

LITERATURA

POEZIJA

Milan Dekleva, Fabjan Hafner, Uroš Zupan, Esad Babačič,
Janko Sever, Peter Semolič

PROZA

Borivoj Wudler, Vladimir Kovačič, Rok Zavrtanik, Tamara
Donev, Igor Zabel

SODOBNI AVSTRIJSKI ESEJ

Walter Famler, Wendelin Schmidt-Dengler, Franz Schuh,
Michael Scharang, Josef Haslinger, Gustav Ernst

POSTMODERNI DOKUMENTI

Daniel Bell o kulturnih protislovjih kapitalizma

ŽIVA TRADICIJA

Jahnheinz Jahn o govoricah bobnov in pojmovanju besede
pri afriških črnih



1989

3

Poezija

- 3 Milan Dekleva: Panični človek
 6 Fabjan Hafner: Piano
 8 Uroš Zupan: V Ameriko!
 11 Esad Babačić: Tri pesmi
 13 Janko Sever: Soneti
 16 Peter Semolič: Pesmi

399807

Proza

- 20 Borivoj Wudler: Prikovani Prometej
 33 Vladimir Kovačić: Tarče
 47 Rok Zavrtnik: Idiot
 51 Tamara Donev: Zadovoljena Lenora zadovoljuje
 54 Igor Zabel: Rdeči fleki na zahodu
 Skozi stekleno steno
 V drugih časih in krajih

Sodobni avstrijski esej

- 56 Walter Famler: Ob izidu
 57 Wendelin Schmidt-Dengler: Patos imobilnosti
 66 Franz Schuh: Odnos med literaturo in močjo ob primeru
 Avstrije v sedemdesetih letih
 76 Michael Scharang: Proletarizirana literatura
 84 Josef Haslinger: Ob iskanju avstrijske književnosti zadnjega
 desetletja
 94 Gustav Ernst: Avtor kot produkcija
 Kaj lahko iz tega nastane

Yugoslavica

- 126 Sreten Ugričić: Devica in samorog
 Komentarji k zgodbi Devica in samorog

Postmoderni dokumenti

- 136 Daniel Bell: Uvod h Kulturnim protislovjem kapitalizma

Živa tradicija

- 162 Jahnheinz Jahn: Hantu
 Nommo

Front-line

- 174 Handke / Dekleva / Blatnik / Žabot / Mozetič / Lenardič /
 Poniž / Hribar

Robni zapisi

- 195 Novak / Jackson / Kosovel / Frbežar / Kozinc / Kozinc /
 Rasul-zade / Ritheu / Saul / Nietzsche / Osolnik / Lainšček
 Llosa / Vidmar / Dular / Antunes

Uredništvo: Andrej Blatnik, Matej Bogataj, Aleš Debeljak, Alojz Ihan, Marko Juvan, Luka Novak, Vid Snoj, Jani Virk, Tomo Virk

Glavni urednik: Jani Virk

Odgovorni urednik: Vid Snoj

Tajnica: Lela B. Njatin

Oblikovalec: Pavle Učakar

Lektorica: Rada Lečić

Korektorica: Tinka Kos

Svet revije: Jože Artnak, Andrej Blatnik, Igor Bratož, Milan Dekleva, Peter Kolšek, Rajko Korošec, Vladimir Kovačič, Lado Kralj, Lela B. Njatin, Jana Pavlič, Tone Peršak (predsednik), Matjaž Potokar, Vid Snoj, Jani Virk, Jaša Zlobec, Vlado Žabot

Naslov uredništva: Gospodarska 10/I, Ljubljana

Uradne ure: torek od 20. do 21. ure na uredništvu, četrtek od 17. do 19. ure na tel. št. (061) 558-628

Tekoči račun: 50101-678-47163, z oznako: za LITERATURO

Letna naročnina: 60.000.— din, za tujino dvojno

Izdajatelj: RK ZSMS Ljubljana, Dalmatinova 4

Grafična priprava in tisk: Kočevski tisk, Kočevje

Naklada: 1300 izvodov

Cena te številke: 40.000.— din

Revija denarno podpira Kulturna skupnost Slovenije

POEZIJA

Milan Dekleva

Panični človek

Anaksimander sluti

Zblojen, s slutnjo v krvi se zbudim,
nemo, prazno seme. Dvojen.
Dušo iščem. Prazno je telo,
v snu mi někdo zmaknil je spomin.

Strah se vselil je v votlino glave.
Cuđen strah, ker svet je tu. Prisoten.
Luč je tu, stvari žarijo. Sonce
dviga lastno težo, težo trave.

Gledam. Vonjam, tipam grozno milost.
Slišim vrisk otrok v zavetju hiše.
Kaj potem? Saj čas odzvanja isto mero
vsem. Mogoče...? Zdi se mi, da vem:

drugi bivajo, a le jaz sem.

Anaksimander piše

Logos je božji drobiž.
Vsak nebeščan, ki spomladi požene,
primakne zaznamek.
Človek mu smisel doda,
menjaje dolžino s kračino.

Ko pesem odteče v ubranost,
Nedotakljivo umolkne.
Tu ni razlik. Na obrobju smrtnih besed,
v besednici smrti.

V belem, brezčasnostnem šumu,
skupku vseh govoric,
pripuščenih na svet,
ki ga — edinega — znamo čutiti.

Anaksimandrovo pravilo vzporednosti

Jaz, Anaksimander, v žensko zadrta zagozda,
polbožec, polščence. Moj jonski ud je
jambično napet. Ljubezni v čast se drgneva:
pomen vzporednic je neskončno. Pomen
neskončnega je nič. Brez tebe ne bi mogel
biti ničen, jaz, Anaksimander.

Anaksimander miruje

Svitanje, z morjem v globini kadra, s soncem v zatilju.
Moja negibnost tekmuje s krajšanjem sence.
Malce preveč samovšečno, takole preverjati lasten razpad!

Anaksimander bdi

Tiha hiša. Mišjetih žena
dih sen ob meni. Zemljetih
bdim, preplašen, matast, brez spomina.
Bdim, svečano čakam, tipam ljubo,
vročo med nogama. Kaj prihaja?
Nič. Nihče. Čemu ta grozna večnost?
Smrt? Mogoče nisem več? Utvara.
Duh je krut, maščuje se telesu.
Ve, da nikdar se ne bo postaral
kakor ono. Času ni za mar.
Čas pustoši tihost hiše,
ženin sen in moje bdenje.

Anaksimandrova opazka

Ako me lastne misli ne pripeljejo nikamor,
berem tuje, ki me odvedejo tja, kamor nočem.

Anaksimander meri

V zvezde zazrt, kakor nekaj bogovi,
 Grk po poklicu, očan z razmerji,
 sedemkrat višji od svojih stopal,
 sedemkrat tišji od Ust, ki so izpljunila
 jezik in ga je neki Pozabljenec
 našel v pritličnem grmičju. V zvezde zazrt.
 Grk po poklicu: spoznavam, da zemlja
 lebdi, a ne na vodi, kot menil je Tales.
 Nisem naiven. Če še presajam besede
 iz zemlje v ženski pregib, negujem samoto
 umrlih: globlja od zla in dobrote je
 modra brezbriznost lepote.

Anaksimander čuti

V tisočstosedmih kosteh sem začutil utrujenost jutra:
 luč, ki se komaj rodi, je že stara. Predolgo je zrla
 v smrtno hropenje noči. Nebogljenost zdržijo le močni.

Kozmos je red in zato ni neskončen. Je kaos neskončen?
 Kaj je praznina? Je sla po nasprotju kodirana vanjo?
 To, vseobsežno, je onstran vprašanj, kajti misel je svetna.

Misel je tvor. Tvornost po sebi je ápeiron, zase, za vse.

Fabjan Hafner

Piano

**Scenarij za film brez besed
ali Esej o ustvarjalnosti**

A. Igra na klavirju. Vidi se od zadaj.
Popolnoma gola je. Nič ni videti,
razen golega dejstva, da je naga.

Ritem glasbe, ritem slik. Rezki
prehodi.

Pristopi on. Iz offa. Nikoli se mu ne
vidi v obraz. Kot da ga nima. Gol je,
saj to je bilo pričakovati.

K njej pristopi. Slutnja njenega
profila.

Ohlapen objem od zadaj. Dva vzporedna
hrbta. Brez slehernega giba. Samo
dihanje.

Med njegovimi prsti njena rožnata
bradavica.

Z desnico pokriva, skriva njeno
spolovilo.

Njegova roka, njeno stegno.

Ona sploh ni nehala igrati.

Klavir. Pogled skozi okno. Samo nebo.

Tipke, v temi pod njimi njena
kosmatina.

Čez ramo ji gleda. Brez not igra.

Z obema rokama močno mečka njene prsi.
V svojih dlaneh jih skriva. Temu
primerno je tudi njeno igranje,
popolnoma v skladu s skladbo.

Poti se. Ona? On? Vidi se samo poteča
se koža.

Še ko se kot senci valjata v rjuhah,
ju dirigira posnetek pravkar
odigranega komada.

Uroš Zupan

V Ameriko!

V Ameriko!

V Ameriko s hrupom reaktivca, s presekanim nebom Boeinga 747,
s kljuvanjem vročega sonca nad Atlantikom, s tropom swordfish
trombonov v njem,

da ob vstopu skrivnostno pomežiknem carinikom, policajem,
otremem patino evropske metafizike v njihova široko razprta usta,
jih očaram s slovanskim šarmom,

da v New Yorku poiščem vse skrite knjigarne, pretresem police
s kozmično poezijo, z Williamom Blakeom, z biblijskimi psalmi,
s potenjem pihalcev, z blago nežnostjo drvečih indijanskih ponijev,
z Whitmanovo brado, z izumrlimi bizoni, z vsemi antologijami,

da se napotim v Greenwich Village, obrišem prah z ostankov
celonočnih sedenj, znorim od klavstrofobičnega strahu humble-
countyjske marihuane, zaslišim ječanje in zavijanje, izkopljem
esenco poletne noči Johna Sebastiana, spijem pravdavnici čaj v
Fugazziju,

da se pritajim v garderobah Greyhonda in oprezam za Ginsbergovimi
angeli, vstopim v avtobus in prečkam kontinent v dvainsedemdesetih
urah, napolnjenih z bluesom, jazzom, osladnim nashvillskim countryjem,
s čudežno psihadelijo Quicksilver Messenger Service,
s heroinskim glasom Raya Charlesa, s halucinantnim nemškim brains
rockom,

pridem v San Francisco in kot La Flamova električna violina
zaokrožim nad Golden Gateom, kupim teleskop in poiščem
City Lights, da tam uprizorim nekaj groucho-marxističnih
gagov pred mogoče že okostnjakom Ferlinghettija,

se na gričih nadiham haith-ashburyjevskega zraka, zakopljem
v osivelo brado Jerryja Garcie, kupim razglednice in se kot
feniks dvignem iz pepela, da nasitim začudenje socialističnih otrok,
grem v mesto angelov in čakam, da se strese tektonska prelomnica,
obiščem vse nočne lokale, da ovoham Howlovski eli eli lama lama
sabahtani saksofonski krik, obudim Kerouacka, Birda, Kirka,
poln glasbe, poln energije,

Amerika, PRIHAJAM!

San Francisco

tu sem Frisco, tu, sveti asfalt mi poljublja
podplate, beli bizoni topotajo skozi moje
vlažne sanje, Kenneth Patchen spreminja moje
besede v slike,
tu sem, na apokalipsi ventilatorja,
na glasu Joni Mitchell, ki buta ob stene
italijanske restavracije — o, Mingus, Mingus! —
neznani band šopa zategel blues v Victoria Corneryju,
glave skin-headsov se svetijo v neonu, angeli pekla
so napravili namišljen pentagram, joint jim
šiba iz rok v roke,
tu sem, na Castro Streetu, počasni tramvaj se
vzpenja v Platonovo votlino, kri mi pulzira v
žilah, erekcija misli pritegne pozornost
negovanih pedrov, napete riti se mi smeji
izpod usnjenih hlač, svetleče kurčeve glave
se trgajo izpod zadrg,
tu sem, gospodar Cable Carov, kot fantom se plazim
skozi China Town, saksofon joče na Clayu,
na Sacramentu, na Washingtonu, na Jacksonu,
vibracija glasbe kot ogromen klobuk pokriva Frisco,
tu sem, na O'Farellu pohodim miniaturnega Batmana
Bona Voxa, harlekinski hipiji mi silijo v žepe,
mi ponujajo falzificirane karte za koncert Grateful
Deadov, Tom Waits me gleda s plakatov, za en dan
sem ga zamudil, zadržali so me solipsizmi motelskih
sob v Santa Cruzu, pojedla in izpljunila me je
pacifiška avtocesta,
tu sem, na nedeljskem joggingu beatniških okostnjakov,
v vonju, lebdečem pod stropi kitajskih restavracij,
v parku, v Run DMC rapu, na Civic Centru, na Hallidie

Plazi med kitarskimi riffi južnjaškega boogija,
na Columbus avenue, edini človek, ki se je slikal
v City Lights Books in čez cesto v Tosci, v italijanskih
operah, v trebuhu F. F. Coppole, v pekočem zdrsu Jacka
Danielsa, v oskubljenih mednožjih broadwayskih kurb,
tu sem, na 24-th Streetu, skačem v
knjige, v katerih nastopajo bradači s
karamazovskim sindromom v družini, v
anarhističnih knjigarnah se pričkam s
kosmatimi Bakunini, ki podtikajo bombe
ljubezni, z idiotskimi komunističnimi
agitatorji, ki so odšli v Nikaragvo, da bi tam
pomagali žvečiti listje koke,
tu sem, v zalivu, kjer Butthole Surferji režejo
valove, Bay Bridge me nese v Oakland, plavi
angeli krožijo okrog Colloseuma, ropotanje subwaya
prebije toplo novembrsko noč, umsko dihanje
potuje iz Narope, čutim njegovo žgečkanje,
moji škornji posiljujejo pločnike, klošarji
raziskujejo poetiko preživetja, cigareti jim
dogorevajo med prsti, poceni vino jim polzi po grlih,
tu sem, jaham rumene dinozavre, prisluškujem Mehikancem,
ponoči me prebuja njihov glasni mambo, zjutraj
me okopa njihov svetli smeh, gledam proti Down Townu
in lesene hiše mi padajo v oči, prsti tipajo zadnje
grame tahitijske marihuane, ki mi je še ostala,
tu sem,
svoje srce sem zakopal v San Franciscu.

Esad Babačič

Tri pesmi

Odpiralec vrat

Glava misli belo kepo,
 ko se skladno telo vratom
 približuje, ki bilo bi jih
 odpreti treba z najbolj
 običajno kretnjo iz
 dnevnega arzenala
 malih obupov.

Glava vé, da bo ta gib
 v trenutku izvršitve vsemogočen,
 in zato se bela kepa
 v metafizičnih možganih topi.
 Telo bo samo izvršilo to,
 kar je treba izvršiti,
 in glavi spet za nič ne bo mar.

Glava nečimrna, spoznaj
 svoje dolžnosti, tvoj ushit
 ni zadosti.

Pravoslavna

Koliko prostora imam?
 Te sobe so premajhne.
 Koliko vas v mene pride
 in nikoli ne odide.
 Koliko obsega moj meč?
 Sonce lahko raznesem.

Mik

Kradete me,
 brez oči ste,
 brez besed,
 brez neba,
 brez sinjine.
 Radi bi zbezali
 iz mene zarjavela
 občutja svoja,
 za katera se zdim
 pripraven.

Glava nečimna, prazna!
 svoje doživljanje, svoj um
 ni zabavati.

Janko Sever

Soneti

Barbara spi

Barbara spi močno in globoko,
zvita kot jegulja na rjuhi.
Toži se ji, v tej noči gluhi,
po njenih fantih, poljublja roko

svojo, njeno telo dehti sloko,
vodnjaki odmevajo suhi,
sobo stražijo črni evnuhi.
Ko mrzlo jutro ji odpre oko,

vstane in na vrata potrka,
a za njimi svet molči, preplavi
jo bridkost, gospodarja pozdravi.

Hkrati nadnjo prideta prekletstvo
in samote blagoslov. Pokoril
je ogenj notranjost in jo ubil.

Ob reki

Daleč ob reki šumijo topoli,
kakor spomin na tvoj prevzetni posmeh,
ko ob sprhnele kosti v vlažnih kletih
pokopljejo mrtve z vsemi častmi.

Kot najčistejši diamant se sveti
ti oko, vsa modrost je, da sem na tleh,
ko se topli veter izgubi v strasteh
in me tvoja ostra roka pokosi.

Val pogine v umazanem morju,
ti se mojega trpljenja veseliš,
noč kraljuje nevidnemu obzorju.

Ne boj se dolgih senc, vedi, ne grešiš,
voda zmrzne na hladnem pogorju,
srečna bodi, ljuba, ko me zapustiš.

Angel

Angel v tvojih tolmunih sem zgubljen,
daj mi piti zjutraj, da lahko živim,
kelih mi zvečer ponudi, da zaspim,
ves čas naj greje tvoja me ljubezen.

V samoti neznosni nikogaršnji plen,
ustnice me odrešijo bolečin,
dihni vame, biti tvoj je, kar želim,
ne reci, da vse je le smaragdni sen.

Nebo je votlo, nasmehi prijazni
druge bodrijo. Zaprt sem v svoj svet
preživelih, krasijo ga prikazni.

Brez tebe bi bil na grobišču uklet,
a čutim te, kako živiš v meni,
mi kradeš misli, ostal bom brez besed.

Veliki mojster

Veliki mojster nauči mižati
svojega slugo, le senca naj bo vse,
na vegastem ogledalu naj umre
v bitki razmesarjen konj krilati.

Pokrij mi oči nežno kakor mati,
za vrati v kotlu gosta smola vre,
naj tvoja roka za mano jih zapre,
da sam ostanem in se neham bati.

Odvzemi mi sanje, da kakor mrlič,
na katerem se plesen pase, zbledim,
da usoda sledi zariše v nič.

Podoba je le še obris, beli dim,
zvok, nad potnimi hrbti konj poka bič,
kopita teptajo zemljo, polno rim.

Nikoli več

Včeraj in nikoli več črni vladar,
žezlo je pretežko, krona zažira
se v lobanjo, do možganov prodira,
nestrpen je že zavaljeni grobar.

Senilnež, kaj ne čutiš, kako si star,
da se ti grad pod nogami podira,
da tvoje telo nezadržno hira
in že davno je ugasnil ves tvoj žar.

Prisluhni v mraku svojemu hropenju,
zmrzal te bo dokončno pokončala,
umrl boš v večnem hrepenenju.

Prijateljica zadnja te izdala
je, reci zbogom dolgemu trpljenju
in svojemu krvniku mirni hvala.

Peter Semolič**Pesmi****Trajanje
lotosovega čaja****I**

cvetje lokvanjev
še ni odcvetelo v grlu
še ni trohnoba padla
v razprto dno

je še čas
ko rimamo se z ničem
ko jesen pomlad poletje
tolčejo ob nas

II

na robu fant
ki nikamor ga ne pelješ
nekje popotnik
ki Dan mu je korak

nekje je noč
ljubimci spijo v telesih
jočejo — vsak
je s svojo moro sam

III

ta čutni cvet
ki odpira se na ustnah!
ta rez
ki v sanje zadiši!

le kje so mame?
z grozo segajo pod veke
svojim malim
fantom v oči

Rubinstein se poigrava
z mehurčki tonov prižiga si cigaro
na prehodu
po Elizejskih poljanah
Rubinstein popravlja si klobuk

potem se obrača proti Poljski

roke jočejo velike dimaste oblake
Rubinstein se joče

kot palček velikanček samotni
na zahodni strani not
umira za en dan Fredericovih mazurk
umira za en dan Brilljantnih valčkov

Rubinstein je star

na listu lokvanja se vozi
in se igra Chopina ves je spremenjen
klavir zveni v njegovi dlani — toplo
s čudežnimi zvoki dišečega drevesa

svet se mu priklanja
film se vrti

smehlja se v spanju s smehom
mladega akorda

teče po obrežju
si prislanja rečne školjke k uhljem
prisluškuje ko umre

se nad Vislo zgrinjajo
etude
Rubinstein se jih dotika
in ob vsakem vzdihu — zaboli

le ena mala resa v zvezdah več
 manj val...
 peska manj razsutega
 po prstih

manj list...
 morda napev v narobe izbrani glavi...
 in ne bi imeli Gale,

ki gleda ga
 (z vseh strani naenkrat)
 ki primerja ga
 (z vseh strani naenkrat)
 ki mu vrže
 (v vse strani naenkrat)
 samo sebe v dar

par rok jo nese
 s hrbtom obrnjenim v sebe
 par oči jo gleda
 rezko kakor biči

in ko estet
 (oljka) bliža se resnobno
 sliki

Uganjujem:

»Le kako se ji uspe seliti
 s slike v pesem,
 s črke v barvo...

Le kako ji vse to uspeva...
 In poleg vsega še živeti...

In kdo še ve kaj drugega
 o Gali,

kot Salvador in Paul
 (kramljačka mala... na obali)«...

Yeats prebira koščke zgodovine,
 jih tani v niti.
 Yeats z orlovskim očesom
 prepleta niti med seboj.

Potem nagne se v znak
in si oddahne.
Z roko po predalu nekaj meša ...
Yeats pošlje vsem boemom,
vsem družinam,
blagoglasno povabilo:
»Oglejte si mojo novo tapiserijo!«

Dvigne se zavesa!
Fatalna ženska,
za njo raztresen moški hodi.
Četa domobranov, boemov četa
in še horda nevoščljivcev;
v strup namočenih peres.
Vse vzdihuje, vse to diha ...
»Kot da jedla bi kolač!«
zine mastna gospodinja:
zelena barva gre od peresa
do zavistnih pleš.
Boemi zvrtačajo kozarce.

Sredi impresije Yeats stoji
in nihče ga ne opazi.
Kot da ga v prostoru ni ...
Kot da ga v prostoru ni, fatalno
ženska zavpije:
»Kje je Butler! Kje je Yeats!«

Yeats pa stega jajca
v kuhinji ob kaminu,
Ezra Pound mu govori:

»Sem noter, ko dovolj bo gosta snov,
pomočiš kruh,
ki prej ga v mleku si namakal.
Rezino kruha v olje položiš.
In če zlatordeče pečenje
posuješ še s sladkorjem,
dodaš limone kapljo ali dve ...
In če k mizi, k sebi na večerjo
me povabiš
(predno greva na dvatisočletno pot),
vso dolgo pot bom govoril ti
zgodbe o veselju,
kot Tu Fujū govori jih
mojster Li Tai Po.«

PROZA

Borivoj Wudler**Prikovani Prometej****Inženirjeva beleznica**

Še zmerom sem tu, v družbi zagatnega starca in . . . — kako mu že pravimo, temu nergaču? — Mojzes mu pravimo, ja. Želodec se mi obrača, če ga pogledam, da o starcu sploh ne govorim. Se pač do smrti naveličaš človeka, ki si z njim dolgo skupaj, na tesnem. O, oddahnil si bom, ko se ju znebim. Če je še kaj nestrpnosti v meni in pričakovanja in kolikor ga je, čisto vse je obešeno na trenutek, ko jima obrnem hrbet in se ju odkrižam — dokončno. Profesor pravi: Nekaj časa bo že še treba potrpeti. Ta lahko govori. Če nisi v kaši, je lahko govoriti.

Žuželke ni več. Na okenski polici se suši njena mehuta, prebodena z rdečebetičasto buciko.

Z nevidnimi vezmi predpisov uradno na vseh koncih in krajih prikrajšan, sem rekel oni dan profesorju, in kakšni predpisi sploh, bi rad vedel, ki jih ne poznaš, samo učinke čutiš, na lastni koži, kajpada. Nekakšne pravice ali nekaj pravice še imam, najbrž? Vsaj toliko, da si jih smem prebrati? Predpise ali zakone, ki jih prenašam. Tu nekaj res ne more biti v redu, se vam ne zdi? Prosim vas, z vso odločnostjo, ki mi je še dopuščena, da mi jih pokažete, predpise ali zakone ali kakorkoli se že to imenuje.

Potrpljenje, dragi prijatelj, potrpljenje! in me je potrepil po plečih. Neznano za koliko časa, kajpada. Takšne besede ne pomenijo ničesar. Profesor je dobra duša, tudi to ne pomeni ničesar. Lani sem še kdaj pa kdaj pomislil: kmalu. Zdaj ne mislim več tako. Tudi ne ljubi se mja, da bi si preveč želel, in tudi nič hitreje ne prihaja pričakovano zaradi koprnjenja; čas tako ali tako kopni; upanje, obupavanje in ravnodušnost in strah in spet pomirjenje, kakor pač nanese, me odnašajo s sabo, mi dajejo opravka čez dan in ponoči tudi velikokrat: premišlujem, kaj bo jutri in prihodnji teden in prihodnje leto. Malo jim je mar, da nimam časa posedati tod naokoli. Jim dopovedujem, kadarkoli se mi ponudi priložnost. Ali mi ne verjamejo ali kaj? Najbrž mi res ne verjamejo, a človeku je treba verjeti, sicer ne vem, kaj bo z nami.

Kakšno zdravljenje, bi rad vedel.

Nekdo tu pri nas v graščini sestavlja pritožbo. Sem se mu smejal, priznam, a pravzaprav — zakaj bi bilo pisanje pritožb smešno? Mogoče zato, ker je brez koristi? A tip piše, zdaj že menda leto dni, nič ga ne more odvrniti od tega. Kaj mu je že rekel major nekaj dni pred smrtjo? Ali nekaj tednov? Oni ga je vprašal, kaj misli o njegovi pritožbi, in major mu je rekel: Skoditi ne more, lahko imate celo nekaj upanja, če se zadeve pravilno lotite. Navsezadnje vam bo tudi laže, če bo zapisano in shranjeno in konec koncev gre za dokument, čeprav vas nimam za tako preprostega, da bi si domišljali, recimo, da kjerkoli z nestrpnostjo pričakujejo vaših pojasnil, ki jih bodo kar na dušek prebrali, in bo potem na mah vse pojasnjeno. A na to se vam kljub temu ni treba ozirati; mogoče bodo vaša pojasnila obležala kje, čeprav na dnu predala poleg ostankov malic, od koder jih bodo nemara nekoč izkopali, človek ne more nikoli natančno vedeti, saj sami veste, kako čudno se plete in zapleta naše življenje. Seveda je verjetnost majhna, zato me ne smete razumeti, kakor da vam dajem kakršnokoli določno zagotovilo, čeprav vam tudi ne pravim, da je nesmiselno, če človek pričakuje, da se bo nekoč vse izteklo v najprimernejšem smislu: upanje ima lahko vsakdo, sploh nikomur ni mogoče jemati te pravice — ljudje igrajo igre, kjer je verjetnost dobitka še veliko manjša, človek pač ne more nikoli vedeti in s tem je vse povedano, če me razumete, kaj sem hotel reči.

Ravno včeraj sem pomislil na te majorjeve besede in popadel me je tak neznanski krohot, kar padel sem na posteljo in se valjal nekaj časa sem in tja, skoraj brez sape sem cvilil, tako me je pestilo in dušilo. Celo starec se je malo vzdignil z blazine (na svetu čisto tak je kakor mumija, bi jih bil videl v Egiptu, kolikor bi se mi jih le hotelo, ampak zdaj to ni več važno), celo starec se je privzdignil, da bi videl, zakaj se tako na vse pretege krohočem; nekaj je zakrakač, dve rogovilasti besedi sta se mu spahnili z jezika, pri njem nikdar ne veš, kdaj kašlja in kdaj govori. Zakrehal je in pocedil po sebi curek slin, ki se mu utrne vedno, kadar ga kaj preseneti. Oni drugi, tisti govnač, kako mu že pravimo, je spustil iz rok časopise, ki iz njih izrezuje — vrag vedi, kaj se mu zdi tako zanimivo, celo reklam se loti in jih lepi v zvezke. Gledala sta me ko dva telička s tako osuplima obrazoma, da me je pograbil še hujši smeh in sem se smejal in smejal... vedno bolj me je zvijal smeh, no, potlej me je Mojzes zgrabil za ramena in me močno stresel, in me je minilo, sicer ne vem, do kam bi se bil pri-smejal. Kaj pa je tako smešno! je revsknil.

Vse je smešno, kdaj pa kdaj, a kako mu boš to dopovedal? Jure Krivokapič, na primer, ravnokar prebiram njegov potopis: meni nič tobi nič se odpravi v Egipt in se ti seznanj s tisočletno kulturo tako intimno, da jo kar tika. Tak je pač, saj ga poznam, še iz tistih časov, ko sva skupaj popivala. Pa pustimo tega tipa in pojdemo naprej: 1.

teta Regina — smešna stara prismoda, 2. Egon in teta Frida — smešna zveza dveh preplašencev, ki se drug drugega sramujeta pa drug brez drugega sploh ne vzdržita, 3. tri sestre, ena neznansko molčeča in mrtva, drugi dve na žive in mrtve sprti in smešni.

Samo smejiš se lahko, nič drugega. Ali pa se umakneš in potuhneš. Ali pa zbežiš in blodiš po Levantu pijan in trezen, se stepeš z mornarji v latakijski beznici in nečistuješ z dekletcem v bejrutskem kurbišču in plačuješ sleparskemu pomorščaku pijačo v zameno za laži, debele ko vrvi. Ali bereš smešne potopise.

Kamorkoli se ozreš, krohotljivi pojavi, če bi se človeku ljubilo. Misliti na to. Ne samo tu pri nas v graščini in ne samo, kar smo doživeli zadnje čase. V našem mestu je smešno in v Aleksandriji je smešno in kar se tam dogaja in se je zgodilo. Vse, kar sem o tem prebral. Sploh pa Egipt: smešna dežela, reci kar hočeš. Kaj bi šele bilo, če bi si jo bil ogledal od blizu, sfinge in piramide in Heliopolis in Ras al-Tin in Kom El Sukafa.

Lepega dne se ti posveti, da ni dosti razlike: ali sediš ali se premikaš. Če si v Aleksandriji ali tu pri nas v graščini. Ali v mestu, kjer si preživel dvajset let in ga poznaš ko svoj žep. Nekaj razlike je, kajpada, že zaradi podnebja in še drugih reči, o tem pa raje z nikomer ne spregovorim. Nikomur nič mar, kako je tam, če mi že tu vtikajo nos v vsako misel. Kdor bi rad kaj vedel, naj vpraša Jureta Kri-vokapiča, če ga bo našel, in njegove otrobe — Utrinke s potovanja po Egiptu. Naj ga vpraša, kdor ga hoče, da bo zvedel, če bo hotel povedati, če ne bo hotel — prava reč, tistega tako ne bi povedal, kar bi bilo vredno slišati.

Starcu včasih prebiram ta njegov recimo temu potopis. Kaže, da tudi njega zabava. Ampak na drugačen način. Ko sem mu prebral tisto o strašni vročini, ki je pomorila na ducate Berberov, Židov, Sircev, Sabejcev, Armencev, Arabcev in dva svetlooka Angleža — saj vemo, kakšna pisana mešanica tam živi — se mu je na togem steklastem obrazu nekaj zganilo, stavlil bi, da se je nasmehnil. Mumijska polt se je nagubala na štrlečih ličnicah, čeljusti so se mu razklenile, zamrjavkalo je iz nastale odprtine: Zibelka človeštva! Možakar je moral biti nekoč šaljivec. Imam ga na sumu, da ga veseli, če zve za kogarkoli, ki je umrl pred njim. Ko sem mu prebral o pokolu mamelukov, se je tudi namrdnil, kakor da se bo zdaj zdaj podelal v hlače, in to pri njem pomeni toliko kot nasmeh. Če mu prebiram časopis: nesreče, požari in umori, je tudi kar zadovoljen. Mojzes, ta je čisto drugačna zverinica: takšne člančiče takoj izstriže in si jih nalepi v zvezke in se pri tem prav nič ne poskuša smehljati, prezirljivo molči, kadar ga ne piči prav posebna muha. Oba naju sovraži, starca in mene, zbirajoč zaloge podatkov. Rad bi vedel, čemu mu bodo. Še prebrati jih ne bo utegnil. Pod posteljo se mu nabirajo zvezki ko breje zajklje in redkokdaj prelista kakšnega. Odromal bo k svetemu

Kancijanau, umaknil se bo odtod, kakor bi rekel baron, njegove zbirke bodo vrgli na smetišče. A kljub temu izrezuje in izrezuje, da ga človek že kar težko gleda. Sicer si pa mislim: naj ima veselje! Navsezadnje je tako vse ista figa. Naj ima veselje, si mislim. Dajem mu časopise, kar jih le dobim, Egon mi nosi stare revije iz kluba knjigovodij, kjer je oskrbnik. Dajem mu tudi razglednice, vse mu dam, karkoli se mu zdi, da bo lahko uporabil, čeprav mi sploh še malo ni hvaležen. Vzame že, seveda, reče pa ničesar, še pogleda me ne, le tu in tam kaj prebere, kaj posebno zanimivega, če kaj odkrije, kar se mu zdi dragocena pridobitev zbirke; ondan, ko je bil profesor na viziti, nam je prebral o Deodatu, otroku džungle, Deodatu Nambobóna, v Batantangu so ga ugrabile zveri in ga vzgojile v pragozdovih Afrike, a zdaj so ga kapucini spravili v Cremono, čeprav samo zažvižga, če mu kdo kaj reče, in pleza kakor majhna opica, povsod, kjer se lahko opri-me. Profesor ga je nekaj časa srednjedebo gledal in potlej rekel: Tako, tako! in bil videti zaskrbljen zaradi papirnatih kupov, ki se mu kopičijo pod posteljo in za nočno omarico. Snažilke se pritožujejo, da ne morejo čistiti sob, Mojzes pa spet ne more pogrešati niti enega samega lista, profesor ga razume in mu tudi pove: Saj vas razumem, dragi prijatelj, ampak vseeno, kaj ko bi shranili vsaj nekaj tega nekje v kleti ali v skladišču? Mojzes seveda o tem ne mara slišati ničesar, vsak trenutek se lahko pokaže potreba po tem ali onem, kje naj išče potlej ključ in kdo mu bo brskal po arhivih, preden bi našel, bi bilo tako prepozno. No ja, no ja, je rekel profesor, no ja. O Egiptu tudi včasih kaj prebere, a jaz ne rečem ničesar in niti malo ne pokažem, da vem o tem veliko več, kakor je videti, da živi tam celo neka naša daljna sorodnica, ki bi jo bil tudi obiskal, ko bi se bil že ravno odpravil na tako dolgo potovanje, če bi mi bila teta Regina res dala polovico zraven; čisto mogoče, da mi je obljubila denar samo zato, da bi kljubovala teti Fridi. Ni treba, da bi se vse to razvedelo — po graščini, sploh pa, da sem bil namenjen tja. Ni dobro, ne, če preveč čvekaš; zdaj že vem, kako je treba ravnati, če nočeš, da bi ti kdo brskal in stikal, kjer ti je najmanj všeč. Najbolj preprosto je, če kar molčiš in govoriš samo o ravnodušnih nezanimivih rečeh. Naveličal sem se jim igrati tepčka, naj si ga poiščejo drugje. Čeprav me imajo na vrvici, da se ne morem ganiti po svoji volji in moram biti tam, kjer drugi hočejo. Čeprav so marsikaj izvlekli iz mene, z različnimi pretvezami so stikali po vseh kotičkih in predalih mojih notranjih predelov, da se počutim kot odrt kunec, sem vendar še nekoliko sam svoj. Še pravi čas sem umolknil, in zdaj se čudijo, da sem se spremenil, da sem popolnoma drugačen, teta Frida se čudi in Egon se čudi. Tete Regine pa tako ni nikoli sem. Prej je bilo drugače. Sem bil drugačen. Težko sem komu kaj odklonil, kar nemogoče mi je bilo, da nisem povedal še več, kot so hoteli slišati, in če so le malo silili vame, so me lahko pripravili vrag si ga vedi do

česa vsega. Vse sem povedal in vsakomur sem naredil uslugo, če me je prosil, tak sem pač bil. Vsi so vedeli o meni vse in to je bilo ravno najbolj smešno. Bil sem res prekleti norec in vsakomur na uslugo. A zdaj molčim. Omenim samo kakšno ravnodušno, splošno znano reč ali pa berem včasih starcu, kar so drugi napisali. In opazil sem, da me to krepi in da je bolj prijetno, če veš o drugih več, kakor vedo drugi o tebi. Čeprav vem, da je vseeno, a vendar: ko bo graščina kdaj za mano, ne bom šel več nikomur v past. Kadar me bo zamikalo, da bi začel brbljati, si bom rekel: počakaj malo, nič drugega, in bom že vedel, kaj to pomeni. Ko bo minilo in bom rešen starca in Mojzesa in graščine, me nihče več ne spravi na limanice. In če mi bo kdo rekel: Dragi moj, povej mi vendar, kaj si misliš o svetu, bom rekel kvečjemu kaj zgodovinskega. Rekel bom, na primer: Egipčevsko podnebje se ni pokazalo bog si ga vedi kako naklonjeno. Ali kak podoben stavek, iz katerega ni mogoče sklepati ničesar.

Govoril bom o Juretu Krivokapiču in njegovem potopisu. Kaj se je zgodilo v Dubrovniku, ko je ladijski vijak že bičal morje, in kje je bil, ko so ga čakali šest minut čez napovedani čas odhoda, sklanjajoč se čez ograjo in išoč z očmi med kupi tovara in starim živornjastim železom, od kod se bo prikazal; in kaj mu je rekel drugi oficir, ko je končno le prisopihal in skočil na krov. Kaj se je zgodilo drugi dan v kabini drugega razreda, s kom se je seznanil na Malti in s kom na Kreti in kaj je rekel neki dami, ki je sedela na njegovem kovčku. Tudi zlažem se lahko, podtaknem mu lahko karkoli, kar se mi le zahoče, pa čeprav umor in tihotapljenje mamil. Kdo sploh ve, če je tip zabeležil vse po resnici, kar je počel na potovanju. Naredim ga za zarotnika in ga gladko vtaknem šejku Ibn Bekhru v spalnico. Kar naj se poti pod šejkovo posteljo in prežvekuje svojo pusto pogretino, kako so končali mameluški beji! Požvižgam se na tista njegova suhoparna presenečenja na ulicah Kaira in kako ostaneš brez božjaka in vendar odpotuješ v Gizeh, Memfis, Abusir in Fayoum! In koga je srečal na cestah, na vlaku, na čolnu! Kdo so bili polzkrinkani ljudje, ki so si ga občasno ogledovali, z očmi preiskujoč predvsem njegovo težko tropsko čelado, kupljeno za trojno ceno od nekega sleparja v Port Saidu. In če se lepega dne izkaže, da sploh ni prava tropska čelada, marveč maketa, ukradena na razstavi meni nič tebi nič iz glave lutki, ki je predstavljala Lawrencea Arabskega? Je mislil: čelada je sicer težka, da bog pomagaj, a najbrž mora tako biti. Tropska čelada je vendar splošno znan rekvizit, neločljiv od vročega podnebja. Si je rekel, da bi bila lahko primernejša, gotovo ne bi izdelovali težkih.

O vsem tem lahko na dolgo in široko pripovedujem komurkoli. In kaj mi more, Jure Krivokapič? Kako je preplul Jadran in Mediteran, se ustavil na Cipru in še kje, sédel na tramvaj v Abukiru, da bi se odpeljal v Abusir, obiskal Mohameda Alija, odprtih ust

občudoval nubijske ustnice princa Rahotepa, spuščal vetrove v suhi puščavski zrak, medtem ko je z Gizino nogavico meril stranico Kefrenove piramide, da bi videl, če je res, kar piše na prospektu, smuknjemem na našem trgovinskem predstavništvu v Port Saidu, žvečil dateljne, ko je njegov smeh rezgetajoče odmeval med stebri He-liopolisa, in mislil na ženo, ko je močil skorjo tisočletne cedre pri Jupitrovem templju nedaleč od Baalbeka, kjer ga je v zatohlem avtu čakal prebrisan Libanonec z brazgotino pod levim očesom. Kako se mu je takrat kolcalo ali kakšne energije so ga imele v oblasti in ali je čutil, da se pripravlja nekaj usodnega.

Teta Regina se počuti bolje, med letom si je opomogla. Teta Frida in Egon me obiskujeta in mi prinašata sirove štruklje, breskov kompot in svoje navade tudi prinašata s sabo. Egon svoje pumparice in športno kapo. Tridesetkrat sta prišla malone na isti način. Svet je šel medtem svojo pot, izmeril je že kar strahotno količino prostora. Leto dni — kak zamah! Nihče si ga v resnici ne more predstavljati. Sicer pa se zanj tudi malokdo meni. Ljudje so se medtem podili na vse konce in kraje, redili nešteto tega in onega, nihče v resnici ne ve, kaj vse so naredili in zakaj in kako se jim je obneslo in kam jih je privedlo. Kakšen zamah!

Tu pri nas v graščini smo tudi kar veliko prehodili, ker se sprehajamo dopoldne, popoldne in tudi zvečer. Noge nas nosijo po parku, drevoredih in poteh, velike okorne in tudi majcene noge, tudi obložene z rumeno kožo, posute s kurjimi očesi, opremljene s kavljastimi nohti, kosmate, sivkaste, modrikaste in otečene, snežnobebe, ploske, zvrnjene navzven in navznoter, nosijo nas in naša telesa in vse, kar spada zraven, ko jim po petah udarjajo izdelani natikači iz rumenkastega usnja, pod njimi pa hrstlja drobní beli pesek drevoredov.

Starec se je pravkar obrnil na postelji, zakašljajal, malo zavriskal, malo zalajal, vzdignil se je na komolce, z odprtimi usti, stresajoč se, z izbuljenimi očmi onemoglo in že kar obupano srepeč mimo zavese v košato kostanjevo vejo, ki se steguje v našo sobo in včasih pridušeno, mehko tipa po šipah okna, taplja v nočno tišino, trka na naše lobanje, na temna vrata v spanje, da odmeva bronasto po zavutih hodnikih, kjer se sanje vrtinčijo ko prah jeseni po cestah; daleč od nekod čez El Neth, čez Wadi Natrun, čez Libijsko puščavo, čez Ma-reotis se suhoparno zakrohoče puščavska hijena, da odjekne skoz trušč mnogojezičnih cest, skoz mir vrtov na Figovem rtiču in še dlje čez mlečne valčke Mediterana, hiteče na obalo Farosa. Mimo njegovega čerovja, belih skalnih razgalin — požrešnega zobovja, ki lomi ladjam hrbtnice, drobeč jih pod zamahi penastega slaneza jezika, vidim pluti tiho belo ladjo, deviškovitko, zračno v puhastru napihnjenem ogljavju belih jader, s skrivnostnim mnogosmiselnim imenom *Serendipity*, polžeč in puščajoč za sabo Ras el'Tin, svetilnik, dve tri ribiške barkače, trakuljast trup valobrana, nekaj postav, premikajočih

se po njem, ali stoječih, zročih in občudujočih milino *Serendipity*, pričakujoč trenutek, ko bo labodasto plovilo zaokrenilo, usmerilo krn v veter, zgubilo kos za kosom zračnega perila in z golimi okostji jamborov zdrsnilo skoz ustje v oljnate vode pristana.

Nihče, kar jih je bilo takrat na krovu ali tudi kje drugod v bližini, ni še nikoli slišal za Jureta Krivokapiča. Je sploh bil na jahti? Posadim ga nanjo v pumparicah in športni kapi, pa če je to zabeležil ali ne v svojem, no, potopisu. Uro ali dve pozneje pravi, da je koračil do Rue Pirua, malo zmeden od vročine, mačka, po neumnem pridobljenega v predmestni beznici, od bolečin v zatilju, vedno znova pogrevajoč netečno misel o bore nekaj funtih, shranjenih v notranjem žepu panamskega suknjiča in pod podlogo velike tropske čelade, ki je zbujala več pozornosti kot vsa ostala njegova oseba, — in mogoče tudi nekaj dobrodušnega smeha. Misel kakor sitna muha, malo medla pred dežjem, a mu je spreletavala po glavi — o neizogibnih dejstvih sedanosti, o tisočletni zgodovini preteklosti, o turistih iz Evrope in drugih delov sveta, založenih z denarjem, da ga lahko po neumnem upravljajo, in povrh še nekaj meglene o šejku Issa Bin Sahnun Hamid al-Chakufu (sodček sala s petdeset milijoni letnega dohodka!). In še tisti preklemani slepar, če je bil res kapitan? In kam je zginil in kje je zdaj njegov bratranec, ki mu bo dal denarja, kolikor bo hotel. Vedno ga je, Jureta Krivokapiča, privlačila mikavnost zgodovine človeštva, kakor sam izrecno večkrat zagotavlja. Če je res, kar pravi, bi si je bil lahko nabral za kakšni dve prgišči več, da bi je ne bilo pod tropsko čelado tako malo in še scvrknjene v vroči soparici, naraščajoči pod nepotrebnim pokrivalom. A kljub temu je neutrudno razgibaval domišljijo, kakor je pravil tistemu, kar je počel, če je lovil po lastni glavi misli, kakor so mu prihajale, slikal si je Aleksandra Velikega (in to početje sproti beležil), kako pred več ko tisoč šeststo leti tod nekje raztrse tisoč šeststo korcev moke in krmi nepregledne jate ptic, ki so prifrftale z vseh močvirij in jezer bližnje okolice — pri tem pa je vlekel na uho zamolklo krulincanje lastnih prebavil, krike prodajalcev vode, klivkanje galeb in klenkanje tramvaja, grulincanje golobov, drkotanje voz, drleskanje avtomobilskih vrat in podrsavanje podplatov.

Starec ves čas steguje kremplje, rjoveč v zanosu sluzavega kašlja, in končno mu le uspe pritisniti na gumb in pozvoniti in priklicati strežnico. Kapljice pomirijo krikuljasto krehanje.

Malo bo pač še treba potrpeti, profesor bi že moral vedeti, kaj govori. Kljub temu, da sem se naveličal starca, ostajam zadnje čase raje v sobi. Raje posedam po postelji in gledam skoz okno. Rdečebradi izrezovalec škandaloznih dogodkov pa kar naprej škrc škrc škrc.

Starec bi nama po trikrat na dan rad nekaj povedal. Steguje kurji vrat in trka na najina gluha ušesa s plehnatimi sunkovitimi zvoki

preplašenega pava. Nekaj časa sva se studoma trudila, še prej, ko smo bili vsi trije drug do drugega malo bolj pozorni, sva napenjala ušesa in ugibala, kaj pravzaprav pomenijo signali, ki jih daje od sebe, a stavki so se mu tako zapletali in krotovičili, da sva se naveličala in zdaj mu niti ne pokimava, če zahrešči ko stara ura in spusti iz ust verigo kлокotajočih glasov. Če hoče reči eno, dve besedi, ga še razumeš: zibelka človeštva, malo vode, dobro jutro. A če bi rad povedal kakšno misel, ga jezik ne uboga več in kar po svoje nekaj mlati in meša slino v penaste obeske na zobeh in zgubanih modrikastih lapah. Pravijo, da je bil učitelj, mogoče naju hoče kaj naučiti, tega hvalabogu ne bomo nikdar vedeli. Samo za šah je še dovolj pri močeh. Ko ga podložimo z blazinami, igra starčevsko krute partije z vsakomer, ki tvega z njim spopad. Ptičji kljun se ziba nad nasprotnikovimi ukanami in roka s krempljastimi nohti plane ko ujeta, podere nekaj nedolžnih figur in odnese plen, ubogega kmetiča ali konja z odlomljenimi uhlji ali kakšno drugo zamaščenih žaltavih figur, a skoraj vedno se izkaže, da žrtev ni bila nič drugega kot vaba, in ko se zdaj odpre zahrbtna past, ki mu grozi požreti trikrat več kot tisto, kar je pravkar pridobil, se mu iz ust potoči lepka slina in se razlije po namišljenem bojišču, namaže suhoparna tla za vroči bojni ples in umaže deviško jalovost abstraktnih situacij in jo napravi malo bolj podobno živemu spopadu, ko jo preprede z organsko pajčevino slinaste resničnosti. Mojzes se od gnusa še bolj poglobi v izrezovanje posnetka kakšne značajene žrtve zverinskega umora, jo skrbno obstriže in pazljivo nalepi tja, kjer ji je določil prostor.

A vseeno se mi ne da več ven na zrak, kvečjemu da stopim nekaj korakov po hodniku. Naveličal sem se sprehodov, balinišča in kegljišča. Vseeno je. Če si pri miru ali pa če hodiš. Po vedno istih poteh: od velikih visečih vrat, rjavečih med kamnitima stebroma, do vratarške ute, zidane v obliki zelenostrešnega rdečeopečnatega kurnika s pingvinastim črnosuknjičavim vratarjem, po belem hrastovem hrustljavem drevoredu do bledožoltega napol olupljenega obličja graščine s hrastovino hreščavih vrat pod sivomarmornim balkonom, podprtim z dvema sohama, zlizanima od dežja in od pogledov in vračajočima se v stanje kamnitih klad, v katerem sta bili že davno, preden je stavbenik začrtal tloris grajskega poslopja, in v katerem bosta spet in še potem, ko si bo poslednji prebivalec sposedil iz graščinske knjižnice *Kako si pridobim prijatelja* in *Slovenske starosvetnosti*, ki imajo tu še največ odjemalcev. Ponekod sta tudi že razpokani, sohi, in eni je pognal na rami regrat, živorumen na sivomrtvem peščenjaku, tako da ju je uprava sklenila očediti, pokrpati in prenoviti in delavci v obledelih modrih bluzah ju pleskajo z nekakšno zaščitno snovjo — z grčavimi prsti rokodelcev se oklepajo okornih čopičev, lazeč po lestvah pod balkonom tapljajo po razpadajočih izklesaninah z zdravilno tekočino, od katere si obetajo, da bo upočasnila prehajanje sedanjih

oblik, posnemajočih dele in celoto mišičaste močatosti, v prihodnje, predstavljajoče mehko zaokroženo gmoto ženske, uravnovešeno so-glasnosti z Naravo, jajčasti »da« oblikujočim silam, ki se pretaka čen-zenj časa gosta slina.

Iz pristanišča pa polzijo tekoče reke ljudi proti trgu Mohameda Alija, vrtincu narodov, in se tam mešajo in tlačijo na avtobuse in tramvaje, vdihavajo mednarodno ozračje, prepredajo s čiviljenjem mrtvo gmoto mesta, oklepajoč se s potnimi rokami palic, zvitih ča-sopisov, kovčkov, rok, prospektov, torbic, kljuk, kozarcev, daljnogle-dov, sabelj in načrtov mesta. Arabci, Italijani, Grki, Saraceni, Mavre-tani. Presušeni Beduini, vsi lepljivi, mokri od potu, Jure Krivokapič z neizbežno beležnico, ki jo ničkolikokrat omeni v potopisu. Naslika si s širokimi potezami, kako stoji sredi neizogibnih dejstev sedanjosti, sega po tisočletni preteklosti, zavida turistom iz Evrope in drugih de-lov sveta, ki imajo toliko denarja, da ga lahko po neumnem zaprav-ljajo. Vedno znova se vrača k zgodovini. O, kako ga je privlačila (mi-kavna) zgodovina človeštva, ob kateri si je razgibaval domišljijo in celo sredi najhujše gneče beležil vse, kar mu je prišlo na pamet.

Na poti proti trgu Mohameda Alija je že pomislil na dogodek pred stotriinštiridesetimi leti, ko se je sivobrati prebrisanec s krvavim zlo-činom povzpel do veličine, lahkotno, kot se je Jure Krivokapič po-vzpel v tramvaj, sedel poleg razvaljene muslimanke, ki je težko iz-dihavala sapo z vonjem turškega medu. Cviljenje tramvajskih zavor, potuhnjeno mrmranje v njegovem želodcu in trobljenje avtomobilskih siren se je pod tropsko čelado mešalo z zvoki mameluške gostije, žvenketom cizeliziranega posodja, šuštenjem svile, klici in žunjavo več sto pogovorov in demonskim smehom Mohameda Alija, ki je stopil malo na stran in pogledal nekam v smeri proti piramidam, ko mu je lahen vroč puščavski veter razgibaval snežnobelo brado, zaploskal ali zažvižgal ali dal od sebe kakšno drugo usodno znamenje, ki je sprožilo veličastno šahovsko potezo in vse posledice, ko jih je štiri-sto sedemdeset po številu odpisanih pokončal, jim ukazal glave po-rezati in pometati proč, iztegnil je strahotne kremplje šeststotih šip-tarskih handžarjev, podrl figure, jih razmesaril in pometal s šahovnice Egipta, in črno-bela marmornata tla dvorane je poslikala gosta lepka rdeča kri, pajčevinasto prepredajoča vsekrižem trupla in predmete, tkanine, prte in zavesa, po katerih so hoteli nekateri celo splezati kakor opice, da je bilo vsepovsod po tej gostiji videti odtise rok in je imel dolgoletni sluga Mohameda Alija Ubejdullah Abn Abdullah dvojno delo, ko je pospravljal veliko dvorano in pomival krvave packe, mlake, niti, riže, strašne hierogliffe, ki jih je zapisala stiska tudi po prtih in zavesah, obrizganih od mameluške tekočine in obgrizenih od belih zdravih zob, oškropljenih od možganov, prime-roma neumnih; kdo je namreč že videl bedaka, ki bi plačal takšno ceno za kosilo?

Jure Krivokapič je stopil s tramvaja in si ogledal strašnega moža na konju, potem ga je posnel izpred vhoda v sodno palačo in z enega vogalov bombažne borze, to se je zgodilo sto petnajst let pozneje, ko je isti Mohamed Ali podaril anglikanski verski skupnosti v Aleksandriji cerkev sv. Marka, ki je mimo nje odšel Jure Krivokapič s trga novim dogodivščinam naproti, ne da bi vedel, da se je trg, ki je šele pravkar hodil po njem, imenoval tudi Place des Consuls, Grand Square in Al-Manchia.

Izpred obeh soh obakraj hrastovih vrat se obrneš v eno ali drugo smer in če obideš graščino po tej ali po oni strani, se sprehodiš v park, do kegljišča, balnišča in do vrtnarije, od tam lahko, če se ti ljubi, usmeriš korake do samotne mrtvašnice pod temnimi cipresami, ki včasih ječijo v večernem vetru, in spet nazaj povprek čez park mimo balnišča in kegljišča v vzhodno smer do pisarn, delavnic, popravjalnic, do pralnice, likalnice in prostora za obešanje, kjer ječijo na jaborih škripci, s katerimi vzdigujejo vrvi, na njih ponjave, plapolajoče v vetru kakor jadra, potem naprej do smrek, vzdolž žive meje do vrtnarice in spet po belopeščeni aleji do kiklopskega pročelja z uro in obema zlizanima kamnitima sohama, ki stražita okovano temno hrastovino vrat, podpirata balkon in služita delavcem v modrih obledelih bluzah za podlago, po kateri tapljajoč s čopičem dobivajo del vsega, kar jim je potrebno za življenje.

Na svitku vrvi ga vidim, na svitek vrvi ga posadim, Jureta Krivokapiča, zraven vrtljivih vrat s senco ventilatorskega vretena: neopazno ždi, ne da bi vedel pojasniti, kako se je prišutil v šejkovo spremstvo in kakšne kupčije ima v mislih, kaj namerava preprodati, še manj pa, kakšnih posledic se nadeja, če bi ga po naključju odkrili še pred pristankom in preden bi se zmuznil z ladje, že zaradi čudne obleke, ki bi jo morali v teh krajih hitro opaziti. Slovenci so pač že od nekdaj radi popotovali, kar spomnimo se na primer, ko smo že pri Egiptu, Ignacija Knobleharja, slovenskega misijonarja in raziskovalca Ponilja, merilca vodnih višin Modrega Nila pri Hartumu.

Pozabil sem si sproti vsak dan zapomniti, kaj je počela žuželka, in tako zdaj ne vem pravzaprav nič, še tega ne vem natančno, kako dolgo je vztrajala, mogoče tri tedne, mogoče tudi manj. Najprej smo mislili, da je sršen, ko je priletela skoz okno in nekajkrat švignila od stene do stene, Mojzes je vrgel za njo copato in starec se je pokrill čez glavo. Res, da njeno dromljanje ni bilo nič kaj prijetno za uho, vsiljivo in mogoče malo grozeče in tudi izzivalno (navsezadnje je res, da človek nikoli ne ve, kako je katera teh zverinic oborožena in kaj se bo v naslednjem hipu vzdramilo v betičici). Sedla je na okno in lezla po okenski polici, kakor bi nekaj iskala, hrano ali bog si ga vedi kaj takšne žuželke iščejo, poganjajoč se sem in tja, poplesujoč in vračajoč se tja, od koder je začela, poganjajoč se vedno znova v vrtinec gibanja. Še nekajkrat je švignila po sobi in se z neumno zelenooko mavri-

často betičico zagnala v šipo, butnila ko majcen oven, iščoč izhod, da bi se vrnila tja, od koder je prišla, po nekaj poskusih je sedla in zlezla po okenski polici čisto v kot, se potuhnila, obmirovala in počivala, samo pisan bradavičast kocinast zadek ji je utripal, krčil se je in širil in členaste tipalke so se komaj opazno gibale. Potegnil sem buciko iz ovratnika in jo prebodel skoz oprsje, malo je hrstnilo in že se je konica zadrila skozi in pod njo v les in jo prikovala na mesto, da ni bilo več misliti na povratek.

Šejk Issa Bin Sahnun Hamid al-Chalifa se odpelje v črnih cadillacih iz luke nekam proti Mesečevim vratom, ne da bi se mu (za zdaj še ne) sanjalo o Juretu Krivokapiču, ki se je bil v tem času prestavil daleč proti vzhodu Aleksandrije, kljub vročini na svojih lastnih nogah, in se ravno pripravljal, da posname Qua'itbay, snežnobelo utrdbo iz petnajstega stoletja, od spredaj in od strani in čisto od blizu in navzgor. Šejk je dve debeli uri potem, ko se je njegova jahta zasedrila ob enem številnih pomolov zahodne luke, še vedno sedel na zadnjem krovu v modrikasti senci barvastega platna in v prijetnem pogovoru s svojim gostiteljem, obdan od roja satelitov, srkal ledenomrzlo pijačo iz ananasovega soka, pomaranč in še neke začimbe, ki mu je posebno prijala. Njegov gostitelj je ravnokar rekel: El Ramleh Kon eš Sukafa, ko je šejk srknil iz rosnega kozarca, rekoč: Sruk, sruk, sruk.

Seveda je bila malo presenečena, če se lahko temu reče presenečenje: trznila je kvišku, trenila s krilci, ki so zazvenela na nov način, da se je zdelo, ko da je razdraženosti primešano precej obupa, strahu pred neznanim in divje želje po svobodi. Po hrbtu je imela čudne čire čare, naslikane z nekakšno kitajsko pisavo, kakor silhete, skrivnostne like, starec se je skopal pokonci, stegoval kurji vrat, da bi bolje videl, Mojzes jo je le ošinil z jeznim pogledom in se spet poglobil v svoje delo, škarje so škripale in hrstale, žuželka se je nekajkrat zavrtela okoli svoje navpične, vsiljene osi.

Jure Krivokapič je zavrtel gumb na fotoaparatu, da bi premaknil film za nov posnetek, na katerega je hotel ujeti stražnika, jugovzhodni ogel Qua'itbaya, košček mediteranske gladine in na njej barkačo, klik. Podplati so ga pekli, ker je ta dan prehodil že kar velike razdalje, in tudi želodec se ni dal več tolažiti z obljubami, krčil se je in krulil ko majcen prašiček, galebi so se spreletavali nad trdnjavo, klivkajoč in iščoč, in Jure Krivokapič se je končno odločil, sedel nedaleč od trdnjave na marmornat priveznik in pričel odpirati ribjo konzervo, ki jo je prinesel s sabo od doma in so mu jo malone zaplenili s tistimi suhimi gobami vred, za katere so mislili, da so mamilo. Stražar s trdnjave je pozorno opazoval njegovo početje in nekaj arabskih otrok se je postavilo nedaleč proč, viseč z očmi na kljukastem rezilu, ki je grizlo pločevino konzerve, maloprej se je bil pogovarjal z nekim ribičem, kako kaj v teh krajih pripravljajo ribje jedi, zdaj je bil tik pred tem, da bo pospravil tistih pet z oljem prepojenih sardin, ujetih nekje

ob južnih obalah Biševa, odlomil je košček žemljice in pomazal olje, ki je sililo čez rob skoz nastalo špranjo, in se potem spet lotil utrudljivega utiranja; ko je končal, je usločil pokrov, pokazala so se srebrnkasta telesa rib, potoki sline so mu zalili usta, s pokrovčka mu je kanilo na bele hlače nekaj olja, in to ga je spravilo v slabo voljo, zdaj bo imel madež tam, kjer ga nič ne potrebuje, ker ni bil dovolj previden.

Čez dan ali dva se mi žuželka ni zdela več ravno nesrečna in sploh menda ni pogrešala ničesar drugega kot nekaj gibanja. Na svojo navpično os, okoli katere je morala zdaj živeti, se je kar nekam hitro navadila in ni več trzala in ni poskušala nemogočega, celo čedila se je na svoj žuželčni način, dolgo sem si razbijal glavo, s čim bi jo nahranil, končno sem se spomnil, ji odrezal tenko rezino jabolka in glej! precej se je spravila nanjo s svojim srkalom in se temeljito okrepčala. Turki so natikali ljudi na kole, in tudi Zevs je pognal Prometeju diamantni klin skoz prsi. Me je veselilo vsako jutro, ko sem videl, da je žuželka še kar živahna in da je videti, kakor da ničesar ne pogreša. Tudi šejk Issa naj bo zadovoljen, ko se prepriča, da so njegovi gostje vedri in razigrani, ko izstopajo iz črnih cadillacov pred Mohamedovo vilo in posedajo pod arkadami, med vodometi, ob nizkih mizicah, srkajo pijačo, zobajo sadje in ližejo slaščice; jih je vseh že veliko več kakor prej v pristanišču, kakor muhe se nabirajo. Tudi rdečelasi Irec se pojavi z velikim modrookim Angležem, reče mu: You are mistaken, I assure you! Na to sosed ne črhne ne bele ne črne. Jure Krivokapič pa ob tem času namaka koščke žemljice v olje in jih previdno nosi v usta, jih žveči in med žvečenjem pogleduje okoli sebe in od časa do časa ošine fotoaparata, ki v usnjenem toku leži v senci blizu njega in je očitno Arabčkom močno všeč, kar Jure Krivokapič tudi sluti in zato upošteva možnost, da ga ima kdo izmed teh prefrigančkov na piki, da ga smukne ob prvi ugodni priložnosti. Premišljuje med žvečenjem o sleparju, ki se je izdajal za raziskovalca. Srečala sta se na Cipru in se potikala po Famagusti in po Limasolu in po Papasu, kjer mu je hotel smukniti denarnico in fotoaparata, zares raziskovalec, to je treba reči, raziskovalec tujih žepov, kaj vse je pleteničil ta kujon, kako je raziskoval Patagonijo, Tres Montes, južno od otoka Chilve, med zimzelenim drevjem in grmovjem, in Lago Argentino in Botanično društvo in Lago San Rafael, kjer so nabirali borovnice, lovili bele lastovke in kačje pastirje, in kakšne čudne muhe je imel Indijanec, ki so ga najeli pod imenom Llan-Llan Purissimo, in kakšne uganjajo patagonski Indijanci s taščami.

Teta Regina ima spet svoje nore dneve, mi pripovedujeta teta Frida in Egon. Teta Regina spet nori, usmerjena v krožno gibanje okoli svojih priljubljenih posebnosti, ki jim teta Frida in Egon odrekata vsako razumnost in smiselnost. A zdravje se ji je vseeno vrnilo in z njim čudaški načrt, da bi obiskala Pariz in Južno Ameriko in

Puerto Montt, kjer ima nekakšne sorodnike po nemški strani v tretjem kolenu svoje revmatične rodbine, zdaj se je odločila, da bo prodala vilo Regino, to je teta Frido prav neprijetno presenetilo in razburilo, samo tega nam je bilo še treba! je rekla, in Egon je prepričan, da ne bo dobila niti polovice vrednosti, kje le! vsak otrok jo lahko oslepari, in razen tega bodo s prodajo šli po vodi načrti, ki jih že nekaj let gojita teta Frida in Egon, da bosta spodaj prizidala garaže in jih oddajala v najem, da bosta odprla morda kakšno obrt. In vila Regina jima je bila zdaj že skoraj na doseg, teta Regina je začela leto precej slabo, a končala ga bo, kakor kaže, krepkejša kot kdajkoli zadnje čase, zakaj jo prodaja, vsaj to naj pove, denarja tako ne potrebuje, in Južna Amerika! Za božjo voljo, pri njenih letih! Iz same hudobije nagaja, naj raje v miru slika svoje podobice, ki tako ne gredo v denar, in prepeva in se spremlja na klavirju in se moti in se vrača in ponavlja mesta, ki so ji na njih prsti zablodili, po trikrat, štirikrat, tu sei regina, tu sei re, tu sei re re regina.

Lani ob tem času sem bil malone že prepričan, da bom zdaj že hodil k njej spet kdaj pa kdaj na obisk in poslušal njeno mačjo godbo, teta Frida rada vedno malo pretirava, teta Regina ima globok glas, ki sicer res ni prijeten, mačji pa tudi ne, in vedno sem jo moral obiskovati, no le pojdi k teti Regini, tako je sama in tako se razveseli, če jo obišeš, tebe ima posebno rada. Sploh sem si lani marsikaj. Predstavljaj precej drugače? Drugače, kakor se je zdaj naredilo, a pravzaprav to sploh ni več važno. Lahko se požvižgam na tisto. Zdaj se mi nič več ne mudi, ne mislim več na to. Dnevi bežijo, človek bi si mislil, da imam tu v graščini časa na pretek, a to ni res, tu menda sploh nihče nima časa na ostajanje, ješ in spiš in se sprehajaš, za to je potreben čas. Ničesar si pravzaprav ne želim, nič posebnega ti ne pride na misel, nič se ne zgodi. No, tu in tam se že zgodi, ampak redko. Major je umrl, na primer, temu lahko rečemo dogodek. Nekaj časa po njegovi smrti sem imel čuden občutek, nemara da je bil to strah, tak zgled pač ni ravno spodbuden. Na lepem te ni več, prav res neumno, pa čeprav.

Včasih sem jo malo osvobodil in jo spustil na kratek sprehod, da se je razgibala in spremenila enolični položaj. Ljudje menda najtežje prenašajo enoličnost? Mogoče tudi žuželke. To je čisto mogoče, zakaj ne?

Vladimir Kovačič

Tarče

V trinajstem stoletju je v Sorico prišlo osem ljudi. Našli so popolnoma zaraslo pokrajino. Prišli so sami brez družin. Na »Gosarjevemu biglnu« so šli na lipo, da poskusijo veter, če bo rodovitno ali ne. Veter jim je ugajal. Lipo so posekali, obžagali in z njo napravili mizo. Stari ljudje so menda to mizo še videli. Nato so začeli obdelovati zemljo. Šele kasneje so šli po svoje družine...

Prišli so iz Innichena, oziroma njegove okolice (Pustertala). O pravilnosti te trditve nas posebno prepričuje neka stara navada, ki se je v Sorici ohranila do polpreteklega časa. Na vsaka tri leta je šla namreč deputacija v Innichen, da je darovala tamkajšnji cerkvi veliko svečo, poleg tega pa še denarni znesek za mašo, ki naj velja kot prošnja, da obvaruje Bog njihovo zemljo pred gosenicami. To darilo so zvali »Käfergeld«. Zanj so dobili posebno potrdilo, ki so ga skrbno hranili...

Tako so prišleki iz Innichena postavili pod Ratitovcem visoko v breg najvišje ležeče zaselke na Slovenskem, med katerimi so danes nekateri opuščeni. Tudi vas Zabrdno na višini skoraj tisoč dvesto metrov zaspri in se zbuja v odsotnosti človeškega glasu in diha...

Z vseh strani neba in časa prežijo name, in ko jim razkrinkam vsa sanjska zavetišča, okrog moje duše zarožlja kolobar skrivnostne ve-rige in odpade. Takrat se navadno nenadoma povsem zdani, v sobo vstopi sonce in mi spodnese spanec. Tedaj bi bilo brez dvoma jalovo početje omahniti nazaj v črnkast kanal teme, prepuščajoč se spečim strelcem neukrotljive sle. Neskončno majhen košček sonca mi v trenutku scvre do dna nikoli dokončnega spoznanja vse sanje spanca in me usmeri na temelje vsakdana, kamor najprej zaključujejo jutranji ptiči z zanemarjenega vrta, potem pa se orkestracija glasov kaj kmalu razbohota in razprši do nerazpoznavnosti, dokler se seveda ne odpoveš sprenevedanju raznolike, na vso moč kričave zunanje kaotičnosti in se posvetiš ustvarjanju dneva, medtem ko si že zaprl okno, ki si ga bil odprl zaradi prezračevanja in s tem mimogrede spustil v jutranje bivanje svežino, ki si jo posrkal z nastezaj odprtimi pljuči hkrati z

zmedeno procesijo obilja glasov. Uvertura je zdaj že mimo, jutranja zarja je že povsem in scela odvrгла škrlatno tančico, napovedujočo skorajšnje poslabšanje vremena. Zunanji sovražnik, preoblečen v morebitne vremenske motnje, pa je z zaprtjem okna že pozabljen, vsa nevarnost avanture se preseli v intimo notranjosti. Občutek za celovitost jutra, ki ga blagohotno in vdano sprejemem kljub katastrofalnemu realnemu stanju, je sprva jasen, potem pa kopni kot zadnje spomladanske zaplate snega. V prvi plan prihajajo detajli iz težko spominjajočega se obrobja in za uspešno nadaljevanje dneva je bistvena ustrezna taktika medsebojnega zunanjega in notranjega prilagajanja, ki niha v razporejenosti svetlob in senc. Z vdihom sprejemem besede, ki jih z izdihom razporedim drugam. In pravilno dihanje je prvi bistveni princip ustvarjanja. V njem se sestavijo podobe vidnega in nevidnega, slišnega in neslišnega, znanega in neznanega ter poskušajo opravičiti pomembnost nastanka. In četudi je pomembnost neznatna, ni zato še nič zgubljenega. Zgubljenost je na drugi strani tega tkanja, tukajšnja pot ni nikoli pregrajena, vsak kos poti je možno z močjo daru, volje in erudicije tlakovati s pomenljivimi skrivnostmi in ji vtisniti pomen, četudi onstran klasične uhojenosti vojne in miru od večnosti do tod z ognjem in mečem. Ni mi do tega, da bi se hladil v senci kakšne vojne in miru, rajši se pogrejem ob kakšni Aladinovi svetilki. Preblizu smo resnični vojni, da bi še sam drezal vanjo. To ni osje ali sršenje gnezdo, ki ga bezaje s palico sklataš in ti pade na glavo, da te spričo popikanega, zabuhlega obraza tri dni in tri noči ne more nihče prepoznati, temveč je skupno krvočno gnezdo ljudi in volkodlakov, ki zaradi nerazumevanja različnih govoric eksplodira in se kriki posameznih besed potapljuje v morje krvi, tisti maloštevilni slovenski pa lahko zginejo za vedno. Jaz ne morem reševati ljudi pred grozečo vojno, jaz lahko rešim le nekaj besed in jih iztrgam pozabi.

Danes zlepa ne srečaš kolovrata, tu pa tam ga je videti na kakšni sliki, resničnega v kakšni starinarnici, da pa kdo prede nanj, je še večja redkost in je praznik, če se ponudi očem, še zlasti tako mladim, kot so zazdaj moje. Ampak zdajle sem preskočil dobršen del dneva, v katerega jutru je ponovoletni mráz že popuščal in odhajal drugam v goste ponujat svojo neznosnost. Ostanimo za hip še v jutru, takoj po zapiranju oken, v pričakovanju prijatelja lovca, ki me je povabil na lov na srnjaka in čigar povabilo sem sprejel, ampak ne zaradi lova niti ne zaradi nadaljevanja zgodbe Stolpič, kot je ironično dejal lovec in dodal, da vsak dan prinese kakšno novo zgodbo, temveč zaradi pokrajine, v katero se bova podala in ki mi je na moč pri srcu in nima nikakršne zveze z ono v Stolpiču, ki je še zmeraj ne poznam, medtem ko je ta pod strminami Ratitovca s svojimi visokimi, opustelimi vasicami Zgornje Danje, Zabrdó, Torka nadvse domača, četudi se v nebo šilijo vrhovi s čudnimi imeni in od drugod: Altemaver,

Kremant, Žbajnek in nekoliko vstran Erbelc in Tonderškofel, nad katerimi se pretaka in meša svetloba različnih svetov.

Zdaj zdaj bo prišel in se prikazal v zeleni lovski uniformi in upam, da se bom pravočasno pripravil, kajti poznam ga, kako godrnjajoče mrmra izpod skoraj bi rekel avstroogrskih brkov in me karajoče tipa z očmi, če nisem nared, če se moram še za kakšen najkrajši čas pomuditi med svojimi pisarijami in jih v nečloveški naglici urediti, četudi me delo niti najmanj ne preganja, saj vem, da ga lahko že jutri dokončam, ko bo še zmeraj pravočasno. Čakam in čakam in vse je podrejeno čakanju na lovca, ki bo veselo požvižgal spod brkov in si naravnal puško, če mu bo za las zlezla vstran. Vse podrobnosti v zvezi z njim poznam in niti glede malenkosti se ne morem motiti. O lovcu sem ničkolikokrat razmišljal, o lovu na srnjaka nikdar, in tudi zdaj ni to tisto, kar bi bilo v središču mojega zanimanja, čeprav po drugi strani ne morem reči, da je povsem nepomembno.

Komaj pospravim zajtrk, napolnim nahrbtnik z jedačo in pijačo, že pozvoni na vratih in nič drugega mi ne preostane, kot da odprem vrata, ga pozdravim in cmoknem na puhteča lička, ko pa mi je vendarle prijatelj, četudi lovec, ki ubija nič hudega sluteče živali, nad katerimi bi se kakšen Jure Detela razjokal, mojega lovca prijatelja pa vrgel čez prag. Sam ga več kot potrpežljivo prenašam, moja razglabljanja o lovu so mlačna in neprepričljiva, ko pa ne morem niti tega definirati, kaj sploh pomeni lov. In tudi on me prenaša in se ničkolikokrat nasmehne zaradi moje prevelike pisateljske vneme, po njegovem pisateljske navlake, ki se mu zdi kaj malo primerna in konkretna za kruto realno vsakdanjost, kjer smo vsi skupaj borci za najosnovnejše potrebe, četudi mu nedvoumno povem, da mi ni do boja. Seveda, da mi povsem ne verjame, zaveda se, da sem tudi sam poln trikov, iz katerih izhajamo vsi po vrsti, če hočemo ali pa tudi ne. Usoda nam je namenila takšno bivanje, ki ga je tod vse polno naokrog, in s tem se je treba sprijazniti in tudi to je nemara eden od pomembnih razlogov, zaradi katerega mu bom zdajle delal družičino, ko se bova zapeljala v zimske, komaj tu pa tam zasnežene nedri Ratitovca, s katerega se nudi eden najlepših razgledov na prvovrstno razkošje domače grude, če smo seveda v okviru narave in nočemo svojih ambicij razširiti drugam... vtem že pograbilim nahrbtnik, saj se zavedam, da sva pozna in da ne bo rane ure nihče več zares pomaknil nazaj, v sanje, ko se vse po vrsti zdi drugačno in je težko poiskati vezi, ki nas spletajo z njimi, osvajalkami nesmrtnih svetov, ki se od časa do časa razkrijejo tudi v tistih malo belih svetov, ki se od časa do časa razkrijejo tudi v tistih malo belih svetov, ki se od časa do časa razkrijejo tudi v tistih malo belih svetov, ki se od časa do časa razkrijejo tudi v tistih malo belih svetov prav v zimskih dneh, ko je nad njimi modrina neba podobna temni modrini morja in je tam okoli vsak korak zgodba zase, din-don zvona iz zvonika prtovške cerkvice, din-don z orlovsko močjo in orlovskim letom in ki se altemavrskim bogovom v brk smeji v podaljš-

šanem trajanju odmeva, ki sanjski svet razpolovi, ne meneč se za fizikalna pravila. Fizike ni, lovčev strel ne ubija več živali, ampak ko zadene v živo ali mrtvo, premikajočo se ali stoječo tarčo, ustvari novo misel. Lovec se mi nasmehne, medtem ko že zaprem vrata in je to nekakšen most med prejšnjo zgodbo (ključ med zaklepanjem neslišno škrtne v vratih) in novo, ki je zdaj še ni uzreti.

Lovec poskočno vžge motor svoje stare kripe, da za njo ostaja smrdljiva, nevidna, s plini prepojena zračna planjava, legajoča na načeti asfalt ceste, po kateri drsiva iz mesta, ostajajočega za nama in manjšajočega se kot na kakšni udomačeni dlani. Proti Selški dolini blazno drviva, lovska strast je zataktnjena za njegov zeleni lovski klobuk, poskakajoč mu na glavi, da je komaj mogoče opaziti mile vasice na tej poti razpletajočega se potovanja, vasice, ki pomalem še dremuckajo iz jutranje pozabe. Vse gre kot po maslu, in ko iz Železnikov zavijeva na desno v pobočje proti Prtovču, se za nama že odvija rumeno zlati klobčič sonca in vsa narava rase in se dviga kvišku kot neskončna gotska katedrala, nad katero se plete ubrana harmonija nebeških orgel. Nobene sunkovitosti, hitenje je samo po sebi uravnovešeno, prilega se telesu in duši, poskakovaje na nekoliko trdih in nemara že preperelih vzmetnicah pod nama, ki se ne meniva za povsem določeno in izpisano ikonografijo, tako dostopno in naravno, temveč se že prestavlja v notranjost, ki pa bo šele prišla, se naselila v priče in izpričevalce, v lovce in ustreljene in spredla mrtvaški prt.

Zgoraj ob prtovski cerkvi je konec vožnje, sonce naju že toplo obliže z rumenim žarkom iz zimskih pravljič prav nič kačje sikajočega jezika, barve oživijo in dokončno obarvajo dan, tako lovsko naravnan v območju lovčevega pogleda, v mojem pa niti najmanj, ko se pretegujem in v otrplih udih oživljam potopljeno kri, ki mi zapolje po žilah med drgetanjem zvona, ki prav zdajle zaniha v zvoniku. Bim-bam je tako močan, da se zaleze tudi v notranjost čela, v notranje hodnike izvenzemeljskega stvarstva, osvetljene za lestenci basjeslovnega ognjemeta, brizgajočega na plan vso zapletenost bivanjskih dimenzij, poplesavajočih v hkratnem ritmu poganskih bobnov in piščalk, srednjeveških lutenj in renesančnih viol da gamba, cerkvenih orgel in lovskih rogov, ki nas gonijo iz omame v omamo, iz naslad v ograde, kjer nam visijo kravji zvonci okrog vratov, da nas lahko pastirji pravočasno odvrnejo od smrtonosnih prepadov, nad katerimi se srečujemo med lahkotnimi leti ptic, kljuvajočimi v modrino neba, ki se zdaj v vsem sijaju boči nad nama in dokončno ukrade bim-bam, zvonjenje, ki v nebo tone kot poslednji zvoki z brodolomne ladje.

Med komaj zaznavnim pihljanjem vetra si oprtam nahrbtnik, on pa si, skoraj bi rekel, nerodno devlje puško na ramo, zasmrka v taljenje mraza in se napoti, za njim pa še jaz, med stisnjene, sramežljive hiše, potem pa dobesedno v levo, kamor vetrček diha v

jambore dreves, s katerih kaplja odtajano ivje na palubo, gneteno z najinimi koraki in domišljavimi mislimi med vzpenjanjem v ne-naporni breg prazničnega zmagoslavja, sonce pa od časa do časa z žarki veselo zablika med skelete dreves, koder se pomikava v zmerno strmino in moram reči, da v dobrem tempu, ki ga narekujejo lovčevi samozavestni, enakomerni koraki, za katerimi ves čas ostajam v enaki razdalji in mi niti na misel ne pride, da bi ga prehitel, kajti če bi ga, bi ga izgubil izpred oči in vprašanje je, če bi ga sploh še kdaj ujel. Njegov hrbet je ves mogočno zelen in to me navdaja z upanjem, četudi se ne bi nič kaj lovskega izpolnilo ob koncu dneva. Upanje je svetla luč, ki brli v noč. Upanje je v premagovanju vojne in miru, je v konstanti mikrozgodovine. In upanje je tudi takrat, ko so lovci doma in so živali pogreznjene v globoko zimsko spanje, ko je roj bleščečih se zvezd na mojih ali v mojih zaprtih očeh.

Za nama so ostali otroški glasovi, ki jih pravzaprav nisva bila zaznala, še lajež psa je obmolnil, ko sva dosegla nepomembno sedlo, na katerem se je lovec očitno zamislil, oziraje se v predivo dreves, ki so se na tem koncu dokaj gosto nadaljevala skoraj v vse smeri, nebo pa je obstalo v nepremičnem pogledu dneva, ki sva ga doslej znosila do tu, kjer počivava ob skladovnici drv kakšnega prtovškega kmeta, ki se še ni pomudil, da bi jih s konji pripeljal do domačije. Sam sem naslonjen ob drva neenakomerne debeline, on pa občepi s puško med kolena in reče, da sta v bližini dobri mesti za ulov srnjaka: eno je malo nižje, da se je treba najprej spustiti in prekoračiti en krak potočka Štajnpoha in se na drugi strani potuhniti v primerno zavetje, iz katerega je moč zanesljivo oprezati za delom struge, v katere bližino se žejna srnjad marsikdaj hodi odžejat z roso; do drugega pravšnjega mesta pa se pride po poti za Torko, potem pa še pred vasjo nekoliko vkreber, kjer je že goličava ratitovških strmali in se zdaj, ko skoraj ni snega, srne prav rade predajajo soncu in čisto prijetno segretemu zraku, ki na tem koncu veje iz tople, že primorske doline in se opoldne opomore in še bolj zašili v klin topline. Med premišljevanjem prižge smotko in vsake toliko časa puhne kolobarček dima, plavajoč v izginotje. Nekaj me prešine, da lovec ne bo imel prevelike sreče z ulovom, zato pa se bo najbrž ponudila meni kakšna drugačna sreča. Ampak kaj vse ne prešine človeka... najbolje je na vse to pozabiti in čakati v neskončnost doživetja in razodetja, da se natoči v nepozaben spomin, v razgret ples najrazličnejših izkušenj, ki nas skušajo in skušajo in skušajo... dokler ni dovolj in je treba omahniti v poslednjo nezavest, v pretakajočo se cev, skozi katero nas vodi drugim življenjem naproti pozvanjanje srebrnega roga, tako bleščečega se, da ni nikoli več spanca niti za hip. Orkan življenja in smrti pomete ves vrtinčasti metež na kup, goreč v najmogočnejši bakli daleč od vojn in pekla, v skušnjavi, ki bo tlela in bo prisotna še čez milijon let, ko ne bo nihče več iskal okostij svojih prednikov,

ko bo vse še zdaleč ne dosegljivo, vendar napisano v novih svetih knjigah, rokopisih legend, razmnoženih na drugih zvezdah brez škrlatne zarje, brez tistega prebujanja, ki zapira samo za določen čas nezavest, dokler se ta znova ne odpre in bruhne iz vulkana kri mrtvih in spermo živih, premešanih v smejanje in jok v poplesavajočem ritmu poganskih bobnov in piščalk, srednjeveških lutenj in renesančnih viol da gamba, cerkvenih orgel in lovskih rogov, ki nas ženejo za pobeglimi, pobesnelimi čredami divjih živali, zatekajočimi se v betlehanski hlevček pred steklo slino človeške norosti.

Ne glede na to, kako se bo odločil, in odločitev vsekakor je v njegovih rokah, sva še zmeraj na sledi njegove poti, vendar že v območju, ko se kaže tudi moja, čeprav za zdaj še neizrazita, ki pa se bo, če ne prej, pa vsaj po končanem lovu zarisala z jasnostjo nomadov, ki po zvezdah z največjo gotovostjo in lahkoto presodijo smer, kamor jih nomadskost, tudi vsakemu od nas bolj ali manj v krvi, napoti v pričakovanje poplačanega truda, ko bodo tudi njihovi velblodi zapustili puščave in oaze golih fatamorgan. Zdaj sva tu, v smeri zaslepljene divjadi. In ni nama pomoči, četudi bi se obrnila in pognala v brezglavi beg. Saj že od rojstva bežimo, razpršeni v krik, tu pod Altemavrom do Tonderškofla pa še bolj kot drugod.

Zdaj je tu skoraj nenavaden mir in iz prihuljenih gozdov ni nikakršnega žvrgolenja zgodb. Lovec še zmeraj čepi na tleh in smotka mu dogoreva ter počasi ugaša, v njegovih očeh pa milina od drugod, iz dokazovanja, da čudeži vendarle so, seveda da so, na vsakem koraku živalsko nagajivega gobčka. Še tista zadnja kretnja vetra je zastala in se zazrla v negibnost dneva, ki je na sledi svojega nedokončanega imena in ki objestno zagriže v počrnelo dlako začetka, začetka zgodbe, ki se nevidno pase na tej jasi, med mano in lovцем in v tej nepregledni obilici čudnih imen, izvirajočih iz drugega časa in iz drugih krajev. Opazujem lovčev mirni obraz, kot izklesan pred urejeno nakopičenostjo drv, pred katerimi pravkar odvrže smotko in jo tepta na presušeni tleh, ki jih ni že dolgo napojila voda z neba. Vse stoji in čaka, da bo spregovorilo iz globine ozadja.

Zmeraj sem radoveden, zdaj pa še bolj, kaj bo, kako se bo lovec odločil. Ali me bo prijateljsko potrepal po ramenu in ravnodušno ukazal nadaljevati pot ali pa bo vse skupaj veliko bolj nervozno kot doslej, ko nismo zapustili lagodnega in umirjenega teka pripovedovanja in smo komajda napravili kakšen skok vstran, kjer je čutiti zadah iz neprijetnih kanalov. Pripovedovanje je zbrano in natančno in se lahko v takšno natančnost naseli pozaba. Ampak uvodni akord naj kar dobro zazveni čez ratitovška pobočja skorajšnje pomladi — o, da bo le pomlad, o, da bo vse tisto, kar upajo vsakdanje govornice, ki jih je prepolno vsevprek — do najvišjega alikvotnega tona, brez elektronske obdelave, brez pomoči kakršnihkoli umetnih rok. Vse naj bo razgaljena umetnost, brez aktualnih, senzacionalnih

dogodkov, vse naj priteče iz srca zemlje, iz Štajnpoha, ki se mu zdajle že bližava, ko sva vsak zase pavzo dolgo za več kot eno pokajeno smotko imenitno izkoristila brez političnih intrig in brez našopirjenega šovinizma, saj je najin namen očitno povsem drugačen in drugje, iz radikalne človeške ujetosti v tole jaso, ki zmore brez nadaljnega shajati tudi brez radikalnih sprememb. Soobstoj različnih resnic daje možnost, da lahko preživi vsakršna knjiga, soobstoj različnih resnic šele omogoča napisati knjigo. Če tega ni, obstaja samo še beg čez mejo namesto potovanja v temo in svetlobo jaza z lovčevo prisotnostjo, z njegovo puško, ki mu poplesuje na rami, z lovskim klobukom, za katerega je zataknjeno moje pero.

Takole greva oba prizadevno brez zgodbe zgodbi naproti; lovec po diagonali iz druge zgodbe, jaz pa za njim v čisto novih planinskih čevljih Ratitovec; to se zdaj sliši kot kakšna reklama, za kar bom zahteval cvenka, treba se je vendarle obnašati tržno in kaj naj bi navsezadnje bilo narobe, če bi planinski čevlji Ratitovec financirali tole zgodbo ali nemara kar celo zbirko zgodb, saj ni rečeno, da ne bom še kdaj obul izvrstnih gojzarjev Ratitovec, če se bo vse skupaj posrečilo, zakaj pa ne, zakaj se ne bi končno tudi na področju izdajanja knjig nekaj spremenilo? Kaj bi bilo pri tem sploh nenavadno in narobe, če bi se tudi knjiga prodajala kot solata? Saj so tudi v knjigi vitaminčki, seveda pa še druga navlaka, ki se hoče zašopiriti na boljšem trgu pripovedovanja, se umestiti med lovca in mene, ki ga zalezujem, prekleto dobro ga zalezujem, čeprav sva tale hip zapustila uhojeno stezo in se podala (o, končno!) na razbrazdano brezpotje, po katerem lomastiva in lomiva suhljad, predvsem jaz, ki mi je čisto vseeno, ali bo lovec uplenil kakšno srno ali pa tudi ne, po morebitnem neuspelem lovu pa kakšno deklenco ali spet ne; njegova intimnost me ne zanima, le toliko, kolikor se mene dotika, mojih globokih interesov, ki so zbrani v tistem peresu, zataknjem za zeleni lovski klobuk in bog ne daj, da bi pisal z zeleno barvo! Zelena barva samo pomirja oči in nič drugega, morda je dobra še za kakšno reklamo, drugače pa imam rajši te smreke, ki skrivajo drugačno zeleno skrivnost. Dovolj o tem.

Tu se že spuščava, kot je predvidel lovec, poln rodovitnega zelenila, tukaj gre navzdol in tukaj je še kakšna krpa že precej umazanega snega, tukaj je lepota gozdnih šumov in milijarda loterijskih listkov, gostota živčne mreže in nasičenost neba, kjer je moč ugledati orla, krožečega nad samotnimi vasm, zgrabljenimi v molk tuje govorice. Tu je vse ta hip in se lahko kamorkoli odvij, sega od črne barve do beline, sega do tu, kjer preskočiva malenkost Štajnpoha, redke štrene pravzaprav mizernega potočka, ki si komajda zasluži skrivnostno ime, ki se je zadrlo iz doline. Zdaj smo že skoraj tam ali tu, tu ali tam, kjerkoli, kjer bo moč počeniti in v miru čakati na srnjaka ali pa tudi na večje njihovo število, ko bodo graciozno sprva

stegnili glave v posluh, ali ni morebiti v koncentričnih krogih bivajske stiske pritajena kakšna nevarnost, in ker vetra najbrž niti najmanjšega še lep čas ne bo in se bo tudi potoček s svojim šumotom dobrohotno sukljal z gladine v njihova pretanjena ušesa, tako ne bodo zaznali niti najinega dihanja niti sovražnega človeškega ždenja. No, če bo tako, bomo še videli, saj je vsakomur znano, da je na tem svetu prav vse mogoče. Lovec dene kazalec na usta in mi s tem obče znanim opozorilom zaukaže tišino, ki naju bo spremenila v nevidno vsaj za prihajajočo srno, ki se kaj kmalu pokaže z nekim presvetlim zimskim kožuhom, se prikaže z nič kaj strahopetnim bitjem srca in se mi pelje po pogledu čisto do Štajnpoha, ki se prekopicuje kot kakšna igračka proti bolj mrzli dolini, kot pa je tu zgoraj nad morjem prebelih vklenjenih meglic, za njo pa je ves čas še srnjak, ki pa bolj previdno opreza okrog sebe kot njegova družica. Oba skoraj hkrati iz mojega pogleda pomočita gobca v kristale zarošene trave, ki na tem mestu oklepa strugo Štajnpoha. Lovec se zdaj zgane in še zmeraj ga gledam v hrbet, na katerem se mu guba preširoki lovski suknjič. Prisloni puško k rami in pomeri. Meri kar predolgo med predolgim časom zapoznele jutranje paše. Zdaj zdaj bo oglušujoče počilo, si mislim, zdaj zdaj nas bo spreletel mrtvaški srh, ki se bo razletel med razdaljami notranjega spomina, katerih plasti se prekrivajo druga na drugo brez konca in kraja, kot je brezkončno tudi tole mučno čakanje na odrešujoči, čeprav smrtni strel. Kazalec se upogiba na petelinu, kazalec, ki vedno kaže v neko smer, določno ali nedoločno, vendar kaže kot pribito na procesijo mojega prihajajočega praznovanja, čisto mojega, ki ga opazujem in mu prisluškujem še z večjo slastjo kot tej negotovi otrplosti, iz katere prežijo tudi name drugi, nevidni lovci, ki merijo z natančnostjo ostrostrelcev, službujočih s ciljem daljnosežnih prevratov ali pa zaradi kratkočasne narcisoidnosti. Tako merijo v mojo občutljivo tarčo, spleteno iz vladen razuma in srca. In lovec še vedno samo meri, meri v nedogled pripovedi, rojevajoče se iz rojstva in smrti tega najinega trenutnega skrivališča, zibelke in pokopališča. Prst se mu še bolj upogne. Če bo počilo, se bo srnjak razletel. Prav gotovo meri vanj. Ne zaradi mesa, temveč zaradi rogov, saj je vendar lovec, ki da prav gotovo največ na trofeje. Lovec zavzdihne. Prekletó, kako skuša moje potrpljenje, lovec, ki je prišel po diagonali v moje vidno polje. In prav zato mi je prijatelj, tako soroden globini moje duše. Čeprav ne maram lova, kar spet ponavljam. A to je v tem primeru drugotnega pomena.

Sploh ne trenem z očmi, ko napeti trenutki švigajo skozi mene, medtem ko srnjak skoraj zavihti z glavo, se očitno zdrzne in poskoči v tistem trenutku, ko puška počí. In vsekakor ga lovec ni zadel, kajti srnjak beži, prav tako tudi lepa srna. V tistem hipu pa, ko že zbežita

iz dosega mojega pogleda, ko hoče lovec še enkrat pomeriti in ustreliti, a mu puška omahne, na drugi strani Štajnpoha ugledava staro ženo, oblečeno v črno, z gladko počesanimi belimi lasmi, pomikajočo se proti vodi. Skoraj istočasno stopiva iz kritja in ji greva naproti, presenečena spričo njenega miru. Morda je prav vonj po razpadajočem, ki veje od starke, srnji par pognal v odrešujoči beg nizdol proti megli. Starka se počasi, toda nič kaj negotovo pomika po najinih prejšnjih sledih in se dokončno srečamo, ko je samo še Štajnpoh vmes. Sprva se mi zdi, da bo lovec vzrojil, vendar se pravočasno pomiri, ko starka, bolj črna od vseh vdov sveta, sega v culico, iz nje izvleče kruha in soli, nama ponudi v dober tek skozi močno pomanjkljivo zobovje in si, potem ko zahvaljujoče sprejmeva prigrizek v narodnem duhu, spet ohomota skromno culico in naju, seveda če sva se pripravljena odpovedati nadaljnjemu lovu, kar ji iz ust posmehljivo prši kot kakšna sikajoča kačja slina, povabi domov v komaj razumljivem jeziku. Lovec nič ne de, sam pa zmedeno prikimam v upanju, da me v tako kočljivi večnosti trenutka ne bo zapustil, in si mislim, kako nama je doslej starka sledila, odslej pa ji bova, očitno je, da se je tudi lovec tako odločil, midva za petami, dokler ne bova končno vstopila v njen dom, ki je kdo bi za zdaj vedel kje. Med zadnjim grižljajem se mi zatakne, da komaj zajamem sapo, vtem prestopi potok, se preusmeri na levo in v nekaj minutah smo na dobrem kolovozu, ki vodi proti Torki in še naprej proti Zabrdu, kjer kar končno, ko se mu že približujemo, pove, da je doma. Ta kolovoz je skoraj raven in udoben in z njega se ti nudi nadvse sijajen pogled, ki pa se mu zdaj ne moremo posvetiti, saj njen črni zadah meri drugam. Zdaj hodimo vstric in starka je med nama, med mojim zalezujočim vonjem, tipajočim pod njene korake, in njim, opeharjenim lovцем, ki se mu je plen v nekem usodnem, za zgodbo porajajočem hipu izmuznil iz rok. Hodimo z upočasnjenim, umirjenim korakom in trdim, da je hoja navzlic njenemu neprijetnemu zadahu sproščujoča, zanesljivo nas vodi in prepričan sem, da ne za nos, ta edina stalna prebivalca vasi, vdova moža, trohnečega v njenem zadahu in možatem spominu, ki ni še nikoli doslej prispel do te vasi, kot se mi je utrnilo nekje med Torko in Zabrdom, nekje, kjer je izgovorila komaj slišne besede iz črnih ust in iz črnih oblačil, segajočih do tal, do mrtvih semen zimske zemlje, kopajoče se v radodarnem soncu. Za hip je klecnila, zato jo vzameva pod roko, a vseeno naju vodi ona, še bolj energično in od časa do časa šklepetajoče s preostalimi zobmi. Saj je vendar ne moreva v njen dom midva voditi, tujca s perutmi iz dolin. Še nekaj korakov je do vasi, kjer je ena od maloštevilnih hiš njena, v beg pod Žbajnekom v ravni črti z drugimi hišami. Ko z roko odriva vrata, nezanosno škriplje kot po ostrem prahu zmetih kosti. V predprostoru je temačno in turobno. Kiselkast zadah se spreletava kot narobe obrnjeni netopirji, v prividu

mraka se za nekaj časa prikaže trop podganjih glav in za nekaj časa nas ustavijo nevidne, a trdne niti pajčevine. Potem se že odpirajo naslednja vrata z bolj blagoglasno godbo.

In ko smo v sobi, ura odbije dvanajst udarcev razpolovljenega dne, lovec odloži puško v kot, moj pogled pa se lovi v pajčevine pod stropom, ki jih že dolgo ni nihče z omelom snel, potem pa se zatopim v kolovrat, za katerega sede starka in začne presti. Od nekod se ji k nogam prikrade črn muc, žalostno zamijavka in se sesede v veseljem postorim, saj sta vlaga in mraz prepletena kot trdna kita nevidnega kipa, in kmalu prijetno zaprasketa iz žrela široke, skoraj muzejske, lončene kmečke peči, da se muc pomakne do nje, kjer mu je očitno bolj povšeči, lovec pa onemelo obsedi za veliko mizo, ki je pravzaprav v kar prevzetno velikem prostoru. In ko z veliko skrbnostjo prede fine niti na kolovrat, razvežem nahrbtnik in iz notranjščine izkopljem čutaro z domačim žganjem. Ponudim jo lovcu. Komaj požirek ali dva srkne iz čutarice in potem, ko mi jo vrne, tudi sam nisem nič bolj zagret. Le jezik in grlo za silo navlažim. Potem zmotim starko, ki je očitno vsaj za krajši premor, pogumno nagne čutaro, da se zdi, kako se ji bodo vratne žile pretrgale in ji bo iz ust pritekla kri. Pa se nič takega ne zgodi, le loka in loka v nedogled, kot da je prišla na svatbo. Čutara je prazna, posesala jo je do poslednje kaplje. Mrmra, da je dobro, še v prejo mrmra, medtem ko spet prede.

Pošteno so se nama že ogrele dlani. Čutim, kako bodo privrela stoletja besed na dan, zaklokotale po prostoru in se premešale kot kakšne karte. In kdo izmed nas bo potegnil asa, mar bo še kdo prišel, mar hoče starka še koga pripeljati v goste? Lovec razmišlja o krdelu lovskih psov, sam pa sem že utrujen. Moje misli stečejo, postajajo pepel. Ne smem tega dopustiti. Čaka naju še pot nazaj. Zmeraj se je treba vrniti, se soočiti s prekletstvom trajanja. Saj ne moreva kar čakati in presti čas v nedogled. Saj bo tudi starki zmanjkalo prediva. Kako mikaven je tale kolovrat, koliko starkinih prednikov se je moralo zvrstiti ob njem in izdihniti poleg dišečega prediva! Ko bi se zdajle mogli vsi časi tega prostora zgnesti v en sam čas! Kaj bi dal za to? Če bi bil lovec, rogove srnjaka, šine skozi mene in vem, da je lovec zaznal moje tatinske namene, čeprav ni ničesar ulovil in mu prav zaradi tega ne morem trofeje izpuliti iz rok. Gleda me poševno izpod oči, premeri mene in njeno zatopljenost in muca, ki se greje ob peči, in skozi okno, kjer dan za dnem ista podoba beži iz zapuščene vasi. Zadnja starka je za tiste iz doline že skoraj nedosegljiva, za tiste, ki jo puščajo samo samcato umreti pod stebrišči osončenega skalovja, med čudnimi imeni, ki klokotajo po Štajnpohu navzdol. Le kdo jo bo pokopal, ko bo morala umreti, ko bodo le snežni plazovi s Kremanta spuščali bobneče salve nizdol proti hiši, v kateri šepeta kolovrat s tu-

kajšnje na robu zgubljenosti govorico, govorico o meni, o lovcu, o starki, ki ji ne zmanjka in ne zmanjka moči, o vdovi vseh tistih, ki so se s trebuhom za kruhom odpravili v dolino?

In ko starki zmanjkuje prediva, se s pojemajočo dobroto onstranstva uzre v zakleto radovednost lovca in ga poprosi, naj ji ga prihodnjič, ko bo spet prišel loviti in bo s strelom predramil gluhoto teh trdno stoječih hiš, prinese iz mesta. Njegova radovednost se napenja na tetivi mojega ubranega zadovoljstva in jo cilja v srce naselitve osmih prišlekov, ki so se v davnih časih ujeli v tukajšnje rodovitnost vetra. Ponudi se, da se bo še danes pomujal, tale hip, ki se zasveti v radost darovanja, da je urnih nog, da sem jaz za to priča, ki me toplota vzburjenja mesi kot testo, in da se bo še pred nočjo vrnil, saj se lahko z druge strani s svojim dobrim starim džipom pripelje skozi obe Sorici in skozi Zgornje Danje čisto do hiše. Kar začudi me takšna viteška uslužnost, ko pa mu je starka srnjaka speljala spred strelo, po drugi strani pa je res, da človeka naših let zgrozi, da bo tudi sam nekega lepega dne le še s težavo stopical pod pezo neznosnih let in je morda prav zato v njem prevladalo sočutje in hitenje dobremu delu naproti, h kateremu me ne pripusti, marveč je prav odločno odklonil, da bi sodeloval in mu delal družčino pri iskanju prediva. Starkin obraz zažari in se topi v izpolnitev preostalega dneva, kamor lovec s puško zgine kot kafra, ona pa še naprej prede svoj prt pradavnega imena. Sam se predajam njenim enakomernim gibom rok, ki čisto počasi mrak nanašajo plast za plastjo v zevajočo razliko najinih let, razlitih v svetlobo izbranega spomina, ki se lušči s starih podob iz starega arhiva, v katerem je shranjeno predivo neskončnega števila zgodb. S pogledom se pomikam v njeno neulovljivo nežnost, prežeto in prevzeto od poteka sonotranjosti zgodbe, ki me zadržuje v skrivnosti hiše, ki jo počasi objema tiho prihajajoča noč. Z nočne omarice prinesem veliko svečo in jo prižgem. Čez njen blede soj se zavihtijo pobesnele sence, ki se zavrtajo tudi v starkine pojemajoče oči. Mrak lazi že čisto za oknom. Le čemu lovec zamuja, mar njegova obljuba ne drži? Mar jo bo prelomil kot kos kruha s starkino soljo, ko so vse srne v podaljšajočih se sencah dreves, v oddaljevanju lova? Morda ne najde prediva v skromnih vaških prodajalnah, nenasičenih z lažnostjo neuresničljivega družbenega reda, morda ga je kdo pregovoril za šilce žganja, morda mu je crknil dobri stari džip in ga preklinja med klici zarotitve. Zdaj zdajci bo starki pošlo predivo in prt bo do noči ostal nedokončan, prt najfinejših vzorcev in neizgovorljivih bolečin. Starka zahrope in zunaj že zavija veter, ki ga je napovedovala jutranja zarja in je med lovom ostal še skrit v neki drugi preži, veter, ki se tihotapi v moj jutranji spomin pričakovanja lovca. Lovca ni in ni. Se je kar razblinila njegova odgovornost? Je pozabil name, ko ni več lova? Starke ne bi smel. Saj mi lahko izdihne pred rokami, stegujočimi v prazno! Moram na plano, se nadihati svežega zraka. Tako neznosno razpada-

joče smrdi in niha z grozo neustavljivega nihala, ki ga ne bi zadržale niti moje in lovčeve skupne barikade.

Odpahnem vrata in poniknem v temnikast prostor, tipaje za kljuko, ki odpira na plano. Nekaj sekund potrebujem, da mi soj velike sveče zbledi v očeh in preniknem med staro šaro razpadajoče odsotnosti, med železne stolčke za kakšno vrtno uto, spreminjajoče se nazaj v železovo rudo, ki so jo nekdanj kopali tisti, ki so sem v bližino odvrkli svoja semena. In iz te zmesi zdaj leze gromozanski predpotopni kosmati pajek, velikanska črna vdova iz grozljivk, ki mi hoče prepričati izhod do narave in svežega zraka. Pomaknem se nazaj, pa se zapletem v črne čvrste niti, iz katerih se hočem izmotati z bistroumnostjo svojega duha, medtem ko se mi nadnaravna črna vdova približuje, cmokaje s pogoltnimi usti, in sope iz labirinta podzemeljskih jam, v katerih se najbrž zadržuje in jih zapusti samo takrat, ko mora uloviti plen. In zdaj sem jaz ta, ves drgetajoč v čudotvornih mrežah, izbran za žrtev pajkovih intrig, na samem dnu spektra najrazličnejših tarč. Moj glas je zadržan v krču grla. Prekleti lovec, kje si zdaj, odmeva od globokih sten tišine, v najglobljem breznu smrti. Zmeraj bolj se grbim, dokler ne uvidim, da mi ni pomoči. Beg je nemogoč. Naprej se lahko le v požrešna usta zaletim, zdaj pa mi ojeklenele niti ne dovolijo niti tega, da bi se obrnil in uzrl vrata, za katerimi smo vsak po svoje predli čas, hiteči v ozadje nove zgodbe, ustreljeni v sredo okrvavljene tarče. Morebiti je najbolje, če se skušam narediti mrtvega. Starka mi ne bi mogla v nobenem primeru pomagati, in četudi bi nama grozljivi krik istočasno pridrl iz grla, bi to samo razdražilo pajka. Najbolje je, da postanem mrtev do srca in diha in pobegnem iz besed jezika. Črni vdovi moram postati popolnoma nezanimiv, brez človeškega obraza. Mar mi bo nasedla? Zadržujem dih v dolžino svetovnega rekorda. Spretnosti ustvarjalnega, enakomernega dihanja se znebim. Zdaj gre za moje lastno enkratno neponovljivo življenje, ki ni več odvisno samo od mojih zank, temveč mreže črne vdove, v katero sem ujet v navzkrižnem ognju misli, neodvisnih ene od druge. Mreža črne vdove noče popustiti. Potrebno bo brez diha nazaj v svet. Čisto brez diha. Čutim jo, zapletenost tuje, neodvisne mreže, medtem ko vem, kako starka za vrati dokončuje mrtvaški prt in mi, četudi čudovito spretnih rok, ne more pomagati. Lovec, če se starki maščuješ, ki ti je srnjaka splašila, potem se ne daj meni! Če si me že povabil s seboj, potem me spremljaj do konca, se neboljeno motovili v mojem pritajenem dihanju, ki ga ne bi hotel takole do smrti krotiti. Skozi polzaprte oči vidim, da se mi še zmeraj približuje iz hipa v hip s povečano slutnjo smrti čisto črna iz najtemnejših, najsamotnejših noči. Ve, da nisem mrtev, ve, da bom še dolgo živel, kar pa se seveda ne sklada z njeno ideologijo. Hoče mi izpiti ves življenjski sok in ga prodati pod ceno na razprodaji množičnih roških usmrtitev. Še enkrat skušam razpreti niti, ampak te niti so zdaj verige, ki rožljajo iz hudobne pajkove

duše in odmevajo okrog mene. Vklenjen sem, stran od paše in žuborečega Štajnpoha, na neki drugi strani sebe.

Čutim, da bom padel globoko vase, tako globoko kot nikoli doslej in morebiti nekako le preliščil pajka. Zaslišim motor avtomobila. Zdaj je pravi čas, zdaj bo treba na široko odpreti oči! Vidim, kako najbolj črna vdova presenečeno odpira usta, lovec pa vrata. Ali sva še tu, sprašuje in nevede podira mojo pobitost. Ali ima puško, kričim in vidim, kako mu črno predivo pada iz naročja, razločno vidim, kako se pajek reži in se obrača in se proti nama kotalijo veliki koluti črnega prediva. Da se je spotaknil, reče in se niti ne zaveda, da šala ni na mestu. Ampak zakaj bi ga moral poučevati, saj je vendar odrasel človek, ki bi moral vedeti, česa se ne sme, četudi se mu zahoče. In da zakaj zdaj puško, ki jo je pustil v avtu, doda. Hitro, hitro, hitro, sikam in pičim kot kača v njegovo leno počasnost. Odide, čeprav ne razume mojega strahu. Sploh pa — kako naj se ujemata lovec in ulovljeni? To bi moral vedeti že na začetku. Ampak na začetku sploh ni bilo zgodbe. Slišim, kako odpira vrata avtomobila in godrnja. Godrnjati bi moral jaz, ki sem ga čakal, ne pa on, ki se še sploh ni opravičil. Kako sem v ranem jutru sam poskočil in mu šel odpret! Čutim, da se tudi pajek plazi ven, in naenkrat se osvobodim vseh blodnih niti, ki za nameček niti moje niso. Prinese puško in me poprosi, naj mu pomagam pobrati predivo. Ali mu naj razložim vmesno, skoraj tragično prigodo, in podaljšam zgodbo? Ne, bralci so bolj važni od njega, čeprav ima za svojim klobukom sposojeno moje pero.

Vlažne pajčevine se mi lepijo na obraz in me ščegetajo, ko tipam za klobki. Le zakaj takšno količino, si mislim, saj lovec, ki strelja, ne more verjeti v nesmrtnost. Vrata v sobo se zdaj skoraj brezšumno odpirajo. Najprej se zagledava v veliko dogorevajočo svečo. Lučka trepeta kot mlada, nebogljen žival, ki je ostala brez staršev, čeprav ni zato naš lovec niti najmanj kriv. Solze, ki jih prav nič nočem, se mi prihulijo v oči. Starka je negibna in gleda v prazno. Tudi kolovrat se v prazno vrti, kot da ga poganja neustavljivi čas v meni. Lovec odloži puško v kot in za nekaj časa obstane. Potem gre k njej, jo dvigne in položi na posteljo. Ji zapre oči. Jo prekrije z nedokončanim mrtvaškim prtom. Ura stoji v mrtvem izdihu.

Moje dihanje se počasi umirja in spet dobiva enakomerni tok. Odnese predivo in ga spustim v kot poleg lovčeve puške, katere cev meri v komaj vidne pajčevine pod stropom. Soj sveče je resničen, vendar ne sega daleč.

Sedem za mizo. Zunaj tuli veter.

Rečem, da bo sneg.

Reče, da je bilo prej videti večernico.

Umolkneva. Zvoki od zunaj se zaletavajo v hišo, kot da bi imeli pred sabo kup ruševin. Sprva narahlo slišim poganske bobne in pi-

ščalke, potem srednjeveške lutnje in renesančne viole da gambe, potem cerkvene orgle in nazadnje trop razmršenih zvokov iz lovskih rogov. Nasmehne se.

»Ničesar nisva ulovila,« reče.

Sam sem tiho. Kaj naj pa rečem? Lov me ni nikoli zanimal in lovec to dobro ve.

Veter zmeraj bolj tuli, in če bo šlo tako naprej, bo odnesel hišo. Še dobro, da je pred pragom avto in se lahko vsak hip odpeljeva v znano ali neznano. In nihče nama ne bo mahal v slovo. Upam, da me ne bo spet presenetil pajek. Že s starko bo hočeš ali nočeš nekaj skrbi. Lovcu bom predlagal, da jo odpeljeva v dolino in spotoma odloživa. Upam, da bo za to. Če se bodo na slabi cesti med premetavanjem polomile kosti, jih ne bo škoda.

»Ničesar nisva ulovila,« reče in očitno se mu zdi škoda.

Sam sem tiho. Kaj na pa rečem? Lovcu se očitno zdi, da še ne bi bilo treba oditi. Ne bom ga priganjal, saj je avto njegov, nikoli več ga ne bom priganjal, naj se zgodi, kar hoče, in če hoče, naj sam od sebe pride k meni domov in v miru se bova pogovorila o vseh potankostih lova. Tudi sam vem marsikaj, česar lovec ne pozna. Morda mi bo prisluhnil. Nič se ne ve. Niti v tem vetru, ki se s tako močjo zaganja v hišo, da jo bo odneslo, če jo končno ne podurhava.

Ko sva na planem, številni strelci z zvezd merijo vame, v jedro tarče. Nerazločnost razdalje med njimi in mano je relativna kot tudi razdalja med zgrešenim strelom in smrtjo, med vojno in mirom ter veliko svečo, ki ugasne za oknom opustele zabrdske hiše in ki je bila nekoč kot zadnja namenjena za na pot v Innichen v dar tamkajšnji cerkvi, česar lovec nikoli ne dojame in nikoli ne zadene. Nedokončana pot strela je končana.

Rok Zavrtnik

Idiot*

Jaz sem zel človek... zelo slab človek. Nisem uradnik, daleč od tega. Celo še več — na uradne zadeve se sploh ne spoznam. To je prava grozota. Ko stopim v trgovino ali banko, da bi plačal kruh ali dvignil denar, vselej stopim k napačni blagajni ali okencu. In potem ko me na to opozorijo, se spet premaknem k napačnemu pultu. O da, pultov je danes po svetu toliko, da se preprosto izgubiš med njimi! Kako je šele na tržnici, kjer vam neomejeno število oseb ponuja neomejeno število neomejeno dobrih reči v neomejenih količinah! Pomislite! Prava grozota. Jaz pa — ki se še v banki ne znajdem — hodim med njimi, stiskajoč pesti, da me ne bi prav vsak od njih zvalil k svoji pogodbi. A praviloma skoraj vselej popustim — in tako se dogaja, da me celo tedaj, ko nimam niti najmanjšega namena kaj kupovati in se mi na primer celo zelo mudi kam, zvali kak glas kake ravno prav glasne in sugestivne gospe, ki prodaja solato ali regrat, da pristopim k njej in jo, vprašujoč se, kaj hoče, pobaram po ceni in kvaliteti, kot pač to običajno počno kupci (kar sem izvedel iz prve roke!)... In tako se zgodi, da na docela neprimerno mesto (na primer v banko, šolo ali v kino) prispem s polnimi rokami solate in krompirja. O da, maščujeta se mi moja neumnost in slabost. To še posebej spoznam tedaj, ko sem — spričo nevzdržnih okoliščin (ki pa se jih v sodobnem vsakdanu resnično ne manjka) — prisiljen odvreči vrečke, polne zelenjavnih dobrot (včasih so zraven tudi rože), v kak zakoten smetnjak — z majhnim upanjem, da dobrote pridejo pravemu — lačnemu in brezdomnemu — človeku v roke.

Toda vprašali me boste — odkod, kako le naj bi bil človek, ki s takšnimi upanji hodi po svetu, kako naj bi bil tak človek slab (to zase trdim in od tega niti za milimeter ne odstopam)? Povem vam po pravici — čeprav mi gre le težko z jezika — vam povem, da je že v tem, kar sem povedal doslej, najbolj neposreden in živ dokaz

* Vse zveze (reminiscence) s Fjodorom Mihajlovičem Dostojevskim, z njegovimi »Zapisi iz podpolja« in z »Idiotom«, so nenaključne. Še več: plod nujnosti so.

mojega zla. Podrobno preberite še enkrat vse zapisano — ali ne opazite moje VSE-OBVLAĐUJOČE samovšečnosti (ki se odraža v kvasanjih z upanjem in podobno moralno navlako), ki se kot rdeča nit vleče skozi mojo pripoved in predstavlja vrhovni motiv v vsem, kar povem in kar ZMOREM POVEDATI SPLOH? Vi kar bodite nejeverni — nejevernost je pravzaprav prav voda na moj mlin in morda tudi tisti razlog, zaradi katerega ste sploh voljni poslušati moje besedičenje. Zato naj vam kar odkrito povem: ne mislite, da o vas mislim kaj dosti boljše kakor o sebi. Če vam v pogovoru piham na dušo, vam piham zato in samo zato, ker ste voljni poslušati moje izpovedi in samo če ste to sploh voljni početi. V resnici mogoče mislim še slabše o vas — ki ste nejeverni — kot o tistih, ki kritično in pozorno prebirajo moje besede, zavedajoč se omenjene slinavosti, ki me pač — Bog pač pomagaj — obvladuje. A naj se ustavim: saj vendar konec koncev ne živimo zato, da bi se žalili (kakor to na primer uporno počnem jaz!). Zato naj se raje spet obrnem k sebi, tja, kjer je pravi vir zla, o katerem teče beseda.

Spričo že opisanih lastnosti sem človek, ki je bil v življenju že velikokrat imenovan idiot. Kadar je prišlo do tega, me je bolelo, zelo bolelo, tu pri srcu. A zmeraj sem se takojci spomnil tistega strahotnega starega pregovora (ko bi vedeli kolikokrat sem ga preklel!) »resnica boli« in se zaradi njega — v boju sredi notranjih in vnanjih viharjev, ki so me bili v obraz in v misli — ponižno — a še bolj ponižano — skušal čimprej zavleči v zavetje, ki ga — objektivno gledano — predstavlja košata senca že omenjenega pregovora. Na ta način — torej na način večnega bega in zapiranja oči pred stvarnostjo in lastno nemočjo — sem se dolgo uspeval izogibati tistemu temeljnemu — to je: resnici sami. Prav to pa, da sem jo navsezadnje tudi srečal, mi zdajle omogoča, da vam pripovedujem tole zgodbo: ki pa je — kljub siceršnjim slabostim, ki sicer prevladujejo v njej — DOCELA ODKRITA (od tega, dragi bralci, ne odstopim niti za milimeter!). Povem vam, kako sem jo srečal.

Pravzaprav ne vem, če bi vam povedal... — preveč banalno je bilo. Ne, ne — ne banalno nasploh, banalen je bil samo dogodek, prek katerega sem se ji (namreč resnici) približal. Sicer pa to mogoče sploh ni važno. Še bolj pomembno pa je to, da VAS TO SPLOH NE ZANIMA. Če bi vedeli, za kaj gre, bi ta hip prenehali s poslušanjem in branjem. In še ta hip bi dejali: »Ah, idiot! Bog mu odpusti, njemu in njegovim narcisističnim kozlarijam.« In bi se lepo posvetili pametnejšim ali vsaj pomembnejšim, manj ničevim stvarim. Zato pa naj hitro povem — nadejam se, da me nihče ne posluša — za kaj gre.

Pogledal sem namreč v slovar tujk. Pod črko I. In potem sem poiskal še ostale. Citiram, kaj je pisalo: »idiót -a m (latinsko *idiota* iz grščine *idiotes* — zasebnik (iz nižjih slojev), ki ne sodeluje v javnih

zadevah in jih ne pozna) 1. nevednež; tepec, topoglavec, 2. v medicini bebec, slaboumež, primitivni idiotizem« (konec citata). Vse to najdete pod geslom »idiot«, geslom, ki sem ga celo življenje poslušal, zgrožen spričo nevednosti, kaj pomeni, a zdaj . . . O Franc Veršinc, o stari Grki, HVALA VAM, TISOČKRAT VAM HVALA, naj vam bo povrnjeno stokrat!!! Vidite, zdaj vem, kaj sem, zdaj vem, kaj so v resnici mislili tisti, ki so mi pravili idiot, in zdaj šele vidim, kako preprosto je to, kako preprosta je resnica in kako neumen sem bil, da sem ji kazal zobe! Sem le »zasebnik iz nižjih slojev (plemenito!), ki se ne spozna na javne zadeve!«. In popolnoma normalno je, če takšni veljajo lahko tudi za »nevedneže, tepce in ostalo, kar piše zgoraj . . . toda pomembno je, da smo vsi mi, vsi mi, ki smo idioti, v bistvu samo zasebniki, ki se ne spoznamo na javne zadeve. In normalno je, da so takšni ljudje v časih, ko so javne zadeve zelo (res zelo) čislane, tudi nevedni in mogoče tudi bebasti (v razmerju do tistih, ki so jim javne zadeve domače) in da jih za takšne potem ima večina ljudi, ker danes večina ljudi nima nobenih težav na trgu, v banki in šoli ali v službi. In razumljivo je tudi, da mora potlej medicina zdraviti to bebavost pri ljudeh, saj sicer družba ne pride nikamor več naprej in bi se razvoj končal. Da, da, temu je tako, vse bo še dobro, ne skrbite . . . Vsi vi, ki se bojite biti idiot, se bojite samo zaradi svoje nevednosti, ker ne veste, da je to čisto normalen družbeni in človeški pojav, namreč da obstajamo ljudje, ki se ne spoznamo na javne zadeve in ki povzročamo zato kup težav drugim, ki se nanje spoznajo, bankirjem, profesorjem v šolah, urednikom in uradnikom, vsem tem zlatim ljudem, ki nas v bistvu ohranjajo pri življenju in skrbijo za nas, da preživimo, in da torej ne izumremo, tako da v bistvu biti idiot ni noben zločin, ampak normalen družbeni in človeški pojav. In takoj, ko to spoznate, prenehate biti popoln idiot, prenehate biti absoluten idiot, ki ne ve niti tega, da to je, ampak zrelo — s slovarjem tujk v rokah — vzamete resnico nase in tako sprejmete svojo usodo ter je več ne zame-tujete ali ravnate z njo kakor z žogo ali kot s kakšno prepovedano rečjo, ki jo je treba skriti za pripravno resnico (ki pa je nevednost), in pogumno stopite na pot svojega sloja, z odprtimi očmi, usti in rokami, kakor pravi, pošteni ljudje, ki spoštujejo svoje izvore. Jaz sem resnico spoznal — pa čeprav imam še zmeraj težave z uradniki. Ampak v bistvu imam tudi njih rad — čeprav manj od svojega sloja. Jaz pričnjam spoštovati svojo nevednost. Zato in samo zato lahko sedaj z vami govorim tako odkrito o njej. Je že tako, da nista samo vednost in uradovanje javna stvar, ampak tako, da sta danes tudi že nevednost in nejavna stvar v bistvu javna stvar, ker ju je veliko vsepovsod naokrog, čeprav jo vsak nekam tlači. Uradniki na primer tudi niso vsevedni, saj ne vejo, kar jaz vem. Ne vejo, kaj v resnici rečejo, ko pravi-jo komu — ko so na primer jezni — »idiot!«, saj v glavnem ne vejo, kaj to pomeni v stari grščini. Ampak stari Grki so že vedeli. Že nji-

hova definicija kaže, da so v bistvu vedeli, kaj je idiot, in so zato tudi spoštovali nevednost, ker so vedeli, da tudi nevednost pomaga ohranjati državo. Po mojem so se oni zato tudi gotovo imeli rajši. Večkrat v življenju se spomnim nekega starega pregovora, ki sem ga prebral v neki knjigi, kjer neki star modrec, ki je bil stari Grk, pravi nekemu idiotu, ki se je pogovarjal s samim s seboj, »ne govoriš s slabim človekom«. Včasih ga nisem tako dobro razumel, zdaj pa ga prav gotovo. Po mojem je treba biti samo strpen, da enkrat spoznaš samega sebe. Jaz, ki sem se spoznal, natančno vem, kdo sem. Zato tudi lahko naglas rečem, da sem slab človek, kot sem že poudaril. Pa tudi malo zel.

Ne verjamete?

Toda jaz štejem sebe za najpametnejšega človeka na svetu!

To je tisto!

In prav zato me je sram. Saj vem, da samo idiot lahko misli kaj takega. Ampak jaz vem za svojo nevednost in jo odkrito priznavam. To je moja skrivnost. Resda je idiotska — a to ne spremeni stvari. Kajti boljše ne poznam.

Pozdravljam Vas
jest, idiot

P.S. Pa pozdravite kneza Miškina, če ga kaj srečate. Malo je bilo na svetu boljših ljudi kakor on. Če bi na svetu živeli sami takšni, kot sva on in jest, bi bilo povsod vse v redu.

Tamara Donev

Zadovoljena Lenora zadovoljuje

Vilhelm se je utrudil in plosko obsedel na tleh, držeč z obema rokama palico. Nekaj časa je topo buljil vanjo, nato jo je dvignil, za hip podržal pred seboj in naglo trznil. Razpolovil ga je, svojega konja, ga zlomil in začutil sem blaženost, ki ga je navdala ob tem, skupaj s tisto izčrpljujočo onemoglostjo, ki je sledila po opravljenem, in bil je ves mehak in tako sedeč je buljil v svojega konja.

Lahko bi bil odšel, kot sem se bil namenil že velikokrat, a sem, sam ne vem zakaj, še naprej stal tam in čakal.

Vrata, skozi katera je odšla Lenora, so bila zaprta in imel sem občutek, da bo Vilhelm nenadoma vstal in storil z njimi enako, kot je bil storil s svojim konjem, in bo potem lahko znova tako sladko blažen. On pa je le vstal in se zazrl v tisto smer in čutil sem, kot je gotovo čutil tudi on, da bi, pa ne more, čutil sem, se pravi, oba sva, da omahuje, da mu nekaj drugega, bolje tretjega, ne dopušča, da bi to storil. In lezel je vase, tako polahko, potuhnjeno in male oči so živčno streljale okrog. Prva se je ugreznila glava, da so ramena smešno zastrlela navzgor, ironizirana v svoji neskladnosti. Tudi trup se je manjšal in zmanjšal se je tako, da so roke pristale čisto spodaj pri stopalih. In potem je bil — čisto majhen Vilhelm z golomaznimi rokami, ki so izgubljene in iztirjene nihale in se lovile okoli njega, ne vedoč kam in zakaj.

In meni je šlo na smeh, pa se mi nekako ni zdelo pošteno, mislim to, da bi se smejal, zato se raje nisem in buljil sem tako še nekaj časa v to sploščeno in skrčeno podobo, dokler ni izginila. Pravzaprav se odplazila, puščajoč na vsaki strani sledi rok, ki so se mrtve in neelastične vleklo za njim.

In ravno ko sem razmišljal, če naj odidem tudi sam, so se odprla vrata in pojavila se je Lenora. Lenobno se je pretegnila, da se je veselo zamajalo maščevje okoli pasu, in se zazrla v sonce. In bilo je nekaj tako svečanega v tem, nekaj obredno presunljivega, nekaj čiste-ga v umazanem mogoče, da sem zadržal dih, da tega ne bi razrušil. Nato je stopila ven in sedla na kamen. In jaz sem vedel, kaj to pomeni,

in mi ni bilo prav. In čeprav sem tudi vedel, da jaz sam vsekakor nisem tam zato, da bi mi kakorkoli bilo ali ne bilo prav, sem vseeno stopil k njej in ji rekel, iz globin svojega duha sem ji rekel, da je svinja. Lenora pa se je lenobno ozrla na način, ki me je žalil, da sem grebel z nohti, me pogledala od zgoraj navzdol, mene, ki sem stal, ona, ki je sedela, in me zdolgočaseno in zoprno umirjeno vprašala, zakaj neki, da je ona svinja. Iztirjen zaradi njenega načina in vedoč, da to ve, mislim to, da sem iztirjen, sem začel živčno mencati nekaj o ubogem Vilhelmu, ki da ga je naposled le dotolkla do amena. O njegovi groteskni preobrazbi in o tem, da to že v osnovi ni pošteno, ker da Bürger gotovo ni tega napisal in da je to potvarjanje, da, očitno potvarjanje obče resnice, no, balade. In potem se je Lenora pričela smejati, na samo njej lasten način, krohotajoče penasto, da sem se umaknil pred pršečo slino. Ona pa je mirno potegnila z rokavom čez usta in prek nosu, krepko potegnila vase, me mrzlo pogledala in rekla, da je to, da sem bebec, ugotovila in mi dala vedeti že prej, kar mi seveda ni jasno, ker sem pač bebec. In je še rekla, da naj se že neham truditi razlagati nekaj ali karkoli o Bürgerju in o tem, kar je le-ta mislil ali česar ni mislil, ker je on konec koncev že opravil. Dal podstavo, predložil zadevo in je sedaj zunaj igre, kar bi z malo pameti lahko že davno dojel, in naj se za božjo voljo enkrat za vselej že sčistim s tega prostora, ki da me ne potrebuje, ne mene ne mojih ugotovitev, in naj pustim, da stvari tečejo, kot tečejo, ker bodo to še naprej, pa če vem zanje ali ne.

Potem se je s tako naveličanim obrazom, da bi ga razgrebel, obrnila stran in najraje bi jo uščipnil v tisto mehko kipeče salo, da bi jo prisilil v poslušanje obrambe, ki mi pripada, pa nisem. Prvič zato, ker nisem niti vedel, kaj in kako bi to branil, in drugič, ker sem se je v tistem hipu resnično nekoliko zbal. Zbal tistega njenega sedenja, njene zlitosti s to sliko, občutka, da popolnoma obvlada dogajanje, v katerem je ali pa tudi ni po Bürgerju, in onemoglo sem se potegnil vase.

In naposled je bilo trapasto, da se ženem v to, zakaj to je vsekakor bil in bo Vilhelmov problem in ne moj, in on je že tako ali drugače obupal, vsaj videti je bilo, in stopil sem vstran, se sesedel na mokro travo, požrl tisti zoprni občutek mrzlega in si prižgal cigareto.

In potem sem ga zagledal — za znoreti, saj sploh ni odšel nikamor — kako škili tam izza grma, in bil je tako neznansko dotolčen, da je bilo že odurno, in nenadoma sem začutil, da mi ga niti žal ni več, ne, celo zagnusil se mi je, tako potlačen in sploščen, tako zoprno pomilovanja vreden. Obupno je zrl v Lenoro z nekim topim pasjim hrepenenjem, zaradi katerega se je ozračje zasluzilo in ovlažilo in stegoval je že tako predolge roke proti njej, ki je veličastno polna ždela na svojem kamnu in zbirala energijo iz čistega sonca.

Zazdelo se je, da jo bo dosegel, čeprav je bilo nelogično glede na razdaljo, a so se roke pričele daljšati in so se plazile proti njej, ki jih je popolnoma ignorirala. Dolge in lepljive so se bližale kamnu, se naposled dotaknile Lenorinih bosih nog, na katerih so se med prsti in za nohti še držali posušeni ostanki blata, se nežno prebožale čeznje, za hip postale na gležnjih in se počasi dvignile navzgor. Hip, preden bi se utegnile zaplesti v robove Lenorinih kril, se je premaknila, da so sunkovito trznile in se povlekle vase, tako da nisem mogel vedeti, ali je bil premik slučajen ali pa je bil posledica trzljaja. Lenora je mirno potisnila dlani pod bedra, da si jih pogrjeje, in se znova predano zabaljila predse. Ozrl sem se v smeri, kjer naj bi čemel Vilhelm, in videl sem ga mehkega in ugreznjenega, kako se ves ponižen vsesava vanjo s svojimi topimi očmi.

Nenadoma pa je v Lenorinem pogledu nekaj trznilo in ozrla se je proti grmu z gotovostjo, kot bi ves čas vedela, da je tam, gledala tja nekaj časa, popolnoma odsotno, in potem, kot bi se nečesa domislila, potokla z roko po kolenu, kot bi klicala psa. In je Vilhelm poskočil in priskakljal do nje, navdušeno opletajoč z rokami. Gnusno, sem pomislil in globoko potegnil vase.

Vilhelm se je stisnil k njenim nogam in ves žareče lepljiv čakal. Lenora pa se je samo prizanesljivo smehljala, polna pomilovanja, nato je znova obrnila glavo vstran in čakala in tudi Vilhelm je čakal in prejšnji čakani je tako čakal s prejšnjim čakajočim na čakane.

In začelo se je brbotanje, skupno brbotanje Vilhelma in Lenore. In Vilhelm je počel to zelo nevešče in mislim, da je Lenoro to motilo in začela ga je učiti. In delovalo je zelo materinsko in veliko slin je odbrbotalo v ozračje in Vilhelmove dolge roke so se zmedene stegovale poleg Lenorinih, tenke in prepotene.

In bilo je čutiti, kako zelo se trudi in napenjalo se je že ozračje samo in vse skupaj je bilo ubogo in odbijajoče in potegnilo me je vase, da sem še sam upal, z vso silo, da ta čakani le pride in da bo končno vsega konec.

In potem so začeli z vseh strani galopirati Vilhelmi, ki so prepevali in smrdeli po kislem in na vso moč gonili svoje konje, potem posedali po tleh, jih razlamljali, se skrivali po grmovju, izza katerega so se potem plazile roke, roke v neizmernih količinah, dolge in opletajoče roke, in so grabile po Lenorinih blatnih prstih in polnih bedrih.

In Leonora se je tolkla po kolenu in tekli in skakljali so k njej in se nato žareče trudili ob njenih nogah in brbotali, sprva nevešče, laično, kasneje ugodno. Jaz pa sem sedel in čutil mrzlo travo pod seboj in na neki način mi je bilo jasno, zakaj Lenora nima podloženega časopisa pod mastno zadnjico.

Igor Zabel

Rdeči fleki na zahodu

(Valse triste et sentimentale)

Stemnilo se je, luč v sobi pa ni prižgana. Okno je odprto in zavesa potisnjena čisto na stran. Skozi okno lahko vidiš okna hiš na drugi strani. Če pa se skloniš daleč ven, vidiš tudi pogled na ulico s tretjega nadstropja.

Podrobnosti, podrobnosti; posteljno pregrinjalo z rožicami, omara z ogledalom, krastava površina naoknic, s katerih se lušči barva. Vzorec ploščic po tleh. Imam občutek, da bi lahko naštel vse podrobnosti. Najbrž je to varav občutek. Dvomim, da so bile v tisti sobi sploh kake podrobnosti. Razen okna, seveda, in mrežice šumov v kotu, kasneje, pozno ponoči.

Ko se je železna zavesa dvignila, je škripala. Shladilo se je, ljudje na ulici so bili že oblečeni v tiste lahke platnene suknjiče. Kmalu se je dvignil tudi rdeči zastor. Z roko je šla nad ulico, prepletala prste z žicami; zdeli so se tako zlobni.

Cestnih svetilk je bilo bolj malo, gorele pa so luči po izložbah trgovin, ki so jih zapirali in zaprli; tudi neonskih napisov je bilo kar precej, skoraj vsi so bili beli, srebrnosivi ali pa zelo svetlo modri. Samo še kje na zahodu so rdeči fleki trobili, trobili.

Skozi stekleno steno

Prostor je skoraj prazen, sem in tja se kdo usede na katerega od barskih stolčkov ob srebrnem kovinskem šanku. Na drugi strani je veliko okno ali steklena stena, skozi katero je mogoče gledati ljudi, veter in stavbe okrog majhnega trga. Vrata so zadaj desno.

Cloveka, ki sedi za mizico ob velikem oknu, je nekaj vznemirilo, tako da zdaj nestrpno zvija in cefra papirnato vrečko od sladkorja, ki jo je bil pobral z mize.

Mizica je iz prav takega aluminija kot šank, vendar je pogrnjena z belim prtom, na katerem je sem in tja kaka lisa, ki je pralni stroj ni mogel izprati, nekje pa je tudi preperela rjava luknjica, ki jo je vanj vžgal cigaretni ogorek. Na mizi stoji steklen pepelnik, na

dveh ali treh mestih malo okrušen in odbit; na dno so se prilepili črni in sivi koščki pepela. Na mizi je tudi kozarec, ki ima na dnu še nekaj kapljic rjavkaste tekočine; vendar ne zadosti, da bi se vedelo, kaj je bilo prej v njem.

Nekdo sedi na okroglem zidcu, ki obdaja drevo. Ima črne usnjene hlače, zelo goste temne lase, ki mu že sivijo, široka ramena in siv pleten pulover. Naslanja se na drevesno deblo. Ni mogoče videti, ali nosi čevlje ali škornje. Človek v baru nosi sijoče zglajene čevlje in sive nogavice; ko je nestrpno zganil z nogo, je s konico čevlja udaril v svojo usnjeno aktovko in jo prevrnil; ozira se skozi veliko okno, čeprav ne daje vtisa, da gleda kaj določenega; ustnice mu včasih trznejó.

V drugih časih in krajih

Sence so kratke in zrak, zatlačen v vse te ozke prostore med hišami, v ulice in dvorišča, miruje. Vrata hiš levo in desno ob ulici so zaprta. Zelo malo oken nima lesenih naoknic. Ulica je ozka in dolga. Res, sonce je visoko na nebu in nikjer ni nobene prave sence.

Sem in tja visi s kake hiše kak velik zguncan reklamni izvesek; nad kako trafiko, trgovino s fotomaterialom ali mehanično delavnico; ali samo kak obledel napis. Vse trgovine so zaprte. Čez izložbe in vrata so potegnjeni rebrasti kovinski roloji. Nihče ni še nikoli videl, da bi bil tak rolo čist. Tudi ti so umazani, zarjaveli in pokriti z enakomerno plastjo mastnega prahu.

Skozi poldan se vlečejo lise živega srebra. V migljanju zraka v vročini so si vse hiše podobne. Lahko bi stale tu ali pa kje drugje in bi bile tu druge. Vsa ulica je zabasana s tiste vrste dušečimi hlapi, kot jih daje od sebe razgreta avtomobilska pločevina, pa čeprav avtomobilov ni ravno veliko; samo trije ali štirje se cedijo ob okrušeni rumeni steni brez oken, mast jim kaplja po motorju, plastika se mehča, sedeži iz umetnega usnja so postali pocasti in lepljivi.

Ropotanje utihne v kratkem hripavem stoku. Avtobus se neha tresti. V tej tišini zaslišimo šumenje zraka in vode in tanke prozorne glasove od zunaj. Klimatske naprave ne delajo, okna pa se ne dajo odpreti. V avtobusu je neznosno vroče.

Včasih seka ulica drugo ulico, čisto enako. Sem pa tja so taka križišča označena z obtolčenimi prometnimi znaki.

SODOBNI AVSTRIJSKI ESEJ

Ob izidu

Jeseni prejšnjega leta se je urednik *Literature* Jani Virk obrnil na nas s predlogom, da bi *Wespennest* in *Literatura* z izmenjavo tekstov pripomogla k boljšemu medsebojnemu poznavanju. V tej številki *Literature* natisnjeni eseji so prvi rezultat našega sodelovanja. V eni naslednjih številkih *Literature* bo izšel tudi izbor sodobne avstrijske proze in poezije, *Wespennest* pa bo svojo sedeminsedemdeseto številko posvetil sodobni slovenski literaturi.

Literarna revija *Wespennest* je bila ustanovljena leta 1969. Danes predstavlja mednarodno uveljavljen forum za avstrijsko sodobno literaturo, ki je marsikateremu danes znanemu avtorju omogočil vstop v literarno javnost. Prvenstveno je revija zavezana družbenokritičnemu realizmu, vendar je vedno upoštevala tudi drugačne, predvsem eksperimentalne poglede na pisanje. Ukvarjanje s konkretno poezijo pa je tudi vzrok, da je *Wespennest* že od samega začetka v svoj uredniški koncept vključeval intenzivno ukvarjanje z literarno teorijo.

Eseji, ki se v *Literaturi* prvič pojavljajo v slovenščini, obravnavajo različne vidike in različna problemska področja sodobne avstrijske literature. V nemščini so izšli v letih 1980—1989 v *Wespennestu*. Vrstni red avtorjev v pričujočem slovenskem prevodu je kronološki. Razen enega so vsi avtorji pisatelji in so prominenten sestavni del tukajšnjega literarnega prizorišča. Kritična refleksija avstrijskih razmer in teženj je torej bistveno oprta na lastno izkušnjo, v kateri se intenzivna umetniška produkcija srečuje z razmerami na specifičnem literarnem tržišču.

Walter Famler, urednik *Wespennesta*

Wendelin Schmidt-Dengler**Patos imobilnosti****Prispevek k avstrijski nacionalni literaturi**

Nihče ne zanika obstoja avstrijske nacionalne nogometne reprezentance, nihče avstrijske smučarske reprezentance, vendar pa marsikdo zanika obstoj avstrijske nacionalne literature. Seveda njen obstoj ni odvisen od preprostega zaključka, ki smo ga naredili s pomočjo analogije. Do rešitve problema bi lahko prišli prek ovinka, in sicer z vprašanjem: Je literatura, ki prihaja iz Avstrije, tudi že avstrijska literatura? To na prvi pogled nesmiselno vprašanje lahko pri podrobnejšem opazovanju sprosti močna čustva in polemično energijo: Je to, kar pišejo avtorji iz Avstrije, literatura, ki se po svojih značilnostih temeljito razlikuje od ostale v nemščini pisane literature? Herderjeva trditev, da je ustvarjalni duh nekega jezika — torej njegovo notranje bistvo — identičen z ustvarjalnim duhom njegove literature, postavlja spraševanje o samostojnosti avstrijske literature pod vprašaj. Po drugi strani danes predvsem privrženci lingvistične poetike trdijo, da je posebnost določene literature določena s slovničnimi strukturami jezika, v katerem nastaja. Odkloni v nemščini, kakršna se govori in piše v Avstriji, so tako neznatni, da pri branju tekstov ne predstavljajo nobene omembe vredne ovire, čeprav seveda v njih vedno znova lahko najdemo polnila, ki takšen tekst nedvoumno pripisujejo avstrijski rabi jezika. »Imamo lastno melodijo in njenim zakonom podrejamo včasih celo slovnico,« je pisal Joseph Roth leta 1939, v času, ko Avstrija kot država sicer ni obstajala, pa je bila potreba po samopodreditvi v emigraciji in razmejitvi od nemškega Rajha vseeno razumljiva. Vendar pa niti v takšnem položaju nihče ni propagiral lastnega, specifičnega avstrijskega jezika: jasno je bilo, da njena drugačnost le redko postane oprijemljiva. Avstrijska slovnica pač ne obstaja.

Obstoja avstrijske nacionalne literature torej ne moremo utemeljevati z jezikom, še mnogo manj pa z načinom razširjanja tekstov. Ta namreč poteka tako, da vse, kar bi danes lahko veljalo za avstrijsko literaturo prve kvalitete, še dandanes prihaja v knjigarne v glavnem iz zahodnonemških založb, da jo ocenjujejo zahodnonemški časopisi, da je največ bralcev Zahodnih Nemcev in da jo navsezadnje — na

veliko žalost avstrijske kulturne politike — učitelji nemščine in germanisti iz ZRN posredujejo tujini kot sodobno nemško literaturo.

Upoštevanja vreden je tudi naslednji vidik: številni avtorji, ki jih lahko uvrstimo v avstrijsko literaturo, sploh niso rojeni v Avstriji ali pa ne živijo več znotraj meja alpske republike. To velja med drugim za imena, kot so Elias Canetti, Erich Fried in Manes Sperber, veljalo je tudi za Petra Handkeja, ki je, ko je s štiriindvajsetimi leti zaslovel, zapustil Avstrijo in živel v Zvezni republiki Nemčiji in Franciji. Gerhard Rühm, bivši predsednik avstrijskega Anti-Pena, »Graške avtorske zveze«, živi in poučuje v Kölnu, Oswald Wiener se v Berlinu ukvarja z gostinstvom. Ingeborg Bachmann je živela v Zvezni republiki Nemčiji in v Švici, umrla pa je v Rimu. Pred drugo svetovno vojno je šlo v tujino mnogo avtorjev, predvsem zaradi boljšega zaslužka: Robert Musil, Alfred Polgar, Egon Friedell, Ödön von Horvath in Joseph Roth so zunaj Avstrije za svojo literarno dejavnost našli mnogo boljše pogoje. Šele ko so avstrijski avtorji zasloveli v tujini, se je avstrijska publika zavedala, da bi pri njih doma zares lahko nastajalo nekaj takega, kot je živa literatura. Izseljivanje ima v Avstriji dolgo tradicijo: Karl Postl, med drugim tudi katoliški duhovnik, je zbežal v Ameriko, kjer je postal prvi pomembni nemško pišoči avtor romanov o Ameriki, ki so seveda izhajali v Švici. Matični deželi, v kateri je vladal metternichovski sistem, je bral levite v pamfletu »Austria as it is« (1828). Toda tudi to je tipično: pri večini pisateljev, ki po sili razmer ali pa prostovoljno živijo v tujini, je kljub dolgi ločenosti opazna navezanost na Avstrijo, pa naj se ta kaže tudi samo z radikalno kritiko. Peter Handke pravi: »Tolšča, ki me duši: Avstrija.«

Zgoraj na kratko nakazane perspektive dopuščajo, da se vprašanje o obstoju avstrijske nacionalne literature razglašja za malo relevantno, hevristična vrednost tega vprašanja pa naj bi bila pičla. Nenavsezadnje tudi zato, ker pojem nacije na pomisleka vreden način oklesti nadnacionalno, ki je imanentno vsaki literaturi, in spet uvaja vprašljive predsodke in klišeje ter avtorjeve dosežke v posameznem primeru podreja splošnemu, kateremu se avtorji sploh ne želijo in ne morejo čutiti tako zavezane, kot bi radi videli kritiki in germanisti, ki se trudijo razvrščati v rubrike. Toda, preden dokončno odrinemo vprašanje o obstoju avstrijske literature na stran, moramo upoštevati, koliko resnih naporov je bilo vloženi v to, da bi bile opisane posebnosti literature iz Avstrije. Ta napor se kaže v težnji iskanja lastne identitete in vedno znova poskuša določiti razliko med avstrijskimi avtorji in njihovimi kolegi v nemški državi. Že Grillparzer se je s tem prav lepo namučil. Po eni strani se je imel za »nemškega pesnika«, ki so ga samo kritiki, ki jih ni posebno ljubil, uvrstili med avstrijske klasike, po drugi strani pa se je zavedal svoje povezanosti z Avstrijo.

Dejstvo, da takšna povezanost pogojuje načelno drugačno literaturo, je postalo topos samopredstavitve avstrijskih avtorjev, kar se je

potem razraslo v nekakšno »avstrijsko ideologijo«, ki je vse posebnosti skušala razložiti s tradicijo. Če hočemo danes razumeti vprašanje o avstrijski nacionalni literaturi, je pogled v tradicijo nujen, kajti samorazumevanje avstrijskih avtorjev se do danes ni ločilo od te večinoma psevdozgodovinske argumentacije. Posebnost avstrijske literature so vedno posebno poudarjali takrat, kadar je bila ogrožena avstrijska državnost. V času tako imenovane stanovske države (1934—1938) so avstrijsko posebnost — na splošno nespretno in z malo uspeha — poudarjali kot pozitiven element, ki naj bi se legitimiral z daljšo tradicijo kot pa literatura nemške države, ki se je izpeljevala iz nemške klasike. Odgovornost za posebnosti v avstrijski literaturi so prisodili predvsem baroku. »Avstrijski človek«, formula, ki jo je propagiral posebno Hermann Bahr, naj bi bil pravzaprav baročni človek; iz duha v onstranstvo usmerjene in tuzemstva vesele baročne tradicije je izpeljal Hugo von Hofmannsthal miselno osnovo za salzburške slavnostne igre. »Gospod, daj nam naš vsakdanji barok« — tako je Karl Kraus že leta 1922 ironiziral te umetne poskuse ponovne oživitve.

Vendar pa se zdi, da so z geslom baročna tradicija podani nekateri tematski momenti, ki bi lahko veljali kot specifika avstrijske literature: gledališče kot življenjska forma, gospodovanje nazornosti nad pojmovnostjo in smrt kot središčna tema. Vse to bolj ali manj dolguje svoj obstoj v Avstriji prevladujočemu katolicizmu. (Tu je potrebno omeniti, da je v Salzburgu primerna scenarija za slavnostne igre nena vsezadnje tudi zato, ker leži ob bavarski meji; Bavarec Richard Strauss je, tako Hugo von Hofmannsthal, »s svetom baroka v resničnem sorodstvu«. To nam omogoča tudi domnevo o globljem sorodstvu med Bavarsko in Avstrijo: kar je hkrati tudi nova ovira za eksaktno določitev meje!) Nespametno je podcenjevati pomen katolicizma za Avstrijo, nič manj zgrešeno pa ni iz njega delati argument, ki bi bil *per se* prok za poziviteto. Epiteton barok se je v literarni zgodovini do danes ohranil kot razpoznavni znak za avtorje iz Avstrije, pa naj z njim označujejo H. C. Artmanna ali pa Heimito von Dodererja. S tem seveda o nobenem avtorju ne izrečejo bistvenega.

Trditev, da je avstrijsko literaturo pretežno oblikoval katolicizem, se je še posebej dobro ujemala s kulturnopolitičnim konceptom stanovske države. Usoden stranski učinek takšne samopredstavitve avstrijske posebnosti je, da je bila s tem liberalno-razsvetljska jožefinska tradicija zakrita ali pa celo degradirana v neučinkovit obrozen pojav. Ker se barok in katolicizem slabo prilegata imenom, kot so Arthur Schnitzler, Robert Musil, Ödön von Horvath in Sigmund Freud, je to pripeljalo do tega, da ti avtorji v izdelanih kanonih niso zavzeli odgovarjajočega položaja.

Vprašanje o obstoju avstrijske literature je seveda v tesni zvezi z vprašanjem o »avstrijski naciji«, — tudi to je bila provokativna sin-

tagma, ki je bila med obema svetovnima vojnama merodajna le za redke. Švica problema svoje nacionalne identitete ni nikoli občutila tako kot Avstrija. Sintagma »avstrijska nacija« naj bi izražala odpor nadmočnemu nemškemu nacionalnemu občutku, pa se je izkazala samo za konstrukcijo, katere princip je bil zvesto prevzet od nasprotnika.

V kulturnopolitičnih spisih nacionalsocialistov so pojem avstrijske literature radikalno napadali: bila naj bi le literatura enega nemških rodov, ne pa literatura samostojne nacije. Približno šeststo let habsburške vladavine in približno štiristo let mnogonacionalne države so degradirali v kratko epizodo. Germansko orodje za takšno obdelovanje literature je posređoval Avstrijec Josef Nadler s svojo »Zgodovino literature nemških rodov in pokrajin« (Hofmannsthal jo je visoko cenil). Tako je bil lahko *skandalon* avstrijske nacionalne literature spravljen s poti. Kar se je štelo za odklon od nemških norm, je bilo mogoče biologiščno dobro razložiti iz rodovne posebnosti.

Cas po drugi svetovni vojni zaznamuje v Avstriji poskus restavracije. Neodvisna Avstrija se zaveda svoje suverenosti in z državno pogodbo iz leta 1955 ji je ta tudi zagotovljena. Na kulturnopolitični ravni spet pridejo v ospredje — rahlo modificirani — takšni argumenti za označitev avstrijske literature, ki so bili v obtoku tudi že pred priključitvijo (Anschluß) leta 1938. Kar je bilo nekdanj mišljeno kot apologija proti nemški kulturni propagandi, naj bi zdaj služilo iskanju in ponovni vzpostavitvi avstrijske identitete. Značilno je, da dunajskega Burgtheatra leta 1956 po dolgih debatah niso ponovno odprli z Goethejevim »Egmontom«, temveč z Grillparzerjevo »König Ottokars Glück und Ende«. (Lep baročni naslov! Iz previdnosti so bile zaključne besede tega malodane evforičnega Avstrijca »Habsburg za vedno!« prečrtane.)

Pojem avstrijske nacionalne literature je imel funkcijo, da podpira samostojnost Avstrije; redko pa je bila s tem posameznim delom ali celo njihovim avtorjem narejena usluga. Oni naj bi namreč prinesli dokaz, da je lahko Avstrija avtarkična ne samo v ekonomskem, temveč tudi v literarnem pogledu.

Dejstvo, da so avstrijsko literaturo v različnih epohah tudi zelo različno vrednotili, ponovno dopušča sum, da pravzaprav razpravljamo o bolj ali manj namenski fikciji, ki se uporablja po potrebi in tako ne daje zanesljivih kriterijev za presojo.

Prizadevanja za prezentacijo bistvenega v avstrijski literaturi se večinoma končujejo pri eni sami stvari, namreč pri tem, da pojejo slavo avstrijski literaturi, da potrjujejo njeno samostojnost in enakovrednost z drugimi nacionalnimi literaturami, tako da marsikateri kritik to upravičeno graja, saj se ustvarja vtis, kot da atribut avstrijski v sebi že tudi vsebuje pozitivno vrednostno sodbo.

Vendar pa se skupaj le ni samo kulturno-politično instrumentalizirana fikcija, ampak ima lahko tudi realno osnovo. V prid temu go-

vorijo vedno novi poskusi, da bi pri avstrijskih avtorjih našli povezujoče značilnosti; ti poskusi so med drugim dokumentirani v tako obsežnih publikacijah, kot je z gradivom bogata literarna zgodovina, ki jo je Hilde Spiel izdala leta 1976 v Kindler-Verlagu, ali pa kot je instruktivna antologija z naslovom »Zwischenbilanz«, ki sta jo zbrala Walter Weiss in Sigrid Schmid.

Nenavsezadnje je bil pojem »avstrijska literatura« potrjen tudi s tem, da so bile ob že obstoječi stolici na Dunaju od srede šestdesetih let v Salzburgu, Gradcu in Innsbrucku odprte še druge stolice za avstrijsko literarno zgodovino in da je bil na Dunaju odprt »Dokumentacijski urad za novejšo avstrijsko literaturo«, ki naj bi po modelu Marbacha predvsem registriral in obdeloval zapuščine avstrijskih avtorjev — pač zapoznela, čeprav ne prepozna korektura. Avstrijska germanistika se je v primerjavi s tujo le malo ukvarjala s kompleksom novejših literatur iz Avstrije, tako da je prav na tem področju obstajala večja potreba po tem, da se nadomesti zamujeno. Pri tem so večinoma izbirali posamezne avtorje iz Avstrije, pri katerih so na vsak način poskušali najti nekaj, kar bi lahko veljalo za »tipično« avstrijsko, namesto da bi jasno definirali nekaj takega, kot je avstrijska nacionalna literatura, torej da bi jo z njenimi nespremenljivimi posebnostmi jasno razmejili od drugih nacionalnih literatur. »Avstrija ima samo pokopališča in grobnice kapucinarjev, toda nobenega panteona«, je leta 1937 ternal Joseph Roth. Šele potem, ko so v tujini spoznali in priznali pomen avtorjev, kot so Robert Musil, Arthur Schnitzler, Hermann Broch, Karl Kraus, Joseph Roth in Ödön von Horvath, so začeli v domovini sestavljati panteon, katerega bogovi so bili nominirani zunanaj Avstrije. Čeprav sta bila po eni strani premislek za nazaj in ukvarjanje z značilno avstrijsko tradicijo potrebna, ni zato nagnjenost k temu, da bi z nekdanjo veličino spravljali na plano »nostalgično avstrijsko samoogledovanje« (Alfred Kolleritsch), nič manj pomisleka vredna.

To nagnjenje do samopotrditve, celo samorazjasnitve s tradicijo (v tem kontekstu so se lipicanci, vinska glasba in literatura pojavljali kot enakovredni partnerji) upravičeno vzbuja skepso. Skeptično zveni tudi nezmožnost, da bi se vzpostavili znanstveno nedvoumni kriteriji, ki bi avstrijske tekste razlikovali od tekstov iz ostalih delov nemškega govornega področja.

Literaturo iz Avstrije razumeti tudi kot avstrijsko je težko, če se želimo pri tem izogniti dodobra obrabljenim klišejem, ki dosledno peljejo le v provincializem novega kova. Tu se potem obdeluje le to, kar naj bi bilo »tipično avstrijsko«, namesto da bi iskali pomen avstrijskih avtorjev za evropsko literaturo.

Seveda ne gre podcenjevati truda domačih kritikov z literaturo iz Avstrije, vendar pa so najpomembnejši impulzi za boljše razumevanje te literature prišli iz tujine, in sicer, paradoksalno, ne s hva-

ljenjem te literature, temveč mnogo bolj z radikalno kritiko. Študije komparativista Rogerja Bauerja, po rodu Francoza, poudarjajo kot pomemben element v avstrijski literaturi neprekinjeno katoliško tradicijo in z njo povezan antiidealizem in premisleka vreden antiintelektualizem. Določujoča značilnost avstrijskih mislecev in pisateljev je odpor do filozofemov in teorij, ki prihajajo iz Nemčije. Spisi Kanta, Hegla, Marxa, Nietzscheja, Heideggra, Adorna in Blocha, če se že sploh kdo ukvarja z njimi, naletijo pri avstrijskih mislecih in pisateljih na nezaupanje, na silovito kritiko in nerazumevanje. Značilno je, da se mnogi avtorji po letu 1945, recimo Ingeborg Bachmann, Konrad Bayer, Günter Falk, Jutta Schutting, Peter Handke in Thomas Bernhard, orientirajo po avstrijskem mislecu, po Wittgensteinu.

Italijanski germanist Claudio Magris je v svoji dizertaciji »Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna« (1963) pretresel odnos do realnosti v avstrijski literaturi in je tako v tej študiji kot tudi v kasnejših, precej bolj dodelanih esejih prišel do zaključka, da avstrijsko literaturo do današnjih dni zaznamuje retrospekcija, za katero je tudi po propadu večnacionalne države značilna težnja po preobrazbi resničnosti v znamenju »habsburškega mita«.

Magrisu se zdi značilen predvsem pobeg v notranjost, ki onemogoča dialektično soočanje s stvarnostjo. Literaturo v Avstriji od sredine 19. stoletja pa do sedanjosti po Magrisu zaznamujejo evokacija pravljičnega reda s svojim pozitivnim kot tudi negativnim delovanjem, hvalnica bivanja in obsodba avanture pod krinko »odčarane ironije« in podobno. S tem se dobro ujemajo analize zahodnonemškega filozofa Walterja Schulza, ki je v Wittgensteinovi filozofiji odkril pomankljiv odnos do stvarnosti in ji je med drugim očital, da je nedialektična in naravnost »sovražna problemom«. V skladu s tem je tudi to, kar E. Williams v svoji knjigi »The Broken Eagle« (1974) očita avstrijski literaturi, da ima namreč globoko apolitičen značaj. Toda ni nujno, da vse ostane le pri teh negativnih določitvah. Magrisova kritika vsebuje tudi svojo pozitivno sodbo: avtorji so po eni strani sicer res obrnjeni nazaj, po drugi strani pa v umetniškem smislu težijo k naprednosti. Torej pri njih najdemo progres glede na umetniške postopke in regres glede na politično zavest. To, da številni avstrijski avtorji manifestativno odpovedujejo sodelovanje s stranikami, da poudarjajo radikalno subjektivnost, da pristajajo na privatizacijo zgodovinskih sprememb, naj bi po Williamsu pomenilo, da pod šifro ideologije neideološkosti skrivajo konzervativen pogled na svet in s tem napačno zavest. Pri avstrijskih avtorjih, tako Williams, do revolucije prihaja na estetskem področju. To je postalo očitno tudi leta 1968, ko se protest na Dunaju ni artikuliral v obliki političnih programov, temveč se je dogajal kot happening. Argumentacijo na politični ravni pa so si avstrijski študentje preprosto sposodili pri svojih zahodnonemških kolegih.

»Interni upor« — tak naslov je dal vzhodnonemški kritik Kurt Batt svoji knjigi, v kateri je hotel zahodnoevropsko literaturo v nemškem jeziku predstaviti kot celoto. Na Zahodu je po Battu pisatelj literarni specialist, ki je odtujen splošni družbeni praksi; v svojem pisanju reflektira lastno dejavnost, ne pa tudi socialnega okolja in njegovih problemov. To je skušal Batt dokazati predvsem ob romanu avstrijskega pisatelja Thomasa Bernharda »Das Kalkwerk« (1970), v močno oporo pa so mu bili tudi teksti drugih avstrijskih avtorjev (Ingeborg Bachmann, Peter Handke, Oswald Wiener, Gert F. Jonke). Nič manj značilno ni, da se je »Wiener Gruppe«, katere aktivnosti segajo nazaj v petdeseta leta, tudi v zgoraj navedenem smislu imela za »apolitično«. H. C. Artmann je svoj odnos do politike povzel takole: »Sem sredstvo, ki pri levih povzroča bljuvanje, pri desnih pa srbenje kože.« Tudi avtorji okrog graškega »Forum Stadtparka« in revije, ki so jo začeli izdajati, »manuskripte«, so spremembo primarno razumeli kot spremembo na estetskem področju in le indirektno bi ta lahko postala tudi politično učinkovita. Kritika jim je očitala — predvsem Petru Handkeju — sklicevanje na navidezno avtonomijo intelektualcev in umetnikov in je takšno stališče denuncirala kot stanje nevarne iluzije.

Razsodba, da je avstrijska literatura apolitična, se je v tem času razrasla v razmisleka vreden kliše. Kakorkoli že, ta ambivalenca — konzervativnost pogleda na svet/inovacija v formalnem pogledu — pojasnjuje tudi razdvojen sprejem, ki niha med priznanjem vrednosti novuma in presenetljivih rešitev estetskih problemov in med kritiko pomanjkljive vsebinske substance. Ena središčnih tem avstrijske literature je tema jezika, do katere pelje več poti. Jezik — na primer v konkretni poeziji — bolj kaže nase kot pa na predmete, ki so imenovani z njim. Dodererjeva podpora prioriteti forme pred vsebino velja z modifikacijami tudi za mnoge avstrijske avtorje. Eksperimentalni romani, kot so »Der sechste Sinn« (Konrad Bayer), »Die Verbesserung von Mitteleuropa« (Oswald Wiener) in »Geometrischer Heimatroman« (Gert F. Jonke), potrjujejo pomen refleksije o formi romana prav s tem, da to likvidirajo.

Tudi če se avstrijski avtorji spustijo v probleme delavskega sveta — kot recimo Kappacher, Innerhofer in Wolfgruber — se z njim ukvarjajo z vidika prizadetega posameznika in ne ponujajo nobenih praktičnih predlogov za rešitev; takšen bolj ali manj deskriptiven odnos so avtorjem mnogokrat očitali. Pri avstrijskih avtorjih se kritika obstoječih razmer kaže s perfekcioniranjem kritike kot umetniške forme, ne pa s sporočilom, ki je sicer gotovo zanesljivejša osnova. Böll, kakršnega poznamo iz romana »Die verlorene Ehre der Katharina Blumm«, Wallraff ali Biermann bi bili s svojo učinkovitostjo netipični za avstrijsko literarno prizorišče. Avtorje, ki bi kot Böll, Grass ali Lenz dali svoj govorni dar na razpolago kakšni stranki, bi

v Avstriji iskali zaman. Celo Bruno Kreisky, ki so ga intelektualci cenili, si ni mogel ob nacionalnih volitvah leta 1979 s pisatelji prav nič pomagati. Nasprotno: Thomas Bernhard je napisal razkačeno pismo, ki ga je hamburški »Zeit« sicer objavil šele po volitvah 29. junija. Bernhard svoje kritike ni oprl na dejstva, temveč se je izkazal kot virtuoz na drugem področju: kanclerju je med drugim naprtil, da je »Tito Salzkammerguta in valčka«. Bernhard v svojem pismu tudi meni, da bi kanclerja lahko primerjali le s kakšnim trgovskim pomočnikom iz Nestroyevih iger, ne pa s kakšno figuro iz svetovne zgodovine: samo s tako iz literarne zgodovine. Takšno mnenje je značilno za odnos avstrijskih avtorjev do politike: politično zgodovino spreminjajo v literarno zgodovino. Bernhardovo pismo je lep primer za avtorjev stilizirani umik ne le iz politične aktualnosti, temveč iz zgodovine sploh. Ta proces seveda pušča svoje sledi tudi v tekstih avtorjev: izdaja jih trud, s katerim se skušajo odtegniti zgodovinskim spremembam.

Takó iskanje pozitivnega kontinuuma, ki jamči za brezčasnost, kar lahko recimo najdemo v velikih Dodererjevih romanih, kot tudi negativna prežetost s »patosom imobilnosti« (Claudio Magris), kakršno najdemo v skoraj vseh delih Thomasa Bernharda, kažeta nazaj na »habsburški mit«, katerega avtorji so prisegli pred slikami trajanja in nespremenljivosti.

Zgoraj začrtano osnovno naravnost bi potemtakem lahko navezovali na lokalne konstante, ki so se ohranile kljub političnim spremembam. Majhna današnja Avstrija z državami, ki so nastale iz posameznih delov monarhije, ni več tako povezana, kot je bila še med letoma 1918 in 1938. Dober primer te povezanosti so bili tesni stiki Roberta Musila s Prago in dejavnost madžarskega kritika Bele Balazsa v dvajsetih letih na Dunaju. Danes je pretok mnogo šibkejši, čeprav se leta 1961 ustanovljeno *Avstrijsko društvo za literaturo* trudi, da bi kljub vsem nasprotjem na literarnem področju sodelovalo z avtorji iz Čehoslovaške, Madžarske, Poljske in Jugoslavije. Revija v Avstriji živečega Madžara Györgya Sebestyena *Pannonia* tudi želi spodbujati zavest o povezujočih elementih teh dežel.

V deželah vzhodnega bloka so naklonjeni avstrijskim avtorjem, njihove tekste tam pogosto prevajajo, Avstrija si želi biti posrednik med Zahodom in Vzhodom, v estetski koncepciji (na primer na področju »konkretne poezije«) obstajajo spontane paralele med češkimi, poljskimi in avstrijskimi avtorji; vse to pa seveda ne sme prikriti dejstva, da jezikovne bariere močno onemogočajo komunikacijo. Državna skupnost več narodov danes v literaturi alpske republike ni več konkretno prisotna, pa čeprav nekateri avtorji (Friedrich Totberg, Peter Marginter, Milo Dor) svojo snov kdaj najdejo tudi tu.

Prepirljive avstrijske patriote in separatiste sicer razburja in boli, da so avstrijski avtorji prej ali slej navezani na zahodnonemške za-

ložbe in radijske postaje, vendar to dejstva ne spremeni. Je torej pri vsem tem literatura, ki prihaja iz Avstrije, nemška, ne pa avstrijska? Nikakor ni zahodnonemška. Prav posebno poudarjati avstrijsko nacionalno literaturo pa danes ne pomeni nič posebnega, ker pač ni nobenega dvoma o državni suverenosti Avstrije. Vendar tudi ni treba skromno govoriti le o »literaturi iz Avstrije«, temveč bi na podlagi prej obravnavanih konstant lahko mirno govorili o »avstrijski literaturi«. Njena samostojnost se tudi upošteva. Sovjetski germanisti so na simpoziju v Moskvi spomladi 1978 avstrijsko literaturo razmejili od nemške mnogo bolj poudarjeno, kot to zmorejo njihovi avstrijski kolegi. Samostojnost avstrijske literature se poudarja tudi v NDR, ne nazadnje zato, da bi per analogiam našli oporo za definicijo laštne (nacionalne) identitete. Poučna v tem smislu je antologija »Avstrija danes«, ki je izšla leta 1978 v Vzhodni Nemčiji.

Razmejitev avstrijske literature od zahodnonemške ni več — kot mutatis mutandis v času med obema vojnama — nemško-nemški problem, temveč nemško-avstrijski. V poročilu ob podelitvi nagrade Ingeborg Bachmann leta 1979 v Celovcu je v »Zeitu« pisalo: »3 : 0 za Avstrijo«, ker so šle podeljene nagrade v roke Sasu, ki živi na Koroškem, in dvema Avstrijcema. Poročevalec je komentiral, da to za stanje sodobne literature v nemščini sploh ni netipično. Dejansko: prav priznanje, ki so ga avstrijski avtorji deležni v Nemčiji, bi lahko ponovno vzgojilo nezdrav hibrid.

Ker je samostojnost Avstrije dejstvo, ni nobenega razloga, da bi avstrijsko bistvo konstruirali s številnimi spretnimi prijemi in potem iz tega bistva izpeljevali avstrijsko nacionalno literaturo. Vendar pa obstajajo dobri razlogi, da literaturo, ki prihaja iz Avstrije, *tudi*, čeprav nikakor ne izključno, dojemamo v njenem konkretnem, zgodovinskem (avstrijskem) kontekstu, pa ne zato, da bi s tem redili prikrit, toda zato še toliko bolj trdovraten šovinizem, temveč da bi lažje vrednotili dobre in slabe strani te literature.

Prevedel Jani Virk

Franz Schuh

Odnos med literaturo in močjo ob primeru Avstrije v sedemdesetih letih

Uvodna opomba

Kar sledi, je govor, sestavljen iz drobcev, njihova urejena rekonstrukcija je pač stvar »znanosti«. Taka znanost tudi obstaja, imenuje se sociologija literature, toda ta je, kot imajo navado govoriti v krogih, ki se z njo ukvarjajo, »še daleč v svojih začetkih«. Njena temeljna težava je v tem, da mora najprej najti tisto ravnino, ki jo tvorijo stičišča družbene, zgodovinske realnosti in vsakokratnih estetskih form posredovanja. Aporije, ki spadajo zraven, so fiksirane metodično in zgodovinsko.

Ce delo interpretiramo imanentno, gre pri tem za to, da ga postavljamo kot nekaj absolutnega in mu potem vzvratno prisojamo nekakšno iz zgodovine človeštva štrlečo avtonomijo, do katere, to je še vse preveč logično, kažemo tisto priprošnjiško obnašanje, ki na vsako kritiko reagira kot na motenje njegovega religioznega rituala. Tovrstne reakcije so bile, kot vemo, dolgo časa — predvsem na Dunaju — poglobljena naloga germanistike: literatura kot opij literarne vede.

Če pa, obratno, literarno delo relativiziramo s tem, da ga navežemo na njegov zgodovinski vir, potem zabrišemo njegov odmik od realij, zgodovine in družbe, brez katerega umetnostnega produkta ne samo da ne bi mogli narediti, temveč tudi ne bi obstal, saj bi že zdavnaj vzel konec skupaj z družbenimi pogoji svojega nastanka.

Redkokdaj, včasih pa le, uspe to avtonomijo preseči in takrat nam interpretirajoči umetniški um, vsem strmečim, prikaže vpetost zgodovine in estetike v literarnem delu. Za samo umetnostno kritiko pa je simptomatično, da to ponavadi uspe le v dimenziji umetnosti, veliko bolj redko pa v znanosti. »Nekaj metafizike, malo mistike in veliko mitologije bo na tem področju še dolgo zadostovalo za to, da bo zapolnilo mesto pozitivnih spoznanj.« Te Valeryjeve teze do danes ni še nihče ovrigel, rešitve pa na tem hektičnem problemskem območju prej predpostavljamo in simuliramo, kot pa res dosegamo. To predvsem velja za bleščeči ideologem o enotnosti umetnosti in zgo-

dovine, ki ga tako triumfalno prikazujejo različni »svetovnonazorski« diskurzi. Takim diskurzom pa momenta spontanosti, ki predstavlja umetnost, nikoli ne uspe prevesti v lastna razmišljanja, saj je njihova splošno priznana naloga v tem, da spontanost zajemajo v sheme in da že vnaprej vedo, kateremu univerzalnemu smislu delo pripada.

Sam nasprotno ne mislim, da se mora poskus, da bi prišli do pozitivnih spoznanj, nujno izčrpati v zloglasnem fetišizmu dejstev; goli čut za empirijo nam zelo nepatetično kaže tisto, kar je ponavadi zakrito, to namreč, da je »literatura« institucija — tako kot »diplomacija«, »moda« ali »šport«. Literarno življenje, ki se v omikanih glayah zrcali kot nekaj avtonomnega, če ne celo nadčasovnega, preveva odnos do moči, konstituirajo ga interakcije nacionalnega položaja, državnih cen, osebnega resentimenta in od zunaj vodenega okusa; moč, s katero pisci paktirajo v času, zato da bi svojo resnico od onkraj lahko podzidali z veliko knjižno naklado tukaj, ni vedno dobra moč.

Seveda teza o literarnem življenju kot *eni od* institucij moči nasprotuje nazoru, ki ga je zelo uspešno izrekal Erich Fried: literatura kot strategija preživetja ljudi, ki jih imenujemo pesniki, pisanje kot nuja, ki ni prisila, kot osvoboditev, kot del ekstremne — da, ekstremistične umetnosti življenja, vedno na robu, v bližini samomora, zadnja rešitev in hkrati zmožnost, da brez iluzij pogledaš v oči nerazrešljivosti kolektivnega, zatonu sveta. Morda bi bila dovolj že Barthesova teza: »Pisanje je dajanje za nič«, saj bi tako dajanje, ko pa vedno dajemo nekaj za nekaj drugega, pomenilo redkost, ki bi zadovoljila celo naš okus. Toda ne gre za to, temveč za nekaj drugega — kako lahko povežemo ti dve ravni, raven umetnosti in raven moči?

Prav to je tudi resen problem življenjske prakse živečih avtorjev in prav noben čudež ni, da ga ti rešujejo tako, da ga ne rešijo, namreč z razcepom. Klasičen razcepljen tip piše avantgardistično literaturo, v političnem, vsakdanjem pa svoje osti nastavlja tako kot nihče drug; klasičen razcepljen tip ima teorijo, ki je enkratna kot on sam, in prakso, ki je vsakdanja kot pri vseh drugih. Razcep je realnost in vsaka morala, ki od bližnjika zahteva, da ga ukine, pri tem ni samo nemočna, ampak tudi nepravilna. Pisatelje — tako kot druge ljudi — moč preveva predvsem v njihovih iztirjenostih; narcisoidnost in paranoja sta tako rekoč poklicni bolezni avtorjev — in kdo se lahko bori proti svoji narcisoidnosti in paranoji?

Toda prav nič nam ne stoji na poti, da naslednjih drobcev in nedomišljenosti ne bi posvetili kateremu od avstrijskih državnih uradnikov. Če problematiko literature in moči — zavedajoč se Avstrije — omejimo na odnos med literaturo in državo, potem lahko rečemo: Kje drugje kot pa v tekstu državnega uslužbenca o državni kulturi sta bili literatura in moč v 70-ih letih bolje posredovani?

Zla moč od nekdanj in dobra moč od danes

Moje gospe in gospodje, jaz, karkoli ta jaz že je, tudi jaz sem, vsaj kolikor stojim tu pred vami, produkt tiste moči, o kateri naj bi govoril — in prav to, da sem produkt take moči, je vzrok temu, da lahko o njej brez zadržkov govorim; drug, temu soroden razlog je v tem, da je moč danes zelo prepričana vase ali, morda še bolje, da je utonila zelo globoko v svoje samopozabljenje, saj si domišlja, da se je kot moči sploh ne da spoznati in nagovoriti; sebe dojema zgolj kot umno funkcioniranje, kot stvarno in trezno odločanje, in če se že nima za to, potem verjame vsaj v popolno legitimnost sebe kot moči. Tako moč danes nima slabe vesti, morda sploh nima nobene vesti. Visoko razvita delitev dela, trezna birokratizacija ne prenašata takega patosa. Povsod, kjer se govori o prekoračitvi pooblastil moči, povedano zveni klišejsko, kičasto, namaziljeno, neustrezno. Prav nasprotno pa velja za preteklost — početje nacistov je danes a priori stigmatizirano s patosom moči, njihovo ravnanje takoj spoznamo za ravnanje moči. Požig knjig, na katerega tu mislimo, tako kot »misli« bralec kriminalnega romana na umor, katerega žrtev ni postal on, požig knjig je najbolj premočrtna rešitev neskladja med močjo in kulturo. Obstaja že od vsega začetka, posebno pa od začetka meščanskega sveta. Nič čudnega, da je bila pred požigom knjig v Nemčiji cela vrsta literarnih debat z naslovom »Duh in moč«. Moč je slednjič sprejela izziv in neskladje med sabo in duhom odpravila po svojih principih. Tehničnih principih — za moč še ni bilo duhovnega problema, ki se ga ne bi dalo rešiti na njen, torej tehnični način.

Požig knjig, piromanska tehnika, skriva v sebi visoko mitsko vsebino, to je tehnika, s katero politika zbriše spomin — spomin literature — da bi sebe v svoji sedanosti uveljavila kot zbir celotne zgodovine. »Prav to,« nas podučil Blumenberg, »je vseskozi mitski postopek: kontingentni, naključni dogodek se legitimira s tem, da se postavi za reprezentanta celotne zgodovine.«

Vzorec, ki nam ga ta požig kaže, je surov in preprost: v slehernem zgodovinskem trenutku ljudje ne živijo le od moči svojega vedenja, temveč tudi od tega, da odrivajo tisto, kar kaže negotovost njihove življenjske forme. Pri tem potiskajo na rob ljudi, ki so personalizacija te negotovosti in obupa — pesnike, filozofe, pisatelje, torej ljudi, katerih igriva fantazija relativizira sleherno politično krepkost. Tista politika, ki je iz požiga knjig na koncu napravila krepkost, je s tem hotela uničiti tudi spomin, ki je kazal ničnost njene lastne mogočne, toda kontingentne prakse. Tako je trenutek, v katerem padajo knjige v ogenj, mrtva točka zgodovine, svetlobni signal potlačitve, ki se prenareja, da je nov začetek, čeprav, ali pa prav zato, ker je samo uvod v postoterjenje tistega, kar je že bilo.

Kontingentni dogodek v tem, da se skuša postaviti kot reprezentant celotne zgodovine, najde svojo legitimnost, hkrati pa se v tem poudarjenem manifestiranju svoje zahteve tudi sam zlomi. Pravzaprav je to ostentativna manifestacija zahteve po moči, ki se kaže kot izbris spomina s požigom; toda prav spomin, ki je imel v knjigah, ki niso popadale v ogenj, še naprej svoj materialni substrat, je zlomil ta poskus »direktne« sprave duha in moči. Po eni strani je bil požig samo simbolni akt, ki duha ni mogel nikoli zadeti tako popolno, kot si je to sam umišljal, po drugi strani pa se je v njem moč do konca, totalno deklarirala, tako da ni mogla »več nazaj« in se je bila z duhovno močjo zmožna srečati le še v direktnem spopadu.

Za bolj sodobne razmere pa se nam postavlja naslednje vprašanje: *ali danes obstajajo kakšne druge forme taiste rešitve po volji politike, ki lahko shajajo brez ostentativnega manifestiranja, brez mitskega zaloga, in brez nevarno odkritega patosa moči?* V 70-ih letih se je na primer socialdemokracija ponujala kot »dobra moč« umetnosti. Ta njena drža je prav tako lažna, kot je lažno zgražanje literatov nad birokratizacijo kulture. Brez birokracije se namreč v naši družbi ne da nič več narediti. Kultura in oblast sta — v najizvirnejšem pomenu te besede — naličje in grb istega kovanca, čeprav je res, da se neprimerno več teh kovancev steka v žepe tistih, ki imajo v rokah oblast.

To razmerje dveh moči je porodilo tako anarhističnega umetnika, ki ga štipendira država, kot umetnosti sovražnega literarnega uradnika, umetniškega menedžerja. Tudi v 70-ih letih se torej da moč še najlažje definirati kot razmerje znotraj nekakšnega komunikacijskega sistema (umetnost — oblast), le da je v njem težko definirati tiste odnose, ki so za moč konstitutivni. Morda je moč na sebi danes zgolj še mit? Foucaultov kolega, Jean Baudrillard, je imenoval pronicljive, tenkočutne Foucaultove analize moči »pojavnost nostalgije«. »To, da veliko govorimo o moči, ne pomeni nič drugega kot to, da moči same nikjer več ni. Tudi z bogom je bilo tako: vsepovsod prisoten je postal šele tik pred svojo smrtjo ali, še bolje, smrt boga spada celo v čas pred tem, ko je bil vsepovsod prisoten. Z močjo je isto: zato ker je mrtva, zgolj še prikazen in racionalna utvara, je vsem na jeziku.«

Toda, kaj je moč potem, če ni več nič? Zarotitveni obrazec, ki vse uroči, tako da nihče ne vidi, da se posedovalec »moči« ne razume na nič drugega kot le na posege in prijeme v družbeni stroj, posege in prijeme, ki ne pomenijo nič drugega kot to, kar pač pomenijo, ki torej v nobenem primeru ne pomenijo »moči«, torej ničesar skrivnostnega, nečesa, kar je v ozadju, nečesa nadnaravnega, temveč le banalno virtuoznost, ki izkorišča »moč« kot »simulacijski prostor«, v katerem se dolgočasna, pusta, le v svoji banalnosti veličastna realnost ne bo vtikala v njeno prakso. Prav tu si je našla svoj prostor socialdemokracija kot »dobra moč«. Zanj značilni razcep na »dobro voljo«

na eni in pragmatizem na drugi strani prav gotovo ne spada med najslabše tehnike vladanja, posebej če ji na strani tistih, ki so vladani, ustreza komplementaren razcep. Umetniki v 70-ih letih socialdemokraciji niso bili blizu zato, ker bi slednja še vedno spodbujala in terjala svobodo, predvsem pa svobodo umetnosti, temveč zato, ker je bilo v njej mogoče vzpostaviti neki poseben krogotok vzajemnega priznavanja, v katerega so meščanske stranke s svojim okorelim umetnostnim moraliziranjem lahko vstopale le v posamičnih, obrobni odsekih. Socialdemokratskemu razcepu na dobro voljo in na pragmatizem, ki upošteva nujnost stvarnega, se nasproti postavlja razcep v mentaliteti literatov. Literati namreč hočejo radikalno kritizirati državo in družbo, jezik in način življenja, po drugi strani pa svojemu »partnerju« postavljajo ljubezenske zahteve — hočejo, da jih vsi ljubijo zaradi njihovega dela, in to tudi tisti, katere sami kritizirajo. Nasprotna stran jim za ljubezen ponuja izjave dobrohotečih duš, za kritiko pa pragmatike, ki jih obsedajo s svojo nevrotično željo po redu. Socialna demokracija zna tako kot nihče drug v sebi združevati kritiko, ki jo dobrohotno usmerja tudi nase, in hkrati tudi mesto, ki zadovoljuje umetnikovo slo po ljubezni in priznanju. Po eni strani tako uteleša umetniško utopijo o komunikaciji, ki je ne obvladuje diskurz gospostva, po drugi strani pa je prav ona tisto gospostvo, ki mu je prav tako zadoščeno — s tem, da na trgu uveljavlja specifično vrsto komunikacije, umetnost in literaturo, ki ju namesto blagovnih oznak ovešajo imena slavnih avtorjev.

Temu razcepu v velikem planu se nasproti postavlja razcep v pesniku. Bistvo pesnika, sem slišal govoriti nekega pesnika, ki je citiral nekega že umrlega pesnika, bistvo pesnika je v tem, da se prej pusti ponižati kot človek kot pa kot pesnik. Ta patos se lahko ohranja s tem, ko se meri z mero veličavosti pesniškega poklica in zato tudi s herojstvom pesnikovega ponižanja, pri tem pa nevede pristaja na mero, po kateri se to ponižanje v resnici »meri«: če pesnik loči od sebe človeka in človek pesnika, potem to ustreza tistemu razcepu njegove družbene funkcije, po katerem je narejena delitev na poklicne maske modernega sveta. Biti pesnik torej pomeni poklic, ki je tak kot drugi poklici, seveda k njemu spada diskurz, ki se temu na vse grlo upira. No, pesništvo v resnici ni nikoli poklic za vse tiste, ki pesnijo brez uspeha, pa tudi ne za avtorje tistih zelo redkih literarnih tekstov, v katerih se poskuša v institucijo tako pojmovane »literature« prebiti tisto, kar je v njej tako rekoč neumestljivo. Zato ker je posel prodaje pisave in govorjenja — v korist in v škodo vseh — narasel do velikanskih dimenzij, se pesniki zapletajo v najbolj korumpirane in banalne rituale poklicnega življenja. Profanacija pesnika kot »človeka« je, ker je primerljiva s ponižanjem vseh drugih, nekaj banalnega. Nič čudnega torej, če se skušajo ti ljudje od vsega tega dvigniti vsaj kot »pesniki« — tako kot feniks iz pepela...

Literatura in država

Interakcija med literaturo in državo torej predstavlja zelo preprosto nasprotje: na eni strani umetnikova individualnost, izolirana in narcisoidna, nagibajoča se k fetišizaciji lastnega dela, na drugi strani država kot čisto »drugo« umetnika, kot vsemu umetniškemu nenaklonjeni partner. To nasprotje v enaki meri velja tako za oportunističen del umetnikov, kot tudi za »anarhiste«. Oportunisti bodo kmalu iznašli različne forme ritolazenja in ritolizenja, anarhisti pa različne forme estetizacije nasprotja med sabo in državo. Obe varianti iste drže pa se odvijata po natančno določenem scenariju, obe sta že vnaprej vkalkulirani in kontrolira se ju lahko, ne da bi ju bilo treba kontrolirati direktno.

Vendar za umetnika druga stran ni neposredno država, temveč družba. Gospodarska forma te družbe pa literarni produkciji ne omogoča, da bi lahko večina umetnikov dosegla vsaj življenjski standard srednjega sloja — velika večina producentov umetnosti namreč ždi pod tem nivojem. Družba je torej organizirana tako, da njeni ekonomski mehanizmi ne morejo spodbujati in zagotavljati umetniške produkcije. Velja kvečjemu obratno — ekonomija lahko preživi tudi čisto brez umetnosti.

Po drugi strani pa je aktivna umetniška produkcija družbi potrebna zaradi prestiža; vzroki za to pa so celo za njene najbolj častivredne predstavnike in svétnike nekaj čisto iracionalnega, zgolj nekaj, kar pač zahteva tradicija. No, vsekakor družba te produkcije ne more zagotavljati, zato pa to zahteva od države. Država je »nebo meščanske družbe«, torej mesto, na katerem se konflikti zemeljskih interesov vsaj idejno izravnavajo. Država je tako rekoč neke vrste naslovnik delegiranja zahtev — predstavlja nekakšen egoizem nad-ega, ki ga sestavljajo parcialni egoistični interesi, saj vendar vemo, da v nekaterih okoliščinah odrekanje egoizmu egoističnim interesom bolje služi kot egoistično vztrajanje v družbenih nasprotjih.

Državo najbolj vidno reprezentira vlada. Kar težko pa si je predstavljati, da bi vlade danes vzpostavljale direktne kontakte z umetnostjo; ministri, najvišji uradniki države, morajo same sebe tabuizirati, ne smejo dopustiti, da bi se jih dotaknil piš raznorodnih družbenih tokov, ne smejo se postavljati na stran parcialnih interesov. S to svojo nenagovornostjo — to je klasična tehnika vladanja — ohranjajo svoje dostojanstvo. Predstavljajte si, da bi minister za gradbeništvo interpretiral pesem — kje je vendar njegovo dostojanstvo?

Da bi se zaščitila, si država najame specialiste, ki so s svojim znanjem in praktičnimi izkušnjami zavezani tako umetniškemu kot državnim interesom. To so t.i. »središčne«, lahko bi rekli »solarne« osebnosti, umetnostni uradniki in menedžerji, ki posredujejo med državo in umetnostjo. Hkrati umetnike dobesedno »posredujejo« trgu, saj

umetnika kot umetnika na čistem trgu umetnosti, v neizbežni množici, ne bi mogli razkazovati, na trgu umetnosti bi bil proletariziran, v proletariziranem stanju pa nihče ni razkazljiv, nihče ni videti dobro, posebno ne umetnik. Po drugi strani ti menedžerji sledijo državnim interesom, usmerjati, organizirati in prezentirati morajo državni prestiž, ki bi lahko zanjo pritekal z območja umetnosti.

Pri tem je seveda vedno dovolj motenj, ki se jih da v ta proces že vnaprej vkalkulirati, pa tudi takih, ki to vkalkuliranost transcendirajo, kot npr. Hundertwasser, ki si je na podelitvi državne nagrade slekel hlače.

Dogodke te vrste lahko razumemo tako, da se je tisto, kar je samoumevno za določene skupine umetnikov, vneslo v samoumevnost akcij države same in prav tu se je prva samoumevnost razbila ob drugi. Toda tudi ta kolizija spet ne proizvaja nič drugega kot neki že vnaprej postavljen scenarij, namreč škandal. Seveda takih, v ceremonial že vkalkuliranih škandalov ne proizvajajo zgolj razdraženi umetniki, ampak tudi država sama.

Če govorimo o Avstriji, ne smemo pozabiti, da države kulture in škandalov ne producirajo le zase, temveč »kulturne« naloge rešujejo »bilateralno«. Politika avstrijske države je npr. bistveno neokonservativna. Kaj pomeni »neokonservativizem«? Po Habermasovi definiciji — radikalno funkcioniranje kapitalistične družbe ob hkratni bidermajerski kulturi. Le da si je težko zamisliti, kako bi pri nas lahko kapitalizem radikalno deloval. V sosednjih državah, npr. v ZRN, je tak kapitalizem nekaj resničnega in zato (bilateralna) naloga avstrijske državne kulturne politike ni v tem, da se pogaja z umetniškim individuuumom, ampak v tem, da za druge postavlja kulturni pogon z bidermajerskimi vsebinami — Salzburški festival, mesto, kjer nemški fabrikanti sekta drug drugemu zagotavljajo lastno vznemirljivo pomembnost.

Ekskurz v svet resnično lepega

Lepota mora biti mogočna, da bo moč lahko lepa. Vendar ni literatura tista, ki poglavitno prispeva k polepšanju moči, čeprav postane literatura vse, kar s tem polepševanjem sovпада, tudi časnikarski hvalospevi.

Ne, v Avstriji je tak umetnik dirigent, ki mu Staatstheater dolguje svoje najbolj bleščeče trenutke. To je osamljen mož brez prijateljev, zaprt vase kot v steklen stolp. Hodil je po najtežji poti, to je pač cena njegove umetnosti. Nikoli ni hotel *muzicirati*, temveč, kot pravi sam, glasbo je hotel *delati*. To, na kar igra in zaradi česar so nad njim vsi tako navdušeni, je *moč*. Veliki pevec tako o njem pravi: »Rad sem bil instrument, na katerega je igral.«

Veliki dirigent je za državo tako privlačen zaradi dveh stvari: najprej — »dela« glasbo, ki je že narejena, reproduktivna umetnost torej, umetnost, ki je zaradi gospostva in temelji na gospostvu. Vladajoči razred, pravi Walter Benjamin, vlačí kulturne dobrine s seboj naokrog v triumfalnem sprevodu, in ta sprevod seveda potrebuje dirigenta. In drugo — v delo velike osebnosti se da projicirati smisel dela nasploh, smisel, ki ga ima vsakdanje delo tako malo, da ga mora kompenzirati s praznovanji. Sakrosanktna sila dirigentovega dela je negativ večine, ki mora svojo delovno silo pod ceno prodajati na trgu. Estetizacija dela — to je ideološki profit, ki ga lahko sistem — sam na sebi povsem prežet s sovraštvom do umetnosti — izvleče iz maestra. Finančno ministrstvo mu gre zelo na roko, on pa o finančnem ministru pravi: »Zelo občudujem njegov smisel za umetnost.«

Možje starega kova

Seveda imamo v Avstriji tudi možje starega kova, ki še vedno regulirajo umetnostno dogajanje. To so osebnosti, lahko bi celo rekli neke vrste javne korporacije, v katerih se različni vzvodi moči povezujejo v enoten voz. Ni preveč pametno, če jih začnemo takoj kritično obravnavati, nanašajoč se na nenavadno omejenost njihovih izjav in na nekoliko milnato auro, ki jo znajo razširjati okoli sebe. Uvideti moramo, da so ti tipi prav utelešenje tistega, kar naj bi vsa njihova praksa in osebnost pravzaprav zakrivali, namreč utelešenje »izgube vseh vrednot«. Pri tem so te osebnosti nedvomno nadpovprečno družbeno aktivne. Vsakdo ve, kaj »so« in na kakšen način »so«, vse to je nekaj povsem javnega, vendar tega nihče ne izgovori, obdaja jih mitični molk, če pri tem upoštevamo, koliko ljudi je posvečenih v skrivnosti teh gospodov in koliko ljudi jih je spregledalo v celoti. Njihove zvezde so te vrste, da se, ko na enem delu neba zaidejo, na drugem spet pojavijo.

Zanimivo je predvsem dvojno delovanje teh gospodov, njihova organizacijska kot tudi interpretacijska dejavnost. V zadnjo spada tudi delo enega teh gospodov, ki ima naslov »Skušnjave nihilizma«. To je poskus interpretacije F. Kafke, ki se steka predvsem v poudarjanje tega, da Kafka nikoli ni bil nihilističen pisatelj, nihilizem je vendar utelešenje vsega zla na zemlji, Kafka pa je vendar dober (odličen) pisatelj. Nasprotno, Kafka je v svojem romanu Josefa K. kritiziral, zato ker ni bil zmožen razviti pozitivnega smisla življenja. Če bi bil Josef K. tega zmožen, potem se nanj ne bi zgrnil tisti slavni proces. Proces proti Josefu K. je torej nekaj povsem upravičenega, legitimira ga njegova krivda.

Te vrste sodba, v kateri skuša očetovska morala zavreti preveliko okretnost svojih sinov, vanje projicirati krivdo, je za našo kulturo

nekaj tipičnega. Za to krivdo se dobi odpustek le z duhovnim aktom, v katerem zasnuješ nov smisel, skratka z duhovnim aktom pozitivnega priznanja.

Ta tipični, krivdo pripisujoči diskurz pa v resnici proizvaja prav karkovski svet. Ta ambivalentnost je že pri Kafki samem — nikoli ne moremo reči, ali je »za« ali »proti« moči. Specifičnost tega sveta je prav v tem, da v njem o tej stvari ni odločitve — in prav iz neeksistentnosti te odločitve bi morala izhajati tudi gornja interpretacija, če seveda nihilizma že vnaprej ne bi postavljala za tabu.

S to interpretacijo »interpretacije« smo hoteli pokazati, da se v meščanskem svetu razmerja moči ne uveljavljajo zgolj prek formalno političnih ukrepov, prek menedžmenta in birokracije, temveč da se v prostoru te birokracije razraščajo vsebine, ki, čeprav jih sestavlja arhetipsko konservativno čvekanje, njihovim zastopnikom zagotavljajo uspešno (in dolgo) kariero. Sociolog Bourdieu je ta svojevrstni splet realne moči in interpretacijskega hotenja strnil v sintagmi »simbolno nasilje«: »Vsaka moč do simbolnega nasilja, tj. vsaka moč, ki ji uspe uveljaviti pomene, s tem, da razkrije razmerje sil, ki utemeljuje njeno silo, temu razmerju sil pridaja neko posebno, pravzaprav simbolično moč.«

Gornja interpretacija je prav posebno tipična demonstracija starega kulturnokritičnega pogleda 50-ih let. Ti možje starega kova so imeli v 70-ih letih različne, specifično porazdeljene pozicije in službe, ki so med seboj tvorile neke vrste mrežo, v katero se je marsikaj ujelo in ki je, mreža namreč, potrebna posebno poglobljene interpretacije, saj je prav ona paradigma avstrijskih razmer — rotirajoče menjave pozicij, ki kaže na to, da je tudi sfero političnega zamenjala sfera politike kadrovanja.

Sklepna pripomba

50-ta leta so tisto, kar se uteleša v posameznih osebnostih našega časa, pa ne le v njih; 50-ta leta, ta svojstvena ideologija časa po vojni, mešanica ledene kave in hladne vojne. Mogoče je naša sodobnost prav zrcalna podoba 50-ih let: če so ta leta imela katastrofo in padec vsega družbenega za sabo, ju imamo potem mi morda pred sabo. Zato pa so 50-ta leta imela pred sabo vzpon, mi pa ga imamo prav gotovo za sabo.

Situacija v 70-ih ne izraža nič drugega kot prav to, še vedno aktualno mentaliteto polpreteklega časa, parado položene kulture sramežljivo ponarejenega lažnega videza, ki tudi danes prinaša družbeni uspeh. Tako je torej bilo v 50-ih in tako je v 70-ih; vprašanje je, kaj je potem s časom, verjetno se je ustavil.

Če se povrnemo k našemu uvodnemu razmisleku — za demokracijo predstavlja fašizem nekakšen muzej grozot in tako kot ponarejamo

Rubensa, ponarejamo tudi Hitlerjeve dnevnike. Povsem jasno je, da je interes sleherne moči, da vse katastrofalno prestavi v preteklost. To potem izzove nasprotno strategijo — poskus aktualizacije preteklosti, tega pač, da je danes vse tako, kot je vedno bilo. Tako hudo menda ni, čeprav se postavlja vprašanje, kam neki so izginile vse nekdanje energije, ki so razpihovale ogenj, v katerega so padale knjige, ko so v njem zaslutile (z njim se je npr., čeprav le v svojih dnevnikih, igral celo g. Musil) udar mladosti, osvoboditev od dekadentnosti in teže zgodovine?

Hrepenenje po kulturi, ki naj bi venomer kazala v prihodnost, hkrati pa je sparjena s strahom, da se v njej morebiti ne skriva območje, v katerem bo prišlo vse na dan (družbena kloaka in njeno drobovje), in povrh še nenehno dajanje vtisa, da je država sama že na drugi strani, onkraj vseh razcepov, tako da vsem preostane le to, da se trdno držijo linije državnega predsednika, to je stanje, ki ne daje povoda za veselje. Hkrati se to stanje nenehno povezuje z občutkom, da se te zelo slabo sliši. Po mnenju tukajšnje kritike je sodobna umetnost že zdavnaj naredila samomor, ostaja le še panoptikum groze.

Tej kritiki lahko prisluhujemo le, če se hočemo zabavati ali pa, malo manj nedolžno, če z njo delamo reklamo za objekte njenega kritičnega postopka. Nihče namreč ne vrednoti našega dela bolje kot zagrizeno malomeščansko sovraštvo.

Tak nasprotnik nam je na žalost usojen, koristi nam, mi pa moramo za to plačevati davek — naša pozicija je lahko le virtuožno zaničevanje in ironična distanca.

Prevedel Samo Krušič

Michael Scharang

Proletarizirana literatura

Med neko javno diskusijo na Dunaju, pri kateri naj bi šlo za Hofmannstahla, je neki pisatelj izjavil, da s tem in ostalimi gospodskimi pisci nima kaj početi, saj sta mu njihov jezik, njihova tematika tuja.

Vprašal sem se, kakšnega porekla pa so potem sodobni avstrijski avtorji. Kolikor poznam svoje kolege, so to pretežno hčere in sinovi delavcev, kmetov, malomeščanov. Tista peščica, ki izvira iz meščanske družine, nima od tega nobene koristi, vsaj jaz je ne vidim. Nobenega v kakšni reprezentativni hiši, v fevdalnem stanovanju, daleč naokoli nikogar, ki bi se lahko obesil na dediščino ali na svojo premožno družino.

Zdi se, da je tistih nekaj piscev, ki zaslužijo dovolj za udobno meščansko življenje, njihov socialni vzpon tako prestrašil, da uporabljajo svoj denar za zidavo skrivališč. To je razlog, da se sramežljivo skrivajo v svojem slonokoščenem stolpu.

Vendar je v ozadju njihovega obnašanja upravičen strah pred tem, da bi se utegnil njihov socialni vzpon čez noč končati. Zato se delajo socialno mrtve. In se tudi literarno socialnega ogibajo kot hudiča; pazijo, da razen ustvarjanja solidnih umetnin niso preveč vpadljivi. Kajti ravno tako daleč seže njihovo socialno vedenje, da se bojijo, da bi prekoračitev te meje utegnila pomeniti prvi korak v socialni padec.

Vprašal sem se po poreklu, čeravno me poreklo in življenje avtorjev zanimata neprimerno manj kot njihova literatura. Ob tem pa se je pojavilo neko novo vprašanje: če pisatelji, ki prihajajo iz meščanskega sloja, izginjajo, kako se potem piše meščanski literaturi? Kakšen smisel še ima govoriti o meščanski literaturi? Skušal sem se spomniti knjig, napisanih v desetletjih po zadnji svetovni vojni. Vsake, ki sem jo, kolikor sem se utegnil spomniti, prebral. In vseh skupaj. Ta spomin mi je rekel: zdi se, da imamo nov tip literature. Literatura, ki prihaja majhna. In končno sem razumel tožbo meščanov, da ni več nobene velike literature.

Prihajati majhen, to je najprej gesta. Tisti, komur je lastna, z njo izraža, da ne vidi razloga za napihovanje, da pogreša vsakršen povod za širokopotezen nastop. Kakšna posebna zasluga? Komajda. Kako naj bi se pa drugače vedla literatura po vojni? Pogled na literaturo med dvema vojnama jo je moral poučiti, da mora biti previdna, da se ne sme preveč širokoustiti. Tista literatura se je vsekakor širokoustila, upravičeno, z velikimi deli se je vmešala v velika družbena vrenja; je imela vsaj s pogledom nazaj na prvo svetovno vojno in k propadu monarhij kaj povedati. Vendar je triumf nacionalsocializma to na najzlobnejši način relativiziral.

Tudi če je utegnilo biti to vprašanje nesmiselno, si ga je bilo po osvoboditvi izpod fašizma treba zastaviti: čemu ta veliki literarni napor, če ni mogel preprečiti najhujšega? To, kar je na vprašanju nesmiselnega, leži na dlani: če nikomur drugemu, zakaj naj bi ravno literaturi uspelo preprečiti fašizem? Kljub temu pa za vsem tem tiči neki smisel. V samoobtoževanju literature, da je odpovedala, se nadaljuje žalovanje za izgubljenim upanjem; za upanjem, da lahko literatura v družbi kaj spremeni.

Fašizem je neovrgljivo odgovoril na vprašanje o učinku literature v meščanski družbi. Groza nad tem odgovorom tiči literaturi po pravici še vedno v kosteh. Če je vprašanje o učinku kljub temu še vedno v modi, s strani objestnih duhov garnirano z dodatnim vprašanjem o spreminjanju sveta z literaturo, potem samo še kot rutinirana družabna igra v zadrego spravljenega občinstva, ki je odkrilo, kako je mogoče avtorje z njihove strani spraviti v zadrego. Odgovor je ustrezno rutiniran: namignjeno je na neposredni učinek.

Domnevnega dejstva učinka, ki sta ga nekoč poleg umetnosti postavili in izzivalno formulirali tudi teorija in znanost v lahkomišelnih paroli o moči duha, so se bali kot duhovne nevarnosti, vendar tudi kot zametka realne protisile. Zato je fašizem s tem tako besno pometel.

Družba, ki ga je nasledila, je pohlepno pograbila to volilo. Tisti, ki so se zdaj zopet hoteli čutiti zavezane duhu, niso samo protestirali, ampak so se mnogo bolj zavzeto uprli groznji, da naj bi nemoč duha, ki so jo smatrali za fašistični intermezzo, postala trajno stanje. Vprašati so se tudi morali, kako je to bilo z duhom, ki bi moral omečiti svoje nasprotje; če ni eden že morda tičal pod streho drugega.

Ni manjkalo dvomov in malodušja, tudi ne upanj. Kakorkoli so se že slej ko prej surovo poigrali z duhom, se je to vendar zgodilo v demokraciji, mladi, in ta bi se razvijala, morda v korist duha. Do tu bi prišli z dvomi v duha do roba, dalo bi se reči, kakšen otrok duha je kdo in potem bi se morda dalo nastopiti tako samozavestno, kot so to počeli predhodniki.

Kar je veljalo za duha, je zadevalo tudi literaturo. Celo spontano željo, da bi vrnila fašizmu, da bi se mu maščevala za škodo, ki ji jo

je naredil, si je le sramežljivo izpolnila. Družba se ni sama od sebe rešila fašizma, kako naj bi bila potem sprejemljiva za spontan anti-fašizem. Poleg tega so dali novi oblastniki vedeti, da se ne mislijo popolnoma odreči staremu blagodejnemu učinku pobite literature.

Tako so literaturi že ob prvem zamahu, ko je hotela udariti, segli v roko. Znašla se je med dvema frontama: za njo fašizem, pred njo njegovi jeguljasti dediči. In s tem tudi med dvema vprašanjema: naj se ukvarja s preteklimi zadevami ali, kar je nujneje, z lastno sodobnostjo, ki je restavriralna temeljni vzorec preteklega?

Tisto, kar je bilo na teh dveh vprašanih bridkega: nanju ni bilo mogoče odgovoriti ločeno, ne teoretično, ne literarno. Vendar ravno glede tega ni bilo družbenega konsenza. Nasprotno, oblastniki so v svojo zaščito uveljavili dogmo, da je spraševanje o preteklosti sicer legitimno, spraševanje o sedanjosti prav tako, da pa je zatrjevanje, da je med obema povezava, navadna demagogija.

Literatura se je znašla v brezupnem položaju. Čutila se je zavezano velikanski nalogi, nalogi, nad katero je bil seveda razglašen bojkot. Tako je dolžnostni tematiki stopila ob bok še borbena tematika. In da bi bilo mogoče temu priti na kraj, bi bilo potrebno imeti veliko sape. Ta pa ima svoje pogoje, življenjske pogoje. Preden nekemu duhovno poide sapa, mu lahko poide fizično; in ekonomsko.

Tu so prišli na dan novi oblastniki. Izstradali so novo literaturo. Po njihovih zahtevah naj ne bi več postala tisto, kar je bila pred fašizmom. Odnos do emigriranih avtorjev je to nedvoumno pokazal. Literatura ne sme več postati družbena.

Torej je bila buržoazija sama tista, ki je poudarjeno oznanila konec meščanske literature.

Tega si ne smemo predstavljati kot ideološko zvončkljanje, šlo je za trden proces. Število pisateljev se je opazno zmanjšalo; tedaj še predvsem meščanskih. Naj ne bi bilo več izdajalcev v lastnih vrstah. Stara plošča o razredni izdaji meščanskega pisatelja je bila že doigrana. Za novo inscenacijo denarja ni bilo.

V medvojni Avstriji je lahko avtor s honorarjem za natis kratke zgodbe živel mesec dni. Danes s honorarjem, če bi sploh našel časopis, ki kaj takega tiska, ne bi plačal niti računa za elektriko. Možnosti za služka in dela za avtorje so se sistematično zmanjšale.

Tako je preostal samo še problem, kam spraviti tisti od muz navdihnjeni del meščanstva, ki ni bil kaj prida za gospodarstvo in znanost. Takih tudi niso mogli kar pustiti propasti. Problem se je razrešil tako rekoč sam od sebe. Novo gospodarstvo, krepko zagnano, je imelo dovolj poleta, da je soindustrializiralo še kulturo. To je tudi bilo potrebno, da bi lahko miroljubno, in ne nasilno kot fašizem, dobili v pest zoperstavljenost moči in duha. V kulturni industriji in kulturni upravi so odprli neznansko število delovnih mest. Vsakdo, ki je kdaj že imel opraviti z ljudmi tam, ve, da vsak drugi zatrjuje, da je bil

nekoč pisatelj ali da je bil vsaj na najboljši poti do pisatelja. Dobro plačani morajo skrbeti za to, da oblast lahko drži pisatelje na kratko. To jih spravlja z njihovo usodo.

Od muz obdarjeni mladci so zdaj sedeli na odgovornih mestih, tu so bili obvarovani neumnih misli in literarne dejavnosti. Kdo pa je pisal namesto njih? Zarisal se je neki vakuum. Kulturni narod brez literature, tega pa zopet niso hoteli. Če tega ni več počel meščanski podmladek, je moral pisati pač nekdo drug.

Napočila je ura umetniškega proletarca. Za nov tip pisatelja. Za literaturo, ki ji je bilo dano nastati pod novimi pogoji. Za pisatelja, ki je samo še v izjemnih primerih prihajal iz meščanskih vrst. Proletarizacija je dokončno in končno zajela tudi literaturo.

Nihče seveda ni namerno v meščansko družbo vpeljal procesa proletarizacije. Videti je bilo, kot da se odvija samo po sebi umevno: tehnično pognana s strani industrije, družbeno spodbujena z običajnim izkoriščanjem. Željeni rezultat: več dobička, nezaželjeni: več proletariziranih ljudi, s tem tudi več potencialnih sovražnikov.

Buržoazija nikoli ni bila preveč navdušena nad tem, da proizvaja njen sistem proletarce. Teh tudi nikdar ni tako imenovala; predvsem pa je storila vse, da bi se proletarci sami videli kot nekaj drugega: kot žepne izdaje meščanov, iz katerih bi sčasoma utegnili nastati tudi nekoliko uglednejši izvodi.

Sploh pa želi prikriti proces proletarizacije umetnosti in umetnikov. Celo kritična teorija, ki smo ji dolžni zahvalo za opazne teze o kulturni industriji, se je plašila pogleda na umetnost, ki je zašla v mline industrije. Vsaj delno je hotela rešiti avtonomijo umetnosti, čeprav je prek drugih področij vedela, da se nihče in nobena stvar ne moreta izmakniti napredujočemu podružbljanju.

Tako vse do danes diskusijo zaznamuje shizofrenija: na eni strani buljenje v literarne tekste, kot da bi ti padli z neba, na drugi strani smisel samo za literarno industrijo ali za socialni položaj avtorja. Oboje je tako udobno kot tudi smešno. Vsak tekst namreč že vnaprej — čeprav to ni vedno neposredno razvidno — vsebuje nekaj družbenega: pogoje, pod katerimi je nastal.

Literatura sodi med tiste redke proizvode, ki jih kulturna industrija še ne producira v lastnih obratih. Dobavljajo jo še vedno od zunaj. Te sporadične dobave so za industrijski proces, ki permanentno teče, vse preveč nedopusten faktor. Ni literatura baza kulturne industrije, temveč obratno. Razlog — ki ga ne gre podcenjevati —, zakaj družbeno izgublja na pomenu: ker je gospodarsko samo še privesek. Nič drugega niso avtorji.

Zavest, da si privesek, ni združljiva z meščansko samozavestjo. Zato meščanski avtorji izumirajo. Mi, ki stopamo na njihovo mesto, eksistence priveska ne jemljemo tragično, kolikor za nas pomeni socialni vzpon že to, da smo pisatelji. Že vnaprej smo uporabni za kul-

turno industrijo in hkrati njen produkt. Brezupno odvisni in vendarle hvaležni, stalno jadikujoč nad našimi delovnimi razmerami in vendar prisiljeni, da brezpogojno pograbimo vsako priložnost za delo.

Buržoazija živi v dilemi, da je sicer umorila meščansko literaturo, da pa zdaj ne sme dopustiti nobene druge. Ona, morilka, ljubi mrtvo in se boji žive umetnosti. Zato od umetniškega proletarca ne pričakuje umetnosti, temveč mrtvaške plese. Zaposluje kritike, da ti postavljajo pravila, po katerih je treba plesati.

Kakorkoli že utegnejo biti variabilna, stroga so vedno. V bistvu silijo umetniškega proletarca v akrobatski podvig: prerezati popkovi-no z resničnostjo. Resničnost naj bi videl takšno, kakršen je sam: kot privesek; kot kolesce kulturne industrije naj se koncentrira na prav tako majhne izseke resničnosti. Resničnost je ne glede na to nepojmljiv misterij. Ne več predstavljava, ker je preveč zapletena, ker je strašno anonimna resničnost: to je že desetletja glavna molitvica literarnih ideologov, ki — prežeč na stražnih stolpih kulturne industrije — navzdol uperjajo vedno enaka orožja, da bi preprečili, da bi se obnašali avtorji tako kot prej in bi si sami ustvarjali teorijo, ki jo potrebujejo za svoje delo. Umetnostni proletarec, ne le gospodarski, ampak tudi ideološki privesek. Kaj je vsakokrat umetniško možno, torej zaželjeno, mora razbirati iz feljtona.

Upor zoper to bi bil podoben vstaji sužnjev. Za to bi bila najprej potrebna samozavest sužnja. To je lahko reči. Kajti k infamiji današnjega vladanja sodi, da ustvarja razmere, svetovne razmere, ki zbuja samo še željo po preživetju. Kako, je že vseeno. Stare vladarske sanje: ljudje naj bodo veseli, da živijo, so očitno postale resničnost.

Običajni trik: napraviti iz enega problema dva in se delati, kot da drug z drugim nimata nič opraviti. Vendar: živeti in preživeti, tega ni mogoče ločevati. Kdor se je pustil zreducirati na upanje preživetja, temu je ura že odbila. Kajti samo želja po življenju, v katerem ni treba beračiti za preživetje, v katerem izsiljevalsko nasilje ne igra nobene vloge več, bo vodila v preživetje.

Tudi to je lahko reči. Želeti si je mogoče marsikaj, možno je tudi vse storiti, da bi dosegli zaželjeno. To ničesar ne spremeni na gromozanski moči nekaterih, ki drži vse ostale v šahu. Tega pa si ne smemo predstavljati kot enostavno konfrontacijo: tu moč, tam nemoč. Do konfrontacije pride šele pri odkritem spopadu med obema. V časih brez borb žive oboji tako rekoč mirno drug poleg drugega, drug drugega okužujejo. Oblastniški odnosi delujejo kot kuga.

Prej je bilo treba oboroževanje narediti brezpogojno produktivno. Materialno ožeti neko deželo in potem ne oditi na vojsko, to ni šlo, to bi peljalo v kolaps. Danes gre tudi tako. Če mirovno gibanje zahteva uničenje atomskega orožja, se nezavedno nanaša na neko že davno običajno prakso. Že desetletja uničujejo atomsko in drugo orožje — seveda samo zato, da ga lahko nadomestijo z drugim. Permanentno

vojno gospodarstvo brez neposrednih vojaških posledic je že davno postalo del nacionalnega gospodarstva.

Poti v možne katastrofe so vsakodnevne narave: običajna industrija, v katero je involvirana z delom in potrošnjo cela družba. Pa čeprav kritični znanstveniki in novinarji vedno več produktov razkrivajo kot morilske, nekega splošnega ogorčenja nad njimi ni. Zavest odvisnosti od industrije blokira potrebo, da bi vedeli kaj več o njej.

Tudi v tej točki je bil učitelj fašizem. Če bi se takrat vsi udeležili vseh grozodejstev, pa čeprav na silo; če ne bi po neumnosti v nemoralo uvedli morale posebne zanesljivosti, bi bilo kočljivo vpraševanje o večji ali manjši krivdi odvečno.

Danes je resničnost organizirana kot demokratična skupnost krivde za vse. Vsakdo lahko ima na njej svoj delež. Kdor se je slepo udeležuje, mu je za nagrado obljubljen preživetje. Razkritje škandalozne resničnosti pride odločno prepozno in učinkuje čudno zastarelo. Razkrito je posamezno dejstvo, ne cel proces, na katerem temelji. Tako gre nujno razsvetljenje proti svoji volji na roko doktrini preživetja. Pisatelju bi preostal bojkot ločitve življenja od preživetja. Hudičevo težka naloga. Brani mu hitre posege v »posebna dogajanja« in ga napotuje na nekakšno splošno dejstveno stanje, ki ga empirično ni mogoče ponazoriti, z enostavnimi sredstvi ne prikazati. Vendar se zaradi tega ne sme nič manj posvečati raziskovanju le-tega.

Za to je proletarski pisatelj oborožen slabše kot kdorkoli pred njim. Gremliza zadeva s svojo opombo o pisateljih: nekaj razumejo o tem, da ničesar ne razumejo, čeprav tudi to samo megleno — globoko v črno. Proletarizirani pisatelj ni izobražen. Če sploh ima priložnost za izobrazbo, pa nima časa. Praviloma se skuša čimbolj zgodaj postaviti na lastne noge kot avtor. Če mu to ne uspe, počne kaj drugega. Če mu uspe, mora pisati, da se lahko preživlja, sicer kmalu ni več avtor.

Za razliko od meščanskega avtorja nima ničesar drugega kot svojo delovno silo. Zato ne pogreša ničesar, kar mu manjka. Ne pogreša knjižnice, ker je zrasel brez nje. Ne pogreša delovne sobe, končno je že domačo nalogo naredil v kuhinji. Ne stoka zaradi odvisnosti, kajti drugačnih odnosov okrog sebe vse svoje življenje ni videl.

O muzi in brezdelju ve le toliko, da se oboje piše z malo začetnico. Kajti na tekočem mora biti. Bere zlasti tisto, kar je treba brati. Bega od literarnega večera do literarnega večera, ker potrebuje denar. Nobena antologija ne more biti tako neumna, da ji ne bi poslal tudi svojega prispevka. Kajti vsaka publikacija, vsak honorar odloča o tem, če bo prišlo do naslednjega dela. Ali če bo moral prositi za subvencijo in pustiti, da mu javnost daje stalno miloščino.

Z eno besedo: je idealni medij medijske industrije. Po drugi strani pa tisti, ki lahko postane njen najbolj oster nasprotnik. Je njen produkt in naučil se je eksistirati pod njenimi pogoji. V boju za eksis-

tenco se je naučil braniti svoje življenje. Naučil se je celo, kako se mora organizirati.

Najtežje pa mu je in največ zaprek so mu postavili pred občutje samozavesti njegove proletarske eksistence. Ker še ne more dovolj dobro videti, da postavlja taisto meščanstvo, ki iztreblja meščansko literaturo hkrati z njeno tradicijo, zdaj njemu meščanske literarne zahteve.

Nekajkrat ga je že v obliki manjših vstaj popadla skušnjava, da bi se otresel teh napačnih zahtev. In vsakič so brutalne kampanje avtorje nagnale nazaj k opravljanju njihove dolžnosti, kolovodje teh vstaj so se celo literarno in človeško izkazali navadne zgage.

Proletarizirana literatura mora razviti svoje lastne zahteve. V marsičem bodo morale biti nižje, v marsičem višje od zahtev meščanske literature. Od te se bo treba še dolgo učiti, da pa bi jo jemali za merilo, je že zdavnaj neprimerno. Proletarizirana literatura razpolaga z drugimi, novimi sredstvi. Ta sredstva se utegnejo zdeti reducirana, skorajda skromna. Vendar pa so taki teksti skromni samo glede na napačne, namreč meščansko visoke zahteve. Če se tega osvobodimo, neki novi višji zahtevi nič več ne stoji na poti.

Primer dialektike skromnega in neskrupulnega, reduciranih sredstev in visokih zahtev je pripoved »Kassandra« Christe Wolf. Ob prvem pogledu na prve strani neomitološki čvek, ki ga že preveč dobro poznamo iz meščanske literature, mitologija z današnjega vidika tako rekoč. Vendar postane kmalu jasno: Wolfovi ne gre za kakšno današnjo gledališče, ampak za današnje stanje sveta. To niti ni tako majhna zahteva.

Take zahteve je treba postavljati, ne postavljajo se same od sebe, kot to neka poneumljena estetika ves čas skuša vbiti v glavo avtorjem: pridno se koncentriraj na podrobnosti, svet bo potem že nekako zrasel iz tega. Wolfova se koncentrira na velike stvari in to daje vsaki podrobnosti neki cilj. Zdi se, da je to skrivnost njene modernosti, njenega nepretencioznega mojstrstva. Veliko ne postaja nejasno, majhno ne minuciozno.

Empirično ponovljeno stanje sveta bi se izgubilo v mitološkem rezoniranju. Če pa prisotno mitologijo vzamemo kot model resničnosti, lahko to postane model današnjega sveta. Saj vendar nikdar ne gre samo za realnost. Že v najenostavnejšem opisu udarja na plan, kakšno bi kdo rad videl realnost. Poznati jo in ji na podlagi tega postavljati zahteve, tega ni mogoče odmisлити od literarnih zahtev.

Proletarizirana literatura se zaenkrat še obnaša suženjsko. Če sila grozi, da bo napravila konec sveta, če ne bodo vsi plesali, kot ona igra, bo s svetom konec tudi literature. In kritika jo tedaj hvali kot sodobno in, seveda, kot avtentično. Po pravici. Tako, da človek premišlja: ali sploh je še kaj bolj propadlega od sodobne in avtentične literature?

Slabo premišljevanje. Utegnilo bi pripeljati do tega, da bi iskali alternativo v nasprotju. Tako pa ni mogoče izstopiti iz toka vladajoče ideologije. Kajti nasprotje je že davno zaznamovano v katalogu dovoljenega: nesodobno, neavtentično. Vzneseni kič namesto pesimističnega. Kot je znano, čaka vojaško oborožena družba na moralno obožitev. Pred literaturo stoje nove naloge. Torej: Boriti se proti kritiki, ki se bo predala tem nalogam? Slabo premišljevanje. Kritik, največkrat uslužbenec kulturne industrije, privilegiran, mora pisati oportuno, sicer leti iz službe. To bi bil konec eksistence kritikov, kajti izven industrije, kot privesek, tako kot avtor, ne more trajno živeti. On ni merilo, avtor se mu mora odpovedati. Ne more pa se odpovedati kritiki. Ker je ni, jo mora iskati.

Proletarizirana literatura ne more več izhajati iz tega, da je prisotno nekaj, kar je ne bo zavajalo. Pojmi, kriteriji, s katerimi je obkrožena, so okuženi z oblastjo in služijo nadaljnjemu zaslužnjenju.

Tudi pojem upora. Česa vsega pri literaturi že niso obesili pod krov upora. Če trpi avtor zaradi osamljenosti ali dvosamljenosti, vedno s tem odraža svoj odpor proti ENI družbi. Proti eni od družb. Kajti veliko jih je: množična, konzumna, premožna, dopustniška, atomska, industrijska družba. Za pogumne še meščanska. In samo za nepoboljšljivega, neizučljivega umazanca kapitalistična.

Proletarizirana literatura, na poti k samozavesti, je prostaška kot umazanec. Ve, da je iznajdevanje besed že davno stvar propagande; išče besede, ki zadevajo. Tudi ne sramuje se svojega sedanjega stanja, pozna pogoje, pod katerimi nastaja, ne da bi jih sprejemala. Vendar ne načrtuje vstaje kot literarne mode. Ne postavlja se s svojo herojskostjo ali občutljivostjo. Pač pa je nezaupljiva, zvita, posmehljiva. Tudi proti sebi. Če pridobiva pri teži, tedaj ne zaradi tega, da bi se potopila, kot od nje pričakujejo, temveč zato, da bi ostala na tleh, s katerih jo želijo pregnati.

Prevedel Tomo Virk

Josef Haslinger

Ob iskanju avstrijske književnosti zadnjega desetletja

Tisto družbeno namreč, kar neko besedilo na prvem mestu vsebuje, četudi ne vedno neposredno očitno, so pogoji, pod katerimi je nastalo.

Michael Scharang

1. Socialni pristop

Avtor želi pisati nekaj dolgega, dobro premišljenega, nekaj velikega, nekaj, kar bi zahtevalo njega in njegove poznejše bralce v celoti, pisati želi roman. Prepušča se ideji, jo izgrajuje, beleži si formulacije, opazovanja, drobce dialoga, situacije si poskuša točno predstavljati in pričenja jih opisovati. Kmalu pa naleti na težave, ki nimajo neposredno opraviti z njegovim književnim rokodelstvom, z umetnostjo besednega oblikovanja, z njegovim stilom, besednim zakladom ali z njegovo virtuoznostjo v uporabi najrazličnejših slovarjev. Njegove težave tičijo globlje, opraviti imajo s sposobnostjo avtorjevega predstavljanja. Visok politik ali podjetnik naj bi dajala romanu odločilne poudarke, stransko vlogo naj igra vsaj kardinal. V središču naj se odvija propadanje kariere majhnega uslužbenca, vendar ne njegovo razmišljanje. Kljub temu se začenjajo bohotiti na pisateljevi mizi predstave tega uslužbenca, njegova doživetja in socialni odnosi, ljubezenska doživetja in strahovi. Tudi z drugimi majhnimi uslužbenci in z njihovim smešnim, nečimrnim, vendar kljub vsemu urejenim hierarhičnim svetom avtor nima težav. Le tam zgoraj, kjer nastaja pritisk, ki ga lahko pisatelj spodaj tako lepo registrira, mu zrak postane prereditelj, odpove sposobnost predstavljanja. Prav tako si ne želi stvari kar tako izmisliti. Njegova zgodba mora biti uglašena in vsebuje naj del sveta, kakor temu pravimo, in sicer več, kot lahko najdemo v globinah duše majhnega uslužbenca. Njegovo propadanje, misli avtor, naj ne bo osebna usoda, gre za svetovno stanje, za družbeni red, ki vse to povzroča. Ne morem resnično storiti, kakor da tiči v duši, ki se je spremenila zaradi težkega delavskega življenja, resnica o naši družbi, pa če to dušo literarno še tako napihnemo; vsa stvar leži v

spreminjanju, prirejanju, misli pisec, in ne v duši sami. Kaj pa sploh je duša, vsak ima dušo, ki jo potrebuje, da se v svojem okolju vsaj za silo znajde, resnice ni v duši nobene. Kdor drži z resnico, misli pisatelj, se zaradi tega ne sme zadovoljiti z iznakaženim ogledalom neke uslužbenske duše. Pisatelj je bral *Brechta*, nezadovoljen je s književnimi deli svojih kolegov, s svojim prav tako. Tudi senc svojega izvora se ne more kar tako znebiti. Svet pozna samo od spodaj.

Po pisateljevem načrtu je potrebnih več srečanj med politikom in podjetnikom. Tudi eno samo bo zadoščalo, če vse skupaj dramaturško dobro pripravim, tuhta pisatelj. Po petih predelavah, pri katerih sprožajo spor o prostoru seveda klišeji in karikatura, popolnoma opusti srečanje, ki je velikega pomena za dogajanje v romanu, in se zadovolji z natančno predstavitvijo situacije, v kateri za srečanja izve mali uslužbenec. Na sledečih straneh duša uslužbenca opazno pridobiva težo. Medtem ko pisatelj še premišlja, kaj naj sedaj stori s podjetnikom — ali naj le-ta v nasprotju z dosedanjim dogajanjem zmanjša svoje podjetje ali ga enostavno nadomesti s prokuristom — mu poide denar. Avstrijski književnik se v taki situaciji znajde. Kako, o tem bomo govorili pozneje.

Recimo, da pridobi pisatelj za pisanje svojega romana še dodatne tri mesece. Do sedaj sem potratil preveč časa za eksperimentiranje, misli. Držati se moram tega, kar znam. Nič več se ne jezi na kardinala, kar spremeni ga v opata samostana, ki oskrbuje njegovo domačo faro. Saj gre vendar le za cerkveno ločitev mlajšega šefa, ki mora delovati vsaj delno verjetno, tako da ima glavna oseba, ki ne more zmagati v majhni vojni uslužbenčeve bližine, dokončno tudi cerkve vrh glave. Pisatelju vendar uspe nekaj izvrstnih scen, kot na primer tista, v kateri se uslužbenec spre s predstavnikom sindikata, prav tako sledeča, v kateri se neki tih sodelavec izkaže kot karierist; propada uslužbenca ni možno več zaustaviti. Ali bo sedaj pisatelj pustil, da izstopi iz obrata in brklja dalje po svojem zakonu, ali pa zapusti zakon in brklja po obratu — oboje, meni avtor, bi bilo preveč — kakorkoli že, zdaj je iz načrtovanega romana o propadu uslužbenca nastal roman o propadu nekega pisatelja. Avtor se tega zaveda, a ne zna si pomagati.

Tako pripoveduje isti roman dobršen del avstrijskih pisateljev zadnjega desetletja. Enkrat se odvija v podeželskem okolju, potem v malomeščansko-obrtniškem, zopet v mestno-industrijskem, nato se povrne v osiromašeno dušo. Obzorje izkušenj v principu ostaja enako. In kolegi, s katerimi bi se dalo prepirati, so študirali pravo ali medicino.

V nekaterih romanih zadnjega desetletja lahko opazimo, da hočejo pripovedovati več, kot jim to omogočajo omejeni odnosi njihove produkcije. Nekateri imajo nagnjenje do gestikuliranja, s poetičnim napihovanjem želijo igrati globino, ki je pusto pripovedovanje ne ustvarja, drugi z jezikovnimi refleksijami, v večstransko izmodrovanih sen-

tencah zagotavljajo, da za to, kar pravzaprav hočejo povedati, ne obstaja ustrezen jezik, in sicer le zaradi tega, ker so komaj začeli s tem, da se ga naučijo; zopet pri drugih je narobe enostavno pripovedovalna perspektiva, ves čas grozi, da bo prerasla izkušnjsko obzorje pisatelja in se pripravi do cilja le z banalnostjo, tako rekoč s podpornimi stebri na poznanem terenu. In ostanek? To so mnoge formalno neoporečne zgodbe, ki zaradi varnosti reducirajo svet kar na subjektiven odlomek, ki je avtorjem poznan in blizu; kajti, nesrečno ljubezensko zgodbo so na veliko in popolnoma doživeli tudi sami; ob očetovi smrti jim je postalo jasno, da se s tem nekdanjim fašistom pravzaprav nikoli niso popolnoma razumeli; trd vzpon podložnega kmečkega fanta ali preziranega proletarskega otroka do nesrečnega intelektualca, kar se vleče skozi tri romane, vse to je tudi življenjepis pisatelja samega; avtor govori brez zadržkov o sebi in obračunava z osebami in okoliščinami, ki so v napoto njegovemu prostemu razvoju.

Pisatelj kot maščevalec. Videti je, da je ta motiv odigral pomembno vlogo pri ponovni uvedbi proletarske variante literarnega realizma v sedemdesetih letih. Medtem so se pisci sami toliko proletarizirali, da je popolnoma zadoščalo, če so pripovedovali o sebi. Ustrezno socialnemu stališču avtorja so nekatere pripovedne perspektive subproletarske: največja možna konfrontacija je tista z delovnim človekom. Mogočni so popolnoma padli iz zornega polja.

2. Ekonomski pristop

Medtem je pisec spoznal svoje življenjske in ustvarjalne pogoje. Jasno mu je, da nihče ne čaka na njegov ponesrečeni roman. Rokopisa vendar ne morem kar tako zavreči, misli pisatelj, ko pa sem celo leto vlagal vanj vse svoje moči. Vsaj poskušati moram ponuditi svoj roman, morda uspe, morda obstaja založba, ki pričakuje kaj od moje prihodnosti, in tako naredim pogodbo, ali, morda celo tisto najlepše, se pa motim o svojem rokopisu, ker sem preplašen, in v očeh nekoga, ki ne pozna mojega življenja, je ta rokopis veliko genialnejši, kot si to sam predstavljam .

Po drugi strani pa se pisatelj zaveda, da je medtem postalo njegovo življenje in vse, kar tako življenje spravlja skupaj, za lektorje le dodaten material njihovega vsakdanjega gnusa do literature. Lektor prebere prvi in zadnji stavek, in če se oba dobro pretvarjata, prebere še odstavek v sredini in vrže rokopis na velik kup, tisočtristoštiriinštridesetič v tem letu. In stotič reče tajnici: A ta pisatelj sploh ne misli nehati s pisanjem? Kajti občutek ima, da je prišlo vseh tistih tisoč tristo štiriinštrideset rokopisov od enega pisatelja. In tisti preostali leposlovnji pisatelji, ki se leto za letom obiskujejo po založniških stojnicah v Frankfurtu ter pijejo konjak — le redko zaide mednje kak

novinec —, se med seboj obdarujejo s knjigami, nato jih berejo in imajo občutek, da je vse lektoriral isti mož.

Pisatelj pozna nekoga tistih, ki mu knjige letno izhajajo, in pusti, da le-ta priporoči tudi njegov slabi rokopis. Recimo, da ima srečo in dobi odgovor. Recimo, da ima še večjo srečo in odklonitve ne dobi v pismu, ampak v natipkanem pismu na dom. Tako se mu potrdi to, kar je sam že od nekdaj vedel: Njegov roman je slab.

Predelati bi ga moral, misli, osebo malega uslužbenca bi moral obširno opisati, prvotni osnutek popolnoma zavreči in zrcaliti svet le prek paranoje uslužbenčeve duše; to ni neutemeljena paranoja, ki bi ji odgovarjala neka realnost, pa četudi je v resnici to le realnost pisatelja, ki se svojega romana ne more znebiti.

Glavno je, da roman lahko objavim, misli avtor, glavno je, da dobim zanj vsaj nekaj denarja, glavno je, da posel končno steče. Morda bo v nemogočih časopisih vsaj nekaj sprejemljivih razgovorov, v vsakem primeru bo v njih nekaj ugleda in časti, delček javnosti, nekaj dodatnih javnih branj, radijski prispevki, povabilo v najslabši svet vseh svetov, v svet *Wolfganga Krausa*. Glavno je, da se umirim, glavno je, da moj posel končno steče. In nekoč pozneje, misli pisatelj, bom že pridobil toliko potrebnega gibalnega prostora, da bom lahko napisal tak roman, kot si ga že zmeraj želim.

Svoj roman z osnutkom načrtovanega preoblikovanja izroči nekemu državnemu uradu in dobi zanj podporno nagrado, ki zadošča za pokritje bančnih dolgov in še denar za mesec življenja mu ostane. Pisatelj je doletela kar dvojna sreča. Dobil je odgovor založbe in še nagrado. Naenkrat se znajde nad ostalimi pisatelji, ki jim lahko pripoveduje o svojem korespondiranju z založbo in še na kavo jih lahko povabi, saj je prejel nagrado. In pisatelji ga občudujejo, saj sami še ne občujejo z založbami in tudi nagrade še niso prejeli. Tako človek prične postajati avtor. Četudi izhaja njegova nečimrnost le iz porazov, je vendarle tista nečimrnost, ki še ohranja pisateljsko eksistenco.

Ko sesa prah, pere posodo, zaliva rože, dolbe napeljavo, pere perilo in postavlja police za knjige, je mesec hitro naokoli in pisatelj mora razmišljati, kako naj financira svoj roman, za katerega ve, da ne more več postati mojstrovina. Poskuša pridobiti javna branja in hoče napisati roman, udeležuje se vsake antologije in hoče napisati roman, organizira simpozije in hoče napisati roman, vsakega simpozija se udeleži tudi sam in hoče napisati roman, piše recenzije in hoče napisati roman, vse stori, kar mu ponudijo, in hoče napisati roman, napiše članek o avtorju, ki mora storiti vse, kar mu ponudijo, da lahko nato napiše roman, in hoče napisati roman.

Ampak vzemimo, da mu uspe. Zadnje desetletje nudi končno dovolj primerov, v katerih je literatom pod takšnimi pogoji le uspelo. Uspelo, to pomeni, knjiga je izšla, naletela na nekoliko ugleda, na knjižnem sejmu so podpisali pogodbo za žepno izdajo, založba pa je

tako zadovoljna, da je za naslednjo knjigo pripravljena plačati predujem. Pisatelja hvalijo na vseh koncih in krajih, zdaj misli tudi sam, da tako slab njegov roman vendarle ne more biti, predvsem pa obstaja še veliko slabšega, zdaj gre le še za to, kako roman čim boljje prodati. Pripravljen je tudi dejansko sodelovati pri trženju, to je pri dejavnosti, ki s pravim romanom, ki ga še želi napisati, nima nič opraviti. Pripravljen je nastopiti v najslabšem vseh svetov in morda se je tudi pripravljen potegovati za najslabšo vseh nagrad.

Misli: Zakaj bi se krasil z moralo, ki mi samo škoduje, ko pa imam v Celovcu opraviti z istimi literarnimi predstavniki kot tudi sicer, z istimi kritiki, z isto radio-televizijo, z istimi lektorji, z istim tržnim mehanizmom. V Celovcu nastopa vse le v bolj koncentrirani obliki. V Celovcu človek vsaj vidi, da ima literatura že dolgo v svojih prstih to, kar se sicer postori kot postransko delo ob književnem, to, kar je v zvezi z njegovo produkcijo in zastopstvom. Iz avtorja literarnih prispevkov v književnih revijah in antologijah, ki je hotel napisati veliki roman, a se je imel zaradi negostoljubnosti, ki jo prinaša s seboj umetniški začetek, za obsojenega na slab roman, ta avtor je postal pisatelj, ki lahko od enega dneva do drugega veliko izgubi. Ne v svojem poklicu, kajti pisatelj po samoocenjevanju avtorjev ni le poklic, temveč status posebne kvalitete javnosti. Pisatelj je pisatelj in ne novinar. Pisatelju je ljubše, če nekoč rečejo o njem, da je nehal s pisanjem ali da je izpisal svoje ideje, kot pa, da je postal novinar. Novinarji so namreč pisci za plačilo. Sicer so pisatelji revnejši pisci za plačilo, a so pisatelji. In če se ne bi našel nihče več, ki bi laskal taki nečimrnosti, novi rod pisateljev ji gotovo bo.

Pisatelj ima naenkrat veliko v igri, njegov poklic je ves njegov občutek samoocenjevanja.

Avtor, ki je zdaj pisatelj, ima vzrok, da svoj samoocenjevalni občutek privije še nekoliko višje, kajti poleg vsega dobi še literarno nagrado ali državno štipendijo za književnost, eno leto po osem tisoč šilingov na mesec. Zdi se mu primeren trenutek, da se preseli v tako stanovanje, v katerem se bo lahko tudi kopal in bo imelo stranišče.

Ni sicer pozabil, kako je v sili reduciriral svoj prvotni osnutek romana na opis uslužbenčeve duše, vendar se zdaj roman še kar prodaja in avtor tako ne ugovarja nekemu kritiku, ko le-ta pravi, da gre ob njegovem romanu za socialno angažirano literaturo in da je način pisanja kritično realističen. (Ah ja, saj tak vendar tudi je, misli na skrivaj.) Razjezi se, če kak germanist v njem išče *Goetheja* sedemdesetih let in ga ne najde, prav besen pa postane, če bere kritiko nekdanjega študijskega kolega, ki mu je leta 1970 očital, da zapravlja svoje moči s književnostjo, namesto da bi se posvetil revoluciji. Medtem se je znašel med socialdemokrati in mu tako še očita, da njegovo pisanje ni drugega kot hišniški realizem, ki mu manjka veliki pregled.

Veselje ob objavi sicer slabega, vendar v zadnjem trenutku rešenega romana je kmalu mimo, takrat opazi avtor, da bo moral, če bo hotel živeti od svojih prejemkov, v letu dni dokončati že naslednji roman. In ker po vsem sodeč ta hitri enoletni tudi ne more biti nekaj pravega, bo leto pozneje moral napisati že tretjega. Za svojo eksistenco bo moral pisati hitro, kot da ga preganjajo vsi hudiči. In tudi ceno za svoja branja bo moral zvišati.

Kadar hočejo od njega kaj literarnega, mora govoriti o ekonomskem. In vsem, ki mu očitajo ekonomskost, mora razlagati, da gre v prvi vrsti za literarno. Tako se s pisanjem preživlja od ene objave do druge. Še vedno dela velike načrte in še vedno jih mora prekriževati zaradi tistih, ki jih mora poprej izvršiti. Enkrat pač, morda na kakem sprejemu, mu čisto slučajno sedi nasproti gospod Schaffler, vodja založbe, ki izobražuje tudi avstrijske germaniste in literarne kritike, in ta mu reče: Napišite veliki roman osemdesetih let. In avtor odhaja domov pijan in si misli: Da, prav to bom storil.

3. Politični pristop

Avstrijsko literarno javnost sedemdesetih let so predstavljale predvsem samoiniciative avtorjev. Ne tisk, ne trg, ne država jim niso dali na razpolago, kar bi nujno potrebovali: možnosti objavljanja. Tako so ustanavljali avtorji eno konkurzno podjetje za drugim. Ta bi medtem zopet vsa izgnila, če avstrijska literatura ne bi našla novega mecena, socialdemokratske države namreč. Avtorji so postali preveč, da bi jih lahko kar tako prepustili policiji, kot se je to dogajalo še v šestdesetih letih. Tako so iz pravnih primerov naredili socialne primere. Literarna pospešila sedemdesetih let lahko gledamo tudi kot kulturni resocializacijski program in zdi se, da je račun pošel, če pomisliš, da so tisti, ki so se na začetku desetletja delali najbolj revolucionarne, ob koncu desetletja postali najljubši avtorji države in avstrijske radio-televizije. Vendar je bila igra, ki jo je igrala država, dokaj kočljiva. To se je pokazalo najpozneje takrat, ko je nekemu literarnemu delu pripadel politično prebit uspeh. Avtor tega dela je bil prav uradnik zveznega ministrstva za pouk in umetnost. Mislim pesem *Fritza Hermanna*, »Trara trara visoka kultura!« Takrat je državi postalo znova jasno, da ne sme preveč zaupati književnosti, in tako je razvila nekak socialnopersnerski model, pri katerem ne gre literarno ustvarjati brez države, ob tem pa tudi z državo ne gre ne vem koliko. Celoten sistem je zasnovan tako, da morajo dati avtorji uradniško zaprisego, preden jih je kdo prosil za to in ne da bi dosegli ustrezen dohodek.

Od sredine šestdesetih let podeljujejo letno štiri štipendije za literaturo, in sicer literarnemu podmladku pod tridesetim letom sta-

rosti. Navadno se jih za to poteguje osemdeset do sto. Ob natečaju so najbolj zanimiva spremna pisma, v katerih se ponujajo avtorji — naval je velik, izbira majhna — kot vzorčni sodelavci. Neki mlad avtor, ki je kot tekstni preizkus priložil zgodbo o propadlem brezposelnežu okoli petdesetih, seveda ne pravi: »Pišem iz besa, ker v naši državi vegetirajo v največji revščini ljudje, ki so vse življenje garali, medtem ko je drugim bogastvo položeno že v zibelko«, temveč pravi: »S posebnim veseljem sem se udeležil nastajanja knjige ‚Tržna občina‘ pod redakcijo prof. D. Poleg tega sem najmlajši izmed avtorjev. Knjigo so izdali ob praznovanju sedemstote obletnice nastanka trga občine K. junija 1983.«

Profesor D., ki ga omenja avtor, je prav gotovo uradnik, verjetno v tej občini ugledni kulturno dejavni gimnazijski učitelj, ki mu je bilo enkrat dodeljeno državno priznanje in se od tedaj zmeraj prsi, da osebno pozna ministra. Zdaj lahko sicer očitamo avtorju, da trpi pomanjkanje vpogleda v razmerje vsiljevanja, vendar kakorkoli že, v principu je le razumel, kaj pomeni podpiranje literature. Tako leto za letom državna gnada povzdigne nekaj avtorjev v rang pisatelja, pri tem pa nadomesti to, kar pisatelj potrebuje za smiseln obstoj, namreč javnost, z majhno državno naklonitvijo. Seveda prva knjiga ni končana v enem letu. Pisatelj ni izobražen, svojega rokodelstva se mora sam naučiti. Tako rekoč na sredi uka mu znova črtajo sredstva za to. Svoje knjige ne more napisati do konca, svoje prvotne poklicne načrte je že zdavnaj zavrgel, pod takimi pogoji celo prekinil izobraževanje. Tako leto za letom nastaja rastoča rezervna vojska kulturnih funkcionarjev.

Če pride tak avtor po letu dni nazaj in pravi, da svojega rokopisa še ni končal in da potrebuje dodaten denar, tedaj bo imel na splošno smolo, če se ne obnaša dostojno, ali pa mu bodo objasnili, da lahko dobi denar, ne za svojo literaturo, temveč za posredovalno delo med literaturo in državo. Tako bo avtor, da bi lahko ostal avtor, pač nekaj organiziral, uprizoril, izdal, štel, predvsem ne bo to, kar bo kot naslednje predložil državi, nadaljevanje njegovega podpiranega literarnega dela, temveč popolnoma neliterarni koncept kakega simpozija, razstave o literarnih časopisih ali simpozija o simpozijih ali razstave o nekdanjih razstavah literarnih časopisov. Pravzaprav je dobrodošlo vse, če le ni literatura. Tako se kaže najbolj opazna poteza avstrijskega pospeševanja literature sedemdesetih let v tem, da je uspelo državi rekrutirati najbolj gibčne — to je mišljeno vseskozi priznано, saj je tudi samohvala — in najboljše kulturne funkcionarje iz vrst mnogoobetavnih avtorjev. Predali njihovih pisalnih miz so polni delno končanih rokopisov. Medtem ko hodijo stari kulturni funkcionarji v gledališča in na sprejeme, sedijo v zadnjem desetletju rekrutirani kulturni funkcionarji novega tipa doma in končujejo na pol končane rokopise, na pol končane kompozicije, na pol končane slike, kar jim

po pravici daje občutek, da niso nikoli nehali biti umetniki. Boljšega stika s kulturno bazo država še ni imela.

Zdaj se lahko zgodi, da avtor dokonča svoj rokopis tudi pod takimi bednimi pogoji, žal to ni veliki literarni dosežek niti ni osumljen bestsellerstva. Eden povprečnih literarnih manuskriptov sedemdesetih let pač, za katerega ni takoj od začetka jasno, ali ga bo založba Residenz odklonila ali sprejela. Recimo, da ga odkloni. Avtor slučajno sreča enega od kulturnih delavcev, ki jih je spoznal pri svoji funkcionski dejavnosti, in mu pove o svoji nesreči pri Residenzu.

In kaj boste storili sedaj, vpraša uradnik. Avtor mu odgovori: Ponudil bom v Nemčijo.

Uradnik razmišlja trenutek, guba čelo, zaupljivo obrne svojo glavo proti avtorju.

Če tam nikogar ne poznate, pravi, je to več kot nezanesljivo. Boljšo idejo imam. Knjigo boste objavili pri neki manjši dunajski založbi, honorar vam izplača občina Dunaj in takoj imate pravice do denarnega prispevka iz socialnega fonda avtorjem.

Tako imamo novega avtorja, ki mu država v celoti nadomešča javnost. Knjige teh avtorjev ne pridejo v knjižno prodajo niti ne v literarno kritiko, tudi v literarnoznanstvenih debatah jih ne omenjajo, kljub vsemu pa obstajajo. Kdor trdi, da o njih ne gre diskutirati, še nobene ni vzel v roke. To je literatura zadnjega desetletja, ki je ni treba niti pozabiti, da jo lahko ignoriraš. Zlata jama za literarno ponovno odkrivanje čez petdeset let. Kot je znano, je to čas, ki mora preteči, da se avstrijska literarna znanost posveti svojemu predmetu. Seveda lahko najde avtor, katerega literarna produkcija je bila že od samega začetka izročena pogojem avstrijske kulturne politike, sčasoma tudi ekonomski pristop k literaturi. Vendar vemo, da je nekomu, ki že začne kot socialni primer, vsa stvar še dvakrat težja.

4. Literarni odstop

Recimo, da avtor izdaja literarni časopis. Dobro je spal, obilno zajtrkoval, kot vsako četrtkovo jutro zalil rože in opravil gospodinjska dela. Nič ne govori zoper delovni dan, bogat z idejami. Ob pol desetih prinese pošto iz nabiralnika. Pregleda jo, ko se vrača v stanovanje. Devetdeset procentov je takega, kar mora opraviti v zvezi s časopisom. Iz kuverte, na kateri je napis 'tiskovina', potegne brošuro o sodobni avstrijski literaturi, katere avtor velja za odprtega in z znanjem bogatega književnega znanstvenika. V kazalu išče avtor svoje ime, a ga ne najde. No prav, si misli, saj tičim še na začetku, in se popraska za ušesom.

Ko je znova v stanovanju, ugotovi, da tudi nikomur izmed njegovih ožjih prijateljev ni posvečen nobeden izmed člankov. Nato pre-

lista brošuro in le naleti na omenjeno ime tega ali onega prijatelja in celo na svoje. Vsaj registrirali so nas, si misli. Ko hoče brošuro že počasi odložiti, zagleda ime svojega prijatelja *Gustava Ernsta*, še enkrat jo potegne k sebi in bere, da se je *Gustav Ernst* ob svojem romanu »Samotni razred« (1979) sicer trudil, vendar mu je spodletelo, ker je problematiko, ki jo je hotel predstaviti, opisal preveč subjektivno.

Spomni se na programske stavke *Gustava Ernsta* iz prejšnjih časov OSJEGA GNEZDA, s katerimi se ni identificiral le avtor sam, medtem že deset let izdajatelj literarnega časopisa, temveč se je z njimi prav tako identificirala cela nova generacija avtorjev — »Zanimalo bi me spraviti jezik do tja, kjer trpljenje in nasilje še nimata jezika, imenovati protislovja, ob katerih smo se zlomili (...) In tako razumem razvoj svojih jezikovnih sposobnosti kot razvoj svoje sposobnosti, da naredim zaznavanja, ki potegnejo nase sposobnost zaznavanja bralca in mišljenje, ki se vedno izkaže kot nezadostno in tako kliče po novem delu« —, tako se je tedaj izrazil *Gustav Ernst* in z njim so se identificirali tako avtor in izdajatelj literarnega časopisa kot vsa generacija avtorjev, četudi vedo sedaj, da so se takrat preveč širokoustili, da se v svojih delih niso držali tega, kar so zahtevali, temveč so takšno literaturo proklamirali, in to v času, ki ga germanisti zdaj obravnavajo kot »čas brez manifestov«, misli avtor in izdajatelj literarnega časopisa in se spominja drugih izdajateljev literarnih časopisov, ki so, ko so spoznali ekonomski pristop k literaturi, imeli naenkrat dovolj izdajanja literarnih časopisov, le *Gustav Ernst* ne, ta si je s svojim penetrantnim izdajanjem literarnih časopisov izgradil še ekonomski pristop k literaturi in o njem zdaj pripoveduje, da je imel k problematiki realnosti le subjektiven pristop, medtem ko so druge, katerih literatura ni niti za kanček boljša, hvalili, pri tem so, misli avtor, našli le ekonomski pristop, ki nekoliko zakriva subjektivnega, in pri tem misli avtor na lastno delo izdajalca literarnih časopisov in avtorja in na to, da bodo vsi tisti, katerih rokopise zdaj bere, popravlja in o njih debatira, jih nosi iz stanovanja v pisarno, iz pisarne h grafiku, od grafika v tiskarno, da bodo vsi tisti enkrat našli ekonomski pristop k literaturi, le on, avtor in izdajatelj, bo večno pisal svoj roman, da ga bo končno le subjektivno obvladal, in misli na to, kako bo moral beračiti na ministrstvu, ker časopisa finančno ne morejo več vzdrževati, tudi ne ob udeležbi vseh izdajateljev, in misli na to, kako je sedel kot šolarček pred uradnikom, ki mu je solil pamet, najverjetneje je sedel pred uradnikom, ki dobro zasluži, in mu je, njemu, ki kot avtor sporadično dobro zasluži in kot izdajatelj eno figo zasluži, pridigal o zakonu varčnosti, četudi si izdajatelj in njegovi kolegi še zamišljati več ne morejo, pri čem bi lahko še sploh kaj prihranil, samo da bi lahko obdržali časopis, in potem je mislil še na še višjega uradnika, ki prav gotovo še

bolje zasluži, ki je končno privolil v podporo, vendar od tedaj zameri avtorju in izdajateljju, kajti le-ta se je pozabil naknadno zahvaliti, misli na vse tiste manuskripte, ki jih je prebral, presodil, poslal nazaj, se o njih pogovarjal z avtorji, misli na dolge noči, v katerih je pisal pisma, misli na to, kako je spravljal časopise v vreče, jih opremiljal z napisi, zalepljal z znamkami, nosil na pošto, jih razvrščal po poštnih številkah, misli na po cele dneve trajajoča pošiljanja zvezkov v knjigarne, na tako smešna opravila, kot so knjigovodstvo in urejanje abonentnih kartic, ponovno pošiljanje, spreminjanje naslovov, odpovedi in nova naročila, pisanje kartotečnih kartic in spiskov naslovov in fotokopiranje teh spiskov, in naenkrat zasliši glasove kolegov, ki si med seboj pripovedujejo, da je on, avtor, enkrat obetavno začel, potem pa postal bolj izdajatelj in funkcionar, tedaj vidi pred seboj ogromen kup rokopisov za literarno revijo, zažene jih v zrak in kriči glasno, kolikor le more: Svoja posrana dela opravljajte sami!

Nato se usede med razmetane rokopise in misli na to, da so v zadnjem času izhajale knjige, ki se ne imenujejo pripovedi ali romani, temveč *razburjanje* ali *prekinitev*, in lahko si predstavlja, da bo sam kmalu napisal tako knjigo. Ta misel ga nekoliko pomiri.

Vstane in si nekaj zapiše na listek. Nato zapusti stanovanje in si misli: Skrbel naj bi za urejeno nadaljevanje časopisa. Morda pa bi časopis hotel imeti kdo drug. Škoda bi bilo, če ne bi več obstajal.

Na listku, ki ga je pustil, piše: Napisati literarni odstop!

Prevedla Andreja Sabati

Gustav Ernst

Avtor kot produkcija

Nihče ni avtor, dokler ne proizvaja. Nihče tudi ni avtor le zato, ker je to nekoč bil; torej mora stalno proizvajati. Roland Barthes pravi, da »je pisatelj tisti, ki zase trdi, da to je«. Avtor je proizvod in proizvajalec. Je proizvod določene socializacije, svojega dosedanjega življenja, družbe, zgodovine literature in svobodne literarne produkcije, politike, kulturne politike, jezika, plod svojih starih in novih želja, nevroz, spolnosti in psihičnih odnosov. Avtor je proizvajalec svojih del. Toda je tudi proizvajalec vsega tistega, česar je sam hkrati proizvod, kot splošno družbeno koristno bitje in predvsem kot avtor. Toda medtem ko je proizvajalec samega sebe, ni zgolj proizvod (kvečjemu v abstraktnem smislu, v trenutku, ko svoje produkcijske dejavnosti metodično ustavi in jih privede do predhodnega konca), ampak je, dokler živi, produkcija samega sebe in v nekem določenem praktičnem razmerju družbena produkcija samega sebe; to pa ravno zato, ker je avtor proizvajalec samega sebe tako dolgo, dokler živi. Avtor je predvsem svoja lastna produkcija na področju, ki ga družba najmanj rada proizvaja. Sicer ga mora proizvajati (kakor proizvaja npr. proletariat kot svojega grobarja), toda enako ga želi vedno znova odproducirati; to je področje avtorstva in umetniške produkcije. Družba rada proizvaja delavce, ki so od nje odvisni. Tedaj za posameznika ni nujno, da toliko soproizvaja, mora se le prepustiti, in vsa družba mu bo pomagala odstraniti vse, kar bi utegnilo oteževati ta odnos. Proizvodno delo avtorja torej ni le v izdelovanju knjig, marveč v odločilni meri v ustvarjanju upora zoper proizvodno delo družbe, ki želi avtorja pridobiti zase. Družba mora določene produkcijske oblike in vsebine nujno izključiti, odstraniti in preprečiti, da ne bi oškodovala celotne produkcije, ki temelji na uklanjanju, izkoriščanju in odtujevanju. Če morajo plačani delavci producirati odpor do samih sebe in do nikoli pomirjenih ali obrzdanih želja, sovražnih ali divjaških čustev do dela in zatiranja, potem so avtorji zaposleni z uporom zoper vse, kar preprečuje, omejuje ali ovira njihovo produkcijo.

Avtor mora svojo produkcijo v prvi vrsti opravljati sam. Če pri tem le malo zastane, potrebuje v glavnem več časa za pridobitev

mesta, ki ga potrebuje, kot če ne bi prekinil dela. Prav tako potrebuje več energije, kajti tisto, kar pritiska nanj od zunaj in ga hoče uničiti, se hitro ugnezdi tudi znotraj in ga že tudi uničuje. Avtorjeva produkcija je priprava optimalnih pogojev za izdelavo dela, torej priprava optimalnih pogojev za zagotovitev optimalnega deleža sredstev za pripravo nekega dela. Avtor proizvaja samega sebe, kot sredstvo za svojo produkcijo, in sicer nepretrgoma, prav kot produkcija. Ne-prestano je sam sebi sredstvo za produkcijo samega sebe in s tem svojih del.

Leta 1934 je Walter Benjamin v svojem slavnem pariškem govoru *Avtor kot proizvajalec* terjal, naj bi končno razumeli avtorja kot proizvajalca. Določiti bi bilo treba njegov položaj v proizvodnem procesu, prilagoditi njegova produkcijska sredstva času primerni miselnosti, kot je to storil Brecht pri razvoju svojega epskega gledališča; avtor naj bi se zavedal samega sebe, ekonomsko in politično, kot proizvajalec, in kot tak naj bi se produciral za razredni boj. Avtor torej kot tista produkcija, ki produkcijo sploh šele omogoča, ki jo mora odločilno opraviti sam in na osnovi katere se šele lahko udeleži razrednega boja na strani proletariata.

Ce je šlo v fazi aktivnega obrambnega boja in vseevropske solidarnosti umetnikov in intelektualcev proti razširjajočemu se fašizmu in proti porazu delavstva v prvi vrsti za avtorjevo produkcijo za krepitev proletariata v boju proti fašizmu in za spremembo v družbi kot poroku za uspešno obrambo proti fašizmu, če je torej tedaj dana prednost političnim in ekonomskim aspektom, potem gre danes, v nerevolucionarni situaciji, vpricho naraščajoče brezposelnosti in vpricho drugačne, morda kmalu spet revolucionarne situacije, tako rekoč v normalnem kapitalističnem vsakdanjiku, za avtorjevo produkcijo za obrambo normalnega, od takrat vsekakor spremenjenega usmerjenega vplivanja kapitalizma na ustvarjalno moč, na produktivnost, na vsako družbeno zatirano energijo v subjektu, ki ohranja zmožnost razsojanja, zavest o zatiranju, o spremembi in o možnosti drugače organiziranega sveta.

Gre torej za ohranitev te produktivnosti na primer pri avtorju. Cim bolj nenavaden, popoln in fizično grozeč ter zato tudi bolj konkretno zaznaven in splošno družbeno posredovan je zunanji sovražnik, tem lažja in tem bolj neproblematična je, relativno, organizacija notranje obrambe, tem bolj popolna je avtorjeva produkcija, npr. na podlagi jasne zaznavnosti. Kolikor bolj skriven, nezaveden, zakrit in zahrbtnen je zunanji sovražnik, današnji kapitalizem s svojimi prefinjenimi metodami zatiranja, izkoriščanja, odtujevanja in uničevanja, toliko več izdatkov, premišljanj, znanj, individualnih možnosti, časa in energije potrebuje organiziranje konkretne obrambe in toliko večja je osamljenost ravno zaradi ukvarjanja s tem, bolj je izpostavljena in ranljiva. Predmet avtorjevih raziskovanj niso več samo ekonomski in politični

odnosi, v katerih se nahaja, četudi ostanejo brezkompromisni. To postajajo njegovi osebni in subjektivni odnosi, v okviru katerih danes nastajajo in se oblikujejo nadaljnja odločilna delovanja družbe. Produktijska sredstva za avtorja niso le založba, literarna tradicija, jezik, literarne tehnike, izobrazba, marveč prav on sam s svojo privatnostjo, kot oseba, kot posamezen subjekt, kot vsota določenih sposobnosti, vsebin, temperamentov, občutljivosti, kot vsota določenih zbranih delovnih načinov, določenih jezikovnih in oblikoslovnih nagnjenj, določenih možnosti literarnega ali jezikovnega občejanja s svetom, s samim seboj, s svojimi željami in nagoni, kot vsota medčloveških odnosov, z določenim strahom, spominom, upanjem, sorodnostmi, interesi... Kolikor je sam avtor zapleten proizvodni sistem, kompleksen proizvodni stroj in hkrati eden lastnih pomembnih proizvodnih sredstev in kolikor zadevajo kapitalizem, družbeno partnerstvo in družbene norme prav motnje tega stroja, se mora s tem strojem ukvarjati, razmišlja o zadržkih in možnostih njegovega delovanja, ugotavljati, kakšne razmere so zanj najbolj ugodne, in za katere produkcije, kje so njegove šibke točke, kaj mora upoštevati v svojem življenju, v svojem vsakdanu. On namreč ni samo on, ampak hkrati produktijski stroj, ki potrebuje pazljivo oskrbo, kontrolo, preudarnost in nežnost. In tudi ta odnos do lastnega produktijskega stroja je že njegova lastna produkcija. Proizvajati mora tako rekoč ne le pogoje za produkcijo knjig, ampak že pogoj za to, da lahko sploh in takoj proizvaja vsakršne pogoje za knjižno produkcijo.

Težko je spoznati verigo pogojev in sredstev, ki šele omogočajo vsakokratne pogoje in sredstva, v njihovih posebnostih, razlikah in znamenjih. Poleg tega je treba ohranjati védenje o vsem tem in ga dopolnjevati, ohranjati komunikacijo na vseh ravneh, spoznavati nepravilnosti, majhna zanemarjanja teh pogojev in sredstev, zaznavati motnje, majhne ovire, izolirati tuje vplive, jih pretehtavati in preiskovati, določiti prizadejane škode, domnevati, analizirati, izboljševati, poravnovati, odpravljati... Vse to delo, vzdrževanja in popravljanja, je nujno potrebno. Izkušnje, ki jih imam sam s sabo in s sodelavci, so mi pokazale, kako nujno potrebno je razpravljati razen o tako imenovanih zunanjih, ekonomskih in političnih proizvodnih odnosih tudi o subjektivnih, privatnih proizvodnih odnosih. Treba jih je videti kot tisti aparat, ki lahko postane »sredstvo proti proizvajalcem«, kot opisuje Brecht gledališče pred odkritjem epskega gledališča. »Glasbeniki, pisatelji in kritiki si niso na jasnem o svojem položaju,« pravi Brecht, »to ima velikanske posledice, ki se pa vse premalo upoštevajo. Ko mislijo, da imajo v posesti aparat, ki pa je dejansko njihov lastnik, namreč sami zagovarjajo aparat, ki ga več ne kontrolirajo in ki ni več sredstvo proizvajalcev, kot to mislijo oni, marveč je postal sredstvo proti njim.« Tako lahko postane avtor, ki ne gleda več na aparat, ki je on sam in ki ga potrebuje, da bi se produciral kot avtor, sam

sredstvo proti avtorju. Z zahtevo po prilaščanju sredstev je mišljen tudi on sam. Da bi v potrebni meri razpolagal sam s seboj, pri čemer ga pa vendarle razlaščajo vzgoja, šola, družina in literatura, si mora spet prilastiti samega sebe, kar se je že zdavnaj uspešno zgodilo, še preden je začel misliti in se utegnil zamejiti, osamiti.

Zahteve po takšni pozornosti so bile še posebej močne v študentskem gibanju. Svoječas sta že Brecht in Benjamin zahtevala ustrezno razmišljanje o produkcijskih sredstvih. Oblikovati ga je treba času primerno, prav tako ga je treba obnavljati in poglobljati z rezultati kritične teorije in modernega marksizma, psihoanalize, socialne psihologije, nove psihiatrije in filozofije, z novimi raziskavami literarne produkcije, estetike, medijev itd. Vse rezultate in načine človeškega razmišljanja je treba tako kot na vseh drugih področjih pritegniti zato, da bi preizkusili njihovo uporabnost. Pri tem gre za to, da se obdrži tista produktivnost, ki si kot ena redkih produkcij še lahko privoščijo upor zoper kapitalizem in industrijo. Predvsem se mora obdržati tista produkcija, ki mi omogoča tisto veselje, ki ga nikjer druge ne morem najti.

Danes dosti bolj kot v preteklosti narašča obseg prostega časa. Pasolini ugotavlja za Italijo, »da ni noben fašistični centralizem ustvaril tega, kar je ustvaril centralizem potrošniške družbe.« Ljudje zadovoljujejo potrebe bolj učinkovito z zadovoljevanjem nadomestil zanje. Interesi kapitala učinkovito gospodujejo v privatnih sferah. V takšnem položaju sta globlje prizadeta prav avtor in njegova kvaliteta. Kjer mora kapital s tehnologijo moči močnejše kontrolirati človekovo notranjost, je boljše nadzorovano torej tudi eno od avtorjevih produkcijskih sredstev, namreč njegovo notranje življenje. Tisto, kar se zgodi svobodno in kar avtor za svobodo proizvaja, naj bi potrdilo, podprlo in pripomoglo k temu, kar se dogaja v delu, ali bi se v njem moralo zgoditi. Moč ustvarja moč, boljšo in globljo, obsežnejšo in bolj radikalno, zato mora tudi avtor ustvarjati prav takšno misel o samem sebi in o svoji odvisnosti. Prav zato, ker oblast potrebuje proizvajalce kulture za takšno razširjeno industrijo zabave, in jih bo potrebovala vedno bolj, nas želi na poseben način, tudi s strani literature in umetniške produkcije, prilagoditi na to s pomočjo kulturne politike. Tako bi naša dela in predstave o umetnosti ustrezale tudi tistemu, kar poskušajo ustvariti iz človekovih kulturnih potreb in zabave. Sami namreč še ne morejo proizvajati lastne kulture. Vsekakor so pa najbolj napredovali prek medija, ki ga seveda najnujnejše potrebujejo, namreč televizije. Tako je Christoph Hein v nekem sestavku na ameriški TV analiziral, kako tehnična obnovljivost omogoča tehnično proizvodnost del. Tej proizvodnosti človek, proizvajalec, sploh ni več potreben in jo celo ovira.

Avtor mora ohraniti tako distanco, ki mu omogoča zavest o ohranitvi nasprotja med sabo in svetom, med svojimi in družbenimi

potrebami, med željami in resničnostjo, med možnostmi, ki si jih želi, in možnostmi, ki mu jih dopušča svet; nasprotja torej, ki ga je na začetku prisililo k pisanju. To nasprotje je produktivno, hkrati se pa zaveda, kako produktivnost doseči: prav s samim seboj in v smeri ukinjanja samega sebe. Da bi lahko zdržali, ohranili in proizvajali to nasprotje, so potrebne določene razmere, energija in pridržki, torej določena organizacija življenja in določena samoorganizacija v tem življenju. Vsakdo piše svoje prve pesmi iz nasprotja med sabo in svetom; to nasprotje je tedaj zgolj prisotno in že samo po sebi produktivno, brez posebnega hotenja. Kasneje si je pa na določeni točki razvoja potrebno prizadevati za intencijo, jo zavestno vedno znova reaktivirati, ohranjati, producirati njeno posebno kvaliteto. Hotenje je potrebno vedno znova prirejati, ga skoraj institucionalizirati, mu na osnovi zunanjih in notranjih potreb poiskati vedno nove poti, da bi ga izsledili in odkrili, da bi mu omogočili ponoven razcvet starih moči in produktivnosti v novejših okoliščinah.

Če je bilo na začetku vzrok za nastanek pesmi veselje do pisanja, do prevzemanja pisateljstva nase, je to veselje kasneje prej rezultat, plačilo za to, da se je nekdo zavestno in mukoma polotil pisanja. Pri tem zavestna organizacija samega sebe, odvzeta navadnemu življenju, v glavnem kontradiktorna in vsekakor občutno spremenjena, že sama po sebi zadržuje vzpostavitev veselja do pisanja in proizvajanje tega pisanja. Dosedanjim nasprotjem med potrebami in družbo se pridružuje nasprotje med t.i. normalnim in umetniškim življenjem, ki se pojavlja kot nadaljnja različica nasprotja med potrebo in družbo. Na tej stopnji jih večina spet preneha pisati, po eni strani zato, da jim ne bi bilo več treba trpeti tega nasprotja, po drugi strani pa zato, ker najdejo druge rešitve namesto pisanja pesmi zaradi nasprotja, ker se jim pojavijo drugačne vrednote in delovni cilji, drugačna komunikacija s svetom oziroma drugačen odnos do sveta kot prej, ko so bili mlajši.

Na osnovi vsega tega se ponuja kot najboljša možna rešitev čimbolj tesna povezanost normalnega in umetniškega življenja. Najbolj idealna bi bila seveda sploh izenačitev obeh. V zgodovini literature in umetnosti so se tako vedno znova pojavljala prizadevanja, da bi umetnost razumeli kot življenje in življenje kot umetnost. Praktično pa to zблиževanje ne more mimo tega, ne da bi škodovalo enemu ali drugemu načinu življenja.

Dejstvo, da sem sam v sedemdesetih letih pisal manj, kot bi lahko, nima čisto nič skupnega z mojim izdajanjem revije WESPEN-NEST, kot to meni Haslinger v nekem sestavku. Resnica je v tem, da takrat v primerjavi s kritiko literarne produkcije in z avtorji, ki so po mojem mnenju izginili v njej, nisem hotel v njej izginiti tudi sam. Vzel sem si pač čas; če bi bilo treba, bi pa tudi lahko vsako leto

izdal po eno knjigo. Bolj sem hotel poudariti prav to drugačno življenje, prizadeval sem si najbolj neposredno zadovoljiti kar največ potreb, česar vendarle ne najdemo le v pisanju. Hotel sem delati tisto, kar me sicer še veseli in je za moje življenje kakorkoli potrebno — potovati, razpravljati, družiti se, izdelovati okvire za slike svoje žene itd. Na vsak način pa sem zelo pazil, da se ne bi pustil zaplesti v normalno življenje. Hotel sem si tako rekoč ustvariti svoje normalno življenje, ki se mora ujemati z umetniškim, vendar pa tudi razlikovati od normalnega življenja. Šlo mi je za to, da bi razvil stališča do literarne proizvodnje, kar so nekateri avtorji storili bolj radikalno, morda zato, ker so zavestno živeli povsem normalno življenje, prepričani, da je to zanje najbolje. Nočejo ga prepustiti produkciji, fantaziji ali izkoriščevalski kapitalistični industriji. Nočejo torej živeti od svoje literarne produktivnosti, ki je možna samo s popolnim izkoriščevanjem. Oddati hočejo le tisto, kar najmanj potrebujejo in kar je zanje najmanj pomembno, npr. posebnost, da uredijo knjige po abecedi ali da naravnajo kontrolno uro: postali so torej navadni bibliotekarji ali portirji. Sicer pa menim, da umetniško življenje ne more trajno vzdržati ob normalnem.

Gre torej za posebno obliko nadaljevanja dileme med dvema načeloma, med prizadevanjem po neposrednem zadovoljevanju vsakršnih potreb in prizadevanjem po potiskanju teh potreb v realnost, ter za vzdrževanje nasprotja med obema principoma. Gre za psihično rano iz pubertete, ki je po zatrevanju psihoanalize mnogo starejša, rano, ki je v prvi vrsti pustila na nas posledice ločitve od matere, in rano, ki je bistveno sovpivala in soutemeljila naš odnos do jezika. Nekdanja rana, tj. takratno proizvodno stališče mora biti sposobno ostati dejavno, pa čeprav nujno modificirano kot produkcijski prostor in pridržek samega sebe, kot produkcija omenjene distance oz. nasprotja. Takrat se je že pojavil odklon do sveta v malem, čeprav ga je bilo najprej možno doumeti kot majhnega. Ni bilo odpora proti kapitalizmu, ampak proti staršem, sorodnikom, šoli, proti odraslim in njihovemu svetu. Naraščala je pa naklonjenost do ljubezni in spolnosti, do želja, do prostega časa in do pisanja o vsem tem. Freud pravi, da je »prvi pesnik nalagal resničnost v smislu svojega hrepenenja«. Tu je jedro, osebna užaljenost, prizadetost in občutek zaničevanosti, to je točka, ki me je najbolj prizadela in ki hrani največja razočaranja ter tudi največjo nevoljo proti vsemu, kar se nahaja zunaj mene in se mi vsiljuje. Možna nestalnost v notranjosti kontaktira z možno nestalnostjo v zunanosti, druga drugo pogojujeta in ustvarjata. Konec nestalnosti v eni povzroči v doglednem času, če ne pride do rešitve, konec nestalnosti tudi v drugi.

Tako gre prav za pripravo zunanjih odnosov, ki zagotavljajo notranje pogoje za gibalnost, ki optimalno omogoča pisanje, produkcijo distance do družbenih norm in vrednot. Vsi kompromisi, ki so ome-

jeni z drugo stranjo nasprotja, z normalnim življenjem, so skrčeni zavestno in kontrolirano, da bi se obdržal pregled nad stanjem odnosov med umetniškimi in normalnim življenjem, med potrebami in resničnostjo. Venomer mora biti omogočena ta distanca, to sovraštvo, ne glede na vse. To pomeni, da morajo vsi vključeni odnosi, sporazumi in dogovori za nadaljnje življenje, pogodbe, privolitve in prevzemanja načinov življenja že predhodno obstajati, da bi se lahko venomer v skladu z lastnimi potrebami po samoprodukciji avtorja in produkciji dela spremenili in popravili. To mobilnost soustvarja spoznanje, da se takratna razvojno in zgodovinsko pogojena distanca izrablja prav iz takšnih vzrokov; s staranjem izgublja ostrino. Za samozaščito si je zato treba ustvariti določene odnose, enako tudi za nadaljnjo pozornost glede vsega tega. Treba si je izdelati določene kriterije in ustvariti pravilne navade, da bi lahko z njimi že od začetka ustavili nezaželen razvoj ali pa ga pravočasno opredelili kot takega, pa tudi v primeru bolezni ali utrujenosti ali celo če smo oškodovani zaradi posebnih dogodkov v normalnem življenju. Nikoli pa ne smemo ostati preveč zadaj. Zato odnosi, ki si jih sami gradimo, ne smejo biti zgrajeni tako, da bi bili bližji družbi kot nam samim. Pomembno je odkriti, koliko in kje sem sam sebi sovražnik, koliko in kje sodelujem sam s sabo in kakšno organizacijo življenja si lahko ustvarim, da bo v njem sposobna upoštevati posebne namene.

V prvi vrsti so bili zmeraj moteči družinski člani, starši, vzgojitelji. Bojevali so se z distanco do tebe in do sveta, ki so ga zastopali, ker je bila proizvodnja te distance uperjena proti njim in proti njihovem načinu življenja, ki je šele tisto pravo, kar v njihovih odnosih omogoča nadživljenje. Računajo pač s tem, da si eden od njih in jim neizrekljivo pomagaš s tem, kar si slišal od njih, pa tudi s tem, kar si se naučil v šoli, na univerzi. Ne morejo si predstavljati nobene drugačnega življenja kot le tega, ki ga sami živijo. V najboljšem primeru si predstavljajo le podobno življenje, z mnogo denarja, in tej misli lahko služi prav vse v tem življenju, tudi ti. Te nezavedne skladnosti med vrednostmi in razumevanjem njihovega pomena (tistih, ki »so družba«), ta sprva povsem nevidna nagnjenja proti hrupnim in spektakularnim proti-nagnjenjem, vse to je tisto, na čemer gradijo, kar zahtevajo in proizvajajo v tebi. Na vse to, česar se ne da skoncentrirati, pa velike in majhne nesposobnosti, slabo vest, potrebo po afirmaciji in občutke manjvrednosti, na vse to se opira obstoječa družba, v tebi producira nekakšno kontrarevolucijo, ki prikazuje tvojo različnost od sveta in njegovih vrednot kot očitno hibo in zmoto, če se podvržeš, pa kot sovražno in nevarno. Ustanavljanje družine je najbolj priljubljena oblika postsocializacije: kdor je bil dotlej še drugačen, postane potlej isti. Kjer so otroci, tam je moč izterjati, sklicujoč se na vest, določene socialne in finančne ugodnosti. Pri literaturi je to vsaj v začetnem obdobju zelo redko možno. Možna nezadovolj-

nost partnerja, ki mora opustiti kako delo ali celo lasten razvoj (kariero) na račun otrok, potrebuje ustrezno nadomestilo. To morda potrebuje kasneje tudi sam, če je njegov literarni razvoj prekinjen, ali če je videti, da partner ne more pristati na to, da gre tebi bolje, kot sam meni, in te zato skuša kakorkoli ovirati pri pisanju, da bi ti pokazal, kaj ima zdaj prednost v življenju: življenje drugih, življenje družinskih članov in omilitev njihove frustracije.

Privatni proizvodni odnosi morajo biti takšni, da imam čas in da znam potrpeti, da se neka snov ali oblika zgoščeno razvije. Vendar pa je eden največjih pridržkov v pisanju imeti potrpljenje s piščim. Zagotovljenega mora biti dovolj časa, miru, pravilnosti. Jaz sem namreč zadnja proizvodna baza vseh, zadnja točka, kamor se zlivajo vsi vplivi, upoštevanja, oziri, predstave, zahteve in nadloge. Potem sedim tu sam s sabo in moram izpeljati svojo lastno produkcijo kot avtor in prav tako produkcijo snovi, vedenje, ki se producira samo in hkrati producira tudi druga ravnanja; predati se moram nekemu prav določenemu odnosu med družbo in menoj, ki je zelo nagnjen že k obrtništvu. Potrebujem čas in možnost, da lahko doženem in uporabim določeno tehnično občevanje s seboj. Še več časa pa potrebujem za to, da ustvarim take pogoje, da bi imel pozneje več časa za določene rituale za odtujitev realnega sveta, ki bi ga vi radi še ohranili, o čemer bi rad pisal. Potrebujem določena soglasja, priporočila, notranjo držo, da bom lahko intenziviral občevanje s samim seboj v obliki ukvarjanja s snovjo.

Potrebujem torej čisto določene odnose, čisto določene možnosti za samoorganizacijo, produkcijske pogoje, ki jih pa s stališča ljudi drugih poklicev, drugih produkcijskih norm in pogojev, v glavnem sploh ni možno razumeti. Ti ne razumejo, da si svoj delovni čas lahko sam razdelim, to moram storiti in tudi storim, da je moj delovni čas pogosto drugačen od njihovega, da pri meni ne pride v poštev ločitev na delovni in prosti čas, vsaj ne v takšni meri, kot to oni prakticirajo. Z mojega stališča nedelje in prazniki niso nujno prosti dnevi, nasprotno, na poseben način jim dajem prednost pri svojem delu, tako da po njihovem mnenju vse dni ne smem početi ničesar, da bi lahko potem zmožel kaj storiti, prav tako pa tudi nočem delati ničesar od tistega, kar delajo sami: gredo v kino, na izlet, na kosilo k staršem, gledajo TV itd. Tu zmorejo razviti družinski člani čudovito fantazijo, ki je pa seveda moteča. Tu so lahko tisti, ki se za umetnost najbolj zanimajo in ki so najbolj inteligentni, najmanj razumljivi, dajejo najbolj neumne in prozorne očitke, zahtevajo nesmiselne reči, očitno zaradi odpora do tistega drugega produkcijskega načina, ki jim zahrbtno odvzema ljubezen in naklonjenost. Tako pa sedijo znotraj in gledajo v zrak; toda prav tako bi lahko sedeli pri meni in gledali TV, kajti zdaj so poleg vsega še negotovi, ali je možno s tem gledanjem v zrak resnično kaj tudi zaslužiti.

Odnos z ljudmi, ki prezirajo take pogoje za literarno produkcijo ali jih ne znajo upoštevati, je zelo nevaren, ker uniči bodisi pisanje bodisi samega sebe. V tem primeru so prav privatni odnosi proizvodni odnosi, ki pritegnejo proizvodne zmogljivosti. Te je možno s strani drugih ljudi osvoboditi ravno z revolucijo, z odpravo teh odnosov, z begom ali ločitvijo, in z ustvarjanjem drugih proizvodnih odnosov, ki so za proizvodne zmogljivosti bolj primerni.

Merilo za konkretno doseženo mesto samoprodukcije, za izvršljivost optimalne produkcije, za doseženo produkcijsko raven, sta kvaliteta in obseg občutkov zadovoljstva, ki se večajo z naraščanjem proizvodne usposobljenosti. Gre torej za optimalen občutek ozdravljenja, občutek identičnosti s producentom. Prav natanko čutim, v kolikšni meri sem avtor in koliko sem že sposoben, da se optimalno jezikovno organiziram, iz samega sebe in hkrati iz materiala. Potem so to veselje, občutek suverenosti, občutek optimalne razpoložljivosti snovi in jezika, mojih sposobnosti. Najbolj pa se je bati tega, da se naenkrat ne bi več spominjal optimalnega produkcijskega občutka, da ga ne bi mogel več vzpostaviti. Nevarno je tudi to, da naenkrat ne bi več vedel, ali sem zdaj na višku svojih sposobnosti in energije za doseg najvišjih ciljev, ki jih lahko tačas dosežem, ali nisem več ali še nisem sposoben. To je strah, da ne bi imel več možnosti ponovno doseči takega viška.

IZ lastnih izkušenj vem, da je literarna produkcija natančno nasprotje družinski produkciji in da je produktivnost avtorja diametralno nasprotna produktivnosti družinskega člana. Bistvo družine je v tem, da se v njej pojavljajo družbena in gospodarska nasprotja zgolj kot individualna. Medtem ko pa obstaja bistvo literature v podobnem nasprotju. Individualna nasprotja se pojavljajo v njej kot tisto, kar dejansko so, kot družbena in gospodarska nasprotja. Z njihovim ojačenjem, radikaliziranjem, razkritjem, demonstracijo v individualnih odnosih kot hkrati družbenih in gospodarskih se ta nasprotja ohranjajo kot okrepljena, radikalna, razodeta in demonstrirana. Vzdušje načelnega soglasja in harmonije v družini, da bi s pomočjo odzivanja pravih nasprotij naredili življenje posameznika v malem bolj znosno, ustreza produkciji vzdušja načelnega soglasja in harmonije med socialnimi partnerji nasploh, da bi s pomočjo odzivanja resničnih nasprotij napravili znosnejše življenje razrednega nasprotnika. S pomirjanjem in prikrivanjem nasprotja med plačanim delom in kapitalom v splošnem naj bi se v družini na prav tako kočljiv način in prav tako nasilno prikrivale in blažile posledice istega nasprotja. Družina ustvarja in mora ustvarjati prijateljstvo, potrpljenje, blagost, kompromis. Vse to pa je v nasprotju s tistim, kar mora ustvarjati in ustvarja literatura: neprijaznost, nasilnost, razburjenje, konflikte, rivalstvo. Produkcija literature je produkcija razprtije: proti nerealnemu in neresničnemu miru socialnih partnerjev, družbenih razredov in skupin ter družine, z besedo in sliko. Produkcija družine je pa produkcija miru

proti realni razprtiji med kapitalom in plačanim delom, med možem in ženo, njunim zakonom in potrebami, med družbo in posameznikom, med spolnostjo in družino. V literaturi hoče posameznik izdaviati prav tisti krik, ki ga hočeta družina oziroma družba zadušiti.

Nadaljnja produkcija avtorja v okviru produkcije družine je morda možna le še tam, kjer si je avtor v družini izboril ustrezno mesto za svojo produkcijo in ga zmore ter hoče z vsemi sredstvi braniti in obdržati. To je možno tudi tam, kjer je ta avtorjeva produkcija postala že sama po sebi razumljiva in priznana tudi s strani družine, ali pa tam, kjer je to priznanje pogojeno že s tradicijo starih, velikih meščanskih družin kot npr. pri Thomasu Mannu. Tudi to pa opozarja na nujne ekonomske, osebne, prostorske, torej razredne pridržke, ali na to, da se boj dveh načel (umetniškega in družinskega) med človekom in svetom, med produktivnostjo in neproduktivnostjo, med besedo in podobo ne prikriva ali pomirja, ampak zavestno in logično podpihuje, razvema ter obdeluje. Potemtakem je tudi nasprotje med literaturo in družino produkcija, ki je potrebna za optimalno zadovoljitev obeh.

Na tistega, ki zavrača družino in njene napredne tehnike, slabosti in hibe, potrebe in poškodbe, narcistične žalitve s strani družbe, ki zaostruje travme in negotovosti, jih povezuje in spravlja v neko zaupno uporabo, na tistega preži nevarnost nezmanjšanega izbruha vsega tega v obliki depresij: strasti po alkoholu ali drogah, v obliki zanemarjanja ali oviranja pisanja v osamelosti. To je sicer hkrati boj, rešitev teh problemov, toda ta ne rešuje posameznika, marveč končno povzročitelja problemov, sovražnika, družbo. To je maščevanje. Toda v tolažbo je lahko to, da vse to tudi v okviru družine lahko privede do podobnega izbruha (npr. uživanje tablet, naraščanje psihosomatskih obolenj) in da prav tistega, ki se hoče še posebno držati družine, v taki ali drugačni obliki odnese stran, kar je seveda neizprosno. Družba maščuje prav vse, kar ni po normi, vsak odmik življenja.

Če delujejo privatni, družinski odnosi bolj z življenjske strani kot posredniki med kapitalistično življenjsko in produkcijsko prakso, potem deluje literarna proizvodnja bolj s produkcijske strani. Literarni proizvodnji je vseeno, kako in od česa živi. Njena glavna stvar je v tem, da ustvarja produkte, ki se lahko prodajajo kot literatura. Nasprotno je pa za družino poglavito to, da živi tako, kot sama meni, da je treba živeti, da lahko zagotavlja produkte, ki se tudi lahko prodajajo, pri čemer ji je pa povsem vseeno, ali je to literatura ali ni. Medtem ko jaz premišljam o tem, kako naj se produciram kot avtor in kako si lahko koristim, še zlasti v sporazumu s tržiščem, pa trg razmišlja o tem, kako bi me produciral kot avtorja, kako bi me najbolje izkoristil, pri tem pa ne upošteva sporazumov z mano. Umetnost je posebno blago, ki potrebuje na subjektu prav tisto, kar jo napravi za umetnost, česar ne more potrebovati kapitalizem, katerega predstavnik

je literarna proizvodnja: kreativnost, jezikovno in refleksivno moč itd. Bistvo kapitalistične blagovne proizvodnje je v tem, da proizvajalca popolnoma pridobi v svoj aparat, da mu zajezi domišljijo. Njegove odtujene produkte hoče na vsak način kontrolirati, disciplinirati, mehanizirati in razčlovečiti. Na drugi strani pa ljubitelj literature zahteva produkt z nasprotnimi lastnostmi: biti mora čuten, poln fantazije, nekontroliran, obdarjen s svobodnim gibanjem razuma in misli. Literarna proizvodnja kot kapitalizem ljubiteljstva literature, kot izkoriščevalec literature, hoče zdaj napraviti kompromis. Zadovoljiti hoče svoje potrebe, literaturo hoče imeti zelo čutno in polno domišljije, vendar na način, ki se ga sme in mora pripisovati prav vsem drugim producentom na vseh drugih področjih. Literarno tržišče je množica institucij, oseb, struktur, ki vse to kontrolirajo, v založbah, časnikih, na radijskih in televizijskih postajah itd. Če živi avtor od tržišča, mora nanj reagirati in ga upoštevati. Prisiljen je hoteti producirati na način, kakršnega od njega zahtevajo.

Proizvodnja torej avtorja disciplinira, tako kot tudi vse druge proizvajalce. Vsi ti v glavnem za svojo produkcijo potrebujejo komaj kaj več kot rutino in nekoliko smisla za trgovanje (njihova čutnost). Medtem pa potrebuje avtor poleg rutine še nekaj drugega: inovacijo, provokacijo. Vse to seveda literarno tržišče potrebuje, da bi se potrdilo kot literarno. Če hoče imeti kapitalističen značaj, mora znati vse to preprečiti ali vsaj kontrolirati. Tržišče sicer potrebuje tako delo, ki je nastalo iz bistvenih nasprotij v tej družbi in iz zavesti o teh nasprotjih, ne mara pa nasprotij samih, niti zavesti o njih, namreč na tak način, ki bi tako nasprotje napravil spoznavno kot resnično. To so nasprotja med obljubami te družbe in njeno resničnostjo, med njeno uradno in realno podobo, med besedami in dejanji. Če avtor ne more biti več discipliniran in se njegovega dela ne da več krotiti, pride do oškodovanja tega dela, tako da se ne more več braniti, kot bi to mogel avtor, in do discipliniranja tega dela s pomočjo »sakraliziranja«, kot temu pravi Roland Barthes. »Sakralizacija omogoča družbi, da sama od sebe odrine vsebino dela, če ta skriva v sebi nevarnost, da družbi povzroči motnje. Družba si tako delo naredi za goli spektakel, ki ga ima pravico uporabiti liberalna sodba, nevtralizirati upor strasti in prevrat v kritiki (kar sili angažiranega pisatelja v neprestano produciranje). Na kratko — sakralizacija pomaga družbi, da si spet pridobi pisatelja. Nobenega pisatelja ni, ki ga ne bi literarne ustanove nekega dne prebavile, razen če se sam nekako ne uniči, to pomeni, da preneha izenačevati svoje bistvo z besedo,« z drugo besedo, da umolkne. Odtod tudi moj bes, kadar vidim, s kakšnim zaupanjem in samoumevnostjo ljudje in ustanove citirajo avtorje, jih hvalijo in zahtevajo zase ter zanje priznanje družbe. To priznanje pa hočejo doseči skoraj prek takih avtorjev, ki so jih uničili, izgnali in preganjali predhodniki prav teh ljudi in ustanov. Spoštovanje avtorjev, kot so npr. Musil, Soyfer

ali Karl Kraus, s strani mogočnejših, ORF ali določenih politikov in novinarjev se mi zdi posmehljivo in hudobno nasproti nam, ki jih doživljamo, ignoriramo in jih želimo z njihovimi izbranimi citati vedno znova spet srečati in jih moramo postavljati za kasnejše mogočnike, da bi kasneje lahko oni z nami ignorirali ali grdili potem živeče avtorje, in za to jih že zdaj prosim odpuščanja. Sovražimo pa tudi tiste, ki nas hočejo potem izkoristiti, s tem da nas citirajo, kako nas zdaj izkoriščajo, s tem da nas prezirajo.

Družba torej stalno producira ne-avtorja, tako da se moram sam proti družbi in njeni produkciji stalno producirati kot avtor. Tedaj me je sicer tudi že producirala kot ne-avtorja, kar pomeni, da je pripravila pogoje za skoraj trajno izginotje možne avtorske proizvodnje.

Problem je v tem, kako lahko obdržim produktivno protislovje v izkoriščevalskem ustroju, kamor se moram vriniti kot avtor, če hočem avtor ostati. Brez tržišča literatura ne more dolgo obstajati, prav tako ne literarna produkcija. Problem je torej v tem, kako lahko obdržim nasprotje, ki ga trg zahteva in hkrati ne zahteva. Pri tem ne gre le za preprosto hotenje in ne-hotenje, ampak za prepajanje in prepletanje v celoti. Kako lahko kontroliram svoje narcistične potrebe in ne da jih hočem vsekakor zadovoljiti, pomeni isto kot to, kako končno lahko uspem in potem tudi ostanem uspešen, ne da bi si za to še naprej prizadeval. Posledica tega bi lahko bila, da bi se začel reproducirati v upanju, da bom reproduciral uspeh, ki ga je v tem primeru možno trajno reproducirati le z neko novo produkcijo, nikoli pa zgolj z reprodukcijo. Kako in po čem se lahko prepustim, da me objame proizvodjanje, ne da bi njegovo naklonjenost vzel zares, kot tako, ki misli name, pri čemer pa odločno pri meni meri na nekaj drugega, na to, kako bi me lahko izkoristilo? Tako se je že začelo topiti moje nasprotovanje tistemu svetu, ki me je že vzljubil in odškodoval za prejšnja razočaranja ter ločitev od ljubljanih. Po tem lahko padem, ker sem brez opore, nič več me ni možno izkoriščati, nič več ne proizvajam. Nasprotje, s katerim bi morda spet mogel proizvajati, se mi izkaže za docela izginulo, tako da sem ostal sam, brez nasprotij in brez ljubezni. Konflikt, ki je nekoč izginil, se namreč le stežka znova povrne. Tako nimam nobenih možnosti, da bi si spet pridobil ljubezen. Brez upanja na ljubezen pa se po tej novi travmatski ločitvi sploh ne znam več organizirati, ampak lahko kvečjemu kje drugje še hitro hlastnem po kaki drugi ljubezni, da bi lahko z njo prejšnje omilil in jih pozabil.

Neprestana produkcija avtorja prek samega sebe (kajti avtor mora neprestano producirati, če hoče ostati avtor) obstaja prav v tem, da v okviru vedno preišljenih in v danem primeru spremenljivih produkcijskih sredstev in odnosov neprestano proizvajajo dela, ki niso nujno namenjena za prodajo, še več, najbolje je, da jih sploh ne proizvajajo s takim namenom, da bi nekoč lahko razvil tisto pristno svoje, avtor-

jevo, povsem neodvisno od zunanjih pričakovanj. (Najprej mora znati proizvajati za nikogar, šele nato morda lahko proizvaja za nekoga.) Njegova neprestana organizacija življenja in pisanja obstaja med drugim v neprestanem razmišljanju o organizaciji življenja in pisanja, o njegovi življenjski in pisateljski skušnji. Samo v pisateljevanju, v svoji avtorski samoprodukciji, ki ni vedno direktno pisateljevanje, toda meri nanj, lahko minimizira in precej zavestno ohranja posledice, ki zanj izhajajo iz vzgoje, družinskega, poslovnega in privatnega življenja. Samo v tem piščem samoraziskovanju oziroma v samokritičnem pisanju, s produciranjem tistega, kar sam je in kar bi rad bil, se lahko upre propadu, omenjenim posledicam, omejevanju zaznavanja, odvrčanju od svoje usmeritve, odvzemanju spodbud, sposobnosti koncentracije, zmožnosti distanciranja in veselja do forme, proti pričakovanju drugih in proti zvođenelim namenom. Produkcija avtorja je poleg produkcije posebnega življenja in posebnih proizvodnih ter delovnih odnosov predvsem produkcija posebnega zaznavanja, brezobzirnega, subverzivnega, radikalnega, tujega, emancipatorskega, natančnega in brezkompromisnega, v nasprotju z oblikami zaznavanja, jezika, njegove uporabe v medijih, v političnih razpravah, v vsakdanu, tudi v posebni, proti vsemu temu neodporni literaturi; v nasprotju z načini komuniciranja torej, ki obstajajo zato, da pomirjajo in tolažijo v interesu vladavine in izbriše tistega jezikovnega potenciala, v katerem se konflikt še lahko manifestira kot izobčen, izgnan, diskriminiran. Gre za stalno pisno in govorno poskušanje, za urejanje v razmišljanju o jeziku in življenju, o resničnosti, ki se v njem dogaja, ter o samem sebi kot proizvajalcu jezika in življenja. »Literatura,« piše Barthes, »ni nobena milost, ampak kompleksna celota projektov in odločitev, ki privedejo človeka do tega, da se posamezen in sam uresniči v besedi (kar pomeni, da se na neki poseben način esencializira).« Človek se producira s tem, da producira piščo o svojem življenju, s tem, da s pisanjem reflektira sebe in tisto, kar je doživel, doživlja ali bi rad doživel, s tem, da se prikaže na način, ki je zanj ugoden, vedno pa z določeno kritično razpravo o tem, kako se življenje sicer producira, opisuje in reflektira, in o tem, kaj se sicer doseže kot oblika razpravljanja z resničnostjo, z življenjem in jezikom. Vedno pa tudi prav v povezavi s tem, kako avtor živi, kaj ga v življenju zaposluje, tudi poleg ali v nasprotju z literaturo ali prek nje, da bi se preizkusil, da bi napravil obračun, da bi prisluhnil samemu sebi, če je še tak, kakršen je potreben za svojo produkcijo, za nadaljnje pisanje in za življenje, ki ga tako pisanje dopušča. Vedno znova se mora preverjati in prepričevati. Kdor se noče ali ne more več zanimati za svoje življenje, se pri tem boji, iz strahu pred tem, kar bi iz njega utegnil spoznati, kdor o tem več ne piše, v kakršnikoli obliki že, kogar nič več ne sili v to, da bi se še ukvarjal s pisanjem o svojem življenju, tisti kmalu nima več kaj pisati. Izgubi odnos med življenjem in besedo, tesen, intimen, ener-

gije poln produkcijski odnos, neposredno željo po proizvajanju ali izražanju, izgubi vzajemno neposredno odvisnost, eksplozivne, radikalne in skoraj avtomatične oblike odnosov med življenjem in besedo, zamenjavo zahtev, želja in njihovih medsebojnih korektur, izgubi obojestranski vzajemni naboj z energijo, z utopijo, z zadovoljitvijo, izgubi obojestransko provokacijo.

Kot model ali predloga za produktiven odnos med življenjem in besedo nam je lahko zgodnji odnos pri pisanju prvih pesmi, prvotna intimnost. Problem je tudi v tem, kako med kasnejšima življenjem in besedo vzpostaviti tako produktivno intimnost, kakršna je med njima vladala v otroštvu in puberteti ter tam funkcionirala kot literarna. Če tega ni več možno vzpostaviti, ni več možno pisati, torej če nekemu zmanjka in se mu v tem smislu odtuji njegovo lastno življenje. Isti odnos je pa tudi model za vzpostavitev intimnosti z drugimi snovmi z namenom spoznati mimo lastnega še kaj drugega. Pogosto se zdi, kot da bi avtorje veselilo, da bi prvotno intimnost končno uspešno prekliicali, zatrli in oddaljili z diferenciranjem in opisovanjem otroštva itd. Ta intimnost je bila v prvi vrsti vendar bolj potrebna za življenje kot za umetnost. Zdaj pa je prav tako življenjskega pomena, da se avtor obvaruje pred tem, da si prejšnja intimnost ne bi kakorkoli ponovno opomogla. Vse, kar se tej intimnosti preveč približa, spominja na »lastno«, na model, po katerem ne želimo več delati ničesar, in na takratno vključenost bližine: na otroštvo, mater, strahove, zapuščenost, seksualne potrebe; spominja na to, za kar se nam je zdelo, da smo mu končno vendar ušli. Razpad teh zvez med življenjem in besedo pomeni načelno škodo za oba.

To podrto razmerje med življenjem in besedo lahko nekdo, ki je rutiniran, prav varljivo posname. Lahko preslepi z besedami neko življenje, ki spada k besedam, ker dobro ve, katere besede, katero literarno rabo in katero literarno življenje je moč prevarati. Tako se ne rabi več resničnost kot podlaga jeziku, ampak obratno: jezik se rabi kot podlaga pojavnosti, literarni jezik, na katerem ostane zaradi pogoste rabe v zvezi z resničnostjo dovolj resničnosti. Ko jo produciramo neodvisno od aktualnih zahtev, jo hkrati produciramo kot resničnost, ki je odvisna od njih. To je nekakšna rokodelska literatura, to ni pisanje o tem in iz tega, kar je avtor sprva poznal kot še ne literarno resničnost, ampak o tem in iz tega, kar pozna kot že literarno resničnost. Lahko bi jo poimenovali tudi kot literaturo literarne proizvodnje, kajti pogosto jo ustvarjajo in tudi ocenjujejo ljudje, ki so na pomembnih položajih. Stalno se ukvarjajo z literarnim jezikom in resničnostjo, ne mislijo pa na vrnitev k resničnosti, k lastnemu in k družbenemu iz te sfere, ki je dvignjena nad resničnost. Mislijo, da je resničnost tam, kamor so jo oni prinesli, toda to je le resničnost literarnega proizvajanja. Reproducirajo samo izkušnje drugih ali samih sebe, kot so bili nekoč v takem položaju.

Tu se s pisanjem izgubi ena stran odnosa, življenje. Prav tako se pa lahko tudi z življenjem izgubi pisanje, pri čemer se življenje razprši in raztrga samo sebe ter se zmanjšuje distanca do refleksije, da se ne da več vzpostaviti reda z jezikom. O avtorjevem življenju potem ni več možno pisati, kajti ne da se ga organizirati za avtorjevo produkcijo. Življenje se v takem primeru osamosvoji, ni več tako razpoložljivo. Ker avtor tega ni pripravljen priznati, odlaša s pisanjem, se izgovarja, da bo pač pisal tedaj, ko bo na dopustu, ko bo pri denarju, potem ko bo postoril to in ono. Tako se vdaja iluziji, da je kadarkoli možno znova začeti s pisanjem, tako kot lahko pivec kadarkoli preneha s pitjem. Sposobnost, da lahko življenje, dogodke in stanja vedno izrazimo tudi s stavki, besedami ali podobami, se nenehno izgublja s poudarjanjem možnosti, da s svojim življenjem lahko razpolaga le avtor sam. Barthes pravi, »da je pisatelj vendar tisti posameznik, ki po svoji opredelitvi odpira svojo lastno strukturo in svet v strukturi besede«. Zato mora torej avtor razpolagati z vsem trojim: s svojo strukturo, s svetom in s strukturo besed. Vsa ta razpoložljivost skupaj je njegova produkcija. Če te skupne razpoložljivosti nima več oziroma če ne more ali noče več imeti ene od njih, da bi pač to razpoložljivost kolikor mogoče vzpostavil, potem je sploh ogrožena produkcija dela in njegova lastna, avtorska produkcija.

Kar zadeva razvoj realizma, menim, da se je treba odpovedati politični ter kulturni resničnosti in glede na to spoznati tako razpoložljivost kot slepilo te razpoložljivosti. Ustvariti si je treba trdna tla pod nogami, v prihodnje tudi glede na razpoložljivost življenja (vrnitev v privatno življenje zaradi izključitve iz javnega življenja) in na razpoložljivost jezika, literature, kjer so bili steber realizma vendar kulturnopolitično razpravljanje in veselje do tega ter hkrati lastno življenje.

Ne samo dobavljanje, ampak tudi spreminjanje produkcijskega aparata pomeni za Benjamina »na novo zarisati meje in premagati tista protislovja, ki utesnjujejo produkcijo inteligence«. Benjamin dodaja: »Sele premagovanje tistih pooblastil v procesu duhovne produkcije, ki po meščanskem dojemanju sestavljajo njegov red, naredi to produkcijo tudi politično sposobno. Meje pristojnosti obeh proizvodnih sil, ki bi se morale raziti, se morajo skupaj, združene, uničiti,« (gre seveda za avtorja in proletariat), da bi končno pripeljale do družbenih sprememb, do česar trenutno sicer ne bo prišlo, če gledamo na splošno, dokler pač ne bo proletariat sam od sebe pripravljen ukiniti vseh svojih omejitev pristojnosti. Avtorju pa nihče ne brani, da bi to storil kar sam, da bi s tem dosegel spremembe zase in za njemu podobne. Te spremembe sicer vedno lahko postanejo tudi družbene, čeprav v manjši meri, najmanj zato, da se ne bi preveč oddaljile od družbe, da ne bi prišlo nenadoma v benjaminskem smislu do preve-

likega presenečenja, ko bi se začelo delavsko gibanje, pa tudi zaradi skrbi, da ne bi popustile zahteve ali skušnje družbenih sprememb.

Najbolj napredna in danes edina možna oblika produciranja času primerne in ustrezne literature in avtorja se mi zdi raziskovanje produkcijskega procesa, odnosov, avtorjevih sredstev in združitve procesov, odnosov in sredstev, kar doslej ni veljalo za predmet premissljevanja o avtorjih. Po meščanskem razumevanju pač ni spadalo v avtorjevo pristojnost, da bi spoznal brezpogojne pridržke za svojo produkcijo in jih analiziral, da bi se obdržal proti prav tistim pridržkom, ki jih družba običajno priznava in dovoljuje kot avtorjevo last. To je seveda raziskovanje gospodarskih, družbenopolitičnih, pa tudi privatnih, psihičnih, družinskih, posebnih kulturnih pogojev avtorjeve produkcije na najnovejši način razmišljanja, z razčlenjevanjem oziraje se na vsa ta vprašanja in resničnosti. S tem preudarjanjem avtor preseže svoje golo pesniško bivanje, ki je za meščana krivoversko, in preide k svojemu družbenemu bitju. Upira se temu, da bi premissljeval samo o tistem in prakticiral samo tisto, kar zadeva izključno jezik in pisanje, založbe in knjižne sejme. To bi lahko razglasilo interese avtorja za specifične in zato tudi izolirane. Razmišljanja o času primernem pisanju se skladajo z razmišljanji o času primernem življenju. Kritika, analiza enega in poskusi, da bi mu našli nove poti, se skladajo s kritiko, analizo drugega in poskusi, da bi tudi zanj našli nove rešitve. Brecht meni, da bi se moral na neki točki velikomeščanski pisatelj, za kakršnega se je sam označil, solidarizirati z interesi proletariata, torej z interesi spremembe in spremenjujočih sil: »na točki nadaljnjega razvoja njegovih produkcijskih sredstev«. Po moji razlagi tu ne gre ravno samo za produkcijska sredstva v običajnem smislu, marveč za naprejšnji razvoj produkcijskih sredstev na vsaki ravni, kot so doslej produkcijska sredstva za avtorja morda še ne ali pa še ne v zahtevanem obsegu priznana produkcijska sredstva.

Avtorjeva produkcija tako razvija model, v katerem so združeni delo, produktivnost in življenje, pogoji vsega tistega s svojimi vzajemnimi pogojenostmi, kar je postalo potrebno za času primerno refleksijo umetnosti in njenih sprememb in refleksijo družbe ter njenih sprememb, četudi se resničen preokret odnosov v splošnem ne dogaja sam od sebe. Nobena politična teorija ali praksa se ne more več vrniti v preteklost v prvotni obliki po Marxu in Freudu, po kritični teoriji, po letu 1968 in njegovih posledicah ter naukih. To pa ne zato, ker bi izginila krepost, temveč zato, ker se razvijajo taki odnosi, ki so te teorije pomagali razvijati kot sebi ustrezne, prav na osnovi nujne potrebe po spoznanju človeka. Tudi pri avtorju gre za prisvojitve vseh področij življenja, vseh produkcijskih sredstev in pogojev za življenje ter produkcijo, za radost in duh, za politiko in umetnost. Brecht piše v svojih *Opombah k formalizmu*: »Pri literarnih pojmih se ne bi smeli preveč oddaljevati od njihovih pomenov v drugih strokah.

Formalizem v literaturi je nekaj literarnega, toda ne zgolj to. Tudi npr. realizma ne moremo določiti, ne da bi pri tem mislili na realistična dejanja, sodbe ali realiste na drugih področjih.« Da bi se avtor popolnoma razumel tudi kot družbeno, ne le kot pišoče bitje, je pravzaprav že stara zahteva in pogoj za avtorjevo produkcijo. Avtor je vseobsegajoč, zapleten in skrajno ogrožen projekt. Če hoče še naprej ostati avtor, je treba pogoje zanj še dalje spoznavati in o njih še dalje premišljati.

Prevedel Aleš Kordiš

Kaj lahko iz tega nastane

Za razliko od prejšnjokrat tokrat ne bom zahteval in formuliral brezpogojno za druge. Tisti, ki se bodo strinjali s temi premišljevanji, so dobrodošli. Na skrivaj pa seveda upam, da bo to, o čemer tu pišem, nastavek za estetsko prakso, ki se ji tudi drugi ne morejo popolnoma izogniti. Toda o tem se tokrat premalo pogovarjam z drugimi, da bi naslednje odlomke iskanja novih literarnih usmeritev lahko vključevali tudi taki razgovori in da ne bi bili tako pretežno osebne narave.

Zanimivo je, da avtorji realistične literature prav v zadnjem času govorijo o realizmu, ki so ga poprej prakticirali, da jih naenkrat utesnjuje in ovira v njihovi produkciji. Opažajo, da podedovana literarna sredstva realizma danes ne zadoščajo več, da bi z njimi lahko realistično proizvajali, ustrezno politični ter družbeni resničnosti in lastnim zahtevam.

V posebni številki revije *Volksstimme* iz decembra 1987 je bil objavljen pogovor s Petrom Turrinjem o njegovem novem delu *Die Minderleister*. Turrini je že skoraj dokončal svojo poldialektno verzijo te snovi in pri tem opazil, da s to obliko realizma ne bo mogel iti naprej: »Vprašanje je predvsem to, kako lahko ta dela umetniško ustvarim zelo obširna, ne da bi pri tem izgubil zgodbo, njeno realnost, na primer z namenom, da bi ob njih vzbudil strah in začudenje. Moje osebe v tej igri govorijo visok jezik, to so velike gledališke osebe. Nova estetska oblika neke moje igre.«

Josef Haslinger pravi v nekem pogovoru s Franzem Schuhom oktobra 1987: »Če se književniki že odzivajo na obstoječe politične razmere, potem delajo to na neliteraren način, pri čemer je le malo izjem (sam ne spadam mednje!); pišejo eseje, časopisne članke, pri tem pa ne poskušajo svojih prošenj in želja predstaviti na način, ki ga sicer uporabljajo, na umetniški izrazni način. To je zame oblika

razdvojenosti. Sam bi denimo rajši napisal roman, v katerem bi vse oblastniške strukture, ki sem jih poskusil predstaviti v eseju *Politika občutkov*, bolje prezentiral, bolj detajlno. Tu ne bi bile zreducirane le na otipljivo tezo, ampak bi bile bolj razločne in živahne v svoji protislovnosti. Toda literarna tradicija, v kateri sam delam, se mi zdi za to nalogo še nedozorela. Literarni realizem se je zelo omejil na detajlno predstavljanje zaslužnjene subjektivnosti in na zelo površno predstavljanje družbenega aparata, ki je krivo za to hlapčevstvo in ki je vzrok stalnega bega subjekta, nujnega za njegovo rešitev. Ta realistična tradicija je tradicija razvojnega romana, ki so ga tako rekoč z negativnim predznakom gojili naprej. To tradicijo je opisal G. Lukács v *Teoriji romana*, kjer gre v bistvu za odnos med subjektom in objektom. Subjektivnosti se pa danes objektivnost vidno izgublja in ta izguba pomeni v resnici »realnost«, realnost moči.«

Michael Scharang piše avgusta 1987 v nekem spisu za Presse o svojem nastajajočem delu *Auf nach Amerika*, da »o tem ne more biti nikakršnega premišljevanja... morda zato, ker se v tej prozi neugnano fabulira na način, ki se že približuje groteski, ne naturalizmu psihičnega, notranjega sveta niti ne naturalizmu političnega, zunanjega sveta, ampak meji že na odskok v bajko, v metaforo — v realizem. Da se to doseže, je potrebno mnogo praktičnega eksperimentiranja.« Nasproti tej »navidezno mrtvi notranjosti«, kot jo imenuje Scharang in ki naj bi prej ko slej tudi obstajala, postavlja delo *Auf nach Amerika* »surovo čutnost, ki omahuje na meji med mogočim in verjetnim«.

Nekdo si želi nov jezik namesto starega, realističnega, namesto svojega dosedanega jezika, da bi ta lahko tako spet postal realističen. Nekdo drug si želi drugačne literarne metode, da bi končno lahko bolj direktno omogočil kompleksnost političnih odnosov namesto dosedanje osredotočenosti na subjekt. Tretji zahteva »surovo čutnost« namesto »navidezno mrtve notranjosti«, pa tudi namesto običajnega pozunanjega naturalizma. V tem se že kažejo trije nastavki za prihodnjo obnove: novi jeziki, nove resničnosti in nove čutnosti.

Kot že rečeno, sem po prvem desetletju realizma tudi sam potreboval osvežitev, nove načrte, nove možnosti, novo veselje do pisanja, nekaj, kar lahko na novo zaneti veselje in interese ter slo do pisanja.

Potrebnega je bilo nekaj popuščanja, zavestnega prenehanja odkrivanja vsega tistega, kar je bilo pomembno v desetih letih. V tem času se je dopuščalo vse tisto, kar je pač naenkrat hotelo nastati. To je bil čas poskušanja, neprisile in opazovanja. Iz vsega tega so se polagoma izoblikovala tri gibanja, ki so bila med sabo tesno povezana in so morala drugo drugemu tudi pomagati, da bi sploh lahko bila gibanja. Ponudila so se mi kot nova, kot predhodne osnove mojega dela, kot predlog, naj enkrat poskušam v drugačni smeri, kot nova

možna notranja ureditev produciranja. Pokazala so se mi kot nov način, kot nekakšna težišča, za katera se mi je zdelo, da mi hkrati obljublajo tudi vso za to potrebno energijo in produktivnost, potrebno zanimanje in potrebno veselje. Ko so ta težišča enkrat na razpolago, kot vir, lahko ustvarijo tudi druga, bolj kompleksna gibanja, s kompleksnejšimi vsebinami. Zdelo se je, da zaradi vseh teh gibanj postajam bolj gibljiv, radoveden, produktiven, živahen, razpoložen in bolj ambiciozen, in to kljub negotovosti, ali morejo takšna preprosta gibanja sploh obroditi zaželene sadove. Ta gibanja sem takrat označil z gesli: »Nazaj k resničnosti«, »Nazaj k meni« in »Nazaj k literaturi«, pri čemer naj ta »nazaj« ne bi izražal tega, da sem bil sam medtem drugje, odsoten, ampak to, da sem bil pač napoto načinu, ki mi ni več ugajal; zdelo se je, da sva se, časovno gledano, literatura in jaz malce zgrešila, da sva se pojavila eden za drugim, morda pa tudi to, da le nisem bil napoto energiji in veselju, ki sta nujna in ki si ju pravzaprav želim in ki se medsebojno seveda pogojujeta: če nečesa ne vidimo pravilno in se na pravilno gledanje niti ne privajamo, potem tega ne vidimo tako, da bi bilo možno s tem gledanjem poklicati tudi druge k takšnemu gledanju in vedenju. Tako se drugi tudi ne vedejo do nas posebno energično in z zanimanjem, kar pa ves pogled le še kali in ga polagoma potiska v pozabo. Poleg tega ta »nazaj« ne pomeni »nazaj«, ampak »naprej«. »Nazaj« pomeni le toliko, kolikor je to oblika retrospektive tistega, kar nekoga postavlja v položaj, da pride »naprej«, morda v smislu: »Nazaj k osnovam«.

»Nazaj k resničnosti« pomeni pravilno zaznati tisto, kar je pravilno, kako je in je bilo pravilno, in prav za to najti pravičen jezik; pomeni torej hkrati »nazaj k meni« kot zaznavanje in »nazaj k literaturi« kot jezik. Čimbolj novo, nepreoblikovano produkcijo zaznavanja, resnice in jezika, tako, ki ni obremenjena z dosedanjimi produkcijami. Kot pravi Handke v svoji *Otroški zgodbi*, je to nova »sprememba spoznanega v spoznavanje«. Ni se mi zdelo dovolj resno, da bi se prepustil preprosti resničnosti, da bi jo gledal, opazoval in občutil, kaj počne z mano, kateri jezik mi priporoča, da bi ga počasi prevzel in ga dalje izgrajeval. Odločal naj bi se za določene besede in stališča glede na to, kaj pravi k temu resničnost, izoblikoval naj bi si občutek za to, kdaj je neka beseda umestna in kdaj ni, glede na to, kar sem že zaznal in spoznal, glede na drugo besedo in na občutek. Nadalje gre za to, da uporabljam in preizkušam nove besede v novih kombinacijah, uporabljam najpreprostejše, vendar nove izrazne oziroma pripovedne načine. Zavestno uporabljam naivni jezik, kot da ne bi še nikdar prej pisal, in to na osnovi resničnosti, ki sem jo zavestno zaznal kot naivno. Sklenil sem pisati nekakšne vaje pisanja, na primer to, kako opišem dejavnosti nekega dne, kako stvar, kak občutek. Prav osvežujoče je bilo videti, kako nastaja jezik tako rekoč iz resničnosti, iz delovanja te resničnosti name in na moj jezik. Zdi se mi,

da se razvija nov čut za odnos med jezikom in resničnostjo, občutek za to, kako se jezik brani pred resničnostjo, kako hoče nastopiti vedno s svojimi lastnimi lastnostmi, kako se jezik odmika od resničnosti, kako se ji zapira. Pa tudi občutek za to, kako se brani resničnost pred jezikom, kako trdovratno vztraja pri tem, da postane neizgovorljiva, neizrekljiva, jezikovno neizrazljiva, vendar pa vidna in doživeta, kako se dela, da je tako nezanimiva, da je sploh ni vredno opisovati, kot da zanika vse detajle, privlačnost za literaturo, kot da bi se resničnost hotela izmuzniti zaznavanju, jeziku in umetnosti.

Šlo mi je za pridobitev občutka za novosti, za nove resničnosti, za podcenjevane in spregledane resničnosti, za najbolj banalne in nezanimive resničnosti, za pristna spoznanja in jezik (glede na resničnost), da bi dobil nekaj takega, kar označuje Siegfried Kracauer pri *Potemkinu* kot »direktno zvezo s še ne prepojeno resničnostjo«. Take vaje, ki sem si jih zadal, sem si zamislil kot domneve o zapletenih družbenih resničnostih, kot možnost, da se začnem ponovno in drugače zanimati za resničnost, da bi o njej lahko pisal. Ne gre mi le za »prestajanje«, ampak za »opazovanje« resničnosti, za možnost, da se ji približam od zunaj, ne samo prek svoje notranjosti, da bi na njej od zunaj odkril najbolj zanimive lastnosti, ne pa samo v sebi in šele prek sebe tudi na njej. Hotel sem spet imeti tak jezik, ki bi mogel spet ustrezno obnoviti moje izkušnje in ki bi bil glede njih sestavljiv. Hotel sem znova imeti svoj jezik, takega, za katerega bi se zdelo, da sem ga sam razvil. Kar se mene tiče, bi mu rad prisluhnil in potem rad upošteval njegove zakone in pogoje. Rad bi ga opazoval in raziskoval v trenutku, ko bi bil prepričan, da namerava upoštevati s svojimi zakoni tudi mene, moje izkušnje, moje življenje, in da je tega sposoben. Želel sem znova pisati o sebi (»Nazaj k meni«), ne sicer brezpogojno vsebinsko in neposredno o sebi, marveč pisati; želel sem biti med pisanjem okrog in okrog zgolj jaz; med pisanjem bi končno rad imel opraviti le z jezikom in z resničnostjo. To, da bi rad pisal o sebi, pomeni, da hočem pisati tudi o vseh posledicah družbe, ki jih je moč zaznati na meni, in o svojih željah, ki se ob tem porajajo. Rad bi pisal, kako in kaj sem si pravzaprav želel, kar bi se mi pač zljubilo, česar bi se že veselil, kako bi me karkoli veselilo. Gre torej za radikalno zbujanje pozornosti, opozarjanje zgolj nase, na nikogar drugega, ne glede tudi na to, kaj in kako sem pisal petnajst let, da bi videl, kaj bi iz tega lahko nastalo, kaj sem storil, kam sem zabredel. To je odstranjevanje vsega, kar se je v teh letih nabralo in postalo pomembno kot uravnavanje, kot nadzor, kot praksa, rutina. Zamislil sem si in tudi poskušal izpustiti vso ubranost, ki mi je všeč pri literaturi, vzvišene in melanholične, smešne in agresivne, kratke in dolge stavke, odvisne stavke, priredja, lepe besede, vso čvrstost in pustost, ki poudarja literarno ali neliterarno, nagnjenost do grozljivosti in gnusa, do brezizhodnosti in katastrofičnosti, do cinizma in

vedrine. Pisati sem hotel brez slabe vesti, z zavestjo, da hočem le svoje, da hočem delati le zase, da izkoristim svoje sposobnosti, da se pri tem oziram le na literaturo in na to, kar sam zahtevam ter kar zahteva literatura; vse to le za povratak k začetkom realizma v sedemdesetih letih (kaj vse je tedaj obstajalo in kaj od tistega mi lahko danes koristi), za povratak k začetkom moderne, morda celo k Flaubertu. Vse to le za nov razvoj literature in pisanja.

Slo mi je tako rekoč za razkritje centra literarne moči. Slo je za nove vire, ki sem jih zdaj potreboval, za odkritje novih možnosti, ki so se po nekem določenem času pojavile po izčrpanju starih, in to v primeru, če opustimo prav vse, če zavestno in metodično opustimo tudi vse, česar smo že vajeni, in to tako daleč, da se prav razločno vidi, kako gre narazen, kako se ločuje, da bi si po desetletjih znova opomoglo. Pri tem mislim na literarne oblike, zahteve, predstave, vsebine, prijateljske in politične želje, na razprave o realizmu, na priučene načine pisanja, na prihodnje projekte in na smisel življenja. Četudi lahko nenadoma odpade vse drugo, da dobimo občutek praznote in nedoločnosti, se vendar nič ne dogaja v praznem prostoru in nedoločno. Gre za nenehno združevanje vsega zgoraj naštetega, znova, iz sebe in izhajajoč iz svojih lastnih zakonitosti. Pri tem jaz sam ne delam ničesar drugega, kot le z zanimanjem pozorno opazujem, kaj se dogaja, tu ali tam morda kaj zelo previdno korigiram, včasih kaj izvzamem, obdelam, potem pa spet vrnem nazaj v večni tok stvari in občutkov.

Ko sem se razgledoval po novi sli po resničnosti, po sebi, po literaturi, po takšni literaturi, ki bi bila nabita z mano, z resničnostjo in s slo po meni, po resničnosti ter literaturi, nisem pri tem našel ničesar posebnega. Hotel sem najti kolikor toliko meni podobno literaturo, ki bi mi bila v pomoč; izhajal sem iz razpoložljive sodobne literature. Ugotovil sem, da mi je postala literatura pusta in strašno dolgočasna: pompozne napovedi, pompozne knjige, toda v njih ničesar. Uvidel sem, da tudi mnogi drugi avtorji, ne le realisti, ne pišejo več veliko. Poleg tega so tudi že postali dolgovezni, le še reproducirajo in še to z velikim naporom. Kot vedno sem tudi tu prišel do svojega sklepa: če je na razpolago premalo tistega, kar bi lahko bral, moram potemtakem očitno pač začeti pisati sam.

To, kar sem spoznal in kar mi je jasno še danes, je naslednje: da bi imela literatura možnosti v založbah ali na tržišču, nikakor ne sme biti preveč literarna ali preveč resnična. Če to dvojje radikaliziramo, literarnost jezikovno in resničnost vsebinsko, prva ne omogoča uspešne prodaje, druga pa ne zadovoljstva. Seveda je to delovanje med njima povezano. Literarnosti se ne da prodajati, resničnosti pa se ne sme. Literarnost moti družbeno umirjenost jezika, pravzaprav literarnost in resničnost ovirata ena drugo. Založbe gledajo predvsem na to, kako gre kaka knjiga v prodajo, sprejemniki, distributerji in

novinarji pa predvsem tisto, čemur je njihov časnik namenjen. Zdi se, da je času najprimernejša literatura tista, ki lektorja, kritika in celo tistega, ki se z literaturo poklicno ukvarja, ne zaposluje preveč z gospodarskimi in družbenimi, torej spremenljivimi področji njihovega poklica oziroma delovnega mesta. Pa tudi ne z njegovim osebnim življenjem, z njegovim odnosom kot odnosom posameznika, z njegovimi osebnimi skrivnostmi in željami, ter z njegovim vedenjem kot vedenjem družbenega bitja na splošno, ker bi to lahko pomenilo izzivanje, da se mu naenkrat ne bi bilo treba vesti samo literarno, ampak tudi z življenjsko prakso, da bi se moral s spoznanjem spremenljivega tudi sam začeti spreminjati, ali pa to spoznanje odriniti. Končno je pa tu zato, da se ukvarja z literaturo, ne z lastnim življenjem.

Vse tisto na resničnosti, kar ni stroga literarna resničnost, se mora tako literarno razširiti, da potem ne ovira več zaznavanja same sebe kot čisto literarne, kot razumevanja čistih literarnih gest. Ne sme nastati sum, da gre za določeno resničnost in določeno literarno držo, prek katere se ta resničnost izvaja, ali da bi bila ena od možnosti, kako se vesti do resničnosti, da bi se bralec do nje vedel tudi neliterarno. Prav zagotovo gre za določeno literarno držo, resničnost pa je le ena od mnogih možnosti, kako se ta literarna drža demonstrira. Nikoli pa ne sme nastati nasproten vtis, namreč da gre za določeno resnično držo, literatura pa da je le ena od številnih možnosti izražanja te drže do resničnosti.

Naloga tistega, ki se profesionalno ukvarja z literaturo, je ukvarjanje z literaturo, ne z resničnostjo. Tako mora pri rokopisu spodbujati in razvijati tisto, kar ve o literaturi (in tega ni malo), ne pa tistega, kar ve o življenju. Kolikor več njegovega znanja o literaturi vsebuje besedilo, toliko bolj ga to veseli in se mu zdi besedilo toliko boljše. To ga veseli bolj kot karkoli drugega v življenju. Bistvena poteza moderne je vendarle v tem, da ima lahko umetnost v lasti samo umetnostni znanstvenik oziroma specialist. Če hočem torej čutiti to, kar je umetnost, moram čutiti svojo strokovnost. Potemtakem je umetniški okus znanstveni okus. Ugotovimo lahko, da za spoznanje tega, kaj je literatura in kaj je dobra literatura, ne potrebujemo nikakršne resničnosti, ampak le dobro znanje o literaturi.

Čeprav iz tega morda ni razvidno, velja to po mojem prepričanju ne le za radikalnejšo realistično, marveč tudi za radikalnejšo eksperimentalno literaturo. Pa tudi za literaturo, ki ravno nova in nenaavadna, kot je, opozarja na resničnost, jo predeluje in vznemirja, namesto da bi jo zadušila po vzoru vseh prejšnjih, starejših radikalnih oblik, pa naj gre za realistične ali eksperimentalne. Strokovnjaki se v tem, kako bi lahko kakorkoli nakazali njihovo pravo smer, razhajajo med zmernim načinom, kot ga imenuje Herbert Wimmer, in simpatičnim načinom, kot ga imenujem jaz.

Poklicna osredotočenost na to, kaj naj bi bila literatura, ekonomska potreba po ločitvi med literaturo in neliteraturo, ne da bi bilo treba literaturo proizvajati, ampak samo prodajati kot tako, vse to je privedlo do skrčenja literarnega zaznavanja, do skrčitve literature na blago, ki mu zadostujejo posamezna znamenja literarnega, da bi se že zgolj s tem lahko pojavilo v očeh razširjevalcev in prejemnikov kot literarno delo v celoti. S pristranskim namenom se po tem tudi iščejo razni rokopisi, da bi se videlo, ali zadostuje vsota njihovih literarnih znamenj, da bi bilo moč predstaviti literaturo, torej tisto, kar tržišče ponuja kot literaturo, v sedanjih oblikah, v kakršnih gre v prodajo. Avtor ne more producirati literature brez upoštevanja svoje resničnosti, lektor in kritik pa je tako ne moreta prodajati. Splošna družbena delitev dela in življenja, blagovna produkcija kot antiživiljenjska produkcija, kot uporaba življenja, je uveljavljena tudi tu, v umetnosti, in skrbi za ločitev knjig od življenja, zlasti tedaj, ko naj bi se literatura že prevešala v družbo in na tržišče. Ta literatura taji, da skriva vse tisto, kar ni literatura: ekonomsko in življenjsko resničnost svojih oskrbnikov in razmnoževalcev, pogoje za nastanek literarnih kriterijev, literarnega okusa in običajev, ki so sploh velikega pomena za nastanek literature. Vse tisto, kar literatura torej skriva, je v njej sicer implicirano, čitljivo pa le za tistega, komur je pogodba literarna blagovna produkcija. Ta literatura proizvaja prav tisto tujost do življenja, do aktualne, subjektivne in politične resničnosti, tisto oddaljevanje od te resničnosti, ki pomaga zabrisati dejstvo, da imamo vsi eno in isto resničnost: tisti, ki se ukvarjajo z literaturo, in tisti, ki se ne.

Resničnosti, ki jih ima ali jih mora imeti tista literatura, ki ji daje tržišče prednost, so temu ustrezne bodisi eksotične resničnosti (južnoameriška, italijanska, španska literatura, za ZRN je bila takšna nekoč tudi avstrijska literatura, ki toliko, kolikor je veljala v Nemčiji, ni veljala niti v Avstriji) bodisi so to tiste resničnosti, ki pomagajo politično ohranjati avstrijsko in zahodnonemško. To so resničnosti vzhodnega bloka. Tu literatura naenkrat ne more biti več dovolj realistična (beri: kritična), npr. v NDR, pri Kunderi, pri Monikovi itd. Zelo ugodne so pa tudi zgodovinske resničnosti: *Ime rože*, *Parfum* itd. Domača sodobna resničnost nasprotno bolj odobrava tisto, kar je vzvišeno (npr. Botho Strauß ali Bodo Kichhoff), in tisto, kar je predelano v nespoznavnost. Določena dela in avtorji so sprejeti kot literarna imena in literarno blago, nič več kot le produkcija resničnosti, npr. Martin Walser, Ludwig Fels, Elfriede Jelinek itd. Resničnost, ki jo oni opisujejo, velja kot značilnost, kot znamenje dela nekega določenega avtorja. Kar smejo ti avtorji, ni nujno tudi za druge, ker pač še nismo spoznali njihovih posebnih značilnosti, ki jih ločijo od vseh drugih avtorjev. Pri začetnikih je resničnost še preveč neka splošna, skupna resničnost, ki je za vsakogar vidna in dojemljiva le kot taka, ne pa

kot resničnost nekega določenega avtorja. Od te splošne resničnosti torej še ni distancirana in se je še ne da projicirati na nekega neznanega literarnega avtorja; kot taka je torej v svoji sferi literarno sama in docela neškodljiva. To je potem lahko »obsesija Jelinekove«, »birokratski svet Martina Walserja« ali »svet proletariata Ludwiga Felsa«. Pri tem obstajajo za avtorje še vedno možnosti, da napravijo njihovo resničnost oprijemljivo, kot resničnost tistega, kar je potem kamen spotike, npr. meščanska gledališka igra E. Jelinekove. Vsa spornost obstaja nato v tem, kako se avtorju posreči prekoračiti mejo literarne resničnosti prek samega sebe.

Pri knjigi gre za igriv odnos do jezika in do resničnosti. Če je taka igra prisotna, potem občutno moti vsakogar. Ne le da takojzgovne igre ne moremo več uživati, ampak knjigi gladko odrečemo lastnosti literarnega. Tisti, ki morajo živeti razumno, ki življenje razumno organizirajo po racionalnem in za racionalno vrednotenje fantazije, hkrati ljubijo nerazumnost, fantastičnost, nerazumljivost v literaturi in sovražijo racionalno organizacijo iste snovi v literaturi. Zanje pomeni racionalno isto kot racionalnost njihovega poklicnega življenja, kajti česa drugega itak ne poznajo. Vse, kar ni to, je literatura, je ne-življenje, vse drugo pa je življenje in ne-literatura. Da bi spoznali bistvo literature in znali držati določeno razdaljo do resničnosti, to resničnost tako zelo odrivajo od sebe, da je sploh že izginila. To je literatura, literarna metoda kot tehnika oblasti. Oblast uporablja umetniške tehnike in estetske tehnike za odpravo tiste resničnosti, ki je potrebna spremenjena tam, kjer bi se morala šele začeti spreminjati, pri sebi in z drugimi. To je umikanje prek umetnosti, ne za socialno upravljanje resničnosti oziroma za njeno kritično obravnavanje, ampak za afirmativno; ne dokler se lastna resničnost spoznava kot lastna in spremenljiva, marveč dokler je kot lastne, še manj pa kot spremenljive, sploh ni več možno spoznati, dokler jo torej lahko spoznavamo in uživamo na tej ali oni strani spremenljivosti. To je neka vrsta blokiranja, zadržanje spoznanja v estetskem, kar pa blokira estetsko kot spoznavno in reflektivno obliko. Morda je to tisto, kar smo vajeni reči včasih, namreč da postane kako delo praviloma šele čez desetletja priznano kot »prava« literatura in da mora avtor najprej umreti, da bi lahko živel. To pomeni, da avtorju pač ni nujno umreti, umreti mora njegova resničnost, da bi lahko potem živel njegova literatura. Šele potem, ko avtorja dejansko ni več, ni več tudi njegove resničnosti kot njegove lastne, sedanje, ki je hkrati kakorkoli vendarle pripadala tudi nam samim. Potlej pade skupaj z njim v preteklost, kjer pa nas ni več, in tako postane literatura. Da bi bila lahko to literatura, mora biti tam, kjer nas definitivno ni.

Kako je treba kljub temu pisati o svoji lastni resničnosti, opisuje na primer Reinhard Baumgard ob Bachmannovi nagradi leta 1980 takole: »Realizem je zasnoval natančne posnetke naše sedanjosti in

preteklosti, nekatere uporno, skoraj vse pa resignativno. Ti realistični pripovedovalci so govorili kot kakim ohromelim pojavom. Pred svetom so se branili z opazovanjem... Srednji ton te proze, trpeče, očitajoče in komaj še uporno občevanje z realnostjo, njeno pikolovstvo, njena agresivna potrpežljivost, zatohla omedlevica, ki veje iz nje — bilo mi je kar težko, da v takih potezah ne morem prepoznati podob melanholije ali depresije.« Avtorji pa so bili, kot še dodaja, »glasni privrženci Generacije 68, ki so tedaj predstavljali v srednji Evropi moralni in senzualistični upor zoper politiko in ideologijo prisile, v osnovi celo zoper svetovno ureditev zahtev po zanikanju potreb, po življenju v strogi realnosti«.

Kritiki se v svojih kritikah vedejo tako, kot to ustreza lektorjem. Nobenega resničnega stališča nimajo, s katerega bi lahko presojali, kaj od novih pojavov je dobrega in kaj ne. Nekaj znamenj literarnega sicer poznajo in se jih oklepajo. Literatura, ki jim tako ustreza, je lahko dobra, vendar pa niti to ni nujno. Tisti, ki so zmeraj zanikali možnost, da bi bilo mogoče literaturo presojati tudi s čim drugim, ne le z literarnimi kriteriji, s katerimi so mislili seveda le tistih nekaj svojih kriterijev, se morajo v svojih kritikah orientirati še posebno na izvenliterarne kriterije. Že tudi samo po tem, da v vseh večjih časnikih ocenjujejo skoraj vedno enake knjige, pri čemer ima vsak od njih svojega najljubšega avtorja, lahko spoznamo, kako težko priznajo nekaj, kar pač ne ustreza tem kritiško-hierarhijskim okusom. To bi tako rekoč lahko pomenilo, da taki kritiki niso sposobni zaznati literarnih vrednot kake knjige, kar bi pa lahko spet dalje pomenilo, da ne morejo več zaznavati literarnih vrednot nasploh. Tako so zaposleni v pomembnih ustanovah, na radiu, pri velikih dnevnikih in tednikih, toda vedno se morajo bati za svoje mesto. To je namreč mesto poznavalca kakovosti in založba ga ne bi razpisala kar za trajno. To pa zato, ker se boji, da ocenjevalec časopisa z visoko naklado naenkrat ne bi »pravilno« ocenil tistega, kar je ocenil nekdo drug v nekem drugem časopisu z visoko ali še višjo naklado. Tako je nekaj avtorjev in del, ki so soglasno iz takih in podobnih razlogov postali najpomembnejši v kaki literarni sezoni, kar se kaže tudi v tem, da so ti avtorji takoj prejeli mnogo raznoraznih obstoječih literarnih priznanj. To so jim kajpak omogočili tudi kritiki, ki stojijo za posameznimi nagradami, pa tudi tisti, ki bi bili radi takšni kritiki. Zdi se, kot da bi se kritiki bali, da se ne bi pokazali tudi drugi razlogi njihovih vrednotenj, če ne bi dovolj pogosto in kar naprej ponavljali ter poudarjali literarnega pomena kakega dela. To je potem enkrat Kundera, drugič Süßkind, pa Monikova, kar pa spet še ne govori proti tem avtorjem. Pišejo pač tisto, kar jim je pogodu, in naenkrat se znajdejo v kritikarskem vrtiljaku, toda prav tako hitro in za nekatere verjetno tudi nedoumljivo so vrženi iz njega, kot denimo Thorsten Becker. Reich-Ranicki je pisal o njegovem prvencu *Poroštvo* (*Die Bürgschaft*, 1985).

da »piše ta avtor v blagoglasni nemščini z visoko izrazno sposobnostjo, je domiseln in duhovit, lahko bi ga primerjali s Proustom«. Reich-Ranicki mu je priskrbel tudi literarno priznanje pri *Frankfurter Allgemeine*. O Beckerjevi drugi knjigi *Nos (Die Nase, 1987)* pa je v istem časniku pisal Franz Josef Görtz, da je to »bedasta in nesmiselna zgodba z mnogimi estetskimi pomanjkljivostmi in povrh še izredno jezikovno šibka pripoved«.

Kritiki pišejo pogosto tudi popolnoma isto o nekaterih knjigah. Najbolj boleče mi je tako vzbudilo pozornost pisanje o knjigi *Aurorin povod (Auroras Anlaß)* Ericha Hackla. Vsi so citirali prvi stavek ter hvalili odnos med poizvedovanjem in fikcijo, pogosto celo z istimi besedami. Pri tem je pa ostalo odprto vprašanje, kako more biti odnos med poizvedovanjem in fikcijo pravzaprav hvalevreden.

Najbolj impozantna metoda kritikov, s katero želijo prikriti manko svojih stališč ali svoja resnična stališča, obstoji v tem, da znamenja nekega dela ovrednotijo z znamenji kakega drugega dela, ki je praviloma že pridobilo zagotovljen ugled. Tako je možno s pomočjo enega pomembnega dela nenadoma tudi neko povsem novo delo prikazati kot nemara še pomembnejše. Naravnost uživajo v odkrivanju lastnosti, ki so že prisotne pri nekem drugem delu. To je nekakšno svetovno mojstrstvo v odkrivanju teh lastnosti in starih knjig, v katerih so te značilnosti tudi prisotne in jih je možno pač uporabiti tudi tukaj. Najbolj lahko hvali neko knjigo tisti, ki ima kot že rečeno mnogo literarnega znanja, ki zmore odkriti večino značilnosti, ki so bile odkrite že v slavni starih knjigah in bile tam že ocenjevane ter hvaljene. Pri tem te značilnosti niso dobre ali slabe same po sebi, ampak šele v zvezi med staro in novo knjigo. Popolnoma neuvidevno je tudi to, zakaj naj bo knjiga, ki kaže lastnosti neke stare knjige, tudi danes povsem dobra; zakaj naj bi tisto, kar je dobro pri Kafki, določalo vrednost tudi neke današnje knjige, ki ima enake značilnosti.

Kritik ostaja s svojim govorjenjem v znotrajliterarnem, znotraj-literarnozgodovinskem opozorilnem in citatološkem okviru, ki nikoli ne prekorača meje znotrajliterarnega. Tako se neke knjige, ki vendarle ni bila napisana samo iz znotrajliterarnih nagibov in tudi ne kaže samo na znotrajliterarna dejstva, ne da resnično presojeti in kritizirati v smislu refleksije ter analiziranja na vse strani. Že od začetka je v glavnem jasno, ali je neko določeno delo pomembno ali ne, če ne kaže v prvi vrsti kakega drugega vzroka namesto literarnega; pri tem niti ne govorimo o dejanski vrednosti.

Tako tudi tukaj ne pride do družbene, ekonomske in individualne resničnosti kritika, še posebno, kar se tiče njegovih produkcijskih pogojev, v korist ovrednotene znotrajliterarne resničnosti. Literatura tudi za literarnega kritika pomeni tisto, kar sme samo po sebi opredeljevati njegov poklic, kot tisti slavni »svet literature«, kot ga je imenovala neka konservativna serija na avstrijski televiziji, ki se pojavlja

kot estetsko nasprotje vsega tistega, kar tvori profani svet življenja. Pri tem obstaja meja, ki je zelo občutljiva na to, da jo kdo prestopi v katerikoli od teh dveh smeri. Ta literarni svet se zdi tak, kot da bi bilo vse, kar se v njem godi, enako tistemu v navadnem svetu, kot da bi ga tudi določal. To je recimo zaprtost sistema, ki ga avtor pogosto sploh ne more doumeti in ga sprejeti. Dokler avtor proizvaja, ne more biti nikoli znotraj tega sistema, tudi če je že v njem. Po drugi strani pa ugotavlja, da tega sistema ne določa zgolj literatura. To je sistem, ki se rad predstavlja naklonjenega literaturi, da bi si vsaj pridobil visoko čast in se bolje prikri. Predstavlja se kot branilec literature pred družbo, kot zaščitnik posebnega življenja literature pred izkoriščevalskim, odtujenim, vsakdanjim, zunanjim življenjem. Istočasno je ta sistem kajpak le sistem, ki brani družbo pred literaturo in ščiti izkoriščevalsko, odtujeno vsakdanje življenje pred življenjem literature.

Pri tem ne velja, da se vsa literatura hvali le zato, da bi to podprlo takšno prakso. Precej bolj gre za to, da s pomočjo goljufive in meglene hvale zaznamo na literaturi tisto, česar ne moremo direktno zaznati v tej hvali, da bi uvideli resničnost, o kateri govori literatura. V tem smislu bi bilo treba zelo dobro preštudirati Handkeia, večno prikazen levice, kar sam tudi počnem. Prepiri in polemike, ki slučajno izbruhnejo in pretresejo literarno proizvodnjo (glej *Rowohlts Literaturmagazin 17*), da se zdi, kot da bo zdaj končno konec tega sveta in te resničnosti (Ali je boljši Handke ali Botho Strauß?) — kaj ne bi morale te debate pokazati, kakšen odnos imajo zdaj neki avtor, neki jezik, neka literatura do resničnosti in seveda kako kvaliteten je ta odnos, kar iz tega sledi. Toda pokazale naj bi le odnos med avtorjem in mentorjem v smislu: Če boš ti raztrgal mojega avtorja, bom jaz tvojega! Ne gre za pomen neke knjige v okviru družbe. V prvi vrsti gre za pomen knjige za literaturo, v drugi vrsti pa (bistveno) za pomen te knjige za važnost kritika v javnosti, v poslovnem življenju literarne proizvodnje. Kritik je v javnosti namreč vreden prav toliko, kolikor je vreden (= če gre dobro v prodajo) avtor, ki ga hvali. Tako ga upoštevajo in spoštujejo tudi drugi kritiki, mimo vrednosti, ki jo ima ta kritik glede na višino naklade svojega časopisa, kar se še pomnoži s privlačnostjo časopisa za založbe kot inerente. Te razprave se seveda kot vse razprave in boji za udeležbo ter prevlado na tržišču na tem področju dogajajo v okviru estetske kategorije.

Temu ustrezno bi raje kot nečitljivo delo napisal neobjavljivo delo, še več, v največji možni meri nečitljivo in hkrati v največji možni meri neobjavljivo. Tako delo bi potem vsak rad bral, nihče pa ga ne bi hotel objaviti.

»Na novo izgovoriti življenje,« sem si zapisal leta 1984 v beležnico, »najti zanj jezik, novo življenje v dosedanjem. Kakorkoli že se

je treba na novo zgrabiti in razumeti, kar pa pravzaprav sploh ni novo, ampak že prastaro. Samo enkrat odpreti vse skinje in pustiti vsemu, da deluje na nas. Obdržati svoj pogled na vse. Potem pa hoteti ponovno vse izraziti z jezikom.«

In še: »Več nagnjenja do realnosti, do tistega, kjer tiči problem, z večjim veseljem do umetelnosti predstavljanja. Ostro in brutalno vzeti realnost, vreči se vanjo z vsemi sredstvi in zvijačami umetnosti. Iti že na živce in na vse pretege po vseh pravilih literarne zgodovine realnost prav nespodobno obremeniti. Zastaviti vse, kar so si sodelavci pridobili z delom. Dosežke časa in človeško zgodovino doumeti, predstaviti, ovrednotiti. Obseči vse. Gibati vse. Upoštevati vse. Izslediti obličje časa. Veseliti se učenja in uporabe vseh starih in novih sredstev. In iznajti nova, še neznan. Več resničnosti, več sedanjosti.« Citat iz Flaubertovih *Pisem*: »Homerjeva in Shakespearjeva dela so bila enciklopedije njunega časa.« Vreči se torej v svet, v literaturo, kot to zahteva Flaubert: »... v soboto... bom končno začel z *Bouvardom in Pécuchetom*! Prisegel sem si! Zdaj ne smem več odnehati! Toda kakšen strah, ki ga imam! Kakšen smrtni strah! Tak občutek imam, kot da se odpravljam na izlet v neznano in da se od tam ne bom nikdar več vrnil... Prozo je treba kot nematerialno umetnost natrpati s stvarmi.«

Cesare Pavese pravi v *Umetnosti življenja*: »Samo nekaj se mi zdi izmed vsega za umetnika nevzdržno: da se ne počuti več na začetku.«

V beležnico sem zapisal še naslednje: »Tabu je nujno okrniti, da ne bi pozabili njegove individualne podobe, njegovega »imagea«, to pomeni njegovo podobo agresivno obnavljati, poudarjati, razbiti njen ščit, ki se za vsakega posameznika bolj in bolj oža. Privoliti na omejitve. Stalno obnavljanje samega sebe, stalna garancija tistega, kar je in česar sploh ne sme biti več — da bi bilo temu nasprotno. Ustvariti si prostor. Samo tisti, kdor ima dovolj prostora, lahko živi sam s sabo, lahko producira. Podiranje tabujev pomeni osvobajanje, naravno poudarjanje živega.« In Brecht: »Najslastnejši trenutek realizma, njegova tostranskost, je njegova najbolj znana oznaka; ta pa vendarle ni zanesljiva. Telesne potrebe imajo za realista ogromen pomen. To je naravnost odločilno, v kolikšni meri se bo uspel znebiti ideologij in moralističnih dvobojev, katere telesne potrebe bo ožigosal kot nizke.« In še enkrat Flaubert: »V svoji zadnji noveli,« piše svojemu prijatelju, »si opisal dva odlomka, ki si ju označil kot neprimerna. Zaradi takšne ponižujoče koncesije sem se zelo razburil. Ne vem še sicer, če ti bom to kdaj odpustil, možno je pa tudi, da ti tega nikoli ne bom oprostil.« Roland Barthes: »Modernost se začne z iskanjem nemogoče literature.« In Picasso: »Vsi vemo, da umetnost ni resničnost. Umetnost je laž, ki nas uči, kako moramo razumeti resničnost.« A Flaubert: »Človek, ki se je odločil biti umetnik, nima

več pravice, da bi živel kot drugi.« Moja zabeležba leta 1986: »Poudarjenost jezika je prav tako nezadovoljiva kot poudarjenost družbe. Vse je zgodovina. Širijo se formaliziranja, ki so blokirala spoznanje, življenje. Razširila so svoja sredstva in jih imamo zdaj kot nujne temeljne pridržke današnjega pisanja. Literatura vpije po novi literaturi! Še vedno je tu veliko resničnosti. Trdovratnost in radikalnost njene prisotnosti sta resignirali literarna sredstva, jih napravili otopela. Literatura potrebuje novo ofenzivo. Trenutno je zrinjena v majhno korito, ki se ne ozira na resničnost, pri čemer gleda enostavno prek nje. Tu igra literatura spet svojo staro igro. Resničnosti stopa na pot, ji leze pod kožo, ji izginja izpod nadzora, jo tu in tam onemogoča in ji gre na živce! Kot sem to videl v Italiji: pisarijo zgodbi in čustevca ter imajo tako svojo — resničnost. Potrebujemo torej nove zobe. Literatura se preprosto ločuje od nas in nam uhaja. Naporno jo je še zadržati v vidu, pri vseh drugih opravilih, ki nas čakajo. Če jo pa enkrat izgubimo izpred oči, bomo potrebovali mnogo truda, da jo bomo znova privedli nazaj. Prav tako trdovratno je pač treba ostati ob njej, kolikor bolj vztrajno gre ona svojo pot. Pridobitev moderne ni možno prevzeti. Vedno znova jih je treba producirati iz življenja in iz njegove resničnosti. Prav tako so se takrat ustvarjale. Avtonomija umetnosti je vedno izsiljena nekemu določenemu življenju, resničnosti — to je prav posebna, »osebna« avtonomija, prav posebna vrsta jezika in forme. To skladnost iskati in najti! To pomeni določiti življenje, določiti umetnost; s tem življenje in umetnost pridobita svojo določenost. To pomeni vrnitev k resničnosti in vrnitev k jeziku, ki iz nje izhaja (ničesar prevzemati, zgolj izvirno razvijati, ustvarjati), in vrnitev po pomoč: vrnitev k začetkom moderne. Katere jezikovne možnosti so tedaj spadale h katerim resničnostim, kateremu življenju, katerim željam in potrebam?« Walter Benjamin v *Passagenwerk*: »Umetnost se poskuša prenoviti na osnovi form. Toda forme niso prave skrivnosti narave, s katerimi bi lahko poplačali in nagradili resnične, stvarne in logične rešitve jasno zastavljenega problema.« Heiner Müller pravi: »Četudi živim sam v svojem spolnem življenju od iluzij, jih pri pisanju ne morem upoštevati. Moja poglobljena spodbuda pri delu je rušenje, tako da drugim ljudem uničujem njihovo igračo. Zagovarjam nujnost negativnih spodbud.« Roland Barthes pravi še: »To je resnično trenutek, ko verbalno veselje do literature in do njenih presežkov jemlje sapo.« Michael Scharang: »Fantazijo potrebujemo kot grižljaj kruha. Proletarizirana literatura na poti k samozavesti je pa docela vulgarna. Ve, da bo njena laž toliko bolj premetena, kolikor bolje bo izbrala ustrezen izraz. Zato uporablja besede, ki zadanejo. Ni je sram svojega dosedanega stanja; ne da bi jih akceptirala, pozna pogoje za svoj nastanek. Ne upošteva pa upora kot literarne mode. Ne dela se niti junaško niti občutljivo, marveč nezaupljivo, zvito in progljivo. Tudi

do same sebe. Če se že dela težko, potem to počne zato, da bi ostala pri tleh, odkoder bi jo seveda radi pregnali, ne pa zato, da bi se poglobila, kar bi od nje pričakovali.«

V referatu *Pisanje ljudskih iger* — *K estetski praksi nasprotja* sem v zvezi s svojim pisanjem na splošno dejal tole: »Pri pisanju pomeni prilaščanje to, da probleme, zaznavanja in konflikte drugih zaznam tako dobro, kot da bi bili moji lastni; da lahko spoznam, kaj pri tem ni mojega, in sicer tako dobro, kot da bi bilo v resnici moje. In obratno: Spoznati moram svoj položaj in protislovja tako dobro kot tudi položaje in protislovja drugih, da lahko tudi tu spoznam, kaj pri tem ni njihovega in zakaj. Iznajti neko figuro tudi pomeni odkriti strukturo te figure v meni, ki je zraščena z mojimi lastnimi sestavnimi. Jaz sem »vsi ljudje«. Tudi fašist, ki ga želim prikazati nekoliko zverinsko. V tej družbi ni nikogar, ki ne bi bil kot njen produkt podoben priljubljenim drugim produktom taiste družbe. Najbrž pomeni kliše »imeti rad svojo podobo« tudi za najhujšo grdobo nič drugega kot tole: Iz vsake prepričljive oblike izhaja ljubezen do samega sebe, metodično odkritje in potrditev tudi najstrašnejšega v nekom. Ljubezen do podob je ljubezen do njihove resničnosti.

Da bi lahko kako stvar proizvajal, moram biti jaz sam stvar. Razen če je zgodba koga drugega tudi moja zgodba, v smislu, da s tem za razliko od te zgodbe odkrijem sam svojo zgodbo. V tem primeru lahko produciram zgodbo koga drugega na svoj način, ki pa na osnovi delovnih postopkov ne more ostati samo moj, meni lasten način.

Od tod izhaja namen vsega tega. Tisto, kar je moteče, je treba spoznati, identificirati, fiksirati, razstaviti na kose in ponovno sestaviti v celoto, da bi ga napravili upravljivega in ga zatrli, treba ga je predstaviti, ponuditi, vsilliti. Izkušnje, poglede in zaznavanja je treba organizirati za razkritje in zatiranje — njihove strukture in mehanizme, njihove povzročitelje in uživalce, ne le kot estetsko pomoč zunanji organizaciji protislovja, temveč kot lastno protislovno jedro, ravno na specifičnem (kulturnem) področju človekovega trgovanja. Namen literature je spoznanje, izpostavljanje, povečevanje in poudarjanje tistega, kar grozi, da bo iz vsakdanjega zaznavanja izginilo in se ga ne bo več dalo zaznati. Namen literature je osveščanje, pojasnjevanje in izpostavljanje konflikta, preценjevanje pomena nasprotja, ki ga dnevno-politično gledališče zagrinja, ki ga s prisilo pomirja, zaradi česar se ta tudi dnevno uprizarja: pogosteje in bolj prodorno kot vsako drugo gledališče, v uprizaritvah televizijskih poročil, aktualnih oddaj, tiska, v samoportretih politikov. V nasprotju s tem je treba pisati literaturo. Poudariti je treba tisto, kar je zapostavljeno, jezik, podobe, dovoliti je treba nasprotja jezikom in podobam oblasti.

☉ Namen, iz katerega spet sledi forma; forma v nasprotju z družbeno zaznavno formo, ki obstaja zato, da zaznavanje disciplinira, ga izuri, proizvede določeno politično ravnanje in ga reproducira — v vsak-

danu, toda tudi v umetnosti, v literaturi, kjer se s prav istimi sredstvi producira in reproducira določeno kulturno vedénje. Tu najbolj razvite in radikalne oblike ne le da so možne, ampak so potrebne za preizkušnjo, koliko lahko koristijo tistim namenom, prepeljivji tistih zgodb in snovi v neki lenobni zavesti. Ne le vsako resničnost, človeku se da prisoditi tudi vsakršno obliko. Prav za realizem ni nujno, da obstaja na nivoju svojega časa le v vsebinah, v namenih, v konfliktih, v stališčih, ne le v znanju ljudi prek ljudi, marveč tudi v njihovi produkcijski obliki, v znanju ljudi prek umetnosti. Vse, kar so doslej avtorji pridobili pri izraznih oblikah, je treba danes upoštevati, in sicer radikalno, da bi preverili njihovo zmožnost optimalne produkcije resnice in njenega posredovanja. Vsaka oblika, ki je za to produkcijo mogoča, je možna. Javno možno pa za nas ni možno. Staromodna forma kot staromodno zaznavanje sta staromodna pogleda na svet. Forma je pripomoček za zvijačo, za zlom tistega nasprotja, ki hoče obstajati oziroma vztrajati v navadi; ta navada, v kateri hoče ostati, ni le estetska, ampak tudi politična. Tako je forma vsebina, nov jezik, nov vidik, nova ponudba novega odprtja novih vsebin. Dostop do odrinjenega, do dremotnega, do pozabljenega in nerabnega je treba preskrbeti z vsemi zdaj razpoložljivimi, tudi formalnimi sredstvi. Na vsak način se je treba osveščati in upirati. Napačno je mišljenje, da mora realizem paziti samo na vsebine. To bi pomenilo, da bi se mogli tudi drugi na skrivaj izreči za forme. Bolj pravilno je mnenje, da sta v realizmu vsebina ter forma eno in isto, v smislu snovi teksta in namena teksta, pa tudi v smislu vsebine avtorjevih razmišljanj, ker je lomljenje določenih zaznavnih struktur vsebina; napadanje določenega literarnega in kulturnega okusa, določene realistične prakse, ki je v dobršni meri prav nekakšna določena formalna praksa.

Realizem, kakršnega hočem pisati jaz, je drastičen, slab, nespoštovan, radikalen, suveren in komičen, uporen in nasprotujoč si, predvsem pa igriv. Ima formo, ki ga utesnjuje, zanemarja, preganja, prezira, ga ovira in diskriminira — razvidna je iz razloga, ki nas mora zanimati. Mogočniki se bojijo določenih form, zlasti v povezavi z vsebinami, ki se jih tudi bojijo. To je priporočilo za nas, naj jih uporabimo. Te vedenjske forme v občevanju s svetom družbeno niso uzakonjene oziroma določene. Prilaščajo si svet in se mu postavljajo po robu, se rešujejo, organizirajo, si nasprotujejo. Tako so same forme vsebine, posebna vrsta človekovega izražanja in tisto, kar lahko vsebino njegovega govorjenja ali vedenja napravi bodisi neučinkovito bodisi uspešno.

Pri pisanju besedila bi rad znal biti tak, kakršen bi bil rad v resnici. Volja do umetnosti kot nečesa samostojnega je v nekem posebnem in praktičnem odnosu do volje do življenja in veselja do nasprotij v njem. To ni le nadomestno zadovoljevanje samo, ker je to predvsem obrabljivo in potiska na rob tisto resnično slo, katere nado-

mestek je. Tega umetnost nikoli ne mara. Umetnost je dejanska produkcija in kot taka ni nikoli nadomestilo. Drugih užitkov noče pozabiti, nasprotno, hoče igrati z njimi, se sklicevati nanje, jih ohranjati budne in možne.

Pri pisanju se moram v določeni meri izvzeti iz vsakdanjika in se postaviti v posebno proizvodno situacijo. To mi omogoča ustvarjati skoraj vse, toda ne za pomirjanje, za glajenje protislovij, za priljubljene iluzije, za zabavo, torej ne za pozabljanje vsakdanjika, marveč nasprotno: ta oddaljitev od vsakdana služi mnogo večjemu, analitičnemu zbližanju z njim.

Da ne bi deloval kot brezupen, brezizhoden, grenak in resigniran, temveč vesel, lahek, suveren, predvsem pa ne naturalističen, bi rad storil tisto, kar je v mojih močeh, da bi lahko že na ta način pokazal, da ne pišem resničnosti, ampak da pišem o njej. Pri resničnosti bi rad izzval čimmanj stalnosti. Resničnost naj ne bo trajna in v besedilu nesprenmenljiva, ampak igriva, lahka in kot taka ne žalostna; žalostna naj bo tista resničnost, ki jo opisujemo, le toliko, kolikor zna biti žalostna v resnici. V literaturi naj bo resničnost izredno gibljiva, igra z njo pa naj bo vedra, osvežujoča in zabavna.«

Tedaj, leta 1984, sem v svojo beležnico ves prešeren in čisto v Brechtovem smislu zapisal: »K vragu z realizmom, raje bodite realistični!« S to mislijo bi lahko svoje razpravljanje tudi zaključil.

November 1987 — januar 1988

Prevedel Aleš Kordiš

Kratke biografije avtorjev

Wendelin Schmidt-Dengler, rojen leta 1942 v Zagrebu. Je profesor germanistike na dunajski univerzi. Številne objave v strokovnih revijah in drugi periodiki. *Patos imobilnosti* je izšel leta 1980 v *Wespennestu*, št. 40.

Franz Schuh, rojen leta 1947 na Dunaju. Esezist in pisatelj. Živi na Dunaju. Pričujoči esej je skrajšana verzija nekega njegovega govora. Eseg je izšel leta 1983 v *Wespennestu*, št. 52.

Michael Scharang, rojen leta 1941 v Kapfenbergu. Esezist in pisatelj. Živi na Dunaju. Pričujoči esej je izšel leta 1984 v *Wespennestu*, št. 55.

Josef Haslinger, rojen leta 1955 v Zwettlu. Pisatelj, trenutno tudi generalni sekretar Graške avtorske zveze. Živi na Dunaju. Pričujoči esej je izšel leta 1987 v *Wespennestu*, št. 67.

Gustav Ernst, rojen leta 1944 na Dunaju. Pisatelj in pisec scenarijev. Živi na Dunaju. Objavljeni esej je del njegovih *Dunajskih predavanj o literaturi*, izšel pa je leta 1989 v *Wespennestu*, št. 74.

YUGOSLAVICA

Sreten Ugričić

Devica in samorog

(Čas večnosti)

1. Vdor

Barbari! Kot krti: majhnih, zakrnelih oči, oviti z ostrimi krzni, z zemljo v laseh in bradi, pod nohti. Kot da so z golimi rokami kopali, da bi prodrli skozi neprehodne bele planine na meji.

V teh očeh ni več zlatih odseвов puščave, iz katere so nekoč zdavnaj krenili — brez želje, da bi izvedeli, kje in kdaj jim bo oproščeno sovraštvo, od katerega so bili prevzeti. Zdavnaj že na njih ni mehke svile, v domovini nekega liturgičnega oblačila, in pod njimi tistih konj, plemenitih, hitrejših tudi od najbolj besne peščene nevihte. Od vsega, kar so karavane odnesle ob odhodu, sta ostala le tenka, brezhibno naostrena sablja in ščit, zdaj že udrt od neprestanih bojev, zarjavel, črn.

Zrasli od nikoder, pred prvimi naselji vseeno postojijo in čakajo, zadržani s tistim, kar vidijo. Prvič omahujoči, ker prvič zrejo tisto, česar ne razumejo.

Brezbožnikom so hiše, ki jih bodo kmalu zrušili, videti kot sveetišča, zgrajena v čast nečesa, česar oni niso nikoli izkusili. Hiše z okni, visokimi do dna nebes! V brezbarvno prosojnost stekla se je vtisnila neizmerna modrina.

Ne dojemajo, da so obstali, ker so prisiljeni čakati, da ta neresnična svetloba ugasne, da se okna zamračijo, da bi se končno lahko pognali in uničili tisto, kar se jim dozdeva neuničljivo.

2. Modrina vitraža

Od znotraj gledajoč ven, je mogoče skozi modrikasta okna videti bolj jasno, kot če se gleda s prostim očesom. Odsev neba okna spreminja v slike neresničnega, bolj obstojne in gotove od tistega, kar se v njih v trenutku uzre. Te slike tlijo z leskom, ki kakor da ni s tega sveta, ker presevajajo onstransko.

Lesk, ko vstopi skozi okna, vsako hišo resnično spremeni v svetišče. Modrina ni barva, to je samo znanilo blagega Boga, da je tukaj.

Okna niso iz brezbarvnega stekla, ker jih modrina barva v vitraže. Svete slike s prizori iz vsakdanjega življenja.

Niti na enem od vitražev ni črte obzorja. Ovekovečeno se dogaja na Zemlji, poveljani do samega Neba, na Nebu, ki se uresničuje na Zemlji. Nesmrtnost angelskih likov, prikazanih na obarvanem steklu, odraža resnično nesmrtnost neresničnih ljudi, katerih resnične duše razlog in trajen smisel iščejo — in najdejo — v sebi. Ker v duši je Bog, duša pa je v vsakem od njih, enako, kot so oni v Bogu. Oveko-večujoč vstajenje smrtnih, vitraži obhajajo Večnost.

Ti sveti ljudje so se prisiljeni braniti, početi tisto, kar so verjeli, da ne bodo nikoli počeli. Njihove hiše, svetišča, ki jih je obstajanje zapustilo sama sebi, se rušijo z neba in zravnana z zemljo izginjajo, kakor da jih tudi ni bilo. Ti ljudje so v dvomu — so mar krivi, so izdali Boga ali je Bog izdal njih? Bog pa ne pojasni, molči.

3. Rušenje večnosti

Svinčene mreže vitraža se morajo pretopiti v topovske krogle, v težke, črne krogle nesmisla.

V teh vitkih črtah iz mehke, upogljive kovine pa so izraženi obrisi prizorov, katerih neizčrpno resničnost vsakdo od njih zlahka nahaja — že v prvi pogled se vrezuje blisk prozornosti, ki razgali in v dobro preobrne celo najbolj natančno maskirano prevaro, bolečino, laž ali greh. Določujoč obliko in sveti pomen čudežnih svetlobnih slik, ti svinčeni obrisi določajo ponižnega, osrečenega opazovalca, tako kot neznane napadalce določa tenki srp meseca, ki zlovešče drhti z velikih okroglih ščitov. Z umazanimi hordami prihaja popolna tema — da ostane in da bo Vse v Ničemer izgubljeno.

In zdaj, kot da s tem zmaličenim svincem izginjajo tudi jasni, svetli obrisi njih samih, izgubljeni v prahu, izginuli tja, od koder ni vrnitve. Iz belih vratov, ki jih dosežejo s trupom natopljena rezila ukrivljenih barbarskih sabelj, se s krvjo razlijejo tudi svete duše, čiste in tople, prvič, odkar obstajajo, zmedene s skrivnostjo smrti. Skrivnost pa se glasi: Od lastnega izginotja je Bog razdvojen z večnostjo, človek pa ali z goljufivim časom ali z Bogom. Resničnost kakor da je nemočna pred zlom. Brezbožniško podjarmlja Božje!

Raztresajo se slike, ki jih je nebeška luč ob vsaki zori vsakega dne znova presvetljevala, nevidno v njih pretvarjajoč v vidno. Slike, ki jim dolgujejo najbolj dragoceno v sebi, se lomijo, padajo pod noge, v prah, v pepel, in ugašajo, ugašajoč tako mir in blaženost, ki ju jim je Gospod, odkar vedo zase, nesebično podarjal. Zato tudi zaradi izvorne dobrote in srčnosti v njih ni volje, da se poklonijo, da oprostijo tistemu, komur je treba oprostiti, ker bo njihov sodnik.

In spet storijo, česar prej niso počeli — začnejo preklinjati. Začnejo klicati Vraga, ki bi s čistim zlom pokosil vse tiste, ki so prišli od

nikoder. In ne storijo tistega edinega, kar so od vdora znali početi: ne odprejo se, ne pokažejo spoštovanja do drugega. Ne pokažejo ljubezni do tistih, ki so bili poslani, da jih strejo.

Topovske krogle iz svetega svinca niso mogle prizadejati sovraštvu barbarskih hord: Vse je bilo v Ničemer izgubljeno.

4. Maščevalec

Večer je, ko se zdi, da se zrušena nebesa sramežljivo še bolj razprostirajo, in v tem večeru velik, neresnično bel žrebec in dolg meč trepetata. Nestrpna. Vse jate se spustijo na tla, natopljena s krvjo, ponorele ptice vreščijo, se oslepljajo s kljuni.

V železno luščino oklepa z vdelanimi kapljami rubinastega leska se z vitezovim močnim telesom spravlja tudi njegova nepokorna osamljenost. Spravlja se in ostaja, zaščitena z junakovim mladim srcem, izgnana. Da bi se zvrгла samota, bolj trdna od najbolj trdnega gradu, je treba to srce prisiliti v vdajo, ne da bi ga ranili. Toda kakor da si tudi sam Vrag ne upa, temveč molče opazuje, čaka.

Vitez ne nosi štita — sveti križ je vpisan z resnico naravnost v njegovo dušo. Ko bi bila ptica, bi njegova duša krikoma vstala v nebo.

Preostane le še to, da se utrga zadnja nepohojena vrtnica in da se po grenkosladkem vbodu navlečejo grobe rokavice. Zapomniti si vonj in, dokler se diha, vdihovati ga.

Samo še rokavice, ta mali blede paž kakor da je angel, ne pa navaden, okreten pobič, čigar čiste roke so kakor krila hitrejšje od gospodarjevih oči. Zvestemu otroku so barbari nabili očeta na kol, da ga ne bi bilo, mater pa odpeljali, da je ni. In ko je vitez svoj pretežki pogled dvignil kvišku, ni videl ničesar, prav nič. Tam, kjer je bil nekdanj dom vitezove duše in duše ubogega paža in dom duš njihovih najbližjih, zdaj ni več ničesar.

Takoj ko se križar namesti v sedlo, se njegova senca, stopljena s sencama žrebca in meča, spremeni v senco vzpetega samoroga. Veličasten je; ko bi samorog obstajal, bi bil žival, ki vlada ljudem, kot vlada pastir čredi, Vsemogočni pa vsemu Vesolju.

5. K obzorju

Ko pa še žejna zemlja posrka še zadnjo kapljo zadnjega žarka škrlatne svetlobe, izgine tudi samorogova senca, in križar odjezdi. Močni oklep mu ne dovoli, da bi se ozrl. Niti se ne želi ozreti, misli samo na negotovost, ki ji je krenil naproti. Najprej s topotom, pa vse bolj tiho, končno tudi povsem neslišno, se hitro približuje obzorju.

Pred očmi prelepe device, ki ga brezupno ljubi, ga skrije obzorje, ne pa večer, ki se tako hitro spušča. Naprej ga bo spremljal le nemi smeh Satana in blagoslovljena vseprisotnost Boga.

Tisti, ki se ne znajo braniti, bodo kljub temu obranjeni — če bodo maščevani. Obdržali se bodo, ne bodo izginili, kajti izginjanje se lahko spreobrne v vstajenje samo z maščevanjem. Ko samorog prehodi obzorje, ko nepremagljivi križar odide od tod, kjer zdaj carujeta konec časa in rob sveta, se trajanje tega časa in resnica tega sveta lahko ohranita. Z odhodom v negotovo maščevalec nebu in zemlji, od koder je vzniknil, ponovno prinese gotovost.

6. S poželenjem zastrupljena kri

Tudi pred njegovim odhodom je pozelela močno, da bi se mu kot trepetajoča golobica ugnezдила v dušo. Preprečena izpolnitev njenih poželenje jo spremeni v zlobno čarovnico. S pomočjo Iblisovih dejanj se devica skrije v neposvečeno telo viteza, v mehko blato, ki ni zaščiteno z ničimer resničnim.

Obup neuslišane ljubezni namesto nežne ptice izvali sikajočo, vendar nevidno kačo, ki se plazi skozi neobvladljive križarjeve mišice. Na blazinici njegovega kazalca ranica od trna vrtnice postane ranica od kačinega ukrivljenega, votlega zoba.

Nikoli se ne bo izvedelo, zakaj je dovoljeno, da se vrela deviška kri oskruni v leden strup, ki polje skozi vene misijonarja.

Križarjeva naloga je, da nevednim objavi ljubezen, vero in up maščevanja. Ubija, pravica maščevanja pa spremeni te smrti v življenje, ker razkrivajo laž izginotja edine resničnosti. Modrina resnice je ponovno vzpostavljena.

Devica hrepeni, da bi v svojih golih dlaneh in med toplimi stegni in pod nabrekli dojkami občutila samorogov rog, ali vsaj dolgo senco tega roga. Ne da bi imela poleg sebe tistega, kateremu se je dala še pred rojstvom, ga predano sanja. Tudi v budnosti sanjati, in spet sanjati. Toda iz enega nesanjanega sna v drugi nesanjani sen, iz prevare v prevaro, je njen vitez vse dlje, njena bolečina pa vse bolj neusmiljena.

Ko ga čaka, v prečutih mukah noči in v budnosti morastih dni, ne zmore najvažnejšega, svetniku maščevanja najbolj potrebnega — ne zmore moliti zanj. Ker devica kakor da je sama smrt: prav kot prava Smrt ubožica niti enkrat ne dovoli, da se je dotaknejo. Takoj ko zagleda tistega, ki ni njen ljubljene, zastruplja, davi, pošilja bolezen in kugo, sežiga, v zemljo vrača, s kamenjem zasuva, kolje, srce iztrga, drobovino žre in še na brezštevilne načine, ki se jih ne da misliti, ubija.

7. Kot devica

Smrti, pa če še tako želi dotik, se ne da nikoli dotakniti. Ona ubija — prav tako, kakor da je devica, predana ljubezni, ki se je ne da uresničiti. In tako bo, dokler bosta svet in čas, dokler bodo ljudje. Devica je resnična podoba Smrti, enako kot je Smrt utelešenje najčistejšega devištva.

Tudi živali menda ne vedo, kakor ne rastline, da nekoč umrejo. Nebo pa, zemlja, ogenj, voda, zrak in Bog so eno, ta enotnost je večna. Edino ljudje poznajo Smrt, pa kljub temu umirajo, nimajo moči, da se ji uprejo.

Nezadržna je, na obrazu, bolj prozornem od solze, se zrcalijo odbleski vesoljne lepote, zrcalijo se vsevideče oči Stvaritelja. Pošteni ljudje so ubijani z nedojemljivo čistočo, umirajo začarani, z vso svojo bolečo minljivostjo zaljubljeni, zapeljani, obsedeni...

Ni moškega, ki zanjo ne bi dal, če bi imel, tudi sedem življenj — osemkrat sebe!

8. Skupaj

Medtem ko ubija vsakogar, ki se ji drzne približati, si devica zamišlja viteza, ki podjarmlja sovražne brezbožnike. Vitez je njena okrutna ljubezen, vitezov meč pa jeklena strela, bolj ostra od bolečine, ki kakor pijavka sesa njeno dušo.

Ko si devica zamišlja križarja, križar osvaja do tedaj neosvojljivo, nedojemljivo, ki je nezamisljivost neskončnosti. Ko smrt hrepeni po vitezu, osvaja vitez nesluteno, neotipljivo, ki je nezamisljivost večnosti, daljav, ki so nedosegljivost nesmrtnosti.

Tako se globoko — divje! — vživlja v brezsrarne sanje o sveti vojni, da tudi samo sebe s sanjami popolnoma začara, brez vrnitve, do norosti. Ista slepa neposrednost, ki v njenih mislih goni križarja v vse bolj zverinsko okrutnost, goni njo samo v vse bolj mračno brezumnost.

Samo sebe prepriča, da tudi sama jezdi pod neprebojnim oklepom samote. Ne tik ob vitezu, marveč v njem samem: vsajena v kri junaka, ki brani svojo čast, čast tistih, s katerih izginotjem je bil izbran, da gre in se maščuje, in njeno čast. Ubožica se prepriča, da vitez in ona skupaj dosegata z življenjem obljubljeno popolnost. Ker bi bil križar brez nje, kot verjame, izgubljen — kakšna popolnost je to, v kateri ni ljubezni! Ljubezni, močnejše od njune, pa ni bilo niti je ne bo. Prepričala se je, da torej tudi ona tam, za mejo prvih in zadnjih meja, v trojnem imenu Edinega razširja slavo resnične vere. Križarjeva pot je njena pot, njegove roke so njene roke, kot je njegovo srce od verkomaj bilo njeno srce.

Oba ubijata nedolžne. Medtem ko ona zaradi viteza ubija vse tiste, ki se ji drznejso približati, je gotova, da tudi on zaradi nje dela isto: s kačo v svojem nepremagljivem telesu, s strupom v venah, pobesnel, bo s slepo predanostjo ujeli služabnik Smrti podarjal rešitev tistim, ki žive, ne da bi vedeli, da žive v neodpušljivi grehu.

Verjame, da so tisti, ki živijo čez — z one strani obzorja, za koncem vseh koncev in pred začetkom vseh začetkov — krivi. Samo podobni so ljudem, pred Gospodom pa, znotraj, so krivi enega, a najstrašnejšega — krivi so samo zato, ker so: za to, kje so, in za to, kar so.

9. Za obzorjem

Vse, kar je, gleda, kako prihaja nekdo tuj, nepoklican. Zdravnaj usahli in potopljeni potoki, bregovi in bregovi rumenosivega peska, ogromne bele živali, ki namesto oblakov plavajo skozi suh zrak, sem in tja drevo z dišečimi vijoličastimi plodovi, kot tudi vsi ljudje, ki žive na oni strani obzorja — in živo in neživo gledajoč, kakor da zares vidi brezbožnika, ki mu nič v izvoljeni deželi, v njihovi deželi ni sveto.

Ti visoki, črnolasi in zlatooki ljudje imajo privide, vidijo tisto, kar ne more biti, ker se jim zdi, kot bi tujec krotil neko rogato zver, podivjano, kakršne prej niso videvali. Bitje pod jezdecem ni s tega sveta, ni od Boga: bitje, ki ni moglo biti ustvarjeno, pošast, ki zanje do tega jutra niti v domišljiji ni obstajala.

Zdi se jim, da lahko vidijo tisto, česar ne razumejo, in od tega, kar se prikazuje pred njimi, jim zastaja dih. Privid je popoln: čeprav je še daleč, je v vsiljivčevih očeh videti nenavaden znak, ali simbol... Par prekrizanih svetlih črt, modrikastih, kakor da so odsev z neba. Simbol je podoben čudnim, pa pozabljenim sencam tistih križev, scvrtilih od sonca, na katere so pred tisoč leti in stotimi dežji razpenjali redke puščavske tatove in številne samozvane preroke.

In vidijo divjaka, barbara, ki neutrudno vihti svoj dolgi, pod nedolžnim nebom izdrti meč. Orožje, ki rani z bliski, slepeč oči in druga čutila, orožje, ki kakor da jim kameni um v svinčeno neprozornost. Morda pa ti bliski niti niso od meča, morda je v barbarovi desnici nekakšna bakla ali strela, ki se zdaj prižiga zdaj ugaša, kakor da pušča jezdec za sabo tenke svilene trakove dima. Vonj dima, prinešen že zjutraj z vročimi valovi vetra, izvablja njihovim otrokom solze. To niso običajne solze radosti, ki pogosto vrejo iz otroških oči — to je jok strahu, ki naenkrat začenja ponikati v otroške duše.

10. Vdor, spet

Tuli, komaj lahko razločijo človeški glas od glasa zveri. Za njegovim hrbtom pa buči tišina, groza novonastale praznine.

Onečašča jim žene. Križarjev ud med nogami sramežljivih princes zraste v ud samoroga, tako da nevajene umirajo v ekstazi. Ropa jim zakladnice, slavne po izobilju — samorog namesto hrane trikrat dnevno žre drage kamne. Visoke minarete lomi na pol kakor zobtrebce in struži gizdave arabeske, neponovljivo spretno vklesane v zelene stene džamij. Požiga jim nepregledne knjižnice, prenatrpane s prepisi prastarih pergamentov. Besedila neprimerljive dolžine in globine, zgorela v droben pepel, neznosno smrdijo.

Ni je živali, ki ni hipnotizirana s prisotnostjo samoroga. Barbar odpelje s seboj kamele, kože in njihovo največjo dragocenost — vitkonege konje, hitrejšje od peščenih neviht. Samo feniks se ni predal. Ponosna ptica se je skrila v oddaljenem srcu puščave in, potem ko je zažgala svoja krila, odletela k Bogu.

Po vsakem porušenem šotoru pljune na vedno mladi, blede Mesec, ki tudi podnevi ne sestopi z neba. V oazah jim razbija cisterne, zasuva izvire in vodnjake — da bi pozabile vodo celo najbolj skrite podzemeljske reke. Razžene jim oblake, da bi dež pozabili celo najbolj žejni angeli.

11. Skrivnost

Za njih devičin križar nima imena, pa tudi števila nima, čeprav je, tako se jim zdi, prijahal sam, kakor da bi za njim prihajala številna vojska mogočnikov. Samorog, pošatni predstavnik tistega, kar za njih ne obstaja, je uničeval edino, kar za njih obstaja. Resničnost je, vendar je pred zlom nemočna: Zlo je bolj resnično.

Ko pa se je Brezimni približal toliko, da je bilo moč jasno razbrati tudi njegovo blede senco — ker ni tonila v pesek — je najbolj moder med njimi spoznal skrivnost in se s srhom vprašal, sprašujoč Vsemogočnega v sebi: odkod prihajajo tisti, ki nas sovražijo?

Od lastnega izginotja je Bog razdvojen z večnostjo, človek pa le z goljufivim časom. Dolge molitve so se skozi vse bolj plitev dih pretopile v eno, neprenehoma ponavljano vprašanje. Vdih za vdihom so se v obupu vpraševali: odkod prihajajo tisti, ki nas sovražijo?

Smrt jih je dohitevala, ne da bi našli odgovor. Bog molči.

12. Epilog

Devica in samorog sta si najbližje v Bogu. V Stvarniku sta brat in sestra, vendar ne samo s svojima dušama, ki sta z Duhom Stvaritelja prebujeni. Sta brat in sestra tudi po krvi, ker sta obe nedotakljivi telesi rojeni iz telesa Stvarnika. Bog ju je ustvaril iz ene edine krvi — lastne!

To je tisto, zaradi česar vitez ubija, ne da bi sam mogel biti ubit. Križar je nesmrten, ker je ljubezen zedinjenje. Ljubezen med vitezom

in smrtjo ni prepovedana, kot so mnoge ljubezni iz gole objestnosti Vraga prepovedane — njihova ljubezen je nemogoča.

Lepota zedinjenja samoroga in device je absolut neuresničljivega. Neresnično žival, obstojno zaradi ljubezni, varuje njena prvotna brezčasnost. Nesmrtnega od Smrti deli Večnost.

Komentarji k zgodbi Devica in samorog

»...ker Heinrich in Matilda nista več bitji zase, temveč sta se polna skladnosti sestavila v eno samo obliko...«

1.

Ce je blagi Bog v tej zgodbi, naj nas iskra njene blagoslovljene milosti opomni, da smo čas. Če pa je v tej zgodbi okrutni Satan, naj nas ivje njenega gluhega mraza spomni, da smo Večnost.

Zgodbe o devici in samorogu se ni treba bati. Znano je, da je Število, s katerim se označuje, kolikokrat je bila ta zgodba nepremišljeno zanemarjena, enako Številu, s katerim se označuje, kolikokrat je bila z veseljem ponovno oživljena. Če torej brez strahu pustimo zgodbi, da se naslovi na nas, potem bomo Število — s tem, da ga bomo povečali za 1 — še bolj približali Brezkončnemu.

2.

Na misel mi pride Kortez. In Aleksander Makedonski... In Geronimo... Ker, seveda, ni odločilno, za kateri dve konkretni ideologiji gre... Gre za Ideologijo samo, za Ideologijo kot takšno (Vera, Civilizacija, Napredek, Zgodovina, Gibanje, Stranka, Razred, Narod, Cloveštvo, Družina, Jaz, Smisel, Absurd, Ljubezen, Sovraštvo, Znanje, Pravica, Denar, Slava, itd.). Gre za zlo Dogme... Gre za farso (ne)srečne Zavesti-ki-verjame (da pozna t. i. Pravo Resnico) in v tem prepričanju uničuje sebe... Gre za tragedijo (ne)srečnega Telesa-ki-se-bori (če je potrebno, tudi proti Vsemu za t. i. Pravo Resnico) in v tem boju uničuje sebe... Na misel mi pride tudi tisti tip, ki ga v Godardovem »Do zadnjega diha« igra mladi Belmondo... Na misel mi pride tudi Trocki... In Wilhelm Reich... In Al Capone... Na misel mi pride Sid Vicious, najbolj slavni vitez punk in postpunk generacije...

Toda: se lahko ne verjame? Če ne, potem verjamemo, da *prav zato* ni treba verjeti. Resnica tega verovanja je seveda enako sprejemljiva (ali enako nesprejemljiva) kot resnica kateregakoli drugega (drugačnega) verjetja. Toda ta resnica ne pomeni, da je Verjetju kot takemu treba reči NE. Nasprotno, pomeni, da se Verjetju, njemu samemu navkljub, lahko reče tudi DA. Ker so vse ideologije enako odvečne (nepotrebne, slabe, zle, nesprejemljive) /vse ideologije so enako

nujne (potrebne)/ vse ideologije so enako dobre... Če se že ne morem odreči lastni težnji k Resnici, potem se moram vsaj odreči — kadar se v neki Resnici najdem — lastnemu hotenju, da imam *absolutno* prav...

Tisti, ki je izbral, da ne želi izbrati, naj vedno spoštuje drugega — tistega, ki je izbral nekaj drugega.

Ni neba — laž je bolj resnična od vsake resnice. Resnica, da ne obstaja nikakršno nebo, je po vsem sodeč manj lažna od drugih resnic.

Novalis: »Svet bomo razumeli, ko bomo razumeli sebe, ker smo mi in on dve polovici, ki pripadata ena drugi.«

Se nekaj: izbrati Dogmo je incestno dejanje — podarjamo vse, kar imamo, svoje najbolj dragoceno, podarjamo svojo ljubezen in svojo svobodo nečemu, kar doživljamo kot Svoje. Tako se dogaja, da z izgubo lastne identitete pridobivamo identiteto določene skupnosti oziroma skupno identiteto. Veselje duhovne žrtve... Toda izkazalo se je, da ko postaneš isti kot(vsi) drugi, zaželiš, da bi vsi (drugi) postali kot ti. Zato je nesmiselni spor med različnimi ideologijami neizbežen. Iz Dogme se poraja Sovraštvo. Sovražiš, ne da bi dojel, da v »tujcu« sovražiš tisto, kar je najbolj tvoje... Sovraštvo pa prinaša grozo neduhovnih žrtev... Ker Sovraštvo upravlja Smrt. Dogma ima torej za svoje načelo ljubezen, ki sebe spreverča v Smrt.

3.

Neki narod živi srečno, v popolnem skladu s tistim, v kar verjame. Toda popolnost ureditve skupnosti je ogrožena s prihodom horde vsiljivcev. Tujec ne ve za Boga niti ne razume njihove sreče. Tujec noče tistega, česar ne razume. Tujec tisto, kar sovraži, ravna z zemljo. Tistim, ki se ne znajo ubraniti, se zdi, da se ruši nebo. Zadnji preživeli je vitez, ki jih bo maščeval. V vitezovem srcu je neskončno sovraštvo in njegov meč je zdaj njegova edina resnica. Devica, ki ga je pospremila, ve, da se ne bo nikoli vrnil k njej. V njenem srcu je neskončna ljubezen in njena bolečina je zdaj njena edina resnica. V vitezovem telesu namesto njegove duše prebiva z bolečino razpeta duša device. V devičinem telesu namesto njene duše prebiva s sovraštvom zastrupljena duša maščevalca. Z vsako mislijo in z vsakim gibom oba sledita nevidni prikazni Smrti. Ko je šel čez obzorje, se je Vitez znašel v Neznanim, v svetu, kjer kakor da bi vladal neki drug, njemu tuj Bog. Ne more dojeti, da kaj takega sploh obstaja. Za te ljudi pa je prišlelek neresničen, kot je v njihovih očeh Zlo od nekdanj bilo neresnično. Njihov pogled ga spreminja v pravega samoroga, v podobo Zla. Vitez začne brez omahovanja izpolnjevati sveto

zaobljubo maščevanja. Medtem ko ubija za svojega Boga, ne ve, da ubija za svojega Hudiča. Ne ve, da mu — ravno zato, ker je nepremagljiv — ni rešitve. Ker tisti, ki ne bodo umrli, ne morejo lju-biti.

Tudi v tej zgodbi je prisotno Ponavljanje. Tukaj pa ni formalnega značaja, marveč je zgodbi imanentno — vgrajeno je v samo početje. S tem se je Postopek navidez samoukinil, njegova odrinjena vsebina (simetričnost, dvojnost, absolutni strukturni mimezis) pa zdaj neposredno prispeva h kristalizaciji in niansiranju pomena zgodbe.

4.

Novalis: »Ob največji bolečini včasih nastopi paraliza občutljivosti. Duša se razlega. Odtod smrtna ledenost... človek stoji sam kot kakšna smrtonosna sila. Nepovezan z ostalim svetom se postopoma sam razjeda in v skladu s svojim načelom je človekomrzec in bogomrzec.«

5.

Imitatio Dei: Tudi če obstaja — Bog molči. Kako ga potem oponašati z govorom? Oponašamo pa ga, da bi mu bili bližje. Hoteti z govorom biti bližje tistemu, česar (v govoru) ni, pomeni hoteti nemo-goče. Upanje, da bi kljub temu uspeli, izvira iz samega Začetka, ker — spomnimo se — na Začetku je bila Beseda...

Sreten Ugričić je rojen leta 1961 v Hercegnovem. Živi in ustvarja v Beogradu. Izdani ima dve knjigi proze, *Upoznavanje sa veštinom* (KOS, 1985) in *NEPONOVLJIVO NEPONOVLJIVO* (Vidici, 1988). Iz te knjige, ki ima podnaslov *Cetveroevangelij postmoderne romantike* in obsega obenem tudi komentarje, predstavljamo drugega od štirih ciklusov. Njihovi naslovi so *Vstajenje* (Vaskrsavanje, »Vstajevanje«), *Devica in samorog*, *Vnebo-zvetje in Angel*. Za Ugričićevo prozo je značilna zgrajenost iz fragmentov, ki so često pisani v dveh vzporednih kolonah, to pa tako, da je njihovo branje »palindromno«; na sredi ciklusa se ta začne ponavljati v obratnem vrstnem redu ali pa se ponavljajo elementi, ki so razvrščeni v različnih kombinacijah, pač glede na sosednjo kolono. Kroženju in vračanju fragmentov je primerna tudi vsebina; mitsko ubesedovanje sveta s pravo kozmogonijo, pa želja po vrnitvi enotnosti in enosti, sprotno propadanje in vznikanje sveta. Ravno vključevanje fragmentov v večjo celoto je ob ponovnem iskanju absoluta tista značilnost Ugričićeve proze, ki nam ponuja enega od načinov pobega literature od prevladujoče erudijske predelave mitskih motivov v literarne namene. Vsakemu od štirih ciklusov je dodan komentar, knjigo pa zaključujejo Pripombe o Postmoderni, v katerih avtor piše o Postmoderni, Subjektu in Književnosti s suverenostjo, ki jo premorejo le tisti, ki so o predmetu prebrali največ dva članka, pa še to izpod peresa nekoga, ki mu je vse jasno.

Izbral in opombo napisal Matej Bogataj
prevedla Lela B. Njatin

POSTMODERNI DOKUMENTI

Daniel Bell

Uvod h Kulturnim protislovjem kapitalizma Razhajanje področij: predstavitev tem

Spomladi leta 1888 je Friedrich Nietzsche takole začrtal Predgovor k svoji zadnji knjigi *Volja do moči*, ki naj bi postala njegov magnum opus:

Kar pripovedujem, je zgodovina prihodnjih dveh stoletij. Opisujem, kar bo prišlo in kar se ne more več spremeniti: *prihod nihilizma*. Opraviti imamo z nujnostjo samo, zato lahko že zdaj pripovedujem zgodovino. Ta prihodnost se že zdaj kaže v stoterih znamenjih. ... Kajti že nekaj časa se cela evropska kultura bliža katastrofi, z mučno napetostjo, ki iz desetletja v desetletje narašča: nemirno, nasilno, strmoglavo, kot reka, ki želi doseči konec, ki ne premišlja več, ki se boji razmišljati.¹

Vir tega nihilizma sta Nietzscheju predstavljala racionalizem in preračunljivost, življenjski razpoloženji, katerih namen je bil uničiti »nerefleksivno spontanost«. Če je po njegovem mnenju že obstajal kakšen simbol, ki je povzel moč nihilizma, je to bila moderna znanost.²

Iz dogajanja je Nietzsche sklepal, da je tradicija, to nenamerno, brezpogojno »sredstvo za pridobivanje trajnejših in homogenih literarnih likov«, uničena. Namesto nje »smo (zdaj) dosegli njeno nasprotje; pravzaprav smo ga želeli doseči: najkasnejšo zavest, človekovo sposobnost videnja prek sebe in zgodovine.« »Neodtujljivost lastnine«

¹ Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*, ur. Walter Kaufmann (New York: Random House, 1967), str. 3. Kurziva v izvirniku.

² Čeprav v pozitivnem smislu, je to tudi tema Bazarova — romaneskne osebe Turgenjeva — ki se je razglasil za prvega nihilista. Zanj je bil vir nihilizma »dvomljiva vest moderne Znanosti...«, katere geslo je *Resničnost*, in ne negacija«. Taka je oznaka Edwarda Garnetta v njegovem uvodu k *Očetom in sinovom* iz leta 1895. Garnett piše: »Kaj pa je potem Bazarov?... Ko zastopa prepričanje, ki je v vseh evropskih prestolnicah rodilo borbeni tip Revolucionarja, pomeni on sam golo znanstveno mišljenje, ki se prvokrat navezuje na Politiko. Njegov lastni neposredni vir je nemška Znanost, ki jo razlaga v duhu logične intenzitete, ruskega fanatizma ali vdanosti Ideji, kar je verjetno značilen genij Slovana. ... Ker je bilo zgodnje delo čistega znanstvenega duha, ki so ga samega po sebi ovirali praznoverje, zbežnost in sentimentalnost, nujno uničujoče, je bila dolžnost Bazarova Uničevati.« Glej *Fathers and Children* (London: Heinemann, 1951), str. 10.

oziroma organske vezi z zemljo so se pretrgale in na njihovo mesto je stopila potrošniška civilizacija. Nietzsche govori o razkrajajočih se načelih časa: »časopisi (namesto dnevnih molitev), kopičenje neznankega števila različnih interesov v žarišču ene same duše, ki mora biti zato močna in vsestranska.«³

Ta tema je nakazana v Nietzschejevi prvi knjigi *Rojstvo tragedije*, napisani v letih 1870—1871, ko je bil star šestindvajset let. Njegov veliki duh, ta pošast zavesti, je bil kot Sokrat, »despotski logik«, čigar »veliko Kiklopovo oko« ni nikdar »žarelo iz umetnikove božanske razburjenosti« in čigar »glas je vedno govoril zato, da bi *pregovarjal*«. Sokrat prične slabiti moč kulture z uvajanjem oddaljenosti in vpraševanja ter skepticizma o védenju, pridobljenem z omamo in sanjanjem. Sokrat je »veliki vzor... *teoretičnega človeka*«, ki čuti »nepotešljivo vnemo za znanje« in »najde svoje največje zadovoljstvo že v samem procesu razkrivanja, ta pa mu izkazuje njegovo lastno moč.«⁴

Nihilizem je tako končni proces racionalizma. Je človekova samozavedajoča se želja po uničenju njegove preteklosti in po nadzoru vanju njegove prihodnosti. Je modernost v svoji *skrajnosti*. Čeprav je nihilizem v bistvu metafizično stanje, prežema celotno družbo in mora nazadnje uničiti še samega sebe.⁵

Drugi, zelo različen nihilistični vidik, ki ga najdemo v zgodovini zahodne religije, je izražen v sodobni literaturi Josepha Conrada, ki je začel pisati v času, ko se je Nietzscheju pomračil um. Gre za idejo, da je civilizacija tanka zaščitna prevleka zoper anarhične impulze in atavistične korenine življenja, ki prežijo tik pod površjem in neprestano tiščijo kvišku, da bi se razrasli. Nietzscheju pomeni volja do moči pot k odrešitvi; Conrad pa pravi, da volja do moči ogroža civilizacijo.

³ V navedenem delu, str. 44.

⁴ *The Birth of Tragedy*, prevedel Francis Golffing Garden City (N. Y.: Doubleday Anchor, 1956). Besede, citirane na tem mestu, najdemo na straneh 84, 92, 95. Kurziva kot v izvirniku.

⁵ Primerjaj spremembo razpoloženja v obeh knjigah pri obravnavanju konca znanosti. V *Rojstvu tragedije* Nietzsche piše: »Dejstvo, da je dialektičnemu gonilu k znanju in znanstvenemu optimizmu uspelo preusmeriti tragedijo od svojega toka, nakazuje, da verjetno obstaja večno nasprotje med teoretičnim in tragičnim življenjskim nazorom, v tem primeru pa bi se tragedija lahko ponovno rodila le takrat, ko bi se znanost umaknila do svojih meja in se soočila z njimi, istočasno pa bi se bila prisiljena odpovedati pravici do svoje splošne veljavnosti.« (str. 104) Toda v *Volji do moči*, v opazki iz leta 1884, Nietzsche pravi: »Veselim se napredujoče militarizacije Evrope in njene notranje anarhije. ... čas podle hinavščine (z mandarini na vrhu, kot je sanjal Comte) je minil. Barbarska in divja zver se je potrdila v vsakem izmed nas. Prav zato bo filozofija hitreje napredovala. Nekega dne bodo imeli Kanta za strašilo.« Glej št. 127 Kaufmannove izdaje, str. 78; Predelal sem Kaufmannov prevod Nietzschejevih okvirnih zabeležk, da bi poudaril udarnost besedila.

»Po Conradovem mnenju,« piše Hillis Miller, »je civilizacija preobrazba teme v svetlobo. Je proces spreminjanja vsega neznanega, iracionalnega ali nerazločnega v jasne oblike, imenovane in urejene, ki jim človek dodeli pomen in uporabo.« Civilizacija ima dve razsežnosti. »Civiliziran človek mora biti zaradi svoje varnosti slepo vdan trenutnim praktičnim nalogam, taka vdanost pa spominja na viktorijanski kult dela. Delo pomeni Conradu in Carlylu zaščito proti nezdravemu dvomu ali nevrotični paralizi volje.« Na drugem mestu pa je ideja zvestobe, nujno zaupanje v druge. Conrad pravi, da »postane civilizacija nemudoma družbeni ideal in ideal osebnega življenja. Idealno družbo si zamišlja v primerjavi z odnosi med vkrcanimi pomorščaki dobro urejene ladje: hierarhičen sestav s tistimi pri tleh, ki morajo ubogati tiste nad sabo, pri čemer tvori celota dovršen organizem.«⁶

Kot dokaz rabi Conradu dejstvo, da družba ni naravna, saj predstavlja konstrukcijo s poljubnim nizom pravil, ki uravnavajo družbene odnose, sicer bi izginile še zadnje sledi vljudnosti. V tem izumu je družba v sebi povezana od vrha do tal, od politične desnice do leve, in sicer v skrivnostni in tihi sokrivdi pri vzdrževanju teh pravil, tako da si lahko vsi njeni člani, od velikih osebnosti in policijskih uradnikov pa do radikalcev, ki kujejo zaroto, da bi zrušili sistem, lastijo svoje položaje, se pretvarjajo in pompozno izgovarjajo besede svojih vlog v igri konvencij. Družba tako postane oblika mistifikacije.

Conradov vplivni roman o nihilizmu *Tajni agent* je bil navdahnjen z anarhizmom s preloma stoletja: z bombardiranjem in naključnimi umori ljudi na cesti, ki so bili videti »buržujski«. Gre za roman, ki nakazuje vse bolj razširjen terorizem radikalcev v 60. letih tega stoletja.

Ker je družba krhka, lahko eno samo dejanje, kot je recimo eksplozija bombe, raztrga izdelek na koščke oziroma uniči vse vloge, tako da ostanejo ljudje prepuščeni le svojim vzgibom. Tak je bil namreč vedno temeljni princip anarhističnega koncepta dejanja (*die Tat*), romantičnega dejanja, ki naj bi v trenutku preoblikovalo družbo. Bohotnejše razraščanje te ideje je v Conradovem romanu moč prepoznati pri reakcionarnem prvem sekretarju ruske ambasade, in sicer na začetku dogajanja, ki razburka zgodbo. »Obstajati mora,« pravi Verlocu, »uničevalno dejanje, ki bo razjasnilo, da si povsem odločen pomesti s celotno družbeno tvorbo.« Če pa kdo hoče to napraviti, mora usmeriti svoje udarce »na nekaj, kar je zunaj običajnih strasti človeštva.« Z navadnim bombardiranjem bi lahko opravili kot s »samim razrednim sovraštvom.« »Toda kaj naj bi kdo rekel,« nadaljuje,

⁶ J. Hillis Miller, *Poets of Reality* (Cambridge: Harvard University Press, 1965), str. 14, 16. Presenetljivo je, da je bila zamisel o ladji — in o orkestru — uporabljena tudi pri Saint-Simonu, ko je orisal družbeno usklajenost, ki jo narekuje funkcija.

»za dejanje, ki je v uničujoči podivjanosti tako absurdno, da je nerazumljivo, nerazložljivo in si ga skoraj ni mogoče zamisliti, ki je pravzaprav noro? Že sama po sebi je norost dovolj strašna, ker se je ne da ozdraviti niti z grožnjami niti s pregovarjanjem ali podkupovanjem.«

Tako se torej razvije *die Tat*. »Civiliziran človek sem,« nadaljuje prvi sekretar. »Niti v snu si ne bi mislil, da bi te gnal k organiziranju pokola, ker od pokola ne bi mogel pričakovati zaželenih rezultatov. Umor se nenehno nahaja v naši bližini. Lahko bi rekli, da je skoraj institucionaliziran. Udarec mora biti uperjen proti učenosti — znanosti. Toda vsaka znanost se tu ne bi obnesla. Napad mora vsebovati vso šokantno nerazumljivost svojeglavega bogokletja.« Dejanje pa mora raztreščiti greenwiški observatorij, prvi poldnevnik, označbo časovnih območij — doseči mora uničenje časa, s tem pa simbolično tudi zgodovine.

Zgodi pa se, da se mladi mož, ki nosi bombo, ne vedoč, da je ta glasnik dejanja, šali in se sam pokonča v eksploziji. Tako torej prek Conrada vidimo, in sicer na osebni in simbolični ravni, bistveno grozo nihilizma: *acte gratuit*, nespametno dejanje — norost.⁷ To je njegov strah, če ne že kar preroštvo za prihodnost.

Ali je to naša usoda — nihilizem kot logika tehnološke racionalnosti ali kot končni produkt kulturnih nagibov, ki ima namen uničiti vse konvencije? Vizije so tu pred nami, kakor je tudi veliko znamenj, ki so bila že v preteklosti napovedana. Vsekakor želim zavreči te preproste zavajajoče formulacije. V zameno navajam bolj zapleten sociološki argument, ki se ga da tudi empirično preizkusiti.

Mislim, da prihajamo k preokretu zahodne družbe: priče smo koncu meščanske ideje, tj. tistemu vidiku človeškega dejanja in družbenih odnosov ter še posebej gospodarske menjave, ki je oblikoval moderno dobo v zadnjih dvesto letih. Mnenja sem tudi, da smo že dosegli konec ustvarjalnih spodbud in ideološkega vpliva modernizma, ki je kot kulturni tok obvladoval vse umetnosti in tudi izdelal simbolično izrazje v preteklih stopetindvajset letih. Razvijanje tega vprašanja vodi v skušnjave, da bi problem izvajali iz obstoječih vplivnih literarnih konceptov — vplivnih zato, ker dramtizirajo predmet razprave — ali iz drugih, ki imajo isti smisel, kakor so denimo pojmovanja Burckhardta in Spenglerja, ki so ju obžalovali kot preroka novih časov. Kljub temu sem se odločil, da se takih konceptov ne bom držal, pa ne zato, ker bi bili napačni, pač pa zato, ker zavajajo.

Nietzsche in Conrad, vsak na svoj način, z različnih zornih kotov, osvetljujeja ponavljajoče se možnosti dezintegracije vsake družbe, posebno še, ker svoje ideje in podobe izpeljujeja s področja kulture. Toda tudi ta sfera je prav tako varljiva, kot sta zgodovina in sociologija. Njun svetovni nazor, kakor tudi njun pogled na družbene spremembe, je apokaliptičen, pomeni pa tradicijo, ki se vrača k

⁷ Joseph Conrad, *The Secret Agent* (Garden City, N. Y.: Doubleday anchor, 1953). Glej str. 39—40 za govor prvega sekretarja.

Janezovemu Razodetju, k pojmu »poslednjega dne,« in se krepí z Avguštínovimi razmišljanji o propadu Rima.

Kljub temu, da ljudi prevzema misel na razodetje, kasneje pa na revolucijo, se družbene strukture — načini življenja, družbeni odnosi, norme in vrednote — ne preobrnejo kar čez noč. Strukturne moči se lahko spremenijo bodisi s prihodom novih ljudi, z novimi možnostmi družbenega napredovanja ali z na novo ustvarjenimi osnovami vedenja. Kakorkoli že, take dramatične preokrete večinoma zaznamo kot kroženje elitnih skupin. Ostale družbene strukture se seveda veliko počasneje spreminjajo, pri tem mislim posebej na navade, običaje ter ustaljene tradicionalne oblike. Pod vplivom apokalipse postane človek pozoren le na zemeljske pojave: na odnose pri izmenjavi, tako gospodarski kot družbeni; na značaj dela in poklicev; na naravo družinskega življenja in na tradicionalne načine upravljanja, ki uravnavajo vsakdanje življenje. Celo kadar vojna in revolucija porušita politični red, je graditev nove družbene zgradbe dolga in težavna naloga, ki seveda mora uporabiti zidake iz ruševin starega reda. Če je namen neke znanosti, da razkriva strukture realnosti pod površjem, potem moramo razumeti, da teče čas družbenih sprememb veliko počasneje, procesi pa so precej bolj zapleteni, kot to predvideva dramaturška metoda apokaliptične vizije; ne glede na to, ali smo revolucionarni ali revolucionarni, temu bi morali verjeti.

Če se prva težava pojavlja zaradi izkrivljenosti zgodovinskega časa, nastopa druga zaradi monolitnega naziranja družbe. Za domišljijo 19. stoletja je bilo osrednjega pomena naziranje družbe v podobi mreže (in sicer pajkove mreže — v literarnih videnjih). Heglovo bolj abstraktno filozofsko pojmovanje opredeljuje vsako kulturo oziroma vsako zgodovinsko »obdobje« in vsako njemu ustrezno družbo kot strukturno medsebojno povezano celoto, ki jo združuje neki notranji princip. Za Hegla je bil to *der Geist* ali notranji duh; za Marxa pa proizvodni način, ki je določal vse ostale družbene odnose. Zgodovinska ali družbena sprememba je bila torej definirana kot sosledje v osnovi različnih, vendar poenotениh kultur — grškega, rimskega in krščanskega sveta —, in sicer vsake s svojim različno ovrednotenim »trenutkom« zavesti ali s posebnim proizvodnim načinom — suženjskim, fevdalnim ali kapitalističnim. Vsaka kultura tudi sloni na različnih družbenih in proizvodnih silah. S tega gledišča je zgodovina dialektična, ker novi način zanika predhodnega in pripravlja prostor za prihajajočega, za naslednje prijemališče vlečne vrvi, kar nastopa kot *telos* racionalizma.⁸

Sleherno področje kulture, od etike in umetnosti, prek politike do filozofije, oblikuje v vsakem obdobju en sam *Geist* (ki vodi do

⁸ Hegeljsko-marksistično pojmovanje domneva, da ima zgodovina pomen naprednega gibanja zavesti oziroma človekovega nadzora nad naravo in samim seboj, da bi ušel pritiskom nujnosti. Ali lahko kdo danes reče, da ima zgodovina tak *telos*?

ideje o »stilu« dobe v kulturni zgodovini); ali, sleherna podoba družbe je posredno ali neposredno determinirana s prevladujočim načinom, bodisi s hierarhičnim odnosom med fevdalnim gospodom in tlačanom ali z na zunaj svobodnim izmenjavanjem blaga med posamezniki, pri katerih se razmerja vzpostavljajo z denarno prodajo tako blaga kot tudi kulture.

Ta vidik medsebojne povezanosti, ki je značilen za mrežo, postane pomemben v pripovedništvu 19. stoletja, še posebej v velikih romanih socialnega realizma, ki so skušali naslikati vse družbene plasti. Kot je opozoril Richard Locke, se v Dickensovi *Pusti hiši* dejanje razreši, ko »inšpektor Bucket z londonske policije privede junakinjo v simbolično središče Anglije — na temačno pokopališče bedne londonske četrti, od koder se je raznašala epidemija koz in od koder so se vile niti zastalih sodnih terjatev in seksualnih ovadb kot valovanje vode iz umazanega izvira, dokler se niso dotaknile vse britanske družbe.« Kot poudarja Stevan Marcus, »je mogoče predstaviti mrežo najti skoraj povsod. Izrazita je pri poznem Dickensu, vsepovsod jo najdemo pri George Eliotovi, posebno še v romanu *Middlemarch*, osrednjo vlogo pa ima tudi v Darwinovem delu *O izvoru vrst*. Izdelana je tako, kot da bi tvorila osnovno strukturo pojmovanja sociologije, ki pravzaprav obravnava družbo kot mrežo odnosov.«⁹

Spenglerjeva knjiga *Upad Zahoda* ponuja drugačno preroštvo. Spengler uporablja biološke metafore: »Pojmi rojstva, smrti, mladosti, starosti in življenjske dobe so osnovna dejstva vsega organskega...« Po njegovem mnenju ima tudi kultura svojo zgradbo in obliko: »... med diferencialnim računom in dinastičnimi principi politike v dobi Ludvika XIV., med klasično mestno državico in Evklidovo geometrijo, med prostorsko perspektivo zahodnjaške oljnate slike in osvajanjem prostora z železnico, telefonom ter daljnosežnim orožjem, med kontrapunkcijsko glasbo in kreditno ekonomijo... obstaja globoka poenotenost.« Tako se lahko Spengler zaklinja ideji »usode« oziroma usojeni poti kulture.

Pri tem argumentu se pojavlja težava, da medtem ko imajo lahko na videz različne oblike, kot denimo kontrapunkcijska glasba in kreditna ekonomija, skupni izvor v pojmovanju, recimo, abstraktnih odnosov, v svojem kasnejšem razvoju niso nujno povezane. Neka socialistična ekonomija se lahko odreče kreditiranju, obdrži pa kontrapunkcijsko glasbo, kajti, kot skušam v nadaljnjem prikazati, se elementi, ki so vtankani v gospodarske in kulturne sisteme, držijo različnih »pravil« razvoja in uporabe. Gospodarski členi so podrejeni vladi in koristi in na podlagi učinkovitosti se človek odloči, ali jih bo uporabil ali ne; novosti v kulturi postanejo del stalnega repertoarja človeštva, da bi jih umetniki iz različnih kultur uporabili za risanje ali za ponovne kombinacije posameznih členov v nove oblike. Skratka, mislim, da je povsem napačno obravnavati kulturo ali družbo kot organizem.

Glej *The Decline of the West* (New York: Alfred A. Knoph, 1939), str. 5, 7.

⁹ Steven Marcus, *Engels, Manchester and the Working Class* (New York: Random House, 1974), str. 57—58. Lockeove trditve najdemo v njegovi kritiki dela Johna le Carréja, *Tinker, Tailor, Soldier, Spy* (New York

Ceprav bi to naziranje lahko kdaj veljalo za resnično, mislim, da dandanes ne velja več. Možno bi bilo, da so v nekaterih obdobjih zgodovine Zahoda — v krščanskem srednjem veku, pri vzponu buržoazne civilizacije — lahko obstajale poenotene družbene in kulturne tvorbe. Religija in njena zamisel o hierarhičnem ustroju sta odsevali v družbeni strukturi fevdalnega sveta, verske strasti pa so se prelivale v simbolizem svojega časa. Z vzponom buržoazije je lahko en sam družbeni način prepletal vsa področja, od gospodarskih odnosov do moralnega obnašanja in kulturnih konceptov, pa vse do ustroja značaja. Na ta način je mogoče pojmovati zgodovino kot progresivno napredovanje človekove moči nad naravo in nad samim seboj.

Nič izmed zgoraj povedanega danes ne drži. Zgodovina ni dialektična. Socializem ni sledil kapitalizmu, in države, ki se imenujejo socialistične, so nastale prej v skoraj izključno predkapitalističnih ali agrarnih družbah kot v razvitih industrijskih okoljih. Rekel bi tudi, da družba ni celovita, ampak razdružljiva; različna področja sprejemajo različne norme, imajo različen tempo spreminjanja, uravnavajo pa jih različni, celo nasprotni osni principi. Če kdo skuša razumeti moj argument o spremenljivosti meščanskega življenja in modernistične kulture, ki prevzema vodstvo v kulturnih protislovjih kapitalizma, mora najprej slediti moji podmeni, kako razmišljati o družbi.

V nasprotju s celostnim pojmovanjem družbe mislim, da je koristneje razmišljati o *sodobni* družbi (ob strani puščam vprašanje, ali se to na splošno lahko nanaša na inherenten značaj družbe) kot o treh posebnih področjih, izmed katerih je vsako podvrženo posebnemu osnemu principu. Družbo delim analitično na *tehnološko-gospodarsko* strukturo, na *politično organiziranost* in na *kulturo*. Te sfere niso skladne med seboj in imajo različen tempo spreminjanja; sledijo tudi različnim normam, ki opravičujejo različne, celo nasprotujoče si tipe vedénja. Neskladja med temi področji pravzaprav vplivajo na različna protislovja v družbi sami.¹⁰

Times Book Review, 30. VI. 1974). Verjetno ni naključje, da se naziranje družbe kot mreže najizraziteje pojavlja v sodobni literaturi, in sicer v romanih o policiji in vohunstvu: policija naj bi prežala na vsakogar in na ta način vzpostavljala zveze med vsemi družbenimi sloji; vohunstvo pa se ukvarja s skrivnostmi ali s prikritimi zvezami v »omrežjih«¹⁰ družbe.

¹⁰ Ta metodološka postavka je v protislovju z dvema prevladujočima paradigmatoma v sodobni sociologiji marksizma in funkcionalizma. Ceprav se oba vzorca v ostalih pogledih zelo razlikujeta, slonita oba na skupni tezi: da je družba strukturno med seboj povezan sistem in da je mogoče razumeti katerokoli družbeno dejanje samo v zvezi z omenjenim družbenim sistemom. Za marksiste sta gospodarstvo in kultura del »celotnosti«, ki jo definira proces blagovne proizvodnje in menjave. Funkcionalisti, od Durkheima do Parsonsa, pojmujejo družbo kot integracijo zaradi sistema skupnih vrednosti, ki uzakonjuje in s tem tudi nadzoruje vse še tako razvejano družbeno obnašanje. Svoje razlikovanje natančneje opredeljujem v eseju iz knjige *Theories of Social Change*, ki sem jo izdal pri The Russel Sage Foundation (New York: Basic Books, forthcoming).

Tehnološko-gospodarska ureditev zadeva organizacijo proizvodnje ter porazdelitev blaga in storitev. Zajema poklicni sestav, oblikuje slojevitost družbe ter uporablja tehnologijo v koristne namene. V moderni družbi predstavlja osni princip *funkcionalna racionalnost*, kot način uravnavanja pa služi *varčno gospodarjenje*. Varčno gospodarjenje pravzaprav pomeni učinkovitost, čim manjše izdatke za čim večje povračilo, maksimiranje, čim večji izkoristek in podobne premišljene ukrepe o zaposlovanju in denarnih sredstvih. Gre za nasprotje med izdatki in izkoristkom, ki je navadno prikazano v denarju. Osno strukturo predstavljata birokracija in hierarhija, saj sta obe posledica specializacije in segmentacije posameznih funkcij, nastali pa sta iz potrebe po usklajevanju posameznih dejavnosti. Obstajata še preprosta ukrepa vrednosti, in sicer koristnost ter enostavno načelo menjave, ki upošteva sposobnost nadomeščanja proizvodov in procesov z bolj učinkovitimi, ki prinašajo večje povračilo pri manjših izdatkih, kar je pravzaprav princip proizvodnje. Družbena zgradba je torej materializirani svet, saj je sestavljena iz posameznih vlog in ne oseb. Ravna se po organizacijskih načrtih, ki posebej opredeljujejo hierarhična razmerja in odnose med posameznimi funkcijami. Oblast pripada položaju in ne posamezniku, družbena izmenjava (v nalogah, ki se morajo prilagajati celoti) pa predstavlja razmerje med posameznimi vlogami. Oseba postane predmet ali »stvar«, pa ne zato, ker je podjetje nehumano, pač pa, ker je izvedba naloge podrejena ciljem organizacije. Dokler so naloge koristne in funkcionalne, je vodstvo podjetja v prvi vrsti tehnokratskega značaja.

Politika je torišče družbenih zakonitosti in moči; nadzoruje upravičenost rabe sile in zglajuje spore (v svobodomiselnih družbah po pravni poti), da bi zagotovila posebno pojmovanje pravičnosti, ki je utelešeno v družbeni tradiciji oziroma v njeni (ne)zapisani ustavi. Osni princip politike je zakonitost in po tem načelu se v demokratični družbeni organiziranosti lahko obdrži moč in ohrani vodstvo samo s privoljenjem tistih, ki so vladani. Seveda je kot pogoj pri tem mišljena ideja enakosti, ki pomeni, da imajo pri oblikovanju splošnega mnenja vsi ljudje enak glas. Ideja o državljanstvu, ki vključuje to pojmovanje, je bila v zadnjih sto letih razširjena in zdaj obsega enakost ne samo na javnih mestih, pač pa tudi v vseh drugih razsežnostih družbenega življenja — enakost pred sodiščem, enakost državljanskih pravic, enakost glede priložnosti, celo enakost rezultatov, tako da lahko človek kot državljan v polni meri sodeluje v družbi. Veliko tega je seveda lahko le formalnost, vendar kljub temu pomeni vir, h kateremu se prizadete skupine zatekajo, ko iščejo pravico. Osna struktura tako zajema zastopanje ali sodelovanje: gre za obstoj političnih strank in/ali družbenih skupin, da bi izrazile interese posameznih družbenih plasti kot nosilke zastopstva ali sodelovanja pri odločanju. Administrativni vidiki politike so lahko tehnokratski, in

ker postajajo problemi vse bolj tehnični, se pojavlja vse večja težnja po širjenju tehnokratskih metod. Ker pa je za politično dejanje bistveno, da skuša uskladiti nasprotujoče si in pogosto tudi neprimerljive interese oziroma da skuša doseči moč ustreznih predpisov ali ustavnega modela kot temeljev presojanja, poteka politično odločanje kot barantanje ali po zakonu, ne pa v skladu s tehnokratsko miselnostjo.

Pri kulturi, svojem tretjem področju, imam v mislih manj, kot je zaobseženo v njeni antropološki definiciji, ki jo opredeljuje na podlagi umetniških izdelkov in po vzorcu ukrojenih načinov življenja neke skupine. Tu se bolj strinjam z uglajenim pojmovanjem, denimo Mathewa Arnolda, za katerega je kultura dosežek popolnosti nekega posameznika. Kulturo razumem — kot Ernst Cassirer — kot področje simboličnih oblik in v ožjem smislu, glede na predmet obravnave v tej knjigi, kot področje *ekspresivnega simbolizma*. Tu gre za tista stremljenja v slikarstvu, pesništvu in pripovedništvu ali v religioznih modelih litanij, liturgij in ritualov, ki skušajo odkriti in izraziti pomen človekovega obstoja v neki zamišljeni obliki.¹¹ Načinov izražanja kulture je malo, izhajajo pa iz eksistencialnih situacij, s katerimi se soočajo vsa človeška bitja v vseh časih zaradi zavesti; in sicer pri srečevanju s smrtjo, z naravo tragedije, z lastnostmi junaštva, z opredelitvami zvestobe in dolžnosti, z odrešitvijo duše, s pomenom ljubezni in žrtvovanja, z razumevanjem sočutja, z napestostjo med živalsko in človeško naravo, z nagonskimi zahtevami in omejitvami. Prav zaradi tega je kultura, zgodovinsko gledano, tesno spojena z religijo.

Videti je, da gre za različen »tempo« družbenih sprememb in da ni preprostih, določenih razmerij med omenjenimi tremi področji.¹² Narava sprememb v tehnološko-gospodarski ureditvi je linearna v tem, da načela koristnosti in učinkovitosti predpisujejo jasna pravila o novostih, premeščanju in nadomestitvah. Stroj ali postopek, ki je bolj učinkovit in produktiven, nadomesti tistega, ki je manj učinkovit. To je eden izmed smotrov napredka. Toda v kulturi zmeraj opazimo *ricorso*, povratek k zaskrbljenosti in vprašanjem, ki povzročajo eksistencialne agonije človeških bitij. Čeprav se odgovori lahko spreminjajo, njihove prevzete formulacije verjetno izhajajo iz drugih

¹¹ Tu izpuščam vprašanje spoznavnih metod filozofije in znanosti, ki gotovo spadajo v področje kulture, vendar nimam namena prikazati celotne sociološke osnove. S tem in drugimi pojmovnimi vprašanji sem se skušal ukvarjati v zgoraj navedenem eseju za The Russel Sage Foundation.

¹² Pojavlja se še eno, bolj zapleteno vprašanje: Ali se človeška narava v zgodovini spreminja glede na spreminjanje proizvodnih načinov oziroma glede na nekatere druge historične preobrate ali pa je nespremenljiva? Če ostaja človeška narava vedno enaka, kako lahko potem govorimo o razvoju »zavesti«? Če pa se človeška narava spreminja, kako potem razumemo preteklost? Ta vprašanja obravnavam v eseju *Technology, Nature, and Society* v knjigi *The Frontiers of Knowledge*, The Frank Nelson Doubleday Lectures, 1. serija (Garden City, N. Y.: Doubleday, 1975).

sprememb v družbi. V različnih dobach se odgovori lahko zelo razlikujejo ali nastopajo v novih estetskih formah, čeprav ni nikakršnega nedvoumnega »principa« spreminjanja. Boulez ne nadomesti Bacha. Nova glasba ali nova slika ali nova poezija postanejo del obsežnejšega repertoarja človeštva, trajne shrambe, iz katere lahko posamezniki zmeraj znova črpajo, da bi predelali novo estetsko izkušnjo.

V pojmovnem smislu je mogoče specificirati razhajajoče se principe spreminjanja. V družbeni strukturi, posebno v tehnološko-gospodarski ureditvi, poteka spreminjanje na način, na katerega je prvi opozoril Emile Durkheim. Zaradi razširjenega družbenega območja se poveča medsebojno delovanje, ta interakcija pa vodi v zameno k specializaciji, k dopolnjujočim razmerjem in strukturni diferenciaciji. Najočitnejši zgled predstavlja gospodarsko podjetje, pri katerem sta specializacija in strukturna diferenciacija posledici spreminjanja na družbeni lestvici. Ker so razslojene družbe in na določene kraje in območja omejene kulture doživele polom, vodi povečano medsebojno delovanje na področju kulture v *sinkretizem*, tj. v mešanico nenavadnih božanstev, kakršna je obstajala v Konstantinovem času, oziroma v mešanje kulturnih umetniških izdelkov v moderni umetnosti (ali celo v dnevnih sobah intelektualnih družin srednjega sloja). Sinkretizem je zmešnjava stilov v moderni umetnosti, ki sprejema afriške maske ali japonske tiskarije med svoje metode upodabljanja prostorskih razsežnosti; je prepletanje vzhodnih in zahodnih religij, neodvisnih od svojih zgodovin, v moderni meditativni zavesti.

Sodobna kultura je definirana z nenavadno svobodo, ki dopušča ropanje iz svetovne zakladnice in goltanje kakršnegakoli in vsakega stila, na katerega po naključju naleti. Takšna svoboda izvira iz dejstva, da je osni princip moderne kulture posledica ponovnega ustvarjanja »sebe«, iz želje po samouresničitvi in samoizpolnitvi. Pri takem svobodnem iskanju gre za zanikanje kakršnihkoli omejitev in zaprek, ki bi preprečevale izkustvo. Človek lahko posega po vsakršni izkušnji; nič ni prepovedano, vse je treba odkriti.

V tem okviru lahko zaznamo strukturne vzroke družbenih napestosti: med družbeno zgradbo (v prvi vrsti tehnološko-gospodarsko), ki je birokratska in hierarhična, in politiko, ki prisega na enakost in sodelovanje; med družbeno strukturo, ki je načelno urejena glede na vloge in specializacijo, ter kulturo, ki se ukvarja z napredovanjem lastne osebnosti in »celovite« osebe. V teh protislovjih lahko opazimo veliko prikritih družbenih nasprotij, ki so bila ideološko izražena kot odtujitev, razosebljenje, napad na avtoriteto, ipd. V takih protivnih razmerjih lahko vidimo razhajanje področij.

Pojem razhajanja področij predstavlja splošen, teoretičen pristop k analizi moderne družbe. Na tem mestu bi bilo koristno definirati posebne izraze, ki razlikujejo družbeno-tehnične, družbeno-gospodarske in družbeno-politične sisteme.

Industrializem pomeni uporabo energije in strojev za množično proizvodnjo blaga. Obe, tako Združene države kot Sovjetska zveza, sta tehnični in industrijski družbi, čeprav se v drugih pogledih očitno razlikujeta. Postindustrializem pa kot faza predstavlja spremembo vrste dela, ki ga ljudje opravljajo — od industrijskega izdelovanja do dela v ustanovah (posebno v tistih, ki so namenjene ljudem, in v strokovnih). Hkrati pomeni tudi novo osredotočenje teoretičnega znanja v gospodarskih novotarijah in politiki. Zaradi takih in podobnih razlogov bi Združene države in Sovjetska zveza lahko postali postindustrialjski družbi.

Kapitalizem je gospodarsko-kulturni sistem, ki je gospodarsko organiziran ob instituciji lastnine in blaga in ki glede na kulturo sloni na dejstvu, da so se menjalna, kupovalna in prodajna razmerja razširila na večji del družbe. Demokracija predstavlja družbeno-politični sistem, v katerem je zakonitost zagotovljena s privoljenjem tistih, ki so vladani, kjer je politično torišče na razpolago različnim tekmujočim skupinam in v katerem so zaščitene temeljne človekove svoboščine.

Ceprav sta kapitalizem in demokracija nastala v zgodovini drug ob drugem in ju je filozofski liberalizem skupaj zagovarjal, iz praktičnih ali teoretičnih razlogov ne moremo sklepati, da sta povezana. Politični red postaja v moderni družbi vse bolj avtonomen, vodstvo tehnološko-gospodarske ureditve ali demokratično načrtovanje ali upravljanje gospodarstva pa postajajo vse bolj neodvisna od kapitalizma.

Sovjetski komunizem, ki bi ga morali pravilneje imenovati birokratski kolektivism, pomeni državno upravljano družbo, ki je skušala spojiti vsa področja v en sam monolit ter uvesti skupno vodenje gospodarstva, politike in kulture, in sicer prek ene same institucije, tj. partije. Nerazčiščeno ostaja vprašanje, ali lahko partija vzdržuje monoliten nadzor v družbi, ki se vse bolj diferencira, ne da bi pri tem razširila prostor elitnega sodelovanja pri odločanju.

Ti razločki so nujni iz dveh razlogov. Prvič, kažejo na dejstvo, da sta vprašanje prehoda iz industrijske v postindustrialjsko družbo in vprašanje prehoda iz kapitalizma v socializem oziroma v birokratski kolektivism dve različni vprašanji, če upoštevamo njun razvoj okoli različnih osi. Postindustrialjska družba sloni na tehnologiji, na vrsti dela, ki ga ljudje opravljajo (navzlic vpletanju politike v sorazmeren zaton delavskega razreda), in na organizaciji znanja. Vprašanja, ali je sistem kapitalističen ali socialističen in ali je kapitalističen ali birokratskokolektivističen, so vprašanja o upravljanju gospodarstva in o etosu družbe. Drugič: protislovja kapitalizma, o katerih je govora na teh straneh, imajo opraviti z razhajanjem med vrsto organizacije in normami, ki se zahtevajo na gospodarskem področju, ter med pravili za samouresničitev, ki imajo dandanes v kulturi osrednje mesto.

Obe področji, ki sta bili v zgodovini združeni, da bi nastal en sam značajska ustroj — puritanca, ki je zaverovan v svojo poklicanost — sta danes ločeni. Načeli gospodarskega področja in kulture zdaj vodita ljudi v nasprotni smeri. Ta protislovja so se v prvi vrsti izoblikovala v ameriški in v drugih zahodnih družbah. Seveda ni gotovo, ali je komunistični svet s svojimi težnjami po učinkovitosti in s svojimi obljubami o samouresničitvi imun na taka protislovja. Morali bomo počakati in videti, kdaj (ali če) se bo v Sovjetski zvezi razvila potrošniška družba. Če pri tem pomislimo na maoistično Kitajsko, so Rusi na to že obsojeni.

Če se od analitičnih razložkov vrnemo k sociološki zgodovini, lahko sledimo razhajanju med družbeno strukturo in kulturo v skladu s posebnimi nasprotji spreminjanja naravnih značajev.

Temeljna predpostavka modernosti, ki se kot nit vije skozi zahodno civilizacijo od 16. stoletja dalje, je, da socialna enota družbe ni skupina, ceh, pleme ali mestna skupnost, pač pa oseba. Za zahodni ideal je veljal avtonomni človek, ki bi dosegel svobodo, če bi začel odločati v skladu s svojo voljo. »Novi človek« je prinesel tudi zavrnitev institucije (kar je bilo očitno posledica reformacije, ki je postavila zavest posameznika za vir presojanja); z njim so se odprle nove zemljepisne in družbene širine; pojavile so se želje — in vse večja sposobnost — po obvladovanju narave in po tem, da se napravi iz sebe, kar se more, in da se v celoti predrugači, čeprav bi se morale zaradi tega opustiti stare korenine. Kar je postalo pomembno, ni bila več preteklost, pač pa prihodnost.

Ta vidik je izražen z dvojnimi razvojem. V gospodarstvu se pojavi meščanski podjetnik, ki osvobojen obstoječih spon tradicionalnega sveta, ki so ga priklenile na ustaljeni položaj in mu naložile nadzorovanje pridobivanja bogastva, išče srečo v novem ustvarjanju gospodarskega sveta. Sodoben pretok blaga in denarja ter individualno gospodarstvo in družbena gibljivost postanejo ideal. Doktrina *laissez faire* privede v skrajnosti do »objestnega individualizma.« Na področju kulture opazimo dvig samostojnega umetnika, ki rešen cerkve in bogatega zaščitnika piše in slika, kar je bolj njemu samemu v zadovoljstvo kot njegovemu prokrovitelju; trg ga bo osvobodil.¹³ V

¹³ V 18. stoletju sta razvoj izdajateljstva in tržni kriterij omogočila, da je pisec postal ne le samostojen, ampak v nekaterih primerih, kakršnega predstavlja npr. Alexander Pope, tudi precej premožen. Oliver Goldsmith je leta 1962 zapisal: »Dandanes tistih nekaj angleških pesnikov ne potrebuje več dobrotnika za svoje preživetje. Zdaj nimajo drugega zaščitnika kot javnost, in prav javnost je, če jo pojmuje kot celoto, dober in radodaren gospodar... Vsak dostojen član skupnosti doprinaša z nakupom tistega, kar avtor napiše, k njegovemu plačilu. Norčevanje iz bivanja v podstrešni sobici je bilo lahko duhovito za prejšnje čase, vendar se danes ne obnese več.« Navedeno v knjigi Alexandra Beljama, *Men of Letters and the English Public in the XVIIIth Century* (London: Kegan

razvoju kulture se to iskanje samostojnosti, ta želja po neodvisnosti, ne le od mecena, ampak tudi od vseh konvencij, izraža v modernizmu, pravzaprav v njegovi skrajni obliki, v ideji o lastni svobodni osebnosti.

Nagib, ki žene tako podjetnika kot umetnika, izvira iz človekovega nemira zaradi odkrivanja, da bi predrugačil naravo in preoblikoval zavest. Marx je v skoraj pretirani hvali buržoazije v *Komunističnem manifestu* zapisal:

Buržoazija je v komaj sto letih svojega razrednega gospostva ustvarila masovnejše in kolosalnejše produkcijske sile kot vse minule generacije skupaj. Podjarmljanje naravnih sil, stroji, uporaba kemije v industriji in poljedelstvu, parniki, železnice, električni brzojavi, izkrcitve celih kontinentov, oplovljenje rek, velike množice prebivalstva, priklicane tako rekoč iz tal — katero prejšnje stoletje je slutilo, da so v krilu družbenega dela dremale take produkcijske sile?...

Buržoazija ne more eksistirati, ne da bi nenehno revolucionirala produkcijske instrumente, torej produkcijska razmerja, torej vsa družbena razmerja. ... Vsa čvrsta zarjavela razmerja s spremstvom častitljivih predstav in nazorov vred se razvežejo, vsa na novo stvorjena zastarevajo, preden morejo zakosteneti. Vse trdno in stalno se razblinja, vse sveto je oskrunjeno in ljudje so naposled prisiljeni, da si s treznimi očmi ogledajo svoj življenjski položaj in medsebojne odnose.¹⁴

Nemirno ničevost svobodne lastne osebnosti je za umetnika najbolje izrazil Byron, ki je s svojo viharo romantiko zaznamoval svojo dobo:

Véliki cilj življenja je Občutje — čutiti, da obstajamo — čeprav v bolečini. Pomeni namreč »hrepeneč občutek praznine«, ki nas vodi v hazardno igro — v bitko — na potovanja — k nebrzdanemu, vendar tenko občutenemu iskanju vsakršnega opisa, katerega glavna privlačnost je vznemirjenje, neločljivo od svoje izpolnitve.¹⁵

Zgodovinsko gledano predstavljata oba nagiba dva vidika istega sociološkega gibanja modernosti. Zahodni svet sta skupaj odprla na radikalen način. Prišlo pa je do nenavadnega paradoksa, ki je v tem, da sta se oba začela zavedati drug drugega, ustrašila sta se drug drugega in se skušala uničiti. Buržoazija je, čeprav radikalna v gospodarstvu, postala v etiki in kulturnem okusu konservativna. Buržoazne gospodarske gonilne sile so se organizirale v zelo omejen značajski ustroj, katerega moči so bile usmerjene v proizvodnjo blaga in v sestav pravil o naravnosti do dela, ki se je bal nagonosti, spontanosti

Paul, 1948), str. 385; prva francoska izdaja je iz leta 1881. Za Popovo v številkah izraženo premoženje od prodaje knjig glej str. 366—370.

¹⁴Karl Marx, *Selected Works* (Moscow: 1935), zv. I, str. 210, 208—209. Ustrezni odlomki so navedeni iz obstoječega slovenskega prevoda Marxovega Manifesta: glej MEID — II, str. 593—594, 592; (CZ, Ljubljana 1968).

¹⁵*Byron's Letters and Journals*, ur. Leslie A. Marchand (Cambridge: Harvard University Press, Belknap, 1974), zv. III, str. 109.

in potepuških vzgibov. V skrajnem ameriškem puritanizmu so sprejeli zakone, da bi ukrotili nezumno obnašanje, medtem ko je v slikarstvu in literaturi meščanski okus spodbujal heroičnost in banalnost.

Sile v kulturi — če za primer vzamemo Baudelaira — so se nazadnje obrnile proti buržoaznim vrednotam. »Biti koristen človek se je meni vedno zdelo nekaj povsem gnusnega,« je izjavil Baudelaire. Utilitarnost, racionalizem in materializem so se izjalovili, buržoazija pa je ostala brez duhovnega življenja in brez ekscesov. »Kruta in neizprosna regularnost« industrije je bila pravzaprav tisto, kar je moderna poslovnost ustvarila: »Mehanizacija nas bo morala amerikanizirati. Napredek bo moral v razvoju zaustaviti tako nas same kot našo celotno duhovnost...«¹⁶

Kar preseneča, je, da se je meščanski razred, medtem ko je buržoazna družba uvedla v gospodarstvo radikalni individualizem in je bila pripravljena pretrgati z vsemi tradicionalnimi družbenimi odnosi v procesu, bal radikalnega eksperimentalnega individualizma, ki je bil v kulturi značilen za modernizem. Nasprotno so bili radikalni eksperimentatorji v kulturi, od Baudelaira do Rimbauda in Alfreda Jarryja, željni raziskovanja vseh razsežnosti izkustva, čeprav so besno sovražili meščansko življenje. Zgodovino socioloških problemov, kako so taki antagonizmi nastali, bi moral nekdo še napisati.¹⁷

¹⁶ Glej razpravo Césarja Grañe, »Bourgeois Enterprise and Modern Life«, v knjigi *Bohemian versus Bourgeois* (New York: Basic Books, 1964); posebno str. 95—98; in knjigo Josepha D. Bennetta, *Baudelaire: A Criticism* (Princeton: Princeton University Press, 1944); še posebej 2. in 3. poglavje za Baudelairovo pojmovanje zla, ki je povezano z razpravljanjem, ki sledi.

¹⁷ Ali gre tu za vzporednost s komunističnim svetom? Ruska revolucija je sprostila edinstven razcvet vitalnosti in eksperimentiranja v vseh umetnostih. Na stotine umetnikov in piscev je revolucijo sprejelo z navdušenjem. »Kubizem in futurizem sta pomenila revolucionarni tvorbi v umetnosti, ki sta naznačili revolucijo v političnem in gospodarskem življenju leta 1917,« je izjavil Malevič. Konstruktivizem so razglasili za novo estetiko komunistične družbe. V oblikovanju, slikarstvu in kiparstvu so se pojavile novosti Tatlina, Lissickega, Goba in Pevsnerja, kot tudi abstrakcije Kandinskega in Maleviča. V gledališču so stilistično eksperimentirali Meyerhold, Tairov in Vaktangov. V poeziji so delovali zmagoviti futuristi, kakršen je bil Majakovski (»ulice so naši čopiči in trgi naše palette«), in simbolisti, kot npr. Blok in Beli (ki je razlagal revolucijo kot religiozni praznik treh kraljev). V pripovedništvu so nastala dela Babela in Pilnjaka, Zamjatina in Bulgakova; v kinematografiji sta ustvarjala Eisenstein in Pudovkin.

To je trajalo do 30. let tega stoletja. Zatem je ostala le hladna žetlata partijsko determiniranega »socialističnega realizma«. Tisti, ki so še pred nedavnim mrzlično eksperimentirali, so postali ujetniki ali samomorilci ali pa so utihnilo oziroma odšli v tujino. Pravzaprav je šlo za vprašanje, ali ne bi samostojnost in vagabundski nagibi umetnikov ter pisateljev pomenili v družbi, ki je tako enoglasno osredotočena na mobiliziranje ljudstva za industrializacijo, »odklon« od kriterija »novega človeka« in usmerjanje gospodarskih sil, ki jih je skušala voditi partija.

V zgodovini buržoazne družbe je prišlo tudi do socioloških »pre-skokov« oziroma premikov, ki so korenito predrugačili tako kulturno kot tudi gospodarsko področje. Kultura je doživela radikalno spremembo v pomenu individuuma — od bitja do njemu lastne osebnosti. Enako pomemben je bil premik od ohranjanja omejitev do sprejemanja različnih vzgibov. V gospodarstvu je prišlo do bistvene spremembe v naravi motivacij, ki so človeka vodile v delo in ga silile, da se je pozitivno ali negativno izrazil do dela.

Kot navaja Lovejoy, vsebuje klasična filozofija metafizično teologijo, ki je o *bitjih* sodila, da imajo naravo za skupno lastnost. Platon je v *Timeju* zapisal, da se mora »dobro« bitje osvoboditi »zavisti«, da tisto, kar je popolnejše, oplodi oziroma preide v tisto, kar je manj popolno, in tako ne more »ostati v samem sebi«. Šlo je za hierarhijo vrlin, pri čemer so nižje izšle iz višjih. Vendar v moderni zavesti ne gre za skupno bitje, ampak za *lastno osebnost*, ki se ukvarja s svojo individualno *avtentičnostjo*, s svojim edinstvenim, nepoenostavljenim značajem brez zvižanosti in konvencij, brez mask in hinavščine, brez izkrivljenosti, ki jo povzroča družba. Zaradi takšnega ukvarjanja s svojo avtentično osebo postane vir etičnih in estetskih presoj motiv in ne akcija — vpliv na lastno osebo in ne moralni pomen za družbo.¹⁸

Vendar je treba v širšem kontekstu upoštevati prehod iz religije v posvetno kulturo (umetnost in literaturo) v smislu obravnavanja izrazitega vodenja v moderni družbi. V zgodovini družbe, še posebej zahodne, je vedno obstajala dialektika osvobajanja in omejevanja. V velikih zgodovinskih religijah srečamo strah pred demoničnim, pred nebrzdano človeško naravo. Take religije lahko označimo kot religije omejevanja. Premik k osvobajanju se zgodi z zlomom religiozne oblasti sredi 19. stoletja. Pravzaprav je za kulturo — še posebej za modernistično kulturo — značilno, da je prevzela razmerje do demoničnega v svoje roke. Toda namesto da bi ga krotila, kot je to skušala storiti religija, ga je sprejela, raziskovala in se v njem zabavala, saj ga je začela pojmovati kot vir ustvarjalnosti. V zahtevi po avtonomiji estetike se je rodila ideja, da je izkustvo, samo po sebi in zaradi sebe, najvišja vrednota, da je vse treba raziskati in vse dovoliti — vsaj v domišljiji, če že ne v življenju. Pri legalizaciji dejanja se je nihalo pomaknilo na stran osvobajanja, proč od omejitev.¹⁹

¹⁸ Za popolnejšo sliko te preobrazbe glej knjigo Arthurja O. Lovejoya, *The Great Chain of Being* (Cambridge: Harvard University Press, 1936), posebno 2. poglavje o romantiki (v besedilu navedeni citat iz *Timeja* je na str. 315—316), in knjigo Lionela Trillinga *Sincerity and Authenticity* (Cambridge: Harvard University Press, 1972).

¹⁹ Predmet razpravljanja na tem mestu je izdelan v mojem eseju o religiji in kulturi, str. 157. Posebna razlaga vloge demoničnega v razmerju do teologije in umetnosti je navedena v razpravi z naslovom »The Demonic« iz knjige Paula Tillichja, *The Interpretation of History* (New York: Charles Scribner's Sons, 1936), na str. 77—115. Esej je prvotno nastal v nemščini leta 1926.

Modernizem je torej vodil v skušnjavo. Njegova moč je izvirala iz malikovanja lastne osebe. Privlačil je zaradi ideje, da bi moralo že življenje samo predstavljati umetniško delo in da se umetnost lahko izrazi samo v nasprotju z družbenimi konvencijami predvsem buržoazne družbe. Če se je modernizem navezoval na politiko, kot se včasih je, je postal razdiralno nastrojen do sodobne družbe, kar se je kazalo bodisi v besnenju desničarskih moč, kakršen je bil Wyndham Lewis, ali v posmehljivem pisanju levičarjev, kot npr. Bretona in nadrealistov.

Danes je modernizem izčrpan. Nobene napetosti ni. Ustvarjalni nagibi so popustili. Modernizem se je izpraznil.²⁰ Spodbujanje k uporabi se je institucionaliziralo s »kulturno množico«, ²¹ njene eksperimentalne oblike pa so postale skladnja in semiotika propagandiranja in modnih trendov. Kot kulturni tok obstaja modernizem podobno kot

²⁰ Izkušeni modernistični pesnik Octavio Paz je zapisal: »Danes... začenjajo moderni umetnosti pešati moči negacije. Že nekaj let imajo njena zavračanja videz ritualnih ponavljanj: upor se je spremenil v Postopek, kritika v retoriko, prekršek v ceremonijo. Zanikanje ni več ustvarjalno. Nočem reči, da smo priče koncu umetnosti: priče smo koncu ideje o moderni umetnosti.« Paz je umno pretresel zamisel o moderni umetnosti, posebno o tisti, ki ima na neki način drugačno podobo od tiste v španski kulturi. Oporekal bi edino besedi »danes«, ker mislim, da je modernizem izgubil svojo moč že pred petdesetimi leti. Glej knjigo Octavia Paza *Children of the Mire: Modern Poetry from Romanticism to the Avant-Garde* (Cambridge: Harvard University Press, 1974). Citat je na str. 149.

Za zgodnejše pojmovanje v bolj sovražno nastrojenem viru glej knjigo Renata Poggiolija *The Theory of the Avant-Garde* (Cambridge: Harvard University Press, 1968), posebno str. 209—231, kjer je navedeno zelo tehtno razpravljanje o modernosti in modernizmu.

²¹ Z izrazom »kulturna množica« imam v mislih v prvi vrsti občinstvo, ki je dovolj veliko, da lahko samo vzdržuje kulturno produkcijo. Glede na poklic bi to množico verjetno sestavljale tiste osebe, ki zastopajo pannoni znanja in komunikacij in ki bi s svojimi družinami vred šteje večmilijonsko množico.

V sociološkem smislu ima taka kulturna množica tri komponente. Ne zajema ustvarjalcev kulture, ampak oddajnike, tj. tiste ljudi, ki so zaposleni v višjem in visokem šolstvu, v izdajateljstvu, pri revijah, na radiu in televiziji, v gledališču in muzejih, ki spodbujajo resne kulturne dobrine in vplivajo na njihov sprejem. Taka množica je že sama po sebi dovolj velika, da za kulturo lahko predstavlja *trg* v smislu kupovanja knjig, tiskovin in posnetkov resne glasbe. Poleg tega pomeni tudi skupino piscev, urednikov revij, filmskih delavcev, glasbenikov in drugih, ki ustvarjajo popularno gradivo za širše občinstvo množične kulture.

Vendar ti ustvarjalci le na široko prekrivajo območje kulturne množice. Neizogibno je, da obstajajo še manjši krogi ljudi — tisti, ki jih Tom Wolfe imenuje »kulturati« — ki bi radi vnesli v dogajanje bolj kulturen poudarek, ki skušajo biti »svobodni v stilu in obnašanju« ali »z njim« ali bi bili radi zelo »sodobni«. Nemci uporabljajo za ta pojav izraz *Tendenz*, ki pravzaprav pomeni ravnati se po vetrovih kulture. Kar je moda modnim ustvarjalcem in kar so posebna zanimanja za mladinsko kulturo, pomeni *Tendenz* oziroma *prodajanje Tendenze* za kulture. kotinski kulturi

radikalni chic stil, ki kulturni množici dovoljuje razkošje »svobodnejših« življenjskih stilov, medtem ko so njeni člani nameščeni na udobnih službenih mestih znotraj gospodarskega sistema, ki se je sam preobrazil v svoje motivacije.

Če se vrnemo h gospodarskim spodbudam, vidimo, da je problem vrline nastal zaradi dvojne in nujno protislovne vloge posameznika kot *citoyena* in *meščana*. V prvi vlogi je imel obveznosti do politike, katere del je bil, v drugi pa se je ukvarjal z zasebnimi zadevami, za katere se je gnil iz lastnega zanimanja. Jeremy Bentham je zanikal obstoj take socialne tvorbe, kot je skupnost, ki mu je pomenila izmišljeno telo. Nedvomno gre za pravo razlikovanje med družbeno odločitvijo in skupnim seštevkom posameznih odločitev: da bi popravila primanjkljaj plačilne bilance, se družba lahko odloči, da bo treba z nafto varčevati, toda vsak posameznik, ki sledi le svojim lastnim potrebam, lahko njeno porabo še poveča. Prav tako je razvidno, da, kar pogosto kdo želi zase (kot npr. odprto cesto), postanejo za celotno skupino moreče sanje. Torej je ravnotežje med zasebnimi hotelji in javno odgovornostjo resnično. Kako se vzdržuje?

V zgodnjem razvoju kapitalizma sta neukrotljive gospodarske spodbude zadrževala puritansko omejevanje in protestantska etika. Ljudje so delali, ker so kot svojo dolžnost čutili, da so za to poklicani, ali ker so želeli izpolniti zaobljubo skupnosti. Vendar protestantske etike ni spodkopaval modernizem, ampak sam kapitalizem. Edini in največji vir rušenja protestantske etike je predstavljala iznajdba načrta o obročnem odplačevanju oziroma o takojšnjem kreditu. V preteklosti je moral vsakdo varčevati, če si je hotel kaj kupiti, s kreditnimi karticami pa si lahko marsikdo privoščiti takojšnje zadovoljstvo. Ta sistem sta oblikovali množična proizvodnja in potrošnja za ustvarjanjem novih želja in z novimi sredstvi za zadovoljevanje teh želja.

Protestantska etika se je zavzemala za omejevanje kopičenja razkošja (čeprav ne kapitala). Z njeno ločitvijo od buržoazne družbe se je ohranil le hedonizem, in kapitalistični sistem je tako izgubil svojo transcendentalno etiko. Obstaja še sporna trditev, češ da kapitalizem služi za osnovo svobodi, za dvig življenjskega standarda in za premagovanje revščine. Četudi bi bili ti argumenti resnični — saj je jasno, da je svoboda bolj odvisna od zgodovinske tradicije neke družbe kot od samega kapitalističnega sistema; in celo zmožnost sistema, da zagotovi gospodarsko rast, je zdaj vprašljiva — postane pomanjkanje transcendentalnih vezi, čuta, da družba v svojem značajskem ustroju, delu in kulturi ne more ponuditi niza »končnih pomenov«, za sistem moteče.²²

²² Bolj izdelana problematika tega vprašanja je navedena v razpravi Irvinga Kristola »When Virtue Loses All Her Loveliness' — Some Reflections on Capitalism and 'The Free Society'« v *The Public Interest*, št. 21 (letnik 1970), ponatisnjena v *Capitalism Today*, ur. Daniel Bell in Irving Kristol (New York: Basic Books, 1971).

Kapitalizem je našel kulturno, če že ne moralno, opravičilo v hedonizmu, ideji o uživanju kot načinu življenja. V liberalnem etosu, ki zdaj prevladuje, je postal modernistični impulz z ideološkim temeljnim principom iskanja spodbud kot vedenjskim načinom model kulturnega imaga. To je tisto, kar predstavlja kulturno protislovje kapitalizma in kar se je končalo z dvojno zavezanostjo modernosti.

Beseda »ekonomija« je izpeljana iz grške besede *oikos*, ki pomeni gospodinjstvo. Antični svet ni poznal gospodarstva kot sistema medsebojno odvisnih tržišč, ki jih določa cena in kakršna poznamo danes. Prav tako tedaj niso razmišljali z »ekonomskimi« izrazi, tj. na matematični način. Proizvodnja je bila namenjena gospodinjstvu in prilagojena potrebam. Potrebe so bile večinoma biološke — zadostna hrana, ustrezno zatočišče in uspešno zdravljenje. Aristotel je rekel: »Gre za ustaljene omejitve (imetja, ki je potrebno za umetnost upravljanja gospodinjstva).«

Buržoazne družbe ne definirajo potrebe, ampak želje. Želje pa so psihološke in ne biološke, po svoji naravi pa so neomejene. Družba ne nastopa kot naravno združevanje ljudi — polis ali družina —, ki je podrejeno skupnemu cilju, ampak kot sestav atomističnih posameznikov, ki sledijo le svojemu zadovoljstvu. Človekova psihologija, kot jo je prikazal Hobbes v prvi knjigi *Leviathana*, je hrepeneče stremljenje, ki na glavo postavlja platonistično hierarhijo razumskega duha, in prav to divje žene človeka k uresničenju želja. Vir tega stremljenja predstavljata v moderni družbi zvišan življenjski standard in raznovrstnost proizvodov, ki dajejo življenjskim barvam tolikšen blišč. Vendar gre — pri poudarjenem razkazovanju — tudi za nepremišljeno zapravljanje bogastva. Psihološki izvor neenakosti, kar je Rousseau sijajno orisal v *Drugi razpravi*, se pokaže, ko se človek »sam« zbere in ugotovi, da dobita najmočnejši, najlepši in najboljši plesalec ter najboljši pevec neustrezno plačilo. Na dan pride zavist. Da bi bili podobni najlepšim in najbolj bistroumnim, se začnejo drugi pretvarjati, nanašajo si kozmetiko, da bi zakrili grobost in grdoto, bolj kot resničnost postane pomemben videz. Če je potrošnja, psihološko gledano, potegovanje za neki položaj, potem lahko rečemo, da pomeni buržoazna družba institucionaliziranje zavisti.²³

Kadar je virov veliko ali ko posamezniki sprejmejo visok razpon neenakosti za normalen in pravičen, se taka potrošnja lahko umiri.

²³ Presenetljivo je, da je bila v sociološki literaturi zelo malokrat uporabljena ideja o zavisti kot viru potegovanja za družbeni položaj. Premalo upoštevan avtor je v tem oziru Adam Smith, ki je v knjigi *Theory of Moral Sentiments* izjavil, da, če bi bili ljudje podrejeni samo gospodarskim motivom, bi se le malokdo gnal za povečanje proizvodnje nad doseženo nujnostjo in zadovoljitvijo potreb. Gospodarski »razvoj« se je začel, ker so se ljudje gnali za višji položaj. To je tema, s katero se je ukvarjal tudi Thorstein Veblen v svoji slavni, vendar zdaj neupoštevani knjigi *Theory of the Leisure Class*.

Ko pa se vsakdo v družbi pridruži vse večjemu povpraševanju z mislijo, da je taka naravnost pravilna, in ko so naravni viri omejeni (bolj s stroški kot s količino), potem je mogoče spoznati razlog za napetost med povpraševanjem in politiko ter omejitvami, ki jih določa gospodarstvo. Tu vidimo premik, pri katerem so »nebrzdane želje« prešle z gospodarskega na politično področje. Zahodna politika v drugi polovici 20. stoletja kaže pet elementov, ki skupaj strukturno spreminjajo stari tržni sistem.

Prvič; institucionalizirana pričakovanja gospodarske rasti in rastoči življenjski standard so se v toku spreminjanja vrednot pretvorili v *pravico do svojega udejanjenja*. Danes smo priče vedno številnejšim pravicam.

Drugič; različne želje, in kar je važnejše, raznotere vrednote so nezdružljive. Razsvetljenski filozofi so domnevali, da enemu vprašanju pripada en odgovor. Ti odgovori so v ustrezni povezavi izoblikovali razumsko rešitev družbenih problemov. Temeljni pogoj je predstavljala »objektivnost« v formuliranju odgovorov: in sicer zato, da bi zmanjšali »pristranskost«, ki je izvirala iz omejene vzgoje, da bi odstranili predsodke in praznoverje, da bi opustili tradicijo in samoljubje, in podobno. Če je kdo želel postati objektivni, je moral »izčistiti« ideje (tak je bil tudi izvirni pomen kihotskega izraza *ideologija*), in če je kdo hotel biti etično razumen, je moral »univerzalizirati« svoje vedenje kot kategorični imperativ. Nazadnje nam postane jasno, da obstaja inherentna nezdružljivost vrednot, kot so svoboda in enakost, učinkovitost in spontanost ter znanje in sreča. Empirično tudi vemo, da, če seštejemo stroške vseh družbenih ciljev, za katere se je odločila družba (kot so to skušala storiti vladna telesa, pričeniši z Eisenhowerjevo komisijo o narodnih ciljih v letu 1959), ugotovimo, da nimamo zadostnih sredstev, da bi vse cilje istočasno dosegli. Nemogoče je uiti težavam izbire.

Tretjič; gre za velikanske »prekipevajoče« učinke gospodarske rasti. Očitno je, da povečano število avtomobilov ustvarja dušec smog nad mesti; ta problem je sorazmerno lahko rešljiv. Bolj razburja dejstvo, da je posledica vse pogostejše uporabe umetnih gnojil za povečanje prehrablenih proizvodov (kar je postavilo ameriško kmetijstvo na prvo mesto) odtekanje nitratov v reke in jezera ter onesnaževanje teh voda. Kako se pravzaprav uravnoteži razmerje med prehrablenimi proizvodi in onesnaženjem ali, analogno, med dnevnim kopom premoga in velikopoteznim spreminjanjem pokrajine?

Četrtič; sočasna konvergenca povečanega povpraševanja, zaostajanje v storilnosti (v prvi vrsti še posebej v predelovalni industriji, kot npr. v jeklarstvu) in vedno višja cena surovin (če pustimo ob strani politično manipuliranje s cenami nafte) so privedli v svetovno inflacijo. Vendar inflacija, kot spoznamo, ni prehodne narave, ampak predstavlja strukturno komponento modernega gospodarstva, in je

predvsem neizogibna posledica zavezanosti gospodarski rasti in polni zaposlitvi. Vprašanje seveda je, če se pri spremenljivih cenah da takšno inflacijo »nadzorovati«.

In petič; bistvene odločitve v gospodarstvu in družbi smo začeli postavljati bolj v politično areno kot na celotno raztreseno tržišče. To ni posledica kakšne ideološke spremembe (če je že kaj bilo, je šlo za nasprotovanje celo s strani tistih, ki so kljub svoji ideologiji vzdrževali in širili sistem političnega nadzorovanja, kot sta bila npr. Eisenhower in Nixon), ampak strukturne preobrazbe zahodne politike.

V drugi polovici 20. stoletja je za temeljno politično dejstvo veljalo širjenje *državno usmerjenih gospodarstev*. Ta so se najprej razvila zaradi potrebe po rešitvi sistema iz zastoja, kasneje zaradi zahtev vojnega gospodarstva in vojaške zavezanosti, in končno zaradi strateške vloge finančne politike pri vplivanju na raven trošenja in na določanje investiranja. V zadnji četrtini 20. stoletja sledimo prehodu k *državno upravljanim družbam*, ki se pojavijo zaradi vse večjih družbenih zahtev (zdravje, izobraževanje, socialno varstvo in skrbstvo), do katerih so postali ljudje upravičeni.

Novi »razredni boji« postindustrijske družbe predstavljajo bolj vlečenje in napenjanje različnih organiziranih družbenih segmentov, ki želijo vplivati na državni proračun, kot pa nasprotje med upravnimi organi in delavci v gospodarskem podjetju. Kjer državni izdatki znašajo približno 40 odstotkov bruto nacionalnega proizvoda, kar skoraj velja za Združene države, ali več kot 50 odstotkov, kar je značilno za skandinavske dežele, postaneta dodeljevanje denarja in obdavčevanje glavni politični zadevi. Pri tem imam v mislih nastanek »fiskalne sociologije« (izraz je Schumpeterjev), ki pomeni osrednjo značilnost moderne politične ekonomije.

Vprašanja odnosov »državne družbe«, javnih interesov in zasebnih želja bodo nedvomno zbujala pozornost politike v prihodnjih desetletjih. Pravne, gospodarske in politične institucije v buržoazni družbi so se usmerile k posameznikom in k uravnavanju izmenjavanj med njimi — ko gre za formalno razumske ideje in za obvladovanje sicer v prvi vrsti bolj procesualnega kot samostojnega prava. Narava »javnega prava«, ki se ukvarja z bistvenimi zahtevami skupnosti, pomembnimi za omenjene posameznike, bo postala eden izmed večjih problemov pravne teorije.

V sociološkem smislu gre za vprašanje teže državnega vpliva. Sistem državnega kapitalizma bi se zlahka preoblikoval v korporacijsko državo, sistem državnega socializma pa v državo, obremenjeno s tekmujočimi zahtevami družbenih skupin, ki kot da bi hotele omejiti zmožnost gospodarske rasti in preobremeniti politični sistem z raznovrstnimi zahtevami. Verjetno je tudi, da državno usmerjeno gospodarstvo in državno upravljana družba v Združenih državah ne bi nikogar zadovoljila. Vladni predpisi so za poslovne družbe moteči,

čprav lahko prinašajo dobiček, saj gre pri njih zmeraj tudi za določeno stopnjo oviranja upravnih oblasti. Radikalci postajajo vse bolj nezaupljivi do vlade in načrtovanja (kot da bi šlo le za načrtovalce in birokrate), čprav so v svojem prvem odgovoru na sporna vprašanja zahtevali več »vlade«, kot da bi sama abstrakcija soobstajala s splošno dobrim. Državno vodstvo, ki bo nastalo, bo podobno nadležni birokratski pošasti, ki je na vseh straneh spačena zaradi kričanja različnih članov, teles in skupin posameznih skupnosti za dosego subvencij in pravic in ki golta povečane vladne dotacije, da bi glede na svoje pojmovanje pravilnega ravnanja postala Leviatan.

Težava, ki je tu bolj pomembna, je dvojne narave: zahodni družbi primanjkuje tako *civitas*, samodejne pripravljenosti, da se človek žrtvuje za nekaj, kar je splošno dobro, kot tudi politične filozofije, ki opravičuje normativna pravila o prednostih in dodeljevanju v družbi.

Liberalna ekonomija je predvidevala, da je tržišče zadosten razsodnik splošne blaginje; tam naj bi se uravnotežila razlikujoča se koristnost posameznikov in pomanjkanje različnega blaga, tako ravnotežje pa bi uskladilo moč želja in pripravljenost plačati zahtevano ceno. Klasični marksizem je predložil popolnoma drugačen odgovor na vprašanje sorazmerne pravičnosti v družbi. Domneval je, da konkurenca, zavist in zlo nastajajo zaradi pomanjkanja in da bi obilje dobrin povzročilo, da bi postala taka nasprotja nepotrebna. Toda kar nam je doslej uspelo spoznati, je — če pustimo ob strani vprašanje naravnih virov —, da pomanjkanja ne bomo nikdar premagali. V postindustrijski družbi (na kar sem opozoril v svoji prejšnji knjigi) se bodo verjetno pojavila nova pomanjkanja, ki si jih utopisti 19. stoletja ne bi mogli niti zamisliti, kot je npr. pomanjkanje informacij, ki nastane zaradi razvoja tehničnih znanosti in povečane potrebe po popularizaciji ter zaradi vse višje cene »časa«, kar je posledica večje udeležbe posameznikov in potrebe po usklajevanju njihovih dejavnosti v političnem procesu.

Ekonomija je umetnost dodeljevanja pičlega blaga med tekmujoče povpraševalce. Marksizem se je domislil ideje, da bo v komunizmu ekonomija »odpravljena«; zato ljudje niso bili prisiljeni razmišljati o vprašanjih relativnega privilegiranja in družbene pravičnosti. Dejstvo je, da moramo še vedno misliti z ekonomskimi izrazi, in bomo tako verjetno tudi vedno morali. Pojavlja se vprašanje, ali bomo v okviru »ekonomije« lahko prišli do niza normativnih pravil, ki bodo skušala zaščititi svobodo, nagraditi dosežek in povečati družbeno dobro.

V esejih te knjige predlagam zamisel o *občem gospodinjstvu* — ki poleg hišnega gospodinjstva in tržne ekonomije ne predstavlja tretjega področja, ampak tisto sfero, ki zaobjema obe omenjeni področji, in skuša koristno uporabiti tržne mehanizme, kjer je pač mogoče, seveda v začrtanem okviru družbenih ciljev. Liberalno pojmo-

nje se kaže v prepričanju, da bi moral biti posameznik primarna enota civilne družbe in da bi morali biti posameznikovi dosežki pravično nagrajeni. Ločiti skušam politični liberalizem od buržoazne družbe. Po izvoru sta oba, zgodovinsko gledano, resda povezana, vendar nista drug od drugega odvisna. Pravzaprav so politični liberalizem zlorabili, ker so ga uporabili za opravičevanje nebrzdanih zahtev zasebnega gospodarskega poželenja. Pri občem gospodinjstvu gre za problem odločitev v zvezi z zahtevami skupin, ki nastopajo druga proti drugi, kjer gre pravzaprav bolj za razmerje pravilno proti pravilnemu kot pravilno proti napačnemu; v zvezi s pretehtavanjem zahtev skupnega pripadništva proti individualnim pravicam; za težave pri uravnavanju svobode in enakosti, poštenosti in učinkovitosti. Mislim, da je treba na začetku potrditi obči značaj naravnih virov in potreb (ne želja) ter princip *primernih razlik* pri odločanju o upravičenosti različnih zahtev. To je tudi namen daljšega eseja v razdelku o politični organiziranosti.

Zadnja četrtnina 20. stoletja bo doživela pomembne spremembe moči gospodarstva in politike, ki bodo bolj posledica sprememb moči posameznih nacionalnih držav kot konkurence družbenih sistemov, kakršna sta kapitalizem in socializem.²⁴ Gospodarska moč razvitih industrijskih držav sloni na njihovi visoki tehnologiji, sposobnosti mobiliziranja kapitala in na moči njihovih upraviteljskih pristojnosti. Po njihovi zaslugi je v gospodarski zgodovini nastal, kar skoraj pozabljam, eden izmed velikih gospodarskih razcvetov, ki je trajal več kot četrtno stoletja. Svetovna industrijska proizvodnja se je v letih med 1948 in 1973 nenavadno povečala za triinpolkrat, s povprečnim indeksom porasta 5 odstotkov na leto. (Japonska stopnja rasti je bila dvakrat večja od svetovnega povprečja, britanska pa polkrat — obe sta kapitalistični družbi). Po pisanju *Economista* so bile vse industrijske družbe v obdobju ene cele generacije uspešne.²⁵ Pravzaprav je šlo

²⁴ Robert Heildroner v svoji apokaliptični knjigi *The Human Prospect* vprašuje, ali lahko različne nacionalne družbe oziroma različni družbeni sistemi, kot sta kapitalizem in socializem, obvladujejo velike ekološke vire, in napoveduje krizo populacije ob koncu stoletja. Nato nadaljuje z obravnavo »kapitalizma« oziroma »socializma«, in sicer z njuno zmožnostjo soočanja s takimi krizami. Vendar je »zmožnost« politično vprašanje in različne nacionalne družbe, ne pa abstraktni družbeni sistemi, pravzaprav nujno predstavljajo učinkovite enote političnega dejanja. Ne nameravam omalovaževati značaja družbenega sistema pri oblikovanju modela razdeljevanja prihodka in moči znotraj družbe, ki s tem ustvarja učinkovita vplivna žarišča, vendar ne verjamem, da takšno razdeljevanje pomeni razlog — in opravičljive razloge —, zakaj neka družba reagira na krize. Švedska in Združene države, Sovjetska zveza in Jugoslavija se lahko vsaka po svoje odzivajo na krize, bolj zaradi svoje politične volje, ki je utelešena v posamezni nacionalni tradiciji in čuta za *civitas* kot zaradi svojih »družbenih sistemov«. Ali bolj formalno rečeno, družbeni »storilec« ni »sistem«, ampak politična družba.

²⁵ »Who Will Survive the Slump?«, *Economist*, 28. XII. 1974, str. 40—42.

za nenaden investicijski napredek, ki je pripravil strukturno osnovo za inflacijo v razvitih kapitalističnih družbah širom po svetu v zgodnjih 70. letih tega stoletja.

Poraba energije je razkrila ranljivost zahodnih industrijskih družb zaradi njihove odvisnosti od nafte — takšno situacijo je povzročila njena cenenost. (Ali je bila Sovjetska zveza izvzeta, ker je komunistična ali ker je bila sama v celoti preskrbljena z lastnimi zalogami nafte in zemeljskega plina?) Šibkost svetovnega gospodarstva, ki je skoraj popolnoma slonelo na dolarju, je nakazal tudi premik kapitala, in sicer zaradi skupnih prihodkov od nafte.

Seveda je vse prezgodaj govoriti o tem, da je moč zahodnega gospodarstva odpisana. Proti koncu desetletja bodo zahodne države precej manj odvisne od nafte s Srednjega Vzhoda, pojavili se bodo novi in različni viri, pa tudi vrste energije. V nekem časovnem obdobju sicer lahko pride do velikega premika kapitala v države Srednjega Vzhoda, vendar ostaja osnovna gospodarska prednost Zahoda v visoki tehnologiji in upravljanju, kar zagotavlja, da se bo ponovno uveljavil. Mednarodni gospodarski dogodki 70. let našega stoletja so razkrili polom političnih stremeljenj pri usklajevanju gospodarskih nujnosti, to pa predstavlja drugačen in bolj moteč vidik nestabilnosti mednarodnega reda.

Vendar ne pišem o dogodkih desetletja, ampak o globljih kulturnih krizah, ki so prizadele buržoazne družbe in ki, dolgoročno gledano, slabijo deželo, begajo motivacije posameznikov, vbijajo čut za *carpe diem* in spodkopavajo državljska hotenja. Pri ohranjanju družbe gre bolj za problem različnih vrst pomenov kot za vprašanja ustreznosti institucij.

Irving Kristol je zapisal, da je buržoazna družba moralno in intelektualno nepripravljena na katastrofo. Po eni strani gre za liberalno naravnost, ki vsa eksistencialna vprašanja preoblikuje v »probleme« in išče njihove »rešitve«. (Znova zasledimo racionalistično idejo, da vsakemu posameznemu vprašanju ustreza en sam odgovor.) Po drugi strani pa gre za utopistično domnevo o brezmejnih koncih, ki so dosegljivi s pomočjo čudovitega sredstva gospodarske, če že ne tehnološke učinkovitosti. Kljub temu je katastrofa izbruhnila in njene udarce bomo čutili še večkrat. V preteklosti so bile človeške družbe pripravljene na nesrečo zaradi duhovne opore, ki je imela korenine v izkustvu in je hkrati pomenila neko nadčasovno pojmovanje resničnosti. Po tradiciji je to oporo predstavljala religija, kajti, kot je zapisal Clifford Geertz, religija »prilagodi človekova dejanja zamišljenemu kozmičnemu redu in projicira podobe kozmičnega reda na raven človeškega izkustva.«²⁶ Moderne družbe so religijo nadomestile z utopijo, in sicer ne z utopijo kot transcendentálnim idealom, ampak z utopijo, ki bo

²⁶ Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures* (New York: Basic Books, 1973), str. 90.

skozi zgodovino (napredek, razumnost, znanost) uresničena s pomočjo tehnoloških hranil in babiških nasvetov revolucije.

Vprašanje prepričanja predstavlja pravi problem *modernosti*. Če uporabim uporabljene izraze, gre pravzaprav za duhovno krizo, ki se je pojavila, ko se je nova opora izkazala kot iluzorna, stare pa so potonile. Gre za situacijo, ki nas znova privede k nihilizmu; brez preteklosti in prihodnosti obstaja samo praznina. Nihilizem je nekoč predstavljal vznemirljivo filozofijo, kar je pomenil tudi za Bazarova, kadar je bilo treba kaj uničiti ali postaviti na svoje mesto. Vendar kaj iz preteklosti bi bilo treba danes uničiti in kdo ima še upanje, da bo prišla prihodnost?

Napori, da bi našli razburjenje in pomen v literaturi in umetnosti kot nadomestilih religije, so privedli v modernizem, ki ga pojmuje kot kulturni tok. Toda modernizem je že izčrpan in različne vrste postmodernizma (v psihedeličnih prizadevanjih, da bi neskončno razširili zavest) predstavlja preprosto razkroj lastne osebe v naprežanju, da bi se izničil lastni individualni jaz. Nekateri še zmeraj navdušuje ideja revolucije,²⁷ vendar pravi problemi nastopijo šele »dan po revoluciji«, ko začne v zavest znova vdirati suhoparni svet in ko marsikdo ugotovi, da so moralne ideje abstrakcije kljub neukrotljivim željam po stvarnih spodbudah ali po prenašanju dediščine na otroke. Tako morda kdo razume samo revolucionarno družbo kot družbo, ki postaja birokratska ali ki je neprestano zapletena v begajoče razburjenje stalne revolucije.²⁸

Kaj slednjič zadržuje človeka v realnosti, če se njegov posvetni sistem pomenov izkaže za iluzijo? Tvegal bom zastarel odgovor — povratek nekega pojmovanja religije v zahodno družbo. Rimbaud je v

²⁷ Nadežda Mandelštam je o ruskem izkustvu zapisala: »Moj brat Jevgenij Jakovljevič je nekoč pravil, da odločilne vloge pri podjarmljanju inteligence nista odigrala teror ali podkupovanje (čeprav, Bog ve, da je bilo obojega dovolj), temveč beseda 'Revolucija', ki se ji nihče izmed intelektualcev ni mogel odreči. Uklonili so se ji celi narodi in njena moč je bila tolikšna, da je pravzaprav čudno, da naši voditelji še vedno potrebujejo zakone in smrtno kazen.« *Hope against Hope* (New York: Atheneum, 1970), str. 126.

²⁸ Eno izmed najbolj zabavnih in razkrivajočih epizod kitajske revolucije je predstavljalo dejstvo, da je takrat, ko je na stotine tisočev navdahnjenih mladih ljudi preplavilo Peking leta 1966, vsak kontingent nosil gumbom podobne priponke z znakom svojega mesta. Vendar je bilo nekaterih priponk manj in so bile zato redkejše kot druge. Nemudoma in spontano se je razvil trg, na katerem se je pod ceno trgovalo z raznovrstnimi priponkami. Mladi so ponosno razkazovali redke priponke, do katerih so lahko prišli s trgovanjem — medtem ko so demonstrirali proti ponovni vzpostavitvi kapitalizma in za kulturno revolucijo. Glej *Red Guard: The Political Biography of the Msiau-ai*, ur Gordon A. Bennett in Ronald N. Montaperto (Garden City: N. Y.: Doubleday Anchor, 1972), str. 99.

Lettre du voyant zapisal: »Je sais qu'il faut être voyant, se faire voyant.« Biti *voyant* pomeni zaznati resnična dejstva na daljni strani umetnosti in zgodovine, ki jih oči drugih še niso mogle videti, »in-
 specteur l'invisible et entendre l'inouï.«²⁹

Če drži, da, kar reče pesnik, posluša prihodnost, potem bi v deželi, kjer je bil glas sodobne poezije najmočnejši in kjer je poezija izražala najbolj človeško tesnobo — v Sovjetski Rusiji —, religija doživela najbohotnejši razcvet v kulturi, v primeru, ko bi bili politični okovi strti. V nevidnem pisanju, ki ga je brezglasno slišati, se zmeraj znova pojavlja skrivna tema o rešitvi človeka prek ponovne oživitve tradicionalne vere.³⁰

Religija lahko obnovi kontinuiteto generacij z vračanjem k ek-
 stencialnim trditvam, ki predstavljajo temelje ponižnosti in skrbi za druge. Vendar take kontinuitete ni mogoče proizvesti, kakor tudi kul-
 turne revolucije ne moremo projektirati. Ta nit se razpleta iz tistih
 izkustev, ki zbudajo tragično občutje življenja, življenja na priostren-
 nem noževem robu končnosti in svobode.

²⁹ Glej Poggiolija, navedeno delo, str. 215. Celotno besedilo *Lettre du voyant* je okorno prevedeno pod naslovom »The Poet as Visionary« v knjigi Edgella Rickworda: *Rimbaud: The Boy and the Poet* (London: Back-
 ground Books, 1963), str. 153—155.

³⁰ To je pravzaprav nit, ki se vije skozi pesmi *Doktorja Živago*. V zadnji pesmi »Getsemanski vrt« Pasternak piše:

»A knjiga je življenja zdaj na strani,
 najdragocenejši od vseh strani,
 in mora se spolniti, kot se hrani
 v prerokbah pisanih. Naj se zgodi.
 V grob grem, a tretji dan od mrtvih vstanem
 in kot na reki splav za splavom gre,
 pred sodni stol se dolge karavane
 stoletij mi iz temnih dalj zvrste.«

In ta nit se nadaljuje desetletje kasneje pri Josifu Brodskem:

»Celota vseh današnjih objemov
 daje veliko manj ljubezni kot razpeti roki
 Kristusa na križu. Ugotovitev tega šepavega pesnika
 prihaja predme v nejasnih obrisih v Velikem tednu, sedeminšestdesetega,
 ovirajoč moj preskok k devetnajstodevetdesetim.«*

»The Poems of Yurii Zhivago«, prevedel Bernad Guilbert Guerny, v knjigi *Doctor Zhivago* (New York: Pantheon, 1958), str. 558—559; slovenski prevod ustreznih odlomkov je naveden iz že obstoječega prevoda romana Borisa L. Pasternaka, *Doktor Živago* (CZ, Ljubljana 1967, zbirka 100 romanov, II. knjiga, str. 338, 339).

Joseph Brodsky, »Adieu, Mademoiselle Véronique«, v *Selected Poems*, prevedel George Kline (New York: Harper & Row, 1973), str. 136. Izraz šepavi pesnik, kot navaja prevajalec, se neposredno nanaša na Pasternaka, ki je rahlo šepal.

* Smiselni prevod (Op. prev.).

Daniel Bell (roj. 1919), profesor na harvardski univerzi, kjer je od leta 1980 *Henry Ford II professor of social sciences*, eden najuglednejših sodobnih sociologov in družbenih teoretikov, »najbriljantnejši med ameriškimi neokon-zervativci«, kot ga je označil Habermas, je vzbudil izredno pozornost zlasti s svojima knjigama *The Coming of Post-Industrial Society* (1973) in *The Cultural Contradictions of Capitalism* (1976). Druge njegove knjige so *History of Marxian Socialism in the U. S. (1952)*, *The New American Right* (1955), *The End of Ideology* (1960), *The Radical Right* (1963), *The Reforming of General Education* (1966), *Towards the Year 2000* (1968), *Confrontation* (1969), *Capitalism Today* (1971), *The Winding Passage* (1980) in *The Social Sciences Since World War II* (1981). Prevedeni tekst je uvodno poglavje knjige *The Cultural Contradictions of Capitalism*.

Izbral in opombo napisal Igor Zabel,
prevedla Mojca Hočevar

ŽIVA TRADICIJA

Jahnheinz Jahn

Hantu — Zgodovina literature

Pisava

In ko je boben začel tolči samega sebe, so se dvignili vsi, ki so bili že stoletja mrtvi, in so prišli, da bi bili priče, kako boben tolče samega sebe.

Amos Tutuola

»Preden so nas zaslužnili in zvekli v Ameriko,« piše Richard Wright, »smo imeli v Afriki svojo lastno kulturo. Predelovali smo železo, imeli smo svoje plese, svoje ljudske pesmi; razumeli smo se na kiparstvo, na steklarstvo, na prejo volne in bombaža, na pletenje košar in tkanje. Imeli smo svoje menjalno sredstvo, kovali smo srebrne in zlate kovance, poznali smo lončarstvo in nožarstvo. Iz medenine, bronca, slonove kosti, kremena in granita smo izdelovali lastno orodje in posodje; imeli smo svojo literaturo, svoj pravni red, svojo religijo, znanost in vzgojo.«

Stari Afriki pa sta manjkali dve bistveni kulturni pridobitvi: arhitektura (op. 1) in pisava. Ker je znanost že dolgo tega odpisala vsa ostala znamenja, ki bi lahko pomagala razločevati civilizacijo in barbarstvo, še toliko raje delimo ljustva na taka, ki so poznala pisavo, in taka, ki je niso poznala. Ljudstva s pisavo naj bi bila zmožna shranjevati stare izkušnje in tako naj bi hitela od manjšega proti večjemu napredku, ljudstva brez pisave pa naj bi bila prepuščena naključju zgodovine.

V nasprotju s tem pa francoski etnograf Lévi-Strauss poudarja, da nič, kar vemo o pisavi in njeni vlogi v človeškem razvoju, ne opravičuje takšne predstave. Ena najbolj ustvarjalnih faz človeškega razvoja naj bi segala nazaj v neolitik, ki mu dolgujemo poljedelstvo, udomačitev živali in razne druge veščine. Da je človeštvo prišlo do tega, so morali ljudje znotraj majhnih skupnosti skrajno pozorno in dosledno tisočletja dolgo opazovati, eksperimentirati in na neki način posredovati naprej sadove svojega nazmišljanja, čeprav takrat pisava še ni obstajala. Po drugi strani pa je od začetka iznajdbe pisave do pojava moderne znanosti zahodni svet preživel 5000 let, v katerih je človeško poznavanje sveta prej ostalo na enaki stopnji, kot pa da bi

kaj posebno napredovalo, kajti med življenjskim načinom grškega ali rimskega meščana in med življenjskim načinom evropskega meščana 18. stoletja ni obstajala velika razlika. Torej ni potrebno, da neposredno povežemo kulturni napredek in pisavo.

Po drugi strani pa lahko pojav pisave neposredno povežemo z nastankom mest in držav, z razvrščanjem ljudi v političen sistem in z nastankom razredov in kast. »Pisava,« piše Lévi-Strauss, »najprej pomaga izkoriščati človeka, šele kasneje ga razsvetljuje.« Glavna funkcija pisave naj bi bila, da omogoča zaslužjitevi ljudi. Zahvaljujoč pisavi naj bi Egipčani zbrali na tisoče ljudi in jih uporabili pri gradnji velikih projektov — tu naj bi prišla do izraza povezava med pisavo in arhitekturo. Uporaba pisave v intelektualne namene in za estetsko zadovoljevanje naj bi bila stranski produkt, če ne celo le eno med sredstvi, ki krepijo, opravičujejo in prikrivajo zaslužjitevi.

Povezava pisave in moči je v novejši zgodovini Afrike še posebno očitna. Ko so Portugalci prišli v Gvinejo, sta bili afriška in evropska kultura na približno enaki ravni. Prednost Evropejcev je bila v tem, da so imeli pisavo, arhitekturo, pomorstvo in smodnik — in s tem moč, da so si podvrgli Afriko.

Vprašati se moramo, zakaj Afričani južno od Sahare do evropskega novega veka niso uporabljali pisave. (Narobe bi bilo, če bi se vprašali, zakaj je niso »iznašli«, kajti prvič, vedeti moramo, da so našo pisavo v Egiptu verjetno iznašli Afričani, in to pisavo so naprej razvijali Feničani, in drugič, tudi južno od Sahare so se vedno znova pojavljale pisave, ki so se na zamejenih področjih uporabljale v določene namene.)

Pisava ima to pomembno funkcijo, da ohranja, kar je že bilo domišljeno. V starem Egiptu je vklesana v kamen ali zapisana na pergament in na papirusove zvitke to svojo nalogo odlično opravila. Tam je bilo kamnov v izobilju in klima je bila tako suha, da so se papirusovi zvitki ohranili tisočletja. Južno od Sahare pa le redko naletimo na kamne; če že, pa so težko dostopni in tako otežujejo prenašanje. Na papirus in na ustrojeno usnje bi Afričani sicer lahko pisali: toda, bi bil s tem namen dosežen? Še celo lesene figure v Afriki ne dosežejo prave starosti, ker je vsaka organska substanca žrtev vlažne klime ali termitov. Kakšen smisel bi torej imelo zaupati človeške misli kosu pergamenta ali lesa, če je izkušnja učila, da te stvari ne preživijo niti zapisovalca. Beseda je v Afriki tudi v materialnem smislu močnejša in obstojnejša kot katerakoli **KINTU** (stvar).

Ohranjevanje znanja pa je pravzaprav le postranska funkcija pisave. V prvi vrsti je pisava pomembna kot sredstvo za posredovanje. »Pisava: z risanjem, slikanjem, praskanjem, vrezovanjem, vtisnjenjem narejen znak, ki ga ljudje uporabljajo za posredovanje sporočil,« piše v »Velikem Brockhausu«. Pisava je najpomembnejše sredstvo za spo-

ročanje v zahodni kulturi, ki stoletja ni imela drugega. Afričani pa nasprotno črkovne pisave niso potrebovali kot sredstvo za sporočila, kajti namesto tega so razvili govorico bobnov, ki je kot sporočilno sredstvo nad pisavo. Je hitrejša kot katerikoli jahajoči sel in svoja sporočila lahko hkrati posreduje več ljudem kot pa telegraf in telefon. Šele v novejšem času jo je prekosil radio.

Če pojem »pisava« pojmujemo malo širše, kot pa je vsebovan v besedi, ki se izpeljuje iz glagola pisati, in ga, kar bi moralo biti Evropejcem navsezadnje bližje, ne razumemo kot način izvedbe, temveč skladno z namenom kot »ustvarjen znak, ki ga ljudje uporabljajo za sporočanje«, potem je govorica bobnov »pisava«. S tega vidika torej afriška kultura ni kultura brez pisave. Tako zahodnjaška kot afriška kultura poznata pisavo, prva črkovno, druga pisavo bobnov. Črkovna pisava lahko sporočilo ohrani dlje, pisava bobnov lahko sporočilo razširja hitreje.

Mnogi afriški jeziki imajo muzikaličen akcent in črkovna pisava jim lahko le zelo približno ustreza. Ko je bila v novejši dobi za afriške jezike uvedena latinska abeceda, si je bilo treba pomagati z akcenti, da se je jezik sploh dalo zapisati. Tako ima na primer jezik Joruba tri tonske stopnje: visoko, srednjo in nizko. Beseda kot oko (znak pod samoglasnikom odprti o razlikuje od zaprtega) ima glede na različne višine glasu različne pomene. Črkovna pisava zato označuje visok ton z akcentom \acute{o} , nizek ton z akcentom \grave{o} , srednji ton ostaja neoznačen, vmesni toni pa nimajo prave funkcije. Torej, oko pomeni zakonski mož, $\acute{o}k\acute{o}$ sekira, $\acute{o}k\grave{o}$ kopje, $\acute{o}k\grave{o}$ kanu. Kako zamudno je in naporno, koliko pomožnih znakov potrebujemo, da lahko napišemo recimo ime, kot je Láyiko Ōròkúlábèbèjà. Že optična podoba zapisa pove, kako malo je črkovna pisava primerna za ta jezik. Nasprotno pa mu pisava bobnov ustreza. **DUNDUN**, najobičajnejši govoreči boben pri Joruba črncih, je s svojima dvema membranama (bobnar sicer udarja le po eni) izredno primeren za posredovanje Joruba jezika, ker lahko posreduje vse tone, pa tudi *glissando*; kajti bobnar z levo roko med bobnanjem vleče za usnjen trak, ki povezuje membrane, in kolikor bolj jih napenja, toliko višji postaja ton bobna. Toni so namreč v Joruba jeziku celo pomembnejši kot samoglasniki in soglasniki. »Tako kot semitski jezik lahko razumemo tudi, če so zapisani samo njegovi soglasniki, lahko mnogo afriških jezikov razumemo že, če slišimo njihove tone. Govoreči boben ne uporablja nekakšne Morsejeve abecede, kot pogosto menijo nekateri Neafričani.« Govorica bobnov torej ni neposredno in naravno oponašanje govorenja, temveč je »pisava«, razumljiva vsakomur, kdor je vanjo uveden. Namesto na oko se pač obrača na uho. Tako kot se mlad Evropejec v šoli uči povezovati optične znake glasov z njihovim smislom,

tako se je moral včasih mlad Afričan naučiti večine, da je razumel akustične znake glasov.

Pa je govorica bobnov svojo drugo nalogo, torej ohranjevanje sporočil, dejansko tako slabo opravljala? V zgodnjem obdobju evropskega pesništva so sporočila, za katera so menili, da jih je vredno ohraniti, oblikovali v verzih in prenašali prek ustnega izročila. Verze si je bilo lažje zapomniti kot prozo, močna opora pri tem so bili rima, ritem in aliteracija. Še toliko bolj točno pa je shranjevala besedilo pisava bobnov, ki ni ohranila le ritma in melodije, temveč je zaradi strukture jezika z muzikaličnim akcentom melodično-ritmično obdržala tudi celotno besedilo. Pisava bobnov s pravilnim zaporedjem udarcev v kubanski religiji **SANTERIO** še vedno lahko prikljče **ORICHO**, v haitski religiji **VUDU** pa **LOA**. Pri plemenu Nanigo daje odločujoče zapovedi **ENKRIKAMO**, bobnar; in zahvaljujoč pisavi bobnov so se na Kubi do danes ohranili ostanki afriških jezikov. V Afriki državni bobnar ni preprosto le prenašal sporočila, temveč je ob svečanih priložnosti posređoval tudi sporočila prednikov, najsvetejši **NOMMO** in epe iz preteklosti. Pri Akanih v Gani so ga imenovali »božanski bobnar«. O njegovem znanju, o njegovem družbenem položaju piše med drugim tudi afriški etnograf dr. Danquah: »Bobnarji so morali biti seznanjeni z junaškimi dejanji naših prednikov. Izročilo naše dežele so morali poznati, saj drugače na svojih bobnih ne bi mogli predvajati lirike, epov in hvalnic. Ko je bobnar bobnal, so nanj gledali kot na sveto osebo. Imun je bil pred napadi in nadlegovanji in nihče ga ni smel prekiniti.« Nketia opisuje hierarhični red bobnarjev, začenši s tistimi, ki so igrali le za zabavo ljudstva, pa do državnih bobnarjev, ki so potrebovali desetletno izobrazbo. »Državni bobnar je bil duhovom prednikov poglavarjev najbližji. Imel je precejšnje privilegije in je smel po bobnu poglavarju povedati celo neprijetne stvari, ne da bi bil za to kaznovan.« Državni bobnarji so bili afriški zgodovinarji.

Vpliv misijonarjev, ki so hoteli zatreti »pogansko« bobnanje, se je usmeril predvsem proti visoko sakralni dolžnosti državnega bobnarja. V času, ko so se evropski zgodovinarji vznemirjali zaradi afriške »brezzgodovinskosti« in so nasvete iskali pri pomožnih zgodovinskih vedah (arheologiji, filologiji, antropologiji itd.), so njihovi sonarodnjaki afriškim zgodovinarjem zavezali roke in tako uničili najzanesljivejše zgodovinske vire. Brezštevilna nenadomestljiva dela so se izgubila, vendar pa se vse seveda ni izgubilo: v zadnjem času so zgodovinske epe marsikje posneli na magnetofonski trak in jih zapisali.

Danes je govorica bobnov praktično izumrla. »Tam-tami ne udarjajo več,« piše liberijski pesnik Carey Thomas, »džungelski radio, ki ni nikoli zatajil, ne bobni več čez griče.« V Afriki je zmagala evropska šolska vzgoja. Zato je danes »skrajno težko najti koga, ki bi

znal človeku prevesti **ORIKI** (hvalnico). Le redki Joruba črnici, vzgojeni na evropski način, še lahko razumejo govoreče bobne. Celó kadar bobnar sočasno ob bobnanju izgovarja besede, mlajši Jorube brez razumevanja spremljajo starinsko govornico. V šoli so se učili Shakespeara in mnogim so na kolidžu prepovedali rabo Joruba jezika. Od januarja 1955 morajo vsi otroci v starosti šestih let obvezno v šolo. Govoreči boben v novem učnem načrtu ni predviden.«

Učna vnema Afričanov, katere se pedagogi tako veselijo, ni učna vnema analfabetov, za katere je pisava razodetje. Je učna vnema kulturnega ljudstva, katerega lastna pisava je bila uničena in ki zato potrebuje novo sredstvo za posredovanje in ohranjanje. Tako so dogodki Afričane prisilili, da so lastne akustične znake zamenjali s tujimi optičnimi. Celó majhni otroci v Kamerunu vedo, kaj nova pisava v bistvu pomeni za Afriko: sledeč Benjaminu Matipu imenujejo šolsko tablo »tista črna stena, kjer govorimo z mrtvimi«.

Nommo — Čarobna moč besede

III

Beseda in zaklinjanje

Vse čaranje je čaranje z besedo, je zaklinjanje in prepoved, blagoslov in prekletstvo. Prek **NOMMO** vzpostavlja človek svoje gospodarstvo nad stvarmi. »V začetku je bila Beseda in Beseda je bila pri Bogu in Beseda je bila Bog,« se začneja evangelij po Janezu in zdi se, kot da bi se **NOMMO** in evangelistov logos ujemala. Toda apostol nadaljuje: »Ta (beseda) je bila v začetku pri Bogu. Vse je nastalo po njej in brez nje ni nastalo nič, kar je nastalega.« V evangelijih ostaja beseda pri Bogu, človek pa mora zanjo pričati in jo oznanjati. Tudi **NOMMO** je bil sicer na začetku pri **AMMI** (bogu), vendar pa tudi kasneje vse nastaja samo skozi besedo, in odkar obstaja **MUNTU** (človek), je beseda pri njem. **NOMMO** ni onstran zemeljskega sveta ali nad njim. Logos postaja meso le v Kristusu, **NOMMO** postaja »meso« vsepovsod. Kot pravi apostol, je logos ustvaril vse, kar obstaja, in to ostaja takšno, kot je, in se ne spreminja naprej. **NOMMO** pa še naprej neprestano ustvarja in zaplojuje, ustvarja celo bogove.

Bog Izraela je rekel: »Bodi svetloba,« in bila je svetloba. Tako zmore v Afriki uporabljati govornico vsak **MUNTU**. Vsak, še tako šibek **MUNTU** s svojo besedo vlada nad stvarmi, nad živalmi in rastlinami, kamnom in kladivom, luno in zvezdami. Če reče: »Sonce naj padě z neba!«, bi sonce padlo dol, če ne bi že prej **MUNTU**, močnejši kot je on, s svojo besedo soncu zapovedal, naj ostane na nebu. Tako se moč besede enega **MUNTUJA** razlikuje od moči besede drugega: **NOMMO**, kakršnega imajo **AMMA** ali **OLORUN** ali **BON DIEU** je močnejši kot beseda živega človeka, **NOMMO** kakšnega **ORISCHE** (v

kontekstu krščanstva bi jim rekli svetniki, op. prevajalca) pa je močnejša kot **NOMMO** umrlega očeta. Kriterij za hierarhijo **BANTUJEV** (hierarhija živih kot tudi mrtvih »ljudi«) je moč njihovih besed. Beseda sama je moč.

Če ne bi bilo besede, bi moči zastale, nobenega rojevanja ne bi bilo več, nobenih sprememb, nobenega življenja. »Ničesar ni, česar ni; za kar pa imamo ime, to je,« se glasi modrost starega Joruba duhovnika. Ta izrek pomeni, da imenovanje, izgovarjanje ustvarja to, kar imenuje. Imenovanje je zaklinjanje, je akt stvarjenja. Česar si ne moremo predstavljati, je nerealno, neeksistentno. Vsaka človeška misel pa, takoj ko je izgovorjena, postane realiteta. Kajti beseda omogoča stvarjem trajanje in jih spreminja, preobraža. In ker ima beseda to moč, vsaka beseda deluje, je vsaka beseda zavezujoča. Ni »nedolžne«, nezavezujoče besede. Vsaka beseda ima posledice. Zato beseda zavezuje **MUNTUJA**. **MUNTU** je odgovoren za svojo besedo.

Moč, odgovornost, zavezujočnost besede in zavest, da samo beseda spreminja svet, so razpoznavni znaki afriške kulture. Ko so afriški pisatelji po daljši agoniji sredi tega stoletja začeli izgovarjati afriške besede v evropskih jezikih, je svet prisluhnil. »Domorodci«, ki so se v šolah misijonarjev naučili izgovarjati prve evropske besede, in potomci pred mnogimi generacijami v Novi svet pripeljanih sužnjev, ki so se naučili besede Evrope od očeta in mame in so komaj kdaj slišali kakšno afriško besedo, so prvo *svobodno* besedo, ki so jo smeli izgovoriti v naučenem ali podedovanem evropskem jeziku, spregovorili tako zavezujoče, kot je to lastno besedi v afriški kulturi, in so tako evropsko besedo preobrazili v afriško. Evropejci niso prepoznali lastnih besed. Besede so se preobrazile. Slišali so le očitek, napad, in nenavadni zven besed so interpretirali v tem kontekstu: »Česa pa ste se pravzaprav nadejali, ko ste odstranili zatič, ki je zapiral te črne ustnice?« je spraševal Sartre. »Da bodo peli vašo hvalnico? Ste mislili, da boste na teh obrazih, ki so jih naši starši nasilno steptali v prah, videli spoštovanje, ko se bodo spet dvignili?« Nestrinjanje, nemir, jezo, to so Evropejci pričakovali, to so lahko razumeli. Česar pa niso razumeli, so interpretirali kot nadrealizem. Sartre je v uvodu k Senghorjevi »Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache«, v znamenitem eseju »Orphée Noir«, analiziral to novo pesništvo s spretnimi psihološkimi in sociološkimi prijemi. Veliko točnega in zanimivega je napisal, pa vseeno ni zadel bistva, kajti na koncu je napisal: »Kaj se bo zgodilo, če črnci na ljubo revoluciji sleče svojo črnsko bit in se odslej hoče imeti le za proletarca? Če si namerava prisvojiti belo tehniko, da se bo lahko boril proti belemu kapitalizmu? Bo potem izvor poezije usahnil? Ali pa bo velika črna reka kljub temu obarvala morje, v katerega se izliva? S tem naj bi bilo tako: vsaka epoha ima svojo poezijo; v vsaki epohi zgodovinske razmere izberejo ljudstvo, raso ali razred, da prevzame plamenico, ker zgo-

dovinske razmere ustvarjajo situacije, ki se lahko izrazijo ali premagajo le s pesnjenjem...«

Sartre torej afriško pesništvo interpretira z zgodovinsko situacijo. Omogočala naj bi ga določena konstelacija okoliščin in razmer v danem zgodovinskem trenutku, ki ga včeraj še ni bilo, jutri pa ga mogoče ne bo več. »Danes pozdravljajmo,« piše Sartre, »zgodovinski trenutek, ki črnecem dopušča, da rjovejo v zrak veliki črnski krik, dokler se ne začno majati plasti zemlje.«

»Krik«, ki »maje plasti zemlje«, je **NOMMO**, je beseda, katere funkcija je prav to, da zamaje plasti zemlje. Središčni pomen besede v afriški kulturi ni časovni pojav. Vedno je bila tu prastara tradicija, ki se — in samo tukaj vlada ta »situacija« — od nedavnega nadaljuje v evropskih jezikih in se bo tudi nadaljevala tako dolgo in povsod tam, kjer bo imelo afriško pesništvo svoj vpliv.

V skladu z afriško filozofijo ima človek zaradi svoje besede go-spodstvo nad »stvarmi«, lahko jih spreminja, jih naredi delujoče in jim zapoveduje. Kdor stvarjem zapoveduje z besedami, »čara«. In čarati z besedami pomeni pesniti — in to ne velja samo za Afriko. Afriška filozofija torej besedi pripisuje pomen, ki ga ima tudi v mnogih drugih kulturah, vendar ga tam srečamo le v pesnjenju. Od tod tudi uspeh afriškega pesništva v svetovnih dimenzijah od trenutka, ko ga je bilo slišati tudi zunaj Afrike. Afriško pesnjenje ni nikoli igra, nikoli *l'art pour l'art*, nikoli »neodgovorno«. Torej je »čarati« šibek izraz; afriški pesnik ni »umetnik čaranja«, temveč »čarovnik« v afriškem pomenu te besede.

Je **MUNTU** na poveljniškem mostu sveta. Iz velike medsebojne povezanosti kliče v prisotnost posamezne »stvari«. »Spet bi našel skrivnost velike komunikacije, velikih požarov. Izrekel bi vihar. Izrekel bi reka. Izrekel bi tornado. Izrekel bi drevo,« piše Cesaire. In na drugem mestu: »Naj pride kolibri! Naj pride skobec! Naj se zlomi obzorje! Naj pride pavijan! Naj pride lotos, nosač sveta!« Pesnikova beseda »stvari« ni le poklicala: ker je **NOMMO** beseda-seme, jih je *priklicala v življenje*. Ko beremo verze, »stvari« *vidimo*. Pesnik jih *ustvari* v besedi: »Rečem reka, velika, globoko vrezana reka, ki se je ustavila v globokem blatu, rečem zajezena voda, ki bo prebila jezove, kajti iz ostrih rezil sem te *ustvaril* kot reko.«

In kar je človek priklical, ustvaril z besedo, je »v njegovih rokah« in mu služi. Tako piše Cesaire, da ima drevo »roke, ki pomagajo«, stvari pa so zaveznice tistega, ki jih prikliče in si jih tako podreja. »Moji severni siji, moji bratje, moji dobri prijatelji,« vzklika Cesaire, »o vsa moja čudovita prijateljstva, moja smrt, moja tišina, moja kolera, moje mesečne rime...« Z vsem, kar ustvarja, je človek, ker so v **NTU** (afriški filozofiji) **MUNTU**, **KINTU**, **HANTU** in **KUNTU** tesno povezani, v bratskem razmerju: »Zvezda, ki se utrne, je moja sestra,« oznanja Cesaire, »moj brat je razbito steklo, jastreb je moj

prijatelj, toplota požara moja prijateljica. Moj brat je vulkan v cevi pištole...« In **MUNTU**, pesnik, zapoveduje vsem »stvarem«, ki so jih ustvarile njegove besede, kaj naj zdaj počno. »Delfini naj z biserno vstajo zlomijo školjko morja! Naj se pojavijo otoki! Dnevi mrtvega mesa naj potonejo v živem apnu grabežljivosti! Naj pridejo jajčniki vode, da bo prihodnost zganila svojo majhno glavo! Naj pridejo volkovi! Naj se pasejo na divjih odprtinah telesa ob uri, ko se bosta v prenočišču ekliptike srečala moj mesec in tvoje sonce!« »Pridi sem, naša trava je sočna, pridi sem, srna,« zapoveduje Tchicaya iz Konga, »tu je voljno sveže rano jutro, tam je zakrinkana kri!« »Gospod treh poti,« moli Cesaire k svojemu **ORISCHI LEGBI**, zaščitniku križišč, »naj ti bo všeč, ko bom nekoč z majhnimi čarobnimi koraki skozi mrtvo listje korakal tja, kjer zmagoslavno doni človekova neizčrpna zapoved...«

Beseda ustvarja, zapoveduje, zaklinja, izgovarja pesnitev v imperativu. Njena osnovna forma je velelna. Celo prihodnjik in sedanjik, celo imperfekt se razodevajo kot imperativi. Ko Bernard B. Dadie iz Slonokoščene obale piše: »Zvezde, razsipne, čiste kot oči modrih, bodo zasijale kot usoda človeka,« to ni opis prihodnjega dogajanja, temveč zaklinjanje le-tega. Zvezde naj zasijejo. V viziji je zaplojen dogodek. Vizija je imerativ času, prihodnosti pa je zapovedano, kakšna naj bo. Kajti čas in prostor, **HANTU**, sta sicer posebna moč, vendar sta kot vse moči podvržena zapovedi **MUNTUJA**. Tako pesnik zapoveduje času in vizijo prihodnosti postavlja celo v preteklost, kot da bi se zapoved že samo s tem, da jo izreče, uresničila, nepreklicno izvršila. Z menjavanjem imperativa, prihodnjika, imperfekta in sedanjika dobi zaklinjanje izredno moč in postane en sam imperatív: »Kmet, koplji v tla! Kajti v tleh je naglica, ki jo zlog dogodka nikoli ne razvozla. Spominjam se velike kuge, ki se bo zgodila leta 3000: nobene zvezde znanilke ni bilo...« In nekaj kasneje: »Prvega dne bodo umrle ptice, drugega dne je naplavilo ribe, tretjega dne so iz gozda prišle živali...«

Celo tam, kjer je čisti sedanjik, se ne pripoveduje, se ne opisuje, temveč zaklinja. Tako recimo v verzih Cesaira beseda konkretizira vizionarsko realnost: »O, jaz prisluškujem skozi razpoke moje lo-banje. Dviga se, dviga se, črna plima se dviga. Dviga se iz globin zemlje. Slišim valovanje krikov, vonjam močvirja živalskega potu in vihar se peni okrog golih nog. In tu je gomazenje vedno novih nog, ki se spuščajo z gor...«

Zaklinjanje je hkrati preobrazba. Kot afriški zlatar s pomočjo **NOMMA** zlato spreminja v nakit, tako v pesnitvi beseda spremeni običajno moč priklicane »stvari« s tem, da jo postavi v razmerje napetosti z drugimi priklicanimi silami. »Poslušam skozi razpoke moje

lobanje,« smo citirali zgoraj. Preobrazba se izvrši v zaporedju podob. »Poslušam« — vidimo pesnika, ki posluša. »... skozi razpoke...« — vidimo, kako pesnik položi uho na razpoke, da bi poslušal. »... moje lobanje« — pesnik se preobrazi, na vratu ima lobanjo, razpoke pa postanejo razpoke te lobanje, ki jo pesnik pri zaklinjanju razpre, in poslušanje iz notranjosti lobanje postane lastna aktivnost, torej je, kot da bi pesnik sedel v svoji lastni lobanji. Hkrati se preobrazita prostor in čas — to je **HANTU** —, kajti poslušanje, kot bodo pokazale prihodnje vrstice, ni poslušanje realitete, ki bi se izvršila zunaj lobanje, temveč je prisluškovanje imperativu, ki ga pesnik hkrati zasnuje in izpelje. »In črnci,« piše Cesaire, »bodo v prahu iskali drobce, iz katerih se dela sljuda, iz katerih se delajo lune in ploščice skrila, iz katerih čarovniki delajo zakrito divjost zvezd.«

Tako se preobrazba nikoli ne konča. **NOMMO**, beseda, proizvaja sliko za sliko, jih spreminja in z njimi vred spreminja tudi pesnika, ki se v svojem razmerju do stvari ne pojavlja kot stalnica, temveč se, ker je tudi on po svojem bistvu le moč med močmi, energija med energijami, z njimi in ob njih spreminja. »Stvari« so mu enake in on jim je enak. Tako je tudi on podvržen enaki čarovniji neprestane preobrazbe. »Šibkost mnogih ljudi je v tem,« piše Cesaire, »da ne vedo, kako se postane kamen ali drevo.« Torej se je treba znati spreminjati. To prinaša zadovoljstvo: »Kar se mene tiče, si včasih med prste vtaknem kresilno gobo, ker mi prinaša veselje, ko potem ves večer izgorevam v zamahu svežih božičnih zvezd.« »Brstim kot rastlina,« piše na drugem mestu, »brez kesa in neupogljivo proti razvozlanim uram dneva...«

Tako v revolucionarno umetništvo Cesaira kot tudi v globoko ironijo Amosa Tutole je vtkana popolna gotovost, da lahko s pomočjo besede (**NOMMO**) spremenita vse, celo sebe. Katastrofe, ki jih zaklinja Cesaire, v zadnji konsekvenci kljub vsemu zgubijo svojo grozljivost, kajti on in njegovi pripadajo tistim, »ki bodo preživeli v semenih trave«, in Tutulovo zabavno tekmovanje čarovnikov se v zadnji konsekvenci razkrije kot najgloblja metafizika: »Šel sem v vas v bližini tega osemnajstega mesta in sem tam na srečo naletel na duh čarovnika, ki je ravnokar predvajal svojo magično moč vaškemu poglavarju. Pridružil sem se mu, da bi pred poglavarjem tekmovala, kdo ima večjo čarovniško moč. Ko sem dan spremenil v noč, je takoj povsod postalo temno, in potem sem mu rekel, naj jo spet spremeni nazaj v dan, toda tega ni zmogel. Potem sem njega samega spremenil v psa in začel je lajati na vse ljudi, in ker sem ga premagal, so mi dali poglavar in gledalci vse darove, ki naj bi si jih razdelila. Nato sem ga spet spremenil nazaj v duha, pobral vsa darila in se napotil naprej proti osemnajstemu mestu, ne da bi mu pustil kaj daril.«

Ko sem bil od vasi oddaljen približno miljo, mi je pot zastavil čarovnikov duh in me prosil, naj si jih razdeliva. Ko sem se temu uprl, se je spremenil v strupeno kačo in me je hotel pičiti. Zaradi tega sem moral tudi jaz uporabiti svoje čarovniške moči in sem se v trenutku spremenil v dolgo palico in začel sem ga tepsti. Hudo ga je bolelo in bil je tik pred smrtjo, ko se je iz kače spremenil v velik ogenj in je palico sežgal v pepel, goreti pa sem začel tudi jaz. Brez odlašanja sem se spremenil v dež in ga mimogrede pogasil. Vendar pa je že imel v oblasti mesto, na katerem sem stal, in je naredil globok vodnjak, v katerega sem nepričakovano potonil, in brez posebnih naporov je obvladal tudi dež, ki je lil v vodnjak, v katerem sem bil jaz. V sekundi je bil vodnjak poln vode. Toda ko je hotel dati na vodnjak pokrov, da jaz ne bi mogel več ven in bi notri umrl, sem se spremenil v veliko ribo, da bi izplaval ven. Toda takoj ko je zagledal ribo, se je spremenil v krokodila in skočil v vodnjak, da bi me pogoltnil, jaz pa sem se že spremenil v ptiča in vse darove spremenil v en sam kokosov oreh, ki sem ga držal v kljunu, in iz vodnjaka sem zletel proti osemnajstemu mestu. Toda on se je hipoma spremenil v ogromnega jastreba...«

Vsaka preobrazba razodeva pretok moči. **NOMMO**, beseda sama, je nekaj vlažnega, tekočega, je beseda in seme in kri in voda, kot pravi Ogotommeli. In sam smeh, ta posebna **KUNTU**-moč, je v temnem sorodstvu z besedo, z **NOMMOM**, kajti »človek« nima le moči besede, temveč tudi moč smeha. Smeh je posebno pretakanje in se v novoafriškem pesništvu povezuje z reko. Senghor ga celo enači z **NOMMOM**, saj govori o Bogu, »ki je iz svojega saksofonskega smeha ustvaril nebo in zemljo«. Smeh je posebna beseda, osvobaja in trga spono, je neulovljiv kot reka. »Reka izvira v višavah,« piše Adalberto Ortiz iz Ekvadorja v svojem romanu »Juyungo«, »in se vali v globine. S seboj nosi zlato in srebro in blato in steklo. Neprestano spreminja svoje bistvo, nikoli se ne utruji, neprestano razodeva svojo dušo. Reka je kot večni črnčev smeh v temni obleki pragozda.« »Vam, tropski kraji, sem dolžan zahvalo za otroško veselje,« piše Kubanec Nicolas Guillen, »da se lahko smejim čez gore in oblake, ko se ob mojih nogah v nenehnem butanju zvezdnatih valov razliva morsko nebo.« Smeh postane **NOMMO**, brezpogojna beseda v verzih Severnoameričana Paula Veseya — »in moj prasketajoči smeh je raztreščil furijo« — in v revolucionarnih verzih Cesaira: »Ja, prijatelji, vaš neukročeni smeh, vaš kuščarski smeh v njihovih zidovih, vaš krivoverski smeh v njihovih dogmah, vaš nepoboljšljivi smeh, vaš vrtinčasti smeh, v katerem padajo njihova mesta, vaš smeh v tempirani bombi pod njegovimi gosposkimi nogami, vaš smeh jih bo premagal. Smejte se, smejte, dokler svet, ki ga bo premagal vaš smeh, ne bo padel pred vaše gole noge!«

Komentar in razlaga afriških pojmov in imen

Knjiga MUNTU, s podnaslovom »Neoafriška kultura«, je izšla leta 1958. Avtor, Nemec Janheinz Jahn (1918—1973) po izobrazbi ni bil etnolog ali antropolog, temveč je končal študij umetnostne zgodovine, arabistike in gledaliških ved. Izid knjige MUNTU je pomenil temeljito korekturo evropocentrističnega pogleda na Afriko. Učinek Jahnove knjige je bil tako in drugače izreden. V strokovnih krogih so etnologi Jahna večinoma silovito zavračali, v umetniških krogih in v javnosti pa so ga večinoma sprejemali povsem drugače. Predvsem ameriški črnci so MUNTU vzeli za svojo Biblijo; ogromno črnskih glasbenikov, med njimi Cecil Taylor, Sun Ra, Jameel Moondoc, se je sklicevalo, in se še danes sklicuje, na to knjigo. Tudi v strokovnih krogih je sčasoma prevladalo mnenje, da je Jahnova knjiga kljub nekaterim pomanjkljivostim (zgradbe iz ilovice v Nigeriji, Kamerunu in Burkini Faso npr. spodbijajo Jahnovo tezo, da Afričani niso razvili arhitekture) pionirsko delo. Nenavsezadnje tudi afriški intelektualci, med njimi takšni, ki so ali so bili profesorji na uglednih ameriških univerzah (npr. Gambijec Sulayman S. Nyang), tudi v osemdesetih letih potrjujejo lucidnost nekaterih Jahnovih temeljnih tez.

Kategorialni aparat, s katerim je Jahn predstavil duhovno podlago afriške kulture, sicer uporablja afriške izraze, vendar pa ima svoje izhodišče v evropskih principih znanstveno-teoretične klasifikacije. Jahnova kompromisna shema ima torej avtorski poudarek, vendar brez nje diskurzivna sinteza afriške kulture ne bi bila mogoča. Termini, ki jih uporablja Jahn, v kontekstu afriške kulture niso vedno adekvatni izvirnemu pomenu, v pojmovni mreži zahodnega mišljenja pa nimajo svojega povsem točnega korelata. Pojmi, kot jih uporablja Jahn, so torej v funkciji medija med afriškim in evropskim mišljenjskim principom.

Niso povsem točni, vendar odslikavajo resničnost, bi lahko rekli. Nekaj podobnega je ob Jahnovi knjigi zapisala Ulla Schild, namreč da ni »točna«, je pa »resnična«.

MUNTU — »človek« (množ. BANTU). Bliže pojmu MUNTU je »oseba« (v fr. distinkciji torej prej »la personne« kot »l'homme«). Še bolj natančno bi v skladu z afriškim pojmovanjem človekove celovitosti lahko rekli: zbirno mesto živih in mrtvih, prednikov in bogov. — Afriška ontologija je antropocentrična, človek je v samem središču bivanja. Za tradicionalnega Afričana je v univerzumu hierarhija duhovnih sil (moči), človek pa je tista sila (moč), ki povezuje »mrtve predmete s svetom duhovnih sil« (John Mbiti). Medij takšnega povezovanja je NOMMO, ki »človeku« omogoča obvladovanje sveta.

NTU — osnovni princip afriške filozofije. NTU je univerzalna moč, kozmična moč, bit sama. Nikoli se v svetu ne pojavlja v čisti obliki. Pojavne oblike NTU-ja so MUNTU, KINTU, HANTU in KUNTU.

KINTU — »stvar«. V kategorijo KINTU spadajo sile, ki ne delujejo same iz sebe, temveč je njihova aktivnost pogojena z ukazom MUNTU-ja. »Stvari« v kategoriji KINTU (predmeti, rastline, živali) nimajo lastne volje.

HANTU — »kraj in čas«. HANTU je moč (sila), ki časovno in prostorsko lokalizira vsako dogajanje in gibanje.

KUNTU — »modalnost«. Način, stil. KUNTU je kategorija modalnosti, ki se izraža v umetnosti. Značilnost afriške kulture naj bi bila po Jahn, da poudarja stil, način, evropska kultura pa naj bi poudarjala stvari.

NOMMO — pojem, ki ga je Jahn uvedel za magično besedo. (V afriški mitologiji so sicer NOMMO otroci prvega počlovečenega bitja; praliki človeka). NOMMO je življenjska sila, ki poganja življenje, z besedo učinkuje na stvari. NOMMO je hkrati »beseda, kri, seme in voda«.

AMMA, OLORUN, BON DIEU — vrhovni bogovi v religijah različnih etničnih (plemenskih) skupnosti. Vsaka skupnost ima svojo religijo s svojim panteonom bogov. Afriška religija je politeistična, v posameznih religijah je tudi do 600 bogov. Struktura posameznih afriških religij omogoča skupne inovacije, na podlagi katerih lahko govorimo o afriški religiji kot celoti. Afriška religija je prezentacija afriške filozofije v vsakdanjem življenju.

VUDU (razl. transkripcije: WODU, VODOO, VADOU itd.) — religija kmečkih množic na Haitiju, mešanica afriških in krščanskih religiozних elementov. Osnovna struktura izhaja iz afriškega modela religije.

LOA — vudujski bogovi in duhovi, ponekod jih imenujejo tudi svetniki (SAINTS) in angeli (ANGES). Najvišji bog (BON DIEU) ni vključen v hierarhijo moči bogov in duhov. Je nad njo in se ne meni za svet.

SANTERIA — afrokubanska religija s podobno mešanico afriških in krščanskih religiozних elementov kot VUDU.

ORICHAS — v hierarhiji SANTERIE imajo podobno funkcijo kot LOA v religiji VUDU.

Izbral, prevedel in komentar napisal Jani Virk

FRONT-LINE

Peter Handke

Ponovitev

Založba Weiser, Celovec 1988,
prevedla Silvija Borovnik in Klaus Detlef Olof

Prozno besedilo Petra Handkeja je težko opredeliti, kajti že malo bralčeve samovolje bi zadostovalo, da bi iz njega nastala pesem. Stavke, običajno zelo dolge povedi, beremo počasi, nemalokrat prekinjeno, s kratkimi premori, da se glas, ki nekam tiho in nevidno tiplje iz besede v besedo, malce nadiha in se spet, še tiše, a nič manj vztrajno, odmakne naprej. Da, *Ponovitev* (izv. *Die Wiederholung*) bi res lahko brali kot pesem, pa čeprav se z njo gibljemo v zelo vsakdanjem, skoraj prozaičnem svetu, koder se kulise na obronkih narave obarvajo zeleno, sivomodro, ali pa z raztrganimi spominskimi sledmi zavijemo med mrzle zidove, ponošene liste slovarja, prisluškujoč na vsakem koraku zvoku besede. Avtor in njegov jaz, Filip Kobal, ki si čez vso pripoved menjaje podajata roké, odideta po sledih izginulega brata na pot — iz ravníc ob Dravi skozi predor v deželo, ki naj bi bila za mladega popotnika tuja, neznana, a vendar po nekem izročilu, niti ne tako davnem, tudi domača. Vse, kar Filip Kobal vzame s seboj, so bratovi zapiski in star slovenski nemško-slovenski slovar. In prično se postaje, postavljene v nepoznan, drugačen svet, ki je obljuden, a po njem hodiš kot tujec in se ti ves čas ponuja občutek, da je v ozadju nekaj znanega, nekoč pozabljenega, česar se ne spominjaš več dobro.

Ne da bi računal s časom — ko pa mora drobce šele sestaviti —, Kobal gre, na Jesenice, v senčno, še v staro sivem slogu grajeno gostilno »Črna prst« v Bistrici, z lepimi lesenimi napušči ob strehi in potokom za hišo, pa naprej čez grebene za Sočo... Poleg malhe spremlja popotnika še čudna družica, »hoja!«, kakor zaslišimo na nekem mestu. Hoja, kako preprosto početje, in vendar, koliko razvozlanja ob njem, branja, sozapisovanja, čudenja, iskanja. Hoja, ki postaja s približevanjem sebi nenehno, neustavljivo, v tujost vrženo odhajanje, ki za nameček kot zakleto z vsakim novim začetkom ostaja spominjanje. Tako nekako se glasita prvi dve poglavji, ko Filip Kobal, zelo diskretno, osamljeno, mlado in najbrž prav zato neodložljivo korači proti obzorju, v skrivnostni svet južno od Karavank, v bohinjski kot med Alpe, poln ozirajočih se pogledov, tehtanja, s kretnjo, ki med zamujenim sega, tipa po zastrtem: Slepo okno... Prazne steze...

V primerjavi s prevladujočo mlado slovensko prozo, ki obstaja po vseh peripetijah še kar naprej zagledana v formalno eksperimentiranje, tipiziranje in podobne preokupacije, je Handkejevo pisanje skorajda posebnost. Hecno pri stvari je to, da imamo opraviti z zgledno, klasično, dobro pisano prozo, kakršne pa v novejši literaturi ni več veliko. Sodeč po tonu pripovedi, rahlem, tenkočutnem ritmu, nas nekoliko spominja na Kovačiča ali Jančarja, morda Svetino. Zgodba ne teče najbolj naglo, celo zaustavlja se, včasih nerodno postopa na mestu, plete iz nekaj besed dolge rečenice, a vendar se brez kakršnegakoli opisovanja velikih resnic ali mogočnih tém ves čas bližamo prostoru resnega, zaresnega, recimo kar — človeškega. Bralec, ki ob vsakovrstni poplavi žanrskih zmesi ne more, da ne bi zamahnil z roko, bo tu našel nekaj intimnega.

Pa ne samo to. *Ponovitev* je pravzaprav ponovitev neke poti, ki je vodila prek dežele, po hribih, poljih, tja do suhe gmajne, za izgubljeno sledjo, ki je neznano kje poniknila. Domovina? Jezik? Zgodovina? Ne ne, bili bi nemočni in predaleč proč. Recimo raje — pokrajina! Z oblikami, barvami, šumi; s pogledom. Toda ali je o pokrajini sploh mogoče pripovedovati!?

In medtem smo že globoko zakoračili v Savano prostosti, v sled za deveto deželo, noseč v sebi pogled, nekakšno dvojnost, zaradi ktere nam bo korak, kot pri divjadi, pogosto zastal in pogledoval naokoli, motril, ponavljal, podvojeval, zdaj sebe, zdaj pokrajino, svet. Vse tisto, kar bomo našli zunaj, bo postalo zev in breme, ki ju nosimo v sebi, iz njiju pa naposled — obveza, ne da bi dobro vedeli, do česa. Tako pač, neka obveza na sebi, ki je vse bolj človek. »Seveda: hoja, celo hoja v srčni deželi, nekega dne ne bo več mogoča,« beremo, »toda takrat bo tu pripoved, in hojo bo ponovila!« Ne, Handke in Filip Kobal ne pomišljata — pripoved in pripovedovalec sta eno in isto.

Nekaj seveda ostane, nekaj, česar se ne da vzeti s seboj. Pot, ki Kobala privede na Kras, ni naključna. Prav tu, sredi sveta, poraščenega z razkuštranim drevjem, koder piha veter in je trava suha in trnasta, se mu osebnostna pot najgloblje zaokroži, zariše k sebi. Samoiščoči popotnik je dojel slutnjo, ki mu s posamičnimi, čudežno skupaj zmetanimi vzorci pravi, da je svet poraslih kamenih reber grob, pregrob, da bi mogel biti pravljíčen, postavljen v tisti »Nekoč...«, ki uspeva živopisano vršeti zgoraj na vršacih. Da, tam! A tu spodaj je drugače: bolj suho je, globlje zajedeno, počasnejše, na trenutke tako silovito prisotno, obeleženo brez vezi, kot bi niti domotožja ne poznalo več. Nemara je Kobal na Krasu pozabil na pisanje, opustil se je, izgubil, taval kot nikogaršnji prišlek, pravzaprav — prvič se je šele zares našel, prost med oblikami, z možnostjo neskončnih potez..., kot bi prav tu, že od nekdanj, nekje, neslišen med hojo, medtem ko se listi vrste, čakal tisti »Zdaj!«, najbrž en sam; in prekoračimo ga mirno in nevede.

Potem, potem nič. Zunaj smo. Morda je pozno, morda zgodaj, ni važno. Veliko stvari pravijo, slišati jih je od vsepovsod; štejemo, rišemo, črtamo, nekdo pride in to natisne. Uporabljalj metafore! Je *Ponovitev* roman, novela, biografija...? Bog si ga vedi. Sprva je v nadaljevanju. »Pripoved, nič ni bolj svetovljanskega od tebe...«

Igor Škamperle

Milan Dekleva

Odjedanje božjega

Emonica, Ljubljana 1988

Ob izidu pesniške zbirke Milana Dekleve *Narečje telesa* (1984) je Boris A. Novak zapisal, da Dekleva »še zmeraj ni pravično ocenjen« in da gre za enega najmočnejših in najčistejših glasov, kar jih premoremo. Obe trditvi sta bili še kako resnični, vendar je danes položaj drugačen. Da je pesniški glas Milana Dekleve eden najmočnejših in najčistejših, še vedno in še bolj drži, v vrednotenju poezije pa je po zadnjih dveh pesniških zbirkah *Zapriseženi prah* (1987) in *Odjedanje božjega* (1988) toliko kompetentnih in suverenih komplimentov, da je lamentacija o nepravični oceni danes odveč.

Odjedanje božjega je do zadnjih nians izdelan dokument Deklevove pesniške taktike. Ta je že v *Zapriseženem prahu* dosegla zavidljivo raven. Poezija Milana Dekleve je v svojem razvoju mimo vseh pesniških trendov (čeprav ni zanemarjala njihovih postopkov mehčanja in odkrivanja besed) pronicala vedno globlje v jezik in je v *Odjedanju božjega* našla idealno ravnovesje med prožnostjo in metaforičnostjo jezika na eni in sporočilnostjo na drugi strani. Prav šiv, ki povezuje besedo virtuoznost s pomensko pregnantnostjo, je rdeča nit njegove poetike. Dekleva se nikoli ne izgublja v retoričnem izčrpanju jezika niti ga lepa bolečina življenja ne zavede v manifestativno sporočanje življenjskih resnic. Neprestano čez središčnico niha med globino jezika in zrcalno podobo sveta, v temperamentnem, toda mehkem, uravnoteženem vijuganju med jezikom in svetom združuje usodo sveta v poeziji.

Poezija, kot jo piše Milan Dekleva, je poezija sinteze. V značilni atmosferi, v kateri se melanholija bluesa in vitalnost jazza tu in tam približujeta, vendar pa nikoli ne dotakneta »lascivnosti popevk«, se združujejo besede in stvari, metaforičnost in refleksija, grožnja neznosne beline in sled večnosti življenja, potrgane strune in akordi jezika, človekova duševnost, njegova govorica in življenje živali in rastlin. Deklevov pesniški jezik je potopljen v svet, pretaka se po njem in v svoji plimi in oseki zrcali njegove podobe.

»Ta špraha je mejna. Ves svet kliče/v človekov posluš,« govori Dekleva v pesmi *Poreklo jezika*. Mejna je, ker stoji na zdrsljivem

robu dveh svetov. Je njuna sinteza, nikoli ne dokončna, vedno na prehodu časa, neulovljiva, obstojna samo v pesniškem zapisu. Trdnejše sinteze ni, kajti »na stečaj odprti loputam v času«. Šele v poeziji se hlantanje po sintezi lahko za hip umiri. Nemir doseže svoj vrh in se po ozkem kanalu besede prelije v poezijo: »Ohlajamo se skozi govor/kot pred gostači stoječa jed« (*Mlečnica besed*).

Ontologija Deklevove poetike ne ustvarja in ne pušča nikakršnih iluzij. Razgrete čutnice telesa, ki sprejemajo signale praznega sveta, sveta, ki ga ni, ki je nič, se hladijo skozi jezik. Pesem je jesenski čas, bolečina in jasna zavest predzadnjega izdiha. Je zadnja meja pred neizrekljivim, pred razprtjem zadnje resnice, ki je ne moremo in ne smemo izreči. Pesem je najvišji ton človekove govorice, naslednja stopnja stvari razprši v prazni beli prah, ali pa je sakrilegij. »Pozimi si smrti darujemo. Nismo več pesem...« (*Domovi na štiri kote*). Seveda pesem ni dokončna, zadnja slika sveta. Je samo najvišji glas, ki brni na stekleni ovojnici božjega molčanja. Je provokacija molku, iskanje odovora v lastnem spraševanju. Protest zavesti in jezika zaradi »večne otišinjnosti bližnjega spanja« (*Žig za sečnjo*). Ne izreka dejstva »večne otišinjnosti bližnjega spanja«, je samo njegova slutnja. Kot je po drugi strani slutnja tudi »komaj povita večnost«, ki »zastoče v nas« (*Odjedanje božjega*). Ontologija Deklevove poezije je razpeta med negativno in pozitivno večnost. Obe sta enako nedoumljivi, obe sta srhljivi s transformacijo, ki jo ponujata. Srhljivi sta do bolečine, ki se prelije v lepoto. Večnost, ki ždi v stvareh, na ozadju skorajšnje transformacije razsvetli stvari s silovito lepoto. »Čutiti večno v minljivem je prag/komaj znosne lepote.« (*Vloga v minljivivo*).

Poezija Milana Deklele v *Odjedanju božjega* neprestano zasleduje občutek »komaj znosne lepote«. Išče ga v razpokah, ki nastajajo med večnim in minljivim. Tvega, da jo bo pri tem razcefral udarec destrukcije, vendar v zameno dobi lepoto. Ne zateka se v elitistično retoriko, še manj pa ji je do prozaičnega brbljanja: spušča se globoko v vsakdanji jezik in v globini besed povezuje svet v poezijo. Ne skriva svoje intimne navezanosti na svet, vendar moško prenaša njegovo bolečo minljivost. Pod snopom tragičnosti izgovarja mehko ironijo, nežnost in toplino.

Odjedanje božjega je, rečeno preprosto, toda poudarjeno, izjemno močna in lepa pesniška knjiga. Milan Deklela je z njo postavil novo mejo slovenskemu pesniškemu horizontu.

Jani Virk

Andrej Blatnik

Biografije brezimnih

Aleph, Ljubljana 1988

Zbirka petindvajsetih kratkih zgodb zasluži pozornost iz vsaj dveh razlogov; prvi je njena kvaliteta, ki presega izdelke generacije proznih piscev, rojenih po letu 60. Drugi razlog je ta, da je ravno ob prozi tega avtorja mogoče spregovoriti o dilemah slovenske proze, o prehojeni poti Blatnikove generacije, ki se jo da prepoznati iz Biografij, obenem pa slutiti, kako bo potekal nadaljnji razvoj tistih avtorjev, ki bodo vsaj poskušali ubežati uniformnemu, teoretsko opisanemu in literarno zdrsanemu načinu pisanja.

Za prozne pisce mlajše generacije — vsaj za tiste, ki se odrekajo posnemanju, s tem pa avtobiografičnosti in realizmu, pa za tiste, ki ločujejo pripovedovalca in avtorja, ob tem pa se zavedajo avtonomnosti literarnih svetov, problematizirajo pa tudi samo pisanje — bi lahko ugotovili, da so prehodili pot, kot jo je opravila literatura od vojne sem; skoraj vsi začnejo z novim modernizmom, ki se zaradi odpovedi toku zavesti kot edinemu mogočemu posnemanju edine realnosti začne počasi ukrivljati sam vase; nadaljujejo z nasledniki novega modernizma z one strani luže, ki so njegovo uroborično samozažiranje osvobodili in iz njega napravili glavno temo pisanja; naprej vodijo poti, ki jih mora prehoditi vsak sam.

Velike, kratke in male zgodbe

Blatnikova knjiga ima podnaslov »majhne zgodbe«; to nas seveda spomni na lucidnega Lyotarda, ki je pred leti ugotavljal razpad velikih zgodb, pri tem pa seveda ni mislil na dolge in včasih naravnost maratonske novoveške romane ali na epe, temveč je z ugotovitvijo in napovedjo razpada mislil na dvom v emancipatorične projekte moderne. Na mesto projekta razsvetljenstva naj bi doba po novem veku črpala svoje emancipacijske potenciale drugače, z »zgodbami« (recits), ki niso več velike.

Kljub temu, da predstavljata filozofija in umetnost dva načina premišljevanja oziroma mišljenja, da je njuna pot več ali manj enaka, pa se poti ne pokrivata povsem, ampak potekata vzporedno, zato se

lahko združita le v neskončnosti, na primer na koncu zgodovine. Zato se bomo rajši kot na Lyotarda sklicevali na domačega premišljevalca velikih zgodb oziroma novoveškega romana.

Podnaslov pa samo potrjuje tisto, kar lahko razberemo že iz naslova; ob njem se spomnimo na Kiša in njegovo Enciklopedijo mrtvih, »delo neke sekte ali verske organizacije, ki je v svojem demokratičnem programu poudarila egalitaristično vizijo sveta mrtvih, z namenom popraviti človeško krivico in dati vsem božjim stvorom enako mesto v večnosti. Edini pogoj, da se pride v Enciklopedijo, je, da tisti, čigar ime je tukaj zapisano, ni zastopan v nobeni drugi enciklopediji.« Prav tako kot je Enciklopedija mrtvih nekakšna zgodovina poražencev ali neuspešnežev, tistih, ki so hodili ob strani, tistih, ki niso uspeli promovirati svojega imena, je Blatnikova knjiga sestavljena iz zgodb o ljudeh, ki niso napravili nič posebnega, ali pa o tistih, ki so kljub enakim dejanjem, kot so jih počele zgodovinske osebnosti, ostali prezrti.

Vendar pa junaki pri Kišu niso brezimeni, brezimni; ime imajo, v enciklopediji so razvrščeni po abecedi, brezimni pa imena sploh ne bi smeli imeti. Ime je že od srednjeveških romanov tisto, po kar se junak odpravi; šele v izjemnih avanturah se lahko razkrijejo junakove latentne sposobnosti, šele ko jih odkrije, zve za svoje ime. Red je junak zapustil brez imena, zdaj, ko ga je našel, se sme vanj vrniti in zasesti primerno mesto v njem. Brezimenih biografije govorijo o tistih, ki ne morejo doseči polnosti eksistence, saj jih prehití smrt, posledica čudnih in nerazumljivih stav na babilonski loteriji.

Beckett, novi roman in metafikcija

Po Pirjevcu junaki novoveškega romana propadejo zaradi nujnosti, ko spoznajo svojo akcijo in sploh vse svoje početje kot posnemanje. Alonso Kihano se spet spomni svojega imena, pa umre. Od takrat junaki umirajo, ob smrtni uri pa se jim razkrije resnica, pa tudi katastrofa je vse hujša, dokler jim ne obračajo noža v srcu, da umrejo »kot pes« ali pa kot mrčes, pometeni.

Brž ko se roman odpove posnemanju junakov, ki posnemajo — so vloge in ne eksistence —, »zgubi v sebi sklenjeno, enotno in pregledno zgodbo«, junak postane »razklana oseba«, »junak in avtor se strneta v eno«, v pripovedovalca-junaka. Hkrati je značilna otplost prizorov, vse se dogaja v čistem sedanjiku. Otrplost trenutka in izrinjenje pripovedovalca pa napravi takšno prozo in njen način pripovedovanja filmska. Takšne so Blatnikove zgodbe *Hodalyi*, pa *Bobnarjev zamah*, najbolj tipična pa je *Adult movies/Hommage à Zulawski*, kjer sta v tej tehniki opisana tako film, ki ga gleda junak, kot tudi njegova slabost. Uporaba sličic, v trenutku zaustavljenih kadrov, je zelo izrazita.

Negotovost Beckettovih junakov, dvomljiva eksistenca njih in sveta, v katerem morda prebivajo, je ob potrebi samopremisleka literature o tem, kaj sploh je in kaj se da z njo početi, glavna tema načitanih ameriških profesorjev književnosti, ki jo uporabljajo v svojih delih. Zgodbe, ki se ukvarjajo s seboj kot zgodbo, ali pa obdelujejo že napisano besedilo, ali pa tako, ki ni in ne bo obstajalo, so zgodbe o zgodbah, proza o prozi, metaproza. V *Biografijah* najdemo nadaljevanje zgodbe o Rošlinu in Verjanku, nadaljevanje metazgodbe o Rošlinu in Verjanku, objavljene v istoimenskem zborniku mlade slovenske proze. (Takšno ponavljanje v neskončnost je nadvse dolgočasno, zato dobi zgodba črno piko na koncu stavka.) Podobno je z zgodbo *Večerni koncert*, ki govori o različnih obdelavah pesmi Ivana Aničiča; junak z neznano punco ponovi pisatelj (Cankarjev) dogodek in naskoči na drevo v parku prisotno deklino. Ob nezapisanosti ponovitve, ki pa je seveda pri Blatniku napisana, se spomnimo na Borgesa, kjer se junaki režejo s pipci, ne da bi se zavedali, da zvesto ponavljajo pretekle dogodke.

»In v tem trenutku, naj se nam zdi še tako nepomemben, tudi ti spoznaváš, kako vse, kar je bilo in minilo, na nekakšen nedoumljiv način še zmeraj, še zdaj obstaja.«

Trenutek in katastrofa

Če se v novoveškem romanu dogodi katastrofa samo na koncu, potem se mora po odpovedi posnemanju katastrofa kot neskritost resnice, ki vznikne iz sprevida smrtnosti in odprtosti zanjo in hkratnega nastavljanja drugemu, dogajati neprenehoma. Namesto na koncu romana ali ciklusa romanov bi moral junak in z njim ves svet propadati ves čas, v vsakem trenutku, hkrati pa bi moral svet vznikati iz svojih ruševin, junak pa vznikati ali pa tudi ne. Za to, da se pokaže v bistvu isto, za kar gre novemu romanu, pa Blatnik ne uporablja več istih pripovednih tehnik, ampak podtika to temo v najrazličnejše zgodbe, ki nihajo od koketiranja in sprevačanja žanra, npr. horrorja v stilu Stephena Kinga, pa do imitacije Kiša (*Izak*).

Katastrofične male zgodbe so na primer *Bobnarjev zamah*, kjer se po slabem začetku dogodi srečen postkatastrofičen konec, pa sprevržen horror *Materin glas*, *Hodalyi*, *Ikar*. Konec življenja ne prinese katastrofe in razodetja, temveč le konec brez siceršnje tragične moralne zmage poraženca. To je povezano tudi s pojmovanjem zgodovine, s koncem katere se dogodi še ena stvar; če je fikcija osamosvojena zveze z realnostjo, se lahko sklicuje na Aristotelovo določilo o svoji resničnosti. Če Filozof trdi, da je literatura oziroma umetnost resničnejša od zgodovine, potem to velja v času dvoma v zgodovino še toliko bolj.

S problemom resničnosti literature, njene odmaknjenosti od življenja, pa možnosti, da bi s pisanjem na to realnost le vplivala — na primer tako, »da bi okužila realnost s sanjami«, saj »literatura deluje v svetu« (J. Barth) — se ukvarja Blatnik v *Prvi berivki*, pa v *Plamenicah in solzah*.

Ker je Blatnik samopremišljevanje literature o svojem obstoju, pravih, odnosu do predhodnih avtorjev izčrpal, lahko imitira žanrsko literaturo, hkrati pa se lahko odpove »teoretski«, drugostopenjski, »narcisistično« samozagledani prozi. Odpoved eseizmu in teoriji ga približa na eni strani ugankarstvu, katerega predstavnik sta detektivski ali kriminalni roman med daljšo prozo, na drugi pa aforizmom, do skrajnosti zaostreni misli, ki često vsebuje celo paradoksi ali pa se vrti kot Moebiusov trak. Hkrati pa odpoved samozadržanju literature omogoča veliko mero humorja, ki jo Blatnik izpričuje v zgodbah *Kioto*, pa v *Vlažnih stenah* in v *Godalnem kvartetu*. Te zgodbe so primer, kako pisati zgodbe, vsečne kar najširši bralni publiko, pri tem pa ne zdrsniti v banalnost, kamor se potaplja Mazzini v *Godbah*.

Biografije brezimenih so dovolj komunikativno čtivo, da ga lahko priporočimo v branje še komu drugemu kot zagrizenim komparativistom. Zaradi različnosti bo vsak našel nekaj takih, ki mu bodo všeč.

Matej Bogataj

Vlado Žabot

Stari Pil

Cankarjeva založba, Ljubljana 1989

Za priročno uporabo bi ob *Starem Pilu* najprej morali razdeliti mlado slovensko prozo na tri vodilne segmente: na slo-postmodernizem, na literaturo »dogodkovnega subjekta« z bolj ali manj avtobiografskimi temelji ter na nadčasovno, nadzvrstno pisavo v maniri literature 20. stoletja, kakršno smo kot »moderno« konzumirali iz srednješolskih učbenikov. Razmejitev smo orisali z namenom, da Žabotovo pisanje vsaj okvirno označimo: seveda ga bomo vtaknili v tretjo, zadnjo varianto.

Po novelesni zbirki *Bukovska mati* je *Stari Pil* druga knjiga Vlada Žabota in evidentno je, da ga pot na slovenski Parnas vodi po stilno sila ravni črti. Pričujoči tekst je nedvomno prozno delo, ni pa popolnoma jasno, če naj imamo *Stari Pil* za roman, saj besedilo vežeta v celoto večinoma le prisotnost junaka Kalmana ter atmosfera, ki jo tokrat bukvalno lahko razumemo kot splet geografsko-meteoroloških razmer. Zgodba sama je neopredeljiva tako časovno kakor prostorsko in še manj dramaturško-logično. Na kratko si jo oglejmo: junak Kalman forsira sila depresivno in neprijazno pokrajino, vstopa v krčme, polne čudnih gostov, naveže zapleteno razmerje z natakario Lucijo (ta pripové »tri Lucijine zgodbe«), neprenehoma se srečuje s smrtjo v vseh mogočih oblikah in povsem na koncu — če smo prav razumeli — tudi sam utone. Vse to se dogaja na stošestdesetih straneh.

Vrnimo se sedaj na nekatere elemente Žabotove pisave. Temeljna stilna in tudi idejna poteza so prejkone opisi narave, ki se postavlja pred junaka težka, vlažna, meglena in sploh sila zoprna, da naravnost implicira deviantnost slehernega bivanja v njej. Temu primerni so tudi fantazmatski domačini, ki jih kot tujec srečuje Kalman: so družba kadavrov, nekateri manj in drugi prav vidno mrtvi. Njihova živost je očitno le domislica neznane transcendentne sile, ki bi jo lahko napisali kar avtorju samemu, saj oprijemljivejših podatkov glede tega fenomena v *Starem Pilu* ni najti. Kalman je v tem kafkovsko morastem svetu tujec; pahnjen je v iracionalna srečanja in dejavnosti, ki so tuje vsaki tosvetni naturi. Žal pa je v isti meri tuj tudi bralcu.

Prav to je osnovni problem Žabotovega teksta: ne spremljamo niti razumnega junaka v nerazumnem svetu niti zmedenega junaka v konfliktu z realnostjo — uganka nam ostajata oba, za povrh pa je enako nedoločen tudi pripovedovalec, ki sicer stoji na »vsevedni« poziciji, omejuje pa se zgolj na deskripcijo.

Kalman se ne sprašuje po vzrokih očitno čudnih dogodkov in zgolj na površju reflektira svet okoli sebe. Edini kavzalno oprijemljivi deli *Starega Pila* so »tri Lucijine zgodbe«, s čutnostjo prežete izpovedi edine resnično žive osebe Žabotovega fiktivnega sveta. Medsebojna izključljivost treh zgodb je zanimiva narativna domislica, žal pa iskane resnice v tako razresničenem svetu nekako nima pravega pomena.

Tudi spolnost, prav v zvezi z Lucijo pomemben element pripovedi, se v narobe svetu lahko izrazi le kot perverzna in jalova aktivnost. Srečujemo jo kot bolešno voyeurstvo, posilstvo ali celo kot nekakšno odrsko občevanje, vseskozi v ozki zvezi z atmosfero smrti, zato bi Žabota mogli prepoznati za radikalizatorja motivike eros-thanatos: prav Ljubezen do Lucije (če ta spet ne laže!) je povzročila splošno anemičnost prebivalcev romanesknega sveta in tudi junaka Kalmana erotični objem potegne v nebivanje.

Ob antimimetičnosti in časovno-prostorski neopredeljenosti je torej diada eros-thanatos tisto nujno vezivo, ki *Starega Pila* sploh konstituira v besedilo oziroma roman. K temu bi lahko dodali tudi jezik, ki je sicer dokaj razgiban, a zelo kleno zasleduje siceršnjo vsebinsko zasnovo teksta. Je arhaičen in težak, s čimer primerno poudarja notranje občutje besedila, žal pa je branje tako enosmerno kompaktnega besedila bralcu dokaj težavno opravilo.

Stari Pil Vlada Žabota s svojo nemimetično in nelogično strukturo znova vzpostavlja vprašanje konca literature, v našem primeru konca zgodbe kot take oziroma pripovedovanja samega. Zdi pa se, da — ob navzočnosti siceršnje mlade slovenske proze — to vprašanje le ni tako radikalno in brezupno. *Stari Pil* pač potrjuje preverjeno misel, da ima vsaka doba sebi primerne oblike zavesti in umetnosti, rečeno naravnost: modernistična tradicija »novega romana« konec osemdesetih enostavno nima več prave moči, tako kot tudi sveža produkcija ne. Spopadi s postmodernizmom so prinesli, če ne drugega, vsaj za žanre in referencialnost izostren bralski čut in dejstvo, da lahko trg že ob izidu dokaj natančno označi knjige za zastarele. In *Stari Pil* je, če že ne zastarelo, pa vsaj zelo zelo klasično branje.

Tone Vrhovnik

Brane Mozetič

Mreža

Emonica, Ljubljana 1989

Današnja poezija se dogaja v času po zlomu modernistične estetike, ki je z ultramodernizmom doživela svojo radikalizacijo, hkrati pa tudi že zašla v slepo ulico. Ultramodernistični pesniški izdelki, ki so včasih še lahko presenečali s svojo »šokantnostjo« in »provokativnostjo«, predstavljajo za današnjo generacijo le še dokument umetnosti sedemdesetih let. Če se je misel postmoderne konstituirala s problematizacijo projekta Moderne, teleološkosti zgodovine in univerzalnih diskurzov, ki so pretendirali na pojasnitev Celote sveta, pa je za poezijo v času postmoderne — za poezijo osemdesetih let — značilno priseganje na t. i. avtopoetike. Gre za soobstoj različnih literarnih diskurzov, ki niso več obremenjeni s kánonom in dramaturgijo modernizma. Pisanje skupinskih programskih manifestov, značilno za avantgardiste vseh starosti, je zamenjala osebna mitologija.

Eden pomembnejših predstavnikov mlajše slovenske poezije osemdesetih let je gotovo Brane Mozetič. Mozetičeva pesniška zbirka *Mreža*, izšla pri novoustanovljeni zbirki oziroma založbi *Emonica*, se motivno in tematsko navezuje na avtorjevi prejšnji dve zbirki: *Modrino dotika* (1986) in *Zaklinjanja* (1987), hkrati pa vstopa tudi v nove pesniške svetove. Motivno jedro Mozetičevih pesmi je določeno z erotiko, erotiko v najbolj radikalni in brezkompromisni obliki, ki je za slovenske razmere prava redkost, s svojo homoerotičnostjo pa je, kolikor nam je znano, za enkrat še izjemen pojav v slovenski poeziji (mimogrede rečeno utegne zato imeti poleg »pesniških« tudi nekatere pozitivne socialne učinke). Pesniško tematizacijo erosa doseže Mozetič z registracijo in razvitjem dialektike želje in užitka in njunega stalnega perpetuiranja. Hedonistični in narcisistični subjekt, ki spregovarja skozi Mozetičeve pesmi, je v svojih željah, strasteh in hrepenenjih zaznamovan z nemožnostjo trajnega fiksiranja spolnega razmerja. Nenehno in še in še zahteva ljubezen (drugi cikel pesmi v zbirki nosi naslov »In še«!). Ljubezen je ravno v stremenju k Enemu, toda kljub temu, da je ljubezen vzajemna, se izkaže za nemočno, ker ne ve, da je pač zgolj in samo želja biti eno. Zev, ki zazija med partnerjema, prej ali slej pokaže na paradoksalno naravo užitka. Seksualni

užitek je usodno zaznamovan z nemožnostjo »pomiritve« in zapolnitve vrzeli, ki se odpre med partnerjema. Njun odnos je odnos med dvema »seksuiranima bitjema«; drugega v tem odnosu odlikuje zmeraj le to, da je »seksuirano bitje«. Radikalneje postavljeno, se vse vrti okrog faličnega užitka. Toda užitek kot neka polna, trajna, kot substancialna entiteta je vseskozi subvertiran in se odmika v neskončnost (Hegel bi rekel v »slabo neskončnost«). Ni slučajno, da znani in pri nas zelo cenjeni francoski filozof kot shemo uživanja postavi ravno znameniti Zenonov paradoks o Ahilu in želvi: Ahil želve ne more dohiteti oziroma povedano drugače: doseže jo šele v neskončnosti.

Mozetičeve pesmi so, si lahko dovolimo reči, ravno zapis te »bolečine razlike«, zavest o izgubljeni »epski enotnosti« erotičnega odnosa in o »večnem vračanju istega«. Akterja ljubezenskega vrtiljaka sta obsojena na nenehno izmenjavanje bolečine in naslade in iz tega izvirajočih občutij resignacije, samote, »ničnosti vsakega trenutka« (Mozetič), pa spet upajočega zagona, ekstatičnega zanosa in zmeraj novega začenjanja. Simptomatični so že naslovi pesniških ciklusov v Mozetičevi zbirki: *Vozli*, *In še* in pa — *Krči*. Če se spomnimo na Gradnika, pa lahko takoj rečemo, da k erosu neločljivo spada tudi thanatos. In res tudi pri Mozetiču — z njegovimi lastnimi besedami — »obsedenost telesa« vselej spremlja »ritem smrti« (5. pesem iz ciklusa *In še*).

Pomembno vlogo imajo tudi dekadentno hlastne blodnje po vlemestnih bulvarjih in srečavanja v puščobnih hotelskih sobah, kar pa za Mozetičevo poezijo ni več novost. Večina pesmi je napisanih v obliki nagovarjanja drugega, na tehnopoetski ravni pa skuša avtor doseči zaželjene učinke še z impresionističnimi zarisi (zlasti kot uvodni akord vsake pesmi), bogato metaforiko (posebej iz živalskega sveta, npr. tiger v 18. in 19. pesmi ciklusa *Vozli*) in s hitro spreminjajočim se sunkovitim ritmom, ki ga omogočajo natrgani verzi in sinkopirani predahi.

Kako prenesti »bolečino razlike«, zavest o muhasti naravi užitka, o tem, da »obsedenost telesa« (Mozetič) nikoli ne prinese tistega, česar se je zavest »subjekta, za katerega se lahko predpostavlja, da uživa«, vsekozi nadejala: srečnega ujemanja, uspelega srečanja in končne potešenosti. Poskus izhoda, vsaj za trenutek, je lahko v aktu »pesniškega stvarjenja«:

/moje čutenje ljubezni kakor tisoč drugih
sípek prah, kdaj žalost, radost, ničnost
vsakega trenutka — kajti morje je edino
pesem je edina, tu naj se utopim/.

Morda je ravno v pesniškem artikuliranju dialektike želje in užitka, v njunih vselej »spodletelih srečanjih« in v njuni estetizaciji najvišji domet, pa tudi že meja horizonta sveta, ki ga razpira Mozetičeva poezija.

Matevž Kos

Mart Lenardič

Moje ženske

Mladinska knjiga, Ljubljana 1989

Kdor je zadnja leta spremljal dogajanje v slovenskih revijah, je seveda že moral opaziti Marta Lenardiča. Njegove sijajne črtice so dajale slutiti, da objava v samostojni knjigi ni daleč; in ta je zdaj pred nami: *Moje ženske*.

Temeljna kvaliteta Lenardičevih zgodb je njihova notranja zgradba; to bi bilo nemara mogoče označiti z besedo: fantastika. Vendar ta beseda kot taka seveda še ničesar ne pove. V Lenardičevih zgodbah namreč ni na delu običajna fantastika, temveč neka na nenavaden način domača, naravna, recimo ji: »nova fantastika«. Njena značilnost niso fantastične pokrajine, bizarna bitja, nadnaravni ljudje, nemogoči dogodki, eksotika itd. Vse to namreč označuje »klasični« način pisanja, kjer bi se v bistvu vendarle »vse lahko zgodilo«; če se ne, potem leži krivda pač v izmišljenih fantastičnih likih samih, ki v realnosti nikjer ne obstajajo, ne pa na primer v logiki samega dogajanja, v notranji logiki klasične fikcije. »Nova fantastika« pa posega ravno sem: v samo pripovedno logiko; stvari, ki se dogajajo v tej fikciji, se nikoli ne bi mogle zgoditi, pa ne zato, ker so same na sebi nemogoče, temveč zato, ker pripada sam potek dogajanja logiki nekega drugečnega reda: logiki (postaristotske) fikcije namreč. In ravno na ta način ta fikcija najbolj dosledno izpolnjuje svoje »poslanstvo«; na vsakem koraku demonstrativno opazarja, da ni primerljiva z realnostjo, temveč da je zgolj — fikcija.

To pa seveda nikakor ne pomeni, da taka »zgolj-fikcija« ni v nobenem odnosu z realnostjo. S svojo »nad-« ali »ob-eksistenco« namreč vzbujajo občutek, ki bi ga v optiki klasične proze nemara lahko imenovali učinek transcendence. Obstaja nekaj, kar je onkraj sveta naše realnosti, kar pa je ravno tako konsistentno, kot ona sama. To »nekaj« pa tudi ni »eno samo«, ampak difuzno, pluralno, mnogooblično. S tem, ko je naš vsakdanji, navadni svet viden v drugačnem razmerju odnosov, v drugi paradigmi, v drugačni, za nas nelogični logiki, je torej hkrati sugeriran tudi pluralizem opcij, tista subjektivnost torej, ki zaznamuje »mehki« subjekt — za razliko od »trdega«, kjer je rešnica ena sama.

Zato tudi nekaterih lastnosti Lenardičeve proze ni mogoče označiti za veristične ali pa jih primerjati npr. s pisanjem Frančiča. Medtem ko bi pri Frančiču morda lahko govorili o »verzizmu junakove duše«, pa je pri Lenardiču ta oznaka neprimerna: njegove zgodbe so namreč »onkraj dobrega in zlega«. Logika te fikcije ne zapada pojmu morale, kakršne smo vajeni. Vedno nastopa le junak s svojo — za naš pogled — naivno željo, pred katero so postavljene številne »sistemske« ovire. Ovire, ki jih realnost postavlja fantaziji? Kdo bi vedel.

Kot je postalo za prvence zadnjih nekaj let že skorajda pravilo, lahko tudi pri Lenardiču ugotovimo izredno pisateljsko — narativno, stilistično, jezikovno — spretnost. Odlikujeta ga duhovitost, sproščenost in spontanost. Izvrstne so številne formulacije, npr. tipa »Nastopila je bolečina negacije.« V ironičnem, vendar spontanem, neopaznem vtihotapljanju filozofskih stavkov je nemara tudi treba videti eno glavnih avtopoetičnih značilnosti Lenardičeve proze.

V kontekstu slovenske literature verjetno ni dvoma, da sodi Lenardič v t. i. »mlado slovensko prozo (osemdesetih let)«, in sicer med »eksistencialiste« te generacije. Ta tip fikcije je verjetno prvi pokazal Blatnik s tekstom *Kako sem dobil vojno*, po svoje pa so ga razvijali delno Frančič, Boštjan Seliškar, zlasti pa Jani Virk in Kleč. Predvsem Klečevega deleža v Lenardičevi prozi najbrž ni mogoče spregledati. To je seveda tisto, kar bi mu marsikdo lahko očital. Nam je ta proza tako všeč, da tega ne bomo storili.

Tomo Virk

Denis Poniž

Štirje letni časi

Mladinska knjiga, Ljubljana 1989

Od izida *Desetnic*, zadnje pesniške zbirke Denisa Poniža, je minilo natanko deset let. Poezija kot igra jezika se je v tistem času še kako zavedala dejstva, da pomenijo — če parafraziramo znamenito tezo iz Wittgensteinovega *Logično filozofskega traktata* — meje njenega jezika meje njenega sveta, hkrati pa je imela za seboj skušnjo »stiske jezika«, poezije kot »pesmarice rabljenih besed« (naslov Tauerferjeve pesniške zbirke iz l. 1975). Ravno ta skušnja je imela za dogajanje v slovenski poeziji polpreteklega časa verjetno odločujoče posledice. Stanje, ki ga še najbolj ustrezno registrira Barthov izraz »literatura izčrpanosti«, so lahko uspešno preboleli le vrhunski pesniki z dovolj izrazitimi individualnimi poetikami in pripravljeni na pesniško samorefleksijo. Hkrati pa je razpad »klasičnega« modernističnega pesniškega in poetološkega sveta pripomogel tudi k sprostitvi pesniške pisave. Le da svoboda, v kateri se je tako znašla poezija, ni več nedolžna svoboda nereflektiranega optimizma, temelječega zgolj na zamenjavi literarnih generacij in biološki prednosti prihajajočega rodu, pač pa gre za svoboda, ki lahko različne možnosti svoje eksistence odkrije šele v palimpsestni obdelavi, v moduliranju in reproduciranju svetá literarne tradicije in različnih pisateljskih taktik in strategij iz kataloga svetovne literature. Za poezijo (in umetnostne prakse nasploh) je napočil čas izgubljene nedolžnosti, obsojena pa je tudi na korespondiranje z logiko duhovnega imperializma svojega časa, izraženo v paradoksu, da je najbolj moderno pač tisto, kar je postmoderno.

Poniževa nova knjiga pesmi s svojim naslovom muzikalično uho sicer spominja na prijetne zvoke Vivaldijevih štirih violinskih koncertov, ki jih je mojster skupaj poimenoval *Le quattro stagioni*, toda že pogled na kazalo bralca pouči, da je Poniž vpeljal še peti letni čas in ga ne ravno v duhu blagozvočne glasbe beneškega skladatelja podnaslovlil »inferno amoroso«. Ravno ta podnaslov pa tudi že nakazuje, kaj je osrednja tema Poniževe poezije. Ne gre toliko za vprašanje pekla, ampak predvsem za vprašanje erosa, toda ne erosa v njegovi naivno izpovedni obliki, ki temelji na subjektovi zavesti o ljubezni kot harmonično skladnem odnosu med dvema ljubeznivima, neproblematični-

ma in nasploh plemenitima bitjema. Poniževa poezija ni zgolj zapis erotične evforije, pač pa eros predstavlja tudi podlago za upodobitev niza intenzivnih eksistencialnih doživetij in stanj. S tem se *Štirje letni časi* navezujejo na tematiko, ki jo je delno zastavila že avtorjeva prejšnja knjiga pesmi *Desetnice*. Velja pa opozoriti, da ni več nikarkršnega sledu satirično »družbenokritičnih« pesmi; da je prišlo torej do doslednega in načelnega premika v svet intime in obsesij individualno-eksistencialne narave. *Štirje letni časi* so blizu tudi sočasnim pojavom v slovenski (ljubezenski) liriki. Mislimo zlasti na Majo Vidmar, Iva Svetino in Braneta Mozetiča, saj vsak od njih odmerja erotiki izjemno in privilegirano mesto v svojem pesniškem diskurzu. Če jo primerjamo z »žensko senzualnostjo« Vidmarjeve, orientalsko rafiniranostjo Svetinove ali velemestno dekadentnostjo in poudarjeno čutnostjo Mozetičeve poezije, skuša biti Poniževa pesniška pisava kljub svetu naslade in dišeče omamnosti vseskozi prefinjena, obvladana in arhitektonsko strogo premišljena v svojih estetiziranih, če ne celo esteticističnih zapisih. Avtor *Štirih letnih časov* si je za razvrstitev svojih ves čas osemvrstičnih pesmi zamislil pravi poetološki sistem: celoto je razdelil na pet ciklov in prve štiri poimenoval po letnih časih, le da je njihovo zaporedje, kakršnega poznamo iz narave, spremenil po svoje. Ljubezen kot poglavitno temo svoje poezije je postavil v zimo, jesen, poletje in pomlad. Peti letni čas — inferno amoroso — pa pomeni svojevrstno osebno refleksijo prehojene poti »v celem letu«; refleksijo, razpeto med ljubeznijo kot temeljno »ontološko« kategorijo in vpraševanjem o samem statusu pesnjenja in pesniškega subjekta. To (samo)vpraševanje je določeno s »praznim spominom«, »zakletim molkom« in z bolečino zavesti o nemožnosti poimenovanja in zapisa neizrekljivega; prvega in poslednjega. Podobno, kot je z Moškim in Žensko v njunem krožnem donosu stalne nedorečenosti, izmuzljivosti in polaščevanja, je tudi z napetostjo razmerja med pisateljavo zavestjo in vablljivo-dražljivo nepopisano belino lista:

zevajoči papir, ki boliš s svojo
neizrekljivostjo, ki srkaš spomin kot
zlatolistna rana iz davnih časov, iz
pretečenih ur, kaj se skriva v tvojem
zakletem molku, katera beseda, v vroči
dih vsajena sredica misli, me prinaša
na visokem valu vetra, ki gre
skozte, skoz papir, zagonetno daleč?

(2. pesem iz cikla *Peti letni čas*)

Poniževa poezija, pisana večinoma v prvoosebni obliki, temelji na lirskem subjektu, ki ga spremlja melanholična, a tudi samovšečna »moška zavest«, zmožna pravega vitalizma. Gre za moškega, ki ve, da je čas brez ženske »čas brez besed« in da »krhko snov ljubezni« spremljata »sladka groza« in »srhljiva milina«. Toda ženska v tem odnosu ni

enakovredni partner, ni subjekt(ka). Pripada ji vloga skrivnostnega, čutno dražljivega in tudi nevarnega bitja, pomembnega zlasti za doživljanje Moškega, ki istočasno trpi in uživa ob nevarni, smrtonosni ljubezenski igri. Kljub slutnjam smrti in zloma, ki jih zlovešče, s svojimi nejasnimi namigi napoveduje ljubezenska drama, moška subjektiviteta stoji v središču. In ne samo to. Sposobna je celo doživetij sveta kot »dišeče, omamne okroglosti«, pa tudi še, ko se svet (ljubezenske) totalitete razkrije kot *privid*, to nima za posledico zamajanja subjekta, ampak nasprotno vodi le k njegovi še večji trdoživosti. V svetu brez transcendence, ki je bila nekoč še lahko garant subjektive notranje harmonije, je pesniški Jaz, ki želi ohraniti življenje svoje subjektivitete, prisiljen, da postane sam sebi svoja transcendence. Njegov položaj se paradoksalno celo krepi s prepričanjem, da je osamljena subjektivnost, »samotni videc«, ki stoji v centru sveta in v njem išče odslikave svoje podobe. Pesniški subjekt se je prisiljen osredotočiti na samega sebe, toda blaženstvo, ki mu ga nudi uživanje v samem sebi, ne more trajati dolgo, ker Jaz postane v tem »samouživanju« in naslajanju nad lastnim svetom kmalu nezadosten samemu sebi, saj čuti potrebo po nečem res stalnem in »substancialnem«. Ljubezen z veliko začetnico človeku kot bitju (spolne) razlike takšne »substancialne vsebine« seveda ne more nuditi, zato tudi »inferno amoroso«, ki pa vsaj v srečnih trenutkih lahko pričara iluzijo zaokroženosti sveta. Večji del življenja pa lahko subjekt preživi le zahvaljujoč svojemu moškemu vitalizmu, ki mu omogoča prenesti marsikatero izkušnjo na potovanju skozi toplejše in hladnejše letne čase. Vloga Ženske pa je predvsem v tem, da je svojevrsten poligon moškega vitalizma in ogledalo njegove (lepe) duše, saj /čas brez ženske je čas brez besed/!

S svojo osnovno intonacijo pomeni Poniževa poezija zanimivo »znotrajtekstualno« polemiko s pesniškim svetom avtorja *Odčaranega sveta*, ki se je odločil za drugačno pesniško strategijo. V mislih imamo predvsem pesem z naslovom *Nezadovoljni Narcis*, prvič objavljeno l. 1931 v *Domu in svetu*. Formalna podoba *Stirih letnih časov* pa s svojo pretanjeno arhitektoniko kljub še zmeraj prisotni osnovni modernistični strukturi vodi h »klasičnosti«, s tem pa tudi k zastavitvi vprašanja o spogledovanju s postmodernizmom.

Matevž Kos

Tine Hribar

Slovenska državnost

Separat *Nove revije*, Ljubljana 1989

Kot dodatna številka *Nove revije* je v okviru letošnjega letnika izšla posebna knjižica z naslovom *Slovenska državnost*, prispevke oziroma besedila zanjo pa je pripravil in napisal Tine Hribar. Z izjemo zadnjega teksta — »Slovenska država kot sistem« — so ostala besedila posamično že bila objavljena, večinoma v revialnem tisku, priobčena pa sta tudi intervjuja, ki ju je Hribar dal za mariborsko *Katedro* in ljubljanski *Dnevnik*. Knjiga, podobna nekakšnemu zborniku, izzveneva izrazito programatično, saj je poleg mestoma lucidnih analiz posamičnih odsekov slovenske novejšje zgodovine usmerjena pretežno v teoretično ekspozičuro in uveljavitev slovenske državne in nacionalne suverenosti. To dvoje — državno in nacionalno — naj bi se vzajemno pogojevalo in predpostavljalo, kajti narod, »po svojem izvoru naravna entiteta«, doseže svojo zgodovinsko in družbeno uveljavitev tako, da se pretvori v nacijo, temelj nacionalne suverenosti pa je pravica do odločanja o svoji usodi. To se pravi, pravica do samoodločbe in državne konstitucije; (takšna je pač forma, ki si jo je Evropa izbrala v zadnjih stoletjih, in res ne vem, zakaj bi morali Slovenci to formo zanemarjati). Hribarjeva knjižica in njegove razprave so torej povsem na mestu, vsaj v tem kraju in času. Državnost in suverenost si moramo zagotoviti, kajti, preprosto rečeno, zdaj ju nimamo. Dokazov za to menda ni treba naštevati. Jasno pa je, kot omeni avtor v spisu o novi slovenski ustavi, da nacionalna suverenost ni sama sebi namen, marveč je cilj, vse dotlej, dokler ni popolna, kakor naj bo obenem tudi porok nadaljnje razvoja.

Hribar izhaja iz dveh različnih miselnih tradicij. Njegova izvajanja si za obči referenčni okvir — kakor vsaka sodobna in relevantna politična teorija — jemljejo dediščino evropskega razsvetljenstva. Razsvetljenstvo, prehod človeka iz njegove nedoletnosti, je namreč z nepovratnim rezom vzpostavilo družbo, slonečo na posamezniku in torej v temelju opredeljeno s človekovimi pravicami in državljanskimi svoboščinami. Prelomnici, onkraj katerih se ni mogoče več vrniti, sta Kant in francoska revolucija. Isto velja za narod, saj je, izhajajoč iz avtonomnosti subjekta, tudi narod prišel do svoje (samo)zavesti oziroma

pravno formulirane pravice do samoodločbe (*Deklaracija o ameriški neodvisnosti*).

Druga tradicija, ki jo Hribar razvija in z njo nadgrajuje prvo, pa so recimo temu politične implikacije vsebovane v sodobnejši filozofski misli, predvsem od Martina Heideggerja naprej, z občasnimi analitično refleksivnimi postanki pri domačih avtorjih, kot sta bila Kocbek in Pirjevec, pa tja do najsplošnejše rečeno postmoderne problematike bivanja. Ta, novejša, pravzaprav šele nastajajoča miselna in kulturna tradicija postavlja svetost življenja pred človekovo svobodo, zato človeka ne navezuje samo na *pravice* in *dolžnosti*, marveč ga zavezuje tudi k *odgovornosti*. Nemara lahko v tem vidimo poskus preboja antropocentričnosti novoveškega subjekta.

Hribar skuša oba miselna tokova konsistentno združiti, kar lahko v zgoščeni obliki še najbolj preberemo v Filozofski utemeljitvi preambule nove Slovenske ustave, ki sta jo sestavili in predlagali Društvo pisateljev in Sociološko društvo. Preambula se namreč začinja z *zavedanjem svetosti življenja in človekovega dostojanstva*...

Tu pa nastopi problem. Nekateri trdijo, da bivanjska problematika, ki postavlja svetost življenja pred avtonomnost subjekta, ni primerna za operiranje s političnim diskurzom. Drugi so še ostrejšega mnenja in zavračajo kar celotno, grobo rečeno post-moderno problematiko, češ da vodi v politični obskurantizem, konservativno reakcionarnost itn. Zanimivo je, da so pomisleki prišli tudi »z one strani brega«, od koder se jim to sveto prikazuje kot pogansko in se boje njegove spojitve z nacionalnim. Toda prav isto legitimnost ima mnenje, kateremu se zdi ustava, ki izhaja iz temeljnih človekovih pravic in državljanskih svoboščin, obenem pa se zaveda svetosti življenja in človekovega dostojanstva, primerna visoko razviti in ozaveščeni družbi. Problem pa slej ko prej ostaja in se kaže v prvi vrsti v tem, kako določeni bivanjski problematiki, kamor spada tudi nacionalno, poiskati ustrezen političen odgovor. Tu je polje razpravljanja, pa ne samo v Sloveniji, marveč na svetovni ravni, še docela odprto, pri čemer je prizadevanje za pravno državo (civilno družbo) spričo zahtev sodobnega življenja le majčken korak. Hribarjev poskus je konsekventno in tehtno izpeljan, odlikuje ga tudi miselna širina, predvsem pa zavest, da je treba vsako stvar graditi postopoma, hkrati pa ne izgubiti globalnega, celovitega pogleda. Prav takšnih razumnikov nam danes na Slovenskem manjka. Navzlic temu nam pri branju ostane droben občutek nelagodja, saj prihaja avtor do nekaterih političnih zaključkov morda prehitro, posebej še zato, ker je referenčni okvir izvajanja utemeljen z razmišljanjem filozofov, humanistov in pesnikov (npr. Lévi-Straussa Strniše), ne pa tudi z rezultati politično družboslovnih razprav.

Drug problem, ki ga Hribar v knjižici razčlenjuje, lahko spremenimo v vprašanje: suverenost Slovencev ali država Slovenija!? Vpra-

šanje je retorično, čeprav se je na videz prav okoli njega, kot bi šlo za dva popolnoma različna koncepta, razvilo pravo obmetavanje kopij. Razcep v alternativni! Enim hodi na živce beseda *slovenska suverenost*, drugi si brez nje ne predstavljajo države Slovenije. Smešno je misliti, da bo nacionalna ideja v Evropi razpadla, prej obratno, vedno novi problemi vznikajo, zato se mi zdi, da sta si pojma vzajemna: suverenost slovenskega naroda pomeni suverenost Slovenije kot države in njenih državljanov (ergo tudi narodnostnih manjšin), suverenost Slovenije pa ne more pomeniti nič drugega kot suverenost Slovencev v domovini. Od kod tolikšna mōra in slepota ob majniški deklaraciji, mi pravzaprav ni jasno. Naj za primer navedem, da italijanska ustava, ena najdemokratičnejših, v prvem členu sicer ne omenja izrecno *italijanske* suverenosti države, a jo predpostavlja, saj npr. šele šesti člen priznava pravico do izražanja narodnostnim manjšinam v njihovem jeziku (torej v ne-italijanščini). Kdaj, kje in kako oziroma komu je to omogočeno, pa določa notranja zakonodaja. In ta Slovincem v Trstu in Gorici kakor tudi v Benečiji tega ne zagotavlja celovito. To vprašanje, če vzamemo za primer italijansko manjšino na Koprskem, je že zdaj kljub raznorodni marksistični dediščini bolje rešeno v SR Sloveniji. Sicer pa so Hribarjeva razmišljanja usmerjena bolj v načelno problematiko. Posebno noto imajo njegova opažanja glede vmešavanja Slovenije v notranje spore med Srbi in Albanci; po Hribarjevem mnenju v tem sporu ne gre zgolj za dnevno politične represalije, marveč odraža živelj na Kosovem razsežnosti, ki so nam tu, na Slovenskem, razumljive najbrž le do neke mere. Hribar tudi kritično oceni zbor v Cankarjevem domu, kjer so se politiki, namesto da bi nastopili državniško, prelevili v kulturnike, vsi skupaj pa so za svoje samodokazovanje poiskali oporo zunaj sebe. Srbiji pa očita, da se še vedno ne upa jasno nastopiti v obliki suverene, samostojne države, marveč se vztrajno zakriva pod preprogo skupnega, enotnega jugoslovenarstva. Pač, v ozadju je skrit račun . . .

Slovenska državnost je torej zanimiv in aktualen prispevek, ki terja še nadaljnjo kritično razpravo, napotuje pa k tistemu, kar je pri Tinetu Hribarju vredno spoštovanja in česar smo trenutno tudi najbolj potrebni — samozavesti in neustrašnosti.

Igor Škamperle

ROBNI ZAPISI

Boris Novak: CORONATION, Poetry Miscellany Chapbooks, English Department, University of Tennessee at Chattanooga, Chattanooga 1989. Pesnik izredno gibkega jezika in obujevalec najzahtevnejših tradicionalnih pesniških oblik je imel med svojim študijskim potikanjem po Ameriki srečo, da je prišel v stik z velikim ljubiteljem poezije jugoslovanskih narodov, še posebej pa modernega slovenskega pesništva — s profesorjem Richardom Jacksonom. Ta ureja *Yugoslav Poetry Series*, zbirko drobnih knjižic; v njej je izšel tudi Novakov sonetni venec Kronanje v lastnem prevodu in s pomočjo profesorja Jacksona, v knjižici pa je tudi prevod pesmi Zima Michaela Brigginsa, ki pripravlja antologijo slovenske poezije, uredil pa je posebno številko revije *New England Review/Bread Loaf Quarterly*, posvečeno slovenski poeziji. Ameriškim pesnikom, ki so menda glavni kupci in bralci teh drobnih knjižic, želimo, da bi ob Novakovi poeziji — kljub nekoliko manjši gladkosti jezika — uživali prav tako kot slovenski bralci. Pred izidom pa sta že novi knjižici poezije dveh mladih slovenskih pesnikov. (mb)

Richard Jackson: THE PROMISE OF LIGHT/OBLJUBA SVETLOBE, Glavin Press, Marblehead, Massachusetts 1989. Izbor poezije Richarda Jacksona, pesnika in profesorja kreativnega pisanja, urednika zbirke *Yugoslav Poetry Series* in velikega ljubitelja slovenske poezije, vsebuje štiri dolge narativne pesmi — nekatere imajo do sto dolgih verzov — v angleškem in slovenskem jeziku. Če lahko za narativno poezijo v Sloveniji ugotovimo, da deluje pravzaprav kot kratka zgodba z značilnim zrušenjem horizonta pričakovanja, pa poezija profesorja Jacksona izkorišča — če tvegamo in iz štirih pesmi potegnemo značilnosti poetike — preskoke v časih. Tako v *Rumeni luči Begunj* iz opisa podalpskih oračev v bližini umobolnice preskoči v čas druge vojne, potem pa se vrne v sedanost, v njej pa problematizira lastno pesnjenje. Večino je prevedel Boris Novak, prevod drugega dela pa je plod sodelovanja Aleša Debeljaka in Jureta Potokarja; prvi že ima knjigo v zbirki, ki jo ureja profesor Jackson, drugima dvema se to

obeta. S tem sta oddelek univerze v Chattanooga in profesor Jackson primera, kako je izvoz slovenske poezije prepuščen redkim poznavalcem in ljubiteljem, pa tudi tega, koliko redki posamezniki lahko naredijo za promocijo slovenske kulture. (mb)

Srečko Kosovel: GEDICHTE/PESMI, Wieser Verlag, Klagenfurt/Celovec 1988. Zelo redko se zgodi, da kak tujec v tako majhni književnosti, kot je slovenska, odkrije takšnega avtorja, kot je Srečko Kosovel. Taka izjema je Ludwig Hartinger, ki je v nemščino prevedel nekaj najbolj znanih Kosovelovih pesmi in jih kot dvojezično knjižico izdal na Koroškem. O Kosovelu je bilo že mnogo napisanega in bi bila nova interpretacija najbrž preobširna. Izbrane pesmi so tiste, ki Kosovela menda najgloblje zastopajo, kar pove prevajalec v spremni besedi z avtorjevimi besedami: »Moja pesem je kras.« Kraševca se spomni tudi Peter Handke, ko se v svoji *Ponovitvi* pokloni pred Kosovelovo domačijo v Tomaju. Izdajo je treba vsekakor pozdraviti, napisana je praktično za vsakogar, pri čemer pa se ne spušča v detajlnejšo analizo pesnikovega duha. Upajmo, da bo napoj najboljše slovenske književnosti še čimvečkrat pljusnil prek meja naših ognjišč. (ak)

Ivo Frbežar: KAMNAJ KAMENO KAMEN BESEDO, Založba Emonica, Ljubljana 1989. Baudelaire je v davnem 1857. letu izdano pesniško zbirko posvetil bralcu, ki ga ni. Vse od takrat muhavost bralne publike ni ovirala pesnikov, da nam ne bi vedno znova izročali besed. Nekateri so jih razgrnili predse kot z arabeskami prekrito špansko steno, drugi so z njimi razkrili tudi sebe. K slednjim sodi Ivo Frbežar.

Svojega odnosa do pojavnosti ni oblikoval v sferi spekulacije ali meditacije, temveč v intuitivnem doživljanju čarobnega, ki ga sevajo »zemlja«, »ranoveter z juga« ali »večer na slamnati strehi«. Tematsko črpa iz romantičnega kulta absolutnega, vseмогоčnega pesniškega subjekta, navezuje se na impresionistično maniro slikanja razpoloženj. Štirivrstičnica, tradicionalna katica slovenskega pesništva, je skrajno skopa, ogolela: zlahka bi jo združili v en sam daljši verz. Opazna je težnja po destrukciji logične sintakse, kot tudi poigravanje z zvočno platjo. Svobodno razpolaganje z že uveljavljenimi načini izražanja omogoča inovativnost pri klesanju novih besed. (dp)

Željko Kozinc: JASTREBJA ZIBEL, Emonica, Ljubljana 1989. Željko Kozinc je bil do pred kratkim znan slovenski javnosti predvsem in zlasti kot pisec filmskih scenarijev, čeprav se je predstavljal tudi kot pesnik (npr. *Ekloge o svobodi, Problemi-Literatura* 1985/12). Z zbirko pesmi *Jastrebja zibel* se zanesljivo uveljavlja v slovenski poeziji.

Temelj resničnosti je nadnaravno. Odkrivanje tega prvobitnega pa Željko Kozinc uresničuje z neposredno notranjo spoznavo. V več-

nem nihanju med partikularnim in univerzalnim, »... na koncu potovanja po brezciljnih stezah...«, teži k združitvi z absolutno bitjo, k popolnemu stapljanju človeškega duha z vesoljnim duhom. Pesmi, za katerih branje sta potrebni umirjenost in koncentracija, so odblesk pesnikovega duhovnega življenja in slutnja, da smo »... tam, kjer si v svojem tesnem valovanju sam streš krila, ...«.

Zbirka je izšla pri Emonici, založila sta jo avtor in Dušan Cunjak, ustanovitelj Emonice. (nn)

Željko Kozinc: KAČA POD KAMNOM, Emonica, Ljubljana 1989. Reuterjeva fotografija rudarjev, ki jim tovariši zakrivajo oči pred svetlobo — to je zunanja podoba zbirke pesmi *Kača pod kamnom*, ki jo je Željko Kozinc posvetil kosovskim rudarjem. Tako kot Jastrebja zibel je tudi ta, ki jo sestavlja triindvajset pesmi, izšla pri Emonici.

Avtor »na begu pred zagnanimi krdeli brezličja...« nakaže na vpetost v prostor in čas ter na večnost in problematiko te vpetosti, kar se pri njem preliva z duhovno-miselnimi tokovi in pride na površje z ugotovitvijo, da »uboga je dežela, ki potrebuje iluzije, še bolj ubog sem sam, ki le z iluzijo preživim«. In kako biti Človek in živeti ob nejasnosti in zamegljenosti vsakokratne resničnosti, ki nam jo vsiljujejo drugi? Težko, saj »življenje je le pretesen dih, ki izgori sredi želja, še preden se mu grlo odpre«. (nn)

Natig Rasul-zade: POTI POD ZVEZDAMI, Pomurska založba, zbirka Mostovi, Murska Sobota 1988. Zgodba je zgrajena iz številnih kratkih dogodkov in občutij, ki skupaj kot mozaik sestavljajo glavnega junaka, mladega pesnika, ljubimca, boema, vendar pa tudi razumneža in očeta. Ramiz je na začetku majhen fantek, ki glede na svojo mladost začuda dosti ve in ki se že nasploh bistveno razlikuje od vrstnikov. Pridno zлага prve verze, pri tem mu pomaga in svetuje njegov oče, ki je tudi pisatelj. S sedemnajstimi leti odide iz zakavkaškega Bakuja na moskovski Literarni inštitut, po ljubezenskem polomu se vrne domov, tu končno najde svojo srečo, ki pa vendarle ni taka, kot bi si je človek želel...

Pripoved lahko beremo z različnih stališč. V oči bije zlasti izrazit neosebni realizem, ki se tu pa tam staplja z osebno fantastiko, a se zdi, da ga ta tako le še bolj izraža in poudarja, oplaja. Zgodbo je moč razumeti tudi kot (večkratno) osebno tragedijo, čeprav ji izid vendarle še omogoča optimizem. Značaji so zgodbi primerno močni in bi lahko ponazarjali usodo kateregakoli sodobnega človeka, torej tudi bakujškega, azerbajdžanskega, ki slovenskemu seveda ne bo preveč tuj. (ak)

Juris Ritheu: SANJE V MEGLI, Pomurska založba, Murska Sobota 1989, zbirka Mostovi, prevedel in spremno besedo napisal Janez Stanič. Čukči so majhen narod na skrajnem severovzhodu Azije. Spa-

dajo pod državno oblast Sovjetske zveze, ki se je leta 1957 odpovedala nasilni graditvi socializma med paleoazijskimi narodi. Odtlej poteka »civilizacija« bolj »spontano«.

Čukči niso razvili svoje pisave. Dela Jurija Ritheua in njegovih vrstnikov zato pomenijo začetke čukotske literature. Očitno so sprejeli merila modernega sveta, po katerih narod brez lastne literature tako rekoč ne obstaja. S tem pa so nujno morali pristati tudi na kriterije umetniškega vrednotenja literature. *Sanje v megli* sodijo v njeno obrobje, prehajajo v polliterarno zvrst oziroma mejijo na etnologijo.

Namen Jurija Ritheua je panegiričen. Tega ne more zakriti z izborom belca za pripovedovalca. Rousseaujevska ideja preobrazbe belca v Čukča je le bled odsev razvoja romanesknega junaka v smislu evropske literarne tradicije. Zanimanje za način življenja sibirskega naroda ostaja slej ko prej edini razlog za prebiranje tega »romana«. (dp)

John Saul: PEKLENSKI OGENJ, Cankarjeva založba, Ljubljana 1989. Zdi se, da so 'magnum opus' v horrorju izoblikovali predvsem trije pisci: King, Herbert in Saul. Če je King vseskozi hotel izvor 'zla' vsaj navidezno racionalizirati in če je Herbert stavil na iracionalnost, je Saul ubral srednjo pot: v Peklenskem ognju je kolesje 'zla' sproženo v preteklosti, ki je njegove današnje žrtve ne morejo obvladati, in seveda ni nič kaj racionalno; tisto, kar je, resničnejše od življenja', je okvir zgodbe, prav kingovski: popisovanje družinskih sporov v malem mestu. Identifikacija? Vsekakor. Le da je uvod nekam predolg in da se Saul bolj naslanja na poetizacijo kot na (kingovski) grobi naturalizem. Tudi zato je kralj tega žanra še naprej en sam. (ab)

Friedrich Nietzsche: ONSTRAN DOBREGA IN ZLA, H GENEALOGIJI MORALE, Slovenska matica, Ljubljana 1989, Filozofska knjižnica XXXI, prevedla Janko Moder in Teo Bizjak. *Iudicando homo reus, huic ergo parce Deus.* Kot mnogi neskromni duhovi je tudi Nietzsche napovedal, da bo njegovo delo uganka še nekaj stoletij, in ob Joyceu ima redko srečo, da se ni zmotil. »Predigra k filozofiji prihodnosti« in »polemični spis«, ki sta izšla ob stoletnici potopitve misleca v neobvladljivo lucidnost, spadata med spise, ki se ukvarjajo s poskusom zunajmoralne obravnave moralnih fenomenov. Kot navadno se avtor bori proti svojim zoprnikom in proti vsej preteklosti, »modernim idejam«, religiji, to pa z njemu lastno nedoslednostjo, grobstvo, kontradiktornostjo in dvoumnostjo, ki sploh omogoča avtorjevo aktualnost. Dražljivost branja večata današnjemu ušesu nepriemno izrazje in avtorjeva borba z mlino na veter. Pa vendar je Nietzsche avtor, ki ga je treba ven in ven brati, če se le da, brez spremnih besed. Tokrat jo je napisal ničefil in ničellog Ivan Urbančič, ki se bori proti »modernim idejam«, fašizmu, boljševiski logiki in kar je še napada nevrednih stvari — o, kdaj bomo postali ničefagi!? (mb)

Bogdan Osolnik: Z LJUBEZNIJO SKOZI SUROVI ČAS, založba Borec in Dolenjska založba, Ljubljana in Novo mesto, zbirka Sila spomina. Spomin je lahko sila, če nam preteklost daje ključne za odklepanje sedanosti, lahko pa je prisila, če nam odmerjajo sedanost s ključi preteklosti. V silni zbirki je izšla še ena knjiga spominov na težke, a lepe, na krvave, a ljubezni polne čase, po katerih svetli zarji srce bridko vzdihuje. Osolnik je spominjalec ostrega spomina; vojno opisuje tako, da nam je jasno, da je bil boj proti sovragu in domačim pomagačem poln ljubezni, da so »vse delali z ljubeznijo« oziroma da je »prav sredi vojnih strahot v ljudeh zmagovala tudi ljubezen, v najžlahtnejšem in tudi najširšem pomenu te besede«. V času, ko je članov ZZB vse več, ko razmišljajo o sprejetju novih, rojenih po vojni, so spomini pomembni za osvetljevanje vojne, saj bodo morali biti pri pisanju zgodovine — poskusu rekonstrukcije resnice preteklosti — upoštevani prav vsi pogledi na žrtvovanje, na katerem temelji naša družba. Ker knjiga ni literatura, bi jo lahko vrednotil le zgodovinar ali priča. (mb)

Feri Lainšček: VISOKA PESEM, samozaložba, Murska Sobota 1988. *Visoka pesem* je druga samostojna pesniška knjiga Ferija Lainščeka, ki ga sicer bolj poznamo kot odličnega prozaista. Je sodoben prepis biblične *Visoke pesmi*. V njej spremljamo dramaturgijo ljubezenskega približevanja, ki za razliko od bibličnega pripelje do konkretizacije, vendar pa se v pesniškem zapisu spretno in subtilno izogne banalizaciji. Lainšček na nekaj straneh z mehкими in poetičnimi besedami sestavi ljubezensko zgodbo, ki se dogaja skozi silovito, vendar nežno slo ljubezenskega približevanja in se konča, razprši, razpušči v poetičnem in destruktivnem vzdušju končnosti.

Mehke udarce pesniškega jezika in subtilnost v Lainščekovi *Visoki pesmi* povezuje tudi likovni element. Ljubezenska zgodba z besednega materiala preskakuje in se razliva v govornico barv. Medij barve suvereno prevzame sporočilno moč besede in hkrati znotraj poezije relativizira samo besedo. Barva v Lainščekovi *Visoki pesmi* navsezadnje tudi govori o nemoči besede, da bi izrekla neizrekljivo.

Lainščekova *Visoka pesem* s svojo združitvijo jezikovnega in likovnega medija ni samo uspel eksperiment. Je precej več: lepa, subtilna knjiga, ki s svojo poetičnostjo preseneča in ohranja dobro ime poezije. (jv)

Mario Vargas Llosa: KDO JE UBIL PALOMINA MOLERA, zbirka Mostovi, Pomurska založba, Murska Sobota 1988, prevedla Nina Kovič. Peruanec Mario Vargas Llosa, ki so ga nekoč imenovali »čudežni otrok latinoameriške literature«, je skupaj z avtorji, kot so Borges, Onetti, Rulfo, Fuentes, Cortazar, Yáñez, Marquez, Asturias, Sabato, Scorza, Amando, Roa Bastos in še kdo, latinoameriško prozo povzdignil na za-

vidljivo visoko mesto v hierarhiji prozne pisave. Zaslovel je že s svojim prvim romanom *Mesto in ščeneta*, ki je, tako kot tudi nekaj njegovih kasnejših romanov, preveden v slovenščino.

Roman *Kdo je ubil Palomina Molera?* razvija preprosto, tipično zgodbo Latinske Amerike. Okvir te zgodbe je iracionalno nasilje brutalnega oblastniškega vojaškega aparata. Policaja Silva in Lituma hočeta na vsak način razrešiti vprašanje, kdo je tako brutalno ubil lepega mladega Palomina Molera, ki se je zaljubil v polkovnikovo hčer in zato postal vojak. Civilisti, ki slutijo ali vejo, da je brutalni uboj Palomina Molera iz takšnih ali drugačnih razlogov zagrešil vojaški aparat, ne verjamejo, da bosta policaja našla krivca. Točneje, ne verjamejo, da se bosta upala pokazati nanj. Vendar se tokrat motijo. Silva in Lituma razkrijeta ozadje umora in tudi najdeta krivca, vendar od tega nimata nobene prave koristi. Civilisti v svoji vsesplošni mistifikaciji iracionalnega vojaškega nasilja tako ali tako ne verjamejo, da je sploh možno najti krivca, nadrejeni pa ju premestijo v odročne kraje...

Osnovna shema romana *Kdo je ubil Palomina Molera?* je kliše. Ne moremo se znebiti vtisa, da Llosa ponavlja obrazce, ki smo jih srečali že pri mnogih latinoameriških avtorjih, pa tudi že v njegovih prejšnjih delih. Tudi krajša forma romana, ki linearno zasleduje v bistvu le en sam dogodek, v romanu *Kdo je ubil Palomina Molera?* ni nikakršna novost. Po drugi strani pa Llosa svoje mojstrstvo dokazuje prav s tem, da iz klišejskih situacij naredi zgodbo, ki se prebere tako rekoč v eni sapi. (jv)

Maja Vidmar: NAČIN VEZAVE, Mladinska knjiga, Ljubljana 1988. Najprej je bilo tako, da je Maja Vidmar napisala in izdala nadvse opazno pesmarico o potovanjih na kratke razdalje. Nekdo je njene popotpisne vpise natančno prebral in ji prav pristrčno zaželel lepo popotovanje po upesnjenih in siceršnjih svetovih. Avtorica ga je poslušala, šla s peresom v roki naprej in glej! — že imamo pred sabo njen drugi pesniškozbirčni zastavek, *Način vezave*. Zdi se, da so v njem poročila o odhodu z iste začetne postaje, vendar pa je bilo avtoričino tokratno potovanje očitno daljše, *homecoming* pa se ji je pripetil v turobnem vremenu.

Kratek premislek o *Vezavi* se mora skorajda neizogibno začeti pri pretehtavanju vloge Maje Vidmar v kontekstu sodobne slovenske literature. Očitno je, da se nobeno razpravljanje o tej fantazmi ne more izogniti njenemu imenu, a odgovor na vprašanje, zakaj je Vidmarjeva tako dragocena, pomembna in všečna, je tako rekoč neulovljiv. Se vsem dogaja nekakšen *faux pas*? Jo vsi berejo »po svoje?« Je morda giocondovski nasmeh »tisto« magično? Kaj pa, če njeno pesnjenje vsakomur daje prav tisto, kar od nje pričakuje — seveda vehementno pronicljivo zavito v verzni omot — in bi si M. V. morali izmisliti, če je ne bi bilo: Vsekakor ostaja tudi v *Vezavi* temeljna optika ženska.

Za zbrane pesmi je značilno, da jih Vidmarjeva noče nasilno zgostiti in izrekati v vsaki vsega: v verzno tkivo premišljeno vpleta na videz nedolžne jezikovne preskoke, ob katerih se zavemo, da so prav ti tisti, ki te pesmi narejajo za pesmi Maje Vidmar kot blagovne znamke. Šarm te poezije pa je hkrati še v tem, da je medprostor med temi — povzemimo po Grafenauerju — »drobnimi jezikovnimi senzacijami« zapolnjen s presenetljivimi besedami o molku, prežeči samoti in refleksiji o njej. Tako bi bila navsezadnje le stvar nekakšne projekcije, če bi v novi poeziji Maje Vidmar hoteli še zmeraj videti le presunljivo lirično izpisan monolog telesa. Avtorica potuje daleč. (ib)

António Lobos Ontunes: HUDIČU V RITI, Pomurska založba, zbirka Mostovi, Murska Sobota 1988. Roman *Hudiču v riti*, ki tvori del trilogije o portugalski kolonialni vojni v Angoli (1961—1974), je delo znanega portugalskega pisatelja António Lobosa Antunesa, pripadnika t.i. generacije iz kolonialne vojne. V romanu osebna izkušnja preraste v kritiko portugalske kolonialne politike, ki je generacije ljudi oropala za mladost. Pripovedovanje poteka na dveh ravneh. Protagonist pripoveduje o svoji »afriški vojni izkušnji« neki ženski. Hkrati pa pripoveduje drugo zgodbo, zgodbo o odnosu do te ženske, ki ga posluša. Ta pripoved odraža nezmožnost »junaka«, da bi se ob povratku iz Angole prilagodil »normalnemu življenju« v Lizboni. Modernistični način izražanja, prepletanje obeh zgodb, preteklosti in sedanjosti, podzavesti in referenc na zgodovinske dogodke in osebe, spretna in slastna uporaba jezika tvorijo »obseden samogovor protagonista«, ki pa večkrat rezultira v hermetičnosti in celo dolgoveznosti. Kljub temu to delo dokazuje, da se portugalska književnost ponovno, po tolikih letih zatišja, vrača na police knjižnih moljev. /ug/

Ime prejemnika: (Navedite ime in priimek, če je možno, in naslov)

po prejemnem potrdilu.

Ime in priimek:

Ulica:

Polta:

Datum:

Podpis:

Imenik naročilo pošljite na naslov uredništva revije
Literarni, Gospodkova 107I, 61000 Ljubljana.

Spoštovani bralci!

Kot se spodobi za revijo, ki jo bralci takoj ob izidu sprejmejo za svojo, je tudi 1. številka naše revije v celoti pošla.

Tiste, ki se zdaj odločate, da boste postali naši naročniki, vljudno prosimo za razumevanje, ker vam 1. številke ne bomo mogli poslati. Celotna naročnina tudi za vas zaradi naraščajočih stroškov tiska ostaja ista — 60.000 din. Vaša naročila pričakujemo na naslovu uredništva: LITERATURA, Gosposka 19/I, 61000 Ljubljana.

Rešite glave usode žepov — naročite LITERATURO, revijo duhovnega luksuza!

NAROČILNICA

Naročam revijo Literatura, letnik 1989 od 2. številke dalje, ostajam pa tudi naročnik naslednjih letnikov vse do pismenega preklica. Naročnino za letošnji letnik bom plačal(a) po premjemu položnice.

Priimek in ime

Ulica

Pošta Datum

Podpis

Izpolnjeno naročilnico pošljite na naslov uredništva revije Literatura: Gosposka 10/I, 61000 Ljubljana.

ZBIRKA ALEPH

1. Štefan Remic: NATE PADE PATINA	50.000
2. Igor Zabel: STRATEGIJE. TAKTIKE.	razprodano
3. Milan Kleč: BRILJANTINA	razprodano
4. Franjo Frančič: DOMOVINA, BLEDA MATI	razprodano
5. Alojz Ihan: SREBRNIK	razprodano
6. Boštjan Seliškar: SLEPA OKNA	razprodano
7. Aleš Debeljak: SLOVAR TIŠINE	razprodano
8. Lidija Gačnik: MAGDALENA	30.000
9. Peter Božič: CHUBBY WAS HERE	50.000
10. ROŠLIN IN VERJANKO	50.000
11. Brane Mozetič: ZAKLINJANJA	razprodano
12. Lela B. Njatin: NESTRPNOST	razprodano
13. Rade Krstić: NA SRCU ZEMLJE	15.000
14. Vladimir Bartol: MED IDILO IN GROZO	razprodano
15. Ciril Bergles: ELLIS ISLAND (slovenski)	50.000
(slov.-ang.)	90.000
16. Aleksa Šušulic: KDO MORI BAJKE IN DRUGE ZGODBE	40.000
17. Andrej Blatnik: BIOGRAFIJE BREZIMENIH	razprodano
18. Milan Jesih: PREMI GOVOR	80.000
19. Aldo Žerjal: PO PIKAPOLONICI	50.000*
20. DROBCI STEKLA V USTIH (antologija svetovne poezije XX. stoletja s homoerotično tematiko)	120.000*

* cena velja do izida

Naročilo? Preprosto. 1. Izberete si željene knjige, seštejete cene, odbijete petino (20 % popusta). 2. Dobljeni znesek s položnico nakažete na žiro račun **RK ZSMS 50101-678-47163 (za Aleph)**. 3. Kopijo položnice pošljete na naslov **ALEPH, RK ZSMS, Dalmatinova 4, Ljubljana**, in pripišete, katere knjige želite. 4. Ko dopolne na vratih pozvoni, je to poštar, ki v torbi nosi željene knjige. 5. Prijetno branje vam želi založba **ALEPH**.

