija" umetnosti – ki se je v sodobni kulturi uveljavila v razoru filozofije poznega Heideggra³ – nazadnje izprazni umetniške stvaritve njihovega utopičnega naboja ter njihovega etičnega in religioznega pomena. Reči, da "ima pesništvo veljavo

molitve", torej ne pomeni ugotovitve, da je danes umetnost nekakšna "umetniška religija", podobna tisti, katere uresničitev je Hegel videl v templjih grškega sveta. Doba tehnike in sekularizacije, krize smisla [del senso] in "smrti Boga" je neizogibno potrdila razkroj "religioznega" pomena umetniških stvaritev: umetnost je postala simulaker religije ter nadomestek kulta in molitve prav zato, ker so njeni številni izrazi izgubili etično težo in so profanirali njeno notranje religiozno sporočilo.

Vendar nas ne glede na te premisleke Lévinasovo ostroumno opažanje vabi, naj svojo pozornost usmerimo na na videz neaktualno in nenavadno vez, ki povezuje *pesništvo in molitev*, in nam pomaga omejiti vprašljivo področje, ki ga skušata opisati tadva izraza v kontekstu širšega odnosa med religijo in književnostjo, med pesništvom in teologijo.

V resnici ima binom pesništvo–molitev zelo staro zgodovino, ki spremlja razvoj različnih religiozних izročil in različnih narodnih književnosti in ki bi jo raziskava, opravljena s primerjalno metodo, zlahka dokumentirala. Ne da bi se spustili v specialistične analize, zadošča spomniti na primer *Psalmov*, te množice del *sui generis*, ki jih je že H. Gunkel imel za "religiozne pesmi", zapisane v množstvu literarnih oblik, ki pripadajo zgodovini književnosti in ki jih je mogoče primerjati s pesniškimi besedili.⁴ Poleg tega raziskave zgodovine religij ter opazovanje številnih etnoloških in religiozних kontekstov potrjujejo, da so vse poglavitne oblike molitve ohranile stalno razmerje z razvojem "obrednega pesništva" [poesia rituale] in da so pogosto našle svoj izraz v literarni obliki "himne", tako so oblikovale niz pesniških izdelkov, ki se ne uporabljajo samo v kultu in obredju, ampak so dobili tudi avtonomno literarno vrednost.⁵

Ali se je danes še smiselno sklicevati na hermenevitično kategorijo "religioznega pesništva", ki jo je oblikovala biblična eksegeza, da bi se znašli v raznovrstnem mozaiku sodobne lirike, da bi imeli v razvidu njene religiozne poteze in da bi v njej zasledili obliko "molitev"? Ko si zastavljamo to vprašanje, si ne moremo kaj, da se ne bi spomnili dejstva, da je od moderne dobe naprej zgodovina književnosti utrepevala vedno radikalnejšo "sekularizacijo", ki je v profanem smislu tako preoblikovala njene številne religiozne in pobožnosti lastne vsebine, da jih je nazadnje popolnoma razpršila in razkrojila. Iz iskrenih besed Goethejevega Fausta – "sporočilo razumem, a manjka mi vere"⁶ – je razvidna celotna problematika modernega

človeka v spopadu s tem, kar je bilo opredeljeno kot "kriza vere" izjemnega dosega in kar književnost ne le posredno odseva, ampak izrecno obravnava kot svojo posebno temo.⁷ Pesništvo v svojo notranjost vedno bolj sprejema "profane" vsebine in zdi se, da postaja "resnično pesništvo" prav toliko, kolikor se preoblikuje iz "božanske komedije" v "moderni evangelij", ki se obrača na naravo in na človeka ali ki pobožanstvuje ljubezen in umetnost.⁸

Vzorčen primer te preobrazbe, za katero se zdi, da – v znamenju razsvetljenjske *Mündigkeit* – izključuje vsakršen odnos med književnostjo in religijo, med molitvijo in pesništvom, je znamenita parodija molitve, ki jo B. Brecht vstavi v enega izmed prizorov dela *Mutter Courage und ihre Kinder*⁹. V tem besedilu Brecht ne le dokaže "nekoristnost in škodljivost molitve za življenje", ampak vsebno razglasi, da pesništva in molitve ni mogoče spraviti, saj je umetnost delovanje, molitev pa je nezmožna konkretno delovati na resničnost in jo preobraziti. Brecht tako navsezadnje soglaša s sodbo, ki jo je v svojem času izrazil že Nietzsche, ki je imel molitev za čisto "mrmranje" praznih obrazcev, podobno "dolgemu mehničnemu delu ustnic, povezanemu z naporom spomina in z enako, strogo določeno držo rok in nog", ki nazadnje ohromi človeka in ga naredi nepremičnega. Kot Nietzsche tudi Brecht *orantibus* postavi nasproti *hominem excelsiorem*, človeka, ki deluje, ne da bi potreboval molitev.¹⁰

In vendar – kot je nekdo pravilno opazil – kompleksen proces "sekularizacije" in "verske krize", ki je spremenil oblike in vsebine sodobne književnosti in pesništva, ni nujno vodil k "izginotju religioznega", ampak k temu, da se je religiozno "na novo in drugače oblikovalo" v obzorju književnosti¹¹. V tem smislu moremo torej zatrditi, da tako imenovana "sekularizacija" ne zaznamuje avtomatično "konca religioznega, ampak njegovo preobrazbo. Doba, ki sledi temu dogodku, doba, v kateri živimo, zato ni *ne-religiozna*, ampak samo *drugače religiozna*."¹² To pomeni, da privzema "dialektika", lastna religioznemu – človeška težnja k dosegi "smisla", ki bi osvetlil bit in obstoj in ki strukturno zahteva možnost razodetja božjega ali njegovo izginotje v neskončni noči odsotnosti smisla – v sodobni književnosti in pesništvu nove like, ki tudi binomu pesništvo-molitev podeljujejo posebno "dialektično" strukturo. Med pesništvom in molitvijo namreč ne obstaja več to ubrano ravnovesje, na katero lahko naletimo v srednjeveških *Laudah*, v Dantejevih spevih, v Miltonovem *Paradise Lost*

ali – v dobi, ki nam je bližja – v Manzonijevih *Inni Sacri*. Neubranost in napetost, ki se vzpostavita v razmerju med pesništvom in molitvijo, obnavljata religiozno dialektiko upa-obupa ali klicanja [invocazione]-kletve in nahajata svojo arhetipsko formulacijo v Leopardijevem *Inno ad Arimane* ali, v drugačnem kontekstu, v Baudelairovem *De Profundis clamavi*.¹³ Ta pesniška besedila tako z vsebinskega kot s strogo oblikovnega stališča potrjujejo ne toliko izginevanje resnično religioznega obzorja, ampak bolj poudarjanje in radikalizacijo religioznega klicanja [invocation] ter povzete literarne oblike rotenja ali "prosilne molitve". Poti sodobnega pesništva, poti "sekularizacije" umetnosti, so tedaj podobne *viae crucis*, katere postaje izgovarja tesnobna prošnja, ki računa z odsotnostjo Božjega in smisla, z grozo negativnega in zla in ki znova zastavlja vprašanje o odnosu med pesništvom in molitvijo v obliki, ki ne izključuje nihilističnih in bogokletnih poudarkov.

Če na hitro pogledamo nedavne raziskave, ki so skušale poglobiti ta odnos, takoj opazimo, da v njih skoraj vselej prevlada raziskovanje na metodološki ravni, ki skuša osvetliti strukturalne analogije med dvema izkušnjama ter med religiozno in pesniško govorico [linguaggio].¹⁴ Zdi se, da so verzifikacija ter ritmične, muzične in prozodične prvine, skupno zatekanje k simbolom in metaforičnim podobam poglavitne točke stika med dvema oblikama jezikovnega izraza. Na temelju teh analogij se lahko *Dichtung* – "navdihnjeni" diskurz, ustrezen pojmu *Diktat* – postavi v službo religije ali postane izbran "kraj" za izkušanje religioznega.

Na tem mestu ne moremo pretresti obsežne literature o odnosu med pesništvom in religijo, ampak se bomo omejili na to, da opozorimo na dve smeri raziskav, ki se nam zdita posebno plodoviti za nadaljevanje naše raziskave¹⁵. Najprej se bomo sklicevali na tezo tistih, ki zagovarjajo strukturalno istovetnost med religiozno govorico [linguaggio] in pesniško govorico, nato pa na tiste interpretacije, ki poudarjajo skupno "dialoško" naravo molitve in pesništva in ju pojmujejo kot jezikovni obliki, ki se obračata na osebni "Ti" in ki ju torej lahko obravnavamo kot podobni in sorodni.¹⁶ Na teh straneh bomo imeli pred očmi tadva interpretativna toka in bomo skušali opisati vez med pesništvom in molitvijo, medtem ko bomo sestopali v branje pesniškega dela Paula Celana, avtorja, ki ga na pisanem prizorišču sodobne nemške lirike lahko imamo za obvezno izhodišče te problematike. V njegovi

govorici [linguaggio], obteženi z bolečino in z blodnjo, namreč nahajamo številne stične točke z mistično-religioznim izkustvom in njegovo *dichten* je pojmovano kot *Gespräch*: je "dialoški dogodek", ki se obrača na osebni "ti" in ki se v svojih najintenzivnejših trenutkih preobraža v odrešenjski klic [invocazione soterica]. Poslušanje te *vocis hebraicae* sodobnega pesništva – ki še zdaleč ni umeten poskus, ki naj omogoči odgovor na temeljno teoretično vprašanje o oblikovanju odnosa med pesništvom in molitvijo nam omogoča konkretno, z nanašanjem na lingvistični material, ki nam ga dajejo pesniška besedila, razpravljati o razlogih za vnovično vzpostavitev tega problematičnega odnosa v sodobnem pesništvu. Soočenje s Celanovim delom tako pomeni pravi pravcati *experimentum crucis*, ki v dobi nihilizma, krizi vere in smisla pričuje o možnosti, da v pesniški besedi in prek njene katarze "poskušamo" religiozno klicanje [invocazione] in prošnjo za smisel, ki prevzameta žalosti polno/srce prebadajočo [accorata] obliko molitve.

2. Molitev kot "pozornost" in kot "spomin"

Ob vnovičnem branju nekaterih poglavitnih Celanovih pesmi v luči tega, kar smo pravkar povedali, postane v njih mogoče zaslediti različne oblike molitve, ki obnavljajo modalnost poprej odkritega odnosa jaz-ti. Molitev, ki pogosto vsebno odmeva v Celanovih verzih ali ki jo ti verzi v nekaterih primerih izrecno povzemajo, je namreč posebna oblika, v kateri se uresničujeta dialoška in nagovorna funkcija pesniške govornice. Glede na to, kar beremo v *Rede* ob podelitvi *des Brenner-Preises*, Celan molitev pojmuje predvsem kot način pozornosti. Celan povzame čudovito Malebranchovo opredelitev, ki trdi, da je "pozornost naravna molitev duše"¹⁷, in daje razumeti, da molitev kot oblika jezikovnega izraza, v katerem "jaz" stopa v razmerje s "ti", vsebuje skrivno vez s pesništvom, ki jo omogoča izraziti prav pojem *Aufmerksamkeit*, "pozornost".

"Pozornost," opaža Celan, "ki jo pesem skuša posvetiti vsaki stvari, ki jo sreča, njen kar najizrazitejši čut za nadrobnost, obris, strukturo in barvo, pa tudi za 'drget' in 'poudarke', vse to – verjamem – ni dosežek očesa, ki posnema iz dneva v dan čedalje popolnejše aparate (ali tekmuje z njimi), ampak je prej osrediščenje, ki ohranja spomin na vse naše danosti."¹⁸

Pesništvo priključuje in nagovarja stvari in osebe, ki jih srečuje, tako

da lahko dobijo svoje obrise in like v jezikovnem prostoru, ki ima svoje težnostno središče v "imenu", ki ga priklicuje verz. Umetniško *poieîn* predpostavlja intenzivno "osrediščenje", ki "ohranja spomin na vse naše danosti" in izbere besedo, ki bi mogla bolje izraziti izkušnjo zaznavanja in drugost zaznane danosti. "Pravo" pesništvo ustvarja približevanja, srečanja, stike: pozorno je na to, da kliče osebe in stvari z njihovim "lastnim imenom", je natančno in čuječe, ko zbira te poteze, ki bi mogle uposebiti to, kar se ji predstavlja.¹⁹ Tudi pesništvo je torej način "pozornost duše", tesno povezan z bistvom molitve. "Pozornost", o kateri govori Malebranche, postane tedaj srednji izraz, ki omogoča vzpostavitev odnosa med molitvijo in pesništvom in to "bistveno dialoško" obliko jezikovnega izraza privede k temu, da prevzame psalmodično in prosilno/klicialno strukturo, ki jo približuje različnim načinom *orandi*.

Toda "pozornosti" ni mogoče ločiti od uperjenosti [intenzionalità], ki poriva lirični jaz iz sebe k temu, da sproži dialog, ki postane absolutno in neskončno nagovarjanje drugega. Pozornost in namen [intenzione] sta namreč dva dopolnjujoča se vidika *dichten*, ki ju omogoča nagovarjalna struktura pesniške govorice. Pozornost na poseben način vključuje tudi obliko upoštevanja in obzirnosti do drugega, ki se postopno preoblikuje v vneto *skrb* ali v *pietas*, v občutenje zadržanosti in spoštovanja, ki priklicuje stvari in druge in jih pri tem ne prekriva s konvencionalnim ali njim tujim jezikovnim izrazom. Pesništvo in molitev, *Gedicht* in *Gebet*, se tako v Celanovem pesniškem pojmovanju izkažeta tesno povezana in neodvisna ne le iz oblikovnega vidika, ampak tudi kar zadeva najglobljo raven vsebine in sloga.

Na prvi pogled bi morala biti poglobljena oblika molitve, ki bi jo bilo mogoče takoj zaslediti v Celanovi liriki, "molitev vprašanja/zahteve [domanda] ali prošnje"²⁰. Pesništvo namreč po eni strani usmerja pozornost na stvari in se obrača na ti, po drugi strani pa se dejansko zdi, da izrecno ali implicitno vsebuje prošnjo: tisto, ki naj jo posluša osebni "ti". Tudi splošna analiza jezikovne tvarine, ki jo ponujajo različne pesniške zbirke, bi potrdila, da se pesmi rojevajo v stanju eksistencialne negotovosti, tesnobe [angoscia] in tesnobe [oppressione], podobne tisti, ki zaznamuje "prosilno molitev". Vendar različne pesniške kompozicije v resnici skoraj nikoli *expressis verbis* ne izražajo prošnje; še več, pogosto se "prosilna molitev"

spremeni v na videz paradoksalno obliko "molitve brez vprašanja/zahteve [domanda]", v kateri ostaja samo popolnoma oblikovna zahteva po poslušanju, vsebinska prošnja pa izgine.²¹ Molitev brez posebne prošnje, ki ni več osredotočena na "potegovanje za nekaj [petizione]", ostaja absoluten nagovor in se tako razveže v čisto klicanje ali v rotnje. To vrsto molitve – speljano na čisti *vocare*, ki je pomembno drugačen od preprostega *petere* – zlahka zasledimo v vseh teh pesmih, v katerih se "ti" zarisuje kot drugi in drugačen od "jaza" in omogoča neko obliko "dia-loga" ali pogovora, v katerega območju odmeva nagovor in odgovor-poslušanje. Tudi molitev je – tako kot pesništvo – neskončen nagovor "na poti" k utopičnemu poslušanju, je eden izmed načinov, kako se konkretizira prehod od jaza k drugemu. Rodi se iz osebnega stanja samote, tesnobe in izgubljenosti in torej ne more biti nikoli mehanično ponavljanje nespremenljivih obrazcev, ampak je – tako kot verzni spev – vselej neposredna, svobodna in spontana. *Beten*, ki odmeva v *Gedicht*, pogosto črpa navdih pri judovskem religioznem izročilu, v katerem se je oblikoval pesnik v daljni *Landschaft* svojih izvorov, in ga je mogoče v širokem pomenu opredeliti kot *tefila*²², "razmislek" in "sodbo" o paradoksnem stanju, v katerem je umrljiva ustvarjenina, ki ne more storiti drugega, kot da kliče ta "ti", ki ohranja/varuje [custodisce] njegov skrivnostni izvor. To pojmovanje molitve kot razmišljanja, zbranosti in meditacije k Celanovi liriki prispeva poteze "meditativnega pesništva"²³ in jo približuje značilno svetopisemski literarni zvrsti obračuna in razpravljanja, v katerem lirični jaz – ki se istoveti z "jazom, ki moli" – obrnjen k "ti-ju" razmišlja o svojih lastnih izkušnjah bolečine in se sprašuje o njihovem smislu.

To obliko molitve kot "meditacije" je najti v številnih Celanovih pesmih, zbranih v zbirkah prvega obdobja, v katerih pesništvo "judovske samote" poje o brezdomovinskosti v izgnanstvu. V tem sobesedilu verzi z jesenskimi barvami in melanholičnimi ritmi izražajo *das Heimweh* razbolenega in ranjenega srca, vendar ga skušajo spremeniti v *Heimkehr*, v iskanje svojega lastnega izvora in korenin. Na tej poti pesništvo, ki se ustavlja ob svoji lastni izkušnji preganjanja in smrti, nahaja nekatere trenutke zbranosti in razmišljanja, ki sledijo pritajenim ritmom *der Andacht*. *Dichten* tako povzema *denken* in *danken* in postane *andenken*²⁴, spominjanje in zgodovinski spomin, ki skuša razmišljati o svojih individualnih tragičnih izkušnjah in jih inter-

pretirati v luči takšnih izkušenj judovskega ljudstva. Toda ko posvetimo pozornost tem bolečim "danostim", zbranost in spominjanje ostaneta pesništvo, ki ohranja orfično in magično izkušnjo, da bi z njo priklicevalo izginuli svet ter spet dalo življenje uničenim in izgubljenim "obrisom in nadrobnostim".

Dejansko so vse to, kar ti verzi imenujejo in znova priklicujejo (zemljepisni kraji rojstne pokrajine, resnični ženski liki, kot mati in ljuba, ali popolnoma simbolični, kot sestra, domače reči, kot vrči, drevesa in vodnjaki), izmaličeni obrisi in nimajo več moči, da bi odgovarjali ali se pogovarjali. *Die Gespräche*, ki jih pesništvo skuša znova navezati, potekajo v surrealnem scenariju, v katerem se pojavljajo kupi podrtij in prahu, ki kličejo v spomin like iz mivke in pepela ter podobe iz snega in ledu. Pogovori, ki so postali "sivi", so upodobljeni kot *Schneegespräche* ali kot *Gespräche der Würmer*, ki prinašajo samo *die Sandstimmen*, "glasove", ki so nežni in pretanjeni kot zrnca peska.²⁵ *Die Andacht*, ki skuša posvetiti pozornost tem slabotnim glasovom, ki prihajajo iz grobov, se z otožnostjo in melanholijo obrača na kraljestvo mrtvih in prevzema poteze ponižne in spoštljive molitve za blagor pokojnih, recitirane v senci "trupel", ki se dvigujejo kot drevesa in ki bi jih včasih želela podreti skušnjava pozabe.²⁶ Toda imperativ spomina je močnejši od zapeljevanja pozabe in pesnik se mu ne more izogniti: mrtvi se ga oprijemajo z rokami in on jih sprejema v verze, tako da jim podaja roko in jih kliče z njihovim pravim imenom.²⁷ V pesmi *Andenken* postane *das Mandelauge des Toten*, "mandljevo oko mrliča"²⁸, simbol, zaznamujoč tiste, ki so utrpeli smrt zaradi diabolčnega *Meisters aus Deutschland*, ki ga znamenita *Todesfuge* (*Mrtvaška fuga*) opiše s potezami neke zle moči, ki *spielt mit dem Schlangen*.²⁹ Tukaj zahteva nepremično oko mrtvega, ki se preplete s pogledom preživelega, pozornosti spomina, predvsem pa kliče pravico, ker je mrtvi trpel po krivici. V drugi pesmi, ki se navdihuje pri témi spomina, dá lirični jaz glas ustom mrtvega, ki leži v grobu, in mu omogoči vnovič izgovoriti tiste besede, ki jih je nekoč izgovoril, da bi živel.³⁰ Drugje se udeležnost in solidarnost pesnika izražata s podobo "mandlja", grenkega sadu, zaprtega v trdi in nepredirni lupini, ki simbolizira skrinjo, v kateri se skriva smrt: *Mache mich bitter. / Zähle mich zu den Mandeln*, "Naj bom grenak. / Prištej me k mandljem".³¹

Pesništvo – zadeto od "žarka", ki prihaja "iz grobov"³² – prevaja tišino

mrtvih v spev solznih tonov, ki prevzema obliko otožne *Tumbagebet*, "nagrobne molitve", ki spremlja obred pokopa, vendar ne ostane brezčutna ob soočenju s krivico in izraža svojo lastno preplašenost in prepadenost s tonom krikajoče recitacije, podobne hrzanju konja.³³ Sledeč ritmičnemu skandiranju verzov, obred pokojnih ponavlja ganljivo obredje: najprej se postavijo v vrsto *Leichensäcke*, "vreče trupel", nato se premakne *Trauerkondukt*, "mrtvaški sprevod", in tedaj se oglasijo *die Singstimmen*, "pojoči glasovi", ki intonirajo *Aschen-Jucche*, slavnostni spev, ki spremlja pogreb pohabljenih in sežganih trupel. *Jucche*, "radostni klic", ne sledi slavnostnim sekvencam iz *Jubilate Deum*, ampak povzema razbolene *preces*, ki se navezujejo na *diem irae*, in jih spreminja v krike bolečine, ki slavijo pepel mrtvih v vrhuncih *der Aschenglorie*. Kontekst obredov žalovanja pogosto spominja na molitve judovske liturgije, kot se zgodi v pesmi *Die Schleuse (Zapornica)*, v kateri najdemo namige na recitacijo *Kadiša* in ki z nepravilnim in skorajda hlipajočim ritmom verzov obnavlja *Salzflut*, "solni potop" solza, ki privrejo med recitacijo *Jiskorja*.³⁴

Včasih spomin na mrtve, na njihove "judovske kosti", polomljene in sežgane, privzame epske in slavilne tone³⁵, drugič pa se sklene z namigom na blagoslov, ki ga pripravlja spoštljiva tišina. Tako je v pesmi *Chymisch (Himično)*, v katerem so *Alle die Namen, alle die mit- / verbrannten / Namen*, "Vsa imena, vsa so- / sežgana / imena", postala *Soviel zu segnede Asche*, "Toliko v blagoslavljaljoči pepel"³⁶. Toda tukaj je pepel žrtev utrpel očiščenje po delovanju ognja in je sam postal svet [sacra] in blagoslovljen, ko se je spremenil v pepel, ki blagoslavlja preživele in povečuje mrtve. V pesmi *Aschenglorie (Pepelna glorijska)* "glorija" ni v ponavljanju trdnega obrazca, lastnega bogoslužju posamezne veroizpovedi, ampak v izgovarjanju *des versteinerten Schwures*, "okamenele zarotitve", s katero lirični jaz – ki je postal priča – pred mrtvimi slovesno obljublja, da jih ne bo pozabil in da bo v verzih predal strašno "do- / kockano"³⁷. Tema prisege in pričevanja se vrača v neki drugi pesmi, v kateri pesnik razglasi svojo zvestobo "preganjanim" in potrdi obstoj "žareče" vezi, ki je ni mogoče zamolčati ali skriti.³⁸ Vendar se "jaz" včasih ove, da lahko pesniška katarza na "poti umetnosti" dospe do tega, da odstrani to vez ali da jo izgubi v snu in pozabi, ki jo simbolično izraža metafora "maka" (*Mohn*), postavljena nasproti

metafori "spomina" (*Gedächtnis*).

Včasih najde spomin v kolektivni brezimni podobi ljudstva mrtvih "ti" z bolj opredeljenimi in natančnejšimi obrisi, ki se skorajda vedno kaže z ženskimi potezami matere ali privzame simbolično vlogo "sestre". V pesmi *Schwarze Flocken* (*Črne snežinke*) – v eni izmed prvih pesmi, v katerih spomin na mrtve spremlja poskus v utopičnem prostoru *des Gedichtes* nadaljevati vsakdanji pogovor z materinim "ti" – govori mati s sinom iz daljave kraja, kamor je bila odpeljana, in ga prosi, naj mu pošlje "šal", simbol zaščite in pomoči, posebno pa, naj spomni svoje lastne otroke *der Enge der Welt*, "tesnobe sveta".³⁹ V tej pesmi – v kateri "jaz" prilagodi strukturo "prosilne molitve" ter najprej posluša prošnjo za pomoč in nato odgovori, tako da se obveže pričevati – se jasno razkrije dvojna funkcija molitve kot *Totengedächtnis*, ki postane obenem prošnja in odgovor, pozornost in spomin. Po eni strani namreč pesem posveti *pozornost* glasovom, ki mrmrajo v kraljestvu mrtvih, in jim znova da zvočnost, po drugi strani pa se pogovarja z njimi ter *se spominja* njihovega tragičnega konca in pričuje zanje o strahovitem zločinu; tako doseže, da spet odzvanja obupana zahteva po pravici.

Die Todengedächtnis, "spomin na mrtve" – ena izmed tém, ki se v Celanovi liriki ponavljajo vse od njegovih mladostnih stvaritev in od znamenite *Todesfuge*⁴⁰ naprej – se tako spreminja v meditacijo in z značilnimi potezami zbranosti, značilnimi za molitev v blagor pokojnih, približuje slavilnim tonom pričevanja in slavnostnim tonom razglasitve solidarnosti. *Andacht* v vseh teh oblikah vodi prepričanje, da more samo v spevu, ki je spremenjen v molitev, klic bolečine mrtvih dobiti tolažbo, odrešenje in mir. Pesem tako postane kraj, v katerem se znova zastavi starodavno biblično vprašanje o smislu trpljenja pravičnega, in omogoči prehod od psalmodičnih tonov h klicalnim [invocativi], lastnim tistemu modrostnemu [sapienziale] izročilu, ki kritično razmišlja o vprašanju pravičnosti in povračila. Jobova téma, téma opravičenja pravičnega, tako postane temelj, v katerega se umešča molitev kot pozornost in spomin, kot zbranost, molitev za mrtve [suffragio] in pričevanje. Če je, kot je bilo zapisano, *po Auschwitzu* Jobova knjiga zares postala *das Schicksalbuch* judovskega ljudstva⁴¹ – tistega *Sandvolkes*, katerega epopeja bolečine dobi svoj glas v Celanovih verzih – tedaj je podoba "v pepelu sedečega" Joba najustreznejša metafora, ki

navdihuje vez med pesništvom in molitvijo v pesmih, ki smo jih opazovali, in omogoča tema oblikama, sorodnima "pozornosti duše", prevesti v besede klic, s katerim obupana ustvarjenina kliče na odgovor Boga, njegova dela in njegovo pravico.⁴²

3. "Psalm" hvaljenja in molitve Boga

Sklicevanje na Boga in na njegovo pravico postane izrecno, ko "ti-ja" ni mogoče takoj poistovetiti z osebami ali rečmi, ki pripadajo izvorni *Landschaft*, ampak je lik z nedoločenimi obrisi, "drugi", drugačen od "jaza", ki teži k temu, da bi ubežal z dialoškega območja, ki ga omejuje pesem, k prostoru utopične presežnosti, ki se zarisuje v daljavi. Toda če se "ti", na katerega se obrača pesniški nagovor in je nanj naslovljena molitev s svojo vsebno zahtevo po poslušanju, razodeva daleč/oddaljen [lontano], če usta brezimnih mrtvih ostajajo zaprta v svoji vznemirjajoči onemelosti, lahko pesem, ki je bistveno dialoška, še vedno poskuša govoriti "o zadevi popolnoma Drugega".⁴³ Toda ta "drugi", ta *terminus ad quem* nagovora, ki ostaja nedoločen, more biti imenovan samo *per viam negationis*, tako da se zatečemo k nikalnemu/neosebnemu [impersonale] zaimku *niemand*. Ta "za-imek" je gibljiva sled, ki ostane v besedilu za "imenom" odsotnega, ki sicer ne odgovarja in ostaja skrit v svoji skrivnostni "drugosti", vendar ima moč znova zbuditi klic(anje) [invocazione]. Pesništvo se v obup(a)nem poskusu, da bi stopilo v odnos s tem nedoločenim in neopredeljenim "drugim", torej naslavlja k novim oblikam nagovora in molitve, ki upoštevajo težave, na katere je naletel proces dialoga, in so strukturno drugačne od pozornosti in zbranosti. Molitev, s katero "lirični jaz" išče sled odsotnega, se preobrazi iz zahteve po poslušanju v tožbo, v razpravo in spodbijanje neznanega in daljnega "ti-ja", vse dokler ne dobi oblike prave pravcate "protimolitve", s katero se jaz zaradi nerazumljive oddaljenosti upre in se pogosto zateče k izrekanju urokov in preklinjanju.

Ta nova izoblikovanost pesniškega nagovora, ki predpostavlja zatekanje k oblikam molitve, ki so drugačne od teh, ki smo jih zabeležili doslej, srečujemo predvsem od zbirke, naslovljene *Die Niemandrose*.⁴⁴ Tukaj "ti" vidneje dobi poteze "popolnoma Drugega" in božjega in nemi pogled mrtvih vedno bolj priklicuje skrivnostno ozadje tišine Boga. V tem kontekstu

najde svojo pravo umestitev posebna pesniška stvaritev, ki jo je sam avtor naslovil *Psalm*, pomeni pa najočitnejši dokaz za psalmodično-klicno okostje Celanove lirike in potrjuje, da tesna povezava med pesništvom in molitvijo zadeva ne samo slog, obliko in ton *dichten*, ampak tudi njegovo vsebino.⁴⁵

On prvem branju se zdi poglobljena značilnost Celanovega *Psalma* to, da je Božji "ti", na katerega je naslovljeno klicanje, označen z nikalnim/neosebim [impersonale] zaimkom *Niemand*. Tudi navezava na biblično pripoved o stvarjenju, ki jo moremo zaslediti v prvi kitici, namerno nadomešči sveta Božja imena z nedoločnim zaimkom in na prvi pogled potrjuje tezo tistih, ki so v tej zgradbi videli parodičen ali kritično-uničevalen namen, ki naj bi avtorja navedel k uporabi literarne oblike bibličnega psalma, da bi ustvaril "protipsalm", ki ga zaznamujejo nespoštljivi toni in bogokletne vsebine.⁴⁶ Ta edinstvena pesniška stvaritev, ki povzema točno določeno obliko biblične molitve, ob poglobljenjšem branju v resnici razodeva plastovito in kompleksno strukturo, ki se iz pogrebne tožbe preoblikuje v obžalovanje, da je božje oddaljeno, vse dokler se ne preobrne v hvalni spev Bogu, ki je pojmovan kot "popolnoma drugi" in kot *Nichts*.⁴⁷

Prva kitica *Psalma* namiguje – v slogu *Klagelied*, "skupinske tožbe" – na zapuščenost od božjega in objokuje umanjano izpolnitev oblube o "novem stvarstvu", po kateri bi morala biti iz "zemlje" in "ila" zgnetena telesa mrtvih in dobiti nov dih življenja:

Niemand knettet uns wieder aus Erde und Lehm,
niemand bespricht unsern Staub.
Niemand.

Nihče nas ne bo več zgnetel iz zemlje in ila,
nihče govoril o našem prahu.
Nihče.

Spev liričnega jaza na sledi "spomina na mrtve" tudi tukaj izraža stanje trpljenja, samote in zapuščenosti in se meša z zborna tožbo, ki jo vsi skupaj naslavljajo na Božji "ti" zaradi umanjkanega vstajenja. Raba zaimka "mi", prve osebe množine namesto prve osebe ednine, poudarja, da lirični jaz ne govori individualno, ampak pomeni kolektivni glas skladno z značilno

shemo prošenj v psalteriju. Toda v drugi kitici nadomesti tožbo hvalnica in nedoločni zaimek, ki je bil poprej napisan z malo začetnico, je posebljen in nagovorjen s "ti".⁴⁸ Med tema dvema izrazoma, med "ti" in "mi", se vzpostavi odnos, ki predpostavlja srečanje v znamenju *blühen*, "cvetenja", ob soočenju z *Niemand*:

Dir zulieb wollen
wir blühn.
Dir
entgegen.

Ein Nichts
waren wir, sind wir, werden
wir bleiben, blühend:
die Nichts-, die
Niemandrose

Hvaljen bodi, Nihče.
Tebi na ljubo želimo
cveteti.
Tebi
nasproti.

Nič
smo bili, smo, bomo
ostali, cvetoč:
Roža niča,
Nikogaršnja roža.

V nadaljevanju *Psalma Niemand* vedno bolj zapušča ohlapne in nedoločene poteze "zaimka" in išče svojo opredelitev v skrivnostnem prostoru *des Nichts*. Ne zarisuje se kot *nihil negativum*, ki izničuje obstoj posameznika, ampak kot numinozna moč, ki varuje/ohranja izvor stvarstva in smisla in ki pojmovno ni opisljiva in obvladljiva. V tretji kitici ima namreč prek uporabe metafore "vrtnice", drage mističnemu izročilu, razcvet niča

moč, vzpostaviti *den Niemand* v njegovi stvariteljski vsemogočnosti, ki je zmožna dati novi sij smisla tudi ničnosti [nullità] obstoja. To temačno in enigmatično obzorje, ki se je zarisovalo na robovih *des Gedichts* in v katerem so se, kot se je zdelo, izgubljale sledi božjega, postane zdaj zemlja, v kateri roža skrivnostno cveti naprej in osvobaja bolečino njenega trna. *Die Niemandrose* – simbol mističnega preropenja in, splošneje, prenove⁴⁹ – postane metaforičen izraz za skrivnostno delovanje Božjega v ustvarjenem in razodeva njegovo navzočnost skladno z značilnimi načini skrivnega mističnega bogojavljenja.

Metafora "vrtnice", ki cveti v luči ničā, tako omogoča opozoriti na to, da Celanov *Psalm* prešinja globoka religiozna *pietas*, ki je uporaba nedoločnega zaimka niti najmanj ne zatemnjuje. *Niemand* namreč upošteva svetopisemsko zapoved, naj se ne imenuje sveto Božjega imena, ter nedvoumno zavzema mesto, ki v starozaveznem izročilu pripada Bogu, in v svoji nedoločenosti vključuje neskončno popolnost Božjih [divini] imen in pridevkov. Paradokсно klicanje *Gelobt seist du, Niemand*, "Hvaljen bodi, Nihče", je torej molitev zapuščene ustvarjenine, ki v dobi nihilizma utrpeva oddaljenost in odsotnost Božjega "ti-ja", ki molivcu skriva svoj glas in svoje obličje. In vendar se k temu oddaljenemu in odsotnemu "ti-ju" še naprej dviguje rotnje nekoga, ki ga neprenehoma prosi, da bi ga srečal, da bi se napotil k njemu in da bi mogel tudi on zacveteti kot *die Nichts-*, *die / Niemandrose*, kot "Roža ničā / Nikogaršnja roža". *Niemand* torej še zdaleč ni preprost "zaimek", ki napotuje na neobstoječe "ime", ampak se na koncu napolni s svojo lastno vsebino in postane najprimernejši izraz za pesniško izražanje tega, kar bi filozofija opredelila kot "pojmem Boga po Auschwitzu"⁵⁰. Zapeti hvalni spev temu *Niemand* torej ni parodija molitve z uničujočimi in bogokletnimi nameni, ampak je priznanje prepadne skrivnosti, ki obkroža božje, katerega razkrivanje se po Auschwitzu umika v skrivnostni prepad ničā ali sledi skritim potem tišine v njenih neskončnih "različicah"⁵¹.

Na zapuščenost od božjega in na tišino Boga namiguje tudi pesem *Tenebrae*, ki je v kontekstu, kjer prevladuje somrak, na videz še bolj brezbožne in bogoskrunske vsebine kot *Psalm* pred njo⁵². Pesem sprevrča klasično shemo molitve, v kateri se molivec obrača na Božji "ti", ki je mišljen kot Najvišji. Tukaj je, nasprotno, "Gospod" (*Herr*), ki je neposredno

povabljen, naj moli, "moli k nam" skladno s spuščajočim se gibanjem, ki namiguje na nedoločeno obliko učlovečenja ali *kénosis* in ki mu uspe za ceno neizogibne "izgube prestola" ustvariti bližino med Bogom in človekom, predpostavko za mogoče srečanje:

Nah sind wir, Herr,
nahe und greifbar.

Gegriffen schon, Herr,
ineinander verkrallt, als wär
der Leib eines jeden von uns
dein Leib, Herr.

Bete Herr,
bete zu uns,
wir sind nah.

(...)

Bete, Herr.
Wir sind nah.

Blizu smo, Gospod,
blizu in dosegljivi.

Že zgrabljeni, Gospod,
med sabo oprijeti s kremplji, kot bi bilo
telo vsakega tu od nas
tvoje telo, Gospod.

Moli, Gospod,
moli k nam,
blizu smo.

(...)

Moli, Gospod,
Blizu smo.

V luči hasidske tradicije, ta Celanu nikakor ni bila tuja, bi to pesem, v kateri se božje izrecno pojavlja kot "ti" pesniškega nagovora, mogli brati kot prispevek k zagrizenim razpravam rabinov o "molitvi Boga"⁵³. Dejansko se zdi, da se je v tej pesmi – v kateri je slišati odmev starega religioznega speva *Homo, miserere Dei!*⁵⁴ – Celan navdihoval pri starem srednjeveškem izročilu *Officii tenebrarum*, "večernic" krščanskega bogoslužja.⁵⁵ V tej optiki izraz *tenebrae* ni pesniška metafora, ki naj z Novalisovo govorico izrazi približevanje teme ali noči, ampak je hieratična beseda cerkvene latinščine, ki označuje mračenje neba med "šesto uro" in "deveto uro" velikega petka, o katerem poročajo evangeljske pripovedi: *A sexta autem hora tenebrae factae sunt super universam terram*⁵⁶. V tem kontekstu se *beten*, ki je tukaj pripisan "Gospodu", istoveti z zadnjo molitvijo umirajočega Kristusa na križu, ki z besedami psalterija obupano prosi: *Eli, Eli, Lamma samachthàni? hoc est: Deus meus, Deus meus ut quid dereliquisti me?* Gre za "molitev par excellence"⁵⁷, ki je sestavljena iz klica k Bogu v skrajni uri smrti, katerega vsebina je prošnja za pomoč in poslušanje in ki prav zato združuje ljudi med seboj in jih približuje Bogu.

V tem kristološkem kontekstu, značilnem za *theologiam crucis*, evharistično sklicevanje na "telo" (*Leib*) in "kri" (*Blut*), ki ga najdemo v drugem delu pesmi, povezuje Kristusovo trpljenje s trpljenjem judovskega ljudstva, žrtve holokavsta. To, da so zagrabljeni, da napredujejo *windschief*, "od vetra nagnjeni", pitje, prazne in puste oči in usta so vse podobe, ki konkretno spominjajo na to zgodovinsko izkušnjo bolečine in smrti in jo predstavljajo v območje, ki ga razsvetljuje odsev sakralnosti. Izraz *tenebrae* dobi tako natančnejši in konkretnejši pomen: označuje senco nihilizma in povzdiguje v zgled zgodovinsko in epohalno izkušnjo *der Gottesverlassenheit*, ki sestavlja religiozno ozadje, v katero se umešča Celanovo celotno pesniško delo. Skrajni dih, trgajoče rotenje umirajoče ustvarjenine, torej ni bogokletno preklinjanje, toliko manj ironično in nespoštljivo profaniziranje "svetega trpljenja". Tudi tu zadnja kitica – *Bete, Herr. / Wir*

sind nah, "Moli, Gospod. / Blizu smo" – raztopi na videz sarkastične tone tretje kitice, ki je vabila Boga, naj "moli k nam". Tako klicanje v teminah, s tem se izražata oddaljenost Boga in njegova tišina, ni parodija v verzih, ki bi hotela izsmejati eno izmed temeljnih izrazov vere kot *orandi*. Molitev k Bogu, ki se preobrne v Boga, ki moli, je samo na videz parodija molitve in ta preobrnitev ni nič drugega kot odziv globoko religioznega duha, ki pojmuje iskanje "ti-ja" kot iskanje božjega in smisla, vendar izkuša otemnitev neba, na katerem Bog po izročilu prebiva in koder je mogoče občutiti njegovo skrivnostno odsotnost.

V mrakobnem kontekstu *Tenebrarum* dobi neskončni nagovor v iskanju nekega "ti-ja", ki bi mogel poslušati in morda odgovoriti, globok religiozen pomen tudi zato, ker v svojem tragičnem izidu ne preneha vztrajati pri klicanju. Povabiti Boga – kakršno koli sta že njegovo ime in njegovo obličje -, naj moli v noči sveta ter se obrne k človeku in se mu približa, pomeni namreč ne le vsebnost zнова predstaviti starodavni *theologoumenon Dei loquentis*, ampak tudi v širšem smislu razvidevati vrednost pristne molitve. Če je resnična trditev, da "je samo v molitvi mogoče razumeti odgovor na molitev"⁵⁸, lahko potegnemo sklep, da v pesmi *Tenebrae* molitev Boga postane "odgovor" na človekovo "prosilno molitev" in ne utiša ustvarjenini lastne in človeško dialoške zahteve po "vztrajanju pri molitvi"⁵⁹.

4. Dialektika molitve in preklinjanja

V tej interpretativni optiki, ki obravnava nihilistično in religiozno naravo Celanove lirike, dobi ustrezno interpretacijo tudi nekaj pesmi, v katerih se izraža odločen protest v razmerju do neznanega in odsotnega "ti-ja" in kjer se molitev, objokovanje in tožba sprevržejo v izrekanje urokov in preklinjanje.

V pesmi z naslovom ... *Rauscht der Brunnen* (... *Šumi vodnjak*) v vsej silovitosti izbruhne zagrenjenost jaza, prisiljenega v "tišino" in obvezanega pretrgati dialog, potem ko je ugotovil odsotnost "ti-ja", ki ga je klical in ponavljal svoj klic (*Und du:/ du, du, du, "In ti: / ti, ti, ti"*)⁶⁰:

Ihr gebet-, ihr lästerungs-, ihr
gebetscharfen Messer

meines
Schweigens.

Vi molilno, vi bogokletno, vi
molilno ostri noži
mojega
molka.

Die Lästerung, "bogokletje" – ostro kot rezilo noža, ki ga je pesem *Spät und Tief (Pozno in globoko)* že omenila v kristološkem kontekstu⁶¹ – tukaj potrjuje negativen izid prosilne molitve in neuspeh samega dialoškega nagovora pesniške govornice. V znameniti pesmi *Zürich, Zum Storchen (Zürich, Pri štorclji)*, napisani po razpravi, ki jo je imel Celan z judovsko pesnico Nelly Sachs v nekem züriškem hotelu, je kletev izrecno usmerjena k Bogu⁶². Tudi tukaj nezadostnost *der Rede*, o kateri toži prva kitica, okrepi klicanje *des Du*, "ti-ja", z *Aber-Du*, "kakor-Ti", nato pa v drugi kitici sprosti *die Klage*, tožbo vedno bolj samega jaza, ki se prevaja v *Anklage*, v silovito obtožbo odsotnega.

Von deinem Gott war die Rede, ich sprach
gegen ihn ...

O deinem Bogu je bil govor, govoril sem
proti njemu ...

Tukaj je "obtoženec", proti kateremu je govor, *der Jüdische Gott*, "judovski Bog", Bog očetov, o katerem se je slišalo govoriti "preveč" in "premalo" (*Vom zuviel war die Rede, vom / Zuwenig*, "O premnogo rečeh je bil govor, o / premalo"), ta Bog, ki se skriva za oblakom in si jemlje svobodo, da ne odgovarja človeku, ki želi razpravljati z njim⁶³. Molitev, ki ni poslušana, se tedaj izlije v obupano obtožbo, ki prevzame jobovske tone pravega upora "proti Bogu". *Deinem Gott* – Bogu, v katerega so verjeli Nelly Sachs in tisti, ki so sakralizirali šo'ō, "katastrofo", in jo interpretirali kot še eno znamenje Jahvejeve izvolitve – Celan postavlja nasproti "svojega Boga", odsotnega in nerazumljivega Boga, ki "je dopustil Auschwitz" in

ki mu je pripisan nesprejemljiv odgovor, ki se izraža s sopihajočim in ohropljenim glasom ter sam preklinja in obtožuje (*sein höchstes, umröcheltes, sein / haderndes Wort*, "njegovo najvišjo, ohropljeno, njegovo / prepirljivo besedo").

Toda – kot pravi bistroumna ugotovitev – *l'homme révolté*, ki se v obdobju nihilizma izraža z bogokletno govorico, ni "z gotovostjo ateist": njegov upor se namreč ne meša toliko z zgodovino ateizma, ampak se prepleta "s sodobno zgodovino religioznega občutja", ki "ne odpravlja Boga", ampak ga izziva in "mu preprosto govori kot z enakim"⁶⁴. V tem smislu torej kletev, kolikor je rezultat dejstva, da klicani "ti" ni uslišal klica, vendarle ohranja skrito vez z molitvijo, ki je v tem primeru v "nevarnosti, da bo skušala Boga"⁶⁵. V pesmi z naslovom *Hinausgekrönt (Izkronan)* more tako Celan v enem samem verzju imenovati *Flucht in Gebet*, "kletev" in "molitev", v tveganem približevanju: to ima močan okus po kričečem oksimoronu, ki daje v razvid paradokсно stanje, v katerem je v dobi "božjega mrka" molitev; ta se spremeni v klicanje, ki se neizogibno izteče v "skušanje" Boga⁶⁶.

V številnih drugih pesmih Celanov pesniški jezik uporablja sarkastično in bogokletno izrazje, ki je bilo opredeljeno kot značilno "antiteološko" in katerega namen je, se zdi, želja, da bi z absurdnimi besedami kritiziralo in uničevalo vsebino nekaterih religioznih dogem, pri tem pa se posebej nanaša na krščansko izročilo⁶⁷.

Vendar se molitvi včasih ne uspe popolnoma preobrniti v svoje nasprotje, v kletev in bogokletje, ampak se spelje na nesmiselno jecljanje, na koščke izoliranih stavkov ali besed, ki so zvečinoma odmev molitev, vzeti iz judovskega bogoslužja, vendar te niso nikdar navedene v celoti in niso prepoznavne na prvi pogled. Tako je v že navedeni pesmi *Die Schleuse*, v kateri se *der Vielgötterei* – "mnogoboštvu", ki namiguje na politeizem, ki se mu nasproti postavlja judovski monoteizem – pripisuje izguba pomena *Kadiša*, molitve, ki ustreza posvečevanju Božjega imena⁶⁸. V mladostni pesmi *Die Schwelle des Traumes (Prag sanj)* podoba "osemnajstih vrčev", ki skrivnostno ostanejo "prazni", morda namiguje na molitev Osemnajstih blagoslovov, ki pa je pretrgana malo pred koncem⁶⁹. Podobno se v eni izmed kitic pesmi *Engführung*, tedaj ko so imenovani "zbori" in "psalmi", pojavi *Ho, ho- / sanna*, delilni vezaj na koncu vrstice pa uvaja premor,

ki ustavlja klicanje rešitve⁷⁰.

Skupaj s temi prvini judovskega izročila – ki niso nikdar omenjene zato, "da bi porodile obnavljajoče pojavitve [epifanie]"⁷¹ – najdemo tu in tam nekaj odmevov na posebne praznike judovskega prazničnega koledarja, vendar se ti zdijo nejasni spomini, ki ostajajo daleč in neučinkoviti. Tako bi na primer pesem *Hüttenfenster (Okno zavetišča)* mogla namigovati na "šotore" istoimenskega hebrejskega praznika (*sukot*), ki spominja tudi na izhod iz Egipta in je torej povezan z izgnanstvom in romanjem⁷². V pesmi *Osterqualm (Vstajenja dim)* sta veselje praznika *pesah* in ponujeno velikonočno jagnje zatemnjeni s "pogubnim" dimom teles, žrtvovanih v koncentracijskih taboriščih⁷³. In končno pesem, naslovljena *Hawdalah (Havdala)*, namiguje na praznovanje sobote in priklicuje v spomin smisel "ločitve" na sakralno in profano, ki zaznamuje judovsko "razliko"⁷⁴.

Poleg institucionalne molitve, ki je pretrgana ali pozabljena, je tukaj še molitev, ki je zavrtnjena in spodbijana, saj naj bi bila prazna in predvidljiva, prazno brbljanje, nezmožno srečati "ti-ja", na katerega se obrača, in ga izbežati iz njegove enigmatične tišine. *Das Gebet*, speljana na mehanično prežvečene zdihljaje ali na litanije, ki se ponavljajo v nepozornosti, je postala *Prasselgebet*, "molitev", ki "silovito" pade, reka besed, ki se ji je treba izogniti in je ne izgovarjati z usti ali spremljati s posebnimi kretnjami rok⁷⁵. V tem smislu pesem iz zbirke *Lichtzwang (Pritisk luči)* kategorično zapoveduje jazu, ki moli: *Schneid die Gebetshand*, "Odstriži molilno roko"⁷⁶, v pesmi *Sibirisch (Sibirsko)* pa najdemo ugotovitev, da nima več smisla recitirati številnih molitev, ki so tukaj naznačene z vseobsegajočo metaforo "loka"⁷⁷:

Bogengebete – du
sprachts sie nicht mit ...

Loki molitev – nisi
jih izgovarjal z drugimi ...

Množica molitev, predvsem tistih institucionaliziranih in ritualnih, ki so del bogoslužja, je v Celanovih pesniških podobah nakopičena v poseben *Gebetssilos*, v zbirališče, podobno hermetično zaprtemu "silosu", in zdi

se, da so izgubile svojo učinkovitost in svoj smisel⁷⁸. V drugi pesmi se *die verrauchte Gebete*, "spuhte le molitve", naložene v neredu *psalmhufig*, "nad psalme", postavljajo nad *geblättertes Bibelgebirg*, nad "gorje Biblij", "prelistanih" kot katera koli knjiga⁷⁹. Toda *die verrauchte Gebete* so tudi molitve, "sežgane" in "speljane na dim", ker so odslej brez svoje starodavne vrednosti, kot spominja ena izmed pesmi v zbirki *Fadensonnen (Vlaknasta sonca)*: *Du brennst ein Gebet ab*, "Ti sežgeš molitev"⁸⁰. V zadnji pesmi zbirke *Schneepart (Snežna delnica)* kritika institucionaliziranih oblik molitve, v katerih je *beten* speljan na *lallen*, vzame v pretres *der Gebethub*, "dvig", vsebovan v vsaki vrsti molitve, ki se ji pridružuje pogubni *Rebmesser*, "vinogradniški nož", simbol uničenja in smrti⁸¹.

V luči analize pomembnega dela obsežne tvarine, ki jo dajejo ti verzi, postane jasno, da mesto, ki ga zavzema molitev v Celanovem pesniškem delu, nikakor ni obrobno ali drugotno. Vendar tu molitev ni enoznačno zaznamovana, ampak se oblikuje v množstvo med seboj različnih in enako pomembnih likov. Poleg oblike zbranosti, spomina in molitve za pokojne je namreč v Celanovi liriki še hvalna molitev v obliki psalma, v drugih oblikah, ki preobračajo molitev v protimolitev (kot so žalostinka, obtožba, zaklinjanje in bogokletje), pa neprenehoma odmeva Jobova téma, za katero se zdi, da je v dobi nihilizma neločljiva od konteksta *orandi*. Pomembna postane tudi kritika institucionaliziranih oblik, če upoštevamo, da predpostavlja zavračanje "prosilne molitve" z njenimi utilitarističnimi in evdajmonističnimi zastranitvami, vrednost pa priznava spontani molitvi, prosti vnaprej pripravljenih shem.

Razmerje Celanove lirike do molitve v množstvu vidikov, ki smo jih skušali orisati na teh straneh, moremo sintetično povzeti v obrazcu *zum Gebet/gegens Gebet*, ki ga najdemo v eni izmed zadnjih pesmi⁸². Gre za dvojno gibanje, ki po eni strani nosi pesem "k molitvi", tako da se ta steka in istoveti z njo, po drugi strani pa ima Celan pesništvo za izbrano prostorje radikalne kritike "proti molitvi", če z njo razumemo množico nespremenljivih obrazcev, ki jih je institucionaliziral kult. Neskončni nagovor torej daje prostor nekakšni "protimolitvi", ki se zateka k zaklinjanju in bogokletju, vendar se ji ne uspe osvoboditi ponavljajočega se in vztrajnega klicanja "ti-ja", posebno ko ta, nagovorjen kot *Niemand*, dopusti, da postane prosojna vsa polnost *des Nichts*, na katerega napotuje. Toda včasih, ko ta *Nichts*

kraljuje v vsej svoji skriti moči, nazadnje lirični "jaz" v tem "Niču" prepozna bodisi postavljeni "ti" bodisi samega sebe: nazadnje ga ta "Nič" pogoltne. Jobovski trenutek – tožba in obtožba skritega in odsotnega "ti-ja", ki vodi jaz na rob obupa in mu daje občutiti, kako ničen je temelj ničnosti – je tedaj presežen po mistični poti.

5. Mistična pot in molitev tišine

Ko Celanova pesniška beseda stopi na mistično pot, doseže vrhunec svoje katarze in razreši dialoško napetost pesnikovanja v osvobojevalno "tišino", ki omogoča, da se znova združi s svojim skrivnostnim izvorom. Toda paradokso stopi na to pot prav zato, ker jaz še ni osebno srečal obličja in imena "ti-ja" in mora domnevati, da se ta skriva v daljavi, v skrivnostno tihem ozadju, ki nikakor ni temačno brezno, v katerem vse molči in se izničuje. Jaz, ki obupno trpi zaradi odsotnosti in oddaljenosti "ti-ja", čuti, da ga privlači to skrivnostno ozadje, v katerem se, kot se zdi, skriva izvor vseh imen, in se torej skuša potopiti vanj v upanju, da bo našel poslednji odgovor na svoj neskončni nagovor in klic.

V tem kontekstu, v katerem se zdi, da bo klicanje dobilo svojo utešitev, se molitev ne predstavlja več v tragičnih, tesnobe polnih oblikah, ki prosijo za poslušanje in pozornost ali zaklinjajo in preklinjajo, ampak dobi posebno obliko, ki bi jo mogli opredeliti kot "molitev tišine", katere najpopolnejši izraz je prav v katarzičnem preseganju vsake oblike prošnje in zahteve.⁸³ Molitev tako dobi poteze "molitve brez prošnje" in postane čista zbranost duše, ki se dviguje k območjem tišine in tako uresničuje katarzo pesniške besede. Toda to ne pomeni, da bi Celanova lirika postala *ascensus mentis in Deum* in sledila stopnjam postopne in dvigajoče se poti, znane vsem velikim mistikom. Mistična pot pomeni za Celana predvsem pot "zbranosti" in "pozornosti" in postane "pot umetnosti", saj je bistveno *via unitiva*, ki liričnemu jazu omogoča, da razreši dialoško napetost in vzpostavi neposreden odnos s "ti", vse dokler se z njim ne poistoveti. Cilj, ki ga *das mystisches Lied* želi doseči po tej poti, je, paradokso, njena lastna katarza, osvoboditev in ločitev od vsakršne oblike klicanja in molitve⁸⁴. Jaz se potopi v nekakšno *unionem mysticam* v neskončnem in neizrekljivem prostorju nič in tako končno najde spokojnost in mir v globoki tišini.

Mistična molitev v Celanovih verzih sledi gibanju *zu dir hin*, "k tebi", ki smo ga opisali poprej: ko "jaz" izniči razdaljo, se prepozna v "ti-ju", izkuša ga kot *ganz, ganz wirklich*, "popolnoma, popolnoma resničnega", vse dokler ne oslepi in ne postane v mistični blaznosti *ganz Wahn*, "popolna blodnja"⁸⁵. V pesmi *Sprachgitter (Rešetka jezika)* – eni izmed pglavitnih pesniških stvaritev, posvečenih dialoški komunikaciji – oko jaza med prečkami opaža "ti", ki je onkraj "rešetke", in pri sebi komentira: *Wär ich wie du. Wärst du wie ich*, "Ko bi bil kakor ti. Ko bi bila kot jaz".⁸⁶ Središčna podoba pesmi kliče v spomin "rešetke" klavzurnih samostanov in namiguje na religiozni kontekst, v katerem jaz bedi pred "ti-jem" v tihi spokojnosti zbranosti in se osredišča v molitvi, ki se začne z nizom *exertitium spiritualium*, ki pripravljajo srečanje. Na koncu mističnega zedinjenja se pojavi samostanska tišina, kot recitira verz *zwei / Mundvoll Schweigen*, "dvoje / polnih ust molka", in priklicuje v spomin podobo globoke simbioze, zavite v "pomen luči", ki omogoča prodreti vse do najgloblje notranjosti obeh in "uvideti dušo". "Molitev tišine" tako povzema obliko *der Andacht*, notranje zbranosti, v katero se jaz potopi v iskanju "ti-ja", pa tudi v iskanju samega sebe in svojega izvora. Verzi, ki najbolje izražajo *unionem mysticam*, doseženo po tem krožnem gibanju odhajanja in vračanja od jaza k ti-ju in od ti-ja k jazu, so tisti, ki jih beremo v *Radix, Matrix*⁸⁷. Tukaj potapljanje v brezno niča – ki je označen kot *Nichts*, pa tudi kot *Aber-Du*, kot "kakor-Ti", ki popolnoma presega jaz – ustreza vračanju k zemlji izvorov, ki znova daje "judovske korenine":

du mir vorzeiten, du mir im Nichts einer Nacht,
du in der Aber-Nacht Be-
gegnete, du
Aber-Du ...

ti meni некоč,
ti meni v niču noči,
ti v kakor-Noči sreča-
na, ti
kakor-Ti ...

Tudi *Matière de Bretagne* opisuje dogodek srečanja v nočnem kontekstu, v katerem *Nichts*, tiho in prepadno prostorje niča, omogoča zbranost in osredinjenje v molitvi⁸⁸. Tukaj jaz izniči svoj *moi haïssable* in vnovič najde svoj izvor: začasno utiša vsa svoja tesnobna vprašanja in vztrajne zahteve, in ko je končno za trenutek osvobojen jarma neskončnega nagovarjanja, more prepoznati svojo skrito istovetnost in zatrditi: *Ich bin du, wenn ich ich bin*, "Jaz sem ti, ko sem jaz".⁸⁹

Zedinjenje, sledeč tradicionalni mistični poti, v pesmi *Einmal (Nekoč)* predpostavlja prehod skoz *Vernichtung*, "izničenje jaza", potem pa naj bi se uresničilo v nekakšnem razsvetljenju ali videnju, polnem katarzičnega in odrešenjskega pomena: *Licht war. Rettung*, "Bila je luč. Rešitev"⁹⁰.

Včasih je mistična pot paradoksnno podobna "sestopu" v duhovno *anábasis*, ki dosega prepadne globine niča.⁹¹ Zedinjenje je tedaj izraženo z enim samim izrazom: s preprostim prislovom *mitsammen*, "skupaj", ki je opredeljen kot *Zeltwort*, "beseda", podobna "šotoru", ki v svetopisemskem izrazju metaforično izraža zaščiten kraj, kjer se zgodi srečanje. Drugič gre za pravo pravcato "poglobitev", kot se zgodi v že navedeni pesmi *Aschenglorie*, v kateri jaz na nočnem ozadju, ki daje misliti na "mistično noč", razsvetljeno s "tatarskim mesecem", priznava: "sem se zakopal vate in vate"⁹².

V zadnjem delu zbirke *Lichtzwang* se zgosti niz prvin zahodnega mističnega izročila, ki dokazujejo, kako se pot pesniške katarze steka s potjo "molitve tišine". Predpredzadnja pesem tega cikla – naslovljena *Treckschutzenzeit (Čas potegovanja čolna)*⁹³ – ima za temo osvoboditev in ločitev od vsake svetne stvari in vsake oblike volje, torej tudi "od lastnega jaza" in "od Boga", v skladu z mističnim vzponom, ki ga je obravnaval že Mojster Eckhart, na katerega se navezujejo verzi:

Todes quitt, Gottes
quitt.

prost smrti, prost
Boga.

V tej pesmi se Bog ne razkriva kot Najvišji, ampak je imenovan na

videz nesmiselno, z izrazom *der Enthöhte*, kot "ta, ki je izgubil oblast". Vendar te podobe ne smemo razumeti v pomenu bogokletne "izgube prestola", ampak dobi svoj globoki pomen prav v navezavi na Eckhartovo misel: označuje doseženje višje ločenosti, s katero se Bog, ki ni več vezan na oblike volje ali moči, *geinnigt*, zbere "v najnotranjšem" samega sebe. V naslednji pesmi, naslovljeni *Du sei wie du (Bodi, kar si)*, je navezava na Eckharta še bolj izrecna⁹⁴; vendar pa je tukaj "ti", ki vselej ostaja zvest samemu sebi in ki ga "spomin" vrača in slavi, predstavljen z biblično podobo Jeruzalema, v kateri se v edinstvenem spletu stekajo svetopisemsko preroštvo, judovska in zahodna mistika. Zadnja poezija je končno prava "mistična molitev" in zvest opis katarzične izkušnje pesnjenja⁹⁵. Že v prvem verzu *Wirk nicht voraus*, "Ne dejstvuj vnaprej", pesem s tem naslovom izraža odpoved pripravnemu delovanju in vabi k "počitku" v stanju ekstatične ugrabljenosti in notranje spokojnosti. Jaz je tukaj dosegel stanje popolne ločenosti: svoboden je vsakršne želje ali prošnje in prost tudi vsakršne oblike molitve:

ledig allen
Gebets ...

pretemeljen od ničā,
prost vse
molitve ...

V teh verzih jaz "ne dejstvuje", ampak "utrpeva" brezpogojno prediranje ničā, vse dokler ga ta popolnoma ne posrka in se jaz ne "z-lijē" z njim. s čimer se osvobodi zatekanja k nagovoru in molitvi. Vendar to ne pomeni, da bi se molitev dokončno umaknila in bi bila izničena ali zavrnjena. Še več, prav molitev je bila popolnoma uslišana in ni več razloga za seganje v besedo, klicanje in rotnje: brodolomstvo v "neskončnih prostorjih" in v "nadčloveških tišinah" ničā ne zaznamuje konca molitve. Tišine, v kateri se utrne glas molitve, namreč ne smemo mešati s tišino, ko molivec umolkne, ampak postane pristno religiozna izkušnja "zelo globokega miru", ki se istoveti z najvišjo in najčistejšo obliko molitve: z "molitvijo tišine", znamenjem utešenosti in predanosti [Gelassenheit], pa tudi "odprtosti za skrivnost"⁹⁶.

6. Blagoslov in klicanje v "prostoru religioznega"

Eckhartovo témo neskončne in nedoločljive Božje vsemogočnosti, interpretirane kot "osvoboditev" vsakršne oblike oblasti in povezane z idejo Božje "izgube prestola", povzema pesem *Mandorla*⁹⁷. Tukaj je treba odstavitev in slačenje brati v luči judovske mistike, ne kot izničenje božjega, ampak prej kot njegovo prebivanje v prepadu nič, pojmovanega kot *En Sof*, kot absolutno presežno raztezanje "brez konca":

In der Mandel – was steht in der Mandel?

Das Nichts.

Es steht das Nichts in der Mandel.

Da steht und steht.

Im Nichts – wer steht da? Der König.

Da steht der König, der König.

Da steht er und steht.

V mandlju – kaj stoji v mandlju?

Nič.

Nič stoji v mandlju.

Tu stoji in stoji.

V Niču – kdo tu stoji? Kralj.

Tu stoji kralj, kralj.

Tu stoji in stoji.

Uporaba podobe "mandorle" – središčne podobe religioznih upodobitev božjega – umešča to pesem v kontekst, ki je značilen za "mistično bogojavljenje"⁹⁸.

"Mandelj", "avreola", ki obkroža božje s "kraljevsko" lučjo, postane mitično-metaforičen kraj samorazkrivanja in skrivanja Boga; opisuje religiozni prostor, v katerem prebiva Bog, ki je obenem *absconditus et revelatus* in je tukaj imenovan skladno s tradicionalno starozavezno govorico z imenom "kralj". Pesem tako potrjuje, da je izkušnja nič temeljna izkušnja, zares

značilna za naš čas, ne da bi nas popeljala v pozabo dejstva, da je ta "nič" *pelagus infinitae substantiae*, ki ga je Eckhartova apofatična teologija označevala kot pravo Božje ime *a parte hominis*⁹⁹.

Na paradoksnu pojmovanje božjega – ki božje skladno z natanko določenim mističnim izročilom pojmuje kot *coincidentiam oppositorum*, kot množico nasprotij, ki so iz človeške perspektive logično nerazrešljiva – se sklicujejo nekatere pesmi, ki povzemajo témo Božje oddaljenosti ali bližine in bi jih mogli imeti za različice vzorca, ki ga daje znameniti Hölderlinov verz *Nah ist / Und schwer zu fassen der Gott*, "Blizu je / In težko dostopen Bog"¹⁰⁰. V eni izmed pesmi cikla *Niemandsrose*, denimo, je "ti", v katerega se skuša potopiti jaz, opisan kot "večen", pa tudi kot "nenaseljiv", saj ima dva doma¹⁰¹. Ta "dvojnost" je v temelju napetosti med bližino in oddaljenostjo, med prisotnostjo in odsotnostjo, kot se zgodi v enigmatičnem verzu *ich ritt Gott in die Ferne – die Nähe*¹⁰².

Toda te oddaljenosti ni mogoče interpretirati kot posledico prostovoljnega oddaljevanja človeka, tako kot pozabe ne moremo pripisati zgolj človeški pozabljivosti. *Das / Selbe / hat uns / verloren*¹⁰³ lakonično razglaša neka pesem istega cikla in razviduje, da je *Gottesverlassenheit* epohalno znamenje, ki mu je človek "bolj kot subjekt objekt"¹⁰⁴, ki utrepa in trpi to zapuščenost in se torej po jobovsko sprašuje o nedoločljivem delovanju Boga, ki zagrnjen v skrivnostno avreolo prebiva v prostorju niča in ostaja izvorno zaznamovan s temeljno dvojnostjo *O einer, o keiner, o niemand, o du*¹⁰⁵.

Metafora "mandorle", polna religioznih nanosov, prečka celotno Celanovo pesniško delo in je navzoča tudi v ciklu *Zeitgehöft (Zadvorje časa)* v pesmi z naslovom *Mandelnde (Mandljasta)*, ki opisuje mističnemu zedinjenju predhajajoče čakanje¹⁰⁶. Jaz, ki ga "ti" še ni popolnoma "oslepil", ki še ni popolnoma *entäugt*, "oropan oči", usmeri pogled k obličju Božjega "ti-ja", obdanega z lučjo avreole, in prosi:

*dich
ließ ich warten,
dich.*

tebe
sem pustil čakati,
tebe.

Konec te pesmi, v kateri se pesnik pridruži spevu znamenite judovske religiozne himne, uvaja témo, okrog katere se vrti ves drugi del te zbirke pesmi. Gre za tako imenovani *Jeruzalemski cikel*, ki ga je Celan napisal ob svojem obisku v Izraelu nekaj mesecev pred smrtjo. V njem se mistične prvine prepletajo z značilnimi tematikami svetopisemskega preroštva in zdi se, da "molitev tišine" najde "odgovor", ki tolaži in blagoslavlja¹⁰⁷. Tako more "molitev brez prošnje" *in unione mystica* prinesti tolažbo in razprostreti tudi blagoslov, poln usmiljenja, spokojnosti in miru. Toda molitev tišine more postati prava pravcata molitev blagoslova prav zato, ker ostane prosta zahtev/prošnje [di richiesta] in je le izkušnja podarjenosti in milosti. Motiv blagoslova v obeh svojih vidikih, vidiku danega in vidiku prejetega blagoslova, dobi svojo najpopolnejšo orkestracijo v pesmi *Benedicta*¹⁰⁸:

Ge-
trunken hast du,
was von den Vätern mir kam
und von jenseits der Väter:
– Pneuma.

Ge-
segnet seist du, von weit her, von
jenseits meiner
erloschenen Finger.

Gesegnet: Du, die ihn grüßte,
den Teneberleuchter.

S-
pila si,
kar mi je prihajalo od očetov

in od onstran očetov:
– pnevmo.

Blago-
slovljena bodi, od daleč, od
onstran mojih
ugaslih prstov.

Blagoslovljena: Ti, ki si ga pozdravljala,
tenebralni svečnik.

Tukaj je jaz, ki slavi v verzih lik nje, blagoslovljene, zapleten v spev in tudi sam prejme blagoslov. Zdi se, da je "ti" – ženski lik blagoslovljene (morda še vedno matere, povzdignjene v simbol *Matris misericordiae* ali *Matris dolorosae*), ki je domačna z molitvijo in s kultom "svečnika" – popolnoma solidaren z jazom in da posreduje zanj. Tudi ta je "pil" to, kar so mu posredovali očetje in kar je "ti" prejel in prevedel v domačnejši jezik, jidiš. Blagoslov – izgovorjen trikrat: prvič v latinščini (*Benedicta*), nato v nemščini (*Gesegnet*) in končno v narečju jidiš (*Gebentscht*) – podeljuje temu dejanju ekumensko vrednost¹⁰⁹. Zedinjenje in razumevanje "jaza" in "ti-ja", za katera se zdi, da tem verzom podeljujeta slovesno bogoslužno barvo, sta popolni. "Jaz in "ti" sta zedinjena tudi v zapisu, ki ga je Celan postavil pred to pesem: vzet je iz neke pesmi v jidišu, v njem pa se tisti, ki so obrnjeni k Bogu, sprašujejo, "ali mora biti prav tako". In odgovor na to vprašanje, na ta n-ti nagovor, lahko tukaj slišita oba: "da, mora biti prav tako". Poudarek tega "mora biti" pomeni najgloblji smisel blagoslova, ki združuje in zedinja jaz in ti s posvečenji pravega zakramenta.

Ta zapis, ki povzema jobovsko témo prerekanja z Bogom in znova postavlja vprašanje o opravičenju zaradi odsotnosti smisla ob soočenju z zlom in s smrtjo, precej dobro povzema pomen tesne vezi, ki Celanovo pesništvo povezuje z molitvijo. Spev tega bibličnega pesnika v nemščini namreč hoče sodobnemu človeku ponuditi možnost, da "bi se vzel v nebo" in spraševal Boga. Njegove pesmi so dejansko *Sprachtürme*¹¹⁰, zgrajeni z umetelnostjo, da bi se mogli povzpeli iz brezna, v katero se je pogreznil obstoj, tja gor, kjer prebiva Bog, in da bi s krikajočimi zvoki verzov v jasnem nasprotju z ubranostjo nebesnih sfer mogli izraziti poslednje in

radikalno vprašanje o smislu bivanja in obstoja, to religiozno vprašanje, ki v dobi nihilizma in krize vere pomeni tudi eno izmed najiskrenejših oblik molitve.

Zapis pred pesmijo *Benedicta* želi poudariti, da tudi molitev blagoslova, ki se preobrne v "molitev brez vprašanj" ter konča v tišini in zedinjenju, ne utiša dokončno religioznega in odrešenjskega klicanja. Tudi katarza govornice, ki se uresniči v sprejetju mistične tišine, je samo eden izmed neskončnega števila mogočih načinov umetniškega *poieîn*. Ko namreč poti mistike ni mogoče prehoditi v sedanosti, ko pesništvo ostane zemeljski glas "v razmerju do stvarstva" – zemeljska beseda, ki se "potrjuje na robovih same sebe" in se "izpostavi" v "ostrini danes"¹¹¹ – mora *poieîn* zato, da bi ga kdo poslušal, nujno uporabiti oblike molitve, ki vsebujejo klicanje in rotnje, tožbo in kletev.

Pot Celanovega pesništva – ki smo ga skušali opisati kot pesništvo, ki teži k temu, da bi "prosilno molitev" preobrnilo v "molitev brez vprašanj" – torej nikakor ni enoznačno vzpenjajoča se pot, podobna kakšnemu *itinerario mentis in Deum*. Poskus po "poteh umetnosti" prispeti v stanje, ki bi bilo *ledig allen Gebets*, ne privede k temu, da bi se molitev razpustila v pesništvu, in lirični govornici toliko manj dopušča, da bi dosegla katarzo, podobno površno "opravičevalni" "poetodiceji". V Celanovem pesniškem delu "molitev" in "pesništvo" ne ponavljata *itinerarii*, ki se sklene z doseženjem stanja popolnosti ali svetosti; ostajata dva samostojna načina jezikovnega nagovora končne ustvarjenine, ki sta tesno povezana in neizogibna, vendar ju ni mogoče nikoli popolnoma zamenjati med seboj. *Dichten* se namreč ne more nikoli popolnoma razpustiti v službi *danken*, saj je mišljeno kot "poldnevnik", ki krožno prehaja poti obstoja, "ob katerih govornica postane zvočna" in torej ostaja bistveno dialoški glas, lasten zemeljski ustvarjenini, ki se strukturno nikoli ne more rešiti neskončnega nagovora in se popolnoma osvoboditi klicanja. V Celanovi liriki torej nimamo opravka z lahko in predvidljivo razpustitvijo "religioznega" v "pesniškem", *des Gebets im Gedicht*, ampak religiozno in nihilistično ozadje, v katerem Celanova umetnost nahaja navdih, omogoča prevajanje molitve v pesem in preobražanje pesmi v molitev, pri čemer obe razumemo kot ločena načina klicalne in spraševalne strukture človeškega obstoja in kot izraz njegove potrebe po opravičenju in smislu ob soočenju z "veličastvom Nesmisla"¹¹².

Če je, kot je dejal Malebranche, "pozornost naravna molitev duše", tedaj moremo končati s trditvijo, da je za tega *poetam theologum* tudi "pesnjenje" *naturaliter humana* oblika "pozornosti", ki se ne razreši popolnoma v molitvi, vendar kljub temu ostaja iskreno bogoslužno dejanje prav zato, ker ohranja odprtost odrešenjskega klica k usmiljenemu obličju *Dei absconditi* in tako ustvarja razmere, ki omogočajo "vztrajanje pri molitvi". Naj se Celanove pesmi izražajo v obliki psalma ali s toni žalostinke, naj se potapljaajo v zbranost molitve ali najdejo pot tišine, ki rešuje in osvobaja, ostajajo bistveno *Gebetriemen*, ki govorijo "o zvočni smrtnosti in o tem, kar je zaman": so "prostorje, v katerem so vsi tropi in vse metafore" – tudi religiozne, ki namigujejo na božje in se nanašajo na *orare* – "privedeni *ad absurdum*"¹¹³. Tudi v Celanovem primeru torej moremo – ponavljajoč za Lévinasom – reči, da "ima pesništvo veljavo molitve", vendar moramo priznati, da s to *voce hebraica* v senci nihilizma njegove "molitve" ne izničujejo pesništva in ne utišajo klica o poslednjem smislu bivanja in obstoja, ki more tudi danes – v prostoru religioznega, ki ga zaznamuje Božja odsotnost – najti dih in glas s pomočjo *poiesis*.

Priredil in prevedel Matej Leskovar

Esej je vzet iz zbornika Preghiera e filosofia, ur. Giovanni Moretto, Morcellianna, Brescia 1991 (str. 379-386 in 396-433).

Opombe:

1. "Mi rešeni / vas prosimo: / pokažite nam počasi vaše sonce. / Korakoma nas vodite od zvezde do zvezde. / Pustite, naj se počasi znova naučimo življenja." N. Sachs, *Chor der Geretteten (Zbor rešenih)* iz zbirke *In den Wohnungen des Todes (V prebivališčih smrti)*.

2. E. Lévinas, *Umanesimo dell'altro uomo*, ur. A. Moscato, Genova 1985, str. 46 (kurziva je naša).

3. Po Lévinasu Heidegger s poistovetenjem *Denken, Dichten* in *Danken* umetnosti navsezadnje pripiše praznovorno vlogo: *Dichten* je dejanje sprave z naravo, s svetom in z bitjo ter ima "vsebnostno" in bistveno "brezbožno" naravo. Tu ima Lévinas pred očmi ne le razpravo o umetniškem delu, ampak tudi Heideggrove komentarje k Hölderlinovim pesmim: prim. M. Heidegger, *Sentieri ininterrotti*, ur. P. Chiodi, Firenze 1968, str. 3-69; isti, *La poesia di Hölderlin*, ur. L. Amoroso, Milano 1988.

4. H. Gunkel-E. Bergrich, *Einleitung in die Psalmen. Die Gattungen der religiösen Lyrik Israels*, Göttingen 1933. Razpravo o odnosu "pesništvo-molitev" v *Psalmih* in o tematiki, ki zadeva "biblično pesništvo", najdemo pri L. Alonsu Schöcklu, *Trenta Salmi. Poesia e Preghiera*, Bologna 1982 (posebno str. 5-30).

5. Glede vezi med oblikami molitve in literarnimi oblikami s posebnim poudarkom na strukturi himne gl. F. Heiler, *Das Gebet. Eine religionsgeschichtliche und religionspsychologische Untersuchung*, München-Basel 1969, str. 147-190.

6. J. W. Goethe, *Faust*, ur. F. Fortini, Milano 1970, str. 61.

7. Temeljno analizo procesa "sekularizacije" v moderni literaturi še vedno pomeni razprava L. W. Kahna *Letteratura e crisi della fede*, ur. A. Caracciolo, Rim 1978. Za pretres Kahnovih tez napotujemo na razpravo A. Caracciola *Di quale fede vive l'uomo contemporaneo*, v isti, *Nichilismo ed Etica*, Genova 1983, str. 92-127.

8. Glede tega prim. trditve J. W. Goetheja, *Poesia e Verità*, v *Opere*, ur. L. Mazzucchetti, Firenze 1961, I. zv., str. 1140. Vidike upora proti krščanskemu religioznemu izročilu, ki so zaznamovali sodobno pesništvo, je še posebno poudarjal A. Camus, *L'uomo in rivolta*, Milano 1962, str. 97 in dalje. Prim. tudi H. Friedrich, *La struttura della lirica moderna*, Milano 1983, str. 18 in dalje ter str. 148 in dalje.

9. B. Brecht, *Madre Courage e i suoi figli*, v isti, *Teatro*, ur. E. Castellani, Torino 1963, II. zvezek, str. 495. Kritiko "nemoči molitve", ki je podobna Brechtovi, je razvil tudi M. Horkheimer, *Taccuini 1950-1969*, ur. L. Ceppa, Genova 1988, str. 147.

10. F. Nietzsche, *Idilli di Messina. La Gaia scienza*, v *Opere*, ur. G. Colli in M. Montinari, V. zv., 2. del, Milano 1965, str. 132 in 164.

11. To je trditev L. W. Kahna, *nav. d.*, str. 50.

12. A. Caracciolo, *nav. d.*, str. 109.

13. Za *Inno ad Arimane* prim. G. Leopardi, *Tutte le Opere*, ur. F. Flora, Milano 1965, I. zv., str. 435. Glede razvoja z "religioznim" povezanih tematik, ki so opazne v Leopardijevem zasnutku, gl. A. Caracciolo, *Nulla religioso e imperativo dell'eterno*,

"Giornale di Metafisica", n.s. 10 (1988), str. 147-158. *De Profundis clamavi* je *Spleen* št. XXX iz *Fleurs du Mal*, ki se v naslovu sklicuje na Ps 130 (129): prim. C. Baudelaire, *Oeuvres*, ur. C. Pichois, Pariz 1960, I. zv., str. 32. Zasluga dela E. Salvaneschija *Il tu della preghiera, l'io di Pigmalione* (v tisku) je, da je opozorilo na pomen te Beaudelairove pesmi za témo molitve. Na ta esej – ki zaradi raznovrstnosti pregledanega literarnega gradiva pomeni zelo pomemben prispevek k razpravi o odnosu pesništvo-molitev – smo se pogosto sklicevali pri pisanju tega dela naše razprave.

14. Na metodološki ravni je posebno pomembno delo H. R. Picarda *Dichtung und Religion. Die Kunst der Poesie im Dienst der religiösen Rede*, Konstanz 1984, ki zagovarja tezo o "službi" pesniške umetnosti religiji. Prim. tudi prispevke, zbrane v knjigi *Sprechenden nach Worten suchen. Probleme der philosophischen und religiösen Sprache der Gegenwart*, izd. K. Möning, Freiburg i. Br. 1984. Na deskriptivno raven fenomenološke analize pa se umeščajo raziskave O. Pögglerja *Dichtungstheorie und Toposforschung*, "Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft" 5 (1960), str. 89-201, v katerih je najti zanimiva izhodišča za osvetlitev odnosa med pesništvom in teologijo in za interpretacijo sodobnega pesništva kot *verborgene Theologie*. Zaradi pozornosti na vsebino literarnih besedil opozarjamo na delo H. Kunga in W. Jensa *Poesia e religione*, Genova 1989, ter na Kungove *Maestri di Umanità. Teologia e letteratura in Th. Mann, H. Hesse, H. Böll*, Milano 1989.

15. Za prvo orientacijo napotujemo na naslednja dela, večinoma omejena na nemško književnost: *Poeten beten. Anrufe in Texte der Gegenwart*, izd. W. Vietkahn, Wuppertal 1969; *Gott im Gedicht. Beispiele christlicher Lyrik heute*, izd. D. Block, Hamburg 1976; *Psalmen von Expressionismus bis zur Gegenwart*, izd. P. K. Kurz, Freiburg i. Br. 1978; *Literatur und Religion*, izd. H. Koopmann in W. Woesler, Freiburg i. Br. 1984; I. Bach-H. Galle, *Deutsche Psalmendichtung vom 16. bis 20. Jahrhundert*, Berlin 1989. Prim. še deli J. P. Jossue, *Pour une histoire religieuse de l'expérience littéraire*, Pariz 1985, in J. J. Petuchowski, *Theology and Poetry*, London 1978. Koristni so tudi prispevki različnih avtorjev o témi "molitev v književnosti", zbrani v Aa. Vv., *La Preghiera*, ur. R. Boccassino, III. zv., Milano-Rim 1967, str. 317-511.

16. Tezo o podstatni istovetnosti med pesniško in mistično-religiozno govorico je na organski način prvi zagovarjal H. Bremond, *Prière et Poésie*, Pariz 1926 (*Preghiera e poesia*, Milano 1983). Med interpretacijami, ki – v razoru filozofije M. Bubra – zagovarjajo skupno "dialoško" naravo pesništva in molitve, smo upoštevali zlasti interpretaciji H. Otta *Il Dio personale*, Casale Monferrato 1983,

str. 266-295, in B. Welteja *Dal nulla al mistero assoluto*, Casale Monferrato 1985, str. 164-186.

17. GW [Paul Celan, *Gesammelte Werke*, 3 zv., Frankfurt a. M. 1986] III, str. 198.

18. *Prav tam*.

19. Pri tem vidiku "budnosti", pojmovane kot oblike "odgovornosti", je vztrajal E. Lévinas, *nav. d.*, str. 51, ki "pozornost" interpretira bodisi kot "skrajno sprejemajočnost" bodisi kot "skrajno darovanje".

20. Za tipologijo različnih oblik molitve, ločenih po vsebini, napotujemo na F. Heilerja, *nav. d.*, str. 58-98, posebno na str. 60-90 o "prosilni molitvi" (*Bittgebet*), ki naj bi bila osrednja oblika molitve. Za klasifikacijo drugotnih oblik *des Bittgebets* (kot so prošnja za odpuščanje ali blagoslov, tožba in rotnje) in *des Lobgebets* (kot so molitve slavljenja, zahvaljevanja in češčenja) prim. R. Albertz, *Gebet II*, v Tre, II. zv., str. 36-38.

21. Za opredelitev "molitve brez prošnje" napotujemo na Lévinasovo *La preghiera senza domanda*, v Aa.Vv., *Filosofia Religione Nichilismo. Studi in onore di A. Caracciolo*, ur. G. Moretto in D. Venturelli, Napoli 1988, str. 57-65. Téma molitve še ni postala predmet posebnih raziskav v obsežni literaturi o Celanu. Med prispevki, ki namigujejo nanjo in na katere se bomo na naslednjih straneh pogosto sklicevali, opozarjamo na dva: *nav. čl.* G. Moretta in *Spur des Worts. Zur Lyrik Paul Celans*, Freiburg i. Br. 1986, O Pöggelerja. Koristne ideje lahko najdemo tudi v delu G. Schiavonija *Di alcuni paradossi in Paul Celan. Le seduzioni scomode del silenzio*, "Rivista di storia e letteratura religiosa" 13 (1977), str. 199-254 (posebno str. 230 in dalje), in v zvezku *Psalm und Hawdalah. Zum Werk Paul Celans*, izd. J. P. Strelka, Bern-Frankfurt a. M. 1987.

22. Kot pravi B. Zion Bokser v svojem delu *Il Giudaismo: profilo di una fede*, Bologna 1969, str. 212, hebrejski izraz *tefila*, ki označuje molitev na splošno, "izhaja iz korena *pll*, ki dobesedno pomeni 'soditi'".

23. Prim. H. G. Gadamer, *Testo e interpretazione*, v isti, *Persuasività della letteratura*, Ancona-Bologna 1988, str. 144 in 147. S hermenevitično kategorijo *die meditative Dichtung* želi Gadamer poudariti, da se Celanove pesmi s svojim slogom, ki je tako daleč od "vsakdanje govornice" [linguaggio commune], kažejo nabite s spekulativnim pomenom, ki interpretira vabi k razmišljanju [riflessione].

24. Prim., kar zatrdi sam Celan v *Ansprache*, GW III, str. 185: "Mišljenje [*Denken*] in zahvaljevanje [*Danken*] sta v našem jeziku besedi enega in istega izvora. Kdor sledi njenemu smislu, se podaja v pomensko območje besed, kot so: 'spomniti se' [*gedenken*], 'ohranjati spomin na' [*eingedenk sein*], 'spomin'

[*Andenken*], 'zbranost' [*Andacht*]."

25. *Gespräche, taggrau*, "pogovore, jutranje sive", je najti v pesmi *Engführung* (*Stretta*), GW I, str. 204 (= L [Paul Celan, *Lirika*, prevedel Niko Grafenauer, Ljubljana 1985], str. 58); izraz *Schneegespräche*, "snežni pogovori", je vzet iz pesmi *Hohles Lebensgehöft* (*Votlo zadvorje življenja*), GW II, str. 42, *Gespräche der Würmer*, "pogovore črvov", pa najdemo v pesmi *Beim Hagelkorn* (*Ob zrnu toče*), GW II, str. 22. Izraz *Sandstimmen*, "peščeni glasovi" – v katerem se pojavi metafora "peska", ki omogoča številne sestavljenke (kot so, denimo, *Sandvolk*, "peščeno ljudstvo", *Sandstaadt*, "peščena država", in *Sandkunst*, "peščena umetnost") – je vzet iz pesmi *Osterqualm* (*Vstajenja dim*), GW II, str. 58 (= L, str. 95).

26. Prim. pesem *Mit Äxten spielend* (*Med igro s sekirami*), GW I, str. 89.

27. Prim. pesem *Es ist alles anders* (*Vse je drugače*), GW I, str. 284, in kontekst pesmi *Weiß und Leicht* (*Belo in lahko*), GW I, str. 165.

28. GW I, str. 121.

29. GW III, str. 61 (= L, str. 11): ... *der Tod ist ein Meister / aus Deutschland* (v. 34), "smrt je mojster / iz Nemčije", *er spielt mit den Schlangen und träumt*, "s kačami se igra in sanja".

30. Prim. pesem *In memoriam Paul Éluard*, GW I, str. 130: *Lege dem Tode die Worte ins Grab / die er sprach um zu leben*, "Položi mrtvemu v grob besede, / ki jih je govoril, da bi živel".

31. To beremo v pesmi *Zähle die Mandeln* (*Preštej*), GW I, str. 78 (= L, str. 13).

32. ... *holt/ den Strahl hinzu, aus den Gräbern*, "... tja / nosi žarek, iz grobov", beremo v pesmi *Hüttenfenster* (*Okno zavetišča*), GW I, str. 278.

33. Prim. pesem *Gewieberte Tumbagebete* (*Odhrzane nagrobne molitve*), GW II, str. 158.

34. Prim. GW I, str. 222. *Kadiš* tu spominja na pogrebno bogoslužje, *Jiskor* pa je bil posebna molitev za pokojne, ki je bila razširjena v judovskih skupnostih vzhodne Evrope in jo je molil, kdor je izgubil starše.

35. Tako je v pesmi *In Prag* (*V Pragi*), GW II, str. 63, ki nam mučeništvo v taboriščih priklicuje pred oči v kontekstu, ki ga obvladuje "podoba pepela" (*Aschenbild*).

36. GW I, str. 227 (= L, str. 68).

37. GW II, str. 72 (= L, str. 90).

38. Gre za pesem *Mit den Verfolgten* (*S pregnanjanimi*), GW II, str. 25.

39. GW III, str. 25. Pri metafori *der Enge*, "tesni", simbolu zatiranja, bridkosti, tesnobe, se navdihuje pesem *Engführung* (*Stretta*), GW I, str. 195 (= L, str.

48), ki jo ima P. Szondi v *Celan-Studien*, Frankfurt a. M. 1972, str. 47-111, upravičeno za nekakšno *summam* Celanove lirike.

40. Zasluga P. P. Schwarz, *nav.d.*, je poudarek, da je "spomin na mrtve" osrednje tematsko jedro Celanovega pesniškega navdiha. O. Pöggeler, *Mystische Elemente im Denken Heideggers und im Dichten Celans*, "Zeitwende" 53 (1982), str. 65-92 (posebno str. 80 in dalje), je še bolj poglobil in dokumentiral ta vidik.

41. Glede tega ostaja temeljnega pomena knjiga M. Susman *Das Buch Hiob und das Schicksal des jüdischen Volkes*, Zürich 1946. Na jobovsko témo v Celanovem pesništvu je opozoril O. Pöggeler, *nav. d.*, str. 85 ter 403 in dalje. Za teoretično omejitve te téme v sodobni književnosti in filozofiji prim. G. Moretto, *Etica e interrogazione jobica*, v Aa. Vv., *Filosofia Religione Nichilismo*, str. 183-215. Izčrpno bibliografijo o tem najdemo pri G. Morettu, *Presenza del "Libro di Giobbe" nel pensiero moderno*, "Giornale di Metafisica", n. s. 4 (1982), str. 209-218.

42. Job 2,8.

43. Opozarjamo na to, kar sam Celan zatrdi v *Rede*, GW III, str. 196: "... mislim, da od nekdanj spada med upanja pesmi, da prav na ta način govori tudi o tuji ... o zadevi nekoga Drugega – kdo ve, morda o zadevi popolnoma Drugega."

44. P. Celan, *Die Niemandsrose (Nikogaršnja roža)*, Frankfurt a. M. 1963, zdaj v GW I, str. 211 in dalje (= L, str. 63-82).

45. GW I, str. 225 (= L, str. 65).

46. Med zagovorniki te trditve je treba opozoriti predvsem na P. P. Schwarz, *nav. d.*, str. 50-57. Pri ideji o "anti-psalmu" je vztrajal R. U. Treitler, *Salmo-antisalmo*, "Rivista internazionale di dialogo" 19 (1969), str. 83-97, posebno str. 93 in dalje. Vendar je predvsem M. Janz, *Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans*, Frankfurt a. M. 1976, str. 141 in dalje, v Celanovih pesmih (med njimi v *Psalmu*) odkrival navzočnost bogokletnih in nereligioznih potez, ki naj bi bile izraz feuerbachovsko obarvane kritike religije in božjega.

47. Za interpretacijo pojma "nič" pri Celanu v luči mistično-religioznega izročila in *theologiae negativae* je še vedno temeljno delo W. H. Reya *Paul Celan: das blühende Nichts*, "The German Quarterly" 43 (1970), str. 749-769. V isti interpretativni smeri se giblje tudi G. M. Schulz, *Negativität in der Dichtung Paul Celans*, Tübingen 1977, str. 119 in dalje.

48. Celan tudi v tem primeru sledi natančni shemi, ki jo lahko zasledimo v bibličnih psalmih: prim. delo C. Westermanna *Das Loben Gottes in den Psalmen*, Göttingen 1968, str. 43 in 54, ki prikaže prehod od tožbe k hvalnici.

49. Osvetlitev simbola "vrtnice" v Celanovi liriki bi zahtevala posebno študijo.

Glede tega prim. predloge, ki jih daje J. Schultze v *Mystische Motive in Paul Celans Gedichte*, "Poetica" 3 (1970), str. 475-509, in jih nato razvije v knjigi *Celan und die Mystiker. Motivtypologische und quellenkundliche Kommentare*, Bonn 1983: Schultze v luči judovske mistike interpretira "vrtnico" kot *Šekino*, prebivanje Boga v svetu, namreč Boga, ki je *En-Sof*, "Neskončno" in ga je torej mogoče poistovetiti z "Ničem". V tej smeri se giblje tudi P. Mayer, "*Alle Dichter sind Juden*". *Zur Lyrik Paul Celans*, "Germanisch-Romanische Monatsschrift", N. F. 23 (1973), str. 32-55.

50. H. Jonas, *Il concetto di Dio dopo Auschwitz*, Genova 1989. Tu avtor zasnuje "filozofsko teologijo", zmožno znova postaviti pod vprašaj "Boga, ki je dovolil Auschwitz", in išče odgovor na starodavni Jobov odgovor o možnosti zla.

51. O tej sugestivni temi "tišine Boga" prim. A. Neher, *L'esilio della parola. Dal silenzio biblico al silenzio di Auschwitz*, Casale Monferrato 1983, posebno str. 93 in dalje ter 151 in dalje.

52. GW I, str. 163 (= L, str. 38).

53. Prim. M. Buber, *I racconti dei Chassidim*, ur. F. Jesi, Milano 1979, str. 528.

54. Prim. *Carmina burana*, izd. A. Hilka in O. Schulmann, Heidelberg 1978, I. zv., str. 92.

55. Glede tega gl. podatke, ki jih daje O. Pöggeler, *nav. d.*, str. 133 ter 404 in dalje, kjer najdemo namig na okoliščine, v katerih je bila napisana ta pesem. Da bi razumeli staro- in novozavezne navedke v Celanovem besedilu, je treba imeti pred očmi, da so *laudes vespertinae* vsebovale spev nekaterih odlomkov Jeremijevih *Žalostink* in branje *Passionis*.

56. Mt 27,66 (prim. tudi Mr 15,34; Lk 23,45).

57. H. G. Gadamer, *Sinn und Sinnverhüllung bei Paul Celan*, v isti, *Poetica. Ausgewählte Essays*, Frankfurt a. M. 1977, str. 124. Esej, ki ustreza "komentarju" pesmi *Tenebrae*, poudarja predvsem kristološke prvine v besedilu in vsebuje nadvse koristna izhodišča, ki omogočajo poglobljeno obravnavo teme molitve.

58. H. Ott, *nav.d.*, str. 292.

59. Prim. *Rim* 12, 12.

60. GW I, str. 237 (= L, str. 75-76).

61. Prim. GW I, str. 35.

62. GW I, str. 214.

63. Glede tega gl., kar trdi W. Höck, *Von welchem Gott ist die Rede?*, v *Über Paul Celan*, izd. D. Meinecke, Frankfurt a. M. 1973, str. 265-276. O navzočnosti "judovskega Boga" v zadnjih Celanovih pesmih najdemo precej splošne ugotovitve

pri M. Züfleju, *Die Frage nach Gott. Interpretation ausgewählter später Gedichte Paul Celans*, "Hochland" 63 (1971), str. 451-466.

64. A. Camus, *nav. d.*, str. 38 in dalje.

65. F. Rosenzweig, *La stella della redenzione*, ur. G. Onola, Casale Monferrato 1985, str. 291. Da bi umestili ta vidik "skušanja", ki je po Rosenzweigu značilen za vsako obliko molitve, ki se obrača na Boga z izrecno ali vsebno prošnjo, bi morali imeti pred očmi celoten "tretji del" njegove knjige.

66. GW I, str. 271.

67. Za nadrobno analizo tega pravega pravcatega jezikovnega "seznama" napotujemo na delo W. Menninghaus *Paul Celan. Magie der Form*, Frankfurt a. M. 1980, str. 204 in dalje. Prim. tudi H.P. Bayerdörfer, *Poetischer Sarkasmus. "Fadensonnen" und die Wende zum Spätwerk*, "Text+Kritik", 1984, št. 53-54, str. 42-54. Že G. Moretto, *nav. čl.*, str. 243, je opazil, da Celan tedaj, ko se kritično izraža o temah, ki zadevajo religijo in sakralno, raje uporablja "podobe krščanskega pojmovnega sveta [vocabolario cristiano]".

68. GW I, str. 222.

69. Prim. GW III, str. 26: *Leer blieb der letzte, der achtzehnte Krug*, "Prazen ostal je zadnji, osemnajsti vrč". Ta navedek se vrne tudi v pesmi *Keine Sandkunst mehr (Nobene peščene umetnosti več)*, GW II, str. 39 (= L, str. 86), v kateri tudi sam izraz *siebenzehn*, "sedemdeset", namiguje na predzadnji blagoslov temeljne judovske molitve Osemnajstih blagoslovov. Za poglobitev teh izhodišč prim. P. Mayer, *nav. čl.*, str. 32.

70. Prim. GW I, str. 203 in dalje, v. 140 in dalje. Klic *Hosana*, ki v hebrejščini pomeni: "Reši vendar!", se nanaša na Ps 118,25.

71. G. Schiavoni, *nav. čl.*, str. 222.

72. GW I, str. 278.

73. GW II, str. 85.

74. GW I, str. 259. Posebno raziskavo bi bilo treba nameniti tudi nekaterim posvečenim predmetom, uporabljenim v različnih vlogah (kot so *šofar*, *menora* in *Gebetsmantel*), ki se pojavljajo v številnih pesmih in skoraj vselej v profaniziranem kontekstu, vendar ohranjajo sakralni sij.

75. Prim. pesem *Als Farben (Kot barve)*, GW II, str. 215.

76. GW II, str. 273.

77. GW I, str. 248 (= L, str. 79).

78. Prim. pesem *Das gedunkelte (Potemneli)*, GW II, str. 414.

79. GW II, str. 81.

80. Prim. pesem *In der ewigen Teufe (V večni globini)*, GW II, str. 118.

81. Prim. pesem *Mit Rebmessern (Z vinogradniškimi noži)*, GW II, str. 393.
82. Gre za verze, vzete iz pesmi *Gold (Zlato)*, GW III, str. 71.
83. Za opredelitev "molitve tišine" smo se oprli na B. Welteja, *nav. d.*, str. 166 in dalje. Za vez med to obliko molitve in pesništvom napotujemo na nadrobne analize H. Bremonda, *nav. d.*, str. 192 in dalje. Za klasifikacijo različnih oblik "mistične molitve" prim. F. Heiler, *nav. d.*, str. 284-321.
84. Izraz *mystisches Lied*, "mistični spev", se pojavi kot naslov ene izmed Celanovih mladostnih pesmi: prim. P. Celan, *Gedichte 1938-1944*, str. 52. Za pomen mistike v Celanovem pesniškem delu poleg že navedenih del J. Schulzeja in P. Mayerja priporočamo posebno O. Pöggelerja, *nav. d.*, str. 271-299, ki trdi, da je Celana nemogoče "brati" in razumeti, ne da bi imeli pred očmi številne navezave na judovsko mistiko in še posebno na kabalo.
85. Prim. pesem *Ich kenne dich (Poznam te)*, GW II, str. 30.
86. GW I, str. 167 (= L, str. 41).
87. GW I, str. 239.
88. ... *es ist Abend, das Nichts / rollt seine Meere zur Andacht*, "... večer je, nič / vali svoja morja k pobožnosti", GW I, str. 171 (= L, str. 44).
89. Tako beremo v pesmi *Lob der Ferne (Hvalnica daljave)*, GW I, str. 33, v. 10.
90. GW II, str. 107 (= L, str. 97). Tudi v pesmi *Nah, im Aortenbogen (Blizu, v loku aorte)*, GW II, str. 202, se pojavi judovski izraz *ziv*, "luč", ki naj bi ga bilo po J. Schultzeju, *nav. čl.*, str. 499, treba postaviti v razmerje s simboliko kabale in naj bi označeval *Šekino*.
91. Prim. pesem *Anabasis*, GW I, str. 256.
92. GW II, str. 72 (= L, str. 91).
93. GW II, str. 326. Celan se tu navezuje na pridigo *Beati pauperes spiritu*, v Mojster Eckhart, *Pridige in traktati*, Mohorjeva družba, Celje 1995, (prev. Gorazd Kocijančič), str. 290-295, posebno str. 293-294.
94. GW II, str. 327 (= L, str. 124). Tu Celan v srednjevisokonemški varianti navede pridigo *Surge illuminare Iherusalem*, ki se nanaša na Iz 60,1; prim. M. Eckhart, *Opere Tedesche*, uredil M. Vanini, Firenze 1982, str. 215 in dalje.
95. GW II, str. 328. To pesem je brez kakršne koli navezave na mistično izročilo, in sicer kot opis pesniškega ustvarjanja sploh, interpretiral H. G. Gadamer, *Celans Schlußgedicht, v Argumentum e silentio. International Paul Celans Symposium*, ur. A. D. Colin, Berlin 1987, str. 58-71.
96. Da je stanje "predanosti" mogoče primerjati z "odprtostjo za skrivnost", je vzorčno osvetlil M. Heidegger, *Gelassenheit*, Pfullingen 1959, str. 24.

(*L'Abbandono*, it. prev. A. Fabris, Genova 1983, str. 39). V tem delu najdemo trditev: *Die Gelassenheit zu den Dingen und die Offenheit für das Geheimnis gehören zusammen*, "Predanost rečem in odprtost za skrivnost sodita skupaj".

97. GW I, str. 244 (= L, str. 78).

98. Kot beremo v *Lexikon der christlichen Ikonographie*, izd. E. Kirschbaum, Freiburg i. Br. 1971, d. III, stolp. 147-149, "mandelj" označuje avreolo ovalne ali okrogle oblike, ki v stari krščanski umetnosti spremlja upodobitev Boga in izraža njegovo poveličanje. Tudi B. Welte, *La luce del nulla*, Brescia 1983, str. 36 ter str. 37 in dalje, je pesem *Mandorla* razlagal kot pričevanje o religioznem izkustvu, značilnem za dobo nihilizma. Opaža namreč: "Pesnik usmerja pogled k 'mandlju' in vidi, da v njem stoji nič. Tako ta nič kot ta 'stati' sta večkrat ponovljena. Nič ostaja in vztraja in kar naprej govori. Tam, kjer je bil nekaj Bog, je v našem času nič" (str. 37). Op. prev.: izraza "in der Mandel" ne prevajamo, tako kot Grafenauer, "v mandali", ki je – kot je razvidno iz Grafenauerjeve opombe – jasen namig na budizem, ampak sintagmo skladno s hermenevtičnim horizontom Celanove poezije, kot ga zarisuje pričujoča razprava (in posebno ta opomba), beremo "v mandlju".

99. Prim. pridigo *Surrexit autem Salus*, v Mojster Eckhart, *Pridige in traktati*, Mohorjeva družba, Celje 1995, str. 212-217 (prev. Gorazd Kocijančič).

100. Prim. pesem *Patmos*, v F. Hölderlin, *Poesie*, ur. G. Vigolo, Torino 1963, str. 216 (sl. prevod: Hölderlin, *Lirika*, prevedel Niko Grafenauer, Ljubljana 1978, str. 81).

101. *Zweihäusig, Ewiger, bist du, un-/ bewohnbar*, "Dvodomen si, Večni, ne-/ naseljiv", beremo v istonaslovni pesmi, GW I, str. 247.

102. Verz "jezdil sem Boga v daljavo – bližavo" beremo v pesmi *Bei Wein und Verlorenheit (Ob vinu in izgubljenosti)*, GW I, str. 213.

103. Verz "Isto / naju je / izgubilo" beremo v pesmi *Zu beiden Händen (V obeh rokah)*, GW I, str. 219.

104. G. Moretto, *nav. čl.*, str. 226. 105. Verz "O eden, o nobeden, o nihče, o ti" beremo v pesmi *Es war Erde in Ihnen (Bila je zemlja v njih)*, GW I, str. 211 (= L, str. 63).

106. GW III, str. 95. Zbirka P. Celana *Zeitgehöft. Späte Gedichte aus dem Nachlaß*, Frankfurt a.M. 1976 (zdaj v GW III, str. 67-123), zajema tri različne rokopise, ki jih je mogoče umestiti med september 1968 in april 1970.

107. Jeruzalemski cikel je po našem mnenju sklepni moment Celanovega dialoškega stremljenja, da bi spraval pesništvo in molitev. Vendar ga zaradi spleta tematik, ki jih priklicuje, in zaradi števila pesmi, ki ga sestavljajo, tu ne moremo

obravnavati – zahteva posebno študijo. Zasluga O. Pöggelerja, *Poeta theologus? Paul Celans Jerusalem-Gedichte*, v *Literatur und Religion*, str. 251-264, pa je, da je na ta cikel usmeril pozornost znanstvenikov in da ga je interpretiral v zvezi s številnimi biografskimi prviniami.

108. GW I, str. 249. Po P. Mayerju, *nav. čl.*, str. 49, naj bi bila ta pesem molitev iz sobotne liturgije, kar naj bi dokazovale liturgične prvine, kot sta pitje in svečnik. Po M. Löwenu, *In Klammern. Zu einem Gedicht von Paul Celan*, "Stimmen der Zeit" 106 (1981), str. 343-352, naj bi "pnevma" v tej pesmi namigovala na novozavezni kontekst (Lk 1,28-35; Jn 1,5). "Prošnja za blagoslov" je navzoča tudi v pesmi *Wege im Schatten-Gebräch (Poti v lomu sence)*, GW II, str. 18, v kateri skuša jaz v obliki "prosilne molitve" "izvleči" iz blagoslavljaljoče roke *den versteinerten Segen*, "okameneli blagoslov".

109. Kot je opazil M. Löwen, *nav. čl.*, str. 345, se trije različni jezikovni izrazi zaporedoma nanašajo na cerkveno latinščino, nemščino Luthrove Biblije in, končno, na jidiš pesnikove rojstne dežele.

110. *Sprächthürme*, "stolpe jezika", najdemo v pesmi, naslovljeni *Lichtenbergs zwölf (Lichtenbergovih dvanajst)*, GW II, str. 91.

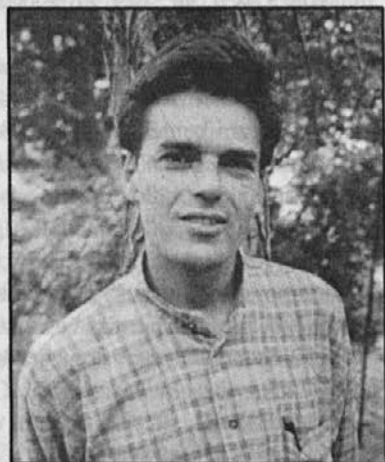
111. GW III, str. 197 in 190.

112. GW III, str. 190.

113. *Gebetrimen*, "molilni jermen", najdemo v pesmi *An weißen Gebetrimen (V bel molilni jermen)*, GW II, str. 44. Za druge navedke gl. GW III, str. 200 in 199. Ta kratka končna opažanja o odnosu med "pesništvo" in "molitvijo" – med "religiozno" in "pesniškim" – bi bilo treba še natančneje določiti in teoretično poglobiti. Veliko dolgujejo raziskavam, ki jih je v zadnji knjigi razvijal A. Caracciolo, *Nulla religioso e imperativo dell'eterno. Studi di etica e di poetica*, Genova 1990, posebno str. 43-52, 163-195.

ZADNJA IZMENA

László Márton

Zgodbe

Bilo je pozno popoldne, ko je Palingenius, popotni modrijan, ki so mu v rojstnem kraju Coelum Stellatum obglavili voščenega dvojnika, ki se je zdel tako življenja poln in iz katerega je, naj se sliši kakor koli neverjetno, baje tekla prava kri in za dolgo onesnažila nadzemeljsko svetlobo omenjenega kraja: bilo je pozno popoldne, ko je Palingenius prispel na mejo kavkaškega imperija.

V kavkaškem imperiju so živela različna ljudstva; okoli imperija sklenjena gorska veriga je strmela v višino naravnost iz oceana in se po vsekakor verodostojnem opazovanju geografov nadaljevala tudi v oceanskem imperiju, dvigala se je pokrita s peno svinčene barve, vlekla se je in se širila proti starim, potopljenim celinam. Na tistem približno deset milj širokem skalnatem rtu, ki je na obmejnem območju Skitov in Masagetov povezoval kavkaški imperij s celino znanega sveta, se je vlekel kamnit zid, okrepljen s stražnimi stolpi, od Črnega do Hirkanskega morja. Čez ta zid je moral priti Palingenius in kot enemu redkih med smrtniki mu je to v resnici tudi uspelo.

Na steni je bil grški napis z zlatimi črkami. Glasil se je: "Zadnjemu cesarju vse občudovanje in slavo, ker je prispel iz notranjosti v zunanost!" Toda ta napis si lahko prebral na notranji strani zidu. Lahko si našel tudi druge napise, v grščini, v perzijskem in tokarskem jeziku, vse na notranji

strani zidu; po mnenju nekaterih je bila notranja stran zidu tako zelo popisana, da domala nisi mogel najti nepopisane površine niti za dlan; nasprotno pa je bil zunanji zid, ki gleda proti vesoljnemu svetu, nem in prazen.

Z vrha neke višje skale se da pokukati za zid, na kavkaško območje, tisti, ki omenijo to okoliščino, ne pozabijo dodati, da mnogi živijo s ponujajočo se priložnostjo. Popotniki, ki so zašli, lahko opazujejo tudi bližnja pobočja in tuhtajo o tem, kakšne skrivne podobe so zarisale razklane preseke v večno zelene gozdove.

Kratek dvogovor je potekal med Palingeniusom in nekaj uslužbenci vesoljnega sveta, ki so morali v bližini zidu stacionirati, da bi pospeševali pomilovanja vreden redok promet med vesoljnim svetom in kavkaškim imperijem.

Vprašali so Palingeniusa, ta je bil praznih rok, kaj je to, kar nese s seboj. Palingenius je izgovoril dve besedi: Constantia, to je bila ena; Prudentia, to je bila druga. Potemtakem, so ga radovedno spraševali uslužbenci, Palingenius nese s seboj sužnji? Ni tako, je odgovoril popotni modrijan: ti vladarici sta se mu pridružili, da bi v njegovi družbi zapustili vesoljni svet. Uslužbenci so ga vprašali: če sta resnično omenjeni ženski v njegovi družbi in če sta resnično vladarici (o tem, če bi bilo zares tako, bi jih morali prej obvestiti, da bi se lahko pripravili na slavnostno slovo), zakaj potem nista navzoči? Celo zelo navzoči sta, se je oglasil odgovor; toda že ta namen, ki bi ga bilo bolje imenovati prisiljenost, da bi zapustili vesoljni svet, in že golo razmišljanje o tej navzočnosti postaneta za tako prizadevne moške, katerih pozornost je skoraj povsem povezana z nalogami skladno z njihovimi pooblastili, nemogoča.

Uradniki so se po kratkem razmišljanju potem zanimali, kako je mogoče, da Palingenius brez tolmača razume njihove besede, čeprav govorijo z njim v najskrivnostnejšem jeziku, ki ga danes že nihče ne pozna in ki verjetno nikoli ni bil še za nikogar povsem razumljiv.

"Božjo besedo naredi razumljivo božja volja; človeški govor naredi razumljiv že človekov namen. Ne čudite se, da razumem človekov govor; kajti razumem tudi človeški molk."

Kakšno darilo – se je glasilo naslednje vprašanje – nese s seboj potujoči modrijan iz vesoljnega sveta v kavkaški imperij? Palingenius je, resnici

na ljubo, odgovoril, da nese s seboj vztrajnost in modrost. Vprašali so ga, koliko omenjenih dobrin nese s seboj in kako jih lahko nese s seboj, če ima prazne roke, kot se jasno vidi. Vztrajnost in modrost, ki sta – tako se je glasil odgovor – zares dobrini, toda nedeljivi, še manj izmerljivi, nosi namreč v glavi. Uslužbenci so ga vprašali: Ste morda povlekli to skozi nos, kot nekakšno mamilo ali kot prašek za poživitev? Ali sta po mnenju popotnega modrijana vztrajnost in modrost v vesoljnem svetu le prah, prah, ki ga lahko odnese prvi veter? Pa ne da tuli le v njegovi glavi ta veter, ki omenjene nedeljive in še manj izmerljive dobrine, potem ko so te postale prah, kotali v obliki oblakov prahu? Kajti potem so oni (uslužbenci v vesoljnem svetu) dolžni odpreti glavo popotnega modrijana, da bi dobili vpogled!

Palingenius pa je povedal poved, ki se lahko razloži na dva načina. Ali tako: "Tudi Zevsu se je pripetila podobna stvar, ko je na svet prišla Palas Atena," ali pa, če upoštevamo, da pomeni eno božanstvo prah kot snov, drugo božanstvo pa preperevanje v najskrivnostnejšem jeziku uslužbencev, je razumljivo tako: "Smo nekakšen prah in pepel, od tod in onstran na meji preperelosti."

Uslužbenci na to niso rekli ničesar; slekli so pisana oblačila in se proti Palingeniusu obrnili z golimi hrbti; na njih je zdaj opazil pisanje, za katero je bilo ob vgraviranju gotovo potrebno veliko časa in še več potrpežljivosti.

VERODOSTOJNA ZGODBA O BEGU • KDO SEM BIL • BIL SEM
CESARJEV ZADNJI GLAVNI KOMORNIK • VIDEL SEM POBEG
ZADNJEGA CESARJA • TAKO SE JE ZGODILO • SOVRAŽNIK JE
PRIŠEL IZ OCEANA • SOVRAŽNIK JE PRIŠEL IZPOD VODA Z
VZHODA ZAHODA SEVERA JUGA • IZ VODE ZRCALJENEGA
NEBESNEGA OBOKA • NAŠI SO OBUPALI • NEBESNI OBOK JE
ZAPUSTIL PREK PREPLAŠENIH GORA • NAŠI SO OBUPALI DRUGIČ
• ZADNJI CESAR JE PROSIL ZA NASVET ZVEZDOGLEDA •
RAZISKOVALEC NEBESNEGA OBOKA JE RAZISKOVAL
PRERAČUNAVAL • PRINESEL JE TRI VRV LESTEV PERUT •
CESARJU JE BILA VŠEČ PERUT • GLAVNEMU KOMORNIKU JE
BILA VŠEČ LESTEV • ZVEZDOGLEDU JE OSTALA VRV • VSI TRIJE
SO BEŽALI PO SKRIVNI POTI K VAROVALNEMU ZIDU • PERUT

JE LAHKA VRV TEŽJA LESTEV NAJTEŽJA • ZAŠČITNI ZID ZAPORA
 OVIRA POBEG • ZADNJI CESAR SI NADENE PERUTI ODLETI •
 GLAVNI KOMORNIK SE POVZPNE NA ZAŠČITNI ZID SPUSTI
 LESTEV ONSTRAN PADE V UJETNIŠTVO • ZVEZDOGLEDA NISO
 ZADAVILI Z NJEGOVO LASTNO VRVJO • NISO GA ZVEZALI Z
 NJEGOVO LASTNO VRVJO • NA MEJI PREPERELOSTI SE JE
 SPREMENIL V PRAH • MOČNI VETROVI GA PIHAJO NA SEVER
 JUG VZHOD ZAHOD • TO SEM NAPISAL V OBDOBJU ŽALOSTNIH
 LET NA GOLO KOŽO JETNIKOV • TISTI KI SEDIJO V ŽELEZJU
 S HRBTOM OBRNJENIM K VRATOM KI SE ODPIRAJO PROTI
 VESOLJNEMU SVETU • UGIBAJOČ PO POZIBAVANJU SENC NA
 KAKŠNO ŽVIŽGANJE PLEŠE VESOLJNI SVET •

Palingenius je gledal s široko odprtimi očmi kot zaslepljen v črke, iz katerih sta bolj ali manj še zdaj mezela kri in gnoj.

"Moja je zemeljska obla: imam pravico, da jo vso prehodim!"

"V vesoljnem svetu nimaš nobene pravice."

Naposled so uslužbenci – morda kot pojasnilo, morda zato, ker se jim je popotni modrijan zasmilil – povedali tole, za vsak primer tako, da ne bi povelečevali svoje dobrohotnosti ali da se ne bi vsaj proti njemu obrnili:

"Splezaj torej na tisto visoko skalo in pokukaj za zid. Čeprav bo večerna tema že zakrila pokrajino, se ti bo pred očmi s kavkaških pobočij izlila žareča svetloba, ki je, kot smo slišali, gostejša od posevka zvezd, ki izvira na pobočjih nebesnega oboka, in lahko boš videl cesarjevo palačo, katere stebri so, kot to izpričujejo soglasna poročila zaupanja vrednih mož, sklesani iz kamnov, ki svetijo. Vsrkaj ta prizor, da bomo tudi mi lahko videli odblesk, če ti bomo (takoj potem!) odprli glavo, in dobili vpogled v tvoje dobrine!"

Toda takrat Palingeniusa že ni bilo nikjer. Ali pa je bil raje povsod. Z večernim vetrom je kot oblak prahu lebdel nad Kavkazom: neslo ga je vse bolj v notranjost.

Preddverje

Potopis o nadvojvodi Albertu

Namesto uvodne besede*Dragi bralec!*

Zdaj, ko novi in stari svet obupano bijeta boj drug proti drugemu, se v teh zapletenih časih trudimo, da bi imel v rokah pametne, vedre knjige in da bi ti v očeh plamenel njihov odsev. Tudi na področju kulture moramo planiti po rovarjenju dekadentnih, živčno bolnih reakcionarjev. Treba je pretehtati to, da je zgodovina dokazala, da logika humanizma ne more prodreti v zavest v frake oblečenih šakalov in prašičev, ki žvenketajo z denarjem. Resnično, jim humanizem sploh kaj pomeni? Danes se roparski materializem debelih pajkov s cilindrom več ne pokriva z oguljenimi cunjami religije in filozofije. Zmaga bo seveda zmaga novega sveta, toda zanj je pogoj ta, da moramo preteklost izbrisati iz zavesti do konca. Ne pozabimo, da so resnice buržoazne znanosti, ki se nanaša na zgodovinsko preteklost, podobne postarani kokoti, ki oponaša nedolžno deklico. Še posebno moramo paziti na to, da opravljiva, lažniva in dekadentna dela, ki so madžarskemu ljudstvu tako tuja in bodo postala plen živčno razbolelih, zmedenih form, ne dobijo publicitete. V glavah moramo napraviti red, da bi se na dnu lobanje čustva in načela med seboj determinirala na socialistični ureditvi primeren način. Madžarsko ljudstvo potrebuje čisto proletarsko kulturo, da bi ta končno prišla k sebi iz tisočletne omotice. Še pred nekaj leti je bilo sramotno biti Madžar, toda danes storimo že vse, da pridobimo nazaj zaigrano zaupanje delovnega ljudstva. K temu prispeva avtor s svojim skromnim delom. Njegova največja zasluga je, da svojega bralca niti za hip ne pusti v negotovosti: brez dvoma loči dobro od slabega, v slavo naše mlade, krepke književnosti. Pri besedilni sporočilnosti smo kot smernico upoštevali zahteve znanstvene izdaje; obdržali smo vsako slogovno posebnost, toda zmerno smo posodobili interpunkcijo in pravopis. Ker se naš čas ne ubada rad s podrobnostmi, smo besedilo skrajšali približno za tretjino, ne da bi poglobilna ideja sporočila, slikovita, domišljije polna logika trpeli zaradi okrnjenosti.

Če to odštejemo, lahko imam našo izdajo za popolno. Nekaj zastarelih ali nekaj na posameznih mestih neustreznih izrazov smo ustrezno spremenili, njihovo število je skorajda zanemarljivo. Zaradi nekaterih vzrokov smo bili prisiljeni izpustiti nekaj odstavkov, njihova mesta pa smo označili po svoji najboljši vednosti. Konec januarja vsem predplačnikom podarjamo barvni koledar velikega formata, ki se seveda lahko kupi po ugodni ceni tudi pri uličnih prodajalcih. Prilagamo tudi naročilnico. Pristrčno pozdravljamo vse naše drage bralce in jim ob tej priložnosti želimo veliko sreče v prihodnjem novem letu,

Uredništvo in Založba

Vaša velecenjena Visokost!

Rad bi vam najtopleje izrazil svojo veliko hvaležnost, ker je Vaša Visokost dopustila, da sem lahko napisal knjigo, obenem pa želim z razlago služiti častitljivemu Občinstvu, ne želim namreč osvetliti vzroka, zakaj sem sploh napisal knjigo o Vaši Visokosti, kajti to je, tako menim, evidenca, temveč tisto, zakaj sem začel pisati knjigo tako pozno, medtem ko so glas, ime, slava Vaše Visokosti zameglili vse druge zemeljske zvezde, da naše zaslepljene oči slepo strmijo v svetlobni tok in ne vidijo ničesar drugega razen blišča Vaše Visokosti.

Ne mislite si, Vaša Visokost, da se Vam dobrikam; iz mene govori le brezdanja iskrenost, s katero Vam izkazujem čast. Tudi sicer je dobrikanje madžarski naravi tuje, za madžarsko vrsto so, kot sem že prej poskušal dati slutiti, značilni trdovratna, zagrizena, neupogljiva iskrenost, togotno samobičanje in samomrcvarjenje; da skritim in sprevrženim napakam ne pogledamo skozi prste, tega mi morda sploh ni treba reči.

Knjigo sem – po eni strani z bolečino, po drugi z veseljem – lahko pripravil šele zdaj, kajti človeške in nadvojvodske veličine Vaše Visokosti v enem samem hipu sploh ni mogoče premeriti, kaj pa šele pozorno spremljati večstranske dejavnosti Vaše Visokosti!, iskreno priznajmo, za to bi bilo prekratko tudi celo človeško življenje. Vse to pojasnjuje morebitne pomanjkljivosti moje knjige; v opravičilo naj mi bo to, da sem se trudil

po svojih sposobnostih dati najboljše in da je dovršenost težko dovršeno prikazati.

Vaša velečenjena Visokost! Madžarstvo je bilo, kar pomnimo, monarhične narave, to je tudi ostalo in to bo za vselej; čuti potrebo, da bi ga kdo vodil, da bi se enovito postavil za njim, da bi zadovoljil njegovo potrebo po pokorščini. In jaz pravim, da je tako dobro. Le da so madžarstvo velikokrat ogoljufali, in metljaj razprtij je zastrupil telo, nekoč nabreklo od moči; brezdušni prevratniki so mu mračili dušo, metali pesek v oči, in zato se zdi, da si madžarstvo ne želi vzeti v usta sladkih dojk.

Le da je videz lažen! Kajti modrijan starih časov govori resnico, ko pravi, da knezi dojijo ljudstva, in kakor usoda, Fatum, in skrb, Providentia, odločata o tem, ali naj materi curlja mleko obilno ali borno, podobno usoda in skrb razpolagata z značilnostmi knezov, in te nima zemeljska oblast pravice pregledati!

Toda na to danes Viktor Hugo in anarhistična drhal že ne mislita resno. In koga ne bi prepričala resnična odličnost Vaše Visokosti? Vaša Visokost, izvrsten gospodar, lovec in poznavalec ljudi – da omenim nekaj vaših odličnih lastnosti, le tako po naključju – našo očetnjavo bi zagotovo popeljali k zmagi, tako v boju proti Prusom kot proti Rusom, pa tudi proti vsemu svetu, in v tem slavnem boju naj bom prvi, ki bom umrl junaške smrti za pravo stvar! Kajti umreti poleg Vaše Visokosti je bolj sladostrastno kot živeti v sedmih nebesih brez Vaše Visokosti!

Še enkrat se zahvaljujem, da je Vaša Visokost odobrila pisanje in izdajo moje knjige,

Vaš iz dna srca hvaležni, najponižnejši in najpokornejši sluga

János Lakatondy

Ena

Še tamle, v Budimpešti, v bližini Garayevega trga sem slišal: "Pregnal te bom na kurec smrti!" Takoj potem so iz neke hiše vrgli starko! Če bi ga zdaj lahko prijeli za besedo –

Vi, ki stojite tam za mano. Vas je več ali pa ste sami? Vem, da sem si vas sam izmislil, pa vendarle ne bi mogel obstajati brez vas. Lahko zganjajo takšen hrup tisti, ki sploh ne obstajajo? Brezobzirno mi vpijejo v ušesa –

S stopniškega okna opazujem Lakatondyja (tudi to se je zgodilo še v Budimpešti), ki sem ga našel na nočnem tramvaju, nemočno je bingljal z oprijemala, kot da mu noge sploh ne bi segale do tal, pozibaval se je v ritmu, kot ga je določal tramvaj –

Koliko nesnage! In to je že vse druga vrsta. Na koncu bom čutil še domotožje, če se spomnim Budimpešte. Po navadi sem omenil tudi tako: pri nas. Pri nas se je vse pomešalo in se pozabilo uvesti. Venomer se kaj gradi, a je, kot da bi se le podiralo –

Pa ni bilo besede o tem, da sem bil zmeden. Predstavljajte si Budimpešto, eno izmed znanih ulic: vse je isto, le napisi so se spremenili, ni nerazumljiv le njihov jezik, tudi črkovati jih ne moreš; in ljudje so isti in po asfaltu ropota veter z enakimi smetmi –

Toda Lakatody ne pride. Enkrat me je poskušal nagovoriti, naj namesto ód berem železniški vozni red, ti baje ne lažejo. Vidim kratek del ulice, majhen del nekega dvorišča, iztepalnik preprog, cvetlične lončke. O Lakatondyju imam tudi več hipotez. Brez zamere, moje misli so malce zmedene. Sicer pa mi lahko tudi zamerite, pojdite v pekel! Oprostite. Jaz ... sem tam v peklu. Tu ni pekla. Dobro, toda če bi bil, bi bil zagotovo tu, zagotovo bi bil tu nekje. Ne da bi me napak razumeli, nimam nič proti temu. Ni slabši kraj od drugih. Prijeten sončni sij, pri svetlobi se lahko vidijo tudi črke, brez posebnega naprezanja. Sedim na klopi –

Še zmeraj čakam Lakatondyja. V ulici mladike s povešenimi listi, novemu rodu bodo rodile prihodnje sadove. Pridejo trije psi, pomokrijo mladike. Eden izmed psov maha z repom, drugi se postavi na zadnje tace, kaj dela tretji, se ne spominjam. Tudi ta nekaj dela –

Dobil sem obvestilo (še zmeraj v Budimpešti), da je za silvestrovo eden mojih sinčkov padel iz desetega nadstropja stolpnice. Bolečina me je prizadela v živo. Nemudoma sem vstopil na segedinski brzi vlak. Tisti, ki mi je poslal obvestilo, si je dovolil neokusen besedni humor glede tega, da je ta moj sinček bil mrtvo pijan, da bi lahko bil iz njega mrtvec, potem ko je padel skozi rešeto življenja in skozi okno. In začel sem razmišljati: O katerem mojem sinčku obvešča to neokusno obvestilo? Sploh nimam sinčka. Tudi sam sem še mlad, tako rekoč otrok. Nič zato, kmalu se bo vse razčistilo. Nasproti mene sedi Gusztáv Bordács in govori o tem, da bo obiskal svojo zaročenko –

Poleg mene sedi še nekdo. Kaj takega so po navadi imenovali zanimiv pojav. Ima prašičjo glavo. Klop je široka, lahko udobno sedimo. On je prišel za mano do pisoarja, ne mislite si, da se podim za takimi kuriozitetami. Saj niti nima prašičje glave. Morda pred tistim, ko je kobacal za menoj, zdaj je nima. Ima človeško glavo s prašičjimi potezami. Toda zdaj, če ga pozorneje pogledam, so te poteze tako prašičje, da ima vendarle prašičjo glavo –

Približno sto metrov od tod je odlagališče smeti, od tam piha veter. Ne preveč glasno, a vendarle prodorno brenčanje muh. Pred železniško postajo zarjavela karoserija avta, od te na desno grape nekdanjega nogometnega igrišča. Prašičjeglavega prijatelja bom iz čiste olike imenoval šakal. Vlak stoji poldrugo uro, ne da bi bil kdor koli to pripravljen obrazložiti. Šakal, ki ve, zakaj bi rad potoval naprej. Meni je dobro tudi tu. Soparno je. Uvelo visi rumena krošnja breze. Na debelo leži prah po listju, ki se lomi, gnije, kot orumenel slamnat papir –

Vlak se je kar naenkrat ustavil. Gusztáv Bordács je spal, kot top, ni se prebudil niti ob sunkih. Z okna se je lahko videl le parni somrak, onstran tega nič. Nekaj časa sem čakal, nato pa izstopil. Na zavoju se je videlo postajno poslopje. Šel sem tja. Nikjer nikogar. Napisov nisem videl, le na eni tabli nad gostiščem: Restaurant. Nad vodovodno pipo, ki gleda iz stene, kozarec iz treh črnih črt, prečrtanih z rdečima črtama. Opral sem si roke. Poleg zgornjega dela ustroja proge ura, ki kaže šest in deset minut.

Lahko bi bila prav tako večer kot jutro. Vstopil sem v gostišče –

Z mokro roko se ne sme vključiti brivskega aparata, ker je nevarnost električnega udara ... Vem, te bedaste navade –

Gusztáv Bordács je konstruiral mikroskop, s katerim se da videti tudi atome. "Dragi prijatelj, atomi in prav toliko majčkenih svetov!" Na enem izmed atomov je opazil neko žensko. Česa drugega ni opazil? Drugega ne, je odgovoril, če le ne štejemo, da so okoli ženske mrgolele pošasti, ki so s prostim očesom ali z mikroskopom nevidne. Kako potem ve, da so tam? Po tem, ker je ženska obupano mahala s svojim robčkom, in on jo zdaj poskuša rešiti, le da se mora v ta namen malce uskočiti –

Nekaj časa sem čakal, nato se je prikazal neki frakast natakak, ki je bil sicer videti kot prostak. "Jaz sem Ferdinand," je rekel in nato vprašal, ali naj prinese kruh. Na moje vprašanje, zakaj vlak stoji, je odgovoril, da je strojevodja odšel. Kam? Ne ve, zagotovo se bo enkrat vrnil. Tam zunaj ura še zmeraj kaže šest in deset minut. Dečka sem vprašal, koliko je ura. Pogledal je skozi okno, začel računati na prste, se v računanju zmedel in na koncu rekel, najbrž bo čez pet minut četrť na sedem. Stopil sem na peron, vlak je še stal tam v daljavi –

Domala sem slišal, ko so zavpili: Nimaš pravice! Morda kakemu junaku romana, saj je to nežna duša, in to je bilo tako zavpito, da na koncu verjameš, da sploh ni izmišljeno. Prav imaš, ti nežna duša, Lakatondy je povedal, da je treba namesto ód brati vozni red, ker ta vsaj ne laže. Če vlak enkrat krene, potem tudi prispe! –

Na levi so stranišče ter postaja in vlak, ki zamuja poldrugo uro, z neprozornimi okni, z lepljivimi sedeži. V mojih rokah odprta knjiga. Veter naključno lista. Približujejo se trije mladeniči, suvajo se, se smejiijo, spotikajo. Bolj se mi približajo, bolj se suvajo. Nevzdržno so glasni. Skoraj sem jih ogovoril, a so se že zadržali, začutili so, da so prenapeli strune. Komaj jih ločujem. Naenkrat se zapletejo, se mi spotaknejo ob nogo. Ne opravičijo se, očitno so to storili namenoma. Ostudni fantje, vsi trije se smejiijo na vsa usta. Prav, toda čemu je treba z gorjačo udarjati tretjega, na tleh

stegnjenega. Zdaj me že peče vest. Ne bi smel stegniti noge. Rad bi bral, toda to ni mogoče, saj mi ga bodo pred očmi pretepli do mrtvega. A zdaj prenehajo, da bi si vsaj za hip odpočili, sopihajo, z oblek stepajo prah; na tleh ležeči se s težavo dvigne, niti nima krvavega obraza, pa tudi večmesečna nesnaga mu ne more kaj dosti zabrisati potez žareče mladosti. "Jaz sem Ferdinand" – reče napol razlagajoč, napol z opravičujočim glasom. Visoko zakrili z rokami, topo treščijo udarci –

Mahnil sem jo čez nogometno igrišče. Pot je v velikem loku obšla smetišče. Moral sem prelesti zemeljski plaz poleg vasi. Kraj je razkosan, obzorja nikjer. Hodim po vlažni ilovici, lepi se in drsi, paziti moram, da ne padem. Obrnem se nazaj, za mano močni psi, trije, toda mogoče je, da sta le dva. Renčijo in od mene so oddaljeni le za dolžino roke. Večkrat mi spodsne, skorajda strmoglavim. Megla je gosta, kreniti nazaj ni mogoče. Še zmeraj tista medla svetloba. Končno, čez deset minut bodisi čez poldrugo uro, zagledam neko poslopje, poslopje neke železniške postaje –

Vse je pravljica. Pravzaprav je stvar veliko preprostejša –

Praščijeglavi šakal ima občutek, da nebesnega oboka sploh ni. Prečudno čustveno opazovanje. Prepričan je tudi o tem, da smo se zdaj uskočili do prave majhnosti –

V tistih trenutkih nisem celo niti spal. Sicer pa sta junaštvo in drdranje vlaka medli, niti roke nisem mogel dvigniti, vendar sem do konca vedel, kaj se dogaja. Bilo je temno, približno tri minute, in občutno hladneje. To je lahko bil zgolj predor, niti ne preveč dolg, čeprav se ne spominjam, da bi moral biti kjer koli na progi Budimpešta-Segedin kak predor. Toda tega sem se spomnil šele veliko pozneje. Ko smo prispeli na svetlo, se ni domala nič spremenilo. Morda so se oblaki zgostili ali pa so se povlekli na obzorje –

Tisto knjigo sem našel v torbi Gusztáva Bordácsa. Prelistam jo: "... kje so že tiste silovite budilke, ki zvonijo s pločevinastim glasom! Prebujajo me žametni, tihi, božajoči glasovi ..." Torej prebujanje, to obstaja –

Šakal je prišel za menoj do pisoarja, se sklonil k meni in mi prišepnil. Toda že takrat sem vedel –

Gusztáv Bordács še zmeraj govori o uskočitvi. Domneva, da sem jaz nasprotno prepričan, da nismo niti najmanj uskočeni, upoštevajoč, da odločne in močne osebnosti, ki si jo predstavlja v nasprotnem sedeču, ni mogoče skrčiti na hip-hop. Sicer pa, razglablja naprej, če smo uskočeni, potlej je od nas ostala le esenca; toda kam je šlo drugo? In iz oblačil, a je na primer tudi iz hlač Gusztáva Bordácsa ostala le hlačna esenca? In kako je z njegovim kovčkom in s snežkami pa kravatami, ki so v njem? Razume, da nasprotujem kakršni koli zunanji določnosti, se vrne Gusztáv Bordács k sedečemu nasproti meni, toda vsi smo stisnjeni v rahlo božajoči železni roki skrbi, od koder nas ne more izvleči niti iz maternice izpuljena usoda –

Lakatondy, vidi se s stopniškega okna, kako se mu vrti jezik, besede mu veter daleč odpiha. Pozneje sam izgine v velikem budimpeštanskem mraku, njegovo besedičenje se zgubi v disharmoniji glasov. "Oni tako napišejo to, kar se še lahko napiše ..." In zgrabi potlej roko krč? –

Gusztáv Bordács se pozibava v ritmu drdranja vlaka, se počasi skloni k meni, mi nebogljenemu v rahlo odprta usta natlači desetforintski kovanec, kaj, če ga bomo še potrebovali, pravi z nasmeškom na obrazu, začnem se dušiti, čutim, da se lahko že gibljem, a še malce počakam, šele nato se vržem nanj –

Začutil se je močan sunek in vlak se je ustavil. Gusztáv Bordács je prebral sedem ali osem strani iz svoje knjige, na koncu pa po vsaki prebrani vrstici uprl pogled v nebo. Videlo se je na njem, da bo kmalu začel jadikovati. Izstopil sem, šel naprej k lokomotivi. Strojevodska kabina je bila prazna. Na stranski steni je polica, ki se lahko nagne, na njej pa ogrizek. Sledovi ugrizov so komaj kaj porjaveli –

Nadvojvoda Albert, gospodar

Danes zjutraj se je nadvojvoda Albert odpravil na ogled močvirskega posestva. Pred gigom prhutajo in nestrpno kopitljajo konji, jabolčasti sivci. Nadvojvoda Albert se nasmehne. Veter mu rahlo mrši srebrne pramene. Dobro ste domnevalo, drago občinstvo, nadvojvoda Albert je snel pernato naglavno pokrivalo, da bi z njim mahal množici, stoječi na robu poti. Gig šviga, ziblje se bogato klasje pšeničnih polj. Resnično, lepa pokrajina!

Stric Gyuri, drugače imenovan György Istvánffy, strog, toda pravičen oskrbnik posestva, poganja gig, le da po prvem zavoju nadvojvoda Albert prevzame vajeti; približno dva kilometra se vozimo po cestnem odseku, polnem grap! Nadvojvoda Albert trdno sedi na kozlu. Vidi se, da je pravi gospodar posestva! Kočija silovito zadene. "Ta odsek je še treba zravnati!" zabruna stric Gyuri. "Potem ga pa zravnajte!" mu pravi temperamentno nadvojvoda Albert.

Na vrsti je na novo zasajen sadovnjak. Večina drevesc stoji strogo pokonci, marsikatero se kljub temu malce upogne, kakor da bi si želelo zrasti le do zenita, majhna debela kažejo naravnost k zemeljski krogli. Malce stran koplje nekaj sključenih rojakov; kljub vročini ne slečejo srajc. Smo poslušen, trdoživ narod!

Kot sem omenil, stojijo drevesa zvečine strogo pokonci, kljub temu se marsikatero rahlo upogne, kakor bojni prapor v rokah umirajočega vojaka. Nadvojvoda Albert sestopi s kozla in da, gledajoč na ravnanje upognjenih dreves, napotke. Tudi razloži, zakaj tako. Njegova razlaga je prepričljiva, saj zna vplivati tako na srce kot na pamet. Pisec teh vrstic, ki je v tej vrsti žurnalizma in v kmetovanju nepodkovan, ne zna navesti posameznih strokovnih izrazov in miselnega toka, a je imel nadvojvoda Albert prav, toliko bolj, ker je prosil enega izmed zbranih boljšečih za kopačo in z njo pokazal, kako je treba prst dovršeno rahljati.

Nadvojvoda! S kopačo v rokah!

Šele zdaj se vidi, da je v naši družbi delo cenjeno! Nadvojvoda Albert nosi pri tem levji delež, pa tudi, da je kljub socialističnemu hujskanju videti, da je vzpostavljen stari dobri odnos med gospodarjem in hlapcem.

Piscu teh vrstic so razlagali, da je nadvojvoda Albert njega dni tudi med vaško otročadjo našel vrstnike, ki so ga imeli zelo radi. V tistih dveh

tednih, ki ju je nadvojvoda Albert po navadi preživel na močvirskem posestvu, se je primerilo, da so se skupaj kopali v majhnem potoku, in večkrat jih je družilo sračje gnezdo pri plezalnih pustolovščinah po drevesu. Tudi to se je primerilo, da je otročad stala pred vrati in vpila: "Palatin Berti, pridi se z nami igrati!" Imenovali so ga le tako, Palatin Berti; majhni bizgeci niso mogli vedeti, da se bratijo z nadvojvodo.

Vidi se torej, da nadvojvodo Alberta preprosti ljudje ljubijo in da je ta ljubezen obojestranska. In tista otročad, ki zdaj kot priletna koplje v posevku, ali ostri koso, zagledajoč nadvojvodo Alberta, stežka zadrži nasmeh. Bil je čas, ko se je ta mogočni človek z njimi kopal!

Oddrdramo naprej, zdaj je donelo že prijetneje, po ilovnati poti, pod senco dehtečih lip. Znova so vajeti v rokah strica Gyurija. Nadvojvoda Albert se razgleduje in mi razlaga bistvo erozije tal. Že mi je na jeziku, da sem v tem problemu nepodkovan, ko mi z dobrotljivim nasmeškom pristavi: "Tega ni treba pisati, dragi prijatelj!" Zamislite si, drago občinstvo, mene imenuje: dragi prijatelj! Gledam njegova srebrna senca, orlovski nos, visoko čelo: koliko dobrih misli je mrgolelo v tej knežji glavi! Kako čudoviti svetovi se lahko skrivajo za lobanjskimi kostmi! Prav zdaj bomo slišali od njega zanimivo zgodbo. Poskusil jo bom dobesedno natančno zapisati.

"Včasih se mi zahoče obleči se v civilno obleko, da me ljudje ne bi takoj prepoznali. Takrat lahko baje po nekem starem vraževerju bolj vidiš njihove skrbi in težave. Dragi prijatelj, to so vraže. Ljudje so prav tako iskreni, kadar je na meni videti, da sem nadvojvoda, kot kadar ni videti. Vendarle, dragi prijatelj, včasih ne škodi malce popuščanja. Razumete, prijatelj, puščanje, ne da bi zamenjali *šč z nt!* Hahahaha!"

Hehehe! Ravno toliko, da me nadvojvoda Albert ni potegnjal za nos!

"Torej, nekoč sem si oblekel civilno obleko in odšel v Strohmayerjevo blagovnico. In kaj sem tam videl? Prosim lepo, v neki kletki tri psičke. Eden je tekal, drugi se je občasno postavil na zadnji taci in mahal z repom, tudi tretji je nekaj delal, a se več ne spominjam, kaj. Nekaj je zagotovo delal. Pa tudi dlaka jim je izpadala, bili so prav taki kot pravi psi ..." Pa to je kolosalno! – Ne morem se obvladati. – Vaša Visokost, če bom to prinesel k časopisu, bodo to požirali! Se opravičujem zaradi drastičnega izraza. "Nikoli ne iščite izgovorov, to je vaša stroka!" – Verjemite mi, to je bil eden najlepših dni mojega življenja!

V lahkotnem diru pustimo za sabo milje. Sonce doseže najvišjo točko. Nadvojvoda Albert se zamisli. Čutim, da bi ga bilo v teh trenutkih vznemirjati brezobzirno. Čez približno deset minut bomo v vasi, tam bo nadvojvoda Albert po obilnem kosilu začel svoje javno stopnjevanje svoje odličnosti. Dotlej naj povem, da je tudi moj pokojni oče bil v poznanstvu z nadvojvodo Albertom: leta ga je poučeval različne vede in tudi pozneje se je primerilo, da mu je nadvojvoda Albert poslal različna dela zaradi korigiranja in prepisovanja na čisto, saj lahko kot zaseden človek le redko osebno žrtvuje čas za strojepisno klaviaturo. "Toda vas, dragi prijatelj – tako nadvojvoda, in ne le enkrat! –, nimam rad le zavoljo očeta, temveč tudi zato, ker ste vredni mojega zaupanja!" Menim, da bi kakšen nadvojvoda brez vzroka komajda izrekel kaj takega.

Pot se vijuga, naproti nam koraka zala, mlada ženska. Umakne se na rob poti in nas vljudno pozdravi. Sončna pripeka ji je že pošteno porjavila boso golen. Nadvojvoda Albert se najprej ljubeznivo nasmehne, nato se mu zamračí pogled. "Ne nosijo steznika" – pravi nejevoljno.

Toda nima več časa za nejevoljnost, le nekaj korakov od tod se vidi vaški zvonik. Že od daleč nam nazdravljajo, klobuki letijo v zrak, gospod župnik, Béla Csiszár, vodi otroški zbor pri petju domoljubnih ljudskih pesmi. Naj se naučijo, da je prihodnost njihova! Ko se gig zaustavi, se v naročje nadvojvode Alberta usuje dež cvetja. Nekaj cvetic je pripadalo tudi piscu teh vrstic. Ali moram govoriti o okusnem kosilu, o županovi zdravljici in zdravljici mestnega sodnika? Seveda bi bilo to treba, toda če bi opisal vse te čare in prelesti, ki jih je pisec teh vrstic bil deležen, bi težko kdaj prišli h koncu temu capitulumu!

Naj povem le toliko, da bi se nadvojvoda Albert ukradel v srca vseh, ko že ne bi bil tako v srcih. "Kakšen kočijaž sem vam bil, stric Gyuri?" – je postavil vprašanje nadvojvoda Albert tri leta mlajšemu Györgyju Istvánffyju. "Visočanstven!" se je glasil domiselni odgovor. Res, nadvojvoda Albert je zdaj knežja pojava, prav tako, kot je bil pristen gospodar v usnjenih škornjih, s pernatim pokrivalom, v pumparicah, ko se mu je pod sledjo kopače veselo vrtela rodovita grud. Moj pokojni oče je tiste dni pogosto pravil, da je komaj verjetno, da bo kmalu imel tako marljivega pisarja, kot je bil mladi nadvojvoda Albert. Po pospravljeni mizi smo stopili v preddverje, kjer nas je že čakala deputacija ciganov. Takšnega joka in stoka nisem slišal že dolgo! In ne da bi se razkropili, ko so izrekli svoje molitvice,

ravno nasprotno, tedaj so se začeli šele grmaditi! Niti igle ne bi mogel spustiti, ne le v preddverju, tudi na vrtu ne!

Nadvojvoda Albert urno sega v žep, na dan prihajajo lepi okrogli deset-in dvajsetfilerski kovanci, seveda le na skrivaj; nadvojvoda Albert pazi, da ga kdo ne opazi. Na koncu bi še kje mislili, da daruje zato, ker bi se rad postavljajal s širokosrčnostjo!

Zares častitljivo občinstvo, nadvojvoda Albert razume ciganski jezik, in to, prosim, razumite dobesedno! Piscu teh vrstic je enkrat pripovedoval, da ga je neki reven, toda pošten cigan povabil k sebi na kosilo in da sta se do konca pogovarjala v ciganskem jeziku. In na mizi ni bil "črknjeni pujš", temveč prava dobra kokošja juha in ta pravo vino! Sicer v kozarcu za vodo, toda tudi kozarec za vodo je kozarec!

Povezanost nadvojvode Alberta s ciganskim jezikom je zgodba zase, bilo bi pač to težko stlačiti v okvir enega poglavja, predstavljenega z gospodarskega aspekta. Predlagam torej, drago občinstvo, odložimo to na eno izmed bližnjih priložnosti. Ni ugovorov? Korenjaška stvar.

Torej ne preostane drugo, kot da zaide sonce. Dobro je, konec, zašlo je. Noč je pozdravila močvirski dvor nadvojvode Alberta. Svet spi, in nadvojvoda Albert v svetu. Zelo veliko delovnih dni drema za njim, in iskreno upam, da pred njim enako.

Prevedla **Gabriela Zver**

Madžarski pisatelj **László Márton** (1959) je v zgodnjih romanih in kratkih pripovedih po svoje slikal bizarnost socializma (*Preddverje* je nastalo po puču Jaruzelskega leta 1981), pozneje pa se je začel zanimati za zgodovino. Piše prozo, drame, študije in prevaja iz nemškega jezika. Njegova poglobitvena dela so *Veliki-budimpeštanski Straho-pregon* (kratke pripovedi, 1984), *Zavetišče* (roman, 1985), *Metulji na klobuku* (drame, 1987), *Izbrali so me in pomešam se* (študije, 1989), *Podzavestno postajališče* (roman, 1990), *Carmen* (gledališka igra, 1991), *Prehod čez steklo* (roman, 1992), *Velikolomljivec* (žaloigra, 1994), *Veliki-budimpeštanski Straho-pregon in druge pripovedi* (kratke pripovedi, 1995), *Brezsmernost prikazovanja* (esej, 1995), *Resnična zgodba Jacoba Wunschwitza* (roman, 1997). Njegov slog so literarni teoretiki in kritiki označili s pojmom radikalno arhaičen, po inovativnosti pa ga povezujejo s Petrom Esterházyjem in Petrom Nádasom, ki sta v madžarsko prozo prinesla največ sprememb, čeprav je Márton mlajši. Za svoje pisanje je dobil več madžarskih literarnih nagrad.

K R I T I K A

Ignacija Fridl

Kdo to muči Balkan

**Dušan Jovanović: BALKANSKA TRILOGIJA. ANTIGONA. UGANKA
KORAJŽE. KDO TO POJE SIZIFA**

Cankarjeva založba, Ljubljana 1997

Z natisom *Balkanske trilogije* smo Slovenci dobili že tretjo, izčrpnjeje razvito in izdelano paradigmo pisateljskih odzivov na sodobne družbenopolitične premike in boleče vojne pretrese Balkana. Zdaj morda najbolj literarizirano, tako, ki z le umetniškimi težnjami, to naj bi izpričeval avtorjev izbor drame kot njenega relevantnega izraza, spregovarja o usodi ljudi in odnosu sveta ter slehernega posameznika do razmer v jugoslovanskem konfliktu.

Prvega izmed modelov, evidentiranih na tem mestu, pomeni Debeljakova poza jugonostalgika, ki temelji na idealizirajočih literarnih upodobitvah minulega življenja vsejugoslovanske umetniške srenje in v kateri je samo-spraševanje o zločinu in kazni osredinjeno okrog prikazovanja pesnikove lastne, skorajda sanjavo nevedne in predvsem za gašenje požara nemočne duše.

Drugi odgovor na podivjano in kaotično nasilje balkanskega življa na eni ter hladno preračunljivost evropskega racionalizma pri njegovem reševanju na drugi strani ponuja Drago Jančar. Njegovi *Egiptovski lonci mesa* so razmišljajoče, poglobljeno esejistično pisanje, v katerem tista častitljiva gospa, ki z imenom etika spremlja zahodnoevropsko filozofsko misel od njenih izvorov naprej, nikakor ni na zadnjem mestu Jančarjevih tem in dilem. Avtor se dejstvu vojne ne izogiba z vzdihovanjem v stilu

'kaj pa je tebe treba bilo', temveč se z enako eksistencialno prizadetostjo, kot jo kaže Debeljak, zdaj neposredno sooča s samo vojno situacijo in ob tem jasno razvije tudi svoje lastne poglede in stališča. Hkrati pa meje žurnalističnega komentiranja dogodkov prekoračuje z nenehnim razmislekom o človekovih etičnih razsežnostih in njegovih zmožnostih razvitja trdne in razvidne moralne drže in subjektivitete danes.

Tretji slovenski prispevek k balkanski blaznosti je spisal Dušan Jovanović. Njegova *Antigona*, *Uganka korajže* in *Kdo to poje Sizifa* so igre, ki so v navedenem zaporedju sredi devetdesetih, nekatere z očitnejšimi, druge z manj razvidnimi namigi na naslovno problematiko, kot malodane povsem zaokrožene celote najprej nagovorile gledalce ljubljanske Drame. Šele njihov skupni knjižni nastop pa je razkril, da je dramatik in režiser Dušan Jovanović, vse dokler je vojna na tleh nekdanje Jugoslavije trajala, razvijal in zaostroval enovit in celostno izoblikovan odnos do balkanskega konflikta in še zlasti do vprašanj o vzrokih zanj ter krivdi njenih glavnih in stranskih akterjev. Vendar je v nasprotju z Debeljakom in Jančarjem bistveno zaobrnil optiko gledanja – namesto individualistične, nenehno prevprašujoče in samosprašujoče pisateljske zavesti je poudaril dilemo o skupinski, zlasti slovenski nacionalni krivdi oziroma identiteti slovenstva nasploh.

Pri tem je kar se da oziroma vznemirljivo vprašanje, koliko ga je k takemu gledišču prignal sam literarni medij, v katerem se izraža. Jovanović je namreč, kadar se giblje v literaturi, v prvi vrsti in tako rekoč le dramatik, tako Debeljak kot Jančar pa sta ob vprašanjih o nekdanji in sedanji jugoslovanski stvarnosti posegla po zanju že prej znani, celo značilni ali vsaj uveljavljeni formi eseja. Ob tem najbrž drži, da dramska struktura v primerjavi z drugimi osrednjimi literarnimi vrstami zahteva največjo "objektivizacijo" in avtorsko distanco pri podajanju snovi. V tem smislu bi se – skrajno deterministično – na osnovi literarne forme dalo iskati vzroke za zasuk, ki je pri Jovanoviću opazen na vsebinski ravni. Toda k takemu izvajanju je treba pritegniti še drug, brez dvoma silno sporočilen podatek, da je namreč Jovanović prav v tem obdobju s svojimi *Paberki* (1996) posegel tudi po esejističnem izraznem sredstvu, v katerem se je jugoslovanske problematike in njene multikulturalnosti nekajkrat lotil. Čeprav ta ni prerasla v osrednjo temo njegovih reflektirajočih prizadevanj, pa je tudi na tem

mestu moč zaznati nekakšen samoobramben ščit, s katerim je ohranil nedotakljivost svojega jaza.

Autobiografski odlomki iz *Paberkov* ponujajo namig, kaj je razlog za to. Dušanu Jovanoviću prostor spopada ni le teritorij njegovega zgodovinskega spomina, po katerem stopa s poudarjeno mero lepih, a zdaj otožnih spominjanj. Niti ni reprezentativno območje, v katerem so se izgubile vse koordinate človečnosti. Ampak je po rodovnem pravu vanj neposredno ujet tudi sam. Zato se pri njem pojavi kratek stik med pozicijo, ki mu jo že vnaprej določata uporaba slovenskega jezika in vpetost v slovensko kulturno in družbeno stvarnost (jugoslovansko bratstvo je Slovincem bilo zgolj predpisano in ne vpisano v bistvo naše eksistence), na eni strani ter med precej drugačnimi, celo nasprotnimi, njemu lastnimi, personalnimi identifikacijskimi predznaki na drugi strani. Njegov temeljni osebni konflikt se torej ponovi na ravni umetnosti – problem identitete je v območju dramske besede ponazorjen tako z ironizacijo slovenske nacionalne identitete (deklasiran lik Antigone, ki po zaslugi Smoleta v slovenski literarni zakladnici velja za enega dramskih vrhuncev, raba neslovenske sintagme "kdo to poje Sizifa" ...) kot tudi z nizom drugih dramaturških in dramskih postopkov. *Balkanska trilogija* je namreč osnovana na treh že napisanih dramskih igrah. *Antigona* se naslanja na istoimensko antično tragedijo in obenem na eno osrednjih sodobnih del slovenske dramske klasike. Druga igra se opira na Brechtovo dramo *Mati Korajža in njeni otroci*. Tretja pa opeva starogrški mit o Sizifu, na katerega se je za ponazoritev filozofije absurda naslonil že Albert Camus. Jovanović torej svojega avtorstva ne minimalizira, zakrije in celo izničuje zgolj z izborom dramskega izraznega načina, ampak še bolj s tem, ko daje besedo nekemu že uveljavljenemu Avtorju, nekemu že napisanemu Tekstu. Stopnja legitimacije z govorico drugega seže zlasti v *Antigoni* do skrajne točke povsem svobodnega prehajanja od Sofoklovih verzov k Jovanovičevi zavestno balkanizirani, povaljani govorici.

Poleg tega je avtor v vseh treh delih poudaril tudi razliko med dramsko realnostjo in poskusom njene dramatizacije, med nekim dogodkom in komentarjem o njem. Eteokles je v *Antigoni* eden izmed udeležencev bratomornega spopada in hkrati tudi poročevalec o spopadu, kot da bi šlo v boju med bratoma le za neke vrste športni agon. Skrivnost *Uganke korajže* je v pa-

radoksalnem, nenehno brezuspešnem poskusu igralka Irene, da bi na odru odigrala dejanski lik revne matere, ki v vojni preživlja svoje otroke s preprodajo živeža in drugega blaga vojakom na fronti in pri tem izgublja dete za detetom. Metagledališka perspektiva pa je dosledno upoštevana tudi v "glasbeni drami" *Kdo to poje Sizifa*, v kateri se igra o Sizifu, na katero se pripravlja operni pevec, in oglašanje pevčeve osebne vesti zaradi propagandiranja vojnega ozračja v Bosni dokončno spojita v Sizifovem prekletstvu neskončnega valjenja kamna, s katerim plačuje kazen za svoj zločin. Videz postmodernističnega poigravanja s snovjo in z dramskimi obrazci pa kaže tudi naslov igre – kot da bi bilo nenadoma mogoče oživiti grško tradicijo povezovanja tragiških del v trilogije v času, ko debate o smrti tragedije nikakor niso na zadnjem mestu dramaturških diskurzov in ekspertiz literarne vede.

Dramatika je tako Jovanoviću predvsem uporabno sredstvo osebnega samozatajevanja na eni in kot umetniški akt tudi sočasnega, najbolj prvinskega samorazkritja na drugi strani. Prostor, kjer avtor za geslom svobode lahko najodličnejše maskira svoje lastno stališče, in obenem točka, na kateri je vprašanje identifikacije najbolj izpostavljeno.

Naslov *Balkanska trilogija* je torej zavajajoč. Balkan, krvavi dogodki v Bosni v minulih letih in neuspešni evropski politični mehanizmi pri reševanju krize niso osrednje torišče Jovanovićevega tridelnega dramskega projekta, četudi ta govori o vojni, klanju, smrti, o shizofreniji zla, o nikoli do konca poravnani krivdi. V vseh omenjenih igranjih je na prikrito-odkrit način v prvem planu brez dvoma avtorjevo lastno vprašanje identifikacije, določitve koordinat njegovega lastnega življenja, ki so se zamajale skupaj s sesutjem Jugoslavije. Pri tem se Jovanović rešuje z ironijo, z zamaskiranimi modeli igre in s ponekod dramaturško šibkimi literarnimi poskusi, ki pričajo predvsem o tem, da kriza identitete še zmeraj traja.

Matej Bogataj
Baterija na baterije

Zdenko Kodrič: POTSDAMSKA BATERIJA

Pomurska založba, Murska Sobota 1997 (Zbirka Domača književnost)

Potsdamska baterija je drugi roman Zdenka Kodriča; *Blaženi Franc Rihtarič* je bil zgodba o naslovnem resničnem lopovu in hajduku, babjeku in sploh, ki so ga po precej heroičnem dejavnem obdobju ujeli in usmrtili; roman je bil dosledno pripovedovan fragmentarno, z razbijanjem pripovedi, zgodba je bila zajeta z različnimi pripovednimi perspektivami in tehnikami, ki so pazile na to, da je bilo premeščanje kar največje, tako pa tudi sama pisava precej hermetična. *Potsdamska baterija* je napisana bolj iz enega kosa, pa nič manj prefrigano, zato lahko kaj hitro zapelje bralca, da v njej vidi predvsem nekakšen angažma, še eno literarno preslikavo častniških obsodb najbolj množične represivne Institucije, vojske. Ta je bila pravzaprav že prej, spomnimo se Frančičevega romana *Domovina, blede mati* ali *Resničnosti* Lojzeta Kovačiča, kar hvaležen objekt za angažirano pisanje, to pa je pri vseh avtorjih povzročilo, da je bila pisava za stopnjo bolj mimetična od siceršnje; in mogoče lahko tudi Kodričevo pisanje vsaj na ravni sicer fingirane, pa vendar pripovedovalčeve vpletenosti in večje stilne kompaktnosti razumemo v tej luči.

Potsdamska baterija je namreč motivno prepoznavna, predvsem pa časovno in krajevno zelo natančno postavljena; njen podnaslov je (*Maribor, 27. XII. 1961-Beograd, 26. XII. 1994*). Upravičeno; predvsem prvo mesto s Kadetnico in ulicami in podobnim je povsem verodostojno, drugo s svojimi kvarti, ki so poimenovani, tudi, pa tudi sicer je vse časovno usklajeno.

Enako prepoznavna, čeprav gre za nekakšne srednjeevropske priimke, na primer za ljudi iz Cetinja s češkimi koreninami, pa je tudi opisovana vojska, ki sredi Maribora krade otroke, jim pušča kri in iz nje pridobiva strateške elemente, težke kovine, iz katerih potem dela naslovno baterijo. Protagonisti *Potsdamske baterije* so torej vojaki in njihove družine, predvsem pa tisti, ki se tako ali drugače zapletejo z ožjo skupino, ki pod krinko vojaške skrivnosti jemlje kri njihovih otrok – čeprav se potem izkaže, da gre pravzaprav za klasična cesarjeva nova oblačila, za samemu sebi namenjen projekt, za krinko za pridobitništvo in nič več – pa spet ne na način, ki bi pripomogel kar koli k temu, kar že vemo o velikih institucijah, o vojaščini in vojski nasploh, o okoriščanju posameznikov znotraj velikih firm in podobno. Velik del naših "junakov" se potem z odhodom vojske preseli v prestolnico, torej v Beograd.

Vendar pa Kodričev roman nikakor ni realističen, ne gre za kritiko na prvo žogo, za opisovanje zločinov nad otroki in človeštvom nasploh, temveč prej za odštekano, na posamezne detajle osredotočeno pripoved, ki ji potem, pač v skladu z nerazvidnostjo sveta in nedoločljivo mero brezmejnje domišljije, kar naenkrat zmanjka logike; pripovedni preskoki si kar sledijo, med posameznimi deli, ki so ločeni po letih, pa tudi znotraj njih samih, je niz diskontinuitet, nabiti so s fantastičnimi, tudi bizarnimi prigodami, najraje s takšnimi, ki prikazujejo neposredni, podivjani, emocij docela osvobojeni poltenost in seksualnost. Teh ne manjka med pripadniki vseh generacij, pa tudi sprevrženih – in celo telesno pohabljenih – tipov ne, pravzaprav so vsi iz *Potsdamske baterije* tako ali drugače sfiženi, mračne kreature, grbavci in orjaki, pritlikavci in shujšanci, in Kodričeva paleta likov je veliko bolj brueglovska kot orwellovska, vse skupaj je veliko bolj groteska in pretiravanje. In če bi kdo pomislil, da je ne povsem razvidna karakterizacija slabost te knjige, ga avtor v zadnjih poglavjih do konca razoroži ali potolaži; motivacijo in natančno karakterizacijo, kolikor se le da ironično, seveda, pobere iz del nekaterih literarnih klasikov; če torej koga zanimajo podrobnosti o vonjih junakinj, se lahko obrne na nekatere strani v Süskindovem *Parfumu*, za kaj drugega pa pokuka v *Gospo Bovary*. In tako naprej. Recimo to, da se prvo in eno zadnjih poglavij pred dodatkom, nekakšnim napotilom na sekundarno literaturo, na nekatera mesta iz babilonske knjižnice, v luči katerih je mogoče razumeti *Potsdamsko baterijo*,

ukvarjata s popoldanskim snom sanjalca, ki malo zakinka, zato se mu vse tisto, kar je za nas osrednja štorija, enostavno sanja; vsi vemo, kako je z dremežem takrat, ko je vse naokrog kraval in vse vrvi od bučnih hišnih opravil, to vpliva na sanje, ki postanejo goste in moraste, bolj preskakujoče in nabite z motnjami. Vse skupaj je torej postavljeno v sanjski okvir, torej že korak proti fantastiki; ob tem pa so ves čas poglavja komentirana s podnaslovi, ki so pisani vsevedno, nekako v rabelaisevski maniri, pa vendar tudi ironična v pripovedovalčevi vpletenosti ali angažiranosti. Potujeni komentarji, ki uvajajo posamezna poglavja, torej že nakazujejo, da gre veliko manj zares, kot bi si to angažiran bralec želel, in da je *Potsdamska baterija* bliže *Butnskali*, nizu heroičnih, odštekanih in bizarnih dogodkov, le da je jezikovno bolj strnjena, namesto ludistične jezikovne igre je jezik bolj avtorski, pa spet daleč od vsakršnega verističnega modela, bolj natrgan in napokan, posut z ekspresivnimi in celo pogovornimi besedami, vsakdanjimi občimi mesti, to ja, ne pa razvit v eno samo ludistično stilizacijo kot glavnega junaka proze.

Baterija, "glavni junak" romana, je pri Kodriču torej bolj kot predmet zla, ki bi sprožal angažma, pravzaprav motor pripovedi, tisto, kar omogoča brezmejno domišljijo, omejeno le z okvirno zgodbo, ki jo je treba pripeljati do konca in ki usmerja obrobne izmišljije, jim daje centripetalno silo in jih povezuje. In hkrati je baterija drseči označevalec, saj je hkrati tudi nekakšen stroj profesorja Kugelmasa, torej /pre/vodnik v svet fiktivnosti. Princip je natančno pojasnjen v enem izmed sklepnih poglavij: "Za razumevanje baterijskih lastnosti se je treba seznaniti še z učbeniki za kemijo, steheometrijo, fiziko in glavniko v industriji akumulatorjev. Ne pozabite, baterija – moč argumentov! Baterija je z drugo besedo tridimenzionalno računalniško polje, ki ga uporablja računalnik pri postavljanju teles. S pomočjo reducirane baterije, ki ima lastnosti čipa, je mogoče simulirati svet in življenje. Naj vas nikakor ne preseneti dejstvo, da baterija ustvarja poljubni svet, poljubna mesta in vasi, poljubne ljudi. Odraslim na primer baterija simulira Potsdam, otrokom svetovne oceane, Ivanki parfume, moškim potovanja v Tibet in še kam ..."

In če je vse v bateriji in baterija v vsem, je seveda tudi bralni užitek odvisen od tega, ali ste na baterije ali pa na kaj drugega.

Vanesa Matajč
Moja Afrika

Sonja Porle: ČRNI ANGEL, VARUH MOJ
 Cankarjeva založba, Ljubljana 1997 (Zbirka S poti)

Literarni prvenec Sonje Porle je fenomen na slovenskem literarnem prizorišču. Zato namreč, ker se možnost razprodati celotno naklado bodisi izvirnega bodisi prevodnega besedila slovenskemu založniku bržkone zdi povsem utopična. Sonji Porle pa je uspelo. S prvcem.

Vzrok za ta osupljivi bralski odziv najbrž ne more biti vrhunska literarnoumetniška kakovost *Črnega angela*, saj se v založniških skladiščih prašijo tudi klasične leposlovne mojstrovine. Avtoričin uspeh pri občinstvu gre najbrž iskati drugje: drži namreč, da je najekspanzivnejša in najperspektivnejša gospodarska dejavnost našega časa turizem. Njegov knjižni ustreznik je potopis, in sicer kot literarna ali polliterarna zvrst, ta recimo v obliki stilistično privlačne potopisne dokumentarno-informativne reportaže. Čemu bi sicer dnevno časopisje v boju za bralca žrtvovalo cele pole dragocenega prostora za tovrstne priloge? Očitno je torej na uspeh *Črnega angela* vplivala majhna modifikacija znotraj "sociologije" branja, saj ta vsaj v zadnjem desetletju kaže porast (najširšega) bralskega zanimanja za potopisna dela vseh vrst.

Premosorazmerno se je povečalo tudi število potopiscev (ti sicer pogosto ostajajo na ravni "reporterstva"): v zadnjem desetletju se je Flisarjevi *Tisoč in eni poti* pridružila produkcija (precej manj literarno orientiranega) avtorskega tandema Dobnikar-Šeruga; pred kratkim je bila v slovenščino prevedena že druga knjiga pustolovske Alme Karlin; poseben primer so

alpinistična besedila – zlasti Iztoka Tomazina – ki ob vsebinskem osredotočanju na duh in dosežke omenjenega športa z veliko literarno senzibilnostjo nizajo tudi popotne vtise, izkušnje in doživljaje. Prvenec Sonje Porle je po stopnji literarne senzibilnosti primerljiv z omenjenim Flisarjevim potopisom, po izrazitem emocionalnem obravnavanju "geografske" resničnosti pa z, na primer, "kolesarskimi" potopisi Toma Križnarja.

Potopisni žanr je star: datira že v antiko in se odtlej kontinuirano pojavlja z večjim ali manjšim bralskim odzivom, odvisno od dobe. Razmah novejšega subjektivizma je zvrsti (v njeni "čisti" obliki) vsaj posredno ponudil nove možnosti in bržkone celo učinkovitejši, globlji literarnoumetniški domet: stvarno, če že ne slogovno suhoparno poročilo neposrednega opazovalca je dobilo legitimno možnost preobrazbe v poudarjeno subjektivistično selekcioniranje in interpretiranje popotnih faktov, hkrati seveda z individualizacijo avtorskega sloga in forme. Obenem se je planet bolj in bolj "zmanjševal" – tako da dandanašnji najbrž nihče več ne bo hlastno-strastno prebiral besedila, ki mu zgolj niza geografska, socialna, ekonomska, politična in kulturna dejstva kakega koščka sveta; zgolj dejstva zaradi medijske ekspanzije postajajo nekaj kot *déjà vu*. Zanimanje lahko zbudita kvečjemu poudarjeno in eksplicitno subjektiven vpogled in individualno sintetiziranje naštetih dejstev v celostno vizijo geografske resničnosti. Tudi upoštevanje tega bralskega pričakovanja je gotovo vplivalo na Angelovo uspešnost.

Besedilo je – v pravem pomenu besede – *literarni* potopis. Ne dosega sicer romaneskne teže; najustreznejša zvrstna oznaka bi utegnila biti (daljša) potopisna pripoved. Začenja se in medias res, nekaj tednov po pripovedovalkinem prihodu v Burkino Faso, konča pa se po – bivanju v Gani, v potopisu spretno skoraj povsem ignoriranem – vnovičnem prihodu v "Obljubljeno deželo", postanku na vračanju domov.

Okvir besedila je časovno-prostorsko torej strogo začrtan; fragmentarizacija dogajanja začne razsajati šele znotraj njega. Seveda tekstno konstitutivno: modernistično razbijanje pripovedne časovno-prostorske linearosti je pač formalen učinek (subjektivnega) doživljanja stvarnosti, ki se z navidezno kaotičnim premetavanjem in prepletanjem prvoosebno-izkustvenih, monoloških ali dialoških, memoarskih in nara-

tivno-sedanjostnih, refleksivnih, meditativnih ali čisto emotivno-afektivnih drobcev načrtno spaja v videz spontane doživljajske avtentike ("Dobro sem vedela, da /.../ svoje potovanje trgam na drobne misli, /.../ toda bilo mi je vseeno. Uživala sem." – 164). Od tod tudi številne kratke retrospekcije, ne le v okviru afriške poti, temveč segajoče tudi v otroško ali že odraslo doživljan slovenski "doma". Pridružijo se jim sanjaške projekcije v prihodnost ali fantaziranje o idealnem ljubimcu. Ti posegi s tekstno začrtane afriške poti pa so vselej spontani, "primerjalno" povezani z ljudmi in deželo, ki jo avtorica popisuje. Obenem to na videz kaotično in docela spontano doživljajsko resničnost poti implicitno nadzoruje stroga subjektivna selekcija, stilizacijska metoda, ki je v danem primeru gotovo prvi pogoj za literar-noumetniške učinke.

Pristni doživljajski vtis dežele krepijo zlasti odlični dialogi, ki zbudajo videz popolne avtentike s kratko, jedrnato ali eliptično sintakso pogovornega jezika, z leksiko in frazami neokolonialnega (frankofonskega) govornega okolja – pripovedovalka gre celo tako daleč, da poda natančen opis zgolj gestikularno-mimičnega "dialoga" z mlado črno materjo, ki jo naključno sreča nekje v savani. Kot harmoničen kontrast ob pol resnih, pol komičnih dialogih delujejo njene razsipno metaforizirane lirične meditacije o pokrajini, arhitekturi, nočni naravi, o plesu in glasbi, odstotek čistih opisov pa je kar se le da prijazno zmanjšan.

Zaradi naštetega *Črni angel* očara ne le s snovjo, ki je bralcu kljub medijski vsenavzočnosti vendarle še razmeroma neznana: majhna država, ena izmed petih najrevnejših na svetu, s "ponosnimi in skromnimi" ljudmi, ki še vedno častijo legendo o ljubezni nekega davnega kralja in jim je optimistično razmerje do sveta omajala le smrt zahrbtno umorjenega pri-ljubljenega socialističnega predsednika Sangare (1987).

Literarna očarljivost teksta nastaja tako, da pripovedovalka predstavlja deželo s pogovori z njenimi prebivalci, z bežnimi karakterizacijami, z opisom njihovega vsakdanjika, doživetega s svojo izkušnjo, vedno pa v notranje-slogovni – ali kar svetovnonazorski? – prevladi avtoričinega emocionalnega dojetanja sveta, kakršno sicer odkriva predvsem in prav v Afriki, skupaj z neantropocentrično odprtostjo v kozmos in tako človekovo notranjo svobodo, tako da Burkina Faso, sinekdoha avtoričine "njene Afrike", postaja njen duhovni dom – v takšni povezavi učinkuje tudi naslovna sintagma

črnega/varujočega angela, ki se kot lajtmotiv diskretno pojavlja znotraj teksta.

Ob vseh naštetih kvalitetah je treba omeniti še eno, ki skorajda že postaja (skrivna) metoda vtisno-dogodkovne selekcije: avtoričin smisel za humor, ki prežema drobne popotne nevšečnosti (na primer nedopustno javno pranje tabuiziranih škrlatnih spodnjic) ali za Evropejca presenetljive lokalne navade. Mogoče besedilo malce zašepa ob – izrazito nefeminističnih – avtokarakterizacijah, ki ga, glede na pripadnost potopisnemu žanru, vendarle preveč "subjektivizirajo", saj se z njimi že krepko "izklaplja" in odtuji afriški poti. Tudi popotniška refleksija ni le shematična, ampak kratko malo preveč preprosta, splošna, skoraj naivna, da bi bralca spoznavno presunila in prosvetlila. Vendar to najbrž tudi ni bil avtoričin namen. Leposlovna moč njenega potopisa je v doživljajsko-izkustveni živosti pripovedi, v humorju in razčustvovanem dojemanju afriške resničnosti. Zato ni prav nič utopična pomisel, da utegne biti razprodan tudi drugi natis *Črnega angela*.

Urban Vovk

*Pesem ne govori z jezikom tega sveta*Robert Titan Felix: **BENEDICTUS. Psalmi**

Pomurska založba, Murska Sobota 1997 (Zbirka Domača književnost)

Psalmi *Benedictus* so tretje pesniško delo petindvajsetletnega Roberta Titana – Felixa, avtorja najmlajše generacije, ki je prvič opozoril nase s pesniškim prvencem *Carpe diem!* (Pomurska založba, 1991). S pesmimi iz te zgodnje zbirke, napisane med njegovim sedemnajstim in devetnajstim letom, je Felix že izrazil značilnosti svoje pesniške govorice, katere zapis je rabljen kot prenašalec, priklicatelj podobe. Ta pesnikova orientacija, ki skladno s slikovitostjo podob v izbranem jeziku izpisuje svoj slovar imen, postane še očitnejša v *Magnifikatu* (Pomurska založba, 1994), Felixovi drugi pesniški zbirki, ki prepolavlja obdobje med *Carpe diem!* in *Benedictusom*. Spotoma naj omenimo še njegov romaneskni prvenec *Portal* (Mondena, 1996), tako da se Robert Titan Felix v mlajše slovenske literarne tokove uvršča kot svojevrsten fenomen, saj ga bralstvu predstavlja že dokaj obsežen opus objavljenih del.

Če skušamo *Benedictus* postaviti v kontekst značilnosti Felixove pesniške pisave, ki ponuja s tremi zbirkami v razponu šestih let dovolj oprijemljivo osnovo za kratko diagonalno analizo, se najprej osredotočimo na formalno raven, ki se ne izkaže kot nepomembna – zlasti ne za aktualno pesniško zbirko. Že *Magnifikat* prinaša štiri pesmi *Predgovora*, pesmi o štirih krogih, ki s skupnim središčem simbolizirajo oženje prostora, v katerega vstopa pesniška izkušnja. To izkušnjo gre razumeti tako kot pot v središče, vase

("zrem vase", "hodim vase"), "v stržen srca", kot tudi pot stran, pot umika pred svetom ("Petra, kakšen je ta svet, da nenehno skušamo biti odsotni?"). Gre torej za dvojno občutenje svojega lastnega pesniškega izpovedovanja, ki se v pesem zapisuje kot homonimna govorica obeh protipolov. Občutenje pesmi je približevanje središču, to je učinek besed, zato je pot navznoter za Felixa vselej nakazana z elementarnejšo in bolj premišljeno rabo jezika. Ta pa je zlasti v *Psalmih* često nekoliko preveč omejena in pretirana. Prepogoste so rabe nekaterih zanj značilnih besed (stržen, zvitek, svetohodec) in raba jezika, ki zaradi svoje arhaičnosti in preobilja kurzivnih vrinkov nemalokrat deluje kičasto.

Že v prvi zbirki njegovo poetiko razpoznavno zaznamuje mitološko religiozna metaforika, ki postane še očitnejša v *Magnifikatu*, katerega zadnji cikel *Kadosh* v marsičem že zarisuje horizont *Benedictus Psalmov*, ki je predvsem horizont judovsko-krščanskega izročila. Pogosto pa sta eksplicirani tudi hermetična filozofska doktrina (*Smaragdni žrtvenik*, *Žrec*, *Hermesov psalm*) in alegorična govorica alkimije (v sol, v začasno ravnotežje živega srebra in žvepla. / *Solve et coagula*).

Značilnost te govornice, ta je po Felixovem pojmovanju poezije hkrati tudi njena velika prioriteta, je seveda predvsem njena arhetipska univerzalnost. Notranje podobe, ki jih pesnik oživlja in posreduje z mistično-religioznimi metaforami in alegorijami, so le ene izmed materializacij arhetipske snovi, to pa bralcu znotraj pesmi razpira precej širši prostor od zgolj realnega, saj ustvarja maneverski prostor za dejavnejše razumevanje. Robert Titan Felix je svojo novo pesniško zbirko avtoriziral tudi na tej ravni, saj ji je dodal daljši robni zapis, s katerim pojasnjuje svoj namen in ilustrira nekakšen poskus uvoda v branje pesmi. "Podobe ne vstopajo v pesem zato, da bi odsevale našo resničnost, da bi bila pesem navsezadnje samo odsev nečesa drugega, tujega njeni resničnosti. Podobe vstopajo same na sebi, razločene od pomena v tukajšnji resničnosti. Samo na ta način vstopimo v svetove pesmi." Dodatek k *Psalmom* so opombe, ki jih avtor umešča kot pomagalo za lažje razumevanje izvora in pomena manj znanih podob, da mu "ne bi očitali dandanes malodane osovražene 'hermetičnosti'". Lirski subjekt se torej konstituira kot trivezni člen med snovjo, seboj in bralcem. V odnosu do "konstitutivnih elementov pesmi" je v odnosu do nečesa, kar ga čezinčez presega, zajema iz izvira, ki je nepremostljivo

razločen od vse dane resničnosti, je izvir podob brez tosvetnih imen ("Da bi izgovoril svet, moram zamolčati besede sveta,") in zato nekakšna primarna pesniška govorica. Drugič nastopa kot zapisovalec, ki prestreza in ubeseduje te podobe in, tretjič, to dihotomijo med podobami in besedami, ki jih prejmejo od nas, problematizira in zaostri v metajeziku razlage. *Benedictus* je potemtakem pesniška zbirka, ki skuša preseči svojo lastno hermetičnost tako, da razumevanje kontekstualne podlage zapisuje v svojo strukturo. "Vendar so te opombe samo vrata v nasvetejše prostore hrama, v prostore pesmi. Vstopanje samo pa ni odvisno niti od mene niti od opomb, temveč predvsem od senzibilnosti vsakokratnega bralca." A kljub temu bralec dobi vtis, da celotna pesniška izpoved posveča preveč pozornosti *hermenevtičnemu ozadju* in da gre avtor v tem napeljevanju le nekoliko predaleč. Robni zapis, kot uvodna refleksija avtorja o njegovi lastni pesniški govorici, izraža neko *nepesniško intenco*, ki kot skupek posredovanih razlag podcenjuje bralečvo *radovednost*.

Prvi verz pesmi *Predgovora* (predgovor je tako kot v *Magnifikat* formalno uvrščen tudi v integralni del *Benedictusa*): "Zaklepam vrata, vstopajoči," izpoveduje presenetljiv obrat glede na navedeno mesto iz robnega besedila, vendar je seveda pri delu le zanimiv preplet različnih izpovednih ravni. Kajti pesem za Felixa vselej preprosto je. "Prostor, v katerega vstopimo ali pa pač ne vstopimo." Bralec pripade odločitev, ali se bo odzval drugoosebnemu nagovoru in med vrsticami pesmi prepoznal sebe kot nagovorjenega ter s pesnikom delil *prepisano skrivnostnost sveta*. Kajti na ravni posredovanja podob, ki so razločene od pomena besed, je vsak zapis le prepis in pesnik, kot v Platonovem *Ionu*, bodisi slepar bodisi božji navdihnjenec. In problem pesniške *izbire* je ravno to, da se mora vedno odločiti za slednje.

Zdenka Hribar*Med resničnostjo in snom*

Miha Mazzini: SWEET DREAMS (ARE MADE OF THIS)Filmski scenarij, verzija 3.01 (CIP) – 3.1. Samozaložba,
Ljubljana 1997

Scenarij, glede katerega (ne)realizacije avtor dviga toliko prahu, je končno dan v presojo sleherniku. Za natis, ki že s svojo asketsko obliko daje jasno vedeti, da gre pač za zasilen nadomestek (knjiga namesto filma), je poskrbel kar Mazzini sam. Sodeč po zadnji platnici, na kateri izdajatelj navaja pohvale svojemu dosedanjemu delu in še zlasti natisnjenemu scenariju, hkrati pa poimensko našteva člane upravnega odbora Filmskega sklada, ki naj bi onemogočali njegovo filmsko utelešenje, je namen te izdaje predvsem (morda bolj kot iskanje bralcev) spodbujanje premisleka o današnjem položaju slovenskega filma in nemara tudi scenaristike kot (vsaj po mnenju scenaristov) njegove ključne sestavine. Kakor koli že se zdi tak premislek brez dvoma nujen, se ga je treba ob knjižni izdaji ogibati, kolikor je le mogoče, saj nas bi zapeljal predaleč na izgubljeno cesto, in se posvetiti besedilu samemu.

Prvi vtis po branju je, da bi zgodba o značilnem odraščajniku svojega časa Egonu in o nesrečnih posebnostih njegove družine z osnovnošolskimi štosi, če bi bila kdaj posneta, nemara res razvedrila mladino, za učinkovit *homage* obdobju rokenrola, to naj bi bil, zdi se, nekakšen podtekst tega filma, pa bo nemara koristneje poiskati kako drugo branje, na primer roman Nicka Hornbyja *High Fidelity*, uspešnico v Veliki Britaniji in še kje, katere

kos je v *Zadnji izmeni* natisnila tudi revija Literatura. Rokovska ikonografija je izrazito demokratična, saj vključuje vse od hipijev do pankovcev, sicer pa drugega nemara ni pričakovati od besedila, ki želi prikazati zgodbo o odraščanju prek zgodovine rokenrola. Opozicijo rokenrolu, ki pooseblja vrednote staršev, pomeni sladki nemški deček Heintje, s katerim Egonova mama nenehno primerja svojega sina. To vzorovanje pri Nemcih je mogoče brez pretirane pregnanosti razumeti tudi kot del socialnega konteksta scenarija, krepko zaznamovanega z ustreznim *zeitgeistom* in še zlasti ozaljšanega s socialistično ikonografijo.

Da je pri *Sladkih sanjah*, kakor je knjiga (pod)naslovljena na naslovnici, branje scenarija izrazito slabša možnost od gledanja filma, je jasno že po prvih prizorih, ki kažejo scenaristovo vizualno domišljijo in filmskim arheologom takoj natrosijo niz reminiscenc, s katerimi se Mazzini izkazuje kot morda zadnji slovenski metafikcionalist. (Najduhovitejša je nemara prav tista, s katero v kadru sto sedemdeset citira samega sebe: v film pripelje Ibra Hadžipuzića, junaka svojega najboljšega dela, romana *Drobtinice*.) V delu namreč mrgoli citatov iz filmske zgodovine od klasike do današnjih dni, od Kusturičinih zgodnjih del do *Cinema Paradiso*, tako z navedbo vira kot brez nje, tako duhovito ironiziranih kot prostodušno vrženih v besedilo.

Zdi se, da je strast do tovrstnega početja pravzaprav izhodiščna motivacija za uvodnih enainštirideset kadrov scenarija, saj ni prav zelo razvidno, zakaj bi za razumevanje Egonovih sladkih sanj morali poznati Nonino čustveno in nacionalno predzgodovino. Mazzini s temi kadri res učinkovito objektivizira Nonino vero v angelski in svetniški svet, ki je v vsem filmu učinkovito kos Egonovim pritlehnim problemom in nekatere celo razreši, vprašanje pa je, zakaj je takšna objektivizacija potrebna. Zato, da vidimo, da Bog ni stvar posameznikove vere, temveč na nekakšen montypythonovski način vendarle objektivno obstaja?

Kakor koli že, potem se začne zares, že smo v sedemdesetih letih in Egon nikakor ne more priti do temnega predmeta svojega poželenja, do gramofona. V tem strojčku Mazzini duhovito združi slovensko hrepenenjsko literarno konstanto, ki nas zaznamuje, kar pomnimo, s tehnološkim diktatom nove dobe, ki zahteva nove, sebi ustrezne želje. Ironiziranje slovenskih literarnih stalnic se nadaljuje v liku mame; ta v pretirani cankarjanski maniri

sinu, hlepečemu po mesu, prinese celo vrečo konzerv šunke v soku, na splošen kulturni horizont pa utegne po reminiscencah hlepeč bralec vstopiti ob očetu, ki ga Egon pozna le kot roko brez telesa. (Mama je namreč s fotografije izrezala očetovo telo, ostala je le roka na Egonovem ramenu, to pa Egon razpozna v projekciji grozljivke.) Omenjeni bralec utegne zdaj končno odkriti, kam je prišla roka, ki je ušla Jožefu Petkovšku z znane slike *Dom*. V filmu je utelešen tudi spopad med elitno in množično kulturo, ta Mazzinijeva skorajda obsesija, in sicer v Prodajalki kart, pri kateri Egon uspešno prestane preskušnjo, ko ne zaspi med predvajanjem Bergmanovega *Sedmega pečata*.

Bralec, ki bi si želel jasnega izida tega in drugih spopadov med različnimi kánoni, po branju nemara ne bo mogel biti docela zadovoljen: čeprav Emilov upor materi pomeni prelom s cankarjansko tradicijo, je davek slovenstvu poplačan vsaj z Majinim samomorom (ta pa se k sreči zgodi *offscreen*, po izteku zgodbe, in le domnevno). Lik Maje, Egonove simpatije, ki naj bi jo bil učitelj telovadbe seksualno izkoriščal, in to po dogovoru z njenim očetom, s katerim sta najboljša prijatelja in si vedno vse delita, je sploh izjemno problematičen. Po zunajbesedilni plati se zdi skorajda nemogoče, da bi kak mladinski televizijski program, nemara najverjetnejši kupec za Mazzinijev scenarij ali njegovo filmsko upodobitev, hotel delo, v katerem se tako lahkotno manipulira s temo seksploatacije in incesta, po drugi, torej znotrajbesedilni plati pa je tudi Egonov odnos do Maje prikazan pretirano premočrtno, saj ga spoznanje o njeni stiski in vzrokih zanjo prav nič ne spremeni. (Seveda, le zakaj naj bi ga spreminjalo, saj se tudi Maja očitno ne vznemirja kaj dosti, čeprav Egonu v zahvalo za to, da ji ni več treba hoditi k telovadarju, kupuje kremšnite!) Glede na to, da so po besedilu bojda brskali prenekateri "script doctorji", bi bilo prav zanimivo slišati, kako da se je tako vzpostavljen lik zmozel prebiti do knjižnega natisa. S svojo nemogočo lahkotnostjo namreč podira vso kredibilnost ljubezenske zveze med sabo in Egonom, s tem pa tudi eno izmed tistih sil v besedilu, ki je najdostopnejša sleherniku; ta namreč ni docela neogibno poslušalec rokavske glasbe in obiskovalec kinopredstav, da bi se zmozel identificirati z Egonom po teh dveh, v besedilu bistveno močnejših determinantah.

Podobnih nedorečenosti je v scenariju še kar nekaj, nekaj pa tudi stvarnih

napak. Težko na primer verjamemo, da Stric Vinko v vsaki roki drži marimbo in z njima potresa v ritmu sambe: za tako ravnanje je marimba zanesljivo preokorna, nemara gre za marakas. Navdušenje nad scenarijem, ki je, če naj verjamemo govoricam, zajelo slovenske filmske kroge, gre morda pripisati objektivnim okoliščinam: dosedanji dosežki slovenske scenaristike so pomembno znižali kriterije za dober scenarij in stvari, ki jih pri romanu nikakor ne bi odpustili, lahko v scenariju ostanejo, pa bo še zmeraj naredil dober vtis. Res, v primerjavi s tistim, kar poslušamo v slovenskem filmu, je Mazzinijev scenarij gigantski korak naprej. Vendar obstajajo tudi primerjave s tujim filmom in s slovenskim romanom.

Kljub vsem pripombam je videti, da gre Mazziniju pisanje scenarijev bolj od rok kot pisanje romanov, saj sta v scenaristiki izrazitejša domislica in veristični dialog, njegova poglavitna romanopisna dosežka, vendar je, enako kot v romanih, tudi tu izrazito neuravnotežen, kljub številnim verzijam dobre domislice se nemudoma prelijejo v cenenost in narobe. Opozoriti je treba tudi, da ima natis scenarija pred snemanjem tudi kako prednost: samo ugibamo lahko, kako bi bili tisti prizori, katerih opis se zdi v scenariju res slikovit, navsezadnje videti na platnu, še zlasti v varčevalnih razmerah, čeprav se mi, absolutni nepoznavalki filmskih proizvodnih okoliščin, scenarij zdi docela nizkopračunski, in spora, povezanega s snemanjem filma, sploh ne morem razumeti drugače, kot da je značilna posledica nezdravega okolja, kjer producenti nastajajo zaradi scenarijev in ne scenariji zaradi producentov.

Kakor koli že, če bi film posneli, bi najverjetneje dobili še enega *Outsiderja*, torej solidno narejen nepretenciozen mladinski film. Če je to največji uspeh slovenskega in, kakor nas z navedki hvalospevov na zadnji platnici skuša prepričati avtor, tudi evropskega filma, bom raje še naprej brala hermetične romane.

ROBNI ZAPISI

Julian Barnes: PREREKANJA. Prevedla Valerija Cokan, Mladinska knjiga, Ljubljana 1997. Barnes, ki se ga Slovenci spominjamo po *Flaubertovi papigi*, v romanu z idiomatskim naslovom *Talking It Over* opisuje trikotnik ljubezni in prijateljstva s treh pripovednih gledišč (vseh stranic trikotnika) in z občasnimi dodatnimi glasovi. Po nerazburljivem začetku se vse skupaj precej izostri, ko eden izmed neločljivih, a krepko različnih prijateljev najde žensko in si jo spremeni v ženo. Drugi se loti istega početja, žal z isto žensko, to pa ni posrečen prispevek k prijateljskim stikom. Večna in vsakdanja tema, ni dvoma, Barnesova spretnost pa se kaže v barvitem podajanju treh diferenciranih govoric, polnem bizarnega izrazoslovja (v njem ne manjka niti *vomitorij*, ta najbolj priljubljeni čudni izraz angleških romanopiscev Barnesove generacije) in eksistencialnih domislic, ki iščejo nove oblike ljubezni za konec 20. stoletja. Recimo tiste finančnika Stuarda, da bi uvedba delavnika od devetih do petih za vse pomembno onemogočila prešuštva, to pa utemeljuje tudi z navajanjem značilnih prešuštnikov: to so tisti, ki nimajo stalnega delovnega časa, recimo piloti, univerzitetniki, umetniki, medicinske sestre ... Vse to je pospremljeno z izobiljem znakov *zeitgeista*, nekoliko bolj angleškega kot našega, a vseeno vam utegne biti zgodba prav domačna. Tudi zato, ker je zahtevno prevajalsko nalogo Valerija Cokan zgledno opravila. (Zdenka Hribar)

André Breton: NADJA. Prevedel Aleš Berger. Cankarjeva založba, Ljubljana 1996 (Zbirka Bela Krizantema). Bretonovo *Nadjo*, tekst, ki je prvič izšel leta 1928, v predelani in "dokončni" verziji pa leta 1964,

dve leti pred Bretonovo smrtjo, bi le pogojno lahko opredelili kot roman – Breton je, kot je znano, v *Manifestu nadrealizma* (1924) romaneskno prozo zavrnil kot novim, nadrealističnim časom neprimerno. *Nadja* je sicer prvi Bretonov prozni izdelek, vse do danes pa njen status znotraj pisateljevega opusa ostaja bolj ali manj nepojasnen. Med drugim tudi zaradi zvrstno-žanrske nedoločljivosti besedila, v katerem se prepletajo avtobiografske prvine, esejistični pasusi in dnevniški zapisi, pa tudi številni citati in malodane metafizijski vložki, v katerih pripovedovalec razpreda o napisanem. Tisto, kar *Nadji* daje posebno mesto znotraj evropske proze dvajsetih in tridesetih let 20. stoletja, je poleg omenjenega še zlasti precej fotografij in risb, ki so – kot svojevrstni "dokumenti" in "ilustracije", vizualno dopolnilo besedila – posejane po vsej knjigi. Zgodba med prvoosebni pripovedovalcem in naslovno, bolj ali manj skrivnostno "junakinjo" (o nji zveemo le, da je končala v umobolnici) ostaja zastrta in nedorečena. *Nadja*: besedilo o ljubezni, vidčevstvu, nadrealistični poetiki, stilno izbrušen "antiroman", ki polemizira s tradicionalno "formo" in "vsebino" romana? (Ana Marija Hočevnar)

Jean-Claude Carriere: MOČ BUDIZMA. Pogovori z dalajlamo. Prevedla Sonja Strgaršek. Mladinska knjiga, Ljubljana 1997 (Zbirka Misel Indije). Francoski pisatelj Jean-Claude Carriere je poskušal "z najboljšim mogočim sopotnikom" sestaviti pregleden sprehod po budizmu. Na eni strani poskuša knjiga odkriti oziroma obnoviti budizem kot staro, a še vedno zanimivo religijo. V tem sklopu so zelo pregledno in hkrati jasno obdelani najpomembnejši pojmi v budizmu, kot so npr. nirvana, dharm, soodvisnost vseh stvari, sočutje, štiri plemenite resnice idr. Na drugi strani pa sogovornika poskušata budizem umestiti v današnji čas. Prav zato se lotevata aktualnih političnih vprašanj in družbenih problemov (npr. splav, kloniranje, prenaseljenost idr.). Na tem mestu se pokaže tudi hrbtenica budizma, tj. njegovo pragmatično stališče, ki nenehno dvomi o našem razmišljanju in delovanju. Če znanost spodbije resnice svetih knjig, je treba svete knjige spremeniti. Pri aktualizaciji budizma pa, vsaj po mojem mnenju, sogovornika delata ključno napako – spotikata se ob drugo religiozno občestvo. Predvsem v zadnjem času se kar vrstijo kritike krščanstva s stališča azijskih religij in filozofij. Vprašanje je, ali je sploh relevantno, če poglavar kakega

religioznega občestva sodi o drugem. Ob tem je zanimivo, da Carriere uporablja pojem "orient", ki ni le zastarel, temveč kaže tudi na vehementno držo zahodnoevropskega mišljenja nad drugim svetom. Sicer je knjiga zanimiva in podaja lep skelet budistične misli, vendar mislim, da bi morali dobiti najprej kakšno izvorno budistično besedilo, in to v transkripciji pinjina, saj se po vsem svetu, tudi pri nas, uporablja že več let. (Gregor Podlogar)

Seamus Heaney: MOČVIRNA DEŽELA. Prevedla Boris A. Novak in Irena Zorko Novak. Izbral in spremno besedo napisal Boris A. Novak. Didakta, Radovljica 1997. Knjiga, prva v slovenskem prevodu, je nekakšen antologijski izbor pesmi Seamusa Heaneyja, širši javnosti znanega predvsem po podelitvi Nobelove nagrade za literaturo leta 1995. Heaneyjeva poezija združuje tradicionalne in modernistične teme; torej na eni strani pesnik upesnjuje naravo in idilično kmečko življenje (spomini iz otroštva, očetova podoba), na drugi strani pa se hkrati v njegovih pesmih lahko začuti mrak, stiska človeka (ki je izgubil prvinski, mitični stik s kozmosom), značilna predvsem za 20. stoletje. Prav zato se v Heaneyjevih pesmih velikokrat prepletajo luč in tema, zasebnost in zgodovina (predvsem burna zgodovina Irske), melanholija in toplina ... Še več, Heaneyjeve pesmi so preproste, odprte, nabite z različnimi razsežnostmi interpretacije v tem smislu, da "metaforična večplastnost pesniškega sporočila pri njem vselej raste iz konkretnih podob in iz živo predihane eksistencialne izkušnje" (Novak, str. 71). Boris A. Novak in Irena Zorko Novak sta odlično prevedla Heaneyjeve pesmi ter tega velikega pesnika korektno predstavila slovenskim ljubiteljem poezije. (Gregor Podlogar)

Homer: ILIADA (izbor spevov). Prevedel Anton Sovre, uredil, spremno besedo in opombe napisal Kajetan Gantar. Mladinska knjiga, Ljubljana 1997 (Klasiki Kondorja; 18). Vselej aktualen ponatis predstavlja Homerjev trojanski ep v skrajšani obliki osmih spevov, vendar manko celote vsaj nekolikanj zapolnjuje posebno poglavje sekundarnega besedila: povzetek vsebine izpuščenih spevov, vtem ko so natisnjeni tudi komentirani, čeprav komentar često ne seže prek mitološkega ozadja Homerjevega leposlovja. Že poučenemu bralcu torej bolj kot užitek bralske "arheologije" preostane užitek ob Homerjevem slogu ("homerske primere"!) in skrbni kompoziciji

(ki v svoji enovitosti spodbija upravičenost "homerskega vprašanja"), pa tudi, na to sicer opozarja pisec spremne besede, Homerjev novum v literarni interpretaciji mitske podlage teksta: nič več črno-belo slikanje, Ahilovo učlovečenje oziroma razbožanstvenost. V didaktičnih podatkih sekundarnega besedila te edicije (razlaga imen in terminov, analiza sloga, utemeljitev in komentarji slikovnega gradiva) bi utegnili pogrešati več zgodovinskega ozadja, ki je shematično sicer predstavljeno, a se ne ozira na zadnje arheološke teze in domnevna odkritja o Troji, ki "romantični" mit o boju za lepo Heleno kruto deromantizira oziroma ga razvozla kot literarno simbolizacijo ahajskih pomorsko-ekonomskih interesov. (Vanesa Matajč)

Holger Kersten in Elmar R. Gruber: ZAROTA PROTI JEZUSU. Prevedel Stevo Žigon. Gnosis Quatro, Ljubljana 1997. Glavni junak Kerstnove in Gruberjeve knjige, ki se ponekod bere kot pravi detektivski roman, je vprašanje, ali je znameniti turinski prt pristen ali pa gre za ponaredek iz 14. stoletja, kamor so ga leta 1988 datirale t. i. radiokarbonske analize, ki so jih izvedli trije domnevno neodvisni inštituti v Švici, Veliki Britaniji in Združenih državah. Teza obeh avtorjev (prvi je znani nemški strokovnjak za zgodovino verstev, drugi znanstveni svetovalec pri nemški televiziji in radiu, oba pa tudi avtorja več, med njimi svetovno uspešnih knjig s tega področja) je, da prt nikakor ni ponaredek in gre potemtakem resnično za laneno, 4,8 kvadratnega metra veliko platno, v katero so zavili s križa snetega Jezusa. Dejstvo, da so tri radiokarbonske analize prt premaknile za 14. stoletij, pa naj bi ležalo v (vatikanski) prevari, ki je izbranim inštitutom namesto pravega turinskega prta dostavila koščke, dejansko v 14. stoletju sešite halje svetega Ludvika Anžujškega. Razlogi za eno "največjih prevar" tega stoletja naj bi bili precej neprijetni – če je namreč prt pristen, potem analize, ki jih je leta 1969 prvič opravila sodna medicina, dokazujejo, da je bil Kristus, ko so ga vanj zavili, še živ, da torej ni umrl na križu in potemtakem tudi ni vstal od mrtvih. Kaj bi to odkritje pomenilo za cerkveno dogmo, bržkone ni treba posebej omenjati. Avtorja se tako lotevata rekonstrukcije zgodovinske poti samega prta, delno naslonjene na prepričljiva dejstva in delno na domneve, posebej osvetljujeja z njim povezane znanstvene raziskave v tem stoletju in seveda predvsem izjemno sumljiv, zelo neznanstven in precej konspirativen potek samih

priprav na znamenito analizo. K temu je treba dodati, da *Zarota proti Jezusu*, ki je luč knjigarn ugledala leta 1992, nikakor ni napisana pamfletistično in se ravno tako ne loteva nasršene kritike cerkvenih dogem – obe potezi knjigi, ki vsebuje izjemno veliko podatkov iz globin tako zgodovinskega kot umetnostnozgodovinskega vodnjaka, ves čas pa svoja dognanja primerja tudi s črko Svetega pisma, dajeta precej prepričljivosti. Dogodki, kot je vnovičen nedavni požar v turinski katedrali, v kateri je spravljen prt in ki ga je tokrat rešil gasilčev pogum, pa pridodajajo tudi nekaj pomenljivosti. (Pina Kek)

LJUBLJANA – MESTO KULTURE. Uredili Bojana Leskovar in Nela Malečkar (več avtorjev). Mestna občina Ljubljana, Evropski mesec kulture 1997, Ljubljana 1997. Nekakšen monografski zbornik letošnjega ljubljanskega Evropskega meseca kulture, težak dvesto trideset (v posebni izdaji tudi v angleščino prevedenih) strani, je namenjen seveda predvsem predstavitvi Ljubljane kot mesta, ki ga po vseh šivih razganja od najrazličnejših oblik kulturnega in umetniškega snovanja. Štiriintrideset bolj ali manj relevantnih avtorjev tako precej prizanesljivo izrisuje "ljubljske razglednice", po poglavjih naslovljene arhitektura, literatura, gledališče, ples, glasba, likovna umetnost, film, fotografija, oblikovanje, časopisje, knjigarne in ploščarne, univerza, politika in družabno življenje. Žanrsko se raztezajo od intimnih avtobiografskih, močno literariziranih zapisov do strokovnih, "objektivnih" predstavitev posameznih področij. K temu sodi seveda bogata fotografska galerija, ki, kako skromno, že na samem začetku ponuja tudi portret samega idejnega snovalca tega knjižnega projekta – ljubljanskega župana dr. Dimitrija Rupla. A tokrat mu je kljub pričakovanemu samoljubju le treba nameniti tudi pohvalo – njegovo uvodno besedilo, ki predstavlja Ljubljano kot slovensko politično in kulturno prestolnico, je nedvomno med najkakovostnejšimi in najizčrpnnejšimi v knjigi. Sicer je pa *Ljubljana – mesto kulture* predvsem še ena v nizu protokolarno reprezentančnih (od davkopllačevalcev subvencioniranih) monografij o mestu. Takšne knjige predvsem podarjamo, beremo pa dosti manj. (Pina Kek)

Pierre Louÿs: ŽENSKA IN PAJAC. Prevedel in spremno besedo napisal Primož Vitez. Mladinska knjiga, Ljubljana 1997 (Zbirka Oddih). Pri

nas malo znani in kot vsi izraziti francoski dekadenti kontroverzni avtor, tako v zasebnem življenju kot v svojem literarnem ustvarjanju, se je ob obilnem poetičnem opusu loteval tudi proze: romanov in pripovedi, "ekso-tiziranih" s prviniami grške mitologije, pesmi v prozi pa ovija vonj kadila in težke lotosove dišave. Vse oklepajoča tema je seveda dekadencična obsesija s čutnim, predvsem z erotičnim, in to razvija tudi pričujoči roman (enako kot znameniti Buñuelov film *Ta mračni predmet poželenja*, ki je nastal po predlogi *Ženske in pajaca*). Tekst skoraj popolnoma obvlada vložna zgodba, prvoosebna izpoved pripovedovalca mlajšemu sogovorniku, potencialni naslednji žrtvi Conchite, ki je značilna dekadencična usodna ženska, strašljivo kot v Flaubertovi *Sallambo* pa se nam prek nje počasi razkriva fascinacija nad sadomazohizmom kot eno izmed variacij erotično-čutnostnega dekadencičnega "absoluta". Kot eno najučinkovitejših variacij. Čeprav romana ne odlikujejo izjemna umetniška vrednost ali stilne, kompozicijske in tudi ne vsebinske inovacije, je slovenski prevod nadvse dobrodošel, tudi zaradi širitve bralskih vpogledov v findesièclovski duh. O njem, kolikor se kaže v avtorjevi biografiji, piše tudi Primož Vitez v odlični (informacijsko in interpretativno bogati) spremni besedi. (**Vanessa Matajce**)

Tomás Eloy Martínez: SANTA EVITA. Prevedla Alenka Bole Vrabc, spremno besedo napisal Marko Jenšterle. DZS, Ljubljana 1997 (Zbirka Prvinski nagon). Evita Perón je s svojim delom in karizmatičnimi nastopi postala simbol združitve med socialno zapostavljenimi družbenimi plastmi in vlado, simbol idealne identifikacije in peronizma. Še dolgo po smrti je bilo njeno telo za Argentinec nekaj skrivnostnega, predmet ugibanj in upanja, za marsikoga utelešenje želja in nekdanjega pravičnejšega sistema, za vse naslednje oblasti pa nenehna ideološka nevarnost. Avtor v roman *Santa Evita* (1995) vključuje prvine iz dokumentarnih virov, šifriranih sporočil, osebnih zapiskov vpletenih oseb, pričevanj, fiktivne in esejistične rekonstrukcije na temelju dokumentarnih posnetkov, zgodovinskih dokumentov in publikacij o argentinski realnosti med peronizmom. Njegova izhodiščna točka je Evitina smrt na začetku romana, zgodba pa poteka paralelno na treh ravneh: na prvi v smeri, ki je nasprotna kronološkemu redu njenega življenja, na drugi opisuje posmrtno življenje njenega balzamirane- ga telesa, na tretji pa se prvi dve ravni združujeta v pripovedovalčevi

zgodbi, ki je zgodba o pisanju tega romana. Roman je jezikovno bogat in stilno dognan, nenadni prehodi med ravnmi, časovni preskoki, vključevanje pričevanj in zapiskov ter spletnje zgodb v eno so izdelani z mojstrsko natančnostjo in nikjer ne načenjajo koherence besedila, tako da bralec povsem nemoteno in gladko drsi z ene ravni na drugo. Brez dvoma je Evitino izmuzljivo balzamirano telo, od katerega postanejo odvisni vsi, ki imajo z njim opravka (mučna nekrofilija), in njegovo brezciljno romanje moč interpretirati različno, tudi – kakor je zapisano nekje v romanu – kot personifikacijo Argentine. Po opisanih dogodkih in pričevanjih se zazdi lik, Evita še pri živem telesu, precej neprijetna, zlagana, kruta, maščevalna in bolešno ambiciozna, čeprav avtor ravno s prizori, ki v roman prenašajo zgodovinska dejstva, bralca nenehno opominja na njena človekoljubna dela, dobroto, požrtvovalnost, neomajnost in nekdanji socialni status. Tu pa se začne mit: Evita s svetniškim sijem, zavetnica nemočnih in revnih. To razsežnost dobi z ljudskimi množicami, saj pomeni utelešenje idej in želja argentinskega ljudstva, je oseba, ki si izbojuje pot v ljudsko ustno izročilo in krščansko religiozno doživljanje. S takimi nakazovanji na različne možnosti interpretacij avtor poudarja dvojnost ali nedoločljivost njenega značaja – ki zbuja občutja sovraštva ali ljubezni brez srednje možnosti – in zamaje vse, kar bi se lahko kazalo kot edina resnica: tako mit o njeni svetosti in zgodovinske vire kot svojo lastno fikcijo. Na ambivalentnost v njenem značaju kaže tudi igralski poklic, govor argentinske prve dame spominja na izumetničenost besed iz scenarijev plehkkih radijskih dram. Avtor sijajno prikazuje rezultat uresničitve idealov glavnega lika: Eva Duarte postane igralka Evita; življenjska vloga mlade Eve, katere cilj je biti največja igralka, je Evita Perón in to vlogo, v katero hoče verjeti, odigra brezhdbno, z veličastnim nastopom pred največjo publiko. A po precej dolgem romanu se vleče neodstranljiv duh po truplih, zatohlem, jedkem in bolnem, tako da se utegne v želodcu vse najprej malo premešati, potem pa zavrteti kakor v podivjanem bobnu pralnega stroja. (Marjeta Drobnič)

Jure Mikuš: ZRCALJENA PODOBA: OGLEDALO IN ZUNANJOST POLJA. Nova revija in Slovenska kinoteka, Ljubljana 1997 (Zbirka *Vizure*). Stena v Platonovi votlini, na katero se odslikavajo sence predmetov, ljudi in živali, ki se premikajo v svetlobi ognja in mečejo odseve, je morda

prva metafora filmskega platna. Gledalci odsevov so verjeli podobam. Verjeli so, kar so videli. Prav tako je vzpon iz votline, privajanje na močnejšo svetlobo, ogledovanje v vodi in končno poskus pogleda v sonce samo, metafora spoznanja višjih resnic, večje lepote, močnejše svetlobe. Sonce je metafora ideje Dobrega. A tisti, zaprti v votlini, ne bi verjeli rešitelju, ki je gledal resnični svet. Še naprej bi ostali zagledani v odseve, sence resničnega sveta. Zgodovina ogledovanja je zgodovina gledanja človeka; gledanja samega sebe; v očesu neznanega, še ne spoznanega in morda tudi nespoznatnega. Prav to je za ogledalo zunanost polja. "Ogledalo, ki edino lahko v svojem zrcalnem polju kaže zunanost polja, tisti onkraj podobe, ki je zrcaljena podoba." Ogledalo je torej tudi metafora tistega onkraj. Jure Mikuž v odlični knjigi prek vere, mita, filozofije, zgodovine idej, umetnosti (predvsem slikarstva in filma), likovne in filmske teorije zasleduje človekovo videnje in vedenje o sebi. Prek odseva, pogleda v ogledalu ali na zrcalni površini skuša ujeti neulovljivo podobo, ki se kakor na filmskem platnu pokaže in že v naslednjem hipu zdrsi v zunanost; v tisti onkraj, bežečo in spodmikajočo misel, ki naj bi tudi sama zrcalila to, kar o ogledalih vemo, kar je bilo o njih premišljenega in napisanega. Mikuž se tega zaveda, zato mu v *dostopnem* jeziku uspevata tekoče pisanje in jasno sestavljanje idej, ki kot dvojice gledajočega in njegovega lastnega odseva pojasnjujejo človekov odnos do njegove lastne podobe; spoznavanja sebe v odsevu, za katerega so nekoč verjeli, da je odsev duše. V nekaj vrsticah ni mogoče povzeti širine *Zrcaljene podobe*. Treba se je zazreti v ogledalo pisanja, dati prednost besedi pred podobo. Se dotakniti vodne gladine, ki se bo morda razblinila v tisoče razdrobljenih odsevov. (Primož Čučnik)

Peter Mlakar: UVOD V BOGA. NSK, Ljubljana 1997. Pred petimi leti *Spisi o nadnaravnem* (1992), tokrat – *Uvod v Boga*. Kot je znano, je Bog ustvaril svet, ker mu je bilo hudo samemu biti, Mlakarjevemu Bogu pa dela družbo simpatična punca, upodobljena na naslovnici knjige. Ta gesta je kajpada nekoliko (samo)ironična, po drugi strani pa očitno tudi od bralca, ki prebira Mlakarjevo knjigo, zahteva malce ironično držo. To povsem ustreza avtorjevemu spopadanju s *stvarjo samo*, saj gre zvečine za psevdofilozofiranje, oblečeno v "formo" silogističnega rezoniranja. Glavni junaki *Uvoda v Boga* so trije: Želja, Zlo, Orgazem. Knjigo sicer sestavljajo tri

poglavja: prvo, *Berlinsko predavanje*, se navezuje na znane može nemške klasične filozofije, proti koncu pa izreka nekaj simpatičnih stavkov o "nemški seksualni disciplini". Drugo poglavje, *Tri študije o zlu*, se – na manj kot desetih straneh – loteva problemov "Zadnjega vzroka", "Negacije" in – "Večnega življenja". Zadnje poglavje sestavljajo *Govori in pridige*. To so kar duhoviti teksti, povezani predvsem z nastopi skupine Laibach po evropskih krajih. (Ana Marija Hočevnar)

Lela B. Njatin: VELIKANOVO SRCE. Aleph, Ljubljana 1997. Avtorica romana *Nestrpnost* je pred leti, skupaj s še nekaterimi predstavniki "mlade slovenske proze", obljubila napisati ljubezenski roman. Potem ko je lani svoj del obljube svojevrstno že izpolnil Andrej Blatnik s *Taom ljubezni*, je letos Njatinova, še bolj svojevrstno, izpisala (tudi) ljubezensko tematiko – v pravljici *Velikanovo srce*. Nosilci zgodbe so osebe, personifikacije (vse imajo splošna imena: Velikan, Srnica, Gospodinja, to individualno konkretnost zgodbe pomika v smer splošno-univerzalnega) in predmeti, ki niso pravljjično čudežni, vendar zaradi svojih pomenljivih metaforičnih učinkov v razvoju dogodkov pridobivajo simbolično vrednost (srce, zvezdica, ščit in sulica). Z njihovo pomočjo vzvratno razširjajo svojo pravljjično-simbolično pomenljivost tudi dogodki sami, k temu prispeva ključna tehnika kontrasta: velikanski, hladni, polmrtvi oziroma zunaj časa živeči velikan je soočen z majceno, živahno, živo in v časnost vpeto srnico. Kontrast anemične, sterilne večnosti in srečno boleče časnosti dobi vzporednico v spopadu med metafizično urejenostjo sveta in vračanjem v "harmonični" mitski kaos: dramaturški preobrat sproži zgodba v zgodbi, velikanova zgodba, ki kot retrospektiva tudi na formalni ravni velikanu vrne časnost, človeškost, živo emocijo, "srce". Emocija seveda ni ljubezenska v ožjem smislu, temveč se "ožina" velikanove ljubezenske zgodbe semantično razširi na vsakršen pristen "imeti rad": na odprtost, dojemljivost, doživljanje in s tem "oživljanje" drugega. Tu je torej splošno mesto, ki etično univerzalizira preprosto pravljico o srnici in oživljenem velikanu; tudi s skoraj skopim, jedrnatim slogom, zaradi katerega so etične univerzalizacije motivov še močnejše. (Vanessa Matajc)

OBLAK NEVEDENJA, KNJIGA SKRIVNEGA SVETOVANJA. Prevedla in spremno študijo napisala Nike Kocijančič – Pokorn. Založba Nova Revija, Ljubljana 1996 (zbirka Hieron). *Oblak nevedenja* in *Knjiga skrivnega svetovanja* sta deli nepoznanega srednjeveškega pisca, datirani približno v sredino 13. stoletja. Besedili nam po svoje razodevata potrebo srednjeveškega človeka po zbližanju in združitvi z nadbitnostnim (hyperousias). *Oblak nevedenja* je mističen tekst, ki v sebi združuje miselno tradicijo evropskega in azijskega prostora. Sestavljen je iz petinsedemdesetih poglavij in na jasen, čeprav ne koherenten oziroma sistemski način približa pot do Boga, ki presega mejo človeku mogočega spoznanja in ga lahko karakteriziramo kot apofatičnega Boga. V sami možnosti božje milosti je človek postavljen na pot višjega motrilnega življenja, ki mu ob vestnem opravljanju "opravila" nalaga kontemplativno življenje. "Opravilo", do katerega človek pride z reflektivnim mišljenjem in trdno voljo odpraviti se na pot naproti Bogu, je skupek kontemplativnih "metod", s katerimi se človek približuje različnim stopnjam religiozne zrelosti, da ne rečemo popolnosti. Pri tem pušča vse ustvarjeno pod oblakom pozabe in v svoji motrilni "moči" prodira proti oblaku nevedenja, ki je postavljen med človeka in Boga, a hkrati v božje že prehaja. "Toda višji del motrenja, kolikor ga je moč doseči na tem svetu, se nahaja v tej temini in v tem oblaku nevedenja in je v celoti sestavljen iz vzgiba ljubezni in slepega zrenja v golo bit Boga po sebi." Pri tem je treba upoštevati, da je to spoznanje neprenosljivo v svet govornice in nasploh nepredstavljivo konvencionalnemu pogledu na človekovo spoznanje. *Oblak nevedenja* bi pogojno lahko poimenovali kar vodnik k mističnemu doživetju (in ne vanj), kajti domena posameznika je, da sam prek svoje lastne izkušnje vstopi v neposredno bližino in prostor Boga. V današnjem času nasilnega in nemalokrat praznega duhovnega kiča, ki ga prodajajo namišljeni guruji "za visoko ceno", je slovenskemu bralcu omogočeno, da se sooči z izvirno mistično mislijo srednjeveškega človeka, ki pa v svoji metafizični naravnosti prestopa časovne okvire in ohranja veliko moč sporočilnosti tudi danes. (Sergej Pečovnik)

Wisława Szymborska: SEMENJ ČUDEŽEV. Prevedli Rozka Štefan in Jana Unuk. Didakta, Radovljica 1997. "Zahotelo se mu je sreče, / zahotelo se mu je resnice, / zahotelo se mu je večnosti, / glej ga, glej!"

S takšno, ironično distanco pogleda pesnica odpira prostor razmišljanja, navdušenja in obupa nad *animal rationale*. A razum je vseskozi na preskušnji, prav tako ves iz njega izhajajoč humanizem. Na preskušnji je dvajseto stoletje: *Taborišče lakote pri Jaslu, Sovrašтво*. Psalm se konča z besedami: "Le kar je človeško, je lahko res tuje. / Vse drugo so mešani gozdovi, delo krtov in veter." Pesem pravi: "Tako je nanese, da sem in da gledam." Njen pogled se razprši v opise in konča z refleksijo. Je z ironičnim nasmehom ali resnim obrazom spremljan *Pogled od zgoraj*. Szymborska pogosto, *zviška*, pogleda na "čuden planet", kjer živi "pravi pravcati človek". Šele razdalja ji omogoča zajeti bivanje in vse pomembno, ki je menda prihranjeno samo za nas: "Le za naše življenje in samo za našo smrt, / smrt, ki se ponaša z izsiljenim prvenstvom." Pesničina perspektiva je namreč takšna, da ne dela razlik med smrtjo hrošča ali življenjem drobnih živalic in njim, ki se mu je zahotelo *sreče, resnice in večnosti*. Redko spregovori v prvi osebi, a takrat najprepričljiveje. Njeno pisanje je pravzaprav monolog, kajti rastline ji ne odgovarjajo, človek pa ... Majhen, preprost, velikokrat brez moči. A ko si jo vzame, prek drugih ponižuje samega sebe in je v pesničinih očeh le še manjši, "revček", ujet v času, rojen za hip. Kajti pesničina domišljija je *po starem*, "še zmeraj jo gane posameznost". Vztraja na zemlji, kjer je nebo že del nerazločljive celote – ista pokrajina, zato se je mogoče sprehoditi po njej in pogledati na življenje z oddaljene točke. To je edina prednost, ki jo ima kot pesnica. V pesmi *Nekateri imajo radi poezijo* naivno razmišljajoče vpraša: "Poezijo – / kaj pa je to – poezija? / Marsikak neodločen odgovor / je že padel na to vprašanje. / Jaz pa ne vem in ne vem in tega se oprijemam / kot rešilne ograje." (Primož Čučnik)

WANG WEI. Izbrala, iz kitajščine prepesnila, opombe in spremno študijo napisala Maja Lavrač. *Mladinska knjiga, Ljubljana 1997 (Lirika; 88)*. Že od dekonstrukcije smo se lahko naučili, da je zahodnoevropski kanon preozek in preskop. Prenatran je s tistimi razsežnostmi mišljenja, ki so značilne za dojetanje sveta (univerzuma) in človeka skozi spekter zgodovine metafizike Zahoda. Umankajo pa vsi mišljenjski aspekti, značilni za druge, neevropske kulture oziroma tradicije. Prav v ta nekanonični sklop sodi tudi poezija Wang Weija, čeprav bi morala najbrž obvezno soditi v kanon svetovne književnosti. Pri nas smo ga za pokušino dobili že pred

desetletji v antologiji kitajske poezije, ki jo je iz različnih evropskih prevodov (nemščina, angleščina) pripravil Alojz Gradnik. Tokrat je pesnika v odličnem zvočno-pomenskem prevodu predstavila Maja Lavrač, ki je tudi napisala zelo podrobne opombe in celostno ter poglobljeno študijo. Ob tem je treba omeniti še kaligrafije kitajskega slikarja Hua Qinga. In kdo je pravzaprav bil Wang Wei? Wang Wei (701-761) je bil slikar (oče krajinskega slikarstva na vodoravnih zvitkih), glasbenik, cesarski uradnik, predvsem pa pesnik praznine, ki sodi v najplodovitejše obdobje kitajske umetnosti, tj. v dinastijo Tang (618-907), natančneje, Visoki Tang (Sheng Tang). Njegove (v večini) kratke, zgoščene pesmi, ki jih lahko dojemamo kot nekakšen mističen pečat, ustvarjalni svet Daa ali zaježitev budistične praznine, so izrazito povezane z naravo in z duhom tedanjega časa. Včasih se za preprostim, pastoralnim ozračjem, ki ga ubeseduje Wangova poezija, skrivajo različne tradicionalne misli stare Kitajske, predvsem daoizma in chan budizma. Vendar pa pesnik nikoli ne teoretizira, nasprotno, z izrazito poetičnostjo, subtilnostjo duha preplavlja vse pokrajine pesniškega sveta. **(Gregor Podlogar)**

KAZALO 1997

Kazalo IX. letnika (1997) LITERATURE
(Literatura 67/68 – Literatura 77/78)

UVODNIK	številka/stran
Blatnik, Andrej: <i>Zgodovina slovenskih solz</i>	75-76/1
Dekleva, Milan: <i>Digitalna utopija</i>	67-68/1
Dekleva, Milan: <i>Usodno, usojeno</i>	70/1
Kutoš, Samo: <i>Tri vprašanja moje generacije</i>	69/1
Virk, Tomo: <i>Naloga literature</i>	71-72/1
POEZIJA	
Bergles, Ciril: <i>Psalmi</i>	73-74/1
Čučnik, Primož: <i>Ostanki dneva</i>	77-78/33
Ihan, Alojz: <i>Pesmi</i>	67-68/10
Krstič, Rade: <i>Pesmi</i>	73-74/8
Osojnik, Iztok: <i>Mesto in človek</i>	75-76/14
Osojnik, Iztok: <i>Pik v srce</i>	67-68/5
Osti, Josip: <i>Pesmi</i>	71-72/8
Podlogar, Gregor: <i>Atmosfera</i>	71-72/17
Senegačnik, Brane: <i>Ljubezenska elegija št. 5</i>	71-72/12
Svetina, Ivo: <i>Govorica odsotnosti</i>	69/36
Šalamun, Tomaž: <i>Tromba</i>	77-78/27
Zupan, Uroš: <i>Drevo in vrabec</i>	75-76/8
Zupan, Uroš: <i>Trbovlje</i>	70/5

PROZA

Blatnik, Andrej: <i>Površje</i>	67-68/41
Dekleva, Milan: <i>Oko v zraku</i>	69/6
Dekleva, Milan: <i>Pimlico</i>	77-78/1
Duša, Zdravko: <i>Temno Laško</i>	71-72/20
Flisar, Evald: <i>Orodje</i>	77-78/11
Glavan, Polona: <i>Junij</i>	73-74/23
Hojnik, Mihaela: <i>Dve zgodbi</i>	69/25
Jančar, Drago: <i>Pisma drugega sveta</i>	67-68/14
Jančič, Maja B.: <i>Februar</i>	77-78/24
Kokelj, Nina: <i>Milovanje</i>	67-68/44
Kovič, Kajetan: <i>Balada o sovjem gozdu</i>	71-72/27
Merc, Dušan: <i>Sarkofag</i>	73-74/12
Möderndorfer, Vinko: <i>Krik</i>	70/27
Perčič, Tone: <i>In ti boš ponoči meni trkal na vrata</i>	75-76/20
Pirjevec, Nedeljka: <i>Družinska kronika</i>	75-76/59
Švigelj-Mérat, Brina: <i>Con brio</i>	70/10

INTERVJU

Čar, Aleš: <i>Fragment freske, fragment sveta</i> (samo Kutoš)	77-78/37
Godina, Karpo: <i>Nikoli nisem razmišljal o visokoproračunskem filmu</i> (Ženja Leiler)	67-68/53
Kermauner, Taras: <i>Vsak človek je od Boga in</i> <i>iz nič</i> (Samo Kutoš)	70/40
Paternu, Boris: <i>Resnični vrhovi slovenske književnosti</i> <i>so pognali iz herezije</i> (Marko Juvan)	73-74/34
Rebula, Alojz: <i>Življenje, lepše in strašnejše od sanj</i> (Jože Horvat)	75-76/77
Šeligo, Rudi: <i>Usodna majhnost za naš roman</i> (Jože Horvat)	69/41
Taufer, Vito: <i>Gostota tišine je večja od gostote smeha</i> (Ženja Leiler)	71-72/36

REFLEKSIJA

Debeljak, Aleš: <i>Prisilni jopič anonimnosti I</i>	69/53
---	-------

<i>Prisilni jopič anonimnosti II</i>	70/79
Fridl, Ignacija: <i>Postmodernizem v dramatik in gledališču</i>	77-78/45
Koloini, Diana: <i>Vračanje k Črtomiru</i>	73-74/70
Kos, Matevž: <i>Kako brati Kosovela?</i>	75-76/92
Schmidt-Dengler, Wendelin: <i>Poslednji svetovi ali Visoka umetnost namigovanja</i>	71-72/79
Virk, Tomo: <i>Postmodernistični roman in magični realizem I</i>	70/61
<i>Postmodernistični roman in magični realizem II</i>	71-72/46
<i>Postmodernistični roman in magični realizem III</i>	73-74/50
Zawacki, Andrew: <i>Negativnost v novejši ameriški poeziji</i>	77-78/76

BRANJE TEKSTA

Auerbach, Erich: <i>Rjava nogavica</i>	75-76/164
Borges, Jorge Luis: <i>Nesmrtni</i>	67-68/125
Murillo, Luis Andrés: <i>Nesmrtni</i>	67-68/138
Riffaterre, Michael: <i>Obvezni bralni odziv: medbesedili gon</i>	70/121

PREVOD

Hill, Geoffrey: <i>Pesmi</i>	70/110
------------------------------------	--------

ZADNJA IZMENA

Darrieussecq, Marie: <i>Svinjarije</i>	75-76/164
Gaite, Carmen Martín: <i>Spremenljiva oblačnost</i>	73-74/196
Hornby, Nick: <i>Visoka zvestoba</i>	71-72/186
Jordan, Neil: <i>Neka ljubezen</i>	69/74
Makine, Andrei: <i>Francoski testament</i>	70/146
Márton, László: <i>Zgodbe</i>	77-78/144
Saramago, José: <i>Esej o slepoti</i>	67-68/162

MISTIKA

Camera, Franco: <i>"Ledig allen Gebets: pesništvo in molitev pri Paulu Celanu</i>	77-78/103
Celan, Paul: <i>Pesmi</i>	77-78/91
Derrida, Jacques: <i>Postscriptum: Aporije, poti in glasovi</i>	71-72/145

Hass, Alois M.: <i>Pesništvo v krščanski mistiki in zen budizmu</i>	69/89
Silezija, Angel: <i>Kerubinski popotnik</i>	71-72/137

TEMATSKI BLOKI

BERNARDO ATXAGA

Atxaga, Bernardo: <i>Iz Euzkadija v Euskadi</i>	71-72/115
Atxaga, Bernardo: <i>Pesmi</i>	71-72/108
Atxaga, Bernardo: <i>To nebo</i>	71-72/99
Drobnič, Marjeta: <i>V deželi Obaba</i>	71-72/128
<i>Pogovor z B. Atxago (J. M. Fajardo)</i>	71-72/124

PAUL BOWLES

Blatnik, Andrej: <i>Nebo nad puščavo: hrepenenje in hlad</i>	73-74/142
Bowles, Paul: <i>Oko</i>	73-74/92
Bowles, Paul: <i>Samotni krst</i>	73-74/108
Bowles, Paul: <i>Zavetje neba</i>	73-74/101
Debeljak, Aleš: <i>Retorika prostora v prozi P. Bowlesa</i>	73-74/121

HANS GEORG GADAMER

Gadamer, Hans Georg: <i>Resnica in metoda</i>	73-74/176
Kutoš, Samo: <i>Uvod v Gadamerjevo filozofsko hermenevtiko</i> ..	73-74/150

JUDA HALEVI

Halevi, Juda: <i>Pesmi</i>	73-74/215
Kocijančič, Gorazd: <i>Poezija J. Halevija</i>	73-74/222

NEMŠKA KRATKA PROZA

Knapp, Radek: <i>Komet</i>	75-76/139
Krausser, Helmut: <i>Novice o Norbertu</i>	75-76/154
Meinecke, Thomas: <i>Študent v zablodi</i>	75-76/150
Menasse, Robert: <i>Startati, začeti znova</i>	75-76/137
Walser, Alissa: <i>Stanovanje se spet najde</i>	75-76/130

ROMAN

- Pirjevec, Dušan: *Problem slovenskega romana*67-68/63
 Virk, Tomo: *Dušan Pirjevec in slovenski roman*67-68/76

MARK STRAND

- Strand, Mark: *Elegija za mojega očeta in druge pesmi*67-68/102
 Strand, Mark: *Opombe k veščini pisanja poezije*67-68/114
Odpovedovanje ure (pogovor R. Jacksona z M. Strandom).....67-68/116

KRITIKA

(po avtorjih kritik)

- Bavec, Nataša: *M. Cestnik – Maja*70/171
 Bogataj, Matej: *D. Jančar – Halštat*73-74/232
 Bogataj, Matej: *V. Kavčič – Somrak*67-68/186
 Bogataj, Matej: *Z. Kodrič – Potsdamska baterija*77-78/164
 Fridl, Ignacija: *D. Jovanović – Balkanska trilogija*77-78/160
 Fridl, Ignacija: *M. Kos – Prevzetnost in pristranost*69/133
 Fridl, Ignacija: *D. Merc – Galilejev lesteneč*70/155
 Fridl, Ignacija: *J. Vrečko – Atiška tragedija*73-74/242
 Hribar, Zdenka: *M. Mazzini – Sweet Dreams*77-78/174
 Kolšek, Peter: *V. Stegu – Ugašajoče sanje*75-76/204
 Koron, Alenka: *A. Blatnik – Tao ljubezni*70/155
 Kos, Matevž: *J. Virk – Zadnja Sergijeva skušnjava*.....67-68/176
 Kutoš, Samo: *T. Perčič – Harmagedon*75-76/189
 Kutoš, Samo: *U. Zupan – Svetloba znotraj pomaranče*71-72/207
 Leiler, Ženja: *M. Dekleva – Oko v zraku*75-76/199
 Malej, Gašper: *R. Titan Felix – Portal*71-72/199
 Matajč, Vanesa: *A. Čar – Igra angelov in netopirjev*73-74/235
 Matajč, Vanesa: *J. Kos – Duhovna zgodovina Slovencev*67-68/196
 Matajč, Vanesa: *S. Porle – Črni angel, varuh moj*77-78/167
 Matajč, Vanesa: *I. Škamperle – Kraljeva hči*75-76/194
 Matajč, Vanesa: *M. Tomšič – Norček*71-72/195
 Matajč, Vanesa: *J. Virk – Zadnja Sergijeva skušnjava*69/128

Matajč, Vanesa: <i>V. Žabot – Volčje noči</i>	70/160
Osti, Josip: <i>M. Dekleva – Jezikava rapsodija & Improvizacije na neznano temo</i>	69/124
Osti, Josip: <i>N. Grafenauer – Vezi daljav</i>	167-68/189
Pavlič, Darja: <i>A. Blatnik – Tao ljubezni</i>	67-68/183
Pavlič, Darja: <i>A. Debeljak – Mesto in otrok</i>	73-74/239
Pavlič, Darja: <i>M. Dekleva – Jezikava rapsodija & Improvizacije na neznano temo</i>	69/121
Pavlič, Darja: <i>M. Kocbek – Dvojček</i>	71-72/204
Vovk, Urban: <i>T. Kramberger – Marcipan</i>	75-76/207
Vovk, Urban: <i>R. Titan Felix – Benedictus</i>	77-78/171

(po avtorjih knjig)

Blatnik, Andrej: <i>Tao ljubezni</i> (A. Koron)	70/155
Blatnik, Andrej: <i>Tao ljubezni</i> (D. Pavlič)	67-68/183
Cestnik, Mare: <i>Maja</i> (N. Bavec)	70/171
Čar, Aleš: <i>Igra angelov in netopirjev</i> (V. Matajč)	73-74/235
Debeljak, Aleš: <i>Mesto in otrok</i> (D. Pavlič)	73-74/239
Dekleva, Milan: <i>Jezikava rapsodija & Improvizacije na neznano temo</i> (J. Osti)	69/124
Dekleva, Milan: <i>Jezikava rapsodija & Improvizacije na neznano temo</i> (D. Pavlič)	69/121
Dekleva, Milan: <i>Oko v zraku</i> (Ž. Leiler)	75-76/199
Grafenauer, Niko: <i>Vezi daljav</i> (Josip Osti)	67-68/189
Jančar, Drago: <i>Halštat</i> (M. Bogataj)	73-74/232
Jovanović, Dušan: <i>Balkanska trilogija</i> (I. Fridl)	77-78/160
Kavčič, Vladimir: <i>Somrak</i> (M. Bogataj)	67-68/186
Kocbek, Matjaž: <i>Dvojček</i> (D. Pavlič)	71-72/204
Kodrič, Zdenko: <i>Potsdamska baterija</i> (M. Bogataj)	77-78/164
Kos, Janko: <i>Duhovna zgodovina Slovencev</i> (V. Matajč)	67-68/196
Kos, Matevž: <i>Prevzetnost in pristranost</i> (I. Fridl)	69/133
Kramberger, Taja: <i>Marcipan</i> (U. Vovk)	75-76/207
Mazzini, Miha: <i>Sweet Dreams</i> (Z. Hribar)	77-78/174
Merc, Dušan: <i>Galilejev lesteneč</i> (I. Fridl)	70/155
Perčič, Tone: <i>Harmagedon</i> (S. Kutoš)	75-76/189

Porle, Sonja: <i>Črni angel, varuh moj</i> (V. Matajč)	77-78/167
Stegu, Vili: <i>Ugašajoče sanje</i> (P. Kolšek)	75-76/204
Škamperle, Igor: <i>Kraljeva hči</i> (V. Matajč)	75-76/194
Titan Felix, Robert: <i>Benedictus</i> (U. Vovk)	77-78/171
Titan Felix, Robert: <i>Portal</i> (G. Malej)	71-72/199
Tomšič, Marjan: <i>Norček</i> (V. Matajč)	71-72/195
Virk, Jani: <i>Zadnja Sergijeva skušnjava</i> (M. Kos)	67-68/176
Virk, Jani: <i>Zadnja Sergijeva skušnjava</i> (V. Matajč)	69/128
Vrečko, Janez: <i>Atiška tragedija</i> (I. Fridl)	73-74/242
Zupan, Uroš: <i>Svetloba znotraj pomaranče</i> (S. Kutoš)	71-72/207
Žabot, Vlado: <i>Volčje noči</i> (V. Matajč)	70/160

ROBNI ZAPISI

(po avtorjih zapisov)

Blatnik, Andrej: <i>L. Cohen – Lepi zgubljeni</i>	67-68/205
Blatnik, Andrej: <i>K. Gatnik – Magna purga</i>	73-74/249
Bogataj, Matej: <i>E. Jelinek – Ljubimki</i>	67-68/208
Bogataj, Matej: <i>D. M. Thomas – Beli hotel</i>	67-68/212
Čučnik, Primož: <i>E. Cardenal – Pomlad, ki diši po Nikaragvi</i>	73-74/247
Čučnik, Primož: <i>A. Čamdžić – Prizivanje istine</i>	73-74/248
Čučnik, Primož: <i>J. Mikuž – Zrcaljena podoba</i>	77-78/184
Čučnik, Primož: <i>F. Pessoa – Zadnja čarovnja</i>	75-76/215
Čučnik, Primož: <i>W. Szyborska – Semenj čudežev</i>	77-78/187
Čučnik, Primož: <i>T. Šalamun – The Four Questiones of Melan choly</i>	75-76/218
Drobnič, Marjeta: <i>T. E. Martínez – Santa Evita</i>	77-78/183
Fridl, Ignacija: <i>D. Jovanović – Paberki</i>	70/176
Fridl, Ignacija: <i>A. Muschg – Prstan</i>	69/140
Fridl, Ignacija: <i>V. Predan – Slovenska dramska gledališča</i>	69/142
Hočevnar, Ana Marija: <i>A. Breton – Nadja</i>	77-78/178
Hočevnar, Ana Marija: <i>S. Koch – Dvojna življenja</i>	75-76/211
Hočevnar, Ana Marija: <i>M. Korenčan – V zrcalu minljivega</i>	70/177
Hočevnar, Ana Marija: <i>Kronika človeštva (več avtorjev)</i>	67-68/208

Hočevar, Ana Marija: <i>P. Mlakar – Uvod v Boga</i>	77-78/185
Hočevar, Ana Marija: <i>F. Rode – Za čast dežele</i>	75-76/217
Hočevar, Ana Marija: <i>A. Rot – Etika in družba</i>	75-76/218
Hočevar, Ana Marija: <i>G. Roth – Zimsko potovanje</i>	69/143
Hočevar, Ana Marija: <i>Slovensko perspektivovstvo</i> (zbornik) ..	67-68/211
Hočevar, Ana Marija: <i>J. Stritar – Zorin</i>	71-72/217
Hočevar, Ana Marija: <i>Ura evropske resnice za Slovenijo</i>	75-76/220
Hribar, Zdenka: <i>I. Androjna – O velikanu, ki je kradel letne</i> <i>čase</i>	67-68/204
Hribar, Zdenka: <i>J. Barnes – Prerekanja</i>	77-78/178
Hribar, Zdenka: <i>S. Čufer – O pravljici, ki se je izgubila</i>	67-68/205
Hribar, Zdenka; <i>L. Kovačič – Delavnica</i>	75-76/212
Hribar, Zdenka: <i>S. Makarovič – Škrat Kuzma dobi nagrado</i>	70/178
Hribar, Zdenka: <i>E. Moser – Karirasta sova</i>	70/178
Hribar, Zdenka: <i>R. & Z. Šeruga – Prijazne poti z malo</i> <i>Kajo okolisveta</i>	67-68/212
Hribar, Zdenka: <i>H. Thorlacius – Maček Mačkursson</i>	75-76/219
Hribar, Zdenka: <i>V. Woolf – Zavesa Lužnikove tete</i>	67-68/213
Kek, Pina: <i>J. Austen – Emma</i>	71-72/211
Kek, Pina: <i>V. Jalušič & N. Budna Kodrič – 8. marec</i> <i>v zgodovini boja za ženske pravice</i>	71-72/214
Kek, Pina: <i>H. Kersten & E. M. Gruber – Zarota proti</i> <i>Jezusu</i>	77-78/181
Kek, Pina: <i>Ljubljana – mesto kulture</i> (zbornik)	77-78/182
Kek, Pina: <i>B. Lukan – Gledališki pojmovnik za mlade</i>	71-72/216
Knop, Seta: <i>A. Michnik – Skušnjavec našega časa</i>	75-76/214
Kos, Matevž: <i>E. M. Cioran – Zgodovina in utopija</i>	75-76/210
Kos, Matevž: <i>Postmodernism in Literature and Culture</i> <i>of Central and Eastern Europe</i> (zbornik)	75-76/216
Kutoš, Samo: <i>E. Gilson – Ljubezen filozofov</i>	70/175
Kutoš, Samo: <i>M. Heidegger – Na poti do govornice</i>	67-68/206
Kutoš, Samo: <i>I. Jerman & A. Štern – Gen v valovih</i>	70/175
Kutoš, Samo: <i>G. Kocijančič – Posredovanja</i>	69/138
Kutoš, Samo: <i>B. Malinowski – Znanstvena teorija kulture</i> ...	67-68/209
Leben, Andreas: <i>J. Oswald – Achillesverse. Kein Heldenepos</i> ...	70/179
Leiler, Ženja: <i>J. Gaarder – Zofijin svet</i>	75-76/211

Lešnik, Virna: <i>F. Lainšček – Velecirkus Argo</i>	71-72/215
Lešnik, Virna: <i>O. Luthar – Mojstri in muze</i>	75-76/213
Lešnik, Virna: <i>L. Sepulveda – Starec, ki je bral ljubezenske romane</i>	73-74/252
Linzner, Vasja: <i>A. Christie – Sloni si zapomnijo</i>	73-74/249
Linzner, Vasja: <i>A. Christie – Žalostna cipresa</i>	69/138
Linzner, Vasja: <i>B. Gradišnik – Strogo zaupno na Irskem</i>	67-68/206
Linzner, Vasja: <i>I. Hasselbach – Dnevnik naciskina</i>	71-72/213
Linzner, Vasja: <i>S. Makarovič – Gal v galeriji</i>	70/177
Linzner, Vasja: <i>D. Muck – Blazno resni zadeti</i>	71-72/216
Linzner, Vasja: <i>R. Rendell – Spodleteli načrt</i>	73-74/251
Malej, Gašper: <i>J. Brodski – Vodno znamenje</i>	71-72/211
Matajč, Vanesa: <i>R. Dahl – James in breskev velikanka</i>	71-72/213
Matajč, Vanesa: <i>Homer – Iliada</i>	77-78/180
Matajč, Vanesa: <i>P. Louÿs – Ženska in pajac</i>	77-78/182
Matajč, Vanesa: <i>L. B. Njatin – Velikanovo srce</i>	77-78/186
Matajč, Vanesa: <i>G. Perec – Stvari</i>	70/180
Matajč, Vanesa: <i>R. Rendell – Drevo rok</i>	69/143
Matajč, Vanesa: <i>R. Rendell – Oko, vajeno teme</i>	67-68/210
Matajč, Vanesa: <i>F. Sagan – Bežna boleost</i>	71-72/217
Matajč, Vanesa: <i>A. M. G. Schmidt – Mija</i>	67-68/211
Matajč, Vanesa: <i>P. Verlaine – Lirika</i>	69/145
Pavlič, Darja: <i>J. Martías – Tako belo srce</i>	73-74/250
Pavlič, Darja: <i>F. Pibernik – Ogledala sanj J. Udoviča</i>	69/141
Pavlič, Darja: <i>N. Sarraute – Tropizmi</i>	69/144
Pečovnik, Sergej: <i>Oblak nevedenja, Knjiga skrivnega svetovanja</i>	77-78/187
Podlogar, Gregor: <i>J.-C. Carriere – Moč budizma</i>	77-78/179
Podlogar, Gregor: <i>A. Ginsberg – Blebetanje neskončnosti</i> ...	73-74/250
Podlogar, Gregor: <i>S. Heaney – Močvirna dežela</i>	77-78/180
Podlogar, Gregor: <i>A. Medved – Spisi in razlage</i>	75-76/213
Podlogar, Gregor: <i>A. Rozman Roza – Je že v vredu mama</i> ...	73-74/251
Podlogar, Gregor: <i>V. S. Solovjov – Smisel ljubezni</i>	70/181
Podlogar, Gregor: <i>Wang Wei – Lirika</i>	77-78/188
Šerc, Slavo: <i>H. Brodkey – This Wild Darkness</i>	67-68/204

Škamperle, Igor: <i>G. Vattimo – Konec moderne</i>	73-74/253
Štendler, Jožica: <i>I. Zorman – Vila Bagari</i>	75-76/221
Vavpotič, Aleš: <i>H. Hesse – Mali srpan</i>	71-72/214
Vavpotič, Aleš: <i>B. Pahor – Ladja brez krmarja</i>	69/140

(po avtorjih knjig)

Androjna, Irena: <i>O velikanu, ki je kradel letne čase</i> (Z. Hribar)	67-68/204
Austen, Jane: <i>Emma</i> (P. Kek)	71-72/211
Barnes, Julian: <i>Prerekanja</i> (Z. Hribar)	77-78/178
Breton, André: <i>Nadja</i> (A. M. Hočevnar)	77-78/178
Brodkey, Harold: <i>This Wild Darkness</i> (S. Šerc)	67-68/204
Brodski, Josif: <i>Vodno znamenje</i> (G. Malej)	71-72/211
Cardenal, Ernesto: <i>Pomlad, ki diši po Nikaragvi</i> (P. Čučnik)	73-74/247
Carriere, Jean-Claude: <i>Moč budizma</i> (G. Podlogar)	77-78/179
Christie, Agatha: <i>Sloni si zapomnijo</i> (V. Linzner)	73-74/249
Christie, Agatha: <i>Žalostna cipresa</i> (V. Linzner)	69/138
Cioran, Emile M.: <i>Zgodovina in utopija</i> (M. Kos)	75-76/210
Cohen, Leonard: <i>Lepi zgubljeni</i> (A. Blatnik)	67-68/205
Čamdžić, Almir: <i>Prizivanje istine</i> (P. Čučnik)	73-74/248
Čufer, Simona: <i>O O pravljici, ki se je izgubila</i> (Z. Hribar) ..	67-68/205
Dahl, Roald: <i>James in breskev velikanka</i> (V. Matajč)	71-72/213
Gaarder, Jostein: <i>Zofijin svet</i> (Ž. Leiler)	75-76/211
Gatnik, Kostja: <i>Magna purga</i> (A. Blatnik)	73-74/249
Gilson, Etienne: <i>Ljubezen filozofov</i> (S. Kutoš)	70/175
Ginsberg, Allen: <i>Blebetanje neskončnosti</i> (G. Podlogar)	73-74/250
Gradišnik, Branko: <i>Strogo zaupno na Irskem</i> (V. Linzner) ...	67-68/206
Hasselbach, Ingo: <i>Dnevnik naciskina</i> (V. Linzner)	71-72/213
Heaney, Seamus: <i>Močvirna dežela</i> (G. Podlogar)	77-78/180
Heidegger, Martin: <i>Na poti do govovice</i> (S. Kutoš)	67-68/206
Hesse, Hermann: <i>Mali srpan</i> (A. Vavpotič)	71-72/214
Homer: <i>Iliada</i> (V. Matajč)	77-78/180
Jalušič, Vlasta & Budna Kodrič, Nataša: <i>8. marec v zgodovini boja za ženske pravice</i> (P. Kek)	71-72/214

Jelinek, Elfriede: <i>Ljubimki</i> (M. Bogataj)	67-68/208
Jerman, I. & Štern, A.: <i>Gen v valovih</i> (S. Kutoš)	70/175
Jovanović, Dušan: <i>Paberki</i> (I. Fridl)	70/176
Kersten, H. & Gruber, E. R.: <i>Zarota proti Jezusu</i>	77-78/181
Koch, Stephen: <i>Dvojna življenja</i> (A. M. Hočevar)	75-76/211
Kocijančič, Gorazd: <i>Posredovanja</i> (S. Kutoš)	69/138
Korenčan, Minka: <i>V zrcalu minljivega</i> (A. M. Hočevar)	70/177
Kovačič, Lojze: <i>Delavnica</i> (Z. Hribar)	75-76/212
<i>Kronika človeštva – več avtorjev</i> (A. M. Hočevar)	67-68/208
Lainšček, Feri: <i>Velecirkus Argo</i> (V. Lešnik)	71-72/215
<i>Ljubljana – mesto kulture</i> (zbornik) (P. Kek)	77-78/182
Louÿs, Pierre: <i>Ženska in pajac</i> (V. Matajč)	77-78/182
Lukan, Blaž: <i>Gledališki pojmovnik za mlade</i> (P. Kek)	71-72/216
Luthar, Oto: <i>Mojstri in muze</i> (V. Lešnik)	75-76/213
Makarovič, Svetlana: <i>Gal v galeriji</i> (V. Linzner)	70/177
Makarovič, Svetlana: <i>Škrat Kuzma dobi nagrado</i> (Z. Hribar)	70/178
Malinowski, Bronislaw: <i>Znanstvena teorija kulture</i> (S. Kutoš)	67-68/209
Mariás, Javier: <i>Tako belo srce</i> (D. Pavlič)	73-74/250
Martínez, Tomás Eloy: <i>Santa Evita</i> (M. Drobnič)	77-78/183
Medved, Andrej: <i>Spisi in razlage</i> (G. Podlogar)	75-76/213
Michnik, Adam: <i>Skušnjavec našega časa</i> (S. Knop)	75-76/214
Mikuž, Jure: <i>Zrcaljena podoba</i> (P. Čučnik)	77-78/184
Mrakar, Peter: <i>Uvod v Boga</i> (A. M. Hočevar)	77-78/185
Moser, Erwin: <i>Karirasta sova</i> (Z. Hribar)	70/178
Muck, Desa: <i>Blazno resni zadeti</i> (V. Linzner)	71-72/216
Muschg, Alfred: <i>Prstan</i> (I. Fridl)	69/140
Njatin, Lela B.: <i>Velikanovo srce</i> (V. Matajč)	77-78/186
<i>Oblak nevedenja, Knjiga skrivnega svetovanja</i> (S. Pečovnik)	77-78/187
Oswald, Jani: <i>Achillesverse. Kein Heldenepos</i> (A. Leben)	70/179
Pahor, Boris: <i>Ladja brez krmarja</i> (A. Vavpotič)	69/140
Perec, Georges: <i>Stvari</i> (V. Matajč)	70/170
Pessoa, Fernando: <i>Zadnja čarovnija</i> (P. Čučnik)	75-76/215
Pibernik, France: <i>Ogledala sanj J. Udoviča</i> (D. Pavlič)	69/141

<i>Postmodernism in Literature and Culture of Central and Eastern Europe</i> (zbornik) (M. Kos)75-76/216
Predan, Vasja: <i>Slovenska dramska gledališča</i> (I. Fridl)69/142
Rendell, Ruth: <i>Drevo rok</i> (V. Matajč)69/143
Rendell, Ruth: <i>Okno, vajeno teme</i> (V. Matajč)67-68/210
Rendell, Ruth: <i>Spodleteli načrt</i> (V. Linzner)73-74/251
Rode, Franc: <i>Za čast dežele</i> (A. M. Hočevar)75-76/217
Rot, Andrej: <i>Etika in družba</i> (A. M. Hočevar)75-76/218
Roth, Gerhard: <i>Zimsko potovanje</i> (A. M. Hočevar)69/143
Rozman-Roza, Andrej: <i>Je že v vredu mama</i> (G. Podlogar)	...73-74/251
Sagan, Françoise: <i>Bežna boleost</i> (V. Matajč)71-72/217
Sarraute, Nathalie: <i>Tropizmi</i> (D. Pavlič)69/144
Schmidt, A. M. G.: <i>Mija</i> (V. Matajč)67-68/211
Sepulveda, Luis: <i>Starec, ki je bral ljubezenske romane</i> (V. Lešnik)73-74/252
<i>Slovensko perspektivovstvo – zbornik</i> (A. M. Hočevar)67-68/211
Solovjov, V. S.: <i>Smisel ljubezni</i> (G. Podlogar)70/181
Stritar, Josip: <i>Zorin</i> (A. M. Hočevar)71-72/217
Szyborska, Wislawa: <i>Semenj čudežev</i> (P. Čučnik)77-78/187
Šalamun, Tomaž: <i>The Four Questiones of Melancholy</i> (P. Čučnik)75-76/218
Šeruga, R. & Z.: <i>Prijazne pcti z malo Kajo okoli sveta</i> (Z. Hribar)67-68/212
Thomas, D. M.: <i>Beli hotel</i> (M. Bogataj)67-68/212
Torlacius, Hallveig: <i>Maček Mačkursson</i> (Z. Hribar)75-76/219
<i>Ura evropske resnice za Slovenijo</i> (A. M. Hočevar)75-76/220
Vattimo, Gianni: <i>Konec moderne</i> (I. Škamperle)73-74/253
Verlaine, Paul: <i>Lirika</i> (V. Matajč)69/145
Wang Wei: <i>Lirika</i> (G. Podlogar)77-78/188
Woolf, Virginia: <i>Zavesa Lužnikove tete</i> (Z. Hribar)67-68/213
Zorman, Ivo: <i>Vila Bagari</i> (J. Štendler)75-76/221

LITERATURA

Mesečnik za književnost

November–december 1997, št. 77–78, letnik IX

Glavni in odgovorni urednik: Matevž Kos

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

Sekretarka uredništva: Vanesa Matajč

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

Lektorica: Tinka Kos

Oblikovalec: Pavle Učakar

Naslov uredništva: Gosposka 10, 1000 Ljubljana

Telefon in faks: 061 214-369

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

Rokopisov ne vračamo

Izdajatelj: LUD Literatura, Gosposka 10, 1000 Ljubljana

Žiro račun: 50100-678-46647

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

Cena te številke: 1150 SIT

Naročila, prodaja, distribucija revije in knjižnih izdaj LUD

Literatura: LUNIK d. o. o., Poštni predal 56, 1230 Domžale, tel./faks: 061 716-399

Grafična priprava: T@V

Tisk: Tiskarna Tone Tomšič, Ljubljana

Revija izhaja s pomočjo Ministrstva za kulturo Republike Slovenije.

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