

LITERATURA

POEZIJA

Veno Taufer, Gregor Podlogar, Primož Čučnik

PROZA

Jože Snoj, Marijan Pušavec, Barbara Simoniti

30 LET POKRA

Marko Juvan, Taras Kermauner, Janko Kos

Boris A. Novak, Peter Kolšek, Ivo Svetina

Iztok Osojnik, Matija Ogrin

INTERVJU

Andrej Capuder

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Paul de Man

ZADNJA IZMENA

Hansjörg Schertenlieb

FRONT-LINE

Taufer / Bergles

Pogačnik / Dolgan

ROBNI ZAPISI

KAZALO 1996

NOVEMBER-DECEMBER 1996

65-66

Poezija

- 1 Veno Taufer: *Ponovna prelomja*
 6 Gregor Podlogar: *Metafore srca*
 10 Primož Čučnik: *Pesni*

Proza

- 14 Jože Snój: *Zgodbe iz doze*
 33 Marijan Pušavec: *Moja ženka bo smrt grenka*
 41 Barbara Simoniti: *Ariadnino pletivo*

Trideset let Pokra

- 52 Marko Juvan: *Prokletstvo igre in gobice – porajanje ludizma v Pokru*
 77 Taras Kermauner: *Poker ni poker; Poker je svet*
 83 Janko Kos: *Pismo urednikoma*
 86 Boris A. Novak: *Ritem pri Šalamunu*
 97 Peter Kolšek: *Poker pri Savici*
 100 Ivo Svetina: *22. maj 1965*
 111 Iztok Osojnik: *Osim toga*
 121 Matija Ogrin: *Doba in njeno lažno zlato*

Intervju

- 131 Andrej Capuder: *Heroična doba Slovencev je za nami*

Enciklopedija živih

- 145 Paul de Man: *Krištvo in kriza*

Zadnja izmena

- 161 Hansjörg Schertenleib: *Brat in sestra, Signorina soba*

Front-line

- 176 Josip Osti (Taufer: *Še ode*) / Darja Pavlič (Bergles: *Razsežnost prosojnosti*) / Vera Vukajlović (Pogačnik: *Ponoreli kompas*) / Vanesa Matajč (Dolgan: *Tri ekspresionistične podobe sveta*)

Robni zapisi

- 197 Cendrars / García Márquez / Hoffmann / Kociper / Krstič / Lessing / Mastnak / Prisotnost, predstavljanje, teatralnost / Rupel / Sanchez-Silva / Schneider / Sémpe & Gosciny / Staff / M. Zajc

Kazalo 1996

207

POEZIJA

Veno Taufer

Ponovna prelomja

I

pesek pušča sled
v telesu
od kod pesek
iz vetra
od kod veter
iz tople sape
od kod ta sapa
iz pesmi
zelo stare

II

zakaj bežiš ko ti odteka
kri in barva
pesek peščene ure

III

poln gnoja je
ta oblak tišči
čisto na robu rezila se
zvijam

IV

POGLED

onkraj spenjenega morja sneg
tih na bregu
bel samorog vzpet
na moje ustnice
s senčnim pogledom

V

prisluškujem v tišino
poškropila me
je bašo tvoja žaba

VI

LEPA VIDA SPRAŠUJE

oljke ste videle
kri v akvileji ribe v ogleju
ptiče v vejah skrivenčene
oljke zaraščene

VII

RIBA GOVORI

vse sem že zapisalo govori
morje samo še prepisujem
riba kaj takega slišim prvič

VIII

njet vam izgnanija

Lermontov

oblaki nebeški
popotniki brez strehe
po mrzli vodi bosi

IX

njega bi pričakoval najmanj
čeprav vem da je zmeraj tu
življenje ječa čas v njej
rabelj obračaj tu imaš ključ jezika

X

kadar razimeni morje premnogo
morskih imen
izrabljenih zgubljenih zavrženih
splakne dež
in razimeni luč v temo obrne temo
v luč vzdiguje
ogelj ko vzprasketava na kamnih
v krogih pen

XI

NA TEM BREGU

stopajočemu po lupinah školjk na nesnažnem bregu
med scefrano embalažo mastnimi madeži
obruški barvastih črepinj
drami upanje da odisej je oprezoval
po oblinah teh polgolih deklin

XII

MEMENTO

ne boš gledal gor zmeraj bolj
 bo lezla zemlja v tvoje dupline dol
 v blatno temo lobanje vate bo
 odriaval sloje peska strog topot nog

Gregor Podlogar

Metafore srca

*Edini prostor, ki je prazen, brez
človekove samote, je tisti, skozi katerega ni šel
nihče.*

César Vallejo

PROMETEJ V SNU

Kdo je pretihotapil tvoje sanje, Prometej?
Kdo je pustil za seboj
ognjene sledi,
ki jih bo prekril pesek časa?
Ali ogenj dogori,
če imaš ogenj v sebi?
Ali s tem postaneš,
kar si si vedno želel?
Jaz jemljem darove,
upiram se, rastem, želim si.
želim si dehtenja vonja
ljubljenе ženske,

nežno, počasi ...
 Odklenil bom nebo,
 prebodeno z močjo
 telesa in misli.
 Čutim, da si vedno blizu,
 čisto blizu.
 Med mano in tabo
 je le še atom svetlobe,
 ki pada
 in ga nihče ne more ustaviti.
 Tvoja Beseda pušča prostor,
 ki je namenjen stvarjenju
 Adama,
 čeprav ti nisi ti
 in jaz nisem jaz.
 Si nič, ko prihajaš,
 ko odhajaš?
 Nimaš svojega imena,
 in ko se vrneš,
 imaš vedno drugo ime.
 Nimaš ust,
 in ko govoriš, si vse.

ZEMLJA

Neolitski grobovi dišijo
po zavezanosti zemlji.

Mogoče smo edini.

Mogoče krog,
stopnica do absoluta,
nima povsod oblike kroga.

Mogoče je nepopolnost
najvišja točka, iz katere rastejo temelji
kozmosa.

Mogoče je misel o začetku
misel konca.

Mogoče si edina,
ki si del mozaika
življenja.

Zemlja, ti si tisto,
kar smo zares izgubili
z bogom.

Zapuščamo tvoje sanje,
zapuščamo svojo
neopazno barvo duše,
zapuščamo akorde,
uglašene v metaforah srca.

ORFEJ

Podariš mi ime,
 podariš mi oči,
 s katerimi gledam svet,
 da bi opazil večnost,
 ki kaplja
 iz tvojih rok.
 Rok, narejenih
 iz besed in not,
 rok nemilosti v milosti.
 Podariš mi sen, da zapišem to,
 česar ne vidim,
 da lahko padem
 v brezno
 vseh zgodb sveta,
 kjer se naselim
 v mislih faraonov,
 kjer zaspim v vetru,
 ki piha v jadra
 Odisejeve ladje,
 kjer postanem pot,
 po kateri hodi Faust.
 Moja podoba,
 Orfej,
 je podoba hieroglifa,
 ki ga veter raznaša
 skozi vse
 pokrajine časa in prostora.

Primož Čučnik

Pesmi

MERJENJE NOČI II.

Ženska iz moje kosti, sled v tebi je moja sled. a spuščaš se globlje in postavljaš temne tabore, od koder uravnavaš gibanje nomadov. ustavijo se, da dobijo hrano in pijačo, pogreješ njihovo otožnost in pospremiš sonce na zahod.

ženska iz mojega rebra, mečeš največjo senco, prižigaš najmočnejšo svetlobo, za naše sanje in noči, ležiš gola in nedotaknjena. spoznal sem te, ko se je pod temnim kotom lomil žarek. ležala sva gola in razdelila ljubezen.

ženska moje kosti, iz tvojih rok sprejemam spoznanje o barvah budnosti in barvah sna. koža, kjer se božaš, je prepojena z oljem. voda, v kateri se čistiš, je morje. sol je hrana najine ljubezni in potopa.

kar sem se naučil, je prišlo od tebe.
in hudo in dobro je prišlo od tebe.
tekočina, prozorna in bela, je od tebe.
jabolko, modrost in krči rojstva, ženska,

sled v meni je tvoja sled.

ŽELJA

Bila si zadaj, za vsakim stavkom in za vsako
kretnjo, v slehernem premiku, bila si voda,
na kateri sem stal kot čudež, ki je odprl
morje Mojzesu in vsemu ljudstvu, bila si nit

sredine, kjer sem tekel in nisem bil sredina,
če se to podre, sem vedel, je vse zaman,
tudi kaplje in mera, ki jo je postavil čas,
bila si v krvi očeta, ko je slišal za lepoto

in dovolil ljubezen, bila si v mesu in vinu,
ko so sestavljali koščke naših usod,
ker nekaj je iz radosti, nekaj pa iz groze,
ptič je prazen prostor, ki ga ne seka glas.

za čas sem vedno mislil, da je podoba boga,
pripravljen sem na to ločitev, ker zmeraj sanjam
ton, ki neskončno izzveni. – ne bo zaman,
prošnje bodo uslišane, čudež se bo ponovil.

kar vem jaz in kar veš ti, so le stopnje na poti
želje. – v toplem si in hladnem, v zaprtem
in odprtem – dihanju mojih oči.

PISMO

Največ pesmi ne razumem. še svoje le napol
in samo včasih cele. ene berem dvajsetkrat,
druge sploh samo oplazim. se ne dotaknemo.
redke pa so takšne, ki zasvetijo in se jih
ne rešim več, ker sem zaljubljen. kratek
premor ali izmišljena pozaba ne pomagata.
moram se vrniti z ljubeznijo in se skrčiti na
gladini razumevanja, bližine. kot pri ženski
in prijatelju, ko poznaš že vse njune slabosti,
a jih oprustiš že vnaprej. ker ni pomembno.
ker so drugi nivoji. priznam: ne razumem
poezije, čeprav me privlači in potaplja in vzdiguje,
mi šepeta besede v krogih, se igra s tem, kako
sem šibek in močan, kako sem pol in cel.
vem pa tudi: nekaj se je prelomilo. že prvič, potem
še drugič in tako naprej. vseskozi se lomi, hrsk,
suh les, dolga palica iz leske. piščalka, plešem,
kot ti piskaš. jaz sem zvesti poslušalec,
ki te rabim. ljubezen, seštevek vseh trenutkov
v praznem. molk in razdalja. se vse izteče.
se ne izteče nič. in še to, kar pravi Miłosz:
who serves best doesn't always understand.
dovolj smo daleč, ko temu rečemo ljubezen,
in priznam še enkrat: sem že. še nisem.
tole pišem tebi, ki se že končaš,
a nama najdem vedno nov začetek.
in kot v ljubezni izrečem tvojo polt.
vem: treba je biti natančen. iz zaupanja.
treba je misliti na vse. zmeraj več kot
sebično. kaj naj rečem: pogrešam te,
v tej pesmi. pogrešam te v tej sobi,

pogrešam tvoj glas. pogrešam tvoj glas.
 in kurjo polt dotika. samo iz ljubezni je
 mogoča pesem. lepota je vakuum. vakuum je
 popolno. popolno je krčevito in prosto.
 kdor najbolj služi, ne razume vedno.
 to zdaj prestavi daleč stran in pomaga.
 vse se čuti. vse miruje. vse je.

PROZA

Jože Snoj

Zgodbe iz doze

Kadar je moj oče začel pripovedovati zgodbo, se mu je v ustniku in med ustnicami obvezno morala kaditi cigareta. Odmaknil se je udobno od pokosilne mize in segel po svoji cigaretnici.

Po kakšni cigaretnici neki. Po cigaret-dozi, vendar. In po kakšnem ustniku – po navadnem lesenem špicu, se reče

moja zadnja dudka – o ti moj zatrto prešerni bogseusmili ata, ti mehki, vse dopuščajoči lipov Bogec svojega in mojega kuhinjskega veselja – moja zadnja dudka je bil tak špic! Pa ne samo tak, ampak dražji in lepši! Kdaj mi je, pametni nespametnež, dal potegniti dim skozi tako votlo palčico, se seveda ne spomnim. Gotovo sem mu bil še v naročju in najbrž se je ravno pripravljal, da uvije vanjo cigareto, pa si, bržkone, ni mogel kaj, da ne bi hudomušno ustregel moji scartljani zvedavosti – samo Bog, ki nas neskončno ljubi, nas s tako nespametno prostostjo tako lahkomišelnostjo nevarno razvaja! Potem sem, razvajanec, gotovo hotel imeti svojo, svoj špic. A ne, ata, da kadimo mi moški?! in sem ga, od tega zatolčeno vsemogočnega moškega naše kuhinje, tudi dobil! Bil je dolg in plosek, roženorumen in po vsej površini ovijalkasto izrezljan damski cigaretni ustnik – ampak preden sem ga vzel med prstke ter ga odtlej pri svojih nastopaških igricalah v velikih lokih prinašal k ustkom, možato puhajoč iz njih nevidne oblake, je moral ata skozenj zmeraj povleči nekaj dimov. Ta okus sem hotel. In ta vonj! To je bil vonj, ki sem ga vdihaval z noskom v njegovih od tobaka porumenelih brkih, vonj najinih noskanj in kljunčkanj. Še danes

ga imam in včasih spominsko zavoham v osivelih, pod nosnicami od tobaka porumenelih brkih

Preden sta skozi njegovi – vidno stanjeni, da bi bila dimu pot ja tesnejša in užitek zgoščenejši – vdrla dva svetlomodra curka, je pa trajalo.

Segel je torej ata najprej v žep po dozi – in to zmeraj v desni, in to zmeraj od suknjiča, in če je ta visel na obešalniku, je pač moral korak dva do njega – in ta bogve koliko vsega nam še neznanega zagotovo obetajoči znani gib torej smo otroci pospremili z dolgim izdihom pričakovanja, torej ne ravno brez sape, a ne daleč od tega – naša mama, tam nekje med mizo in pomivalno skledo, vodovodno pipo in pipico na povrevajočem kotličku nad pekačem štedilnika, pa z nasmeškom pol iz občudovanja in radovednosti, pol pa tudi že iz nam kar zoprnega treznjakarskega prigovarjanja Spet, a ne, se boš zmišljeval, Tone, da se bo kar kadilo!

Potem je – ta naš na vsa ušesa poslušani ata s tisto ploščato stvarčico na dlani – s palcem pritisnil na vzboklinico v njenem robu in doza se je, v rahlem trzljaju, razprla kot živa, kot školjka

bila je srebrna, kot je vztrajno zatrjeval, in tudi njo je – kot vse, česar v vsem svojem iz rok v usta življenju ni nujno potreboval – dobil v dar od bogve koga bogve kdaj Od bogve katere ljubice, a, Tone?

Pri tem maminem le napol šaljivem vprašanju si je ata zmeraj s hrbtno stranjo v ta namen malo ukrivljenega kazalca skrivnostno postavljajško levo in desno potegnil čez brke

veš, Vera, preden te je naš Tonče hvalabogu dobil, je bil precej živahen! Kakšne je špičil tam po Medžimurju, v Čakovcu, pa po Mariboru, tu v Zagorju sicer ne vemo več, ampak ko je bil še fant, še doma – – – in sledila je zgodba o nekem vaškem britofu in o tem, kako je naš ata Ta vaš ata je bil včasih res gavnar in pol! na begu pred razjarjenimi domačimi fanti na njem prebrisano prebil noč Hop opolnoči čez zid med grobove – oni, s krepelci v rokah, pa mimo! in naš ata je to zgodbo tudi sam z velikim užitkom poslušal A slišite, a slišite zdaj, ha ?!

Naš ata je bil – za razloček od dve leti starejše, navzven tihe, zatrto in zastrto lepe, šele pri tridesetih poročene, nadvse bolečinske, na vse in še posebno nanj strastno ljubosumne in nam vsem do zadnjega čuta predane mame – torej človek z zgodovino. Eno od njenih vznemirljivih znamenj je bila drobna, v črkico u uvita zraslina pod njegovo levo prsno bradavico

Šele potem, ko sem začutil nekaj mokrega in toplega v čevlju, sem ugotovil, da me je norec ljubosumni ustrelil. Kar iz parka sem jo mahnil k zdravniku, dobremu znancu, lumpali smo skupaj – midva pa rabin pa še en advokat – tam po Čakovcu, no in ta moj hrvaški dohtar mi je izluščil kroglico, ki mi je obtičala med rebri – tako drobceno, iz damske pištole, kaj boš s takšno!

Kaj si pa delal v parku, ata?

Kaj se pa dela v parku, kaj. Sedel sem, a ne, na klopici.

A sedel si, Tone, pa kar sam, praviš?

Sam? Kako sam? Kdaj pa človek na klopici v parku sedi sam?

Pa te je res morala imet rada, tista – – – tista – – – da ti je podarila tako drago dozo.

Kdo pa pravi, da mi jo je prav ona

– – – ampak ta doza je bila za nas že za zmeraj povezana s tisto u zaraslinico, ki smo mu jo otipavali pod razpeto pižamo ob nedeljskih jutranjih poležavanjih In s tisto bogato, uh, otroci, vi si ne predstavljate, kako bogato Židinjo iz Čakovca, s tisto, Vera, da bi se jaz kdaj – – – kaj bi jaz, pa še Slovenec, pa še druge vere, s takšno čisto drugačno, razvajeno bogataško?

in ta doza je bila res drugačna od drugih cigaretnic, ta atova doza iz Čakovca Res je srebrna, kar potežkajte, če ne verjamete in res ni bila le plehko ponikljana, ploska škatlica, jekleno svetla in gladka kot tiste navadne pod steklenim pultom v trafiki, ampak vsa drobno nagrbančeno potolčena, debela ter z rahlim rumenkastim nadihom in le krožec natanko na sredini pokrovčka je bil do ogledalnega sijaja zglajen. V ta krogec, v to nepremično kovinsko gladinico, pa sta bili, kot da sta ujeti v večni spominski led, v tenki tenki ročni pisavi vgravirani dve, druga z drugo nerazdružno sprepleteni inicialki. Dolgo dolgo sem ju včasih, sedeč očetu v naročju, napeto in naporno trajajoče trenutke razbiral in se pri tem učil njegovega spoštovanja predmetov Dela človeških rok, zapomni si za zmeraj Darila iz človeških rok za spomin, Uško! preden sem se ju naučil razvozlati in razbrati. Preden sem iz tistega okrancljanega uvijanja nepretrgane spominske nitke izčrkoval A in S, sta črki migotali pred mojimi očmi le kot srebrnočrne vitice odcvetelega srobotata tam v pobočju nad stezo ob Treh ribnikih Ata, povej še enkrat, kako te

je tisti ljubosumni norec ustrelil v parku

A kje smo, neštetokrat takole za mizo, še bili do že neštetokrat ponovljene, zmeraj s čim novim že kako dopolnjene zgodbe! Doza se je bila, vendar, šele komajda razprla v očetovi dlani

posredi in podolž tako njenega zgornjega kot tudi spodnjega krilca sta tekla dva rumena elastična trakca, s kaveljci zataktnjena za četvero izbočenih zatickev v robih. In za njima so se v pokončni vrsti druga druge tesno tiščale cigarete. Oče jih je vsak večer pazljivo počasi predel in nadrenjal za njima iz zavojčka z napisom Ibar 20 kom.

En pakelc Ibar pa ene vžigalice En pakelc Ibar pa ene vžigalice En pakelc Ibar pa ene vžigalice sem ponavljal, da ne bi pozabil, kadar me je poslal ponje v trafiko, nekaj hiš niže dol po Meljski

Oče si je namreč prižigal cigarete tudi z vžigalicami in ne le z vžigalnikom, pretihotapljenim iz Avstrije in torej neobdavčenim, kupljenim pod roko Prižgeš zunaj na cesti ali v kakem lokalu kje s takimle fajercajgom, pa ti že zna pristopit v civila preoblečen financar in te vprašat, kje da si ga dobil, pa plačaš globo, da je kaj. Ni se več za špilat, ne, zadnja leta niti s temi vohljaškimi financarskimi zelenci niti z žandarji. Še najmanj s Primorci med njimi. S temi nesrečnimi hremo-na-pohorje zgovorneži, ki so pribežali sem iz Italije in ki so zato najbolj zagreti za Beograd. Jim bodo, ja, siromakom polentarskim, Srbijanci izbrili nazaj našo Primorsko, bodo hudiča. Za drobiž jim je pri barantanju z Italijo. Briga jih, mešetarje stojadinovičevske, od nekdanj same svinjske mešetarje, Slovenija. Še pri premagani Avstriji nismo dosegli nič predvsem zaradi njih. Še plebiscit na Koroškem, ki sploh ne bi smel bit nobeno vprašanje, nobeno vprašanje, so nam zavozili s svojimi svinjskimi balkanskimi manirami tam gor. Oni in – o seveda, seveda – naši od nekdanj samo za svoje riti zaskrbljeni liberalci s Tavčarjem na čelu. Pa nič manj, čisto nič manj tudi socijaldemokrati, ki so sebe in nas plahtali, da nam bodo tudi avstrijski delavci pošteno dali svoje glasove. Delavci, ja, glih ta pravi – pa še komunisti, če so res ta pravi – nas bodo kdaj ubranili pred Švabi pa Taljani! Glih oni, ja, s temi ljudskimi frontami in strokovnimi zvezami in sindikati, vse skupaj samimi komunističnimi kamuflažami, kar naenkrat zdaj. Vsak, kdor pride – kar k Hitlerju čez mejo poglejte – jim usta že pri riti zamaši. En sam zamašen prdec, hvalabogu pravzaprav, ta njihova hudičevska internacionala, ki bi

nas vse rada zmetala v en sam boljševiški koš. Bis hir, ha, serbiše rajter und niht vajter, se zdaj zato lahko bahajo hajmatbundovci na našem Koroškem, od nekdanj našem, zapomnite si, otroci, za zmeraj tako po neumnosti zgubljenem. To so dosegli za nas Srbijanci tam, to. Take tja gor spustit, našega generala Maistra pa tu nazaj držat, nič podpore mu dat pa kar prec upokojit pa od žalosti umret pustit, ha. A veste, otroci, zakaj tam dol v Srbiji nosijo gor zavihane opanke? Veste, zakaj? Zato, da se primejo za tiste gor zafrknjene kljune, ko za grm počenejo, zato. Stojadinovič ali Živkovič, vse isti šmorn zmeraj. Tisti Živkovič, prav res, živ hudič.

Nam otrokom pa takrat v naši sobotno pokosilni meljski kuhinji ni bilo mar ne nekakšnih zelenih financarjev ne primorskih žandarjev, še najmanj pa kakega Beograda. Naš doktor Anton Korošec – verjemite, otroci, pa ti, Vera, ki ga ne maraš, tudi – stori tam v Beogradu, kar more. Pred Nemci, Italijani in komunisti svari na vse strani, kolikor more

samo da sem slišal ta doktor pred imenom, recimo Ta naš doktor France Prešeren! Ta naš doktor Anton Korošec! že me je zmeraj navdala nekakšna veličastna samozavest, s to na neki čarni način posvečeno besedo naravnost dol z nebes zagotovljena varnost. Motilo me je samo, da ima moj junaški srbski Kraljevič Marko v knjižici z rdečimi platnicami, na drobno posutimi z zlatimi zvezdicami, ki mi jo je prinesel sam sveti Miklavž, na nogah prav take navzgor zavihane opanke, ko se na sliki ravno pripravlja, da bo zadegal ogromno skalo nizdol planine in tako preskusil svojo, z vilino pomočjo pridobljeno čudežno moč

V naši varni kuhinji vendar ni bilo nobenih srbskih svinjarij od tam zgoraj, z neke naše za zmeraj izgubljene Koroške. Ravno narobe – pravkar je bila že sončno blesteče pokosilno počiščena in pospravljena, blaženo prednedeljska, in ko se nam je očetova doza pravkar odprla kot kakšna zgodbe pošumevajoča školjka in ko je oče privlekel iz hlačnega žepa še tisti svoj nevarni avstrijski fajercajg, smo vsi kot zmeraj, in kot zmeraj navdse pomirjeni, opazili, da cigaret v njenem zgornjem krilcu že kar precej manjka. To, da manjkajo, je namreč za nas vse, tudi za sicer tako varčno mam, neizpodbitno pomenilo, da jih je ta naš zmeraj z malim zadovoljni ata popuhal že dopoldne v pisarni. Zdaj imam posel, kot se reče, otroci, zdaj pa res, hvalabogu! in to ne kar tako fičfiričevsko tja v zrak, ampak, pri svojem napornem in skrbnem delu za nas, napeto sklonjen

nad velike in debele, s samimi številkami v dolgih stolpcih popisane knjige. To so bile visoko cenjene, globoko spoštovane cigarete in zanje, za te atove cigarete, bi šle od hiše tudi zadnje pare. In kako strahospoštljivo visoko so bile v naših očeh potemtakem šele tiste knjige, nad katerimi jih je kadil – preudarno in enakomerno spuščal iz špica dimčke nad njihovo razprto belino, kot da jo hoče, vso popisano, z njimi pripraviti, da se mu, vsa omamljena od dima, vda in mu spregovori.

Knjigovodske knjige, otroci! To niso kake navadne številke, ljubčki moji, to je en sam čist denar. In na koncu, ko pride bilanca in ko pod vse skupaj levo in desno potegneš črto in sešteješ eno in drugo, mora vse z leve in desne strani štimat z računi – vi ne veste, kako goro papirjev – na eni strani, kot se po naše, po knjigovodsko, reče, prihodkov in na drugi odhodkov. Vse, do ene same zadnje prebite pare, se mora ujemati. Knjigovodstvo, veste, to je nekaj takega kot ena železniška postaja. Denar po enem tiru prihaja v te debele knjige, po drugem pa odhaja iz njih, in jaz ga spuščam zdaj ven, zdaj noter, pa nisem noben postajenačelnik, nobene rdeče kape na glavi in zastavice v roki nimam, samo take črne narokavnike – saj jih, a ne, poznate. Samo črne narokavnike, vidite, imam, pa me vseeno uboga ta hitri, muhasti denar.

Ampak enkrat, enkrat, veste

in že je bila ibarica uvita v špic, že sta skozi očetovi nosnici vdrla dva svetlosinja dimčka ter pri priči naredila tenko pretenko, v višini naših glav posredi sončne kuhinje valoveče rahlo razvlečeno modrikasto gladinico, ki ni imela ne globine pod seboj ne nebesnine nad seboj in zato ničesar ne zgoraj ne spodaj, že smo bili v zgodbi, v zgodbi brez vsakršnega namena, v zgodbi kot zgodbi pač, prav zato breztežno prosto in zračno lahko za zmeraj zapomnljivi, kar se je napovedalo že v naslednjem trenutku, ko se je sinjkasta dimna razvlekica razblinila samo še v tisti prvi, najslastnejši vonj po pravkar prižgani cigareti – in potegnil sem ga, zavdan od te dimaste domišljije za zmeraj, še globlje vase, saj je pričakovano pripoved spodrinila nova, še neslišana, še skrivnostnejša enkrat, veste, ko sem delal tako bilanco, pa te preklete številke niso štimalo, za dinar in pol, za nič več, se niso skladale s tistimi prekletimi računi. Si slišala, Vera, samo za en šentani dinar in pol

naš oče – zdaj vem, zdaj ga zato še bolj cenim in v vsem pomilovanju

spoštujem – po vsem svojem razfantaziranem srcu sploh ni bil rad knjigovodja ter, kasneje, še daleč tja v tisti zlagani socializem, nadvse vestno na pamet, mimo vseh kemičnih formul priučen referent za umetna gnojila pa rastlinska zaščitna sredstva pa podobno puste, po kemikalijah smrdeče stvari. Sploh ni bil rad, če pomislim, moj bog – moral je biti rad, moral je postati cenjen, tudi komunističnemu režimu potreben strokovnjak, dober ko bog v vsem tem! Če bi bil študiran Ha, če bi jaz mogel študirat tako kot vi, otroci! bi bil, recimo, vsaj dober jezični dohtar, če že ne odličen pisatelj, in če je s čim kdaj zares prizadel našo mamo, jo je s takimle krivičnim, knjigovodsko pikolovskim zbudljajem zastran natančnosti pri ravnanju z denarjem. Spomnil jo je – kako je, ta zagamanec na vsem lepem zagamani, ne bi? – na tiste čase, na tista prva huda leta njunega zakona, ko ji je vsako jutro posebej odmerjal tiste preklete dinarčke za vsak dan sproti Meni, si morete mislit, otroci, ki sem vse to zagamano življenje, od tiste naše mokronoške revščine naprej, večer špetir je bil med našima ta starima pri nas in vse sta nazadnje pognala na kant, znala stokrat obrnit vsak dinar! Do smrti je pripovedovala, kako je doma v Zagorju za nedeljsko mizo, z vsemi ob njej za pričo, prevzel skrb za brata Vinkota, ki so ga prav tedaj pošiljali zdoma v mariborsko kmetijsko šolo Vinko, oče, je moja skrb! Njegova, ja, ste slišali, se to sploh da razumet? s tistimi par stotaki na mesec! Če jih je, ta siromak moj dobri in postavljaški, sploh vsak mesec redno prinesel domov iz tiskarne, od tistih gospodov tam, tistih farških črnuhov, ki nikoli ne bodo vedeli, kaj pomeni preživljat eno družino, In je škrtaril, otroci, ne veste, kako je tisti čas škrtaril, pa meni, meni, ki sem znala vsak dinar prav zasukat, vsako jutro talal tisti prekleti drobiž – za kruh, pa mleko, pa, ob sobotah, tistih dvajset dek mesa za v nedeljo. Še kislih jabolk, ki sem si jih takrat, ko sem ravno tebe, Jožek, nosila, tako želela, da bi jih raje jedla, ko v svet pogledala, si nisem mogla zmeraj privoščit. Zato si pa tudi prišel na svet tak ko kakšen odrt zajc. Samo čelo pa rebrca so te bila

Tri noči, ja Kar nič se zdaj ne kisaj, Vera, kaj ti veš, kaj je tuj denar! tri noči že nisem mogel spat zaradi tistega prekletega dinarčka in petdeset par. Stokrat sem šel dol pa gor po cifrah, tavžentkrat sem premetal vse papirje, ne jest ne pit, o ti hudič prekleti, nisem mogel več, pa nič. Nisem je našel, pa nisem, napake. Sam hudič je menda res sedel na njej.

Četrto noč, ja četrto Kaj pa ti lahko veš, Vera, kako je to bilo, saj se takrat še nisva poznala, še lep čas ne! četrto noč pa nisem več zdržal, zaspal sem ko top. Zaspim tako, vam pravim, čista resnica, nič hvalabogu ne vem več zase, naenkrat pa se, proti jutru najbrž – – – naenkrat pa se v enih takih sanjah, v katerih kar nekaj melješ in melješ pa ne zmelješ v glavi, znajdem nad knjigo, odprto pri začetni tekoči številki stosedeminštirideset, natanko razločim levo zgoraj na robu strani številke sto štiri sedem in tako začutim, kot da mi nekdo od odzadaj, izza hrbta, gleda pod prste, da mi diha toplo za vrat, začutim, tako tesno je sklonjen nadme. Kurja polt me oblije od te sape, ko da me je smrt povohala, me strese od groze, kazalec mi pa kar sam od sebe zdrčne dol po številkah. Drsi, ne morem ga ustavit, čisto dol je že skoraj – – – ustavi ga, si prigovarjam, ustavi, poišči režo v skali, sicer boš zdrsnil v prepad, dol pod Rigel – – – mlada postovka, ki jo imam kar za srajco, puhasta, še snežnobela, me praska s kremplji po prsih, ko se tiščim k steni – – – drži se, Tonče, slišim od zdolaj, s ceste, sosedovega poba, ki si ni upal splezat gor do gnezda – – – tako postovko hočem imet, sfutrat jo hočem naprej, z miškami, s kobilicami, že s čim, udomačit jo hočem, na rami mi bo sedela, na roko mi bo priletavala – – – samo moja bo, me slišiš dol, Vabrov, ta bo samo moja, tvoja, Adi, je ostala gor pod pečino, o ne, nisva se dogovorila, da bo ta za srajco, ki me praska do srca, tudi tvoja, o ne – – – strašno se razjezim – – – živ sem ostal, nisem padel, se spomnim še kar v teh sanjah in oddahnem, še kar v sanjah mi odleže, lahko sem jezen, tudi ti bi bil, Adi, usrane Vabrov, in v prstih, naenkrat kar v vseh prstih, me tako zaskeli, kot da so mi iz njih pognali kremplji, tako do srca me zareže, da ga zagledam, tistega za svojim hrbtom – – – in koga vidim? koga? ne vprašajte! ne verjemite, če nočete, pa je res, kot sem zdajle tukaj za mizo! sebe! sebe zagledam! jaz sam sem tisti, ki se sklanja nad mano, se vidim, čisto tak kot jaz sam sem, samo da snežnobel, čisto angelski, le črne narokavnike imam na rokah in ob steno, belo ko papir, se tiščim – – – in se gledam, gledam, malo še čisto majčkenega, malo že čisto velikega, čisto od daleč in čisto iz sebe od enega takega blaženega veselja, kako blaženega! in prst tiščim na številko že skoraj čisto spodaj, tik do roba – – – ena sedem štiri ena sedem štiri stoštiriinšedemdeset berem skozi nekakšne zračne mehurčke, ne solze, prazne mehurčke – – – pokajo in pokajo in ne zmanjka

jih, iz take blaženosti jih jokam – – – in se zbudim. Skočim v hlače, ob pol petih sem že v pisarni, kolena se mi tresejo, odprem knjigo stosedeminštirideset stoštiridesetsedem stoštiridesetosem sto sto sto dol dol kar tresem se ves dol dol dol – – – in res, čista resnica, vam pravim, otroci, čisto spodaj, pod prstom, trdim naenkrat ko kamen, ko takrat pod Riglom, v tisti skalni reži tik nad prepadom zakrčenim, pri tekoči številki ena sedem štiri stoštiriinsedemdeset! stosedemdesetštiri! jo najdem! napako! čisto majceno! Si morete mislit, odkrijem pri priči. Pa stokrat, najmanj stokrat sem šel prejšnje dni čez. Zdaj pa, ko da sem kak angel ali kaj, zalotim takoj zlodjevko malo! Imam te, hudičevka, imam! se zaderem sredi pisarne, da kar okrog sebe pogledam

Tako sem iz sanj, vam povem, pa če verjamete ali ne, direkt iz sanj kot iz nebes v tisti knjigovodski knjigi dobil tisto prekleto napako. Postovko z Rigla – Pivka sem ji dal ime – sem pa tudi še dolgo imel. Najprej sem bil doma tepen, da je bilo kaj, ker sem lezel v š kale ponjo. Po riti me je oče s tisto svojo žilasto furmansko roko, da so hlače kar pokale na njej. Pa nisem imel kaj prida časa vekat, kje pa. Kar s kolena sem mu utekel lovit kobilice pa vse, kar je lezlo ali pa tudi frčalo. Tudi vrabce sem klatil dol s fračo, tudi vrabce, za mojo požrešno Pivko, dokler še sama ni dobila perja in sfrčala. In še mesece potem sem jih. Kako pa bi drugače prišel do mesa zanjo, kako le? Skupaj sva se jih navadila lovit. Vse poletje, tja v jesen, smo jo imeli pri hiši. Vsedokler ni, nesrečnica, začela nosit piščancev, takih jesenčkov ta poznih za ohceti pa za pusta, od Vabrovih sem. Našega ni nikoli nobenega. Ni bila ravno angelček, ta moja Pivka, ne

Kaj je bilo pa potlej z njo, ata?

Med angelčke je šla, a ne, vi Zagorjani robavsasti. Ti pa tako zaljubljen vanje. V vse, kar je iz tega tvojega ljubega Zagorja.

No, Vera, no.

Ti povej, ata. A res med angelčke?

Vsi bomo šli enkrat med angelčke. Jaz, saj ste ravnokar slišali, sem enkrat skoraj že bil. Če ne bi zadnji hip zatipal tiste reže, bi zdrsnil s stene in si razbil bučo spodaj. Čisto bel in blesteč sem že bil, samo črne narokavnike – take, kakršne imam v pisarni, da komolcev pri rekelcu ne zdrsam – sem še imel na rokah. In tudi Pivka je, preden je šla med angelčke, le meni verjemite, gotovo še odletela pogledat v južne kraje. Postovke, saj

vendar veste, se pred zimo selijo od nas. Tudi moja Pivka je zmeraj bolj pogosto zahajala med tiste svoje ta divje tja v škale, pa čez celo dolino gor na cerkveni turn posedat tudi rada, ko je začelo postajat hladno. In tako je enega dne, ko sem prišel iz šole, nisem mogel več doklicat. Piu piu sem pivkal okrog voglov in vekal, nazaj do šole pri cerkvi sem tekel, še pod škale sem jo šel iskat, nje pa ni bilo več od nikoder. Kar na pragu sem obsedel, tako sem bil žalosten. Oče pa je rekel Le nič ne maraj, Tonče, spomladi dobiš psička. Vabrovega poba pa pri miru pusti, a nimamo svojih zadosti pri hiši.

Kaj jaz vem, otroci, je potem na vsem lepem zinil moj oče in zamišljeno obdrsnil s koncem špica po dnu pepelnika, da bi spravil iz njega rjavo obagan ostanček cigareta, menda me je vaš zagorski stari ata res imel od vseh svojih dvanajstih otrok še posebno rad.

Mogoče zato, ker sem bil bolehen in boječ, ko sem bil majhen. Menda me je bilo treba samo sezut, pa se nisem več premaknil s hišnega praga. Saj ga poznate, ne? Ko kakšna škarpa je pozidan s sprednje strani visoko ven v klanec. Pa še videl sem zmeraj manj, zato sem bil najbrž še bolj previden.

Nekaj sem imel na očeh, skoraj oslepel sem že. Pa me je oče z ruto čeznje, tako me je že skelela svetloba, odpeljal k doktorju Ipavcu v Šentjur in ta me je pozdravil. In še igračko, leseno veveričko, mi je spotoma kupil, ko sem pa tako jokal. Nobenemu drugemu od vseh dvanajstih ni nikoli nobene. In potem, ko sem si, čez kak teden najbrž, kar v Šentjurju me je namreč pustil, spet upal odpret oči, je bila veverička res čisto taka, kakršno sem si predstavljal, ko sem jo le še tipal. Le srčka, ki ji je čisto razločno tolkel notri v trdem lesu – ko mlademu zajčku pod rebrci, tako razločno, res – nisem več čutil kljuvat pod prsti, ko sem jo z očmi, najprej še čisto megleno, zagledal.

Še dolgo sem vse videl čisto zamegleno, ja, in mame sem se kar ves čas držal za kiklo, ko me je peljala na Brezje, k naši slovenski Materi božji v zahvalo za srečno ozdravitev. Okrog oltarja sva šla po kolenih, ko v nebesih se mi je bleščalo in vrtelo, ko da sama Marija z mamino zakmašno ruto na ponižni glavi drsa pred menoj, se mi je prikazovalo. Ko sva se potlej – tako sem bil, revček brljav, kajpak prepričan – skozi romarje iz cerkve predrenjala ven na sonce, sem pa videl, da me ena čisto tuja ženska

s svojo široko kiklo vleče za sabo. Takrat sem se pa res prestrašil, takrat, ko sem v taki gneči zaradi Marije, zagotovo zaradi nje, izgubil mater. Njeno kiklo sem zamenjal za eno drugo, ko se je Mati božja izpred mene umaknila spet na oltar, zagotovo – se vam ne zdi, otroci? – je moralo bit tako.

Morebiti, seveda, sem pa bil svojemu očetu še posebno pri srcu samo zato, ker sem tudi jaz Tone. Tako kot on. Dva Antona Snoja sva.

Zakaj pa potem tudi meni niste dali ime Tone? sem planil. Pa bi bili zdaj že trije Antoni Snoji.

Mamo vprašaj, Uško.

Tebe sem pri Mariji, Materi božji, izmolila. Ti bi bil Marija, če bi bil punčka. Zdaj si pa Jožek, ker si bil rojen dva dni pred godom svetega Jožefa, Matere božje ženina. Pa tudi Marija si še, Marija je tvoje drugo ime.

Nočem bit Marija, Marije so punčke.

Saj nisi Marija, Marjan si.

Tudi Marjan nočem bit. Tone bi bil rad. Anton. Tako kot ata in zagorski stari ata

oče mojega očeta, moj zagorski stari ata, je bil takrat, v zadnjih letih pred drugo vojno, visok, mršav, resen in strog šestdesetleten možakar okrušeno lepega podolgovatega obraza, še zmeraj gostih, na krtačko ostrizanih las in košatih, pod nosom od tobaka porumenelih sivih brk

krščanski velmož Anton Snoj iz potrpljenjske in potrpežne hrastovine izklesanega lica in redkih, klenih besed, ki so držale, še preden jih je izustil

Še oni ta stari socialisti, veste, otroci, še tisti pod Avstrijo, so ga spoštovali in prekucuhi rdeči so se mu že takrat raje spravljali s poti. Takrat jih je bilo še malo, zdaj je pa ravno prekucuhov in delomrznežev in faliranih študentov čedalje več med njimi. Eden takih, en Marinko, en kurji tat, se je menda prav zadnja leta držal čisto blizu naših zagorskih tam – pri Potiskih, pri sosedih. In tisti Marinko je enkrat zdaj, sem slišal pravit, dal Potiskovemu Vinkotu, ki se je v Ljubljano vozil na srednjetechnično, tam v mestu za oddat eno tako njihovo skrivno komunistično pošto. Gotovo da ne samo enkrat, ampak enkrat so žandarji poba naplahtanega in napumpanega prijeli in ga v zaporu tako pretepli, da se je revežu zmešalo, zdaj je pa siromak zmešan doma in nikoli več ne bo za nobeno rabo. Če ne politizira, moli, če ne moli, pa politizira. Pa tak brihten in dober fant je, vsi pravijo, bil.

Ja, žandarjev se je, saj vam pravim, zdaj zmeraj bolj za bat, ljudje moji. Žandar je žandar, za tiste tepe in ljudi ustrahuje, ki ga plačujejo. Ne bi bil žandar, ne, pa če bi mi sam papež ukazal.

Tudi našega očeta so se ljudje bali, o ja, ampak čisto drugače. Ne po pasje, ampak po človeško. Pa veste, zakaj tako? Zato, zapomnite si, ker nikoli nikomur ni storil nič žalega. Ravno narobe – če je le mogel, je pomagal. Še Vipotniku, liberalcu, je dobro stal z vsem, kar smo tisto malega zemlje in hiše in štale z eno kravo in konjem imeli, ko se je možak moral zadolžit – zadolžit, ja, Uško, denar si sposodit – da bi rešil svoje mizarstvo. Res, dobro komu stat, pomeni za drugega glavo na tnalno dajat. Na boben bi šli vsi skupaj takrat, s prodanega doma s trebuhom za kruhom, če se Vipotnik na srečo pravi čas ne bi vzlekel iz dolgov in jih potem, razumeš, Uško? našemu očetu ni bilo treba namesto njega vračat.

Na boben prit, ja, tako se reče, če ti dom pa vse, kar imaš, prodajo, ker nimaš kje vzeti denarja, ki ga hočejo od tebe. Kar hočejo pa hočejo in nič ne vprašajo, kaj bo potem s teboj in tvojimi majhnimi otroki, enega dne kar pred hišo pridejo z žandarji in bobnarjem. Bobnar zaropota po bobnu in vpraša ljudi, ki se zberejo okrog in ki imajo denar, kdo da več – za tvojo hišo, pa za njive, pa za konje pa krave pa vse drugo. In tisti, ki ponudi več, tisti jih dobi – hišo, pa njive, pa konje, pa krave, pa še kakšen gozd za povrh, če so ga siromaki zadolženi imeli. Pomisli, Uško, tudi ves gozd, z vsemi velikanskimi drevesi v njem. Kakšno velikansko korajžo, kaj, mora imet tak, ki si upa komu takole dobro stat, za hrbet mu stopit in ga branit.

Ampak za vsako dobro in pravično stvar je treba, zapomnite si, otroci, zmeraj dobro stat, zmeraj se zanjo postaviti, ko je sila. Za našega doktorja Antona Korošca na primer. Na primer za njega, ja. Nič čudnega potem, da je bil naš oče Anton Snoj, ki je zmeraj stal za našo slovensko ljudsko stranko in ki so ga med prvo vojno žandarji že hoteli ustreliti zato kot srbofila, pri ljudeh tak, tako na kratko odločen, gor vzeti.

A kakšen? Saj pravim, Uško, poslušaj vendar, tak, hudo resen, kar hud videt.

Samo mama in jaz se ga nisva bala prav nič.

A srbofil? Srbofil je tisti, ki ima rad Srbe. Seveda smo jih imeli radi, Uško, te Srbe, takrat pod Avstrijo, pod tistimi hudimi Nemci. Samo to

je, da nas ti Srbi zdaj, ko smo skupaj v Jugoslaviji, ne marajo prav nič. Seveda, tudi stari ata je zdaj hud nanje, pa stric France, pa doktor Anton Korošec.

Vaš stari ata, otroci, je bil zmeraj hud, če je bilo treba, ampak, saj pravim, vaša stara mama in jaz se ga res nisva nikoli bala. Midva z očetom sva se menila o konjih, ko me je jemal s seboj na fure, z mamó pa sta se o vsem potrebnem zmenila zvečer, ko sta legla. To smo otroci vlekli na ušesa! Vsa hiška v tistem našem bregu nas je bila polna, po vseh kotih in klopeh smo ležali, pozimi smo se kar topli za krušno peč, ta manjšim s ta krajšimi nožicami pa je mama itak postiljala kar v predale, izvlečene zvečer izpod postelje ali pa iz omare. Ampak bolj ko smo napenjali uhlje, manj njunega šepetanja smo razločili in razumeli. Zmeraj, uh, sta se pogovarjala in pogovarjala ko dva šolarja v ta najbolj ta zadnji klopi, tako potihem. Ampak to smo pa vedeli, to, da bo zjutraj iz njegovih uštr držalo ko pribito, kar je mama rekla

ja, Anton Snój, stari Štajnar po domače, ki se na fotografijah z novih maš dveh svojih sinov ob svoji okrogli ženici s ponižno postrani nagnjeno, z ruto pokrito glavo in z resnobno izpolnjenostjo na licu drži štolec vzravnano ko v kakšni Kani galilejski, ko da ju poroča na grunt, največji in najvrednejši tega sveta, v samo božje kraljestvo, kjer smo pred Njim, najdobrotnejšim in najdopustljivejšim, vsi hlapci in gospodarji obenem. Ko mu je ena od dveh hčera šla med nune Komaj dveh, in še od teh dveh srečno doraslih ena v kloster! pa se mu je menda stožilo tudi po taki navadni ohceti, potrkaní s polko in blagoslovljeni s celim prgiščem ko seme drobne otročadi. Tako glasno nesrečno mu je menda bilo žal zanjo, se je govorilo naokrog, da so se spričo njegove siceršnje pobožnosti vsi začudili in da od tiste prilike ni nobene skupinske fotografije

Res je bilo, otroci, pri nas doma, v Zagorju, za čudo drugače kot po toliko drugih družinah, še posebno knapovskih. Tam so trepetali pred pijanimi razgrajaškimi očeti, če pa je naš, ki je za malico poleti in pozimi ob suhem kruhu žulil le polič domačega tolkovca, na svete čase spil nekaj kozarcev vina več, smo se vsi razveselili. Razigrál se je, namreč, razgovoril in raznežil, če ga je imel malo pod kapo, zapel Nmau čez izaro, svojo najljubšo, pa Od moje ženke glas mi dela kratek čas, pa vmes – in to večkrat zapored – zaklical še Hop, Marička! Hopla, ženička moja! Marički, svoji najljubši

svoji edini in najzaupnejši prav gotovo. Mama! jo je klical cele samotne ure s klopi ob krušni peči Mama! Maaaamaaaa! v letih po drugi svetovni vojni, ko se je, zlomljen od nemškega pregnanstva, zmeraj bolj sklerotičen in senilen, vrnil na izropano domačijo. Spominjam se – petnajst, šestnajstleten sem bil takrat, na počitnicah v Zagorju – kako je sedel, potem ko so ga zjutraj oblekli čez gate in srajco in pridrsali iz kamre v hišo, ob peči pod čelešnikom, varen pred prepihom v kotu za vrati, z rokama na palici in s palico med kolena, sedel tako tam, kamor so ga posadili, vse dni skoraj nepremično, skoraj vzravnano, strmeč predse tjavdan ure in ure, in vsake toliko spustil tožeče iz sebe Mama! Maaamaaaa! Zunaj za okenci je okamenelo in nemo sijalo sonce, v hiši so pobrenčavale muhe, skozi vrata in mimo nog se mu je vsake toliko pripodil trop domačih vnučkov in on, ki je svoje prejšnje močne in mogočne čase pod bogkovim kotom na čelu praznične mize zmeraj zadnji naredil križ za priprošnjim očenašem in prvi nesel žlico v usta, je vsake toliko jezno dvignil palico zdaj nad muhe, zdaj nad vnuke, tožeč in pritožujoč se Mama! Maaamaaaa!

mama, Marička njegovih močnih in mogočnih časov, pa je bila na polju, še zmeraj so jo klicale njive, kolikor jih nova oblast še ni zaplenila in pozidala z vsem mogočim in nemogočim, njeno srce je bilo zapisano zemlji, s svojimi najbližnjimi jo je samo naseljevala, njo so ji jemali, ko so ji jemali njih, pravzaprav je nad njo, ne nad njimi – padlimi, pogrešanimi, zaprtimi – vsakič potočila solzo. Samo solzo, pa spet hajdi nanjo, na njivo, navsezadnje poslednjo preostalo, dokler je ni, neopazno in tiho, nekega dne vzela vase tista božja, v pobočju nad farno cerkvijo

pradavna, še predslovanska hribovska domorodka, majhna, široka v boke, poprsje, popasje in trajno prijazen, v povešene koticke ust zapotegnjen rdečeličen smehljaj, a svetlopolta, presojno belo obla povsod, kjer je ni grabilo sonce, najrodnejša parcela v najbolj spokojno sončnem bregu, a s soncem na neprestanem tihem in trdem delu – Marička, po domače Andrijačeva, z bližnjih Vin, Marija Drnovšek, poročena Snoj, kmetica, naj ti bo ob tvojem Tonetu lahka zemljica domača, nič ne razločimo in razumemo tu na britofu, kaj se zdaj že spet pogovarjata tako potihem ko dva zasnežena hribčka-vršička v ta najbolj ta zadnji obsavski dalji na obzorju, žalujoči in prisluškujoči ostali Hopla, ženička moja!

menda je – a o tem se v Zagorju ni govorilo, ampak samo hudomušno

krivilo v podedovane, v kotičke ust zapotegnjene široke keltske smehljaje – resnobnega Toneta zapletala že s svojimi sedemnajstimi, najbrž med nedeljskimi mašami in po njih v gostilni ob cerkvi, kamor je ob nedeljah in praznikih hodila pomagat kelnarit, pa tudi zavrtet se, še kako rada zaplesat! še kako gibčno in mično zaplesat! s čimer se je vse še bolj zapletlo, kot je bilo že itak in nasploh zapleteno. Tone namreč ni bil ne edinec ne prvorojenec in furmanski gruntek pri Štajnarjih, ki je enega od sinov – Frančiška, otroci, mojega strica Franceta, frančiškanskega patra in misijonarja očeta Benigna, častnega čuvarja Božjega groba, ljubčki moji! – že dal sveti cerkvi, je bil namenjen najstarejšemu Mihatu in kam naj bi potem ta ves tako zavozlani in zapleteni Tone sploh lahko pripeljal svojo gruntarsko Maričko s ponosnih, nad mrko knapovsko dolino zelenečih Vin? Z enim samim, vse okrog sebe osupljajočim zamahom je presekal ta voz. Če ne med patre, kot brat Benigen, pa med fratre, se je odločil in se vsemu skupaj umaknil v samostan in za nikogar ni hotel več slišati. Vsem navkljub ali kljub vsemu pred svojega Boga kalit svojo žalost? Samo razžaljen ali tudi ponižen? Samo z vso voljo ali tudi voljan? Samo sam njegov Bog ve. Vsekakor pa je ta njegov Bog znova prav po svetopisemsko trmoglavo spet zavozljal, kar je on po svoji zaneseni snojevski pameti presekal. Tonetov brat Miha je namreč neke sončne pomladne nedelje, ko je toplota te naše zemlje še varljivo dobrikava kot slaba vest nezveste ženske, legel pod domačo hruško, zaspal, se premrazil in prehladil pod njo, dobil, kot se je takrat mislilo in reklo, ta hitro jetiko in v nekaj tednih umrl. In Toneta so poklicali iz kloštra prevzet ne le domačijo, ampak – po tem prstu božjem – tudi vzet Maričko, ki ga je – očuvana očitno zanj pod to dlanjo božjo – še zmeraj čakala. Vsi pridemo na ta svet po skrivni božji volji, ampak mi, vidite, otroci, mi pri Štajnarju, smo prišli nanj tudi po očitni.

Pa veste, zakaj se je pri nas že od nekdanj reklo pri Štajnarju? Zato, ker so Štajnarji že od nekdanj imeli kamnolom – Kamnu se, Uško, po nemško reče štajn – pa ga je naš ded Janez Snoj, ki je bil kovač in je prišel iz Lobčka pri Grosupljem sem delat južno železnico, priženil s Štajnarjevino vred. Pa je imel s tem pruhom na začetku samo smolo. Leta in leta se je pravdal zaradi njega z rudnikom. Da leti kamenje z njega na rudniške tire, so ga tožili. On pa nič, trmast. Kaj tudi bi, majhna kovačija je za tako veliko družino nesla premalo, treba je bilo tudi s šodrom in peskom kaj zaslužiti.

Nazadnje so pa le prišli skupaj in se je za nas, ki smo imeli malo zemlje, pa še gozda nič, vse obrnilo v pravo srečo. Pruh je prišel v rudniške roke, naši družini pa je bila dosojena trajna pravica, da fura za rudnik. Vozi, se reče po slovensko, glejte, takole Hi, Gidron! Hi! z vajetmi v rokah hlode za jamski les, pa hunte, take vagončke, pred separacijo gor in dol. Nevarni, ti hunti, ko sam hudič, če so se zmaknili rokam kot konj žvalam in sami od sebe zdrveli po tirih.

Ampak naš Gidron, Gidron, to ti je bil konj! Gibčen ko srna, pa pameten, pameten. Če se mu je hlod, recimo, začel s strani, od kupa, valit proti nogam in bi se vsakčas lahko zaslišalo samo še hrsk in že bi mu jih polomilo, se mu je – hop čezenj s sprednjimi in še, hop, z zadnjimi – zmaknil bočno navzgor. Tak nabit in rejen konj, pa poskočno, kot da bi kozliček ritnil na paši. In drobceno, da bi to videli, drobceno! Res ko kaka baletka.

Zadnje leto vojne enkrat, ko je bil oče pri soldatih in sva za rudnik furala midva s Francetom sama – kar strica Franceta vprašajte, če ne verjamete – pa je ušpičil še eno, ta najboljšo. Pravzaprav sva mu jo ušpičila midva, poba nestrpna in neizkušena, in malo je manjkalo, da ni bilo po njem, če že ne po nas vseh treh.

Kar predstavljajte si – na obe strani glajzi, se reče, tiri, natrpani z vagončki, ne levo ne desno nikamor za ganit se, midva pa ti greva, pomislite to neumnost, z razpreženim konjem kar po ta srednjih, ta praznih, na gliho, se pravi, naravnost rinit navzgor. Da bi bila, jasno, čimprej gor. Mar bi, a ne, po pameti in previdno naokrog! Pa nisva in prav takrat – madona, jih zaslišiva klet, kako nagravnžno klet – nakladačem zgoraj uidejo prazni hunti, prav takrat. In zadrevijo proti nam trem spodaj. Naravnost nad Gidrona. Prav na sredi tračnic je obstal, midva pa, vsa trda od strahu, ob strani. In Gidron? Mislite, da je čakal, da bušijo vanj, ta naš Gidron? Kar mislite si, ja. Še malo ni čakal. Z vsemi štirimi se je, ko sem že kar zamižal od groze, odgnal v zrak in pristal na prvih dveh vozičkih – s prednjima nogama na drugem in z zadnjima na čelnem. In se je odpeljal na njima, na celi rajdi huntov, ko da ni nič! Mirno ko v cirkusu se je peljal in naju zmeraj od dlje še kar naprej prav postavljaško gledal, dokler niso razkladalci brž! brž! te kompozicije, to celo rajdo železnih pošasti, niže dol s cokli ustavili in začeli zmerjat vsevprek po knapovsko, pa tudi še po kumljansko,

ko cigani, saj je bilo, saj pravim, tistih bajtarskih spod Kuma, ki so šele začenjali bit knapi, največ med njimi. S Češkega, smo rekli bogve zakaj, in gorje, če so te slišali tako norčevat se iz njih. Čehi bogmarijamadona niso marali bit.

Naš Gidron pa je bil z Ogrske. Ko ga je oče privlekel domov s sejma tam daleč od Ljutomera, privezanega zadaj za zapravljivček, se mu je pa vse Zagorje smejalo natihem. Njemu in konju, ki je bil divji ko koštrun in dolge dlake, kosmat ko kozel. Nič ne maraj, fant, mi je rekel, kar naj se posmihajo, ta zadnja se bova pa midva. Šrot v korito, štrigelj v roke in besedo mu dajat vsesproti, pa boš videl, kakšen fuks bo še to iz njega. Ta ni navaden karsibodi, ta je, zapomni si, z madžarskih ravnin, iz ogrske puste, ta bo še zatorej. In sva ga štrigljala, mu nasipala zdroba in se z njim menila, kolikokrat na dan naju je prineslo mimo njega, ki se je zdaj v štali tlačil ob kravi in našem starem Pramu. Kmalu je bil gladek ko žamet, priljuden in zijalast ko mlad psiček, ritnic pa napetih ko vzglavnik iz mamine dote. Ko kozica je stopicljaj za nama po dvorišču in naju z glavo dregal v hrbet, ko sva ga ob našem mirnem Pramu, kateremu je prišel za naslednika, začela privajat vprege in vožnje. Tako te je z gobcem butil tja v pukel, da se ti je kar glava zamajala, če nisi bil pripravljen. To navado ima najbrž od takrat, ko se je še v čredi podil po ogrskih ravninah, je razpredal oče. Ta potrebuje družbo, našemu Pramu pa nikoli ni bilo nič do nje. Zato si je naju dva, ne njega, zbral zanj. Kaj moreva, Tonče, za te njegove konjske hece, potrpiiva. Se spleča, boš videl, Če naju bo čutil ob sebi, ga bosta kmalu minili plašnost in svojeglavost. Ta ne bo znal samo ubogat, ta zna tudi mislit in šonati se. Tega se je navadil, ko je bil še divjak in je moral sam mirkat nase. Samo pustiti ga je, vidiš, treba, da sam podruka. Glej, kako vse ovohava in oprhava. Časa mu je treba dati in živčnega ga ne delati, pa se bo iz puste sam prestavil sem med nas in naše rihtanje.

In res se je kmalu. Nič več ni odskočil in curiknil za vsako figo, le navihanost in nagajivost ga nista minili, šele zares pokazali sta se, ko je postal tako domač in še scartiljan povrh. Tak je ostal za zmeraj. Nič hudoben, kje pa, ampak poreden, pravi šaljivec. Če se mu kdaj ni dalo v hlev, ga živ bog ni spravil vanj, dokler sam ni hotel. Kar na zadnji dve nogi se je postavljaj, ko nas je, paglavce, gonil okrog voglov, ampak nikoli stran od hiše, nikoli, da bi se kakega dotaknil s kopiti, čeprav je s sprednjima

kopal po zraku, poplesaval in porezgetaval in se z gobcem stegaval po maminih pelargonijah zgoraj na oknih. Ravno toliko, da jih ni, tako vzpet in visok ko gora, dosegel in zmetal dol. Ko se je tako našpilal z nami, se je pa sredi dvorišča usedel na ta zadnjo ko pes, dvignil šobe, kazal zobe in se nam režal. Naš Gidron, ne boste verjeli, je znal sedet po pasje in smejat se je znal. Včasih, ko sem ga štrigljal, se je kar na lepem prestopil, me z ritjo pritisnil ob zid, pogledoval nazaj in se mi režal, prav zares, v obraz.

A naglas, ata?

Naglas pa ne. Z zobmi, pa očmi.

Naglas, a ne, Tone, se človeku smejijo krave.

Me prav zanima, kako bi se ti smejala, če bi te naš Gidron zalotil na prostem. Na ženske, veš, Vera, je imel še posebno piko. Tako se je kdaj pognal za kakšno, da je revica kar počenila od groze, ko kura pred petelinom. Pa ji je z lapami samo ruto zmulil z glave in tudi oče je bil ob takšnih nevšečnostih takoj zraven, da bi ga odgnal, če bi bilo treba. Tale je bil prepozno ali pa premalo rezan, mu je morala ostati kakšna žleza, je rekel in se pomuznil pod brke, mora že imet, baba, prav zdaj tiste svoje ceremonije, jaz pa še nisem vedel, kaj naj to pomeni.

Tudi jaz ne vem, ata.

Uško, Uško, ti raje poslušaj, kako se je naš Gidron ognil fronte. Ko se je, veš, začela prva svetovna vojna, niso klicali v vojsko samo moške, ampak tudi konje. Mobilizacija se je reklo temu. Tudi naš Gidron je bil mobiliziran, da bi jim vlačil vozove in topove, in naš oče, ki še ni prišel na vrsto za to mobilizacijo, ga je moral odgnat na zbirališče. Pa je bil Gidron prej doma kot on. Strgal se je soldatom in jo kar počez ubral nazaj v štalo. Ko ga je zaslišal na dvorišču, mu je že zarezgetal iz nje. Ob jaslih je stal, nič privezan, in se, stavim, na ves glas režal.

Če pa praviš, da se konji ne smejijo naglas?

Seveda pravim, zato sem pa tudi rekel, da grem staviti, da se naš Gidron takrat je. Res stavim, da se je režal.

A potem ga nisi zares slišal?

Seveda ga nisem slišal. Kako bi ga slišal, če smo pa vsi na ves glas jokali in se vsepočez drli. Oče nas je poklical, naj pridemo gledat dol v štalo Otroci! Mama! Gidron je spet doma! in potem smo vsi jokali od veselja

in se na Gidrona kar obešali od sreče. Potem pa nas je mama doma počakaj, Tone! pograbila za roke, vseh sedem ali osem se nas je gnetlo za njo, in smo jo pri priči udrli dol na tisto feldkomando prosit za Gidrona. Pa so ga frajali, ni mu bilo treba na fronto

--- Tone, zdaj boš pa že pozen, je opomnila mama. Naša mama, ne zagorska. Našega neutrudnega pripovedovalca Toneta, ne zagorskega starega ata. V naši mariborski

pokosilni

prednedeljni

kuhinji ---

O hudiča, saj res!

Marijan Pušavec

Moja žena bo smrt grenka

Vasica stoji stisnjena v pobočje širokega hrbitišča gore Svetega Lovrenca, na njegovi osojni strani. Hiše med seboj ločujejo v hrib potegnjeni vrtički in sadovnjački, z asfaltne ceste segajo podaljški makadamskih ali betonskih dvorišč, majhnih in ozkih, komaj za avto ali dva širokih. Pri vsaki hiši je pes in na vsaki strehi je po nekaj dimnikov. Pozimi v kraju ni veliko sonca, zato pa je pogled iz vasi na venec zasneženih hribov kakih dobrih pet kilometrov zračne črte stran precej bolj sončen. Kakor da bi prebivalci vasi gledali iz večne sence v svetlečo motnjavo. Gozd na severu je smrekasto temen in gost.

S poljskim fiatom se mati pripelje okrog devetih v hrib. Pusti avto kot po navadi pod kandelabrom. Vstopi v hišo in se kmalu vrne v škornjih in preoblečena. Dokler je ne zmoti poštar, pleve grede na vrtu. Prime se za križ, bržkone pri sebi kaj zavzdihne o vremenu ali letih ter odide nazaj v hišo. Odprejo se okna in vrata, slišati je radio. Vas je imela svojo radijsko postajo. Na podstrešju gasilskega doma jo je vodil in skrbel za vse, povezano z njo, njen sin. Že precej čez trideset, pa še vedno samski. Tudi to ima bržčas v mislih, ko jo zviije v križu prej na vrtu. Ni ji všeč njegov posel, kramljanje, kakor mu je pravil, že od vsega začetka ne. Preveč lenuharski, si je mislila, nič konkretnega. Pa še ljudem se daješ v zobe. Njena slaba vest, da ga je dolga leta precej zanemarjala zaradi svojega drugega moža, in materinska dolžnost sta ji pa govorili, da mora še naprej skrbeti za svojega Petra. Zato mu hodi pospravljat hišo in podelat na vrtu ter prat, včasih mu tudi kaj skuha. V njegovo življenje se ne vtika preveč, le kdaj pa kdaj

mu reče, naj si že najde kakšno žensko. In mu očita, da imajo njegovi vrstniki otroke, ki že hodijo v šolo. Peter pa se noče prerehati o tem.

Imel je svoj radio in imel je svojo Lili.

Zanjo je vedel samo on.

Dokler se ni polegel ves prah okrog njenega izginotja, jo je skrival v gozdu. V krošnji košate smreke, ki se je videla s praga hiše. Tako jo je imel na očeh. Medtem so jo iskali po časopisih, radiu, televiziji, tudi na njegovi postaji so pozvedovali po njej. Celo neki moški ezoteričnih sposobnosti jo je iskal z bajalico, a najti je niso mogli. Kot da bi se bila v zemljo udrla. Nihče ni vedel, kje je.

Samo on.

Delal je tri noči. Izklopil je telefon in sodelavcem povedal, da ga pet dni ne bo. Spal je podnevi in na večer odhajal v gozd. V trenirki in supergah. Nihče ga pravzaprav ni opazil. Samo soseda, tista čudna, ki je nabirala dračje za svoj gašperček. Ko se je vrnil, je skrbno zaklenil in spustil rolete. Pod posteljo je v tleh napravil slab meter široko in za dolžino postelje dolgo odprtino. Delal je tudi za državni praznik, ko je bila v vasi veselica. Četrto noč je počival. Moral je biti spočit za naslednjo noč, ko jo je sklenil preseliti v novo skrivališče. Preden je odšel, je spil dva sadjevca. Noč je bila svetla in brez baterije, lahko bi jo kdo opazil!, jo je snel z vej in si jo oprtal na rame. Bila je lahka in zelo voljna. Z lahkoto jo je odnesel v hišo in jo spustil v luknjo. Pokril jo je z deskami, čez položil novo preprogo, čeznjo pa potegnili posteljo. S čevlji se je ulegel nanjo in si prižgal cigareto. Zaprl je oči.

Zdaj je bila samo njegova.

Z Lili se mu je prvič v življenju zgodilo, da je hotel žensko v svojo last, jo imeti samo zase. Samec samico. Tako se je tudi začelo med njima. V trgovini z oblačili. Peljala ga je zadaj v skladišče, da bi mu pokazala, kar zaradi prostorske stiske ne more biti razstavljeno na policah. Svojo garderobo je hotel izbirati sam. Bila je v daljšem temnomodrem krilu, ki ji je segalo do zgornje tretjine meč, zgoraj pa je imela pulover za dva odtenka svetlejše barve, z manjšim V-izrezom, še ravno tolikšnim, da se je iz njega svetila bela bluza z odpetima gumboma. Imela je velik modrc. Zelo tesno ji je sledil. Čisto blizu, da je še ujel njen dotik in drobcen piš njenega krila. Gledala ga je kot naivna šolarka, polna pričakovanja. Z velikimi, globokimi

očmi, v katerih ni bilo nič. Ko mu je kazala srajce z vrhnjih polic in je dvignila roke, se mu je skoraj zvrtelo od njenega pobočja. Odpel si je srajco in jo slekel. Iztegnil je roko in čakal. Gledala ga je z enakim izrazom kot prej. Stopila je bliže in mu podala srajco. Spustil jo je na tla in napravil korak k njej. Zdaj se ga je že dotikala s trebuhom, ko je vdihnila. S hrptom dlani jo je pobožal po licu. Privila se je k njemu. Ko sta se vrnila v prodajalno, ni kupil nič.

Vrnil se je čez tri tedne. Ponovilo se je kot prejšnjič. Ponovilo se je še dvakrat. Potem ji je prostodušno zares rekel, da jo hoče samo zase. Za vedno. Ali se hoče poročiti z njim.

Sooči ga z dejstvom, da je že poročena in da njen mož že nekaj sluti, zato bo bolje, da se ne srečujeta več. Danes je zadnjič, doda.

Potem ko je ves popoldan meditiral, jo je zvečer počakal, ko je zaklepala prodajalno. Privolila je, da jo odpelje domov v predmestje. Na nekem osvetljenem parkirišču je ustavil. Ne da bi ugasil motor, je potegnil ročno zavoro. Sklonil se je k njej, jo prijel za vrat in ji zašepetal v uho: Zdaj boš samo moja. Z enim močnim stiskom ji je zdrobil goltanec. In potem ni dolgo trajalo, da se je čisto umirila.

Doma jo je v garaži zavil v polivinil, ki ga je mati spomladi uporabljala za pokrivanje gred na vrtu, in jo povil z vrvjo. Čez rame je napravil oprtnik in jo odnesel v gozd ter spravil na že znano smreko. Nato je čakal, da se poleže prah okrog njenega izginotja.

Mati ga redno seznanja z novicami iz črne kronike. To je njeno priljubljeno branje. Če bi trdili, da ji dogodki iz časopisne rubrike burijo domišljijo in pomirjajo njen fatalizem in strah, bi najbrž zadeli. Ravno prav je radovedna in prav toliko bogaboječa. Tega pred sinom ne skriva, le včasih jo postane zaradi njene radovednosti malo sram. Materinska dolžnost jo namreč zapeljuje, da je redno na tekočem, kaj se dogaja z njenim sinom. Zve iz pošte, iz sporočil na tajnici, iz kondomov po žepih, iz listkov v košu za smeti. Sam ji nikoli nič ne pove, ona pa tudi noče drezati vanj.

Povedala mu je, da je v mestu izginila prodajalka, kakor da bi se bila v zemljo udrla, in da kriminalisti nimajo nobenih sledi. Na lokalni televiziji da jo je mož pred kamero objokan prosil, naj se vrne domov.

Ura je že malo čez poldan, ko odloži časopis in odrine prazno kavno skodelico. Sestavi sesalec in stopi v spalnico. Najprej preobleče posteljnino

in obriše prah z omare. Potem začne sesati. Temeljita je. Skoraj skregala se je s Petrom, zakaj da je položil novo preprogo pod posteljo. Ta ja sodi na sredo sobe, ne pa pod posteljo. S težavo jo odrine toliko, da bi ga lahko izvlekla. Nekako ji jo uspe potegniti na sredo sobe, tako kot si je predstavljala. Njeno zmagoslavje je popolno. Po njenem sodi tja kot ulit. Porine posteljo nazaj in zadovoljna sede nanjo. Zre skozi okno in v mislih vidi Petrovo začudeno odobravanje, ko bo videl, kako lepo sodi preproga na sredo sobe. Nekaj časa še posesti, nato pa odide pomit kopalnico. Radio ima naravnano na Petrovo postajo. Nestrpno ga pričakuje. Na vrtu nabere svežo zelenjavo, da jo bo pripravila za večerjo. Peter jo obožuje. Vmes še enkrat stopi v spalnico in se prepriča, da ima prav. Malo pred šesto ji telefonira, da bo kmalu doma.

V kuhinji meša solato in vznemirjeno vsake toliko časa pogleda na uro. Blizu pol sedmih je že in iz radia je slišati mama, zlata mama, vstani in se nasmej, ko vstopi. Nič mu ne reče. Iz kopalnice odide naravnost v spalnico, da se preobleče. Potem zasliši glasno kletvico. Steče v sobo. Stoji pri oknu in besno gleda vanjo. Če bi natančno pogledali, bi v njegovih očeh zapazili tudi kanček strahu. A tega ne pokaže. Kriči nanjo, kako je bilo to zadnjič, da se je dotaknila kakšne stvari v njegovi spalnici. Skuša mu pojasniti, da mu je samo hotela pokazati, kako dobra je videti preproga na sredi sobe, da pod posteljo res ne sodi. Ne pusti ji govoriti. Zaloputne z vrati in jo prosi, naj čim prej izgine. Poklapano se vrne v kuhinjo in dokonča večerjo. Ko odhaja, v veži glasno zakliče v pozdrav in prisluhne. Nobenega odziva. Skomigne z rameni in odide k avtu. Mudi se ji že. Doma hoče v miru pogledati tevednevnik.

Prepriča se, da se je zares odpeljala, potem zaklene vhodna vrata. Odrine posteljo in dvigne deske, ki so pokrivalo luknjo. Še je tam, hvala bogu, si oddahne. Z nikomer je noče deliti, Lili je samo njegova. Položi deske nazaj in čez porine posteljo. Popravi preprogo na sredi sobe. Naj bo po njenem, si reče, saj ni ničesar opazila. Nato odide v kuhinjo in poje večerjo. Še pozno v noč bere in kadi na postelji. Že v polsnu si ga potem vrže na roke in zaspi.

Spremljam Lili skozi mesto, skozi park in ob reki. Ona me drži pod roko, jaz ob sebi peljem njeno kolo. Kako nama je lepo. Natančno vsakih pet minut iz ene ali druge smeri pripelje policijski avto. Štirje policaji brez

kap in v pretesnih hlačah, da imajo ritnice napete, v vmesnih intervalih špancirajo gor in dol. Nedeljski popoldan je. Družine se sprehajajo z otroki, ki so napravljeni za v nedeljo. Prikupno. Ženske, v kratkih krilih ali hlačah, krepkih prsi, držijo moške pod roko. Zelo erotično. Kje je sever, kje jug? Levo ali desno? Zavijeva proti vzhodu. Mimo prideta dva vojaška policaja v šapkah, z daleč vidnim rdečim trakom okrog rokava. Privezana sta drug na drugega in imata za dve številki premajhni uniformi. Srečava skupino nekaj grdih žensk, ki kažejo svoje noge. Hladno je, deklice pa nosijo lahna poletna oblačila in med hojo ližejo sladoled. Na vogalu hotela se vsi obrnejo v nasprotno smer. Tudi midva. Od kod za vruga prihaja zvok kapljic vode iz slabo zatesnjene pipe! Melanholično je že skoraj do nevzdržnosti. Drživa se za roke in lebdiva. Deček pelje deklico v oblekici zadaj na prtljažniku kolesa. Moški z desko pod pazduho. Ponudi nama jo, a odkimava. Ne razume in gleda za nama. Policijski avto zdaj vključi sireno. Moja žena bo smrt grenka, piše na zidu neke hiše. Dobro vem, da naju gledajo. Izza oken in tako čisto očitno. Naravnost. Z radovednostjo, ki pije kri. Nelagodje. Mučno nelagodje. Moja žena bo ...

Prebudi ga zvonjenje ure poleg postelje.

Sedem zjutraj je. Vstane in se skuša spomniti konca napisa. Bolj se trudi, bolj mu uhaja. Potem se ne trudi več. Pozajtrkuje in se hitro odpelje. Na radio.

Že nekaj časa jo daje nespečnost, zato ima vse noči časa na pretek, da tehta svoja dejanja in ravnanja ter razmišlja o Petru. Njegov izpad danes jo je prizadel kot že dolgo ne. Prav, bila je užaljena, katera mati pa ne bi bila. Sklenila je, da res ne bo več vstopila v njegovo spalnico. Jo bo že sam prosil, ko bo treba zamenjati posteljnino in oprati umazane cunje. Jutri že ne gre k njemu. Naj se malo umiri vse skupaj, verjetno bi ga moja navzočnost vznemirjala. In kadar je jezen, je prav neznosen. Ko začuti, da prihaja spanec, že v polsnu zmoli na hitro en očenaš in pomirjena zaspi.

Dan je lep. Sončen in topel četrtek je. Spremeni sklep od sinoči in se kljub vsemu odloči, da gre k Petru. Na srečo ima svoj ključ, tako da lahko neopazno prihaja in odhaja. No, neopazno za Petra, kajti v vasi nič ne ostane skrito. Včasih se ji zdi, da soseda prav čaka, kdaj se bo pripeljala gor v hrib, in prav takrat prinese smeti ven v kontejner. In jo radovedno gleda. Konec koncev jo pa zanima, ali je Peter pustil preprogo sredi sobe,

kamor jo je premaknila, ali ne.

Pustil ga je, se zadovoljno nasmehne, ko vstopi v spalnico. In v naslednjem hipu pomisli, da ga mora verjetno ona pospraviti nazaj tja, kjer je bil. Da to verjetno pričakuje od nje. Ročno se loti dela in zrine posteljo od stene k omari. Ko vleče preprogo na prostor, kjer je prej stala postelja, deske pod njo zaškripljejo. Ustavi se in se prestopi. Zaškriplje. Malo poskoči, in zaškriplje še bolj. Pozorno pogleda pod noge in opazi, da so reže med deskami širše, da se med njimi sveti belina, ki je drugje ni. Skloni se, da bi videla, kaj je. Belina med režami jo začne vznemirjati. Mimo postelje in omare se privleče v kuhinjo in iz predala vzame izvijač. Z njim skuša dvigniti desko z največjo režo. Ne gre. Poskusi na drugem koncu, ob steni. In uspe. Zavoha skrivnost in načne še drugo in tretjo. Luknja je vedno večja. Porine roko vanjo in zatipa polivinil, ki ga je pogrešila v garaži. Peter ji ni vedel povedati, kam je izginil. Dvigne še tri deske in luknja je odprta. V njej leži nekaj zavito v njen polivinil. Prevezano je s staro vrvjo. Skuša jo razvozlati, pa ne more. Še enkrat se zrine v kuhinjo po nož. Preseka vozec in hiti odvijati. Vanjo butne čuden smrad po mrhovini. Slabi jo v želodcu, tako da mora odpreti okno. Globoko vzdihne in nadaljuje. Pomaga si z nožem. Čuti, da je zadela v nekaj mehkega. Zgrozi se. Obide jo neka slutnja, ki pa jo odrine daleč proč. Ko razgrne zavoj, ji je od tistega, kar zagleda, slabo. Ženski obraz, poln modrih in rdečkastih madežev, mrtve odprte oči, ki strmijo vanjo. Slabo ji je. Sesede se in bulji v obraz trupla, ki ga je odkrila. Adrenalin ji poskoči. Prisluškuje šumom, trdneje stisne nož in hlasta za zrakom. Obraz zakrije nazaj s polivinilom. Trudi se z vozlanjem vozla, pa ji ne gre najbolje od rok. Pusti vse skupaj in samo sedi. Kdo ve kako dolgo. Zdrami jo zvonec. Soseda je prišla vprašat, ali ji da nekaj flanc radiča, ki pri njej tako zdravo raste. Kaj pa tako smrdi, vpraša.

Ko je odšla, se usede k telefonu in pokliče Petra. Reče mu, da vse ve in da ga čaka doma. Potem odloži. Luknjo v spalnici pusti odprto. V kopalnici si dolgo umiva roke z milom, občutka smradu pa ne more pregnati. Odide v kuhinjo, da bi pomila posodo, pa ne zmore. Samo sedi in boljši v steno. Ne ve, kaj bo. In kaj bojo rekli sosedi. Saj se ne bom več mogla pokazati pred njimi. In kaj bo s Petrom. O, bog, zavzdihne.

Kaj je, mati, jo vpraša, ko vstopi v kuhinjo.

Poglej v spalnico.

Nasmeh, s katerim je prišel domov, mu izgine z obraza.

Zakaj, ga vpraša. Ne vem, odgovori. Kako ne veš, reče. Ne vem, ponovi. Hotel sem jo samo zase. In zato si jo moral fentat. Ja. Ne vem.

In kaj bo zdaj? Ne vem. A ti sploh kaj veš? Ne. Ti si za v norišnico, zakriči. Ne vem.

Hodi gor in dol po kuhinji in ga gleda. Je njen Peter in ni njen Peter. V uri, kar je odkrila truplo, ji je postal tujec, nevaren, ogaben tujec. Pa vendar, če ne bi med njima ležalo truplo, bi bil še vedno isti. Njen Peter.

Ne morem ti povedati, zakaj sem jo, ker ne bi razumela.

Kako ji je bilo ime? Lili. O, bog. A tista, ki jo iščejo?

Tista, ja. Se boš prijavil? Ne vem. Kako ne veš, jebenti.

Mati! Če se ne boš, te bom jaz, da veš.

Gledata se naravnost iz oči v oči. Odločna, da ne popustita.

Bolan si, da veš. Prijavi se. Malo te bojo vlačili naokrog, čez nekaj let pa bo vse pozabljeno in boš prost.

Gleda ga. Peter pobesi oči.

Ne gre za to, mati. Ne razumeš. Nihče me ne bo prijavil, nihče ne ve razen naju.

Jaz ne morem biti tiho, razumeš. Ne bi mogla spati. Še v spanju bi me preganjal njen obraz. A hočeš, da grem v arest.

Ja. Da plačaš, kar si storil. Jaz ne bom nikomur nič plačeval.

Potem nisi več moj sin, Peter, iztisne skozi vozal v grlu.

Kdaj se ji je nazadnje tako vozalo, pomisli. Niz neurejenih slik z bliskovito naglico odmeva v njeni glavi, v njenem spominu. A to že ni več spomin, to je zdaj. Pred njo je njen sin, podobe v glavi so samo njen spominski album. Ona in Peter. Skupaj sta na vrhu travnatega hriba, pod njima pokošeno seno. Zavoha ga. Z levico ga objema čez ramena. Piha močan veter. Ko si skuša izostriti podobo, Peter vedno bolj izginja. In ko zapre oči, saj ni res, si reče, ostane sama. Zadržuje solze. Prvič v življenju jih zadržuje pred svojim sinom. Hoče ostati trdna, hoče se odločiti za svoj prav. Peter med njo in taščo. Še čisto majhen. Neznosno trmast. Trga se ji iz roke in vleče k babici. Njen škodoželjni nasmeh. Kot da ji bo spolzelo na namerno odvrženem bananinem olupku. In gledajo jo. Vsi jo gledajo. Škodoželjno, privošljivo. Solze silijo gor v usta. Požre velik cmok.

Peter ga sliši. Kot da bi vrgel droben kamen v straniščno školjko. Začuti tudi, da je na robu joka. Rad bi jo potolažil. Stopi proti njej in jo objame.

Kako ne razumeš. Samo tebe še imam, ji hlipaje šepeta v objemu. Ne upira se mu, ko jo stisne za grlo. Hresk zdrobljenega goltanca. Ko se čisto umiri, jo odvede v spalnico. Spusti jo v luknjo k Lili.

Malo se bosta morali stisniti, reče, ko sede na posteljo. Tako nekaj časa sedi in kadi cigareto. Še kar sedi in kadi. Ko pokadi zadnjo cigareto iz škatlice, odide v kopalnico. Ko je kad do tri četrta polna vode, vanjo vlije tekoče milo in počofota z roko, da se speni. Sleče se. Iz omare vzame fen. Malo postoji pred kadjo. Zagleda se skozi okno v gore, ki se bleščijo v daljavi. Nato stopi pred ogledalo in se zagleda v svoj odsev. Gleda se v oči. Čisto mirno. S poličke vzame šminko, ki jo je našel v Lilini torbici. Odpre jo in piše čez svoj odsev na steklo ogledala. Kajti v tistem se je spomnil. Moja ženka bo smrt grenka. Prebere še enkrat, kar je napisal, na glas, pospravi šminko nazaj na poličko in vzame fen v roke. Z njim stopi v banjo. Sede. Igra se s fenom, toplo – mrzlo, mrzlo – toplo. In ga spusti v vodo.

Voda je bila že mrzla, ko so ga odkrili. Prav tako tudi Peter. Napisa na ogledalu pa niso znali razvozlati. Kako bi ga tudi.

Barbara Simoniti

Ariadnino pletivo

Ljuba mama!

Pišem ti – po dolgem času – ker pogrešam razgovor s teboj. Telefon je velikokrat preveč nenaden, le zvoneče presenečenje; manjka pa mu vsakršen kontekst. Zato lahko pade v prazno ali pa se vsaj izmuzne mimo bistva. Z impulzi odmerjeni dragoceni čas bi moral biti namenjen le dragocenim bistvenim stvarim. Vendar naju vedno nehote omejuje s sporočanjem nujnosti, jaz pa ne znam razmišljati prek žic. Vsaj ne o sebi, o nujnem in bistvenem hkrati. Vse prevečkrat počenjamo stvari, za katere mislimo, da jih moramo, v resnici pa imajo z nami resničnimi le malo opravka. Po telefonu tudi ni mogoče ustvariti razpoloženja. Zamejen je na glasovno razsežnost, jaz pa bi ti rada povedala več. Še nadaljnji, moj čisto posebni problem je v tem, da me telefoniranje preveč spominja na službo: sedim v kabini s slušalkami na ušesih in vanje se mi mora strniti vsebina vseh ljudi, ki so prek žic zavezani, da mi verjamejo.

Pogrešam najine razmišljujoče razgovore: pozno zvečer, ko so vsi drugi spali, medve pa sva obsedeli pred kaminom in sva bolj glasno razpredali misli, kakor pa zavedali se izmenjave. Tega takole na daljavo res ne moreva početi.

Nikar ne bodi v skrbeh zame – vse je v redu in dobro mi gre. Vendar to ni vsa vsebina življenja. Upala sem, da se mi bo globlje razkrila, če ti jo bom skušala opisati.

Vse obvladljive stvari so celo zelo dobre. Zadovoljna sem in uspešna

in svobodna. Tako zelo, da se ne vprašam več, kaj se za tako bleščečimi imeni skriva. Da bi preverila, ali sem to res še vedno jaz. Vem, mama, kaj me boš vprašala: Pa si tudi srečna? Ob vsem, kar imam in ob vsem delu – sem morda kaj spregledala?

Veš, nisem zato tukaj, da bi bila srečna. Izbrala sem si tovrstno službo, ker me najbolj zaposli – ker je ob njej najmanj časa za vse drugo, pa ga zato tudi za srečo ni. In tako ne opaziš, da je nimaš. Lahko se slepiš, da je sploh nisi pogrešil ...

*

Sprožila sem računalniški spomin. Ko je v bliskovitem hipu premler moje misli in si jih prisvojil – vedno rahlo neprijetno razvrednotenje mojih razumskih sposobnosti – sem vklopila tiskalnik in počakala, da je pismo prilezlo iz njega. Na papirju so zapisi vse drugačni kakor na zaslonu.

Že nekaj časa mami tipkam pisma. Moj rokopis je poklicno postal razvlečen in sploščen v skoraj arabsko pisavo, tako da ga za mano nihče ne more več razbirati. Kar je kar prav ob mojem delu v politiki – za osebno rabo pa ne velja več. Poleg tega mama težko bere, ker ji pešajo oči. Vedno ji pišem v večjem tisku in z dvojnimi razmikom med vrsticami.

Vzela sem v roke še toplo stran papirja in preletela črne črke.

Nisem prepričana, da je modro pošiljati mami tovrstna razglabljanja; preveč tankoprstno bi jih razumela, in bolelo bi jo. In povrh vsega sama nisem prepričana, da vem, kaj hočem napisati in ali sploh hočem pisati o tem, kar tipa nekje po meni. – Drugih.

Zmečkala sem beli list – nato pa ga znova zgladila z dlanmi in ga temeljito raztrgala – mama vedno pravi, da je treba pisma trgati, preden jih zavržeš – kosce pa vsula v visoki koš pod pisalno mizo. Krenila sem v kopalnico.

Natočila sem si polno kad vroče vode in vrgla vanjo pest dišavnih soli. Čez kad sem položila predelno polico: za prenosni telefon, časopis, tokrat Sunday Times in Die Zeit, in kozarec konjaka. Sezula sem mehke copate in odložila haljo. Počasi in z užitkom sem se potopila v vodo do vratu in zaprla oči. Do kopalnice je blago valovila glasba iz cedeja; John

Dowland. Potem sem si obrisala roke do komolcev in razgrnila tanki šušteči papir.

Takšni so moji prosti dnevi. Vzdrževati moram svoje telo do brezhibnosti – tudi gladko kožo na komolcih – ter biti na tekočem z moderno angleščino in nemščino. Konjak je le za nagrado ob nedeljah, da vsaj za malo prestopim meje stroge discipline.

Lase imam v navijalkah. Moja osebna skrivnost je, da jih sušim počasi, na zraku, v vlagi iz kopeli pa se mi še lepše skodrajo.

Ko se voda ohladi, si okrtačim komolce, kolena in pete, se obrišem in si radodarno natrem kožo s hranilnim mlekom. Hvaležna sem naravi, da se mi še en teden ne bo treba ukvarjati z depilacijo nog. Ko se koža posuši, se oblečem v udobne pleteninaste hlače in majico. Glasbo spremenim; odločim se za Boccherinija.

Pripraviti si moram obleko za ves teden. Čaka me zahtevna konferenca in pet dni napetosti. Iz omare vzamem tri izmed številnih modrih kostimov – najboljše različice – ter preverim vse gumbe in šive. Nobena podrobnost ne sme zatajiti. Krila in hlače polikam, da so gube sveže zahrtane: najprej z vlažnim, nato še s suhim likalnikom. Potem izberem primerne bluze iz omare.

Vedno se trudim preseči natakarsko dolgočasnost belih bluz v modri obleki. Moje bluze so treh vrst. Najzanesljivejše so enobarvne pastelnih tonov, predvsem iz svile in bombaža: vaniljeve, smetanove in slonokoščene, pistacijeve, ciklamne, golobje sive, pepelnato rožnate, v barvi mesečevega kamna in rožnega kremenca. Pogosto so sešite na ruski ovratnik ali na pentljo. Strogi kroj odtehta voljnost blaga. Drugo vrsto sestavljajo nevsiljivi vzorci: črte, pike, kašmir, kravatni vzorci in stilizirane cvetlice. Za izbruhe slikarske domišljije v moji službi ni prostora. Tretja vrsta pa so spet enobarvne bluze močnejših barv. Te so veliko bolj zavezujoče in zato primerne le za nekatere priložnosti: srnje rjave, koralno rdeče, smaragdno zelene, morsko turkizne, medeno rumene in olivne. Tudi bluze morajo biti brez napake. Za na pot si jih pripravim vedno dovolj, da jih imam vsaj nekaj v zalogi. Nekatere še na suho dolikam, potem pa jih zložim prek svilenega papirja, da se ne poznajo zapognine. Mama bi uživala ob moji garderobi.

V enakem tonu kakor bluze morajo biti tudi nogavice. Kupujem vedno le najboljše, da me ne pustijo na cedilu. Nedopustno je, da bi se sesedale

v gube okoli gležnjev, da bi mi jih čevlji natrgali ali da bi si jih obesila na prvem stolu.

Potem čevlji. Zanje res izdam premoženje. Udobni morajo biti, da zdržim v njih ves dan, in hkrati neomajno elegantni – takšni pa so vedno dragi. Če hočeš, da so videti tiptop, jih moraš menjati, preden bi se uhodili po obliki tvojih nog – torej brž ko jih zapusti videz novosti. Poleg tega jih je treba skrbno negovati. Kar zadeva čevlje, imam baročni okus: okrašeni so s pentljami in sponkami, tu in tam pa so angleško dvobarvni. Skoraj vsi moji čevlji so črni ali modri in veliko je lakastih.

Pripravim si še kozmetično torbico in vse skupaj zložim v kovček. Manjka samo še nakit. Kupujem si neupadljive verižice iz zlata in biserov; nikoli ne smem biti v središču pozornosti. Nekaj več izbire je le pri prstanih. Roke so sploh poglavje zase, takoj za obrazom, ker so ljudem ves čas na očeh. Za vsako delo si nadenem rokavice in po umivanju jih vedno namažem. Največ časa pa gre za vzdrževanje nohtov.

Na koncu se lotim še las in obraza. Sčasoma sem ugotovila, da je z najmanj truda mogoče ohraniti pričesko iz dolgih las: z nekaj laka traja ves dan, poleg tega pa lahko lase na konicah pristrižem sama in tako nisem odvisna od frizerja. Za dosleden videz je menjava frizerjev pogubna – pri mojem potujočem delu bi se ji drugače ne mogla izogniti. Tako bogata pa spet nisem, da bi potovala po svetu skupaj z zasebnim frizerjem, kakor to počnejo zvezde in kronane glave.

Dokler so lasje še ubogljivo ujeti v navijalke, si nanese masko na obraz. Zlekнем se na posteljo, poslušam glasbo in se pripravljam na jutrišnji dan. Čez dovolj časa si izmijem obraz in razčešem lase. Večerjam le kozarec mleka ali jogurt in skodelico zeliščnega čaja.

Pripravljena sem, da me zjutraj taksi zapelje na letališče.

*

Ljuba mama!

Danes vem, o čem sem ti hotela pisati zadnjič. O njem. O nekem njem, seveda. – Saj te nisem presenetila, kajne.

Spoznala sem ga na tenisu. V pregrešno dragem klubu v središču Bruslja

sem rezervirala igrišče za dve uri, vendar me je soigralec – nepomemben znanec – pustil na cedilu. Sedela sem na klopi in nestrpno čakala. Začela sem se prestopati in prestavljati lopar iz roke v roko. Res sem bila potrebna gibanja. Potem sem opazila, da me nekdo opazuje. Moški srednjih let, tistih raztegljivih. Sedel je in kadir cigareto, vendar ne tako, kakor sicer to počenjajo kadilci – kadir je, kakor da je to njegova zadnja cigareta (edina ne, ker bi potem ne vedel, kakšen je opoj tobaka), in s slastjo je použival vsak dim posebej. S to smrdljivo dejavnostjo, iskreno povedano, ne znam sočustvovati, ampak nekaj je bilo na njem vendarle posebnega. Pokimal mi je in se nasmehnil, ko je videl, da sem opazila njegovo opazovanje. Pokadir je do konca, pazljivo ugasil ogorek in se mi približal. Začel je sproščeno kramljati o vseh nepomembnih zadevah in nekje vmes izdal svoje ime. Theodor je. Takoj sem vedela, da je diplomat: nihče drug se ne zna tako gladko pogovarjati o ničemer, zaradi pogovora samega, ne da bi ga zanimalo kar koli bistvenega; služba, delo, tvoje razmere. Tega se je treba priučiti. K sreči sem mu bila kos. Ponudil se mi je za soigralca in vstopila sva na rdeči pesek, obsijan s poznopoldanskim soncem.

Presenetil me je z dobrim, natančno izšolanim znanjem. Krepko sem se morala potruditi, da sem mu vračala vzorne žoge in da sem čim natančneje servirala. Povrh vsega je bil še galanten: vedela sem, da se zadržuje, da ne bi preveč silovito zabijal. Kadar sva se sešla ob mreži, se je duhovito šalil. Odmerjeni čas se nama je kar prehitro iztekel.

Ko sva se preoblekla, sva sedla v restavracijo in si naročila najprej pijačo, potem še večerjo, pa spet pijačo, in ure so bežale. Morala sva se raziti. Spremil me je do taksija in me povabil, da se prihodnji večer spet dobiva v klubu; prej ne more, ker je ves dan zaseden. Nisem vedela, kako mu bo uspelo dobiti igrišče na tako kratek rok, vendar nisem hotela vprašati. Naučila sem se bila, da ne smeš nikoli podcenjevati ljudi; sicer ti utegne spodrsniti, padci pa pri našem delu niso primerni. V veži me je še naglo prijel za roko in mi jo poljubil, preden sva prišla ven, na prosto. Vse tako, kakor se spodobi. Razmišljala sem, kako so nekdanje kavalirske manire združljive z novo podobo ženske: moja nežno cenjena desnica je še malo prej krepko udrihala z loparjem ... Še dobro, da ne pomiva posode.

*

Tudi tega pisma nisem dokončala. Izbrisala sem ga iz vsevedne glave svojega računalnika.

Pomembno pa je, da sem srečanje spravila v razvidno obliko, zdaj ko je narasla časovna razdalja do njega. Čutila sem, da se je vtisnilo veliko globlje, kakor pa sem si sprva hotela priznati.

Le zakaj neki vedno padem v šaljiv ton, kadar pripovedujem o moškem, ki nenadoma izstopi iz sive gmote neznanosti in postane zame pomemben? Je mar to edini način, da se spopadem s silami, ki niso več pod mojim nadzorom – vsaj ne povsem? Ali pa je to upor razumnosti pred tiranijo čustev? Spominjam se, da sem se nekoč o Robertu pogovarjala s prijateljicami prav tako. Kje si ga spoznala? Kaj je naredil? Kaj je rekel? Kakšen je? Kako je bil oblečen? Na takšna vprašanja ni mogoče zbrano in resno odgovarjati. Najbrž skušam s slogovnim umikom zmanjšati silovitost sil, ki so me zajele in si me podredile v odvisnost – vsaj na videz jih skušam zmanjšati in zatajiti pred seboj.

Nikakor ne razumem, v čem je Theo drugačen, da bi lahko postal tako posebno pomemben. Doslej mi je uspevalo, da sem bila brezpogojno nedostopna in nedosegljiva pri svojem delu in sploh pri vseh stikih z ljudmi okoli njega. Na tenisu sem se znala lahkotno in nezavezujoče spogledovati, za sprostitev in oddih od stroge službe. Do mene same, v resnici, ni nihče prišel.

Spogledovanje je ubrano na takt teniške igre: podajaš si žogico prek mreže, in vsakokrat se z obnovljeno močjo vrne k tebi. Tokrat pa se mi žogice ne vrahajo: vse zalučam proti njemu in vse ostanejo tam, kakor bi se ugrezale v požrešno globino. Še malo, pa bom stala praznih rok pred njim.

Je mar Robert predolgo odmeval po meni – ali pa je Theo res izjemen, da tako pogubno učinkuje name?

*

Novo življenje, ki sem si ga izbrala, mi ugaja. Ko sva se z Robertom razšla, sem potrebovala spremembo. Najboljša možnost je bila služba, ki mi pogoltne ves čas in je pri tem raznolika.

Moje življenje je vsekakor postalo takšno, da v njem ni prostora za

nikogar razen zame, in ta zamisel me zapolnjuje; daje mi samozavest, občutek neodvisnosti in predvsem svobode.

Delo je zelo zahtevno. Do skrajnosti se moram zbrati in pozabiti vse netukajšnje. Srečam nešteto ljudi in vsi se pred menoj strnejo v besede, skrčijo se v valovanje govora, ki ga jaz potem spremenim v drug jezik; pretolmačim ga za nekoga drugega, povsem drugačnega. V tistem trenutku sem vsemogočna; vsi so odvisni od mene. Nevidne niti rastejo iz mene in jih vežejo skozme.

Od nekdanj me je očarovala predstava valovanja, vseh vrst valovanj. Vode, svetlobe, energije, glasbe. Tudi govora. Spremenim se v nekaj, kar sicer nisem, in napilem med ljudmi okoli sebe pajčevino odnosov, ki bi jih brez mene ne bilo. Njihove lastne besede jih zapredajo, da postanejo nebogljani, prepuščeni moji milosti. Meni pa je dano, da iz kokonov pričaram valovanje misli, prenos sporočil. Brez mene so zavezani molku, moje delo pa je tkanje niti, ki jih reši izgube in osame v labirintu. Metulji vzvalovijo v raznolikih barvah.

Njihove besede spremenim v svoje; postanem njihov glas. Govorijo skozme in jaz preoblikujem njihov svet. Dva svetova, enega do drugega, da se srečata in zatipata iz praznine.

Med tako silovitim delom je seveda veliko praznih ur, njihova praznina pa je bistvenega pomena. Potrebna je, da lahko vzdržujem videz nenačete celovitosti in sposobnost koncentracije.

Veliko igram tenis. Na poseben način je soroden mojemu delu. Osrediniti se moram na žogo in ustvariti komunikacijo s soigralcem na drugi strani mreže. Hkrati pa je drugačnost sproščenega gibanja tolikšna, da učinkuje blagodejno. Na koncu napete tekmovalne igre sem spet nabrušena za svoje delo.

Moj poglavitni vir energije pa je entomologija. Že kot otroka so me zanimali metulji; ob novi službi si lahko raziskovanje barvitih tankokrilih žuželk tudi privoščim. Dovolj zaslužim, da lahko načrtujem ciljane dopuste in jih potem uresničim. Potujem za metulji in peš prekrižarim divjine gozdov in travnikov, obložena s skrbno fotografsko opremo. Če je le mogoče, jih samo fotografiram. Ne lovim jih rada; za kruto nabodene v vitrinah pa mi je vedno žal. Moje zbirateljstvo mi predvsem pomeni stik z naravo in nasprotje strogo uokvirjeni službi. Na metuljarjenja krenem v povsem

drugačni obleki, sproščujoče neopredeljeni, zelena tišina narave pa me osvežuje.

V zadnjem času me najbolj zanimajo metulji presenetljive barvne skale: različnih odtenkov rjave in svetlega španskega bezga oziroma sivke. V Evropi so to predvsem *Agria tau*, ki se preliva iz oranžne v rjavo, na spodnjih krilih pa sijeta iz žareče osnove lila očesi s temno obrobo, pa orehovo rjavi *Minois dryas* in še posebno *Nymphalis antiopa*, ki mu čokoladna krila ob vzdolžnem robu začrtujejo lila pike in bel rob. Čudoviti rjavo-rožnati *Sphinx ligustri* se mi je izmaknil izpred objektiv. V prihodnje me vleče v še bolj daljne dežele, Latinsko Ameriko, Afriko in v metuljarski raj, Avstralijo. V Afriko me mamita *Mynina silenus* s čudovito rjavo in modro barvo in *Charaxes bohemani* v temnorjavi in sinji, poleg teh dveh pa še eterično biserovinasti metulj, *Salamis parhassus*, s temnimi obrobami. V Ameriki se sivkini toni prevesijo bolj v modro; čaka me *Thecla coronata*, moder in rjav metulj, s spodnjimi krili, zašiljenimi v dvojne repke, ter *Menander menander*, ki je črtast, moder in lešnikovo rjav. Rada bi našla tudi majhnega, le dva centimetra velikega repatega metulja, *Helicopsis cupido*, pri katerem iz temnorjavih kril sijeta le dve beli piki. Največ čudovitih metuljev pa skriva Avstralija. V mojih barvah sivke in zemlje sta to *Amblypodia anita* in *Ogyris genoveva*, pri katerem je barvita le samica, tretja barva pa je še bela. Vabljava posebnost je tudi temnovijoličasti *Arhopala amantes* in žareče rdeči *Appias nero*, pa orjaški *Ornithoptera alexandrae*, zeleno-črn z rumenim životom. Na koncu pa pojdem še na Filipine, tam se morda še skriva kralj vseh, čudoviti *ornithoptera magellanus*.

*

Ob velikem dvokrilnem oknu v svežem jutru sem z vedrim zanimanjem pričakovala nov delovni dan. Vedno prihajam zgodaj. Samotni trenutki pred začetkom so moj čas, da se dokončno zberem in sprožim v pripravljenost. V izbrani obleki sem se dobro počutila in pričeska se mi je ubogljivo posrečila. Sedela sem na novobaročnem stolu na robu sobe in trdno čakala. Poznala sem vsebinski zaris pogovorov, ki bodo danes potekali, in na strokovno področje sem se temeljito pripravila. Čutila sem, kako se v meni kopiči sestavljena moč, da bo v pravem trenutku začela

delovati, kakor bi sprostil zajezeno silo hladne vode. Dovolj razlogov, da sem se dobro počutila. Veselilo me je biti jaz.

Končno so me poklicali iz sosednje dvorane, da sem se pridružila naši delegaciji. Vse je potekalo po skrbno utečenem redu. Stopali smo po rdečem tekaču. Trenutek srečanja z gosti.

Zgrabilo me je z ledenimi zobmi: med našimi sogovorniki je bil tudi Theo. Ne samo to – bil je vodja njihove delegacije. Preletela sva se z očmi. Za trenutek se je vznemiril – trepalnice so mu oživele – in nihče ni mogel zapaziti spremembe na njem.

Meni pa se ni tako dobro posrečilo. Odkašljala sem se v pest, v kateri sem skrivala robček, da bi se zbrala.

Začele so se predstavitve, rokovanja, in sedli smo k nizki srnjenogi mizi. Skušala sem ga čim manj gledati. Silila sem se, da bi se povsem osredotočila na njegove besede, in uspelo mi je kot po navadi začeti. Samozavest je kopnela ko prepozni sneg na oživelih tleh. Stavki so se mi krhljali in nikakor niso hoteli steči v povedi, kakor bi morali. Dolge nemške periode z zadržano napetostjo in glagolom na koncu so se mi zarisovale kakor težko breme, ki ga moram prenašati do odrešujočega končnega razvozanja.

Nenadoma sem se zalotila, da zasledujem način, kako govori, kakšne besede izbira, namesto da bi jih spreminjala v svoj jezik. Razdalja med razrešenim stavkom in njegovim nadaljevanjem, ki se je prekrivalo z mojim zapoznelim tolmačenjem, se mi je daljšala. Rasla je v zevajočo praznino, v katero so pogubno drsele vmesne besede.

Zataknilo se mi je, da sem se komaj izvlekla. Opazil je, čeprav me ni mogel razumeti, in začel je govoriti počasneje. S tem me je še bolj zmedel, ker sem se ustrašila, da bodo zdaj vsi opazili zmedo. Spremenil je register in melodija njegovega govora je postala mehkejša. Takoj sem jo zaznala in ji prisluhnila, namesto da bi tolmačila vsebino. Skušal se mi je približati z govornim načinom in je začel krajšati periode, jaz pa sem spet vpijala spremembo bolj kakor pa pomen besed.

Zdaj so že vsi opazili. Ošinil me je predstojnikov začudeni pogled, tanek in jedek ko šiba. Nikoli ni doživel kaj takšnega od mene. Zgrozila sem se ob grozi, kaj si utegne misliti. Ujele so me moje lastne misli, nemški stavek pa je cel poniknil v oseki. Strah me je spodrezal. Izgubila sem nit.

Nastala je mučna tišina in se razvlekla prek časa in prostora vse dvorane. Obmirovala sem ko lutka, ki se ji je iztekla vzmet, da le še porcelanasto srepi v prazno. Theo je povetil glavo in počasi ponovil obviseli stavek, kakor da mi ponuja roko, preden se dokončno utopim. Uspelo mi je povzeti ga in potem blede nadaljevati. Čutila sem, kako se trudi ne gledati me, govoriti mimo mene in hkrati prenesti ves pomen samo do mene, kakor da bi mi kaj izdajal v skrivnem, soglasniško zastrtem jeziku otroštva. Zdelo se mi je, da sem presojna, obešena v zrak in odvisna od zvena njegovega glasu, kakor jadro od vetra.

Vse se je sesulo. Pajčevina se je zgrnila name ko plaz in me odnesla. Nisem več zankala niti med drugimi, oni so vlekli mene na tihih, strašnih vrveh odvisnosti. Nisem več jaz njim posojala glasu, temveč so oni meni vsebino. Samo droben odklon, in že me odplavi. Nič nisem več, le govoreča marioneta, vpeta v nevidne smeri, do silnih rok igralcev, ki se do mene nikoli ne spustijo. V trenutku razsvetljenja sem spregledala vse zakulisje in name je legla teža vezi.

Predstojnik nam je izgovoril odmor. Nekdo je odprl okno. Theo se je z vljudnim izgovorom za nekaj minut umaknil prek bleščečega parketa v sosednjo sobo.

Meni so prinesli kozarec mrzle vode.

30 LET POKRA



poker

tomaž šalamun

Marko Juvan

Prokletstvo igre in gobice: porajanje ludizma v Pokru

Borisu Paternuju ob 70-letnici

Klasikova slika in literarna zgodovina

Če me spomin ne vara, je v Mladini nekje sredi osemdesetih let izšla karikatura literarne generacije, rojene zvečine v petdesetih: za skupinskim portretom družčine, opremljene tudi z nekaj boemskimi atributi, je bila izobešena uokvirjena slika Tomaža Šalamuna. In to tam, kjer je v učilnicah polpreteklosti kraljeval Tito oziroma – v tistih slavističnih, tudi še današnjih – Prešeren. Karikaturist je imel, kot se spodobi za žanr, ki zahteva ostenzivno razgaljanje tipičnega in bistvenega, srečno roko pri zadevanju obrazov in značajev; skupinski portret s Šalamunovim portretom-v-portretu pa je posrečeno zadel tudi literarnozgodovinsko konstelacijo.

Da je šlo pri tem zgolj za ponazoritev filiacije med mojstrom in njegovimi učenci, bi bilo popreproščeno tolmačenje. Sicer ni mogoče zanikati, da je Šalamun pesniško in osebno-empirično imel in ima svoje učence oziroma varovance (karikaturu bi morali zdaj dopolniti z nekaj mlajšimi, nič manj markantnimi obrazi), morda celo nekakšno šolo, iz katere so izšli – v bloomovskem dialogu z mojstrovo imaginacijo – tudi odlični pesniki. Kar pritlehna bi bila razlaga, da karikatura kaže, kako se uresničujejo Šalamunova "aporetična avtogigantomahija", "poetološka avtodivinizacija" oziroma "legenda" (Hribar 1984: 196; Kos 1983: 172-178), tj. pesniško osvajanje božjega mesta, samopoveščujoče in obenem samoironično uprizarjanje lastnega življenja v vlogi simulakra transcendence: pesnikova "av-

todivinizacijska" beseda (ki poetizira dejstva tudi v marsikaterem intervjuju) postaja meso in se usnavlja v povzdignjenem, če že ne kar kanonskem položaju Šalamuna v literarnem življenju.

Najbliže mi je interpretacija, ki v karikaturi odkriva alegorijo Šalamuna kot, foucaultevsko rečeno (Foucault 1979: 154), utemeljitelja novega literarnega diskurza na Slovenskem. Kot avtor je namreč ne le napisal svoj tekst, ampak z njim vpeljal od predmodernega in modernega izročila odcepljena pravila o tem, kdo, kako, o čem, komu in ob kakšni priložnosti pesniško spregovarja; razprl je torej prostor in možnosti za porajanje novih pesniških praks (prim. Hribar 1984: 202). Šalamunovo izselitev v novi literarni diskurz bi lahko, tokrat sklicujoč se na Barthesa (1986), opisal kot premik od dela – zaokrožene, organske, centripetalne, na avtorjevo voljo in transcendentalne označence fiksirane označevalne dejavnosti – k tekstu kot svobodni, odprti, pluralni, eksplozivni, igrivi in neskončni diseminaciji, ki se izroča bralčevemu uživanju. Šalamunovski tekst s svojo igro, metonimičnim drsenjem označevalcev prebija prostorske, kulturne, metafizične, etično-spoznavne, estetske, formalno-stilne ter žanrske omejitve in razmejitev. Tako izigrava vsakršen monološki, vase zaprt, monoton jezik, ki se ne zaveda svojih relacij z možnostmi drugih, drugačnih glasov in obzorij. Montaža heterogenih perspektiv, tem, stilizacij daje *Pokru* v literarni kulturi posebno mesto. Z Bahtinom (1982: 52-55) njegovo literarnorazvojno vlogo, ki bi jo lahko simboliziral klasični distih "utrudil sem se podobe svojega plemena / in se izselil", vidim v centrifugalnem sunku. Ta se upira centripetalnim silam književne kulture, ki skušajo vsakršno izražanje čim bolj priličiti tradicijskim stilom mišljenja in pisanja, se pravi, poenotiti, standardizirati (pesniški) jezik. Vemo, da se celo moderni pesniki pri nas zelo držijo svojega, včasih dovolj predvidljivega slogovno-tematskega registra. Šalamunova pesniška (hiper)-produkcija pa vseskoz deluje protejsko. Sredobežne sile jezika, ki so pri njem pri delu že v *Pokru*, krepijo mnogoterost govorov, širijo mnogojezičje (literarne) kulture. Tako je Šalamun svojim naslednikom omogočil nove imaginacijske pustolovščine. Tudi tistim med njimi, ki so zbrani na karikaturi.

Toda vprašanje je, ali ta razlaga ni zgolj reformulacija že zelo zgodnje Paternujeve (1967: 204-205, 213-220) teze o revolucionarni prelomnosti *Pokra* v razvoju slovenske poezije, o njegovem rušenju narodnih, metafizičnih, ideoloških (humanističnih, socialističnih), ljubezenskih in

pesniških idealitet, ustvarjanju "izzivalne praznine". Ali se niso, kot je pred nekaj leti skeptično pomislil Janko Kos (1983: 172-173), tektonski premiki dogajali tudi drugod, vendar z manj javnega odmevanja, tako da še niso pritegnili tolikšne literarnozgodovinske pozornosti? Ali Šalamun s svojim ultramodernizmom 60. in začetka 70. let navsezadnje ni "klasik", kot se je sam z dvoumno samoironijo označeval, inovacije in prelomi pa se skrivajo, recimo, v objavi Kosovelovih *Integralov*, v poeziji Vena Tauferja, Aleša Kermavnerja, Francija Zagoričnika, v akcijah in zbornikih ohojevcev, kjer je s svojimi radikalnejšimi poskusi sodeloval tudi Šalamun? Pred novimi literarnozgodovinskimi analizami ni o tem mogoče povedati še nič dokončnega, nesporno pa je, da Šalamun s *Pokrom* že skoraj tri desetletja v modernističnem literarnem kanonu *funkcionira* kot utemeljitelj drugačnega pesniškega diskurza, takšnega, ki prelamlja tako s tradicijo kot s "temnim modernizmom" predhodnega rodu.

Odcepitev od modernističnega idioma ima v *Pokru* marsikaj opraviti s koncepcijami in simptomatiko igre. Že prvim temeljitejšim komentatorjem *Pokra* (prim. Paternu 1967: 204, 219-220; Kermauner 1968: 54-72) seveda ni mogla ostati skrita razsežnost igre in danes se zdi povezava Šalamunovega prvenca z ludizmom – popularno Kermaunerjevo skovanko za literarnoestetsko ideologijo oziroma smer, ki je dajala pečat ultramodernizmu in neoavantgardam zlasti med letoma 1965 in 1975 – že kar samoumevna, pravzaprav nekakšno obče mesto, naplavina kanonizacije v kritiki, vedi in šoli. Zdi se, da je bilo o *Pokru* pa tudi o ludizmu povedano že vse. Toda takšen vtis, ki nastaja v kulturnem prostoru z razmeroma skromno gostoto razpravljanja, vezanega na to ali ono temo, je varljiv. Kljub vsemu je bilo premalo preciznih branj, premalo arheološkega dela pri izkopavanju *Pokrovih* označevalnih kontekstov (poleg Paternuja, Kermaunerja, Kosa naj omenim vsaj še Hribarja 1984: 195-202, Brejca 1989 in Zorna 1993); problem igre in ludizma v umetnosti in poeziji pri nas tudi še čaka poglobljenih, ne le filozofsko, temveč tudi idejnozgodovinsko in formalnoestetsko podprtih ter sintetičnih študij. Razpravljanje, ki se ga lotevam, ni nič več kot poskus interpretativnega odstiranja vloge in smisla igre v *Pokru*, poskus, ki bo nekatera že znana opažanja vpel v nove korelacije in morda tudi sam kaj novega opazil.

Mali leksikon igre in ludizma

Preden se lotim branja *Pokra*, moram vsaj v obrisih razložiti podlage in razsežnosti dveh ključnih pojmov, v katera bom prevajal Šalamunove tekste – igre in ludizma. Zadnji je novejši, vanj so povzete nekatere najpomembnejše značilnosti prvega, a na novi ravni. Nasploh je ludizem, še posebno v slovenski književnosti, zanimiv pojav, vreden vnovične pozornosti, in to ne le v diskusiji o prehodih med modernizmom in postmodernizmom, ki se je bo treba tudi dotakniti. Beseda ludizem je sestavljena iz latinske ludus, ki pomeni igro, igrokaz, zabavo, igračo ali šalo, ter iz izlatinske samostalniške pripone -izem, ki navadno izraža tok, nauk, smer, pa tudi lastnost in posebnost. Izraz je pri nas ažurno vpeljal Taras Kermauner okoli leta 1970, najprej menda v komentarjih k Jovanovičevi satirično-parodični groteski *Znamke*, nakar še *Emilija* (1969/70). Ludizem pa ni slovenska specialiteta. Toda na tujem, v sodobni literarni vedi, navezani na (post)strukturalistične vire (zlasti na spise Jacquesa Derridaja in Rolanda Barthesa z druge polovice 60. in začetka 70. let), razumejo ludizem drugače, ne toliko literarnozgodovinsko, ampak bolj splošno in teoretično, semiološko.

Za obzorje mišljenja, ki je izšlo iz Nietzschejevega in Heideggerjevega kritičnega razstavljanja evropske metafizične tradicije in se lotilo tudi njenih strukturalističnih odvodov, je vsekakor simptomatično, da je odsotnost "transcendentalnega označenca" (Derrida 1967: 73), ki je bil v zahodnem izročilu pogoj, utemeljitev in sidrišče pomena (smisla, vrednote), dojeta pretežno afirmativno, sproščeno, celo z izrazito hedonističnimi poudarki, brez senc metafizične nostalgije ali razdiralnih resentmentov. V prvi vrsti ludizem namreč poimenuje ravno igrivo, protiavtoritativno, na ideologijo, realnost, moralko in vsakršno presežnost nevezano ter zato avtonomno, odprto in hedonistično razsežnost novega vzorca tekstualnosti. Istovetnosti in stabilnosti pomena znaku ne določa več nobena "onto-teologija", "metafizika prisotnosti" (Derrida, n. m.): niti nanašanje na zunajjezikovne odnose, temelje oziroma bitnosti (na primer na psiho, Resnico, resničnost, avtorja, intenco) niti opiranje na avtoriteto kakšnega koda oziroma urejene, zaprte, osrediščene strukture besedila. Metafizično ali ideološko kraljevanje jezikovnim pomenom se je razdrlo, v njegovi odsotnosti, v čistini "zgolj niča" pa ostaja jezik zgolj kot abstraktna mreža razlikovalnih potez (tu

Derrida radikalizira Hjelmslevovo glosematiko) oziroma kot neskončna veriga pojasnjevanja enega znaka z drugim (ideja Peirceove semiotike interpretantov). Vse to se dogaja v tekstu, ničesar zunaj njega ni, tako da je po Derridaju tekst sam v sebi neskončen. To je prostor ludizma, ki je teoretičen sinonim Derridajevi "svobodni igri označevalcev" oziroma ena temeljnih odlik "pisave" (Barthes 1953) in "Teksta" (Barthes 1973, 1986), katerega logika je metonimična, asociacijska, kontigvitetna, pluralna, diseminacijska, medbesedilna in igriva, tako da nedoločljivost in odlaganje pomena vabita bralca k uživanju.

Dekonstrukcionisti torej ludizem – v jedrnatih definiciji Vicki Mistacco – razumejo kot "odprto igro označevanja, kot svobodno in produktivno interakcijo form, označevalcev in označencev, ki se ne ozira na neki izviren ali končen pomen". Z razmahom dekonstrukcije v literarnih študijah se je pojem ludizem začel kmalu uporabljati tudi pri opisih literarnih struktur: "V literaturi ludizem pomeni besedilno igro: tekst je pojmovan kot igra, ki omogoča tako avtorju kot bralcu, da proizvajata neskončno pomenov in razmerij." (Mistacco 1980: 375) Če je tekst pojmovan kot igra, igra pa je po Huizingi (1970: 17-22) svobodna dejavnost, ločena od navadnega življenja in njegovih pragmatičnih funkcij, zaprta v svoje časovno-prostorske meje in urejena po svojih pravilih, potem je ludizem nazor, da je besedna umetnina povsem avtonomna tvorba, nevezana na mimetično predstavljanje resničnosti, na ekspresijo avtorjeve osebe, na čutno svetenje kakršnih koli idej ter nepodrejena strategijam ideološkega vplivanja na bralce. Vse to lahko stopa vanjo, a le kot gradivo znotrajbesedilnih, svobodnih znakovnih manipulacij. Ker so prenekatere poststrukturalistične koncepcije, na primer medbesedilnost, nastajale v sovplivanju s postmodernizmom (Pfister 1991), je skoraj gotovo, da sta tudi pojma igre in ludizma pomagala oblikovati kod te literarnoumetniške smeri oziroma komentarje o njej.

Toda kolikor mi je znano, se je izraz ludizem samo v slovenski kritiki in literarnozgodovinskem spisju po zaslugi Kermaunerja utrdil kot oznaka za izem, se pravi, za modernistični oziroma neoavantardistični literarni tok ali celo smer, ki temelji na ideji, načelih in postopkih igre z jezikom, znaki, besedilnimi vzorci, konvencijami, mogočimi svetovi, vlogami, ideologijami itn. Ludizem v slovenski verziji sicer ni pojavno enakovreden t. i. -izmu (od, recimo, futurizma do letrizma), ker se beseda v literarnem

življenju ni uporabljala za samopredstavljanje avantgardističnih skupin (ni nobenega manifesta ludizma ali česa podobnega), ampak je to poznejša oznaka, ki jo je umetniškemu dogajanju in pojavom od zunaj podelila kritika. Kljub temu se je dobro prijela in utrdila, rabijo jo komentatorji literarnih zadev od Borisa Paternuja in Janka Kosa do Mateja Bogataja (1994). Kot lahko sklepamo iz oznak kritikov in literarnih zgodovinarjev, ta tok zajema vse zvrsti (poezijo, prozo in dramatiko); izrazitejši je v obdobju nekako od odprave Perspektiv (1964) do približno srede 70. let, ko se neoavantgardno vrenje (OHO, Katalog, Pupilija Ferkeverk, 442, Pekarna, Glej idr.) tudi zaradi zatona t. i. liberalizma umiri oziroma se notranje izrabi. Najreprezentativnejše tekste ludizma so v tem času – poleg Šalamuna – pisali Venio Taufer, Dušan Jovanović, Matjaž Hanžek, Iztok Geister, Milan Jesih, Dimitrij Rupel, Mate Dolenc, Franček Rudolf, Ivo Svetina, Vojin Kovač-Chubby in Marko Švabić. Ludizem sicer tudi po leta 1975 ne zamre. Poleg nekaterih novejših del omenjenih piscev zaznamuje še novo prozo in njene potomce (Branka Gradišnika, Uroša Kalčiča, Emila Filipčiča, Toneta Perčiča, Milana Kleča, Andreja Rozmana, Matjaža Potokarja), je pa tudi eno izmed znamenj kontinuitete med modernizmom in postmodernizmom, saj z nekaterimi modifikacijami sega še v 80. in 90. leta (Jovanović, Ifigenija Zagoričnik, Jesih, Kleč, Igor Bratož, Andrej Morovič, Aleksa Šušulić, Maja Novak, Novica Novaković idr.).

Derrida (1986: 207-208) je omenil dve vrsti miselnih odzivov na izgubo metafizičnega središča v "svobodni igri": negativnega, rousseaujevsko nostalgičnega, ki vztraja pri resentmentih krivde zaradi odsotnega izvora, in ničejansko afirmativnega, radostnega, ki "igra igro brez zavarovanja". V tem smislu nekateri prikazi ločujejo postmodernizem od modernizma po izrazitejši ludičnosti, po vedrejši, igrivejši perspektivi, ki izgube središča, resnice oziroma bistva ne tragizira, temveč se izživlja v atrakcijah samonanašalnega esteticizma, v bleščavi videzov. Tako celo Kermauner (1994: 954, 974, 995; 1995: 26, 50, 106-108, 118, 130) v novejših spisih vidi začetke slovenske postmoderne mdr. ravno v ludizmu sredi 60. let. Toda ludizem je nedvomno še tok skrajnega modernizma. Najbrž pa bo držalo, da ludizem s svojo postmetafizično držo in radikalizacijo avtonomije teksta vzpostavlja najbolj gladek prehod med modernizmom in postmodernizmom. Kakšne so razlike med ultramodernističnim in postmodernističnim ludizmom,

v tem okviru ni mogoče niti smiselno na široko razpredati. Naj za zdaj zadostuje le teza, da je bil ludizem v 60. in sredi 70. let bolj neoavantgardistično raziskujoč, večkrat intermedialen, težeč k inovaciji, popolni idiosinkraziji, preseganju institucije umetnosti, usmerjen v sedanost, so-dobnost (prim. zlasti dejavnost OHO-ja; Zabel 1996), postmodernistični ludizem, najizrazitejši v 80. letih, pa je bolj žanrski, literaren, retraditionalizacijski ali popularen, samonanašalen, težeč k bralčevemu uživanju, zabavi.

Že Kermauner je v več svojih spisih ludizem – največkrat v povezavi z reizmom – postavljajl v duhovno- in družbenozgodovinske kontekste, ga v njih fundiral in z njimi razlagal ter dokaj kritično ocenjeval. Sociološki korelat ludizma lahko, spodbujeni s Kermaunerjevimi analizami in interpretacijami od leta 1970 naprej (na primer v Kermauner 1975, 1975a), vidimo predvsem v zasebniškem individualizmu, hedonizmu in porabništvu srednjega sloja ter v modernem liberalizmu in funkcionalizmu. Ta sta družbeni analogiji postmetafizičnega stanja duha. Temeljita na skrajno sekularizirani družbi, v kateri zakonitosti svobodne menjave blaga, besed, idej, teles in vrednot ne uravnava in legitimira načelno nobena apriorna avtoriteta, vladajoča ideologija, moralni kodeks oziroma državna oblast; ljudje svoje družbeno delovanje in eksistiranje dojemajo kot igranje vlog (po Ervingu Goffmanu), konfliktnost pa si prikrivajo s funkcionalno homeostazo družbe kot sistema (po Talcottu Parsonsu). Seveda sta bila tako liberalizem kot srednjeslojstvo slovenske družbe na prelomu iz 60. v 70. leta zaradi monističnega družbenega reda bistveno drugačna od zahodnih demokracij, je pa tedanja t. i. liberalna partijska struja dopuščala precejšnje prenikanje posameznih zahodnih konceptov, življenjskih stilov, vrednot in blaga na Slovensko (na primer poudarjanje zasebnitva, porabništvo, sproščenejši erotizem, navdušenje nad popularno kulturo, pragmatizem in imoralizem, poudarjanje hedonističnih življenjskih ciljev).

Kulturnopolitično in literarnosociološko si lahko razmah slovenskih neoavantgard in ultramodernizma oziroma reizma in ludizma v drugi polovici 60. let razlagamo – upoštevaajoč analize Kosa (1983: 258-262) in Kermaunerja (1994: 974-976, 1995: 50, 106-108) – kot izraz notranjega zloma in partijskega zatrtja perspektivovstva. To kulturno, politično in literarno gibanje je bilo kljub veliki skupinski koherentnosti, ki je politiko, umetnost, mišljenje

in pesništvo zavezovalo v razmeroma enovit kritični diskurz, vseskoz notranje razcepljeno na (pretežno umetniški) nihilizem, asocialnost temnega modernizma in (pretežno mišljenjski) aktivizem: s stališč sartrovskega eksistencializma, mladomarksovstva, djilasovskega oporečništva in že tudi heideggerjanstva si je gibanje prizadevalo za veliko prenavo slovenske družbe, njeno liberalizacijo, demokratizacijo in modernizacijo. Po zatrtju Perspektiv leta 1964 je sledila demoralizacija, zadan je bil udarec tako čutu za skupinsko delovanje kot osvobajajoči veliki pripovedi, veri v demokratizacijsko moč umetniške besede. Spricho tega je razumljivo stopnjevanje nihilizma iz "avtodestruktivistične negacije ad infinitum" v ludistični esteticizem, "ples označujočih, zaprtih sami vase" (Kermauner 1975: 246-247), v fenomenološko in strukturalistično podloženo načelo znotrajtekstualnosti, ki se vladajoči ideologiji ne upira več z opozicijsko kritično idejnostjo, ampak kvečjemu z izzivalno parodičnostjo, subverzivno igro. Ludizem je bil zmožen ironične, parodične distance tudi do perspektivovstva, do jezika in tem temnega modernizma. Po zlomu perspektivskega revijalnega diskurza so se torej nekateri vidni pisci umaknili v cinično zasebnost, v igro vlog in besed (ludizem) oziroma se oklenili heideggerjanske in novoromanovske ideje, da je treba sprejemati bit stvari, kakršne pač so (reizem). Takšne usmeritve je še podpirala duhovna klima mlajšega rodu, zbranega okrog Problemov; ta je bil izraziteje strukturalističen, semiološki, funkcionalističen, novoromanovski, usmerjen torej predvsem v sodobno francosko filozofsko, teoretično in umetniško prizorišče.

Iz Kermaunerjevih izvajanj lahko sklepamo, da je ludizem na duhovno-zgodovinski ravni skrajna oblika nihilizma (destrukcije in avtodestrukcije humanizma) oziroma postmetafizična, nemara celo že postmoderna drža, ki brez travmatičnih krčev in patosa pritrjuje izgubi smisla, transcendence, se (parodično) igra z ostanki metafizike in ideologij kot s svobodno razpoložljivimi, nezavezujočimi formami, konvencijami. Z ravno takšno distanco ravna ludizem s subjektivnostjo samo, z raznimi eksistencialističnimi idealitetami in metafizično nostalgijo, značilno za temni modernizem in njegov patos. Subjekt se razume samo še kot vloga, člen v sistemu, produkt ali učinek neskončne igre označevanja, izenačuje se z drugim bivajočim, s telesom, z rečmi (reizem) in jezikom (lingvizem), izgublja istovetnost, postaja nekaj zamenljivega in izmuzljivega, obenem pa nevezanega na

karkšen koli metafizični imperativ (etični, spoznavni, estetski). Edino, kar funkcionira kot nekdanja transcendenca, je ekonomija užitka.

Kermaunerjevi slikoviti opisi ludizma, kakršne je izdelal na primer v spisih *Na pohodu je ludizem* (1970), *Svet besed brez Besede* (1970), *Menuet s strelivom in igračke* (1971), razmeroma prepoznavno odmevajo Derridajeve in Barthesove koncepcije, kot so "premeščanje, kombiniranje, zamenjavanje, nenehna metonimija", "ples označujočih", "elementi, ki jih determinira sistem, odnos, označevalna veriga", "razloka", "svet je pisava" itn.

Vendar ludizem, kakor ga razlaga Kermauner, poleg semiološko-(post)-strukturalističnih implicira še druge predstave o igri, ki imajo daljšo idejno zgodovino, na katero se je navezal v knjigi *O gramatologiji* tudi Derrida, ko je zasnoval pojem "svobodne igre" (omenja "igro sveta", Heideggerja, Nietzscheja, Finka in Axelosa). Igra res ni zgolj brezobvezno "igračkanje", temveč "boj na življenje in smrt" (Hribar 1984: 196). Že od Schillerja naprej se je pojem igre povezoval s problemom subjektovega samoutemeljevanja, z iskanjem njegovih bivanjskih in izraznih možnosti oziroma, natančneje, neke nadomestne totalitete, ki naj bi odtehtala sesipajočo se metafiziko in njene vrednostne sestave, ko se je z "zadnjo zrelostjo" človeku vedno bolj odstiral nič kot breztemeljni temelj bivajočega. "Igra sveta" je sintagma, ki je z Nietzschejem začela zasedati ontološko mesto, ki ga je izpraznila metafizika. V naslednjih treh odstavkih se bom pri idejnozgodovinskem prikazu igre oprl na novejša zbornika, posvečena igri oziroma ludizmu (*Game* 1985; *Ludizam* 1996).

Schiller je temeljito prevrednotil platonistično omalovaževanje igre in jo povzdignil v načelo subjektovega osvobajanja, samopreseganja in totalizacije, ki ga omogoča zgolj umetnost. Platon je v *Zakonih* (II, 667) in *Državi* (X, 601, 607) pojem igra (paidia) namreč uporabil za kritiko pesništva, njegove nekoristnosti, imaginarnosti, ki da zbuja le ugodje in buri čustva. Friedrichu Schillerju pa je v *Pismih o estetski vzgoji* (1793-94) ravno igra pomenila pot do popolne človeškosti in plemenitosti; najvišji izraz igre je umetnost. Po Schillerju je človekova narava podrejena boju med nasprotujočimi si nagoni. "Stofftrieb" vodi človekov fizično-čutni obstoj, "Formtrieb" pa ureja čutne vtise, jih podreja razumu in etičnemu pritisku. Tako šele "Spieltrieb" omogoča človeku celovit razvoj, saj vzpostavlja ravnotežje med materijo in (absolutnim) duhom, predvsem pa osvobaja

človeka od jarma občutij in uma, tako da v območju lepega doseže harmonijo. Tudi v spisu *O patetičnem* (1801) je igro v svoji estetiki povzdignil: v njej je videl svobodo od zakonov in temelj imaginacije (Einbildungskraft), s katero se v umetnosti razbremenjujemo trpljenja.

Kot še v marsikakšni zadevi iz zgodovine idej je Friedrich Nietzsche tudi s svojim pojmovanjem igre, nič manj pa s svojo zvečine ludistično retoriko filozofiranja močno vplival na moderno in postmoderno estetiko. Nietzsche je igro vpel v svojo destrukcijo metafizike in v njej utemeljene morale, v obzorje "onkraj dobrega in zlega". V nasprotju s Platonom in Schillerjem igre ni več obravnaval v okvirih vzgoje oziroma ideje dobrega. Vzporejal je umetniško snovanje s pratemelji sveta, s svetotvorno igro moči, ki je ne utemeljuje nobena metafizična bit. Ko je v spisu *Filozofija v tragičnem obdobju Grkov* komentiral znameniti 52. Heraklitov fragment o času sveta kot s kamenčki igrajočem se otroku, je igro prekvalificiral v kozmično načelo oziroma, kot je to označil Eugen Fink, v "kozmično metaforo". "Grajenje in rušenje brez karkšne koli odgovornosti, vendar večno v svoji nedolžnosti" na tem svetu zmoreta le otrok ali umetnik. Nietzschejeva pojmovanja, ki jih je leta 1886 z ludistično razposajenostjo upesnil tudi v dodatku k *Veseli znanosti* (večnost je le primera, Bog pa pesnikova zvijačnost, vrteče se kolo življenja ni nuja, temveč "igra sveta", ki "meša bit in videz"), so navdihnili naše stoletje: igra je breztemeljni temelj sveta, a tudi svobodna, nevezana dejavnost, ki ni namenjena nobenim zunanjim vrednotam in dolžnostim, pa tudi ne resnici, zmožna pa je ustvarjati svetove po svojih lastnih, avtonomnih pravilih.

Verjetno so Schillerjeve in Nietzschejeve ideje o subjektovi igri in "igri sveta" lahko izraziteje navdahnile slovensko estetiko ludizma šele prek novejših in sistematičnejših monografij, ki so se posvečale kulturološkim, antropološkim, eksistencialnim in ontološkim razsežnostim igre. Takšni sta bili odmevni knjigi Johana Huizinge *Homo ludens* (1950) in Rogera Cailloisa *Igre in ljudje* (1958). Huizinga se je "sub specie ljudi" lotil zgodovine zahodne civilizacije od predsokratskih ugank in aporij do športa in družabnosti 20. stoletja. "Sveti igri" je pripisal temeljno vlogo pri oblikovanju prvotnih faz kulturnega razvoja (pri rojstvu kulta, pesništva, plesa, glasbe, vednosti, bojevanja, družabnih konvencij). Huizinga je po sledih Schillerja in Nietzscheja definiriral igro kot svobodno dejavnost, ki

je ločena od zunanjega življenja, njegovih interesov, ciljev in potreb ter poteka po svojih pravilih, v svojem avtonomnem prostoru in času, pri tem je nepredvidljiva, ustvarja napetost in igralce prevzema. Te določnice je v nekoliko drugačnih formulacijah sprejel Caillois ter dodal skoraj nešteto krat citirano in uporabljeno tipologijo iger, ki so tekmovalne (agon), na srečo (alea), simulacijske (mimicry) ali opojne (ilinx). Eugen Fink se je v knjigi *Igra kot simbol sveta* (1960) in eseju *Oaza sreče: k ontologiji igre* (1968) – podobno kot Kostas Axelos (*K planetarni misli*, 1964) – navezoval na ontološke, pred-/pometafizične razsežnosti Heraklitove oziroma Nietzschejeve "igre sveta", predvsem pa je obravnaval igro kot vrh človekove suverenosti in svobode. Z igro subjekt transcendirata samega sebe, prestopa meje, ki so ga določale, se ekstatično potaplja v globine svojih izraznih možnosti, postaja gospodar domišljjskih svetov.

Tipološka specifika slovenskega modernizma (in postmodernizma) je, da je estetiko oziroma ontologijo umetnosti, kritiški metajezik, poetike literarnih smeri in celo strukture literarnih besedil (motive, teme, zgodbene sheme, metaforiko, stil) dolgo, vse od srede 60. let naprej, prežemal heideggerjanski kod. Zato pri formiranju estetike ludizma seveda ni mogoče spregledati deleža heideggerjanstva, ki je igro vezal s pojmi biti, ontološke difference, tubiti, nič itn. Glede tega je ilustrativen *Esej o igri v poeziji* (1976) Andreja Medveda, na začetku 70. let enega izmed osrednjih posrednikov ludizma in francoske nove kritike. Igro zelo zgoščeno in jasno postavlja v domala kanonizirano Heideggerjevo oziroma Pirjevčevo zgodbo o času evropske metafizike: poezija (umetnost) naj bi bila med Platonom in Heglom "vezana na metafizične vrednote, na transcendenco, boga, duh, logos, videnje", z razkrajanjem metafizike in njenih vrednot pa "nastopi obdobje nihilizma", v katerem "osamljeni posameznik ne najde več prave opore v iskanju resnic, ki naj utemeljijo njegovo bivanje", to ga vodi v "malodušje, obup, nihil ... tesnobo". Tesnoba pa kaže na nič, na "breztemeljnost sveta ter neutemeljenost bivanja". Poezija, ki izreka to izkušnjo (na primer Zajčeva) je deziluzijska, ekspresivna, absurdistična in negativna. Toda v obdobju razraščanja nihilistične skušnje, nadaljuje Medved, se pojavi dadaizem, ki "poruši vse okvire in omejitve ter za načelo pesnjenja in bivanja izbere igro". Igra kot simbol umetnosti pomeni, sledeč Heideggerjevim razglabljanjem, njeno "breztemeljnost", pomeni "svobodo, ki ni določena od zunaj".

Po Medvedu se sodobna ludistična poezija (njen začetnik mu je Hans Arp), v katero na prvem mestu uvršča Šalamuna, vrača k "izvirnemu ne-redu umetnosti ter mišljenja", ki ga "prvotno označujejo sproščujoča vizionarnost, nesistematična in nesistemativirana mitskost, otroško-nezavedna animalnost, spontana divjost med zavestjo in nezavestjo, izvorni nered kot izvorna igra". Ta igra, ki je močnejša od nihilizma, "pristaja na svet-in-bivanje v vseh njegovih podobah".

Ludizem imamo lahko torej za literarni tok, v katerem je igra temeljno estetsko vodilo. Na ravni svetovnega naziranja v ludizmu interferirata dve ideji igre, ki pravzaprav vodita k enakim posledicam – k (samo)ukinjanju subjekta, kakršen je nastal v novoveški, kartezijski tradiciji. Prva je "igra sveta" oziroma – rečeno v radikalnejšem besednjaku semiologije in dekonstrukcije – "igra označevalcev" kot svobodno, nevezano, breztemeljno in brezciljno dogajanje bivajočega brez transcendence, v katerem se tudi subjekt končno razpušča, izenačuje z drugim bivajočim, saj ni drugega kot označevalni konstrukt, (avto)fikcija, retorična figura jezika. Druga ideja, "igra subjekta", je že eksistencialni odziv na takšno pometafizično ontologijo: s svojo igro stopa subjekt na mesto odsotne onto-teologije, toda zgolj v umetniškem ustvarjanju, v ontologiji teksta, kjer se lahko svobodno igra z vsemi jeziki, formami, vrednotami, ideologijami in konvencijami, prestopa vsakršne etične omejitve, ustvarja svoje svetove, nevezane na mimetično predstavljanje resničnosti, jih reflektira, preskakuje iz vloge v vlogo, do katerih vedno znova vzpostavlja distanco, tako pa nazadnje spodnese tudi svojo istovetnost. Ludizem nenehno niha med dvema položajema: med izbrisom, umikom, razpustitvijo subjekta v igri jezika, sveta, reči ("reistični ludizem") in povzdignjenjem, eksaltacijo subjekta kot nietzschejevskega nadčloveka, kreatorja, absoluta, nadomestka božjega, metafizičnega ("romantični ludizem").

V ludizmu pa igra ni samo ontološka, eksistencialna in estetska ideja, podlaga literarnega ustvarjanja, temveč tudi prevladujoča značilnost samega teksta in njegove interakcije z bralcem. Že Kermauner je v raznih spisih ludistično poetiko povezoval z esteticizmom, bleščečim, izumetničenim stilom, ki destruirata normo in stilizacijsko posnema tradicijo, meša različne žanre, s parodičnostjo, grotesko in ljubeznivo, nenevarno ironijo, ki spreverčajo, razsmišljajo vsakršne umetniške ali družbene svetlinje, institucije

in diskurze, z ustvarjanjem metodične zmede, nelogičnostjo in absurdi, menjavo perspektiv, vlog in razpršitvijo besedilnih subjektov, predvsem pa s samovoljnim izmišljanjem samozadostnih, znotrajtekstualnih svetov, ki jih podpirata izrazita samorefleksija in samonanašanje.

Nekatere razsežnosti igre v besedilih imajo že večstoletno tradicijo. To velja zlasti za "ars combinatoria", igre z besedami, jezikovnimi in številčnimi kodi (anagrami, palindromi, magični kvadrati, paronimije, kalamburji; prim. Hansen-Lóve 1996: 20-23). Vsaj od Lewisa Carrolla in njegove *Alice* naprej so se uveljavile igre z izmišljenimi, protirealističnimi, "kot da" (hipotetičnimi) svetovi, ki absurdistično sprevačajo logične zakonitosti (z nesmisli je nabit prav tako govor literarnih likov), a dajejo vtis, kakor da svet nastaja prav z igro alternativne jezikovne logike in da brez nje ne bi mogel obstajati (Hansen-Lóve 1996: 27-31; Nash 1987: 65-72). Carroll pozna tudi igro (šahovsko, s kartami) kot opazno sestavino predstavljenega sveta. Calvino in Cortazar sta na primer po modelu kartanja in ristanca bralcu ponudila posebne strategije recepcije. Vse od antične *Batrahomomahije*, menipejskih satir ter ljudske praznične kulture in ritualov se vleče izročilo parodične igre z žanrskimi, stilnimi in tekstualnimi šablonami ter karnevalske menjave mask, vlog in identitet, ki je vedno tudi transgresija moralnih kodeksov. Humoristični roman, znan po burlesknem slogu – parodični, včasih tudi preciozni mešanici visokih in nizkih registrov, jezikovnih zvrsti –, je že s Sternom ustvaril metafikcijsko tradicijo igrivih, razmnožujočih se digresij, okvirnih zgodb, ironičnih komentarjev pripovedi, šaljive interakcije z braščevimi mnenji in pričakovanji mimetično zaokrožene zgodbe. Za estetiko ludizma je pomembna zlasti romantična ironija, ki je bila zamišljena kot pot, po kateri se subjekt z neskončno samorefleksijo presega, mitizacijsko dviga nad lastne omejitve, nad svoj empirični jaz, da bi si upesnil transcendentni jaz svobodnega mišljenja in ustvarjanja. Kierkegaard je že kritiziral utopičnost te zamisli, kljub temu pa je romantična ironija prinesla niz igrivih formalnih postopkov, na primer zlasti razbijanje iluzij, visokih romantičnih čustev. Iz te dolge in raznorodne tradicije igre v literaturi je ludizem prevzemal postopke, jih zgostil in razvil ter postavil na estetske in duhovne podlage, ki sem jih opisal zgoraj.

Pokrov ludistični pejzaž

Šalamunov *Poker* je nastal, preden je Kermauner vpeljal izraz ludizem. Prva cikla sta izšla še v zadnjem letniku Perspektiv (1963-64), dva cikla pa 1965 že v Problemih, to se sklada s tezo, kako pomemben je zlom Perspektiv za vznik neoavantgard in ludizma. Če ne drugod, bi si kritiki ludizem morali izmisliti ravno ob *Pokru*, čeprav seveda ni mogoče trditi, da je ludizem edina in končna podlaga te zbirke. S številnimi izrazito zasebnimi anekdotičnimi pripetljaji, javno malo znanimi, a v pesnikovem individualnem spominu živimi realijami in konkretnostmi, z množico familiarnih osebnih imen in besedovanj *Poker* niha med Šalamunovo pripadnostjo rodu, otroško-mladostnemu srednjeslojskemu, meščansko-urbanemu miljeju in distanciranjem od njiju. Hkrati pa je *Poker* tudi tisto tekstualno okolje, v katerem so se Šalamunov pesniški jezik, poetika in estetika oddaljevali od "podobe svojega plemena", od postulatov slovenske pesniške tradicije in modernistične protitradicije in pri tem odprli prostor ludizmu.

V sklepnem delu pričujočega pisanja se mislim ukvarjati predvsem z natančnim branjem nekaterih ključnih besedil, v katerih se poraja ludizem ob izrecnem tematiziranju "igre sveta". Kljub temu pa bo za orientacijo bržkone koristno, če najprej vsaj v panoramski perspektivi naštejemo, v čem konkretno vidim ludizem Šalamunovega *Pokra*.

Že naslovna beseda, prostodušno izposojena iz marginalnih, za kulturniško oko celo sumljivo substandardnih registrov, odstopa od tradicionalnih in modernih slovenskih navad poetičnosti, saj je bila do *Pokra* celo protilirična naperjenost v naslavljanju že kar emfatična (na primer *Odčarani svet*, *Požgana trava*, *Svinčene zvezde*). Naslov pa obljublja slogovno podobo zbirke, njen izstop iz središčnih standardov pesniškega jezika, bolj mimogrede. V prvi vrsti namreč metaforično evocira igro kot idejo, perspektivo oziroma bivanjsko strukturo pesniškega subjekta, igro kot ludizem oblik, vzorcev, slogovnih registrov in jezikov v samih tekstih ter kot soočanje strategij pesnjenja in branja. Konotativnost "pokra", ki z okvira zbirke metajezikovno, komentatorsko seva v vsebine in oblike njenih besedil, je bogata: pomeni – v abstrakciji, ki omogoča analogije s pesmimi – igro na vse ali nič, ki temelji na naključnem mešanju in razdeljevanju elementov (podob, likov, znakov, funkcij, vrednot), njene udeležence pa s pravili veže

v verigo preišljenih gest, ki implicirajo tudi tveganje, igranje, pretvarjanje (blefiranje), torej komunikacijske strategije, ki izigravajo pričakovanja. Na mesto nekdanjih metaoznačevalcev lirskega je torej v *Pokru* stopila igra. To litotično zamenjavo še podkrepljuje Šalamunov skoraj programski antiklimaks v naslavljanju ciklov: *Mrk – Poker – Gobice – Stvari – Slovar*. Kot da se pesniška domišljija po somraku bogov ali, natančneje, začasni zakritosti vrhovnega bivajočega oddaljuje od vsakršne metafizike navzočnosti in napoteva v čisto igro, v svet skritega in nedoumljivega bivanja reči, ki mu človek ne more več vsiljevati svoje mere, in končno pristaja v imanenci jezika, besed kot znakovnega koda.

Ob izbranih zgledih si zdaj oglejmo katalog tipik *Pokrovega* ludističnega pejsaža!

1. Najprej se ponujajo *motivi ter podobe družabnih, športnih in hazardnih iger*. Teh dotedanji pesniški diskurz – razen kolikor ni šlo za komično-humoristične žanre – zvečine ni trpel, v ludizmu pa funkcionirajo kot ikone pogleda na svet kot igro, atrakcijo, spektakel. Košarkarska tekma je osrednji motiv *Malin II*, ki blagohotno ironizirajo efemernost zadovoljnosti; športni rekviziti, besednjak ali osebe pa so kot drobcji vključeni v *Gobice VI* (znamenita "bradlja", ki v značilni šalamunovski jukstapoziciji dela družbo Heglu), *Stvari II* (v niz asociacij na vstopanje/izstopanje je pritegnjen citat športne novice o ligaških kvalifikacijah), *Hommage kapi stricu Gvidu in Eliotu* (ironično-absurdistična primerjava pogojev za formiranje športne – Cerar – in pesniške veličine); podobno, včasih nekoliko bolj metaforično vlogo imajo tudi poker (*Poker IV*), domine, igračkanje s koltom (*Flor ars hippocratica*) in tombola (postavljena za naslov).

2. Za ludizem kot igro teksta je pomembnejši tale sklop značilnosti: različne *besedne igre* in svobodne *jezikovne asociacije*, suvereno *kreiranje svetov iz besed*, prikazovanje besednih znakov kot reči oziroma bitij, humorna *metajezikovna* osredotočenost na sam stil poezije in teksta. Te lastnosti prednjačijo v *Slovarju*, ki v *Pokru*, prav v njegovem sklepu, najizraziteje priča o lingvističnem obratu – mišljenju, ki ga je prinesel strukturalizem v 60. letih in ki predpostavlja, da je vse, kar je, le v jeziku in kot jezik. Najizrazitejša klasična besedna igra v *Slovarju* je paronomazija z Golovcem ("Golovec. Kdo ve? Ali gola vas? Ves gol? Lovec se gol vrne, nič ne

ustreli."). Sicer je *Slovar* cikel proznih parodij, ki smešijo konvencije v urejanju vednosti, kot se kažejo v žanrih učbeniškega, leksikografskega in slovarskega diskurza. V Šalamunovih tekstih so popolnoma sproščeno, v večkrat absurdističnih miselno-anekdotičnih nizih (kot na primer pri Daniilu Harmsu) montirani metajezikovni komentarji, asociacije na posamezne besede in besedne zveze. Zasebne doživljajske reminiscence, zgodovinske realije z vseh vetrov, citati, izposojenke, neologizmi in nadrealistični izmisleki se spajajo *aleatorično*, po naključjih. Tako razdirajo hierarhije in meje med različnimi diskurzi ter njihov notranji red (v *Mičurinu* se naslovni ruski botanik vplete v prazgodovino Slovencev, sodobne znamke klobukov, baročno skrinjico). Sleherna zunanja realnost, bodisi iz osebne bodisi iz svetovne zgodovine, deluje le kot žeton v humorni igri slovarjev. *Igra prebija tudi meje med ontologijami svetov*, tako da *Slovar* prikazuje besede kot reči ali živa bitja ("Osim toga" na primer nastopa kot pes).

Kot oseba v pesemskem motivu se pojavlja na primer tudi beseda "zlovesten" iz pesmi *Zlovesten*, lahkotne parodije na hvalnice abstraktnih bitnosti. Namesto da bi Šalamun, kot na primer simbolisti, opeval tajne moči (Naše) Besede, se metajezikovno poigrava s slogovnimi konotacijami obskurnega pesniškega arhaizma, privošči pa si tudi njegov kontekst v slovenski literarni tradiciji (značilni purizem, obsedenost z jezikom). To se udejanja v psevdoalegorični zgodbi, v kateri ganljiva žrtev jezikovno-stilne politike nastopi v živo kot pregnanka, skupaj s "kovtrom" in "pidžamo". Nič manj zabavna ni hvalnica črki P, ki z nizom absurdnih in šaljivih zgledov potrjuje tezo, da gre brez nje "k vragu svet" (*Gobic IV*): besedni znaki se, s hotenim spregledovanjem ontološke ločnice, zamenjujejo z rečmi (odločilna vloga "pakeljcev"), besedilni svet in njegovi motivi pa se porajajo zgolj s kopičenjem besed, ki se začenjajo s črko P.

Interpreti so si belili glavo s pomeni *Gobic II*, v katerih se mdr. ni dalo ravno pojasniti, kaj naj bi bil "en zelen peteršiljček v smokingu". Smoking je peteršiljček po vsej priliki dobil zaradi verige metonimij, ki preskakujejo celo z jezika v jezik. Pesem fokusira posamezne plane prizorišča in govorov v njem, pomenljiva prostorsko-zvočna konstelacija znakovnega gradiva ("nič nič nič nič / fiuuuuu ena gobica") pa zamenjuje koherentno pripovedovanje. Z vsem tem Šalamun sinekdohično montira motiv zauživanja gobove juhe, ki ga – čista aleatorika – zmoti nenadna tema, za katero je

odgovorna snažilka. V ta scenarij sodi seveda tudi dim s tople juhe, torej angleško "smoke". In do smok-inga je le še korak.

3. *Gobice II* pa odlično kažejo še na neko lastnost ludizma, na piščevo izigravanje bralčevega pričakovanja sporočilne globine, univerzalnosti in avtentičnosti lirskega govora. Pesem se začenja, kot da bi Šalamun nadaljeval vsakdanjo, kuhinjsko konverzacijo ("Namreč tako je z vso to zadevo"), torej odprto, ležerno dialoško, to nikakor ne ustreza ustaljenim predstavam o mejah lirskega teksta in absolutnosti pesniškega rekanja oziroma njegovi ločenosti od kontingenčnega vrvenja praktičnih govoric. Prav tako se *Gobice II* oddaljujejo od zelo utrjenih pričakovanj, da ima vse, kar je zapisano v literarnem delu, neki obči, univerzalen pomen, ki je iskreno in resno povezan z globino pesnikove subjektivnosti. Namesto usodnega življenjskega spoznanja, za katerim bi stala pesnikova oseba s svojo celotno usodo, nam Šalamun v pesmi postreže s povsem zasebnim, poljubnim in spremenljivim mnenjem ("najboljše so gobice / gobice v juhi" – "Težke so težke te gobice / težke v božjo mater"). Mest, ki nonšalantno briskirajo komunikacijska vodila sporočilne globine oziroma pesnikove resnosti in iskrenosti, v *Pokru* ne manjka.

4. Podobno velja za hoteno kršenje in sprevrčanje načel racionalnosti, logičnosti in kavzalnosti, tj. kodov, ki blokirajo svobodno označevanje s teleologijo smisla in v besedilo vnašajo koherentnost, neprotislovnost, ujemanje z intersubjektivno preverljivo resnico. V *Gobicah III*, ki s svojo množinsko prvoosebno, obrnjeno v prihodnost, parodično evocirajo aktivistično retoriko raznih avantgardnih manifestov, je na primer karikirana sama racionalnost, njen redukcionizem in funkcionalizem: za manično odstranjevanje raznih nepotrebnih reči s sveta si govorec izmišlja niz absurdnih utemeljitev ("odstranili bomo dihanje / ker se udara", "odstranili bomo nebo / in vodo ker se začne na V"). Ti argumenti oziroma entimemi so ponekod navidezno zdravorazumski, drugod kvazimoralistični in psevdoetski, vsi pa so vpeti v navadne jezikovne forme za izražanje kavzalnosti. Racionalnost torej Šalamun s preigravanjem njenih logik privede do absurda, tam pa njen diskurz nemočno obtiči ("in kaj potem in kaj potem").

5. *Parodičnost. Karnevalizacija.* V *Pokru* prevladujejo pesmi montažnega tipa, ki si skelet iz imagistično živih, konkretnih, pogosto lastnoimensko določenih podob – spontano sedanjskih in spominskih,

lokalno primorskih in svetovljanskih, empirično doživetih in nadrealistično fantastičnih – zapolnjujejo z inventivnim rezoniranjem ter z nebrzdanim medbesedilnim navezovanjem, citiranjem, posnemanjem in aludiranjem. Umetniški, filozofski, ideološki, vsakdanje življenjski, zgodovinski in drugi konteksti, ki so tako evocirani v pesmih, se zlijejo v odprto sedanost prikazanih prostorov, dogodkov, miselnih vzgibov. Šalamunovski tekst je barthesovsko odprt, promiskuiteten: odpira se pogovornemu jeziku in slengu, konverzacijskim žanrom, klasičnim in modernim tujim jezikom, dialektom, krilaticam, popevkam in popu, ideološkim floskulam, številnim umetnostnim ekfrazam in umetnostnozgodovinskim datotekam, filozofskim imenom, naslovom in terminologiji, slovniško-slovarski pedanteriji, žlahtnemu ali plesnivemu literarnemu besedišču, udarnim metričnim in žanrskim obrazcem, folklornemu petju in spletu bibličnih, sakralnih toposov. Vse gostujoče prvine v tekstih živijo druga ob drugi, kakor zlite s psihično dinamiko pesemskega jaza ter v vedrem kontrapunktu vrednostnih tonov in slogovnih konotacij. Medbesedilno razmerje do teh predlog skoraj nikoli ni satirično, bojevito, ampak – tako kot lirski perspektiva zbirke nasploh – pretežno ironično, včasih nekoliko cinično, vseskoz pa igrivo, parodično, karnevalizacijsko.

Bahtinova karnevalizacija je v sodobni poetiki kulture in literarnih študijah močen koncept, v precejšnjem sorodstvu z ludizmom. V srednjeveških in renesančnih karnevalih je Bahtin (1968: 4-5) videl splet humornih oblik in manifestacij ljudske kulture smeha, ki je v prazničnem času, na meji med dejanskim življenjem in vzorci igre, nasprotovala uradnemu in resnemu tonu cerkveno-fevdalne kulture ter začasno sprevidela njeno vrednostno hierarhijo. Karneval se je, tako Bahtin (1984: 108), prenesel v literaturo kot karnevalizacija: tudi ta v raznih resno-smešnih književnih žanrih parodično spodnaša dominacijo in hierarhijo uradne kulture, svet vrednoti s stališča žive, neskljenjene sedanosti, pri tem nasprotuje ideološko-stilni monološkosti z zavestno mnogostilnostjo in raznojezičjem.

Tudi Šalamunova karnevalizacija nobenega izmed glasov raznojezičja ne destruiira, kritično izniči, ampak vse glasove ravno zaradi njihovega sopostavljanja in mešanja parodično relativizira, dehierarhizira, jim spodnaša avtoritativne funkcije, vlogo metajezika. Nemara najboljši zgled karnevalizacije so *Gobice VI*, kjer Šalamun razstavlja hierarhije evropske kulture.

Parataktično sopostavlja metonimične okruške nekaterih njenih magistralnih diskurzov in žive, odprte, nesklenjene sedanjosti. Družijo se obmizni kulinarčni pogovori, francoska izjava konservativne nostalgije po stari Evropi, tej sledi floskula iz velike pripovedi progresivizma ("zgodovino delajo napredni"); ime, ki konotira fenomenologijo duha in dialektiko (Hegel), se znajde v družbi rekvizita za zdravo telo (bradlja), profanizirani Mojzes starozaveznega krščanstva čaka na Spenglerjev "propad zapada", vmes pa sestavljajo "sveta bleščavo" še emblemi zdravega življenja ter liberalne in racionalistične vrednote (rožice v naravi, strpnost, vera v znanost) ... Vse je dobesedno strpano v "isti žakelj", ki se z aleatoričnim lomom besedilne izotopije presenetljivo petkrat pojavi v zadnjih dveh verzih.

Nekatere druge razsežnosti ludizma (imoralistična transgresivnost, ki zna z izzivalno otroško nedolžnostjo zaobiti najbolj prvinske moralne prepovedi, težnja po osvobajanju od družbenih vezi) se bodo razkrile še v sklepnem delu, ki bo poskušal razložiti, kakšna pot je Šalamuna vodila k igri, kakšen je bil eksistencialni vložek vanjo.

Odcep v ludizem

Cikel *Mrk* je utemeljitveno dejanje, ne le zbirke, temveč tudi Šalamunove pesniške usode in njegovega ludizma. Prva pesem, "Utrudil sem se podobe svojega plemena in se izselil", je s svojo dikcijo, ki kljub resignativni prvoosebni spominja na stvaritveno moč božje besede, s tektonskimi simetrijami v strofični in ritmični členitvi ter v skladenjskih vzorcih, z energično gradacijo zjedrene metaforične paradigme, naslonjene na arhetipske slike, in s kozmološkim zajetjem preteklosti, sedanjosti in prihodnosti po pravici dobila veljavo klasične formulacije izhodišča Šalamunovega pesništva. Na arhaiziranem prizorišču, ki evocira prvinskost plemenske družbe in nomadstva, pesnik uprizarja zgodbo posameznikove individualizacije in graditve svoje lastne identitete, izločene iz družbenih vezi in njenih ideoloških, simbolnih kodov.

Skorajda ničejanska averzija do črednosti kolektiva, do njegovega kulturnega prostora, tradicije in ideoloških reprezentacij ("podobe") se izteče v mitopoetiko odločnih kozmogonskih dejanj, v stvaritev drugačnega človeka ter "krutega in večnega" sveta "ostrih robov", sveta moči, volje, prodornosti.

V arhaizmu, primitivizmu in silovitosti te pesmi lahko beremo genezo drugačne pesniške identitete, takšne, ki jo motivira upor proti neostrorobemu (torej mehkužnemu, razčustvovanemu) imaginariju tradicionalnega pesniškega romantizma, humanizma ali intimizma; ta nagib je Šalamun v *Pokru* zabrisal, v *Mrku* iz Perspektiv pa še lahko beremo verz "zatonil je čas usranih poetov".

Tako se Šalamunu stvaritveno rekanje zverži v grotesko. Ne le zato, ker je vzvišenost stvarjenja profanizirana, saj si pesnik telo in svoj dislocirani zasebni svet prav "bricoleursko" maši iz raznega odpadnega, marginalnega gradiva, iz samih protiestetsko, celo odvratno delujočih reči. Tudi ne zgolj zato, ker je duhovno-čustveni vzorec novega bivanja reduciran na negativizem eksistencialističnega besednjaka temnega modernizma (samota, gnus). Groteskno je Šalamunovo mitopoetsko rekanje prav v bahtinovskem pomenu: novo (pesniško) življenje se poraja iz odmrlega, preživelega, marginalnega. To se po Bahtinu dogaja v diskurzu, ki je karnevaliziran. Ludizem se torej tu napoveduje še alegorično oziroma v paraboli, perspektiva in ton pesmi pa ostajata monološka, nihilistično patetična.

Kermauner (1968: 54-56) je v *Mrku II*, ki je variacijska ponovitev in modulacijska izpeljava tematike prve pesmi cikla, lucidno zaznal stilni in idejno-vrednostni odklon Šalamuna – ne samo od "humanistične", "romantične" tradicije, temveč tudi od njej kritično nasprotnega jezika pesniškega nihilizma. To pa je že literarnozgodovinska konstelacija, ki omogoča vznik ludizma. Kermauner je opozoril, da je Šalamun radikaliziral Zajčev nihilizem in avtodestrukcijo tako, da se je ironično in parodično distanciral od njegovega slovarja. Zajčeva blasfemičnost in posmeh sta vseskozi trpeča in resna, strastna, nasprotno Šalamun nihilizem stopnjuje "v območju skromnega, majhnega, mirnega, lahkotnega", tako da je "Šalamunova programska antipoetična ironija bogokletstvo nad Zajčevo Poetično tragedijo". Verzi "Vzel si bom žebļev, / dolgih žebļev / in jih zabijal v svoje telo" bi Šalamuna še čisto lahko postavili v položaj učenca v Zajčevem ateljeju. Tudi večji del pesmi, ki subverzivno in groteskno izvotljuje religijsko simboliko zabijanja žebļev v telo ter arhetip prerajanja v ognju, se giblje v registrih temnega modernizma.

Po prehodu, ki s slogom sistematične racionalnosti in nonšalantne mazohistične perverzije ("Čisto narahlo, / čisto počasi, / da bo trajalo dlje. / Naredil si bom natančen načrt") že signalizira distanciranje od subjektivne

bolečine in od njenega pesniškega jezika, pa nastane točka, na kateri se monološki pesniški diskurz, poln negativistinega patosa, razcepi ter razpre v sladostrastno svobodo in vrednostno pluralnost ludističnega teksta: "*Tapeciraj se bom vsak dan / na primer kakih deset kvadratnih centimetrov.*" Del tega mesta je zaznal in komentiral tudi Kermauner, češ da ležeren, nepomemben obrtniški izraz "tapecirati" bagatelizira avtodestrukcijo. Ludizem se v tej pesmi poraja s hibridno konstrukcijo, če uporabim termin Mihaila Bahtina (1982: 81).

Hibrid je leksikološki izraz za besedo, sestavljeno iz dveh jezikov (na primer tele-vizija iz grške in latinske prvine). Bahtinu pomeni jezik tudi v notranji govor vpisano subjektovo etično razmerje do drugega, znakovno materializacijo družbenega položaja in vrednostne optike, pogleda na svet, subjektova izjava pa mu je izraz tega vidika v odprti verigi dialoških replik. Zato je hibridna konstrukcija v neki izjavi pri delu takrat, ko se v njej srečujeta, zlivata in interferirata različna sociolekta, obzorji oziroma stila. Šalamunov pesniški subjekt se v gornjem izseku izjavljanja podvaja. Poleg nihilističnega vidika in njegovega temnega, patetičnega jezika, s katerima je predstavljal svojo subjektivnost, pripušča vase še neko povsem drugo, zunanje, neprizadeto stališče, ki se materializira v medbesedilni stilizaciji vsakdanjega, govorjenega jezika: ta s svojo prozaičnostjo, zaznamovano z obrtniškim izrazom in merskimi enotami, ter s svojo ležerno približnostjo in pogojnostjo ("na primer kakih") v temeljih relativizira absolutnost pesemskega rekanja. Odpira ga obzorju, ki se ponuja v kontingenčnosti sodobnega vsakdanjika, vidikom, ki jih je tabuiziral tako tradicionalni kot modernistični monološki lirski diskurz. Ta relativizacija jezika, subjekta in perspektive je omogočila ludizem tudi v idejno-stilni fakturi besedila.

Tako sta tudi pesmi *Mrk III* in *IV*, ki prenašata individualizacijsko gibalno – to povezuje cikel – s področja jazovega osvobajanja od družbenih vezi na tematiko ljubezni, izrazita hibrida, v katerih pa distancirana, cinična perspektiva celo prevladuje. V tretji pesmi cikla se ironično-humorna distanca pojavlja kot motivna prvina ("zidek", ki loči "njo" od pesnikove "gmajne") in kot pogovorno infantilna, deminutivna stilizacija ("Po zidku navzgor. / Po zidku navzdol. / Po zidku na levo. / Po zidku na desno."), na katero se obešajo rekviziti pesniškega diskurza temnega modernizma (značilne rodilniške metafore in kolorit: "Na črnih livadah / visijo plahte oprane

ljubezni."). "Pi pi pi golobček moj, / pridi bliže no" (*Mrk IV*) je v svojem na videz nedolžno otroškem vabljenju zvest posnetek izrazito govornega žanra, naključnega izseka iz vsakdanjega, odprtega, nefinaliziranega vrvenja diskurzov. Zato povsem izigra pričakovanja, kakšen naj bi bil okvir oziroma zastavek lirskega besedila.

Tudi v *Mrku IV* se še zadržujejo stilemi temnega modernizma ("skorja otroškosti", "noži preteklosti"), v ludizem pa se usmerja imoralistična transgresija etičnih mej, ki obarva nagovor pesemskega subjekta s subverzivno perverzijo, z mešanico otroške nedolžnosti, neprizadetosti in sistematičnega nasilja, tokrat – v nasprotju z *Mrkom II* – sadistično obrnjenega proti "njegovi ljubezni". Motiv zblojenega zločinskega raztelesanja je ubeseden s cinično lahkotnostjo, ki parodično jemlje težo sorodnim krvavim erotičnim bojevanjem iz diskurza temnega modernizma.

Motiv razvrščanja koščkov telesa po predalčkih je obenem praslika subjektovnega distanciranja od njegove lastne psihe, reificiranja čustev in njihovega vpisa v igre označevalnih struktur. Slika distanciranja od subjektivitete ter njenega prenosa v znakovne strukture je še bolj izostrena in deklarativna v *Stvareh IV*, kjer je pesemski lik "svojo strast /.../ po nekem ključu iz višje matematike / razdelil na štiri grupe / in vsako grupo dal v škatlo iz lepenke / potem pa je dolgo časa urejal / to svojo biblioteko".

Vsekakor pa je za rojstvo ludizma ključnega pomena *Mrk V*, sklepna pesem cikla, v katerem so erupcijo volje po moči, individualizaciji in prostosti pesniškega jaza že sproti spremljali samouničevanje, relativizacija in samorefleksivna ironizacija subjekta, skupaj s parodičnim potujevanjem monološkega podobja temnega modernizma. Zastavek *Mrka V* je v izraziti antitezi z *Mrkom I*: tam izselitev iz podobe plemena, tu pa usodna neizbežnost podreditve nadosebnim močem. Šalamun z neverjetno jasnovidnostjo, še pred prodorom tovrstnih teoremov na Slovensko, tematizira "igro sveta" oziroma "igro označevalcev": "Prokletstvo zadnje zrelosti, / prokletstvo igre. / Pribilo te je kot člen v verigo, / prokletstvo tuje preteklosti, / prokletstvo tvoje preteklosti." Igre pesemski subjekt ne doživlja kot nekaj osvobajajočega, ampak kot prekletstvo, nujnost, ki pride z "zadnjo zrelostjo", potem ko se subjekt otrese vsakršnih metafizičnih videzov, idealov in se sooči na eni strani s stvarmi, kot so, na drugi pa z ničem.

Igra tu nastopa v ontološkem pomenu "igre sveta" oziroma "verige

označevalcev", ki je breztemeljno in brezsmiselno dogajanje anonimnih, z zgodovinskim izročilom pogojenih struktur in moči, v katere je subjekt nujno vpisan kot člen brez svoje inherentne vsebine (volje, moči, čustev itn.): občansko in pesniško identiteto mu določa le igra teh struktur, v katere je nujno včlenjen, sicer bi bil uničen, bi bil nič ("Odtrgaj se in te bo požrlo. / Razkleni se in te bo pokopalo. / Stoj in se ti bo izteklo ... izskoči in tuje pesmi bodo / teptale tvoje telo"). Zunaj igre, verige in njenih členov je zgolj nič.

Vendar pa je že iz kataloga ludističnega pejisaža razvidno, da Šalamun ni ostal omrtvičen od fatalizma "igre sveta". V *Pokru* prevladuje humornost, sproščenost, igrivost pisave, popartistično drsenje po širjavi časov in toponimov, poigravanje z besedišči, jeziki, naključnimi konverzacijskimi replikami, žanrskimi obrazci, umetniškimi reminiscencami, torej odprta, transgresijska logika teksta. Kako to "svobodno igro" uskladiti s "prokletstvom igre"? V *Mrku V* se dogaja klasična dekonstrukcija: pesem tematsko niza argumente, ki potrjujejo, da je pesniški jaz v igri preklet, ujet, prisilno včlenjen, v njeno retoriko pa se vtihotaplja ludizem "svobodne igre", ki s stilnega obrobja izjavljanja izrinja nihilizem "igre sveta". Že "tuje/tvoje" je paronomazijsko-homonimijska besedna igra, ki lahko v bralcu, ki se ne ženira brati odprto, v duhu barthesovskega teksta, asociira rabo tega svojilnega zaimka v "preteklosti" (kjer je "tuje" pomenilo "tvoje").

Po verigi fatalno uničevalnih argumentov pa bralčeva pričakovanja frapantno izigra zadnja sintagma pesmi: "Ostani *in* rodil boš gobice." Po pribijanju, žrtju, pokopavanju, teptanju subjekta, ki v akumulacijski figuri krepijo pomen 'nevarnosti (u)nič(enj)a', se zdijo gobice, rečeno s Šalamunovimi besedami, nekaj tako "nežno butastega", nesmiselnega, absurdnega, da se jih pomensko skoraj ne da koherentno uskladiti s tematskimi izotopijami besedila. S svojo deminutivnostjo hibridizirajo njegovo hiperbolično dikcijo tudi stilno.

Gobice so v Šalamunovem tekstu lebdeči označevalec brez predvidljivega, fiksnega prenesenega pomena, označevalec, ki deluje kot simptom aleatorike, igre naključja in jezikovnih domislekov v pesniškem snovanju. Res, v gobicah bi lahko iskali metaforiko skritega, marginalnega, nepretencioznega, nežnega bivanja, v njihovem rojevanju pa simbol nove, neantropocentrične genealogije, ki bo človeka, sprijaznjenega s "sveto igro sveta",

organsko združila z ostalim bivajočim, bitjo. Lahko bi poskusili še kaj podobno globokoumnega. Toda gobice so se znašle v *Mrku V* po aleatorični logiki igre označevalcev. Pesem namreč ves čas izjavlja, kako bi šel subjekt "po gobe", če se loči od sistemov. Ostane mu le to, da "ostane" in začne sprevračati označevalne strukture same: iz svarjenja pred pogubo, kjer je subjekt vsakič pasivna žrtev (patiens), se retorika pesmi na koncu obrne v obljubo rojevanja, kjer bo subjekt agens. Takšen pa je lahko v vlogi, ki se imenuje "homo ludens".

Literatura

- Bahtin, Mihail 1968: *Rabelais and his world* (izv. 1965). London.
 - - - - - 1982: *Teorija romana: izbrane razprave* (izv. 1975). Ljubljana.
 - - - - - 1984: *Problems of Dostoevsky's poetics* (izv. 1963).
 Manchester.
 Barthes, Roland 1953: *Le degré zéro de l'écriture*. Pariz.
 - - - - - 1973: *Le plaisir du texte*. Pariz.
 - - - - - 1986: *Od djela do teksta* (izv. 1971). V: Miroslav, Beker
 1986: *Suvremene književne teorije*. Zagreb. 181-186.
 Bogataj, Matej 1994: *Obrobje brez središča*. Ljubljana.
 Brejc, Tomo 1989: *Tomaž Šalamun in Julian Schnabel*. V: *Tomaž Šalamun: Poker. Drugi natis*. Ljubljana. 5-15.
 Caillois, Roger 1965: *Igre i ljudi: Maska i zanos* (izv. 1958). Beograd.
 Derrida, Jacques 1967: *De la grammatologie*. Pariz.
 - - - - - 1986: *Struktura, znak i igra u obradi ljudskih znanosti* (izv. 1967). V: Miroslav Beker: N. d. 195-208.
 Foucault, Michel 1979: *What is an author?* (izv. 1969) V: *Textual strategies*. Ur. J. V. Harari. Methuen. 141-160.
 Game 1985: *Game and theories of game*. Ur. Robert R. Wilson. *Canadian review of comparative literature* 12/2.
 Hansen-Lóve, Aage A. 1996: *Umjetnost kao igra. Modeli ludizma izmedju romantizma i postmodernizma (nact)*. V: *Ludizam*. 19-33.

- Hribar, Tine 1984: *Sodobna slovenska poezija*. Maribor.
- Huizinga, Johan 1970: *Homo ludens: O podrijetlu kulture u igri* (izv. 1950). Zagreb.
- Kermauner, Taras 1968: *Na poti k niču in reči: porajanje reizma v povojni slovenski poeziji*. Maribor.
- 1975: *Pomenske spremembe v sodobni slovenski dramatiki*. Ljubljana.
- 1975a: *Zgodba o živi zdajšnjosti: eseji o povojni slovenski prozi*. Maribor.
- 1994: *Perspektivovski svet v perspektivovski dramatiki*. Borec 46/535-537. 941-1043.
- 1995: *Perspektivovci*. Ljubljana.
- Kos, Janko 1983: *Moderna misel in slovenska književnost*. Ljubljana.
- Ludizam 1996: *Ludizam: Zagrebački pojmovnik kulture 20. stoljeća*. Ur. Živa Benčić, Aleksandar Flaker. Zagreb.
- Medved, Andrej 1976: *Esej o igri v poeziji*. V: Hans Arp: *Dada pesmi*. Ljubljana. 121-125.
- Mistacco, Vicki 1980: *The theory and practice of reading nouveaux romans: Robbe-Grillet's Topologie d'une cité fantome*. V: Susan Suleiman, Inge Crosman (ur.): *The reader in the text*. Guildford. 371-400.
- Nash, Christopher 1987: *World-games: The tradition of anti-Realist revolt*. London, New York.
- Paternu, Boris 1967: *Lirika*. V: Boris Paternu, Helga Glušič-Krisper, Matjaž Kmecl: *Slovenska književnost 1945-1965*. Prva knjiga. Ljubljana.
- Pfister, Manfred 1991: *How postmodern is intertextuality*. V: Heinrich E. Plett (ur.): *Intertextuality*. Berlin, New York. 207-224
- Šalamun, Tomaž 1989: *Poker*. Drugi natis. Ljubljana.
- Zabel, Igor 1996: *Uloga igre u djelu grupe OHO*. V: *Ludizam*. 355-361.
- Zorn, Aleksander 1993: *Beseda je edini temelj sveta*. V: Tomaž Šalamun: *Glagoli sonca: Izbrane pesmi*. Ljubljana. 163-194.

Taras Kermauner

Poker ni poker, Poker je svet

Šalamunov *Poker* ni le prelomnica v slovenski liriki – literaturi; enako pomemben je za slovensko zavest kot takšno. Ni bil, sredi šestdesetih let, edini pojav te vrste; vendar najznačilnejši. Iz obeh vzrokov, ki odločata o pomenu kakega pojava: zaradi avtorjevega nespornega umetniškega daru, jezikovne domišljije, slogovne svobode, vsebinsko sporočilne izvirnosti; in zaradi odpora, ki ga je organizirala družba zoper novi pojav – zoper novi slovenski svet. Ta odpor je dal Šalamunovi estetski razsežnosti še socialno, celo politično.

Poker je izšel leta 1966; a prve pesmi, nato natisnjene v *Pokru*, so izhajale že v *Perspektivah*. Da so izšle v *Perspektivah*, je bilo naravno; niti predstavljati si ni bilo mogoče, da bi izšle v *Sodobnosti* ali v *Problemih*. *Perspektive* so bile ideološki okvir za vse in za najradikalnejše inovacije tistega časa; načelno so bile odprte za nove ideje in novega duha. S prevodi najbolj modernistične poezije, od Eliotove *Puste dežele* prek Poundove poezije do bitniške, so k podobnemu pesnjenju klicale tudi domače avtorje. Taufer je dajal najradikalnejši zgled. Šalamun je prav tu nadaljeval. Le da je Tauferjevo, še zmerom resnobno, čeprav že protoludistično poezijo jezikovnega eksperimenta spremenil v temeljno drugačno pomensko strukturo. Taufer je še nihal med modernističnim novolevičarstvom Majakovskega in futurizma pa Poundovim fašistoidnim anarhizmom, na eni strani, to je bila stran pozitivitete, konstruktivizma, revolucije, in destrukcijo, desperatstvom, temno podobo usrednjeljujoče se Slovenije na drugi strani;

ta kritika je bila zanj enako odločilna kot perspektivizem radikalne levice in desnice.

Šalamun je zavrgel obe potezi. V njegovi poeziji ni obupa; do danes ne. In ni perspektive. Med prihodnostjo in preteklostjo, med zanosom in posmehom je naredil enačaj. To je – že *Poker* – poezija indiferenciacije vseh vrednot. Taufer se je napotil k tej indiferenciaciji, a je ni izpeljal. Šalamun kot da se je naravno rodil vanjo. Njegov svet ni imel več ne smisla, ne teze, ne sporočila, ne vezave na kakršno koli slovensko izročilo. Bil je kozmopolitski kot tak. Povsem sproščen, lahek, suveren in neoprijemljiv, nedosegljiv z znanimi pojmi – vrednotami.

Na začetku je izzval socialnopolitični nesporazum. Znameniti in občutljivi Matija Maček se je čutil osebno prizadetega, ker se je prepoznal v cimpermanu; kot mladenič je bil tesar. Marksistična oblast ni bila zmožna presojati literature – nekega duha – zunaj politične konotacije. *Perspektive* je reducirala na Pučnika, na oceno, da hoče Pučnik – in tisti, ki mu sledijo – oblast; v literaturi in sploh kulturi je videla le sredstvo teženj po oblasti; tako je gledala tudi na "svojo" literaturo, od Prežihove do Borove. V Šalamunu ni videla drugega kot dodatno energijo, ki jo je najmlajša generacija usmerila zoper Partijo.

Kot naročena ji je prišla reakcija tedanjih slovenskih srednjih slojev in tradicionalistične zavesti, od liberalne do katoliške, ki je v Šalamunovih verzih pri priči začutila nov tip revolucije. Partija je izvajala politično in telesno radikalno revolucijo, vendar z duhom, ki je bil v marsičem, če ne v temeljih, konservativen. Partijski ideolog je bil Vidmar; tudi Zihlerl; njen prozaist Potrč, njen pesnik Bor v svoji klasični obleki. Ni naključje, da je Partija odklonila surrealizem, Brétona, dadaizem. V inovativizmu tega tipa je zasledila radikalnejšo revolucijo od svoje: tisto, ki je na duhovno socialnem planu prinesla največjo spremembo tega stoletja: permisivizem, spolno revolucijo, radikalno svobodo mišljenja in obnašanja, odpravo sleherne moralne norme, ki ima za sabo socialnopolitično moč.

Ta prelom z neizmerljivimi posledicami se je dalo slutiti že iz prvih Šalamunovih verzov. Šalamun se ni iskal, kot se je Zajc, s težavo se izvijajoč iz poezije Štirih pesnikov. Šalamun je skočil kot Atena iz Zeusove glave, svež, jasen, svoj, emancipiran, dovršen, svoboden, scela ves nov svet. Dalo se ga je le ali sprejeti, kot so ga *Perspektive*, ali odkloniti. Kdor ga je sprejel,

je sprejel z njim celotno novo obdobje sveta, celo svetovne zgodovine: tisto, kar sem v drugi polovici šestdesetih let imenoval reizem in ludizem, lingvizem in magizem, novo pomensko megastrukturo, ki da zamenjuje humanistično.

Nastajanje *Pokra* ni bilo sočasno le s politično radikalizacijo *Perspektiv*, z zahtevo pravice do svobode govora, pisanja, objavljanja, združevanja; s *Toplo gredo*. (Sam sem predlagal, da postaneta nova glavna urednika *Perspektiv* skupaj Šalamun in Rožanc.) Ob istem času se je vodila tudi bitka za in zoper humanizem; v nji se je najbolj izpostavil prav Rožanc. Reizem zoper humanizem je pomenilo: pravica do konstrukcije novega spoznavnega, vrednostnega, socialnomoralnega modela sveta. To je šlo daleč čez Pučnikov politizem. Ta je sicer najbolj odmeval, saj je bil najbolj v skladu s slovensko tradicijo, tudi s partijsko revolucijo. Šalamunova revolucija kot surrealistično dadaistična pa se ni več vezala na marksistično-leninistično ali celo na začetno meščansko, na Dantona in na leto 1848. Meščanska revolucija se je udejanjila v slovenskem letu 1990/91, Šalamunova – svet *Pokra* in ne več svet *Tople grede* – pa že v drugi polovici šestdesetih let.

Zgodila se je nenavadna zamenjava v časih. Slovenija je prej uresničila nastop duha poznega kapitalizma, informacijske dobe, tega, čemur se je kasneje reklo postmoderna, kot pa dopolnitev duha in temeljev prvega meščanstva. To je pripeljalo do spačenosti slovenske zavesti in zgodovine. Spaček je preminil šele v letih 1990/91. Od tedaj koeksistirata oba modela: na političnem nivoju zelo poudarjeni regres v začetno meščanstvo, kolikor ni že prehod iz tega meščanstva v nacionalizem, od Linhartovega *Matička* k obema *Tugomerjema*, k Levstikovemu in Jurčičevemu; na duhovno kulturnem terenu oziroma celo na terenu načina življenja, obrazcev, sloga, vrednotenja posebej mlajše generacije pa direktno najradikalnejša postmoderna.

Če ima današnja slovenska PM kakega očeta, potem je to Šalamun in že kar *Poker*. Sveta *Pokra* ni bilo mogoče prijeti s tradicionalnimi pojmi. Kdor ga je tako presojal, je zgrešil predmet. Tako se je ponesrečila politika, ko je Šalamuna reducirala na oporečnika in ga celo zaprla. Šalamunov panironizem ni bil uperjen zoper Partijo, ker ni bil uperjen zoper noben predmet tega sveta; sploh ni bil zoper. Živel je iz sebe. Bil je obenem blag in posmehljiv, to je postal kmalu slog govora in obnašanja mladih. Nevarnost

tega sveta je bila, da se reducira v narcizem – avtizem. Šalamunovi manj nadarjeni nasledniki so kaj hitro pristali v dolgočasju enoličnosti, ponavljanja obrazcev, znižanja tonusa na sistematične permutacije brez duha; Hanžkova poezija. Ali v načrtnem diabolizmu težkega kalibra Zagoričnikove poezije, ki je paradoksalizem razumela kot nihilizem. Ali umik na rob smisla, kot ga je izvedla likovna – vizualna – poezija.

Šalamun je bistveno več in drugo kot to. Reducirati ga na nihilizem in infantilizem, na demonizem in igračkanje, na pop art in op art itn., je prekratko. Takšna redukcija spregleda, kar je za *Poker* bistveno: da ni doktrinaren, težkokrven, ideološki, bojovito polemičen, sistematično destruktivski, ujet v tradicionalne sheme. Njegov reizem – ludizem je ravno v tem, da konstruira in obenem imaginira svet, kakršnega še ni bilo; tudi v Kosovelovih *Integralih* ne; so preveč vezani na humanizem, na kritiko meščanstva in oblasti, na socialni etizem. *Poker* poskuša utemeljiti – seveda v praznem – svet, ki ne bi imel nobene druge vrednote kot domišljijo in svobodo.

Šalamun je začetnik PM, ustvaril ji je okvir, pa njegove poezije vendarle ne moremo doktrinarno reducirati na PM. *Poker* simulira, a vendar ustvarja svoj svet, pristen, čist, izviren. *Poker* je v viru sveta; PM je epigonska, je variacija, je replay. Šalamun uporablja že celoten repertoar PM, vendar ni njegov suženj. Že v *Pokru* utemeljuje svet kot reč, kot nič, kot igro, kot virtualnost; in vendar je *Poker* neznansko trden, neizčrpen, v svojem energetskem vitalizmu nezadržen. Je klasika nove – reistično ludistične – paradigme.

Tisti, ki smo *Poker* oziroma že prve Šalamunove pesmi sprejeli z navdušenjem, odprto, začarani in odčarani, smo se v svoji ideološki slepoti motili. Menili smo, da bo svet *Pokra* v celoti nadomestil prejšnji svet, tisto, kar je pozneje Pirjevec imenoval "prešernovska struktura"; v začetku Pirjevec še ni bil naklonjen Šalamunovemu svetu, bil je še, kot ideolog *Sodobnosti*, tradicionalist – humanist. Bili smo preveč podvrženi Marxovemu ali Heglovemu modelu diahronije, zamenjave ene epohe z drugo; znotraj tega modela ostaja še Heidegger in seveda njegovi učenci, Hribar, Urbančič z epohalnim mišljenjem.

Šele nekoliko pozneje, v drugi polovici šestdesetih let, sem spoznal, da je svet obenem z diahronijo ves čas tudi sinhron; to spoznanje sta naj-

nazorneje filozofsko utemeljila Deleuze in Guattari v *Anti-Ojdipu*, 1972. Meni se je posvetilo, ko sem odkril v reizmu več smeri, pomenskih struktur, podoblik, substruktur: ludizem – lingvizem – magizem – karnizem. To mi je postalo jasno že ob Šeligovem *Triptihu Agate Schwarzkobler*, 1968, o njem sem pisal ob istem času kot o *Pokru*. *Triptih* je bil delo magizma kot tako. Hanžkov lingvizem, Marka Pogačnika reizem, Rudolfov karnizem, Šalamunov ludizem, vse te oblike istega so pomagale razkriti, da *Poker* ni le ludistično delo, ampak vse to obenem. In da zato – kot svet pluralizma, poliarhizma – omogoča tudi koeksistenco z vsem, tudi s humanizmom, tj. s klasiko in tradicijo. To je postalo dokončno jasno v sedemdesetih letih, ko se je inovativni naboj *Pokrovega* sveta izčrpal; ko so se – prav zato – pojavili prvi ideologi PM, Hribar itn., ki so dojeli le epigonskost PM, živeli v času njenega notranjega izčrpanja, razumeli nihilizem kot to, da *Resnice o resnici* ni; kot to, da je *Beseda molka Molk besede*.

Če kaj, potem *Poker* ni molk (besede), in ni sporočilo, da resnice o resnici ni. *Poker* je absolutna svežina novega sveta kot vira: tisto, kar se je trudil v drami izraziti Filipčič, glej *Ujetnike svobode*, a *Pokra* ni dosegel: kozmogonijo, teogonijo. *Poker* – in vsa Šalamunova poezija od začetka do danes – je brezmejno bogastvo – polnost besed; ne pretirana glasnost besed, a tudi ne molk, ki naj bi govoril z ezoterično Svetostjo življenja v duhu ontološke diference in predsokratikov. Redukcija *Pokra* in Šalamuna na to je zgrešena. *Poker* ni na začetku (pred) filozofije biti, svetosti, magije. *Poker* je na začetku sveta. Bit izhaja iz nič, nič je navsezadnje abstrakcija filozofov, če ga ne razumemo, kot ga je Šalamun že v *Pokru*: kot odprt, svoboden, asociacijski kaos vsega, vendar ne zmeda ne-umnega, ampak avtonomnost ustvarjalnega.

Poker ravno to ni, kar je tedaj učila filozofska Pirjevčeva šola: produkcija namesto ustvarjanja; poiesis kot produkcija; nato so jo demonisti spremenili v sedukcijo (med Hanžkom in Zagoričnikom). *Poker* je izbruh neomejene in neomejljive, vulkanske, a ne htonične, ne zgolj nezavedn(ostn)e, ne le temnogonske moči: ki je pramoč samega stvarjenja. Seveda v besedah; lingvizem. A ne na način nadaljevanja lingvizma v retorizmu in verbalizmu, v katerem se je nato izčrpavala PM. Lingvizem *Pokra* je stanje, v katerem so besede svet in svet besede. Šele pozneje se je svet s simulacijo speljal na zgoljbesede, na zgoljposnemanje; v Ruplovi prozi golega ironizma, v

jezikovnem eksperimentalizmu Kalčiča, v Jesihovem blagem humorizmu.

Poker je svet, ki dovoljuje in omogoča vse: torej tudi humanizem in klasiko, pravoverskost; tudi bit in predsokratike; tudi Pogačnikovo Lepo reč, tudi Šeligov in Jovanovičev kozmocentrizem. Vse. V tem je njegova veličina – kot absolutna svoboda, a obenem meja. Človek ne more biti vse, še Bog ni vse. Človek je sanja biti vse; a ta sanja se mu zmerom znova izkaže kot blodnja. Da bi človek bil, se mora omejiti. Na ideološkost, delnost, konkreten angažman. Ali pa se odpreti Drugosti v ljubezni do Drugega.

Ne pravim, da tega Šalamun v *Pokru* ne počne; svet *Pokra* je neverjetno odprt prav drugemu. *Poker* je tudi s tega stališča izjemen: elegantno, brez polemike razpre vse toge obrazce družb(e), pokaže, da se da živeti zunaj družb(e), v domišljiji svobode, v čudežu nevezanosti. Obenem pa je tu njegova meja. Preveč – absolutno – prosti prostor odnese sanjajočega, imaginirajočega, nevezanega v kaos – mnogo dlje kot v kozmos – kjer se izgubi. Šalamun se ni; sam ostaja svež v tako rekoč vsej svoji poeziji. A Šalamun je edinstven pojav. Njegovi učenci – dediči pa so ga, to je normalno, zreducirali na doktrino, sformalizirali vse krake njegovega prodora v neznano, naredili iz njih – iz *Pokra* – vrsto sistemov. Ti sistemi so nazadnje, to je pot vsega živega, končali v slepih ulicah avtizma, infantilizma, diabolizma, reifikacije in novega ideologizma. *Poker* ne. *Poker* je čudež.

Janko Kos

Pismo urednikoma

Draga urednika,

vabilo k jubilejnemu pisanju o Šalamunovem *Pokru* me je zamikalo, obljubil sem zaželeni prispevek, vendar še nisem vedel, da mi bodo zunanje okoliščine – bolezen v teh poletnih in jesenskih mesecih – to preprečile. Kljub temu sem se ravno v tem času ponovno zamislil tudi nad Šalamunom, moral sem končati rokopis za knjigo *Duhovna zgodovina Slovencev* in v tej je moral dobiti tudi Šalamunov *Poker* posebno mesto. In tako vama namesto prvotnega prispevka pošiljam tisto, kar se v poglavju, ki nosi v rokopisu za knjigo naslov *Komunistična leta*, nanaša izrecno na *Poker*. Razlaga Šalamuna se tokrat razlikuje od vsega, kar sem kdaj napisal o njem, vendar samo po tem, da je napol duhovnozgodovinska, napol pa sociološka. Šalamuna navezujem namreč na tisto, čemur pravim kriza komunistične ideologije po letu 1950. Zato bom najprej citiral odstavek, v katerem opisujem potek te krize in kar mi pozneje postane izhodišče v razlago *Pokra*:

V šestdesetih in sedemdesetih letih je dobila posebno obliko, ki se je bližala stanju nečesa absurdnega in irealnega. Po zamisli Edvarda Kardelja naj bi se komunistična ideologija zdaj spremenila v skrajno pragmatično teorijo samoupravnega socializma, njegovih politično socialnih mehanizmov, na podlagi tako imenovanega pluralizma interesov. Ta teorija se je po letu 1970 razmahnila v nepregledno proizvodnjo na videz strokovnih, znanstvenih in teoretično utemeljenih raziskav. Toda njihova vsebina je

bila popolnoma abstraktna, nestvarna, obstajala je v kovanju terminoloških ideologemov, ki so bili brez zveze z dejanskostjo. Njihova naloga je bila zakrivanje in nadomeščanje dejanskosti z moralističnimi konstruktmi. S tem se je kriza komunizma spremenila v njegovo notranjo shizofrenijo. Njegovi pojmi se niso več nanašali na stvarnost, spreminjali so se v igro znotraj samega diskurza, postajali so ritual in jezikovna igra. Prav ta vidik komunistične krize je v šestdesetih in sedemdesetih letih postal celo pomembno gibalno nekaterih tokov v moderni umetnosti.

Seveda mislim že na tem mestu z omembo "nekaterih tokov v moderni umetnosti" predvsem na Šalamunov *Poker*. Ta zveza se mi nato odkrije iz natančnejše analize duhovnega razvoja, ki je potekal zlasti od leta 1960 naprej v razmahu nove, svobodomiselnne, v negacijo komunizma in njegovih ideoloških konstruktov naravnane literature:

*Posebno stran v tem duhovnem razvoju pomeni poezija Tomaža Šalamuna in tistih tokov, ki so iz nje sledili ne le v poeziji, temveč tudi v pripovedništvu in dramatiki. Prva Šalamunova zbirka *Poker* (1966) je v svojih začetnih pesmih vzdrževala še stik s poezijo svojih predhodnikov, zlasti z ekstatično vizijo Daneta Zajca o tragični človekovi usodi v času revolucije, po nji in v vsesplošni zamračitvi sveta v dobi nihilizma. Toda v središču zbirke se Šalamunova poezija izvije iz teh vezi in se spremeni v čisto drugačno uporabo jezika – v samozadostno, igrivo, lahkotno, neodgovorno, popolnoma svobodno razpoložljivost za popolnoma poljubne jezikovne vezave, ki so brez zveze s stvarnostjo, zato pa toliko bolj poetične, zmeraj pa tudi ironične, humorne in pogosto komične. Z vsem tem je ta poezija postavila novo raven svobodomiselnne umetnosti v času komunizma. Njena distanca do takratne stvarnosti je razvidna iz popolnoma ravnodušnega razmerja do pojmov in idej komunističnega sveta, pa tudi do intimizma in sentimentalnega humanizma, v katerih naj bi posameznik našel zavetišče pred nasiljem političnega sistema. Za Šalamunovo poezijo je pomemben še drug vidik, ki je prav tako povezan z naravo komunistično socialistične ideologije tega časa. V šestdesetih letih se je ta ideologija začela spreminjati v brezobvezno besedičenje o samoupravnem socializmu kot igra s pojmi, terminološkimi prevarami in vsesplošno tautologijo. Ironično komičen odsev tega stanja je na pesniški ravni uresničil prav Šalamun s tem, da je besedam in jeziku nasploh odvzel sleherni poimenovalno funkcijo, jih osvobodil*

vsake zveze s stvarnostjo, jih postavil kot samozadostne, tautološke, med sabo poljubno zamenljive in vezljive dele, ki nastopajo samo še kot vloge v neskončni jezikovni igri. Ta refleks na vlogo jezika, kakršno je ta zadobil v končni krizi komunistične ideologije, je v Šalamunovi poeziji dobil pomen nove poetičnosti. Ta pomen se je sicer v njegovih nadaljnjih zbirkah, ki so ostale popolnoma zveste svoji prvi invenciji, zabrisal, toda kljub temu ohranjal posebno mesto v razvoju povojne slovenske svobodomiselnosti. Njegova posebnost je ta, da vztraja v svojem nenehno ponavljajočem se krogu kot v nekakšnem perpetuum mobile, iz katerega ni mogoč noben prehod v drugačne kroge ali na drugačne ravni. Tej zamisli so po letu 1970 sledili še drugi pesniki, na primer Iztok Geister Plamen in pozneje zlasti Milan Jesih. Ta je vase zaprto igro z jezikom prenesel tudi v dramatiko, zlasti z igro Grenki sadeži pravice (1973), kjer pa jo je že tudi združil z bolj zavezujočo, ironično, celo satirično refleksijo o jeziku srednjeslojne družbe v dobi poznega socializma. S tem je Šalamunovo jezikovno poetičnost vrnil nazaj v kritično držo do obstoječega socialno političnega sistema. To pa je bila že tudi zadnja stopnja duhovnega zagona, ki ga je premogla povojna svobodomiselna literatura v svojem zanikovanju komunističnega sistema in njegovih novih, v srednji sloj naravnanih politično socialnih reform. Zdi se, da se je sredi sedemdesetih let ta moč izčrpala, tako da je okoli leta 1980 in v naslednjem desetletju bila njena invencija manj odločilna, obrnjena večinoma v estetske izmišljije, večji del že brez kritičnega razmerja s stvarnostjo, pač pa zvečine sama sebi zadostna.

To je seveda duhovnozgodovinski oziroma sociološki pogled na pomen Pokra. Zdi se mi pomemben, ker smo ga doslej puščali ob strani, dopolni naj torej tisto, kar je bilo o Šalamunu že povedano.

Boris A. Novak

Ritem pri Šalamunu

I. Splošna opredelitev Šalamunove poetike in njegovega mesta v literarni zgodovini

Slovenska literarna zgodovina je že opredelila poetiko Tomaža Šalamuna kot prelomno dejanje v slovenski poeziji druge polovice dvajsetega stoletja. Po enotni oceni je njegov pesniški prvenec *Poker*, ki je spričo nerazumevanja tedanje ideološko motivirane uradne estetike moral l. 1966 iziti v samozaložbi, s svojim revolucionarno novim in svežim jezikom sprožil avantgardistično gibanje v slovenski in – širše – jugoslovanski poeziji šestdesetih in sedemdesetih let. Ker je slovenska poezija že v dvajsetih letih – predvsem s futurizmom Antona Podbevška, konstruktivizmom Srečka Kosovela in ekspresionističnimi poetikami Mirana Jarca, Slavka Gruma in drugih – doživela svojo zgodovinsko avantgardo, bi torej literarno gibanje, ki ga je inavguriral Šalamun, morali natančneje opredeliti kot *neoavantgardizem*.

1941 rojeni pesnik se je plodno naslonil na izročilo moderne lirike, ki so jo v slovenski poeziji našega stoletja utemeljili Edvard Kocbek, ki je osvobajal pesniški jezik, da bi izrazil panteistično videnje kozmosa in človekove vloge v zgodovini, Božo Vodušek, ki je z valéryjevskim kultom forme izrekal resnico *Odčaranega sveta*, kakor se glasi naslov njegove pesniške zbirke iz tridesetih let, in vrsta pesnikov v petdesetih letih, ki so se uprli diktaturi estetike t. i. *socialističnega realizma*. V prvi polovici petdesetih let se je ta upor dogajal na impliciten način, skozi vrnitev k upesnjevanju človekove intimne, ki jo je socrealizem imel za nevredno

upesnitve. V drugi polovici petdesetih let pa je generacija tedaj mladih pesnikov (predvsem Gregor Strniša, Dane Zajc in Venko Taufer) vpeljala v slovensko književnost eksistencializem ter se odkrito spopadla z vladajočo ideologijo. Književniki in intelektualci te usmeritve so ustanovili več literarnih revij, ki jih je oblast prepovedala. Nemila usoda je l. 1964 zadela tudi revijo *Perspektive*, poskus ilegalnega izdajanja pa je zadnjega urednika te pomembne publikacije, tedaj mladega pesnika Tomaža Šalamuna, pripeljal v zapor.

Ni torej naključje, da je bila pesniška revolta v zgodnji Šalamunovi poeziji tako radikalna in brezkompromisna. Izid *Pokra* je povzročil enega izmed največjih kulturnih škandalov v povojni slovenski zgodovini, saj je pesnik postal tarča varuhov tradicije, po drugi strani pa idol mladih, ki jim je njegova drzna pesniška govorica omogočila idejni prepričanost, po katerem so hlepeli v zatohlosti domačijske in socialistične sivine. Kozmopolitizem njegove pesniške in osebne izkušnje (Šalamun je velik del svojega življenja preživel na popotovanjih po daljnih deželah) je vplival na razširjanje obzorij pri mlajših pesnikih. Celo pesniki, ki so bili daleč od njegove poetike, so bili spričo vulkanskega izbruha njegove poezije prisiljeni definirati svojo pozicijo z ozirom na drzne impulze, ki so jih izžarevale pesmi Tomaža Šalamuna.

Pesnik je iz svojega jezika odstranil vsakršen sentimentalizem, da bi izrazil resnico sveta, ki je izgubil nebo in tla. V nasprotju s pesniki predhodne generacije, ki so kljub metaforični gostoti jezika ohranjali trdne obrise prepoznavne zunanje realnosti, je Šalamun z rimbaudovsko gesto začel kombinirati pomensko oddaljene besede, ustvarjajoč avtonomni kozmos jezika in domišljije. Iz Šalamunove brezmejne izrazne svobode izhaja literarno gibanje, ki ga je kritik Taras Kermauner posrečeno poimenoval *ludizem* (iz latinske besede za igro – *ludus*). Kljub svobodni besedni kombinatoriki pa pri Šalamunu ne moremo spregledati izjemno močnega čustvenega naboja in eksistencialne zavezanosti, ki po svoji pesniški energiji daleč presega besedne igrice njegovih številnih epigonov.

Njegova poetika je paradoksalna: po eni strani bogastvo domišljije in jezika, kjer metaforično združevanje besed ni z ničimer več motivirano, po drugi strani pa doživljanje lastnega bivanja kot ustvarjalnega dejanja svobodne samoosmislitve subjekta, kar je doživelo najvišji izraz v poetični

izenačitvi ljubezni in pesmi.

Šalamunov pesniški razvoj je izjemno zanimiv in nenavaden: prehodil je dolgo pot od skrajne negativitete *Pokra* do himnične poezije poznejših zbirk, ki izrekajo hvalnice čudežem ljubezni in stvarstva, ne da bi mu usahnila ustvarjalna lava. Do okrutnosti ostro svetlobo Šalamunovih pesniških začetkov je zamenjala drhteča nežnost pretresljive zavesti o človekovi usodi pod zvezdami ...

Gre za enega izmed najbolj plodovitih pesnikov v zgodovini slovenske poezije, saj je doslej objavil 26 pesniških zbirk ter nekaj izborov pesmi. Obenem je Tomaž Šalamun najbolj prevajani sodobni slovenski pesnik, ki ga kot pomembno referenco sprejemajo ustvarjalci in poznavalci poezije v številnih deželah.

II. Ritem Šalamunovega verza

Od šestdesetih let do današnjega dne literarna zgodovina ponavlja oznako, da gre pri Šalamunu za *destrukcijo* tradicionalnih pesniških oblik; ta oznaka je le deloma točna, njena bistvena pomanjkljivost pa je, da izhaja prav iz tradicionalne slovenske literarne ideologije, zato se ji tektonski premik, ki se je zgodil v Šalamunovi pesniški govorici, kaže zgolj kot destrukcija. Ta aprioristična predpostavka je slovensko literarno vedo zapeljala tako daleč, da se doslej nihče ni potrudil pobliže analizirati ritem Šalamunovega verza. Ko smo to končno storili, smo z osuplostjo ugotovili, da Šalamunova izrazna moč v veliki meri izvira iz napetega, dramatičnega, magnetično očarljivega ritma njegovih pesmi. A ne le to: proti vsakršnemu pričakovanju smo odkrili, da presenetljivo visoko število Šalamunovih verzov temelji na neoporečnem spoštovanju različnih metričnih shem.

Kljub nenavadno velikemu številu metrično brezhibnih verzov pa so še precej bolj pogosti verzi, kjer je sicer mogoče izluščiti določeno metrično osnovo, ki pa jo pesnik s svojo eruptivno jezikovno energijo deloma krši oziroma točneje: nadgradi z živim utripom besedne materije. Glede na prevlado živega ritma nad metrom v Šalamunovi poeziji bi bilo pri tovrstnih verzih namesto tradicionalne oznake "*metrična shema*" nemara ustrežneje uporabljati novejši in bolj natančen termin – *metrični* oziroma kar *ritmični impulz*.

Funkcija ritma v poeziji je vselej v veliki meri odvisna od zvrstne lege in optike doživljanja sveta: povsem naravno je, da igra ritem močnejšo vlogo v pesništvu, ki temelji na himničnem videnju kozmosa, kakor v pripovednih zvrsteh. Ker je *Poker* zbirka, ki je privzdignjeni milozvočnosti tradicionalne lirike zoperstavila verz, zgrajen na melodiji in sintaksi vsakdanje govornice, bi pričakovali odsotnost skrbi za ritmično organiziranost verza. Kakšno presenečenje je čakalo pisca pričujočih vrstic, ko je s šolsko metodo analize ritmičnih struktur v mnogih verzih *Pokra* ugotovil ne le močan ritem, temveč celo naslonitev na različne metrične sheme:

motto Pokra:

<i>skoz tvojo senco steče roka</i>	jamb
<i>in tuja sonca vžigajo svetlobo</i>	jambski enajsterec
<i>nihče ne ve kako si prišel tja</i>	katalektični jambski enajsterec

Mrk III:

<i>Po zidku navzgor.</i>	amfibrahi
<i>Po zidku navzdol.</i>	(prva dva v katalektični,
<i>Po zidku na levo.</i>	druga dva v akatalektični
<i>Po zidku na desno.</i>	varianti)

Mrk IV:

<i>S tankimi noži preteklosti</i>	daktil
-----------------------------------	--------

Poker IV:

<i>Spet si tu prokleti suhi veter</i>	troheja
<i>s slino vseh poletij</i>	

Stvari II:

<i>Če šteješ od ena do sto</i>	amfibrah
--------------------------------	----------

je to sicer blazno naporno amfibraški impulz

Stvari IV:

Padel je kot pade sonce na nebo trohej
a ni opravljal take funkcije jamb
motila ga je gladkost jamb
vlažne kože prisesanega Moloha trohejski impulz
zato je z malim zlatim strojem jamb
oddelil olupke amfibrah
olupke z dlako na notranji strani jambski enajsterec
 (...) jamb
le predstavnike je pustil za spomin trohej
obešene kot ure jamb
včasih ko je sonce zunaj zahajalo trohejski impulz

Stvari V:

Ali ste že videli boga trohej

Stvari VI:

Nekega dne se zaveš da je roka daktil
da je že davno navajena da je roka daktilski impulz
 (...) jamb
bodi pesek ali voda trohejski osmerek
ali prehod iz svetlobe v temo daktilski impulz
ne maram reče roka jamb
predolgo nisi vedel jamb
nisi ti ampak sem roka daktil

Stvari VII:

Narisal bom križ amfibrah
vijuge na mojem gugalnem stolu amfibraški impulz

Flor ars hippocratica:

kako se podre amfibrah
kako vse popade amfibrah
šest pik in nič pik amfibraški impulz
in še kak star keks amfibraški impulz
kak sir brez lukenj jamb
kak žalosten čaj brez limone amfibrah

Pravkar navedeni verzi nam ponujajo v analizo tudi primer ritmičnega učinkovanja *anafore*, retorične figure, ki temelji na ponavljanju začetnih besed stavkov oziroma verzov (v konkretnem primeru gre za ekspresivno rabljen prislov *kako* in za zaimек *kak*). Še bolj izrazit je zgoraj citirani odlomek iz pesmi *Mrk III (Po zidku navzgor. / Po zidku navzdol ...)* V funkciji anafore pri Šalamunu – kot tudi sicer – pogosto nastopajo vezniki (naslednji primer je iz pesmi *Počitnice*):

in pride gospa Adamič
in se peljemo z vlakom
in dedek je nervozen
in Rogaška Slatina
in kostanji
in promenadna muzika
in gospa Senčar igra na klavir
in udarjamo takt

in štirje smo
in težko bo prestopati
in Jelka joka
ker je izgubila zelen kamen

V znameniti pesmi *Mrk I* je anafora zgrajena na predlogu iz:

*Iz dolgih žebļjev
si varim ude novega telesa.*

Iz starih cunj bo drobovje.

(...)

*Iz prežrtih plošč gnusa
si bom postavil kolibo.*

Razločno čutimo, kako anafora v tem pesniškem besedilu podeljuje verzom dramatičen ritmični naboj. Neobičajna skladnja, ki jo diktira položaj predloga *iz*, pa strukturira tudi pomen in sporočilo pesmi: anafora *iz* namreč označuje svet, iz katerega se bo pesnik, *utrujen podobe svojega plemena, izselil*. Navaden predlog, ki v vsakodnevni govorici opravlja pomožno pomensko funkcijo, v kontekstu pesniškega jezika nenadoma pridobi nenavadno, dotlej neznano, neznansko težo. Inverzna sintaksa, napet ritem in močne podobe pa skupaj prispevajo k malone liturgičnemu učinku te strašne in velike pesmi.

Ponavljanje besed, sintagem in celih verzov je eden izmed pglavitnih ritmično-pomenskih postopkov Šalamunove poetike v *Pokru*. Spomnimo se verzov, ki sta svojčas tako škandalizirala ozkosrčne tradicionaliste, da so ju nenehno citirali kot primer nesmisla. Če bi res šlo zgolj za nesmiselno pesniško izjavo, ju najbrž ne bi tolikokrat ponavljali. Kaj je pri teh dveh verzih tako iritiralo, na podzavestni ravni pa privlačilo varuhe tradicije? Hipnotični ritem:

*Težke so težke te gobice
težke v božjo mater*

(*Gobice II*)

V mnogih pesmih se določeni verzi ali njihovi segmenti ponovijo, tovrstno ponavljanje pa zvišuje ritmično urejenost besedila ter dodatno poudarja sporočilo:

*svet bo posrkal nekdo drugi
svet bo posrkal nekdo drugi*

(Poker VI)

*odstranili bomo dihanje
ker se vdira
ker se vdira
ker se vdira*

(Gobice III)

*ali ste že videli balkonsko ograjo
ki bi rekla dovolj mi je
dovolj mi je
dovolj mi je*

(Stvari VII)

Konec pravkar citirane pesmi temelji na ponavljanju samih negativnih kategorij, ki pa v medsebojnem pomenskem izničenju omogočijo, da se zabliška svetloba biti – svetloba čudežnega, človeškemu razumu nedoumljivega bivanja stvari:

*Nedoumljive so stvari v svoji prekanjenosti
nedosegljive besu živih
neranljive v nenehnem odtekanju
ne dohitiš jih
ne zagrabiš jih
nepremične v strmenju*

Ta pasaža, ena izmed najmočnejših pesniških izjav, kdajkoli izrečenih v zgodovini slovenske poezije, nakazuje poznejši razvoj Šalamunovega poetike in eksistencialnega odnosa do sveta.

V *Pokru* ponavljanje verzov pogosto učinkuje kot – *refren*. Tako se v I. pesmi cikla *Gobice* trikrat – na začetku, na sredini in na koncu – ponovi distih:

*Bila je blazna vročina
to moram namreč povedati*

Refren je v evropski poeziji ostanek glasbenih struktur, spomin na rojstno obdobje lirike, ko je bila pesniška beseda tesno prepletena z glasbo in plesom. Nenavadno visoko število ponavljajočih se verzov v *Pokru*, ki ritmično in pomensko učinkujejo kot refreni, kaže na to, da je Tomaž Šalamun že v svoji mladostni poetiki organiziral pesem v besedno *skladbo*, kot glasbo.

Ta naravnost k zvočnemu učinkovanju pesniške besede se je po *Pokru* le še okrepila. Na vrhuncu Šalamunovega eksperimentiranja z jezikom, na začetku sedemdesetih let, njegova poezija temelji na magnetično močnem ritmu, pri katerem je še bolj pogosto kot pri pesmih iz *Pokra* mogoče izluščiti določeno metrično shemo. Oglejmo si nekaj verzov, vzetih iz treh pesmi, prvotno objavljenih v zbirki *Bela Itaka* (1972):

Hočem verz napet:

<i>hočem verz napet kot bambus</i>	trohejski osmerek
...	
<i>fanfare hočem, blesk, klečanje</i>	jamb

Zidar sem:

<i>zidar sem, svečenik prahu</i>	jambski osmerek
<i>utrjen kot pošast, kot skorja kruha</i>	jambski enajsterec

Spet so tihe ceste:

<i>spet so tihe ceste, temni mir</i>	trohej
...	
<i>vidim kožo v pobožnem prahu</i>	trohej
...	
<i>čaka čas ljubezni, čas visokih kipov</i>	trohej

Ugotovimo lahko, da Šalamun neprimerno pogosteje, kot bi to pričakovali spričo njegove avantgardistične slave radikalnega razdiralca vsakršnih form in norm, gradi ritem svojih verzov na doslednem spoštovanju različnih metričnih shem. Pri tem je s stališča psihologije ustvarjanja zanimiva in pomenljiva pesnikov izjava o tem fenomenu: na vprašanje pisca pričujočih vrstic, ali se zaveda, da presenetljivo število njegovih verzov izkazuje neoporečen in metrično brezhiben ritem, je Šalamun odgovoril, da ritma svojih verzov nikoli zavestno ne gradi na metričnih shemah, temveč se vselej intuitivno, tako rekoč telesno prepusti ritmičnemu toku besed.

III. Sklep

Šalamunov drzni avantgardizem je torej kljub silovitemu zavračanju tradicionalnih pesniških oblik intenzivno pripet na tradicijo in od nje paradoksalno odvisen.

Obenem ritem njegovih verzov razločno kaže, da sleherna prava poezija vselej temelji na zvočnosti, na glasbi besed, kjer zven poglobi pomen do razsežnosti, ki jih vsakdanja govorica ne zmore izraziti.

Pričujoči prispevek je treba razumeti kot uvod v natančnejšo analizo ritmike Šalamunovega verza. že zdaj pa je mogoče z gotovostjo zatrditi, da je njegova poezija neprimerno bolj ritmična kot poezija večine slovenskih avtorjev, ki pišejo v prostem verzu.

Prelomni učinek Šalamunove poetike, ki se je slovenski literarni vedi kazal kot *destrukcija* tradicionalne pesniške oblike, je bil torej posledica Šalamunovega premika celotnega koordinatnega sistema, v katerem se je poezija dogajala, ne pa posledica rušenja forme. Slovenska poezija v praksi ni nikoli opustila pesniške oblike, niti v obdobju najbolj radikalnega avantgardizma ne – pesniško obliko je opustila slovenska literarna veda, in sicer zaradi napačnega razumevanja narave pesniškega jezika. Ker je pesniški jezik – v skladu s tradicionalnim pojmovanjem ter še posebej s konstitutivno vlogo poezije v slovenski zgodovini – še zmeraj imela za estetizirano obliko ideološkega govora, se ji je ločitev poezije od ideologije kazala kot *destrukcija* forme, ne pa kot *drugačna* forma.

Peter Kolšek

Poker pri Savici

Šalamunovemu *Pokru* se je očitno primerilo nekaj tako velikega, kot se je Prešernovemu *Krstu pri Savici*, ki je izšel natanko sto trideset let pred njim. V obeh primerih gre za globinski rez v nacionalno literarno telo, za nenehno odprto živo rano – in za avtorsko dejanje, ki je nedvomno preseгло ambicijo samih avtorjev. Razumljivo, da gre obakrat za razmeroma osamljen literarni pojav, brez čvrste opore v tradiciji in brez ustreznega nadaljevanja. In jasno je, da gre za strukturno zelo različni besedili, katerih istost je smiselno iskati le v poglavitnem – to pa je isti prostor slovenske literarne mitologije in isti prostor narodnozgodovinskih realitet.

V duhovno središče obeh tekstov je namreč položeno vprašanje o smislu slovenstva. *Krst pri Savici* utemeljuje ta smisel retroaktivno, s pogledom v historični začetek, *Poker* pa se izreka o njem iz perspektive nerazvidne in negotove prihodnosti. Prešernov Črtomir vstopa – ne brez velike notranje izgube in preobrazbe, ki jo od njega zahteva odpoved *veri očetov* – v nastajajoči evropski (in svetovni) civilizacijski krog. Šalamunov pesniški jaz počne tisoč let kasneje natanko isto: zapušča svoje *pleme* in se izseljuje v svet, v isti civilizacijski krog. Tudi on ne brez trpljenja, saj prestopa v *svet ostrih robov*. Črtomir se je dal krstiti ob jutranji zori (novega sveta) in ob izviru reke, Šalamunov »junak« ponovi dejanje s partijo *pokra*, na neopredeljivem kraju, toda sredi *mrka* (določenega zgodovinskega sveta). Prešernov svet je hierarhično čist in čvrst, teleološki, v njem k radikalni spremembi konkretne življenjske danosti prisiljujejo t. i. objektivne okoliščine, Šalamunov je zgrajen na hazardskem naključju vrednostnih

zaporedij, zato je za izselitev dovolj – in pravzaprav nujna – *utrujenost* od *podobe* njegovega lastnega plemena. Dve epohalno (in eksistencialno) zaporedni domovini slovenstva.

Šalamunov *Poker* je torej neka ponovitev Prešernovega *Krsta*. Bolje rečeno – korektura prvotne adaptacije na svet. Črtomir je razsežnost svojega novega univerzalizma izpričeval z evangeljskim aktivizmom, Šalamunov pesniški subjekt se udejanja – tudi v avtobiografsko otipljivih oblikah – v razsežjih sodobne informacijske in duhovne globalizacije. Resignirani, na golo funkcijo reducirani Črtomir je popeljal Slovence v svet, Šalamunov poudarjeni in svet použivajoči ego je pripeljal svet domov; tak je moder(nističn)i način izselitve. V obeh primerih pa je pri delu temeljna ideja harmonizacije rodu, plemena, naroda s svetom.

Prešernova poezija je nastajala v mejah filozofsko in znanstveno prepoznavnega, obvladljivega sveta. Njena značilnost je implozija eksistencialnih, estetskih in zgodovinskih realitet, njen esteticizem je kljub okušanju *pekla in nebes* podrejen logosu besede in jezika. Šalamunova se napaja iz nepreglednega in neobvladljivega kaosa prostih korelacij, ki pomenijo celoto sveta v – edino mogoči – ireduktibilni obliki, njena značilnost je eksplozija v vesolje jezika. Zato Šalamunova poezija potrebuje boga, stabilen okvir, princip znosnega reda, četudi, na začetku, kot ironično *višje zrenje*, in pozneje (in vedno bolj) kot nekakšno energetsko polno božjo prezenco, ki ni predaleč od Prešernovega agnostičnega panteizma.

Šalamunova poezija, ki se ne napaja pri izviri *Savice*, ampak si *oko*, s katerim zaobjema svet, *izdere iz globin močvirja*, vidi nedvomno dlje, kot je bilo mogoče videti iz Prešernove grape; vidi, hoče videti, svet v celoti, njegovo podobo po veliki korekturi s *Pokrom*, po novi adaptaciji slovenstva, po bolečem *tapeciranju* subjekta. Zato je obsojena na inflatornost pogledov, ki si je Prešernova ni mogla in ne znala privoščiti, o tem ne priča, med drugim, le ena sama knjiga *Poezij*. Šalamunovih trideset knjig pa ne pripoveduje samo o tem, da je razmerje med domom in svetom pod obnebjem t. i. metafizičnega nihilizma mnogo bolj nepregledno, ampak tudi o tem, da gre vendarle »zgolj« za ponovitev, za revalorizacijo temeljnega iniciacijskega akta, s katerim je *pleme* najprej postalo (svetovni) narod in nato narod (moderna) nacija.

S Šalamunovim *Pokrom* je t. i. prešernovska struktura slovenske poezije

nedvomno razpadla – in to tako, da jo *Poker* pravzaprav simulira. Šalamunova poezija »hoče« biti to, kar je Prešernova (bila), zato ni čudno, da se je nikjer neposredno ne dotakne, tako kot se, seveda s parodijo, dotika nekaterih drugih izpostavljenih mest slovenske duhovne zgodovine. Prešernu ni pravzaprav mogel slediti nihče, komaj kdo je poskušal. To je bila »moška doba« slovenske poezije, ki se je sklenila najkasneje s Kocbekom, s časom Šalamunovega nastopa. Šalamunu skušajo danes slediti mnogi; gre za prevladujočo generacijsko težnjo, ki je pripeljala do nekakšne feminilnosti postšalamunovske poezije.

To seveda ne spremeni dejstva, da je bil »Poker pri Savici« odigran iz avtentične stiske (*plemena*). In da gre za partijo, pri kateri je končni izkupiček bistveno večji od vložka.

Ivo Svetina

22. maj 1965

22. maja 1965 so *Naši razgledi* (glavni urednik je bil Drago Druškovič, odgovorni urednik pa Bojan Capuder) na dvestošesti strani natisnili šest pesmi Tomaža Šalamuna pod skupnim naslovom *Maline so*.

Bil je mil majski čas, tri dni pred dnevom mladosti. In ko sem onega davnega popoldneva šel nad Cesto 27. aprila, od vile Josipa Vidmarja proti vili Staneta Kavčiča, skoz mladi tivolski gozd, so bile rdeče bukve mrke, ker rdečina njihove zrelosti je še dremala v temotnih listih. Visok in čist je bil majski nébes in z zlatom obrobljeni rdečkasti oblaki na zahodu, da se je zdelo, kot bi nekoliko zbledela partijska zastava pregrnila zahodno stran sveta.

Šel sem pod obokom komaj vzbrstelega zelenila, hodil po ladji katedrale in nisem vedel, da se bom po njej sprehajal še naslednjih trideset in več let in tako nekega dne sredi svoje poti od rojstva k smrti spoznal, da je to oni Baudelairov "narave tempelj", "gozd simbolov", kjer se rojeva "glas globok, skrivnosten in teman /.../ pojoč o žaru čutov in duha". Glas, ki poje in je že pesem, ki nastaja iz radosti biti pesem in se nič ne sprašuje o resnici. Skoraj lebdeč sem se gibal mimo mogočnih stebrov, starejših in strašnejših od vsega, kar so ustvarile človeške roke. In sanjal sem, da bom prav tu, v tem posvečenem koščku Narave našel tisto skrivno, skrivnostno "sorodnost", ki me bo popeljala na široko morje pesnjenja. Ki me bo zapeljala v labirint jezika, da bom Minotaver in klobka niti, nikdar odvite skrivnosti, ki ji je ime – poezija.

A tedaj, onega kasnega, rdečkastozlatega popoldneva, ko so se žarki

sončevi kakor mila kopja zabadali skozme, da sem v sebi čutil rane, skoraj angelska gnezda bitij zraka in višin, sem mislil na Šalamunove pesmi, objavljene v *Naših razgledih*. Mislil nanje, ker zdelo se mi je, vedeti še nisem mogel, da sem se nekaj mesecev pred svojim sedemnajstim rojstnim dnevem srečal z nečim, kar bo usodno zaznamovalo moje življenje.

Kako naj rekonstruiram čas izpred tridesetih, enaintridesetih let? Iz komajda še zaznavnih drobcev svetlob, barv, vonjev, glasov? Besed, ki so dokončno utonile v temo in molk? Iz ohranjenih dokumentov? Časopisov, fotografij, bolj ali manj naključnih dnevniških zabeležb, ki sem jih prav onega 1965. leta začel zapisovati, tako kot je to bila navada pri mnogih zaljubljenih gimnazijcih? In kaj mi taka učenjakarska rekonstrukcija lahko tehtnega pove o tistem davno minulem času? Mar lahko danes zlepih tako različne, od celote odbite okruške in z njihovo pomočjo zgradim palačo časa, v kateri so se dogajale one davne reči in sredi njih jaz sam? Mar ni tako početje podobno budnemu obujanju sanj? Saj sanje so nam dane samo v snu, budnost ravna z njimi tako kot voda z ognjem. Ugasi jih. Ker buden ne moreš vstopiti v sanje, tako kot mrtev ne moreš vstopiti v življenje. In ta neizprosni zakon vlada čutečim bitjem in njihovemu spominu.

Pa vendar je srečanje s Šalamunovimi pesmimi, objavljenimi v *Naših razgledih* maja 1965, zame pomenilo najprej in predvsem soočenje z dejstvom, da imata poezija in z njo pesnik prav posebno, izpostavljeno mesto v družbi in da ga je celostranska objava v osrednjem slovenskem štirinajstdnevniku samo še podkrepila. Saj takole sem mislil, ko sem onega popoldneva hodil od vile predsednika Slovenske akademije znanosti in umetnosti proti vili predsednika Izvršnega sveta Skupščine Socialistične republike Slovenije: če so *Naši razgledi*, ki so v onih časih bili osrednji štirinajstdnevnik slovenskih intelektualcev, ki je, kljub – danes bi zaničljivo rekli – partijsko preverjenemu "kadru" v funkciji glavnega in odgovornega urednika, vendarle objavljali članke, ki so se spraševali o "socializmu s človeškim obrazom" kot o nečem, o čemer se je vendarle treba spraševati, saj je njegova opredelitev za "človeški obraz" (pa naj to pomeni kar si že bodi) bila nenehno na preskušnji, reklo bi se lahko celo, da so se za njegovim "človeškim obrazom" nenehno kazale neke druge, človeškemu bitju tuje, sovražne poteze; če so torej *Naši razgledi* objavili pesmi Tomaža Šalamuna, potem njihovo spraševanje o podobi tedanje slovenske družbe

vendarle ni bilo le deklarativna drža, desert po skromnem proletarskem kosilcu, ampak se je pojavila neka še ne dovolj definirana potreba, da se te pesmi objavijo, saj se umeščajo v temeljno uredniško naravnost. To bi lahko pomenilo, da se tudi Šalamunove pesmi sprašujejo o tem, ali ima naš, slovenski socializem iz sredine šestdesetih zares "človeški obraz" ali pa si je le nadel masko za slavnosten sprevod, ki bo od Trga revolucije po Titovi krenil novim zmagam naproti. Saj to, da so prve objave Šalamunovih pesmi v zadnjih letnikih *Perspektiv* (1963 in 1964), zlasti pa *Dume* in *Slovencev kremenitih* (*Naši razgledi* 1964) pomenile pravi potres tako v ideološkem kot v estetskem templju slovenstva, to mi je bilo kolikor toliko jasno, četudi mi tedaj zadeva glede *Perspektiv* še ni bila docela prezentna, kajti moje sledenje dogajanjem na "književni desnici" (ker je bila Zveza komunistov pač na levi strani!) in seznanjanje z njimi sta bili v drugem in tretjem razredu gimnazije sila površni. Da pa je Šalamun s svojo poezijo povzročal nekaj takega, kot so že leto dni po izidu *Pokra* (1966) zapisali avtorji *Slovenske književnosti 1945-1965, Prva knjiga, Lirika in proza* (Slovenska matica, Ljubljana 1967), češ da je "demonstrativno pretrgal vez do dveh najbolj občutljivih jeder slovenske pesniške tradicije", pri tem so imeli v mislih prav *Dumo* kot parodijo Župančičeve pesmi in *Slovence kremenite* kot parodijo osvoboditeljske budnice, to je bilo tudi za zaljubljenega gimnazijca, ki se je odločil, da bo pisal pesmi, dovolj očitno dejstvo.

Bolj kot ti pretresi, ki jih je povzročalo objavljanje Šalamunove poezije, pa je name deloval estetski naboj, ki ga je s seboj nosila njegova poezija. Ob tem, ko sem zapisal "estetski", pa moram takoj omeniti še dejstvo, da je name Šalamunova poezija (prve objave, še pred izidom *Pokra*) delovala predvsem kot "pojav", kot neizogibno dejstvo, s katerim sem se moral prej ko slej srečati. Kaj naj to pomeni? Name je učinkovala predvsem pesnikova "drža", "pozicija", niti ne njegova fizična pojava, njegov zasebni lik, saj Šalamuna tedaj osebno sploh nisem poznal. Dejstvo, da so njegove pesmi izšle na tako izpostavljenem mestu, v časopisu, ki ga je partija sicer nadzorovala, a je bila do njega prizanesljiva, to dejstvo je tedaj name delovalo močnejše od samih pesmi!

Verjetno gre za dovolj nenavadno razmerje do poezije, vendar je bilo posledica dejstva, da sem tedaj že začel svoje prve, kar se le da okorne

vaje iz pesnjenja, pri tem sem se oziral predvsem k romantičnemu pesnjenju (Byron!), ki mi je pomenilo vse tisto, kar sem tedaj, zaljubljeni gimnazijec, skušal artikulirati v svojih prvih verzih. Ujet v zlato mrežo romantičnega pesnjenja in lik romantičnega, razviharjenega pesnika, prav gotovo nisem mogel sprejeti Šalamunove poezije kot tiste, ki bi mi kazala pot, po kateri naj krenem in se otremem jalovega koketiranja z romantično poezijo. Ker tudi zame je bila Šalamunova poezija potres in to tako ideološki kot estetski, četudi ideološki le kot odklon od bolj ali manj priznanega in upoštevanega intimizma in romantizma in tako imenovanega "novega ekspresionizma", kot so se glasile veljavne oznake za pesništvo Koviča, Menarta, Pavčka in Zlobca, avtorjev *Pesmi štirih*, in ne kot destrukcija tiste mitologije (slovenske in internacionalistične), na kateri sta se utemeljevala tedanja Zveza komunistov in samoupravni socializem.

Branje šestih pesmi Tomaža Šalamuna, natisnjenih v *Naših razgledih* (*Voda, Kino, Pravljice z oranžado, Maline so I, Maline so II in Drsenje*), mi je sporočalo, da sem naletel na poezijo, ki je popolnoma drugačna kot tista, ki sem jo tedaj prebiral, na primer poezija Cirila Zlobca, iz čigar zbirke *Najina oaza*, ki je izšla 1964, sem si v svoj prvi zvezek "vaj in nalog" iz pesnjenja izpisal nekaj verzov, to je prav gotovo pomenilo, da sem v njih prepoznal tisto, kar bi sam hotel izreči, ko bi le znal; ali poezija Edvarda Kocbeka, zbrana v *Grozi* (1963), ki sem jo dovolj dobro poznal in jo postavljaj kot nikdar dosegljiv vrh gore (slovenskega) pesništva (in o njej leta 1967 tudi napisal maturitetno seminarsko nalogo).

Torej sem – ob obveznem Byronu – one davne pomladi, ko sem dobesedno trčil ob Šalamuna, bolj ali manj varno plul po reki, katere bregovoma je bilo ime Ciril Zlobec in Edvard Kocbek. In zato je bilo srečanje s Šalamunovo poezijo resnično neusmiljeno, saj ni dovoljevalo nikakršnega kompromisa: lahko sem to poezijo sprejel ali jo zavrgel. Ta možnost pa bi me postavila v zbor onih, ki so glasno vpili o nevarnosti, ki da prihaja s Šalamunovo poezijo, skorajda naravni katastrofi, ki bo razrušila tako temelje kot družbeno nadstavbo, tako narodovo občestvo kot osnovno celico družbe, tako materijo kot duh, tako jezik kot literaturo. Kajti "subverzivnost" Šalamunove poezije je bila več kot na dlani. Opazna celo slepim in gluhim. Partiji in Fronti.

Ob tem, ko sem skorajda nehote vstopil v slovensko družbeno pokrajino

iz sredine šestdesetih let, naj tu omenim še neki kuriozum, ki govori o onem davnem času izpred treh desetletij in ki mi pomaga pri rekonstrukciji "duha dobe", v kateri sem se srečal s Šalamunovo poezijo in se hkrati s tem tudi odločal, da svoje življenje zapišem poeziji. Ko sem si govoril: Pesnik bom! Pesnik sem!

V isti številki *Naših razgledov*, na strani dvesto osem, torej v neposredni bližini Šalamunovih pesmi, je bilo objavljeno tedaj zares znamenito, četudi danes, ko minister za kulturo pripravlja zakon o slovenskem jeziku, že pozabljeno pismo Izvršnega odbora Glavnega odbora Socialistične zveze delovnega ljudstva Slovenije o jeziku. In prav to *Pismo*, iz katerega je pozneje nastalo tako imenovano Jezikovno razsodišče, je morda najzgovornejši in najslikovitejši dokument *Zeitgeista* one davne pomladi in ne nazadnje tudi mesta Šalamunove poezije, ki je leto dni pozneje izšla v knjigi z naslovom *Poker*. *Pismo* IO GO SZDL govori namreč o potrebi po skrbi za slovenski jezik, saj "se stopnja kulture in zrelosti vsake družbe med drugim razločno kaže tudi v njenem odnosu do narodnega jezika". Torej je SZDL, dedinja Osvobodilne fronte, ugotavljala, da je slovenska družba leta 1965 že toliko "zrela" (in z njo tudi njena kultura), da mora (po)skrbeti tudi za "odnos do narodnega jezika". Pri tem ne preseneča toliko "skrb" za jezik kot nedvoumna ocena, da je slovenska družba "zrela" za tako skrb. Če je bila ocena IO GO SZDL o zrelosti slovenske družbe pravilna, potem to pomeni, da je zares napočil čas, da družba začne skrbeti (tudi) za svoj ("narodni") jezik, po drugi strani pa zrelost družbe tudi dopušča, če ne kar omogoča, da tisti tako imenovani "narodni jezik" ustvari tudi poezijo, ki bi potrjevala "zrelost" družbe oziroma naroda. In je mar prav Šalamunova poezija sad in cvet te zrelosti?

Pismo pa govori tudi o "nepravilni in škodljivi praksi" pri uporabi slovenščine, nanjo opozarjajo "mnogi občani in organizacije", to kaže, "da se velik del naših občanov zaveda dolžnosti do svojega jezika ter njegovega pomena v našem kulturnem in nacionalnem razvoju". Je mar tudi Tomaž Šalamun s svojo poezijo, ki jo je začel objavljati leta 1963, izkazoval in potrjeval dejstvo, da se "zaveda dolžnosti do svojega jezika ter njegovega pomena v našem kulturnem in nacionalnem razvoju"? Prav gotovo, le da ne na tisti ravni, ki jo je zarisovalo *Pismo* SZDL!

Ne glede na vse pomisleke in morebitne ugovore bi lahko rekel, da

je objava Šalamunovih *Malin* in *Pisma* SZDL o jeziku 22. maja 1965 v *Naših razgledih* dokazovala stopnjo zrelosti slovenskega narodovega občestva. Čeprav so se prav v Izvršnem odboru Glavnega odbora SZDL prav gotovo kar precej hudovali nad objavo Šalamunovih pesmi in je bil odgovorni urednik zagotovo deležen "tovariške kritike", o tem pričajo tudi bolj ali manj glasne javne polemike, ki so že pred izidom *Pokra* potekale glede Šalamunove in druge "mlade" poezije in v katerih so sodelovali mnogi znameniti, a tudi anonimni Slovenci.

Seveda pa bi se dalo omenjeno *Pismo o jeziku* presojati tudi kot posredno kritiko Šalamunove poezije, ne glede na hkratno objavo, to pomeni, da pisci *Pisma* niso mogli poznati prav teh šestih Šalamunovih pesmi, prav gotovo pa so vsaj bežno bili seznanjeni z *Dumo*. *Pismo* je govorilo o skrbi za slovenski jezik, pri tem je mislilo predvsem na pravilno gramatikalno in leksikalno rabo jezika in ne na pesniško rabo slovenskega jezika, ki ga je prav Tomaž Šalamun desakraliziral in ga storil za voljno snov, iz katere se da oblikovati vse, kar si um zamisli in srce zaželi. A kljub temu bije v oči očitno nasprotje med skrbjo SZDL za slovenski jezik in Šalamunovo pesniško "skrbjo": v *Malinah*, ki so, uporablja nešteto tujk, angleških, francoskih, italijanskih, latinskih izrazov in citatov, poleg tega pa tudi besede slenga oziroma pogovornega jezika, ki naj bi – sledeč opozorilom *Pisma* – nikakor ne sodile v pravilno, visoko, knjižno rabo slovenskega jezika. Da sploh ne omenjam zavestnega opuščanja velikih začetnic in ločil, ki je bila že zdavnaj kanonizirana pesniška "kršitev" jezikovnih pravil. Kaj drugega torej kot evidentno kršenje slovenske slovnice! Seveda v imenu svobode, ki ji je zapisana poezija, in ne v imenu družbenopolitičnega aktivizma frontne organizacije.

Vendar hkratne objave *Pisma o jeziku* in Šalamunovih pesmi ni treba razumeti kot posredne (nehotene) kritike Šalamunove poezije, ki bi jo izrekli *Naši razgledi* (in tako tudi "nezaupnico" svoji uredniški politiki), oziroma da se je uredništvo "kritično distanciralo" od take "uporabe" slovenskega jezika, ampak bi lahko razumeli to dejanje tudi kot izrazito poudarjeno "demokratsko (pluralno) orientacijo", smisel za širino in tolerantnost do sodobnih umetniških (pesniških) teženj. K takemu sklepanju me navaja tudi dejstvo, da so *Naši razgledi* že čez mesec dni, 26. 6. 1965, priobčili izbor "mlade" poezije, ki so ga sestavljali pesniki Andrej Capuder, Evald

Flisar, Marko Kravos, Tone Kuntner, Franček Rudolf, Vlado Gajšek, Braco Rotar, Herman Vogel, Franci Zagoričnik in – Tomaž Šalamun, ta je predstavljen s pesmijo *Osmič jè nekam čudno hrano*. Izbor pesnikov, povprečno starih dvajset do petindvajset let, ki so bili generacija samo po letih rojstva, nikakor pa ne po svojih estetskih, poetoloških podobah, je pospremljen s spisom Rastka Močnika *Uvod v mlado poezijo*, v katerem avtor, znanec in prijatelj pesnikov, skuša afirmativno spregovoriti o literarnem pojavu, ki mu je nadel ime "mlada poezija". Močnik je prepričan, da ta njegov poskus osvetlitve nekaterih idejnih in estetskih značilnosti tako imenovane "mlade poezije", "ni nepotreben (o čemer) priča vrsta ne čisto slučajnih nesporedumov, ki jih že dolgo časa povzroča prisotnost mlade poezije".

Objava pesmi mladih pesnikov, pospremljena s spisom njihovega generacijskega tovariša, je v sebi prav gotovo skrivala dokajšnjo dobronamernost uredništva *Naših razgledov*, a se hkrati zdi, da je izbor avtorjev in njihovih pesmi hotel prikazati "mlado poezijo" kot dovolj različno in raznovrstno, tako bi se lahko učinek Šalamunove "subverzivne" poezije nekako omilil, saj je, potopljen med druge in drugačne poetike (še najbližja sta mu B. Rotar in F. Zagoričnik), izgubil svojo ostrino, še zlasti pa izstopajočo "nihilistično" noto. Zdi se, kot da je izbor "mlade poezije" hotel pokazati, da Šalamun ni edini in da obstajajo še druge, ne tako "avantgardne" poetike (recimo Kuntnerjeva, še zlasti pa Capudrova, ki je skušala posnemati in slediti že preverjeni in utrjeni intimizmu in sentimentalizmu). Izbor pesmi mladih pesnikov naj bi nekako "popravlil" vtis, ki ga je pred mesecem dni napravil Šalamun in sprožil niz "ne čisto slučajnih nesporedumov" v podobi glasnega kričanja slovenske "zdrave pameti".

Sicer pa skuša biti tudi Močnikov *Uvod* kritičen do "mlade poezije", pri tem svojo kritično presojo izreka v nerodni in nekoliko prikriti marksistični terminologiji, to je pač bil "davek" duhu časa, čeprav je sam "predmet" spisa, vsaj v delu, ki se dotika Šalamuna, v izrazitem nasprotju z duhom samoupravnega socializma. Vendar *Uvod* ne more mimo nespornega dejstva, da je med vsemi desetimi pesniki prav Šalamun tisti, ki se je lotil gigantskega dela preнове slovenske poezije druge polovice 20. stoletja; ko bo prevrednotil vse vrednote, na katerih se je dotlej utemeljevala slovenska poezija, tako Zlobčeva kot Kocbekova, in jih postavljala za svete in nedotakljive.

Tako se že prvi stavek Močnikovega spisa glasi: "Doživljam, da je

resnica nove situacije najintenzivneje prisotna v pesmih Tomaža Šalamuna." In nadaljuje: "Njegova pesem je krik; in krik je kot točka – vseobsežen, totalen v svoji brezrazsežnosti." Žal se mi v tem okviru ni dano podrobneje ukvarjati z Močnikovim "zagovorom" "mlade poezije" oziroma s podrobno analizo poetik vseh desetih pesnikov, ki jih je kar nekaj izmed njih nadaljevalo svojo pesniško pot, četudi – to je le treba zapisati – nihče med njimi ni tako izrazito in neusmiljeno ter brezskrupulozno zarezal v mehko in otožno tkivo slovenske poezije.

Ekskurz k *Pismu o jeziku* in predstavitvi "mlade poezije" v *Naših razgledih* maja in junija leta 1965 mi je bil potreben le zato, da sem vendarle našel neko vezivo, ki je povežalo razbite delčke svetlob, podob, vonjev in glasov one davne pomladi, ko sem nekega popoldneva šel skož gozd in razmišljal o *Malinah*, ki jih je Tomaž Šalamun objavil tri dni pred dnevom mladosti.

Ker tisto, kar me je tedaj tako močno presunilo, da sem si tiho, skorajda sramežljivo govoril: poezija, poezija, poezija! in pri tem izgubljal tla pod nogami in se dvigoval v mlado zelenilo bukovja pod jasnim majskim nébesom, je bilo prav tisto, o čemer je pisal Rastko Močnik in s tem izrekal očitek Šalamunovi poeziji: bil sem priča "preskoku", silnemu skoku, ki ni iskal mostu niti brvi prek prepada, ki je zijal na robu tedanje slovenske pesniške ustvarjalnosti. Močnik namreč očita Šalamunu, da se sicer "trga iz metafizike v svobodo, iz varnosti v nevarnost – pa se nikoli do kraja ne iztrga: neprestano skače nazaj, da bi brcnil staro laž". In nekoliko pokroviteljsko dodaja: "Pravzaprav to novo zmerom uporablja samo kot sredstvo za razbijanje starega – ni pa zmožen izvesti kakršnih koli konsekvenc iz svojega preskoka; zato njegova poezija včasih zdrkne v obrabljeno in igrivo zasmehovanje."

Tedaj sem lahko samo čutil, šele pozneje sem se tega vse bolj tudi ovedel in zavedel, in sicer, da je prav tisto, o čemer Močnik piše kot o manku Šalamunove poezije, njegova največja zasluga, ko je kot komet treščil v dremotno slovensko nedeljsko popoldne. *Svoboda, nevarnost, konsekvencnost*, razbijanje starega – vse skupaj pa kot "preskok" iz enega v drug, nov svet pesniške imaginacije, ki je slovenska poezija dotlej ni poznala. Iz enega v drug jezik, jezik, ki ga *Pismo IO GO SZDL* ni moglo niti slutiti, čeprav je nastalo iz "skrbi" za lepo in pravilno slovenščino.

Saj lepota in "pravilnost" pesniškega jezika nima nič opraviti s "skrbjo" politične organizacije za usodo nacionalnega jezika! In prav v tej točki se začne najgloblji prepad, ki je tedaj začel ločevati Šalamunovo poezijo in slovensko "zdravo pamet". Omenjene kvalitete – po Močniku slabosti – Šalamunove poezije so mi že tedaj, sicer še nekoliko zastrto, šepetaje govorile, da je poezija, ki jo imam pisati, četudi z drugačnim jezikom in mislijo, morda Šalamunovima popolnoma nasprotujočima, vendarle na prvem mestu *svoboda, nevarnost in konsekvantnost*.

Šalamunova poezija mi je onega majskega popoldneva začela pripovedovati, da se bom moral, če bom zares hotel živeti pesem in samo za pesem, brez zadržkov prepustiti žareči magmi jezika, ki ni le bolj ali manj večje obdelano (pol)drago kamenje, s katerim se krasi samota in hipertrofiranost zaljubljenega srca, ampak smrtna snov, ki deluje po svojih lastnih zakonih, ki jih mora vsakdo, ki se preda nevarnemu opravilu pisanja pesmi, skusiti na svoji goli koži! Saj rana in njena bolečina sta, ki odpirata pot v nove pokrajine jezika in poezije. Vendar se je z menoj one davne lepe pomladi godilo tako predvsem zato, ker sem bil prepričan, da je Šalamunova poezija le ena izmed mogočih poti, po kateri je treba iti prek sveta, da postaneš njegov suženj in hkrati njegov gospodar. Četudi so že takratno Šalamunovo poezijo prežarjale nekakšna dokončnost, nesprenmenljivost, absolutnost, ki so bile predvsem posledica odsotnosti tradicionalnega sentimenta in "lirskega subjekta", intimizma in razčustvovanosti. Vseh tistih prvin, ki jih je bila tradicionalna slovenska poezija iz sredine šestdesetih prepolna. In z njo tudi jaz sam. Dogodil se je nekakšen paradoks: kljub svoji izraziti legi, silovitosti, ki se je zdela, kot da ne dopušča ob sebi nikakršne druge možnosti, in dotlej nepoznanega jezika ter leksike, mi je Šalamunova pesem govorila: daj, pesni! Piši, vendar drugače, kot pojem jaz, ker če boš šel za menoj, te bom pogubila!

Bilo je rojstvo, ki ga je spremljal "krik" – krik, kot ga je zaznal celo Rastko Močnik, in od tega rojstva sem bil obsijan z ugašajočo popoldansko svetlobo, ki je naznanjala nov dan, novo epoho, v kateri se bo slovenska poezija dokončno prerodila in osvobodila vsega, kar je preteklost naplavila na obalo njenega brezbrežnega morja. Bil je Šalamun, ki je obudil uspavani in omrtvičeni slovenski *poiesis*, ki je vse nebivajoče in neobstoječe spreminjal v bivajoče in obstoječe. A vedel sem, vse bolj sem vedel: vsakdo mora

po svoji poti, ker tej poti je ime samota-in-trpljenje in nihče ne more, ne sme, živeti tuje samote in tujega trpljenja. Pred menoj ni bilo vprašanje zavestnega izogibanja posnemanju in epigonstvu, ampak vprašanje, kako biti sam in samo svoj ob tako izraziti pesniški govorici, ki mi je že sama misel nanjo neko popoldne spremenila v celo stoletje.

Da pa bi dokončno izostril pogled na oni čas izpred treh desetletij in njegovo podobo storil kolikor toliko jasno, vsaj toliko, kolikor to omogoča svetloba nekega majskega popoldneva, moram dodati še dva okruška, svetli črepinji razbite vaze časa, v katerem sem prvič srečal pesmi Tomaža Šalamuna: v isti številki *Naših razgledov*, v kateri so bile objavljene Šalamunove *Maline so*, so izšli tudi *Aforizmi malega trajanja* Jožeta Snoja: štiri pesmi, označene samo z rimskimi številkami. In te Snojeve pesmi mi danes, pred enaintridesetimi leti se me niso dotaknile, njihov glas ni prišel ne do mojega ušesa, še manj do mojega srca, govorijo o tem, da Šalamun vendarle ni bil popolnoma sam, o čemer ne nazadnje priča tudi že omenjeni izbor "mlade poezije", opremljen z Močnikovim *Uvodom*. Snojeve pesmi mi danes – tudi za nazaj – govorijo, da so se tedaj rojevale in bivale tudi druge poetike (Snojeva prva zbirka pesmi *Mlin stooki* je izšla že leta 1963), ki so prav tako skušale svojo prisotnost, predvsem pa upravičenost, utemeljevati na *svobodi*, *nevarnosti* in *konsekventnosti*, pa čeprav niso bile tako izpostavljene in iluminativne kot Šalamunova, ki me je urekla, ker sem bil tiha priča njenega rojstva.

In tu je še neko drugo literarnozgodovinsko dejstvo, ki je prav tako usodno zaznamovalo čas, v katerem sem dan za dnem hodil skoz gozd simbolov in se med mogočnimi stebri Narave učil skrivne govorice *korespondenc*, ki budé čute in duha: leto dni pozneje, 1966, je Šalamun v samozaložbi izdal svojo prvo pesniško zbirko *Poker* in dokončno zahteval, da se je, ne le literarna kritika, ampak kar vse slovensko občestvo moralo opredeliti za njegovo poezijo ali proti njej, saj je bil z izidom *Pokra* čas tako imenovane "prešernovske strukture" slovenske poezije dokončno mimo. In še leto dni pozneje, 1967, ko je profesor Anton Ocvirk končno vendarle izdal Kosovelove *Integrale*, je bil s tem, četudi iz nikdar dokončno pojasnenih razlogov toliko časa odlašanim dejanjem vzpostavljen vpogled v avtentično slovensko pesniško avantgardo, še pomembnejše, bil je vzpostavljen most med njo in tako imenovano "mlado poezijo" iz srede šestdesetih, katere

najsijajnejši predstavnik je bil Tomaž Šalamun. Slovenski pesniški kozmos je bil znova uravnotežen.

In začela se je nova doba slovenskega pesništva. O, da mi je še kdaj iti majskega popoldneva skoz mlad gozd in misliti samo o poeziji, o pesmi, ki se je ravnokar rodila: *svobodna in nevarna*.

Iztok Osojnik

Osim toga

*L'attachement á une même pensée
fatigue et ruine l'esprit de l'homme*

Pascal

Ko je izšel **Poker** Tomaža Šalamuna, sem bil star petnajst let. Ne vem več, katerikrat že sem zamenjal šolo, in o tem, da obstaja podoba nekega plemena, ki naj bi bilo tudi moje, nisem imel niti najmanjšega pojma. Blodil sem po predmestju Ljubljane in razmišljal o svojem tesnobnem in klavrnem mladostništvu.

Bil sem mozoljast in droben, nosil sem za takrat dolge lase in nenehno bežal: pred pretepači savske bande, iz šole, od doma in pred neko nejasno krivdo, s katero me je pritiskalo okolje, ne da bi se tega sploh zavedal. Podoba mojega plemena je torej bila, čeprav tega sploh nisem vedel, videti drugačna. Nisem vedel, da lahko tuljenje volkov na krvavi sledi estetskega doživljaja oblikuje polja bivanjske avtentičnosti, soočenja s svetom nisem doživljal kot prazno sredico nekega mita, ki mu je moč z jezikom iztrgati etično držo in se osvoboditi kolektivnih psihoz. Ko zdaj, trideset let pozneje, spet prebiram pesmi, ki jih takrat nisem poznal, se soočam z dolgim približevanjem, ki je vodilo od mračne intenzivnosti anonimne neposrednosti neupodobljenega sveta do srečanja z razdrobljeno podobo, ki se je kot taka umestila na mesto meni nepoznane slike plemena, za katero še danes ne vem povsem gotovo, ali je moje.

Ravno v to točko se umešča knjiga, o kateri je tu govor. *Utrudil sem se podobe svojega plemena / in se izselil.* (Poker) Bodimo previdni in še enkrat natančno premislimo, kaj to pomeni. Gotovo je, da je tu pri delu neka premestitev. Toda ni vseeno, kakšna. Pesnik se namreč ni izselil iz svojega plemena, ampak samo iz njegove podobe. Ker je bilo zanimivo tudi zame, se je moral preseliti kam v mojo bližino. Točko, kjer lahko premislimo prešitje najinih usod, je moč najti v nekem detajlu. Rečem detajlu, ker seveda celotno razmišljanje o pomenu in razsežnostih pesniškega dogodka, ki ga razpira **Poker**, presega hotenje in možnosti tega teksta. **Naj me nihče ne bere narobe!** Tu ne razmišljam o tej zbirki niti o tej poeziji, ampak sledim brazgotini, ki jo je zarezalo srečanje dveh pozornosti: moje in tiste v knjigi. Razvijam neki preblisk, za katerega menim, da je nadosebno pomemben.

Mimogrede samo omenim, da je zdaj priložnost za občudujočo izjavo, kako ta pesniški prvenec že na samem začetku osuplja z globokim poznavanjem poezije, z zrelostjo svoje ustvarjalne poteze in s polnostjo duhovne moči. Zavest je tu že razprta v polnem samozavedanju pesnika. Toda – kot rečeno – to ni tisto, kar me tu neposredno zanima. To se predpostavlja. Znameniti in prej citirani verz govori o tem, da se je nekdo izselil iz podobe. Ta nekdo je celotna ontologija tega, čemur se reče lirski subjekt. Sledim geometriji tega obrata. Vendar menim, da se ta polna zavest ni popolnoma izselila, ampak samo delno. In še to v bližino. Mislim, da je to zanjo ključno.

Vzemimo za primer geslo **MOJ ZNAČAJ** iz slovarja na koncu knjige. Tam berem takole: *Osim toga enostavno ne rečem ... Nihče me ni še tako daleč sprovciral, da rečem osim toga.* Tu je dobro videti, kam pes taco moli. Mislim, da je bilo to tisto, kar me je prestreglo, ko sem se spuščal iz zmedenih brezpotij identifikacije s prešernovskim verzificiranjem proti srečanju s to novo potencialno živo podobo slovenske poezije. To je treba razumeti znotraj moje osebne zgodovine. Naj bo tako: če bi bilo kje mesto, kjer se je slovenska poezija lahko prikopala do takrat **zame** usodne podobe, potem bi bila to ta točka prekipevajoče in odmaknjene zavesti, ki narcisoidno in navdušujoč se nad svojo bistrostjo preži v *od-zadju* nastavljenih surogatov podob na svojega "presenetenega" bralca.

Zavest kot voyeur

Oglejmo si ta postopek, kot da gledamo film. Bralec je *voyeur* že a priori – po svojem mestu. Med pornografsko revijo in pesniško zbirko obstaja neka podobnost. Bralec jemlje v roke knjigo pesmi z nekim nelagodjem. Kot da počne nekaj prepovedanega, ali nekaj, česar ljudje ne odobravajo. Kot da se boji, da se bo kompromitiral, osmešil, če ga kdo zaloti. Pogleduje sem ter tja in rabi nekaj časa, da se pozabi v osami branja pesmi, da se začne naslajati nad podobami, ki jih aktualizira v tekstu. Uživa v tem, da se lahko nekaznovano ogleduje po tistem, za kar pričakuje, da je najgloblja odprtost pesnikove intimne. Pričakuje njegove zanose, bolečine, čustvena valovanja, strastne in ekstatične presežke, v katerih se razgaljata tako mojstrsko obvladovanje pesniške umetnosti kot globoka eksistencialna rana (odsotnega) pesnika.

V tradicionalni poeziji pesnika ni moč najti v aktu branja, ampak v tipični strukturi podobe, ki sicer (aktualizirana!) prepriča z izvirnostjo in intenzivnostjo svoje umetnosti, a je še vedno samo tak ali drugačen odsev objektivnega bitja (to je seveda racionalen konstrukt). V tako določenem risu je bralec kot *voyeur* popolnoma varen. Še več. Je nekakšen bog, ki mu je samota zagotovljena kot temeljni način same podobe. Iz navade ali pa iz konvencije tradicionalne poezije seva neki tih zakon o nedotakljivosti bralečeve intimne. Tako se lahko v miru posveča svojim spoznavnim užitek in celotni mašineriji identifikacijskih struktur z upodobljenimi vsebinami.

Od tod sta mogoča dva odnosa med bralcem in pesnikom. Prvi je posledica vnaprejšnjega prepričanja bralca, da ima opraviti s človekom, ki ga prekaša. Poeziji takega avtorja pripiše kvalitete, za katere ni nujno, da jih ta ima. Identifikacija v tem okviru poteka kot nerezervirano razkrivanje bralečevega manka. Bralec pri sebi pogreša osebnostne pragove, ki jih mogoče tudi neupravičeno pripisuje avtorju. V tem primeru je za bralca avtor nekakšen Bog, neki pogoj njegove lastne prihodnje potence.

Drug primer pa je podcenjevanje avtorja. V tovrstnem branju se avtorju odrekajo moči, ki jih vgrajuje v svoje delo. Dvomi se o njegovem dometu in se seveda v procesu negativne identifikacije zgradi zmotno in neučinkovito držo, ki blokira razvitje (aktualizacijo) predloženih vsebin. V tem primeru ima bralec za Boga sebe.

Zares je v obeh primerih pri delu tisto, kar umanjka, ono znamenito prepoznanje, ki ga, recimo, pripisujejo Cezarju tik pred smrtjo: *Tu quoque, Brutus, etc. (Ti tudi, Brutus, itn.)*. In tu, mislim, je čer, je ključ, je širna cesta, ki nas pelje od bralca, ki se razgleduje iz ozadja po pesnikovi zavesti, k pesniku, ki iz ozadja opazuje bralca. V zagledanju.

Pesnik kot voyeur

Pesnik, ki je samo izdeloval podobe, je tudi sebe vtikal vanje. Pesnik, ki je hkrati bralec in šele potem tudi pesnik, pa se, zavedajoč se, da se opazuje, ko izdeluje podobo, premesti zunaj nje. Torej, v samem aktu ustvarjanja, izdelava podobo kot pesnik, a hkrati nanjo pripne še neko dodatno razsežnost, kjer se opazuje kot bralec. To je v poeziji odprlo cel kup novih vsebin in prostorov. In ne samo to. Korak naprej je bil pričakovana posledica. Iz drže, ki sem jo razložil, zagleda tudi bralca, kako bere. V ustvarjalni proces vstopi tudi zavest o *hic et nunc* bralčeve navzočnosti. In jo kot tako vgradi v tekst že vnaprej, kot pesniški pogoj. To se je kot eden temeljnih pesniških postopkov v literaturi že dolgo napovedovalo. Spomnimo se, recimo, Baudelairovega sklepnega verza iz njegove uvodne pesmi v *Les fleurs du mal*: – *Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!*

Izvrši se torej neki obrat. Pesnik identifikacijske pogoje, ki so bili še malo prej temeljne koordinate za izdelavo podobe, samo še simulira, svojo pozornost pa prenese drugam. In sicer v mreže učinkov, ki jih različni postopki upodabljanja sprožajo v bralca. Na pomenskem nivoju, ki ustreza nivoju identifikacije s podobo, falzificira svojo resnično pozicijo, sam pa se skriva v *falzificiranje kot tako* in v tej razcepljenosti podobe in zavesti o podobi čaka na bralčevo spoznanje, da je nasedel svoji navadi, dvomu o tem, da se je to res zgodilo, in presenečenje, ko se nenadoma ovede v avtorjevem pogledu*. V tem je "hipokrizija" bralca, ki jo avtor izkoristi. Da bralec že vnaprej ve nekaj, česar kot da še ne ve. Da pa v trenutku,

* *Osim toga enostavno ne rečem. Raje se naredim (podčrtal jaz) mrtvega, sklonim glavo in počakam. Nihče me ne sprovcira. Nihče me ni še tako daleč sprovciral, da bi rekel osim toga.* Kot je jasno iz tega navedka, je že samo v teh stavkih dvakrat rekel **osim toga**.

ko to ve, tudi ve, da je to vedel že prej, vendar je samo po sebi razumljivo računal na to, da te stvari ne potekajo v tej smeri. Zato je to tudi avtorjeva hipokrizija. Ker je to vedel. Njegova prednost pa je v tem, da jo je izkoristil kot ustvarjalni postopek, kot geometrijo pesnjenja. V tistem njegovem že vnaprej sem vedel, da se bo to natanko tako zgodilo. V računico o bralčevem trenutku zagledanja samega sebe na način drugega (pesnika). To pa je neprijeten občutek, podoben tistemu, ko nas zalotijo pri kakem nečednem početju, pri škiljenju skozi ključavnico. Ker gre za zavesten izziv, ki generira narcisistični užitek, lahko mirne duše rečem, da gre za provokacijo. Gre za izredno bistro preiščljeno in spretno zgrajeno erotično past. Pesem kot sprevernjeni fetiš, v katerem avtor za svoje ljubezenske poglede nastavi bralcu ogledalo.

A taka poezija ni mogoča brez upoštevanja, brez bližine poprejšnje podobe svojega plemena. Res, da je ne jemlje več resno, ker je prenesla polje svojega razprtja iz podobe pesmi v njeno telo, na mrežo njenih učinkov, v njeno stvarskost oziroma v njeno snovnost. Toda to lahko počne samo s pomočjo in na ozadju utečenih navad in poznavanja učinkov starih načinov in uveljavljenih slik. Snov pesniške kreacije niso gole besede, ali podobe, ampak celotna geometrija bivanja in mehanika njenih spoznavnih korelatov, ki se precejata v jezikovnih likih. Ko je enkrat zavest o tem jasna, so lahko podobe samo še okruški, neobvezni namigi, iztrgani kot trenutki vsakdanjega sveta, ki pa so kot taki nadvse potrebni, saj je le tako mogoča dinamika spogledovanja z bralcem, ljubezenska igra mačke z mišjo, ki se dogaja zaradi temeljno narcisistične narave duha. Tega ne govorim v pejorativnem, ampak v psihoteoretičnem smislu. Narcisističen mi tu pomeni objektivno strukturo, kako poteka neko spoznavanje.

Stvarnost lirične moči v Pokru je v tem, da se od odsevanja stvarnosti preseli v zavest o odsevanju, torej v mehanizme in možnosti odsevanja odsevanja (stvarnosti). Lirski subjekt iz pesmi navidezno izgine, se iz nje izseli. Na mesta metafor, izpraznjenih usodnih pomenov, pa se lahko dozdevno naseli kar koli. Pomeni so izenačeni, vse je dokaz (cit.), saj je pozornost usmerjena na same učinke branja, na zavest o ozadjih, ki ga omogočajo in pogojujejo, na tisto, kar pozornost na pozorno branje razkriva. Avtor se je skrnil za bralčev hrbet in ga opazuje od tam. Lačen njegovih odobranj, lačen tega, ker se lahko samo v teh na novo odkritih možnostih vedno

znova razpne znotraj tistega avtentičnega in osebnega občutka da ješ / da si ti tisti ki ješ / in nihče drug. (cit.) Da pa je to sploh mogoče, mora vgraditi v svojo hišo tudi podobo plemena.

Vse to je dokaz

S tem ko se pesnik, utrujen od podobe svojega plemena, iz nje (navidežno) izseli, to lahko stori samo zato, ker se mu je razkril način, kako to storiti. Postopek, ki ga sam opiše, je seveda le na prvi pogled nova podoba, ki bi se jo dalo tolmačiti – če malo zavijem s poti – tudi kot sadomazohističen happening: *Vzel si bom žebļjev / dolgih žebļjev / in jih zabijal v svoje telo. / Čisto narahlo, / čisto počasi, / da bo trajalo dlje.* (cit.) Lahko pa to razumem kot zelo temeljit postopek izdelave imformelne slike, ki dehti v soparici nekrofiličnega spomina (*stare cunje, nagniti plašč mrhovine, prežrte plošče gnusa* (cit.)) na Kristusovo uboštvo, križanje. In tako seveda na zavit način priključuje željo po epohalni teži, ki naj jo ima tako dejanje (pa tudi že zdavnaj poznano podobo plemena): *Moj svet bo svet ostrih robov. / Krut in večn.* (cit.) Toda mislim, da gre za več kot to: za še ne povsem jasno zavest o drugem, o tem, kaj bo to zapikovanje žebļjev storilo drugemu. Ta krutost in mučenje samega sebe, je najbrž že omenjeno provociranje – torej zavest o učinku – bralca, da bi ga stresel iz privajenega dremeža in da bi se še vedno ujet v identificiranje, ki ga je pogojevala podoba plemena, presunjen zgrozil nad izzivanjem svetih, a izpraznjenih (bralca tega še ne ve) besed. Tako kot črni humor.

Postopek je jasen: pesnik na pomenskem nivoju bralcu podtakne podobo, za katero iz poznavanja načinov branja ve, da se bo prijela. V konstrukt vgradi vedenje o časovnem zamiku, ki preteče, preden bralec ugotovi, da gre za drugačno pojmovanje resnobe. Pesnikova govorica je strukturirana kot predvidevanje, da se to bo zgodilo. In na pričakovan način. Bralec naj ne bi – vsaj ne od prve – prepoznal pasti, v katero ga pesnik mami. Zato jo postavi na mesto, ki ga ima bralec po tradiciji za nenevarno. Naj še vedno misli, da je on tisti, ki ocenjuje in presoja pesnika, da ga on vidi, ne pa narobe. Način, kako je podoba zgrajena, pa ga (bralca) na koncu nenadoma preseneti, šokira. Spozna, da je nasedel. Njegov odziv je sprva odklonilen. To je razumljivo. Pesnik pa triumfira. Njegovo predvidevanje

je bilo pravilno, njegov načrt realen, postopek ekshibicijskega razodetja mojstrsko izpeljan. V tem je njegova umetnost.

Bralec spozna, da je bil voden za nos, izigran. Toda izigran na simpatičen, kultiviran in tudi duhovit način. In šele v tej točki se zgodi polno prepoznanje, stik, transfer. Zato že ves čas pravim, da gre za erotično igro. Tudi v ljubezenskem približevanju je trenutek, ko se razkrijejo prave želje in nameni obeh partnerjev. To je sestavljeno iz dveh delov: iz zagledanja in priznanja. In to je mesto, na katero stavi pesnik že od samega začetka. Zato je izdelal zapleten mehanizem, ki mu omogoči, da s staro podobo pripelje bralca do mesta, od koder se razpre razgled na pesnikovo svežo navzočnost in samorazkritje.

Duhovitost, simpatičnost in kultiviranost naj torej odtehtajo in izvabijo bralčevo privolitev, njegovo strinjanje. A če bi bilo samo to, ne bi bilo dovolj. Ta potreba po svežini in samorazkritju/samozagledanju je vgrajena v ontološki temelj zavesti. Tudi lepota sodi v isto paradigmo. Je ontološki sijaj, ki razsvetljuje neposreden pogled na razgaljeno stvar. Bralec v tem razkritju zagleda ne samo pesnikovo samorazkritje, ampak se v istem sunku utopi tudi sam, z njim polno izstopi iz navajenih in uveljavljenih pogledov na samega sebe (iz podobe samega sebe), iz misli o sebi in polno zacveti kot pomena prazen on sam. V tem preblisku se instalira poln in iskriv duh. Trenutek zrušitve kvantne funkcije, trenutek modrosti.

Zavest, ki splete tako igro, človeške stvari nujno opazuje s točke neke neujetosti. *Vse to je dokaz* (cit.) te točke, tega neulovljivega gorišča zavesti, ki se izmika kakor pesek, odtekajoč med prsti v govorico fragmentiranih podob govorjenja, svobodno iztrganih iz konteksta. To neulovljivo izhodišče zavesti je nenehno menjavanje in nezavezanost dokončni misli ali temeljni izjavi, nekemu določenemu in končnemu dnu.

Zavest kot grozdasti dogodek svobode

Zgodovinsko gledano, takšno pač usodno nagovarjanje jezika vedno je, je taka nezavezanost *drugačno* doživljanje resnice (pomena, podobe) od splošno sprejetega in uveljavljenega. Narava človekovega spoznanja je taka, da se to vedno zgodi kot dogodek trenutek: *Utrga se luč / zdrobi se kamen* (cit.). Nikoli ne traja, ampak se dogaja po neki krivulji. Zažene

se, zgosti, zgodi in ohlapne. V svojem vrhuncu pobegne vsakdanje razumljenemu prostoru-času, zato se zdi večin in brezmejen. In nekako spet spominja na mehaniko erotične zadovoljitve. Tudi estetski doživljaj je dogodek, ki preseka tok instucionaliziranih podob, a že v naslednjem hipu tudi sam zakrknje v podobo, na novo institucionalizirano. A to nujno ne pomeni tudi institucionalizacije duha, ki zahteva in ohranja neko etično držo: **Vztrajati pri teh dogodkih in ne se zavezati novi podobi!** Tako se v nenehnem odmikanju in spreobračanju izraža in uteleša čista in svobodna iskrivost, ki sproti detronizira pesniško govornico in jo vztrajno odpira za vedno nove banalnosti. Banalno je konec koncev vse, kar ni povzdignjeno, povzdignjeno pa je lahko le znotraj institucije pomena. Saj je samo po sebi, tako, kakršno je že po biti tukaj, že s tem nujno nekako enakovredno. Kaj namreč stori, da se kaj znotraj simbolnega reda povzdigne, kako drugo stvar pa prezre? O tem, mislim, je veliko povedano v psihoanalizi in ravno zato so njeni izsledki obvezujoči. Osvobojenega duha odlikuje simbolni red, ki ni neobvezen. A ko tak duh znotraj ustaljenega reda potegne kot akt zavestne provokacije v pesem banalnost, tako ni banalizirana pesem, ampak je poetizirana banalnost. Spomnimo se dadaizma in nadrealizma ter njunih postopkov (recimo Duchampa). Ta poseg ima tudi zunanje, zunajpesemske učinke. Tako svobodna zavest posega v stvarnost in jo osvobaja. Kot sem to prikazal v nekem svojem predavanju, tudi v fiziološko in fizikalno. S tem ko *nevezanost na eno in isto misel osvežuje in obnavlja človekovega duha* (cit. Pascal), razbremenjuje tudi stvarnost, ki jo ta misel hierarhizira. Svoboda pesniške zavesti se torej izkazuje kot materialna sila.

Nezavedno

Seveda pa tudi v tako izdelani podobi obstaja neki zakrit nivo, ki strukturira tako njeno govornico kot njeno percepcijo. To je *nivo spodobnosti*, ki ni niti v enem trenutku zares postavljen pod vprašaj. Še tam, kjer se v **Pokru** pojavi moteča beseda, je to narejeno tako, da ji ni mogoče nič očitati: *na kateri piše z otroško* (podrčrtal jaz) *pisavo / UMETNI KURAC / FLOR / ARS HIPPOCRATICA* (cit.). Torej, simptomatično mesto spodobnosti. Vsakega spodobnega otroka daje, da bi zaklel. A se potem vedno izgovarja na geto, kjer je dopuščeno o tem govoriti – na medicino (ars

Hippokratica). Verzni arzenal obravnavane pesniške poteze je ves čas ujet v okvir tistega, kar se spodobi in ne načenja bolečih in potisnjenih tem. V tem je njegova tiha konsenzualnost, njegova prilagojenost in socialna primernost, pa naj bo na prvi pogled še tako šokantna. Temačne in tesnobne realije kolektivnega nezavednega ostanejo nedotaknjene. Mislim, da je – v kombinacijah z drugimi razsežnostmi **Pokra** – treba tudi v tem iskati epohalen učinek in uspeh te zbirke in te poezije nasploh.

In to je tisto, iz česar raste brazgotina, ki sem jo omenil na začetku. Njen nezavedni pomen tudi zame. To je bilo tisto, česar se nisem zavedal, ko sem v **Pokru** razbiral načine in mehanizme neposredne pesniške besede, ki se zadira v vsakdanjost. Spregledal pa sem, da se pri tem vendarle izogiba, da bi v strukturacijo svoje podobe pripustila dotike iz temnega kozmosa socialnega nezavednega. In s svojo poezijo naredil ravno to, česar tam ni bilo. To je bilo seveda dobro. Naporno, zelo boleče, ampak dobro. To seveda pravim danes.

Torej zares ni šlo za neobvezujočo igro, ampak zgolj za videz te igre duha, ki se iskri v podobarskih mehanizmih izseljenosti iz in kontrapuktiranja tradicionalni plemenski poeziji. In ne za konstelacije bolečine in mučnih ekscesov, ki spletajo šive duhovnosti v razkritosti dejanskega stvarnega bitja. Razlika, ki sem jo spregledal in ki se iz zgornjega kaže, je bila drugačno razumevanje podobe. Razumevanje, kot se kaže v sintagmi *beseda je meso postala* (cit.). Takrat se je zdelo, in v tem je bilo moje napačno branje, da sta plemenska podoba in pleme eno in isto. Mislil sem, da se vsaka sprememba podobe zadira v meso plemena. V poeziji sta bitje in misel isto. Tako sem mislil. Zato seveda **Pokra** nisem bral zgolj kot narcisistično oprezanje v igri iskrivega duha, ampak kot groteskno metalurgijo duhovnosti, ki bralca trga v ontoloških breznihi stvarnih in bioloških pogojev osvobodjene besede. Tu sem torej padel nazaj v *pred-šalamunovsko* polje besede, v tisto pred-platonistično mitičnost rodovitvenih misterijev, ki so zavest še doživljali iz bioloških pogojev samorazumevanja življenja.

Osim toga

Reizem, če tu uporabim termin (Kermauner), ki se je razvil hkrati s to poezijo, se kaže kot podoba odsotnosti hierarhije pomena, v kateri se

silovita raznolikost razživi kot prazna priča duhovnega obličja. Luč pogleda je vsa na stvareh, toda njen ontološki status je tisto, kar temeljno določa to in vsakršno poezijo. Zame, ki sem rasel mimo, v molku in anonimnosti neobveščena, v svojem lastnem svetu, je to pomenilo tisti pogoj, ki je dobil zeleno luč – stvarni preboj temnega v bitju v osvobojeni govorici kot bistveno realno, ki naj razgali svoje obličje v usodnem nagovoru epohe. Podobarstvo, njegova fina mehanika, njegovo nežno tkivo, je bila v tako na novo postavljeni strukturaciji dogodek izkušnje in vira globoke ter odrasle ljubezni ter predvsem svojosti. Nikoli pa se nisem zavedal, da gre pri tem vedno za zakone plemena. Oziroma, kot sem poskušal pokazati: zdi se mi, da gre za neko možnost, kako se polastiti oziroma odločilno sodelovati pri plemenski podobi – v konstruktivnem smislu. Zdi se namreč, da gre za neko obljubo skušnje univerzalnega dometa, ki temeljno zaznamuje človeški rod. *Osim toga* pa me spominja še na tisto zgodnico o štirih menihih, ki so se odločili, da bodo od tistega trenutka naprej samo še molčali. Sedeli so torej okoli neke mize in se zatopili v premišljevanje o večnih zadevah. Pa je enega začela nadlegovati muha. Obletavala ga je, sedala nanj, mu lezla v nos in podobno, dokler ni na ves glas zaklel: Ti prekleta muha.

Ha, pa si spregovoril, je rekel na to drugi.

Vidva pa res ne znata molčati, se jima je posmehnil tretji.

Edino jaz nisem nič rekel, je zmagoslavno dodal četrti.

Matija Ogrin

Doba in njeno lažno zlato

I

Literarnopublicistične kroge našega časa vodi med drugim prepričanje, da morejo z gotovostjo prepoznavati vrednost sodobnih pesniških in drugih literarnih del, da morejo torej brez pomote presoditi pomen tega ali onega pesnika svojega časa. Takšno prepričanje ni nič novega; poznamo ga iz literarne zgodovine, kot tudi njegove posledice za sodobnike. Novo v tej držji je danes to, da so kritiki in uredniki zdaj prepričani, da je takšna zmota glede vrednosti kakega avtorja nekaj, kar pripada le še preteklosti; naša doba je s tem opravila: pri nas se zdaj natanko ve, koliko kdo velja, nesporno jasno je, kateri so največji pesniki našega časa. In nasprotno: prezrtih in nespoznanih umetnikov ni več. Kar je vredno, pravijo, je tu in zdaj.

V resnici je stanje drugačno: kakor vsaka doba na vrhunski piedestal postavlja pisce, ki pozneje izginejo celo iz literarne zgodovine, kaj šele, da bi jih brali in ob njih uživali, tako tudi naš čas. Takšen pisec, ki neupravičeno uživa hvalo in čast, je Tomaž Šalamun. Čudi nas, da ob nevprašljivi veljavi in slavi "fenomena Šalamun" doslej nihče ni posumil v njegovo nevprašljivost;* nihče se ni resno in argumentirano izvzel iz kolektivne privolitve, ki nam je kot nesporno avtoriteto v vrh poezije na-

* Napadi na Šalamuna po izidu Pokra so prihajali od skorajda še socialistične uradne kulturpolitike, zato jih ne moremo šteti kot resne argumente.

plavila Šalamuna.

Ob tem se nam vsiljuje neka primerjava. Ob njej se bodo od užaljenosti marsikom naježili lasje; toda počakajte, da razložimo podobnosti.

Človek, s katerim Šalamuna primerjamo, je Jovan Vesel Koseski. Bil je Prešernov sodobnik; v letih od 1844 do 1852 je v Novicah priobčil svoja pglavitna dela in z njimi čez noč zaslovel kot največji pesnik svojega časa. Prešeren je svoje zadnje pesmi priobčil še leta 1948; toda Koseskega so zaradi njegovih togih, slabo razumljivih pesmi z nenaravnim jezikom in ritmom, a polnih nacionalnega prebudništva, postavili nad Prešerna. Koseskemu ne odrekamo zaslug, ki so jih imele njegove pesmi za narodno ozaveščanje v duhu Bleiweisove staroslovenske vizije. Te zasluge so nedvomne; toda s samo poezijo nimajo nobenega opravka. Njegova besedila niso bila poezija ne takrat ne danes; bila so narodnoprubejevalni, ozaveščevalni klici. Njegovo lažno, navidezno poezijo so postavili nad resnično, veliko poezijo Prešerna. Ko je leta 1868 Stritar v *Kritičnih pismih* pokazal na neresnost poezije Koseskega, se je njegova slava začela hitro umikati v ozadje. In ko staroslovenska vizija, iz katere so njegovi verzi nastali in po njej prodrli v zavest ljudi, Slovencem ni bila več skupna in edina, je Koseski tako rekoč izginil.

Podobnost med Šalamunom in Koseskim vidimo v tem, da sta v svojem pisanju oba utelesila neko kolektivno samopredstavo Slovencev, neko duhovno težnjo, ki z bistvom, poezije sama nima nikakršne zveze; oba pa je ta kolektivna zavest za nagrado ustoličila kot pesniška lavreata svoje dobe. Naloga našega razmisleka je, kaj je v Šalamunovem primeru tisti vzgon, ki ga je, podobno kot nekoč Koseskega, po družbenem ugledu neupravičeno postavil čez vse druge sodobne, nekatere zelo dobre pesnike, med njimi je tudi kdo, čigar poezije danes ne ceni skoraj nihče. Moderni čas, pravičniški, napuhnjeni čas. Toda tudi Prešeren je imel samo enega Čopa. Samo enega, ki je vedel, kdo je in kaj je ustvaril. Menim, da so se s celotnim pojavom Prešernove poezije obrisi slovenskega duhovnega obraza v marsičem tako jasno pokazali, da omenjenega dejstva glede Čopa ne bi smeli spregledati. Kajti resnična poezija ne pozna množic in širni literarno – publicistični krogi zelo pogosto ne poznajo nje, vsaj ob njenem nastanku ne. Zato je naš namen najprej, da pojasnimo, katere zasluge si jemlje Šalamunovo pisanje, a v poezijo sploh ne sodijo, katere njegove

lastnosti kritiki štejejo kot odlike, a to niso.

II

Takšni lažni vidiki so vsaj trije.

1. Šalamunova besedila, zlasti zbirka *Poker*, naj bi bila preroška. Če se ne motim, je to zamisel prvi lansiral sam Šalamun. Verz, ki govori, da se bo izselil, naj bi bil preroški zato, ker je velik del njegovih besedil nastal v tujini in zunaj kakršnega koli doslej znanega okvira slovenske poezije. Neka druga pesem naj bi bila preroška zato, ker je v njej zapisal besedo Iowa, preden je za to mesto kdaj slišal ipd. Preroško naj bi bilo to pisanje tudi zato, ker da je napovedovalo nekakšno tujstvo v slovenski poeziji, prihod radikalnega preobrata in novega obdobja. Prišli pa so slovenski modernizem in neoavantgarde, to se je po dobrih dvajsetih letih izteklo v izrazito različnost poetik; za zdaj ni videti, da bi v tem času nastale tako velike in pomembne literarne umetnine, da bi to bilo res neko docela novo obdobje, za slovensko književnost večje in pomembnejše od vseh prejšnjih obdobj.

A zavoljo mene, prav. Toda kakšno zvezo naj bi imela napovedovanje prihodnosti in poezija? Napovedovanje prihodnosti sodi, če se hočete z njim resno ukvarjati, k parapsihološkimi pojavom; mislim, da ti s poezijo nimajo nikakršne bistvene zveze. Zdi pa se, da Šalamun svojo preroškost razlaga tudi tako, da stoji pred mlajšimi pisci kot nekakšen guru, učenik, duhovni oče. Menim, da sam sebe vidi vsaj nekoliko tudi v tej optiki; tega ne mislim komentirati, ker je preveč smešno in nesmiselno.

2. Šalamun naj bi pesniški jezik prenovil s tem, da ga je rešil "tradicionalne" vpetosti v metriko in formalni ritem, to naj bi bila velika zasluga in odlika njegovega dela. Trdim, da navadna destrukcija ni še nikakršna prenovitev, kaj šele zasluga. Šalamun od začetka do danes piše verze, ki po komisarsko odpravljajo vsa formalna pesniška sredstva, s katerimi pesnik zajame in pretani svojo besedo, tudi svobodni notranji ritem, kajti njegova besedila pogosto nimajo nobenega drugega notranjega valovanja, kot je pač ritem banalne pogovorne komunikacije. Zamislimo si tale prozaični stavek: "Otroci so premraženi, dovolj Branko, meglja pada, mračni se, večerjo moram skuhati, za mah je še čas, če bo lepo vreme pridemo

lahko drugo nedeljo, dol se skobacaj, dol." Zdaj ta banalni stavek narežite na "verze" in dobili boste drugo kitico pomembne umetnine *Vidim očeta kako pleza iz znamenite Amerike*. Ponujati to kot poezijo se nam seveda zdi bedasto in odbijajoče. Drugače rečeno: takšna "rešitev iz spon" tradicionalne govornice je usmerjena le proti sami poeziji. Pri tem bi veljalo reči, da poezija ne potrebuje revolucionarjev in osvoboditeljev: sleherni velik umetnik je doslej sam izbral ali ustvaril govornici svoje duše primerno zunanjo razporeditev – pesniško formo. Šalamunovo oblikovno razbijaštvo ni v nikakršni kreativni zvezi s samim pesništvom in je zato smešno, ko to navajajo kot odliko.

Pri tem je tako v oblikovnem kot v vsebinskem pogledu za bistvo *Pokra* in poznejših zbirk pomembno nekaj drugega: družbeni učinek in šok, ki ga je ta pojav povzročil. To socialno učinkovanje pa sodi v čisto določen predalček: gre za avantgarde in neoavantgarde (ne toliko za modernizem), za katere je bolj kot sama umetnost pomembna družbena razsežnost gibanja: manifesti, deklaracije, provokacije. Velik del Šalamunovih besedil je v službi takšne socialne provokativnosti. Vendar ima v tem poslu "pesništvo" samo vlogo tovrstnega osla. To je eden izmed velikih dosežkov Šalamunovega podjetja, o katerem zdaj že lahko izrazimo mnenje, da gre pri njem tudi za veliko potegavščino.

3. Zasluga njegovega pisanja naj bi bila tudi, da je poezijo iztrgal ideološkemu branju in razumevanju. To je resnično le v nekem pogledu. Po Šalamunovem nastopu se je v bralni kulturi postopno res utrdila drža, ki preprečuje, da bi k poeziji pristopili s pričakovanjem racionalno doganljivih, zavesti že vnaprej znanih pomenov. K temu pa je treba dodati, da je Šalamun s svojo provokativnostjo, uporništvom in norčevanjem poezijo zvečine vpregel nazaj – prav v službo novemu ideološkemu branju. Njegovo pisanje je postalo nekakšno idejno torišče za "alternativo", uporništvo proti "meščanski" in akademski kulturi ipd., to pa je povsem socialen in ne pesniški fenomen, kot smo naznačili že zgoraj. Že začetnega verza iz *Pokra*, "Utrudil sem se podobe svojega plemena", ne moremo brati drugače kot ideološko, ker je pisan iz prav takšnih nagibov: verz naj rabi izrazu zasmeha, upora in provokacije, izkušnjam, ki jih v resnici vsakdo pozna že vnaprej, poezija naj bo le njihovo sredstvo. Med prvim in zadnjim Šalamunovim verzom je raztresenih brez števila takšnih, ki bralca utrujajo prav z zahtevo

po specifičnem ideološkem branju. Mi bi temu rekli huda ideološka zloraba in ponižanje poezije.

III

Česa v Šalamunovih besedilih ni? Ali: kaj je v njih uničeno, a bi tam moralo biti, da bi se ta besedila lahko imenovala poezija? Ob tem vprašanju bo kdo ugovarjal, da brž ko se sprašujemo o tem, česa v Šalamunovih delih *ni*, to gotovo pomeni, da v njih ničesar nismo videli, da sploh nismo uzrli tega, kar v njih pomembnega *je*. Takšen ugovor je mogoč le na ozadju prepričanja, da je nepotrebno in celo zavajajoče iskati tiste obrise, ki so skupni poeziji vseh časov, še posebno liriki, in so zanjo nepogrešljivi. Dosledno vzeto, bi takšno stališče pomenilo, da ne moremo ločevati, denimo, med poezijo in propagando – niti v prejšnjih časih, kaj šele v sedanjih. V resnici gre pri takšni drži za odpor do jasnosti in razumnosti. Rekel bo tudi kdo, da če k Šalamunu pristopamo z vprašanjem, česa pri njem ni, pomeni, da ga gledamo na podlagi "bremena" starejše slovenske poezije, ki da je še lahko bila smiselna in lepa. Ta očitek bi izgubil precej poleta, če bi rekli, da želimo Šalamuna kritično presojati z enakimi merili kot vso veliko svetovno poezijo, denimo, 20. stoletja. A v tem se kaže, da avtorji omenjenih ugovorov velikih dosežkov starejše slovenske poezije niso sposobni zares šteti med velika dela svetovne književnosti, temveč so jih pripravljene uporabljati za manjvrednostno oznako, kadar gre za "kakovost" Šalamunovih del. Svoje vprašanje ohranjamo torej nespremenjeno. Kaj je v Šalamunovih besedilih uničeno?

Na eni strani gre za destrukcijo jezika, njegovih naravnih pomenskih zvez. To naj bi Šalamunovim verznim spisom omogočilo, naj bi se povzpeli do nekakšne mistificirane "višje" resničnosti, ki da je zunaj razumnega izkustva in jo je moč zapopasti le prek raztreščenosti tega naključnega, neurejenega slapa besed. "Naj ta masaža ljudskih src in kapljanje kapnikov na njihova široka, neuka čreva, dobi svoj pečat na zeleni travi: izbris" (besedilo *Sonet moči*). Ali: "Kamor pridem, poljubim zemljo. Danes me posnema papež. Ampak papeži so bedaki, jaz mislim samo na Kristusa. Zato tudi ne maram svitra na koži. Mrtva ovca boli, mrtva ovca boli" (besedilo *Vzgoja*; navajam v prozni obliki, ker ne gre za poezijo). Takšna

mimikrija je zelo uboga. številne intelektualce, ki pritrjujejo Šalamunovemu smešnemu kultu, bi rad vprašal, kaj ob takšnem branju v resnici doživljajo. Vsakdo vidi, da je ob takšni raztreščenosti jezika in logosa človeškega uma nasploh ukinjena možnost, da bi v Šalamunovih verzih še ostal prostor za lepoto kot posebno zlitje bivanjsko doživetega sveta. Ta je že od začetka in v principu izgnana iz njegovega dela z značilno mešanico banalizacije, smešenja in alogičnosti. Poezija po Šalamunu z lepoto ni v nikakršnem sorodstvu; kvečjemu proti pravilu, kot čista izjema, ena proti tisoč; takšna je pesem *Spet so tihe ceste* iz zbirke *Itaka*, ki je morda edina lepa Šalamunova pesem. Toda to je izjema.

Kot posledica destrukcije jezika in celotnega ustroja smiselnega dojemanja sveta ter samega sebe je poleg lepote iz teh besedil izgnana tudi možnost za bivanjsko doživetje oziroma izpoved. Vem, da sta besedi lepota in izpoved v tem kontekstu predmet posmeha; a hkrati z njima je predmet posmeha tudi sama poezija. Uporabljal ju bom naprej, ker zaznamujeta liriko vseh časov. In zato, ker vem, da bo poezija zaradi neminljive potrebe človeka po soju večnih stvari v njunem znamenju živela naprej, kot živi že stoletja.

Smo pri osrednjem vprašanju. Česa ni več, ko sta v razbitem jeziku razbiti tudi lepota in bivanjska resnica, kaj je s tem v Šalamunovih besedilih uničeno? Razbita je tista enotnost, četudi tragična edinstost, ki jo imenujemo izkušnja enkratnosti, neponovljivosti življenja. Razbita je možnost, da bi v umetnosti življenje še izkusili kot edinstveno, neponovljivo stičišče zgodovine in presežnosti, kot enkratnost, ujeto v neponovljivi človeški osebi. Uničen je logos, prek katerega bi se lahko udejanjala resnica: hkrati lepa (estetska), zanosna (ekstatična) in tragična resnica bivanjske edinstvenosti človeka. In če skušamo duha teh stavkov strniti v eno samo ugotovitev, bi bila najbrž blizu tisti prastari ugotovitvi prvih filozofov, da je človeško življenje nekaj resnobnega, resnega. Zato lahko tudi poezija (in vsa umetnost) živi le iz te resnosti. Lahko je sicer nenehno odprta tudi igrivi radosti ali veselju ljubezni ali novim življenjskim možnostim, toda vselej le na ozadju bivanjske resnice, ki je v človekovi enkratnosti in samoti. Brez te resnobnosti ne more biti poezije, saj odseva nekaj, kar je za človeka temeljno in bistveno. Šalamunove knjige so od takšne resnice življenja neizmerno daleč. Njihova resnica je igra. V tej igri kot navidezni, lažni resnici življenja, je konec z edinstvenostjo človekovega bivanja. V povodnji Šalamunovega besedja

je človek enkrat kamen, enkrat komet, enkrat Bog, enkrat lama itn. itn. itn. Te razmetane in razbite podobe so zlepljene skupaj z neko posebno snovjo – mešanico banalizacije, alogičnosti in zajebancije (druge besede pač ni). V njih je prikazana izkušnja življenja, ki jo je moč nenehno preoblikovati in se v njej preinarejati, ki k ničemur ne zavezuje, biti zdaj to zdaj ono, leteti na vse strani in biti hkrati kvader granita; brezkončno spreminjanje identitete, navidezna širitev zavesti, ki hoče pogoltniti vase celo vesolje. Vse to pa je čista igra; biti kar koli pomeni tudi biti nihče in nič. Resnost življenja, ki jo zahteva naša bivanjska resničnost, je tako izničena v goli igri; edinstvenost življenja se zdrobi v raztreščeno zavesti, ki hoče biti stokratni kar koli, lažni "vse". Prav ta ubogi, ubiti obraz Šalamunovih spisov pa je tisto, kar nekateri imenujejo "kozmična zavest" in "vesoljno" prelivanje "biti" v teh besedilih. Ravno to, kar je najdlje od bivanjske resnice človeka kot temelja umetnosti, cenijo kot zlato. V resnici pa gre za umetno zlato. Preseganje človeške omejenosti je mogoče na lažen, šalamunovski način, da se raztreščimo na brezmejno število različnih vidikov eksistence in smo hkrati mistik in zajebant, vse in nič. Zares pa se je mogoče ozirati k temu, kar človeka presega, tako da upoštevamo svojo omejeno in lepo, a tudi tragično resničnost in skozi slutimo višji in popolnejši red, katerega del smo, a ga vseeno ne moremo zares udejanjiti v tej omejeni eksistenci; trenutki takšne posebne slutnje celostnosti sveta prek žarišča edinstvene človeške osebe so dali umetnikom moč za stvaritev velikih umetnin. Doživetje tega nedoumljivega skladja nepopolnega človeškega sveta in slutnega popolnega sveta privede pesništvo v dotik s tistim, kar smemo imenovati religiozna razsežnost, ali, če raje ostanemo bliže pesniški govorici, privede ga v stik s skrivnostjo. Pogoj za avtentično razmerje do skrivnosti pa je najprej resnost nad prepadno globino življenja. Razvpita fama, da je Šalamunovo pisanje posebna vrsta "pesniške" religiozne govorice, je eno izmed spreminjastih jeder tega lažnega zlata. Ta tako imenovana religiozna razsežnost naj bi se izražala tako, da naj bi prek stvari, ki stopajo v ta besedila, govoril nekakšen bog, Šalamun pa naj bi bil medij tega neznanega božanstva (glej spremno besedo h Kondorjevi izdaji *Glagoli sonca*, 1993). Prvič je to docela smešno ali vsaj neprepričljivo. Še nihče ni slišal, da bi Bog komu spregovoril ali se ga dotaknil vsaj s slutnjo in bi ta potem nastopal s takšnim norčevanjem kot Tomaž Šalamun. Drugič, če je na tej

domnevni neposredni zvezi z božanstvom le delček resnice in to jemljete vsaj malo zares, potem niso Šalamunovi spisi nič manj kot svete knjige neke nove religije, talismani nekega posebnega šamanstva ali vsaj obredni obrazci te čudne mistične vere. Prav, sprejmite to tezo, toda nehajte v isti sapi trditi, da gre za poezijo, in to salamensko pomembno poezijo. Seveda se jih ne bo opredelilo ravno veliko, kajti potlej bi bilo treba priznati, da Šalamun torej poezijo spet izrablja kot tovornega osla za svoje šamanske namene, podobno kot jo je s *Pokrom* izrabljajal za socialno provokacijo; če pa se odločimo, da ne gre za *medij*, ki posreduje besedo boga, izgubimo tako priročno in pravšnjo razlago tega zmedeno nasutega kupa besed. Vsega tega, ne bivanjske, ne estetske, ne duhovne razsežnosti v Šalamunovih besedilih ni; zato jih ne imenujemo poezija, temveč spisi.

IV

Zgornje trditve sem zapisal nedvoumno in – hipotetično gledano – v odprtem tveganju, da jih nadaljnji razvoj književnosti postavi na laž. Ne nazadnje dobro vem, s kolikšno natančnostjo utegnejo poznejše dobe raziskovati zmotnost teh ali onih sodb. To tveganje mi je lahko zaradi jasnega prepričanja, da na takšnih temeljih, na kakršnih raste celoten "fenomen Šalamun", umetnost ne more živeti. Ob tem Tomaža Šalamuna prosim, naj nobene zapisane trditve ne razume kot osebne žalitve. Ne morem pa pomagati, če je namerno uničil to, kar imenujemo pesniški subjekt; vse besede v njegovih besedilih naj bi bile neposredno njegove, prav Šalamunove besede, kot trdi že omenjena spremna beseda (str. 182). Celoten Šalamunov pojav ne more biti v pravem pomenu besede predmet misli o pesništvu, temveč predmet refleksije splošne kulture in z njo povezanih družbenih pojavov. Vprašanje je torej, kateri dejavniki kulture v širšem smislu so prispevali k temu, da se je Šalamun uveljavil kot najuglednejši sodobni pesnik. Pri *Pokru* gre verjetno predvsem za preboj na podlagi ideologije novega: radikalno zavračanje vseh že znanih tipov pesniške izkušnje, ne glede na to, kako kakovostne in ustvarjalne so posamezne med njimi. Novo kot poseben, nereflektiran ideološki postulat, po katerem je hlatala tedanja javna zavest; v tem znamenju so Šalamuna ponavljali nekateri posnemovalci, a brez večjega uspeha, saj je prvenstvo v radikalnem razdiranju rezervirano za tistega, ki to počne najbolj nonšalantno. Poznejše Šalamunove knjige

so si vse do danes enake v tem, da je ost, naperjena v provokativne socialne efekte, otopela, razkrilo pa se je to, kar je bilo že v *Pokru* skrito kot njegovo bistveno jedro. To je popolno razsrediščenje in raztreščeno zavesti, identiteta z ničimer in hkrati s čimer koli, z eno besedo: odprava človeka. Človeka ni več, ker je le še stvar med stvarmi, manj vreden kot beseda; vse, kar še obstaja, je jezik. Stališče, da je jezik nekaj avtonomnega, kar samodejno stopa v pisca verznihi spisov, je po mojem mnenju zmedena, sodobni poeziji škodljiva dediščina tega fenomena. Poezija je namreč osebna ali pa je ni, nastaja kot edinstvena izkušnja enkratnega posameznika, zato ne prenese neosebnih konceptov, kot je vizija jezika kot nekakšnega višjega, človeku nadrejenega, splošnega bitja. Ta koncept je mogoč samo na podlagi tega, da je človeška oseba kot nekaj edinstvenega odpravljena (oziroma v bolj razširjeni mehki varianti, da se na nobeno stran ne postavimo zares). Šalamunov pojav je velik socialni uspeh doživel le zato, ker je razbitje človeka, odprava osebne človeške eksistence, v njegovih besedilih ustrezala notranji izpraznjenosti tedanjega časa. Čeprav je bil sistem še železno močan, je komunistična ideološka kulisa pokala, za njo pa ata se v slovenski duši pokazala strahotna praznina in opustošenje. Ko je komunistična "vizija" človeka razpadla, je na izpraznjeno mesto stopila odsotnost sleherne izkušnje človeka kot enkratnega in v tem smislu dostojanstvenega bitja. Takšno praznino, razbitost in odsotnost je Šalamunovo delo zrcalilo, nekoliko pa tudi soustvarjalo. Zdaj poreče kdo, da je bil takšen pač čas, umetnost pa da mu drži zrcalo. To ni odgovor, saj je naloga umetnosti bistveno večja, če naj si zasluži to ime. Za nobeno klasično umetnino ne moremo reči, da k njenemu bistvu sodi predvsem, da zrcali svoj čas, saj je to naloga zgodovinopisja. Kajpak so Šalamunova besedila sprva doživela nekaj napadov v imenu preminule socialistične vizije človeka. Toda bistveno je, da so njegovi spisi zrcalili in udejanjali ozračje kolektivne zavesti o odsotnosti človeka kot edinstvene osebe. V tem je vsa šifra njegovega uspeha. V njej ni ničesar pristno pesniškega.

Če se vrnemo k primerjavi Šalamuna s Koseskim, ki smo jo omenili na začetku, lahko sklenemo s tezo, da se v ozkem poetološkem pogledu njuno "pesniško" delo bistveno ne razlikuje, saj ne gre za poezijo. S stališča splošne kulture pa ima po našem mnenju Koseski bistveno večjo vrednost, saj je imel nemajhne zasluge pri krepitvi nacionalne zavesti v okviru staroslovenskega gibanja, Šalamun pa je v širšem pogledu dosegel le to, da je

praznoti slovenske duhovne zavesti v obdobju socialistične opustošenosti dodal še kaos svoje duše. V tem vrtincu je njegove spise kmalu zajel socialni vzpon, postali so statusni simbol, včlenjen v isto socialno razsežnost, ki jo je še v *Pokru* neusmiljeno smešil in blatil.

Ker gre torej bolj za socialni kot pesniški fenomen, se Šalamun lahko razleti na tisoč koščkov ali pa napiše novih sedeminosemdeset pesniških zbirk, a vendar ne bo nikdar napisal tako polne in lepe, žive pesmi, kot je tale drobna štirivrstičnica premalo cenjenega Radeta Krstiča, ki je po mojem občutju klasičnega prav blizu Prešernovi *Kar je, beži*, saj je polna nedosežnih pomenov človeške eksistence, ki sijejo s krhko, tiho lepoto:

To, kar si ostal.

To, kar boš vedno.

Zazrt v nebo.

Ohranjen v svetlobi.

V

Doba ne pozna svojih pesnikov. Ne poznajo jih tisti, ki se s poezijo ukvarjajo strokovnjaško. Pozna jo tisti, ki v tišini in spoštljivosti srca išče, ker jo nujno potrebuje za svoje majhno, neponovljivo in enkratno življenje.

Ne morem si predstavljati, da obstaja kdo, ki bi ob pritisku življenjske teže, v trenutku velike samote vzel v roke katero od omenjenih knjig in jo bral, da bi njegov duhovni pogled ob vsej samoti vendar čudežno zaobjel njega in svet. Ne verjamem, da je ta poezija v katerem koli očesu porodila en sam očiščujoč kristal solze, prek katerega bi se tisti človek ovedel samotne tragike svojega življenja.

Zato bi vprašal Tomaža Šalamuna, kako dolgo bo še vztrajal pri tej nenaravni vlogi; ali bo pustil, da mu Slovenija plača še veliko prevodov njegovih knjig v tuje jezike; ali bo napisal novih sedeminosemdeset pesniških zbirk? Zakaj?

Dobe in njenega umetnostnega okusa ni mogoče s pridom spremeniti. Toda dovolj bi bilo, če bi bili vsi, ki se z njo ukvarjamo, do poezije spoštljivejši. Začeti bi morali s premislekom, kaj nam poezija osebno, resnično pomeni.

INTERVJU

Andrej Capuder

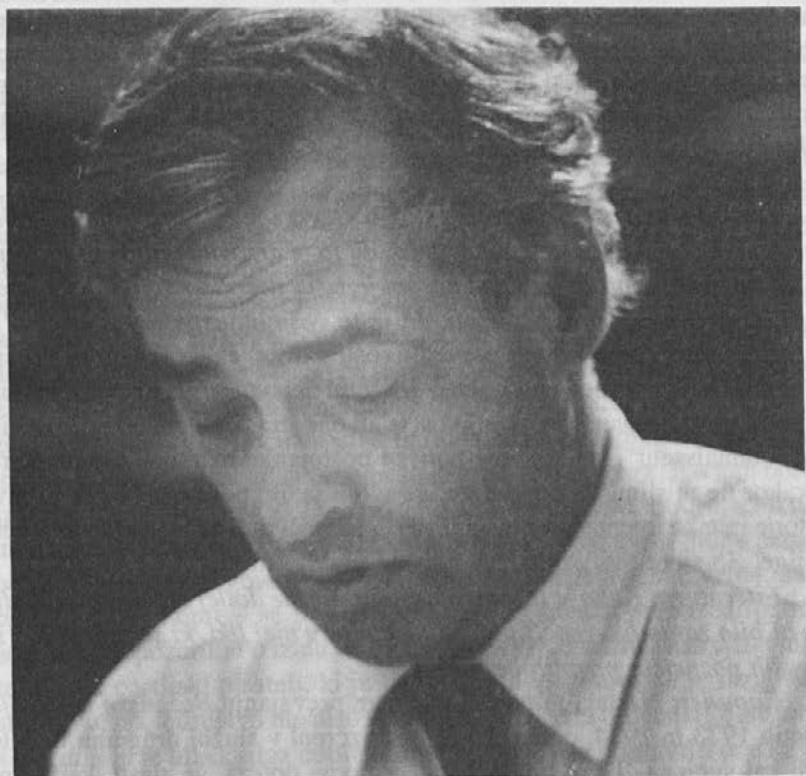


Foto: MIHA FRAS

Heroična doba Slovencev je za nami

Heročina doba Slovencev je za nami

Dr. Andrej Capuder, tudi redni profesor na Oddelku za romanske jezike in književnosti na ljubljanski Filozofski fakulteti, je najprej zbudil pozornost s svojim prevodom znamenite Dantejeve *Božanske komedije* (1972), pozneje pa ni bila neopažena njegova prva prozna knjiga *Bič in vrtavka* (1975, dop. izdaja 1993). Sledila so prozna dela oziroma romani *Mali cvet* (1977), *Rapsodija 20* (1982), *Iskanje drugega* (1991) in *Deklici* (novele, 1996). Izdal je zbirko esejev (*Romanski eseji*, 1987) in knjigo kulturnopolitičnih spisov *Mozaik svobode* (1992). Z razpravami je sodeloval v različnih zbornikih, od leta 1983 pa je sourednik *Celovškega zvona*. Ob *Božanski komediji* je prevedel še veliko del iz romanskih literatur, v prvi demokratično izvoljeni slovenski vladi pa je bil minister za kulturo (1990-1992) in s svojimi nastopi do dobrega razgibal javnost. Zdaj je veleposlanik Republike Slovenije v Parizu.

Literatura: *Vaša prva knjiga Bič in vrtavka je bila pravzaprav dobro sprejeta, če seveda odštejemo dejstvo, da jo je državna politika kmalu po izidu spravila iz prodaje. Pred časom je izšla nekoliko dopolnjena, toda prevedena v nemščino. Bi dejali, da je to vaša najuspešnejša knjiga?*

Capuder: Zame kriterij prevedljivosti v drug jezik nikakor ni kriterij kvalitete, kajti prevode omogočajo drugotni dejavniki, zlasti zveze in poznanstva pa tudi finančna zmogljivost te ali one strani. O tem lahko govorim kot "connaissanceur", saj iz svoje pariške postojanke marsikaj vidim. Torej nikakor ne mislim, da prevod knjige v tuji jezik, posebno če gre za žive avtorje in tako imenovane "male jezike", pomeni tudi že merilo za kvaliteto knjige. So sicer tudi izjeme, a splošno pravilo to ni.

Literatura: *Kako je ta knjiga nastala, saj ste dotlej zvečine prevajali? To bi bilo zanimivo vedeti tudi zato, ker so v njej liki, ki se pojavljajo še v vaših poznejših proznih besedilih.*

Capuder: Nastala je po dolgoletnem prevajanju *Božanske komedije*, v letih 1973 in 1974, potem ko sem se izčrpal v službi drugemu in želel tudi kaj svojega. To je bila povsem naravna poteza, še zlasti, ker so mi vztrajno zavračali pesniško zbirko; no, gospodje Kovič, Mušič in še kdo mi s tem niso naredili velike škode, so me pa usmerili v drugo smer, v prozo. Da bi lahko pisal prozo, sem ugotovil, ko sem prevedel nekaj strani

iz *Sto let samote* Garcíe Márqueza. Njegov stil me je navdušil. Takrat so na našem nebu vladali čisto drugi modeli modernizma, ki mi niso bili po duši, a pri Garcíi Márquezu sem videl, da človek lahko uspešno kaj povedal, če ima kaj povedati. Tako sem napisal *Bič in vrtavko*, nekakšno avtopsiho mladeniških doživetij zvečine iz Provanse, a kombinirane z ljubljanskim svetom, tako da gre v knjigi za simbiozo dveh prostorij. Iz te knjižice so mi izločili vse, kar je dišalo po aktualnosti tedanjih komunističnih časov, a še je ostalo marsikaj. To cenzuro sem sprejel, ker tekst zame ni bil bistveno okrnjen in njegova notranja vsebina na koncu koncev ni bila protikomunistična. Danes se čudim svojemu tedanjemu civilnemu pogumu, bolje rečeno, predrznosti. A v kakšno "sveto vojno" se nikoli nisem dal totalno vpreči, zdelo se mi je, da iz tega nastajajo umetniško manj vredne stvari. Ko danes gledam na ta svoj prvenec, sem še posebej začuden, saj v njem opažam vse prototipe svojih poznejših junakov. Očitno so to bili arhetipi, ki so bili v meni in ki so se pozneje izkazali za nosilce mojih dveh velikih romanov *Rapsodija 20* in *Iskanje drugega*. V tej knjižici že nastopa mlad revolucionar, ki jo obvezno skupi, nastopa "doktor" kot predstavnik poprejšnjega režima v dobrem in slabem, tam so erotična razmerja, predvsem pa karizmatični Patrik, ki je tako zamikal nosilca zgodbe, da se je navezal nanj – končal pa je tam, kjer je Patrik nehal, torej v zgodbi z njegovo ženo Ano. Ta delna fantastika in delni realizem sta se mi, kot zdaj vidim, dobro posrečila v stilu. In res je bila takrat knjiga nekaj svežega in tisti, ki so si ta tekst upali ocenjevati nepristransko, so ga tako tudi ocenili. Izšel je s precejšnjimi težavami pri založbi Obzorja v Mariboru, a bil takoj umaknjen iz prodaje. Vzrok? Neki visok partijski funkcionar, mož s temnimi očali, ki je v knjigi govoril zmedene stvari – pozneje sem izvedel, da naj bi bil France Popit – se je v eni izmed oseb menda prepoznal oziroma so ga na to opozorili. Po izidu sem zaprosil za vstop v Društvo književnikov, toda neki partijski pisatelj, ki je knjigo dobil v presojo, jo je razglasil za sumljivo; no, v društvo me niso sprejeli, čeprav sem prevedel že *Božansko komedijo* in je bila knjiga dobra. Zamero je čez leta popravil Tone Pavček in me po stranskem tiru, tako rekoč na svojo pest sprejel med člane. S tem mi ni naredil posebne usluge, kajti čez leta se je to isto društvo korporativno postavilo proti kulturnemu ministru Capudru, pa še danes ne vem, zakaj.

Literatura: *Toda v novo izdajo Biča in vrtavke ste vnesli nekatere dopolnitve. Zakaj?*

Capuder: Nova izdaja pri založbi Kres vsebuje okoli pet odstotkov sprememb. Vključil sem tisto, kar je bilo izločeno, sam pa sem izločil tistih nekaj stvari, o katerih sem sodil, da so malce nerodne ali mladeniško prenapete. Kot avtor imam do tega pravico, in tako je nastala definitivna izdaja, ki je ne mislim več spreminjati.

Literatura: *Nekaj tematskih ali snovnih polj se iz prve nadaljuje tudi v drugo knjigo Mali cvet, recimo francoska doživetja itn. Glavni junak v njej je Jernej Dekleva, saksofonist in pesnik, o katerem pa se ponekod izražate ironično, recimo "naš pozabljeni in od sveta preganjani heroj", o umetnosti pišete kot "takole poceni diafragmi ..."*

Capuder: Zdaj vidim, da sem v sebi vedno nosil tisti, bi rekel, tipično platonistični razkol med pesnikom in filozofom. To vidim zlasti zdaj, ko me vedno bolj "nese" v filozofijo. In ta razkol sem že takrat skušal izpostaviti skozi ironijo, relativizacijo, iz česar so verjetno nastale nekatere dobre strani moje proze. A reči moram, da sem ironizacijo največkrat plačal na lastni koži – pri Heraklitu berem, da se "bitka z jezo plačuje z življenjskim dihom". Rezultat je v najboljšem primeru ironija.

Literatura: *Je ta ironija povezana tudi s tem, da so vam zavrnilo zbirko pesmi?*

Capuder: Morda so mi storili celo uslugo, kajti ni ga bolj neprijetnega kot pogled avtorja na svoje nezrele ali zgrešene umotvore. Nekaj mojih pesniških stvaritev pa verjetno stoji in skušal jih bom še kdaj "obelodaniti"; a ni nujno, zlasti, ker sem svoje dileme in impulze izrazil drugače. Vem pa, da se v poeziji da čudovito napisati marsikaj, česar proza ne zmore. Spominjam se na primer svoje pesmi, ki sem jo napisal za 40-letnico revolucije: *Volovske litanije!* iz leta 1985; njen refren se glasi: "Glavo pobešam že štirideset let / in sonce se niža na obzorju." Dovolj dobro povedano, se vam ne zdi? No, medtem se je sonce že malo dvignilo ... stvar perspektive, predvsem družbene.

Literatura: *Ko ste pisali prozo, ste pisali tudi eseje (izšli so v knjigi Romanski eseji). V njih razpravljate tudi o filozofih Kierkegaardu, Bergsonu, Unamunu ... Je bilo že to bližanje filozofiji? Toda ali ni neki filozof dejal, da je poezija pred filozofijo?*

Capuder: Kaj je "pred" – o tem bi lahko razpravljali še in še – to je ena velikih razprav filozofije. Jaz bi rekel, da je ustvarjalna gesta vsa v enem, nič ni "pred" ali "za". Lahko imaš vzporedne trenutke enega in drugega. Priznati pa moram, da so name vplivali filozofski avtorji pred pesniki. Če seveda odštejem Danteja, s katerim sem se spopadel v 20. letu starosti – in še je hkrati velik filozof. Tako da se mi zdi, da eno ne gre brez drugega. A tisto "drugo", umsko osmišljanje, sem le črpal iz filozofov, o katerih sem tudi pisal. Najprej pri Unamunu, preko katerega sem prišel do Kierkegaarda: ta ostaja moja stalnica, iz katere sem dobival ne navdih, marveč nekakšno metodo za svoje tako imenovane veliko romanopisje. Metodo v tem smislu, da se vse življenje izpeljuje prek neke bitne zareze, pesniško rečeno, prek rane, ki je v posamezniku in v narodu. Kjer se tedve rani spojita, dobiš žlahten vir rapsodije, neko izpoved, žalostinko, pa tudi poveličanje in očiščenje itn. To je rečeno precej preprosto, a do tega sem moral priti ravno prek knjižice *Bolezen za smrt*, ki je osmislila mojo najglobljo mladeniško izkušnjo. Kot pravite, pisal sem o Kierkegaardu, Miguelu de Unamunu, Bergsonu, o Teilhardu, Ernestu Sabatu, Camoesu, Petrarki. Te eseje imam za svoja najboljša dela, ki bi jih postavil vštric s prozo. Mislim, da bi bili študiji o Kierkegaardu in Bergsonu tudi v evropskem prostoru precejšen dosežek. Na Slovenskem so ju kajpak grdo napadli, zlasti Bergsona, kot je to storil neki Ivo Antič.

Literatura: *Alojz Rebula mi je nekoč dejal, da ga literatura pravzaprav ne zanima več toliko. Literaturo je označil s Prešernovimi besedami (te se sicer ne našajo na literaturo): "Prej bogstvo, zdaj lepa stvar." Zanj je očitno "pred" literaturo religija. Je pri vas drugače? A kakšen pisatelj ste, saj tudi vi črpate iz krščanstva?*

Capuder: Najprej bi rad dezavuiral svojega dobrega prijatelja: njega pesništvo in proza ne zanimata več, a vsako leto napiše novo knjigo! Gre za tipično izjavo Alojza Rebule, ki pa v vsem svojem pisanju ostaja pesnik. Njegov zapis prepoznam po dveh, treh stavkih, v njih je njegov osebni stil. Je pač pesnik, naj se še tako posipa s pepelom. – A pustiva Rebulo, Bog mu daj zdravja! Religija: to je dobro vprašanje glede mojih osrednjih proznih tekstov, *Rapsodije 20* in *Iskanja drugega*. Kakšne vrste pisatelj sploh sem? Po vzgoji, prepričanju in pripadnosti izhajam iz krščanskega tabora. Zato so mi zelo hitro prilepili nalepko "katoliški pisatelj", ki pa

mi jo je v Argentini tako ljubeznivo ovrigel Taras Kermauner – in morda je imel prav. Sicer pa so že moji prijatelji iz katoliškega tabora večkrat spraševali, kako da v mojih delih ni več katoliške "teze"? To je res, v mojih delih te "teze" ne boste našli. Kajti v mojih knjigah gre za junake, ki svojo "tezo" izbojujejo in izživijo z akcijo – pa tudi s kontemplacijo. Izrecnih razmišljanj o veri in Bogu pa pri meni ne boste našli. Moji junaki izhajajo iz neke ontološke (bitnostne) izbire, ki je obenem že bitka: bitka za dobro, lepo in resnično. V tem so hkrati otroci svoje dobe, vsaj tako kot jo vidim jaz ... Neki prijatelj me je nekoč vprašal, zakaj v mojih romanih ni nobene barabe, on da jih je v življenju toliko srečal ... Tudi jaz sem jih; a zame kot "barabe" v romanu niso zanimivi. V njih vidim bolj zavožene, razdvojene ljudi, ki v življenju niso prejeli milosti pravega trenutka, trenutka resnične izbire. Morda se tudi niso dovolj potrudili zanj, morda so dedno hendikapirani (zavrti), morda jih je doba povozila. Moja vizija zla gre skozi to prizmo, ki je hkrati prizma človeškega sočutja. Morda je v tem moj krščanski pogled na svet.

Literatura: Vendar krščanski svet zlasti v vaših osrednjih prozih knjigah ni enoten, ne en sam ... je celo nekako problematiziran: Sergej Neubauer v Iskanju drugega je predstavnik konservativnega, njegov brat Marko nekega drugega, recimo "rdečega" krščanstva, saj se udeležuje revolucije od Španije do Slovenije in čez, četudi nazadnje odide v samostan ...

Capuder: Tako je. A to je verjetno v meni, ta boj med formo in preseganjem forme. Ta čas berem Thomasa Mertona, njegov prikaz meništvu zlasti v povezavi z vzhodno mistiko. Merton med meniškim in komunističnim idealom ne vidi nikakršnega protislovja, nasprotno. Seveda gleda zelo idealno – če greš na teren, so zadeve precej drugačne.

Literatura: Zdi se, da se pri vas osrednji spopad dogaja zvečine znotraj krščanstva, pri tem ta spopad zajema veliki zgodovinski dogodek tega stoletja, revolucijo in vojno – znotraj krščanstva zlasti tedaj, če se reče, da je komunizem "zadnja herezija krščanstva". Ni Marko Neubauer tipičen heretik?

Capuder: Je. Zanimivo je, da Marko kot neke vrste komunist konča kot menih. V tem je globoka logika in sporočilo. In moram reči, da za njim stojim, vsaj boljši del mene. Vedeti pa je treba, da je ta komunizem bliže joahimitstvu (Joachim de Flore, 11./12. stoletje), priučen je bil v Provansi, ne v Moskvi.

Literatura: Kaj po vašem pomeni za krščanstvo ta spopad znotraj krščanstva?

Capuder: Obe struji v tej "joahimitski" smeri sta izredno močni. In na tem koncu stoletja in tisočletja je rešitev le ena, in sicer poglobitev dosedanjih obrazcev, to pa nas lahko pripelje do neke skupne točke, do metafizičnega in človeškega so-čutja. Mislim, da ima vsakdo svoj obrazec, ki pa ga je treba poglobiti in narediti transparentnega – najprej zase, preko tega pa tudi za koga drugega. V tem smislu se vedno bolj zavzemam za nevidno Cerkev, za vrnitev k virom. Všeč mi je tisto, kar v zvezi s patristiko piše Gorazd Kocijančič, čeprav že tam vidim nastavke dogmatičnih razpoloženj, kakršna so pozneje pripeljala do vseh vrst ekskluzivizma. Čutim potrebo, da bi naša moderna filozofija odkrito povedala, od kod izhaja. Kajti večina modernih filozofov, tudi Heidegger, celo Bergson, ki ga imam neskončno rad, skrivajo svoje izvire kot kača noge. Sam sem, recimo, eden redkih, ki sem izvajal Bergsonovo razpravo o času direktno iz sv. Avgušтина – in zaman sem v francoski literaturi iskal vir, po katerem bi to kdo že bil opravil. Heidegger, kolikor ga poznam, ne pove nič ali le malo o svojem dolgu Kierkegaardu. Lukács – isto. Tako bi se nekako skupaj zavedali, od kod smo odpadli, kje smo šli narazen. To se mi zdi izredno pomembno, saj bi potem morda ugotovili, da smo izhajali iz skupne točke ali iz skupne kritike. Tudi razprava o svetem sodi v isti kontekst. O svetem na splošno, pri tem pa je Hribar svojo razpravo zapeljal v nekakšno dogmatiko – njegova svetostna dogma je ravno tako dogma kot katoliška. Ravno zato te formule, dogme, rituali ... zahtevajo nekakšno prežaritev, novo presvetlitev na podlagi osebne izkušnje, akcije in kontemplacije. Ravno to pa sem skušal prenesti v svoje romane, to je privrelo iz mene in je avtentično.

Literatura: Tako imenovana katoliška literatura je bila zlasti v Franciji pa tudi pri nas razmeroma zelo močna. Kako je zdaj z njo, kakšna naj bi bila danes? Naj bi bila predvsem za katoličane, ne za vse?

Capuder: Mislim, da katoliške literature ni več in tudi potrebe po njej ne vidim. Samo nostalgiki po starih časih jo kličejo na dan. Veliki katoliški pisatelji, kot so bili Bernanos, Mauriac idr., so izhajali iz svoje dobe, tistega duha pa ni več. Francija je danes strahotno razkristjanjena in katoliškega pisatelja velikega formata ne bo več rodila, vsaj tako mislim. Težišče je danes namreč drugje; sam bi se raje zavzemal za tip religioznega pisatelja

v smislu Dostojevskega, a spet ne v tistem tradicionalnem zapopadku religije, da bi neke religiozne pojme na silo vnašali v tekst – to mora privreti iz človekove bitnostne potrebe, iz njegove najgloblje rane; ostajam pri tem izrazu, ki mi je zelo všeč. In ta rana je lahko samo religiozna – je ontološka, bitnostna. Za to pa je potrebna iskrenost, nepotvorjenost, zraven pa tudi odklanjanje modnih vzorcev, ki jih je izredno veliko v Franciji, v tej strahovito aktualni deželi, v kateri gre vse skozi modne mlino. Kdor ni živel v Franciji, tega niti ne more vedeti. Pri nas pa naši ljudje mislijo, da je svetovna promocija, če jih tam objavijo. Kje neki! Svetovna promocija ne gre več skozi Pariz – lahko da skozi kako drugo mesto, predvsem pa skozi angleščino.

Literatura: Kar ste malo prej načeli glede religije, je nemara že blizu tistega, kar v Iskanju drugega imenujete "tretja doba", tj. blizu času, ko bo "potihnilo orožje" in bo "nastopilo kraljestvo duha". Je ta doba blizu...?

Capuder: Tretja doba je pri meni morda edini teološki zagrabek, "Begriff". Ta izraz, ki sem si ga sposodil pri Joachimu de Floreju in je vplival tudi na Danteja in na mnoge druge, zlasti romantične in predromantične filozofe (tudi na Slovenskem, kot berem, si utira pot), je neka končna presežnost bivanja. Zanimivo je, da tudi Kristus v nekem apokrifnem evangeliju izrazi stavek: Če vas zalotijo v drugem, se umaknite v tretje. To presežnost so izražali že drugi, tudi Nietzsche s svojim nadčlovekom, pa marksizem s svojo utopijo, ostaja pa skrita v človeškem hrepenenju. Veliko vprašanje je, ali jo lahko pogojujemo časovno ali ne, ali je stvar historicitete ali ne. Mnogi, ki so ta pojem hoteli izpeljati na historični ravni, so grešili: na tej točki so stale in padle vse revolucije. Skratka, opravka imamo z duhovno kategorijo: "tretja doba" je poduhovljenje! Glede tega bi lahko omenil Teilharda de Chardina, ki je govoril o personalizaciji Vesolja, zlasti o dimenziji, ki nas dela ljudi in božje otroke. Do tega stadija smo kot kolektiv morda še daleč, a opažam ljudi, ki v sebi to že realizirajo. Menihi so pri tem v ospredju, a to so lahko tudi čisto preprosti ljudje, lahko pa so tudi književniki, ki sem jih nekaj celo srečal.

Literatura: Zajema ta doba tudi gibanje, kot je new age?

Capuder: Do tega in podobnih gibanj sem skeptičen, kot sem skeptičen do sleherne kolektivne histerije. Sem toliko Kierkegaardov učenec, da mi je množica sumljiva. Kamor se požene množica, so ideali potvorjeni –

to je skoraj moja dogma. "Tretja doba" bo stanje zorenja, a to se bo dogajalo, kot se dogaja pri grozdju: ena jagoda ne more nič pomagati drugi, vse skupaj dozori, ko je za to čas. Mislim, da je v tem procesu vse človeštvo; obstajajo cele plasti novih narodov, ki so nepresvetljene, ki sicer imajo svoj etični in plemenski zagon, toda duhovne kategorije, kategorije družitvene zavesti še ni.

Literatura: V vašem zadnjem romanu, kot pove že naslov, gre za "iskanje drugega". To ni ravno splošen "trend", saj se zdaj govori predvsem o iskanju identitete – lastne, narodove itn. Tudi Justin Stanovnik na primer o današnjem stanju govori kot o stanju "neidentitete". Zakaj ste se lotili ravno "d drugega"?

Capuder: Preprosto zato, ker človeka ne pojmem kot stanje, ampak kot prehod, "le passage". To je dinamičen pogled na življenje, kjer pa se v človeku in človeštvu bijeta dve usmeritvi: s središča na obod in od oboda k središču. Vmes so človeški, zgodovinski šoki. Preostaja pa nam, da definiramo, kaj je središče in kaj obod. Tu se razhajamo in ločujemo na ontologe in teologe; za prve je primaren tisti veliki kriterij človečnosti, ki je na obodu, za teologe idealiste pa se vse preverja v notranjem žaru, ki izhaja iz središča. (Zanimivo pri tem je, da vprašanje o Bogu v tej debati ostaja nerazrešeno!) A naprej ne bi šel, kajti obe poziciji sta legitimni. Če pa že razpravljamo o neidentiteti, bi raje govoril o prehodu k identiteti ali iskanju identitete. Nihče nima pravice reči o nekom, da je v neidentiteti. Kot je za nekoga težko reči, da je identičen. Smo le v iskanju svoje identitete, skozi to iskanje pa gredo posameznik, narod, tudi človeštvo. Pri tem "skozi" nekateri vidijo zlo, za druge – za velike razsvetljence – pa se začnejo porodne muke.

Literatura: Prej ste nekako dejali, da v vaših knjigah ni tematizirano neko konkretno zlo ("barabe"). Ali pa ni zlo v tistem, kar se konkretno imenuje politika, ta pa je v vaših zadnjih romanih še kako navzoča? Že prvi stavek v Iskanju drugega se glasi: "Vse je politika, kdo je že to rekel?"

Capuder: Res je. V politiki kot trenju med posameznikom in množico. Tu pa se dogaja zlo. Banalni izraz za to je politika. Drug tak izraz je ekonomija itn. Ekonomija, ki narobe izrablja nekatere potenciale in sili ljudi v nekoristen boj enega proti drugemu. Tu nastajajo šoki, spopadi, ki bi se jim dalo izogniti z neko boljšo realizacijo, s pravim videnjem.

Za vsem pa se skrivajo tiste bitnostne napake človeštva, kot so pohlep, napuh, zavist in drugi naglavni grehi. No, od tod dalje bi se lahko hitro preselili na področja, ki jih moralist opisuje po svoje, politik po svoje, ekleziast pa spet po svoje. In pisec spet posebej. Stari Grki so tem napakam oziroma grehom rekli "hybris", prekoračitev mere, od tod zlo prihaja. Katoliška cerkev ima to zakoličeno v izvornem grehu, to sploh ni slabo. Pri tem jaz ne bi rekel, da smo vsi rojeni z izvornim grehom, ampak z nagnjenjem v greh, v prekoračitev mere. Vse to se na raznih ravneh maščuje, a največkrat plačujejo nedolžni.

Literatura: V Romanskih esejih (*Ena je groza, ta groza je biti ...*) pišete, da je "velika skušnjava intelektualca bila od nekdanj polis, soudeležba pri oblasti" in da je človeku lahko hudo, zlasti ko se "okoli njega zapeljivo oglasijo sirene politike". Zakaj vas osebno njihovo petje tako privlači?

Capuder: Ker je politika lahko dober laboratorij za dušeslovca, ki vidi, kako se ljudje prodajamo in kako nasploh unovčujemo tisto skrito rano, o kateri sem govoril in tudi pisal – unovčujemo tako ali drugače, s pisanjem, s službo, z vdinjanjem drugim, s servilnostjo, zločin pa tudi s svetostjo in samoto. Vse to počnemo, da najdemo ravnovesje v sebi, tj. identiteto. Gre za iskanje izgubljenega ravnovesja, ki pa navsezadnje ni odvisno od nas samih, ampak tudi od drugih sestavin in od družbenih okoliščin. In ne nazadnje od duha dobe: svetniki za ene, zločinci za druge.

Literatura: Kaj je potem glede na to za vas pisanje, ki pa nima le osebnih ali zasebnih razsežnosti? Kot ponekod izvira iz vaših tekstov, imate do njega distanco.

Capuder: Pisanje je bilo zame vedno luksuz. Težko si zamišljam, da bi bil poklicni pisatelj, okoliščine mi tega niso dale. Sicer pa danes pisateljevanje izgublja svoj pomen, saj ima strahotno konkurenco v videu. Ne velja več beseda, ampak podoba – tu pa sem precej zaskrbljen. Kjer je podoba, je sicer večja sugestija, obenem pa tudi večja lahkotnost. A beseda te vendarle prisili v globljo notranjo mobilizacijo kot podoba. Predvsem pa ti daje neko latentno možnost izbire, ki te dela človeka, posameznika.

Literatura: Toda veliki časopisi poročajo, da se naklade knjig povečujejo, bolje, tiska se čedalje več knjig?

Capuder: To zadnje je res: čedalje več se tiska in temu primerno izgublja ceno. Knjige imajo manjšo težo, skozi več se tiska in temu primerno izgublja ceno. Knjige imajo manjšo težo, skozi več se tiska in temu primerno izgublja ceno. Knjige imajo manjšo težo, skozi več se tiska in temu primerno izgublja ceno. Knjige imajo manjšo težo, skozi več se tiska in temu primerno izgublja ceno. Knjige imajo manjšo težo, skozi več se tiska in temu primerno izgublja ceno.

osebnost. Seveda tudi tu ni vse zlato, kar se sveti.

Literatura: *Ni zasebnost izrazitejša v dnevnikih, ki se jih danes piše veliko, pri nas in tudi na primer v Franciji? Pred nedavnim je izšel nov Rebulov dnevnik Previsna leta, zgodaj poleti v Franciji ne vem že katera dnevniška knjiga Clauda Mauriaca, Juliena Greena ...*

Capuder: Prijatelj Rebula me že dolgo nagovarja, naj pišem dnevnik – zlasti zdaj v Parizu da bi lahko marsikaj povedal. A ta žanr me ne mika. Aktualnost zame ni kreativna. Da bi zajemal iz svoje okolice – nikakor ne! Tekst mora priti na papir "prežvečen" iz mene, za to pa dnevnik ni primeren. Je le neposredno odzivanje na dogodke, pri tem pa je veliko zasebnosti, to pa hitro zastari. Svojčas je pisal imeniten dnevnik André Gide – zdaj ga nihče ne bere, razen univerzitetni specialisti. V tem smislu vsi dnevniki zastarijo, razen če vanje vneseš velika moralna načela. Tako je na primer pisal Mark Avrelij, pri katerem skoraj ni aktualnosti – zgodovinarji so morali "izvohati", v kateri vojni je bil in kje je pisal. In kdo ve za njegove sodobnike? Človeštvo se menja kot listje na drevesu.

Literatura: *V Evropi danes baje ni velikega romana. Dober roman pa da nastaja v Severni in Južni Ameriki, kjer je veliko bolj povezan z resničnim življenjem. Se strinjate?*

Capuder: Zvečine se strinjam. Veliko inovacijo je pomenil južnoameriški roman, ki pa zdaj že tudi usiha. So pa še sveže dežele, na primer Južna Afrika in Afrika nasploh, pa dežele drugod po anglosaškem svetu, kjer imajo ljudje še kaj povedati, naslonjeni na svoje izkustvo in izkustvo svoje dežele. Nevarnost zanje je morda v premajhni univerzalnosti, ki ni zanimiva za tako prefinjene in nasičene bralce, kot smo Evropejci.

Literatura: *Nemški pesnik Michael Krüger mi je dejal, da je francoska teorija ubila evropski roman, ki da se ga bere le še po univerzah. Tudi vi prihajate iz univerzitetnih krogov –*

Capuder: Pravzaprav vsaka teorija ubija roman, že zato, ker je napisana post festum. Ni je teorije, vsaj jaz je ne poznam, ki bi bila na začetku in iz katere bi bilo mogoče izpeljati kaj vrednega. Tudi najboljše teorije so povzetki oziroma nove sistemizacije že znanega; tu ne mislim na znanstvene teorije, kjer so črpali Balzac, Zola, nadrealisti itn., ki so prav tako umetniško neplodne – ko pa si enkrat nastavimo ogledalo, zagledano neha biti zanimivo. Človek pri kreativnem pisanju uživa samo v neznanem, v novem, ko rije

skozi "goščo". Kakor hitro se loti nekakšne drobne obdelave, se kakovost stvari zmanjša, k temu precej pripomorejo teoretiki. Denimo znamenita Heglova teorija o "koncu umetnosti". V njej je kar precej soli, z večjim ozaveščanjem svet postaja manj zanimiv. Lahko da je najboljši humus za nastanek dobrih del nekakšna nevednost. S tem ne mislim pomanjkanje izobrazbe, to je velika slovenska skušnjava in nevarnost. Potrebna je, po mojem, neke vrste nedolžnost. In če sva že pri Heglu – zavest je že izguba nedolžnosti.

Literatura: *Prevedli ste Božansko komedijo, Balzac je napisal Človeško komedijo – kaj bo s tretjim delom vašega za zdaj še dvodelnega cikla (Rapsodija 20, Iskanje drugega)? Ne bi tudi pri vas lahko nastala svojevrstna "komedija", če bi svojemu ciklu dodali nekaj nadaljevanj – in če seveda povem, da pisce pojmujeate kot "šaljivce", kot povzeman iz vašega eseja Zamrznjene besede v zadnji številki Celovškega zvona ...?*

Capuder: No, tu sem meril na neko zvrst ironizatorjev, šaljivcev, recimo Kierkegaard je bil eden največjih ironizatorjev, kar jih poznam. Kaj bo s tretjim delom (cikla)? Lahko da bo tako kot s "tretjo dobo", ostala bo imanentna v že izšlih dveh delih ...

Literatura: *Kot kaže konec druge knjige (v njej gre za revolucijo in povojne dogodke), se glavna preživela lika Neubauerjevih znajdeti v sedanjem času, času liberalizma, ta pa še ni tako blizu "tretji dobi"?*

Capuder: To drži, a žal moram povedati, da današnji čas zame ni več tako zanimiv. Vsi nekdanji komunisti bodo ob tem poskočili od veselja, češ imeli smo prav, naš čas je bil zanimiv. Toda v resnici – velika, heroična doba Slovencev je za nami. To je bil spopad dveh svetov, desnega in levega tabora, in kar je dal, sem skušal podoživeti in opisati. Od osvoboditve oziroma osamosvojitve Slovenije se mi vse zdi bolj plehko in manj zanimivo. S tem, prosim, nočem ničesar prejudicirati. Nikogar ne bi rad preplašil, ki bi se rad lotil tega našega časa. Prihaja nova doba, ki bo našla svojega "kantorja". A meni osebno, ki sem zrasel v prejšnjem svetu in ga tudi plačal na svoji koži, se mi vse bolj dozdeva, da sem svojo dolžnost izpolnil in da lahko pero odložim. Tudi leta so taka, čez petdeset ... Čeprav se ne bi rad zarekel, kajti nekakšen nastavek za tretji del sem že imel.

Literatura: *Niste že pred pisanejm Rapsodije imeli načrta za trilogijo?*

Capuder: Ne. Mi je pa prijatelj, kipar Janez Pirnat, po prvem delu

dejal, da je to snov za trilogijo.

Literatura: *Na koncu druge knjige (Iskanje) glavni lik Izidor Neubauer, ki morda nosi nekaj avtobiografskih potez, postane veleposlanik v Parizu. Kot da ste vnaprej "zagledali" del svojega življenja ... Nekaj podobnega se je zgodilo v eseju o Sabatu (iz Romanskih esejev), v katerem pišete o Sabatovi usodi v času, ko so ga hudo zavračali in napadali – nekako podobno kot vas, ko ste bili minister za kulturo. Ali torej lahko predvidite probleme, ki se vam bodo šele "dogajali"?*

Capuder: Temu sem se že sam čudil, tej preroški drži v človeku, ki je bil dosleden v svojih izbirah in postal bolj sposoben za zaslutitev tistega, kar se utegne uresničiti. *Iskanje* sem pisal leta 1987, ko nisem imel nikakršnega upanja, da bo delo izšlo, saj je bil komunizem še trdno v sedlu. Zanimivo je, da sem del samega sebe, ki je projiciran v Izidorju Neubauerju, že takrat videl kot veleposlanika v Parizu. In to se je zgodilo – po padcu komunizma, kajpak. Zanimivo je tudi, da sem prvo ponudbo za to mesto zavrnil, a pozneje so se v naši stranki zgodile stvari, da sem se odločil in odšel v Pariz.

Literatura: *Ste zadovoljni v Parizu?*

Capuder: Eno je Pariz, ki se zabava, drugo pa Pariz, ki dela. Zanj pa velja, kot je rekel moj profesor Niko Košir: služba je služba, najboljša je slaba.

Literatura: *Kaj je za vas v diplomaciji ustvarjalno?*

Capuder: Ustvarjalno je to, da neke stvari pravilno presodiš, jih predvidiš in se potem približno tako tudi zgodijo. Znati moraš zavzeti neko distanco do aktualnosti, v katero vsi drvijo, z diplomacijo na čelu. Za vsak najmanjši dogodek se zapravi neprimerno več energije, kot je treba, navadno pa se vse konča kot milni mehurček. O tem imam izkušnje. Kakšne energije smo porabili za to ali ono konferenco, ki ni pripeljala nikamor! Bistvo diplomata je v tem, da uvidi relativnost svojega navora. In še sem si zapomnil nasvet: v diplomaciji moraš stvari prespati, ne ukrepati prenašlo.

Literatura: *V navadnem pogovoru ljudje pravijo: ta in ta je pa zelo diplomatski, se pravi, da je zviti, da se spreneveda, laže itn. Ima to z resničnim diplomatskim delom veliko skupnega?*

Capuder: Moram reči, da se mi je tu moja naturo posrečilo že precej pokvariti v tem smislu, da skrivam svoje pravo mišljenje in svoje prave

motive. Glavno pravilo diplomacije je, da nikdar ne odkriješ pravih razlogov svojega delovanja. Zame kot pisatelja je bilo to zelo težko, moral sem iti tako rekoč proti vetru.

Literatura: Se da prenašati to dvojnost?

Capuder: Se da, če manj govoriš. To ni odlika samo diplomata. Manj govoriš in se več smehljaš ...

Literatura: Samostojnost naše države torej zdaj dobro varuje tudi naša diplomacija?

Capuder: Na splošno nimam slabega mnenja o naši diplomaciji.

Literatura: Na vašem nekdanjem ministrskem mestu je zdaj dr. Janez Dular. Bi vas mikalo, da bi kdaj spet bili minister za kulturo?

Capuder: Janez Dular je gospod, ki bo zdaj nekatere stvari verjetno lažje uresničil, kot bi jih jaz ob svojem času. Če bi se na tem mestu pojavil jaz, bi mnogi spet očistili svoje bojne čelade, izvlekli sekire in zajahali svoje konje za napad. Ne, ne mika me več, da bi bil kulturni minister. Tako kot so svojčas pisali grafiti po zidovih, lahko rečem danes jaz: Capuder? Nein, danke.

Buje pri Vremskem Britofu, avgust 1996

Jože Horvat

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Paul de Man

*Kritištvo in kriza*¹

Francoski pesnik Stéphane Mallarmé je leta 1894 obiskal Oxford, kjer je imel predavanje z naslovom *La Musique et les lettres*. Ko je govoril o stanju v tedanji francoski poeziji, je z narejeno senzacionalnostjo vzkliknil:

"Seveda prinašam novice. Najbolj presenetljive novice, kar ste jih kdaj slišali. Nič podobnega se še ni primerilo. Dotaknili smo se pravil verza ... *On a touché au vers*" (izd. Pléiade, 643).

Zdaj, leta 1970, nas še kako mika ponoviti te Mallarméjeve besede, toda tokrat ne v zvezi s poezijo, ampak v zvezi s kritištvom. *On a touché à la critique* ... V trdno postavljena pravila in konvencije, ki so vladala kritištvu in ga naredila za temeljni kamen intelektualnega institucionalizma, smo posegli tako globoko, da se je nevarno zamajala celotna zgradba. Zato smo podlegli skušnjavi, da bi nedavni razvoj evropskega kritištva označili

¹ *Kritištvo* je slovenski prevod angleškega izraza *criticism*. V slovenščini se je za ta pojem sicer že uveljavil izraz literarna veda (glej zbornik *Sodobna literarna teorija*, Ljubljana 1995), ki nedvomno ustreza marsikateri rabi, v kontekstu de Manovega pojmovanja tega izraza pa ni posrečen, saj de Man meni, da "se sleherno pravo kritištvo (*criticism*) pojavlja na način krize (*crisis*)". Izraz *criticism* ali *literary criticism* torej označuje nekaj, kar je nenehno v krizi. Temu ustreza tudi skupni koren obeh besed, ki se v slovenski sintagmi *literarna veda* izgubi, v izrazu *kritištvo* pa ohrani. Na voljo smo imeli še besedo *kritika*, za katerega se nismo odločili, ker v slovenščini zajema preširok razpon pomenov – med drugim tudi sprotne literarne in druge kritike v časnikih in revijah. In končno bi lahko ubrali še najlažjo pot in izraz slovenili kot *kriticizem*, kar bi pomensko sicer bilo najustreznejše, ne bi pa bilo v duhu slovenskega jezika. (op. prev.)

za krizo. Če se za zdaj omejimo na čisto zunanja znamenja, je krizni položaj mogoče opaziti, denimo, v neverjetni naglici, s katero si povsem nasprotno težnje pogosto sledijo druga drugi, obsojajoč kot zastarelo to, kar je bilo še pred nedavnim videti kot skrajni avantgardizem. Nevarna beseda "nov" se je redkokdaj tako svobodno rabila. Pred nekaj leti se je v Parizu sicer pojavila *Nouvelle Nouvelle Revue Francaise*, vendar zaradi povsem drugačnih razlogov, medtem ko danes skoraj vsaka nova knjiga, ki izide, ustoliči novo vrsto *nouvelle nouvelle critique*. Težko je iti v korak z imeni in s smermi, ki si sledijo z osupljivo naglico. Pred ne več kot desetimi leti so imena, kot so Bachelard, Sartre, Blanchot ali Poulet, označevala drzne pionirje, tako da so se mlajši, na primer Jean-Pierre Richard ali Jean Starobinski, s ponosom imeli za nadaljevalce novih pristopov, ki so jih uvedli njihovi neposredni predhodniki. Filozofija je bila tedaj nedvomno glavna pomožna disciplina literarnega kritištva. Na Sorboni, ki je videla in še zdaj vidi svojo primarno vlogo v ohranjanju obstoječega in celo zaviranju novega, so teze, ki so bile preveč drzne in eksperimentalne, da bi jih obravnavali na katedrah za literaturo, povsem naravno našle svoje mesto pri filozofih. Ti so skušali izpeljati zahtevno sintezo med Bergsonovim vitalizmom in Husserlovo fenomenološko metodo. Ta težnja se je pokazala kot povsem primerna za povezavo kategorij, kot so čutnost, zavest in temporalnost, ki jih literarni kritiki te skupine največ uporabljajo. Danes je od sodelovanja med fenomenologijo in kritištvom, vsaj na površju, ostalo zelo malo. Filozofija v svoji klasični obliki, katere poslednja manifestacija je bila v Franciji fenomenologija, je zastarala, nadomestile so jo družbene znanosti.

Vendar ni jasno, katera od družbenih znanosti je zasedla njeno mesto, tako da je nesrečni in nestrpni novi novi kritik v hudi stiski, če se hoče odločiti, kateri disciplini naj posveti svoj čas za branje. Nekaj časa – v skladu s tezami Luciena Goldmana o sociologiji janzenizma v sedemnajstem stoletju – se je zdelo, da je vodilna disciplina sociologija, Lukácsevo ime pa so v pariških intelektualnih krogih izgovarjali s strahospoštovanjem, s kakršnim so nekaj let prej govorili o Kierkegaardu in Heglu. Toda kmalu za tem se je pojavilo Lévi-Straussovo delo *Tristes tropiques* in antropologija je dokončno izpodrinila sociologijo iz območja poglobitnega zanimanja literarnega kritika. Komaj mu je uspelo obvladati težko izrazoslovje plemenske intersubjektivnosti, že se je na obzorju pojavila lingvistika s

še zapletenejšim strokovnim žargonom. Z bolj ali manj podtalnim vplivom Jacquesa Lacana se je nato vrnila še psihoanaliza in omogočila vnovično rojstvo neofreudizma, za katerega se je izkazalo, da zanima marsikaterega literarnega kritika.

Ta nenadna razširitev literarnih raziskav z njihovega področja v kraljestvo družbenih znanosti je bila najbrž že precej zapozneta. To, kar se danes v Franciji imenuje "strukturalizem" ni na površinski ravni nič drugega kot poskus izoblikovati splošno metodologijo znanosti o človeku. Razumljivo je, da imajo literarne raziskave in literarno kritištvo pri tem raziskovanju določeno vlogo. V tem ni nič novega ali kriznega. Poskusi, da se preučevanje literature vzpostavi glede na družbene znanosti so bili v mišljenju devetnajstega stoletja – od Hegla do Taina in Diltheyja – nekaj povsem običajnega. To, kar zdaj spominja na krizo, je – vsaj kar zadeva zunanja znamenja – občutek neogibnosti, nestrpna tekmovalnost, s katero se različne discipline kosajo za prevlado.

Zakaj naj bi to galsko vrenje zanimalo literarno vedo v Ameriki? Ironija Mallarméjevega položaja, ko je predaval v Oxfordu, je bila v tem, da se njegovi angleški poslušalci niso zavedali stiske, zaradi katere je bil pesnik, kot je sam zatrjeval, tako vznemirjen. Angleška prozodija ni čakala, da bi kakšni tujci dvomljivega slovesa začeli posegati v njen verz. Svobodni in blank verz nista bila nič posebno novega v Shakespearovi in Miltonovi deželi, aleksandrinec pa je angleški literarni svet prej imel za temelj, ki podpira steber spenserske kitice, kot pa za način življenja. Ti ljudje so gotovo težko razumeli Mallarméjevo retoriko krize, rabljeno v rahlo ironičnem tonu, ki v Parizu gotovo ne bi izzvenel v prazno, medtem ko je tuje občinstvo nedvomno zmedel. Prav tako neustrezno utegne zveneti, ko se danes govori o krizi kritištva v Združenih državah. Ameriško kritištvo je namreč bolj eklektično, manj okuženo z ideologijo kot njegov evropski dvojnik. Je zelo dojemljivo za spodbude od zunaj, a jih bržkone ne doživlja tako intenzivno, da bi mogli govoriti o krizi. Vselej imamo nekaj težav, če hočemo resno vzeti polemično nasilje, s katerim so v Parizu razpravljali o metodoloških problemih. Lahko se sklicujemo na avtoriteto najboljših zgodovinarjev, da bi pokazali, kako se je to, kar je v preteklosti veljalo za krizo, pozneje pogostoma izkazalo kot zgolj površinsko vznemirjenje in da je spremembe, ki so bile sprva videti kot prevrati, po razširitvi časovne

perspektive posrkala vase kontinuiteta precej počasnejših časovnih premikov.

Ta vrsta pragmatičnega zdravega razuma je vredna občudovanja, a le dokler ne zaziba duha v samozadovoljno ugodje in ga nepreklicno ne uspava. Na vseh ravneh izkustva je vselej mogoče pokazati, da to, kar nekateri izkušajo kot krizo, nemara še sprememba ni. Takšna opažanja so večidel odvisna od opazovalčevega stališča. Zgodovinske "spremembe" niso takšne kot spremembe v naravi. Besednjak, ki označuje te spremembe in gibanja in se uporablja v zvezi z zgodovinskim procesom, pa je zgolj metafora, ki nikakor ni brez pomena, a je brez objektivnega korelata v empirični resničnosti, na katerega bi se bilo mogoče nedvoumno sklicevati, podobno kot takrat, ko govorimo o spremembi vremena ali o spremembi v biološkem organizmu. Niti vrsta argumentov niti naštevanje simptomov ne bosta mogla dokazati, da je sedanja razvnetost okoli literarnega kritištva pravzaprav kriza, ki v vsakem primeru na novo oblikuje kritiško zavest generacije. Vsekakor pa drži, da ti ljudje kar naprej uporabljajo jezik krize, ko govorijo o tem, kar se dogaja in kako so prepričani, da izkušajo krizo. To moramo upoštevati, ko razmišljamo o položaju drugih, preden se lotimo razmišljanja o nas samih.

In spet nam lahko tekst Mallarméjevega oxfordskega predavanja – tesno povezanega z nekim drugim njegovim tekstom, ki nosi naslov *Crise de vers* in je bil napisan na isto temo, a nekoliko pozneje – nudi uporaben namig. Očitno je, da Mallarmé v teh tekstih govori o eksperimentih v prozodiji, ki se jih je lotila skupina mlajših pesnikov. Ti so se (pogosto brez njegovega neposrednega privoljenja) razglašali za njegove učence. Mallarmé jih omenja poimensko: Henri de Régnier, Moréas, Vielé-Griffin, Gustave Kahn, Charles Morice, Emile Verhaeren, Dujardin, Albert Mockel itn. Pri tem se dela, kot da verjame, da njihovo delno zavračanje tradicionalnega verza v prid prostemu, ki ga imenuje "mnogoličen", pomeni veliko krizo, nekakšen apokaliptičen vihar, ki se vedno znova pojavlja kot osrednji simbol v večjem delu njegove poznejše poezije. Slehernemu zgodovinarju francoske literature je jasno, da je Mallarmé precenjeval pomembnost tega, kar se je dogajalo okoli njega, in to celo tako, da je bilo videti, kot da se moti v vsem; pa ne le v očeh svojega ravnodušnega britanskega občinstva, ampak tudi v očeh prihodnjih zgodovinarjev. Pesnikov, ki jih omenja, se danes komajda spominjamo, kaj šele da bi jih hvalili zaradi revolucionarne

prenove, ki jim jo je, kot se zdi, pripisoval Mallarmé. Poleg tega je mogoče nemudoma pokazati, da Mallarmé ni le pretiraval s poudarjanjem njihovega pomena, ampak da je bil slep za tiste sile svojega časa, ki so vendarle imele trajnejši vpliv. Tako samo mimogrede omeni Laforgua, ki ga dokaj neustrezno poveže s Henrijem de Régnierom, pozabi pa na Rimbauda. Skratka, zdi se, da je bil Mallarmé zaslepljen, ko je precenjeval krog svojih prijateljev, in da je njegovo rabo izraza "kriza" navdihovala propaganda, ne pa uvid.

Kljub temu je celo ob ne preveč pozornem branju tega besedila mogoče pokazati, da se je Mallarmé dobro zavedal dokajšnje trivialnosti tistega, kar so njegovi učenci jemali tako resno. Pravzaprav jih je uporabljal kot kritje, kot pretvezo za to, da je lahko govoril o nečem, kar je dosti bolj zadevalo njega samega, namreč o svojih lastnih eksperimentih s pesniškim jezikom. To je tisto, na kar se sklicuje, ko opisuje tedanje stanje v poeziji: "Orage, lustral; et dans des bouleversements, tout a l'acquit de la génération, récente, l'acte d'écrire se scruta jusqu'en l'origine. Très avant, au moins, quant au point, je le formule; – à savoir s'il y a lieu d'écrire." V svobodnem prevodu in – zaradi zapolnitev eliptične sintakse – precej poenostavljeno bi se gornji stavek glasil takole: "Nevihta je prečistila zrak: nova generacija zasluži priznanje, ker jo je izzvala. Akt pisanja je toliko časa preiskoval samega sebe, dokler ni začel razmišljati o svojem izvoru, v vsakem primeru pa dovolj dolgo, da ga je to razmišljanje pripeljalo do točke, kjer se je lahko vprašal, ali je sploh potrebno pisati." Pri tem ni pomembno, ali "nedavno" generacijo, na katero se sklicuje Mallarmé, predstavljajo njegovi mlajši učenci ali njegovi sodobniki, kot so Verlaine, Villiers ali nemara celo Rimbaud. Zagotovo vemo, da se je v tistem času nedvomno dogajalo nekaj krizi podobnega, kar je postavilo pod vprašaj vse do tedaj samoumevne prakse in domneve.

Dejansko dogajanje, ki ga je Mallarmé opisal kot krizo, nas pravzaprav ne zanima več kot toliko, zanima pa nas besedilo, ki se dela, da govori o krizi, v resnici pa je samo kriza, na katero se sklicuje. Saj tako v tem tekstu kot tudi v vseh Mallarméjevih poznejših prozih in pesniških delih pravzaprav pisanje samo razmišlja o svojem izviru in odpira vrsto vprašanj, ki jih nobeden od njegovih pravih naslednikov ne bo mogel prezreti. O krizi lahko govorimo takrat, ko nas razmišljanje o sebi privede do "ločevanja" med tem, kar se v literaturi ujema z njeno izvorno namero, in tistim, kar

se je nepreklicno odvrnilo od tega izvira. Naše vprašanje v zvezi s sodobnim kritištvom se potemtakem glasi: Ali kritištvo zares tako natančno preiskuje samo sebe, da ga to privede do razmisleka o lastnem izvoru? Ali se sprašuje o neobhodnosti kritiškega akta?

Stvar še dodatno zaplete dejstvo, da takšno preiskovanje pravzaprav opredeljuje sam kritiški akt. Celo tedaj, ko ta privzame najnaivnejšo obliko in nastopi kot vrednotenje, ga zanima predvsem usklajenost z lastnim izvorom ali svojstvenost. Kadar pravimo, da je umetnost dobra ali slaba, pravzaprav presojava, koliko ustreza svoji izvorni nameri, ki jo označujemo kot umetniško. S tem mislimo, da slaba umetnost pravzaprav ni umetnost, dobra umetnost pa je, nasprotno, zelo blizu naši vnaprejšnji in implicitni predstavi o tem, kakšna naj bi umetnost bila. Zato sta pojem krize in pojem kritištva zelo tesno povezana, in sicer tako zelo, da je mogoče reči, da se sleherno pravo kritištvo pojavlja na način krize. Govoriti o krizi kritištva je potemtakem v nekem smislu odveč. V obdobjih, ki niso krizna, ali pri posameznikih, ki se hočejo na vsak način ogniti krizi, so možni raznovrstni pristopi k literaturi: zgodovinski, filološki, psihološki itn., ni pa možno kritištvo kot tako. Kajti takšna obdobja ali posamezniki se ne bodo nikoli vprašali o samem aktu pisanja, tako da bi ga povezali z njegovo svojstveno namero. Današnje evropsko kritištvo pa dela natanko to, zato si zasluži oznako pravega kritištva. Upam, da se bo pokazalo, da tega ne kaže razumeti kot vrednostno, ampak kot zgolj deskriptivno trditev. Ali je pristno kritištvo izguba ali dobiček za literarno preučevanje nasploh, ostaja odprto vprašanje, gotovo pa je, da to preučevanje ne more zanikati njegovega obstoja. To bi bilo nekako tako, kot če zgodovinarji ne bi hoteli priznati, da obstajajo vojne, ker bi to utegnilo ogroziti jasnost, ki je nujna za normalno delovanje njihove discipline.

Usmeritev /Trend/ v evropskem kritištvu, ki svoj jezik izpeljuje bodisi iz sociologije, psihoanalize, etnologije, lingvistike ali pa celo iz nekaterih oblik filozofije, je mogoče na kratko povzeti takole: predstavlja metodološko motiviran napad na predstavo, da je literarna ali pesniška zavest tako ali drugače privilegirana, ker se njena raba jezika lahko na videz izogne dvojnosti, zmedi in neresnici, ki se v vsakdanji rabi jezika pojavljajo kot nekaj samoumevnega. Vemo, da je ves naš družbeni jezik zapleten sistem retoričnih sredstev, namenjenih temu, da se jezik ogne neposrednemu izražanju želja,

ki so v polnem smislu tega izraza neizrazljive – ne zato, ker bi bile v etičnem smislu nespodobne (to bi namreč problem zelo poenostavilo), ampak zato, ker neposredno izražanje filozofsko ni mogoče. Hkrati vemo, da bi bil tisti, ki bi se odločil prezreti ta temeljni dogovor, obsojen – če bi to storil zavestno – na križanje, če pa bi šlo za posledico naivnosti, bi bila njegova obsodba posmeh, ki so ga bili deleženi junaki, kot so Kandid in vsi drugi blazneži iz literature in življenja. Sodobni prispevek k temu stoletja staremu problemu je v preoblikovanju problemov, ki se porajajo, kadar se določena zavest loti razlaganja druge zavesti. To je osnovni model, iz katerega se ni mogoče umakniti v družbene znanosti (če naj bi kaj takega sploh obstajalo). Lévi-Strauss na primer meni, da bi bilo treba antropologe, ki so se lotili preučevanja tako imenovanih "primitivnih" družb, obvarovati pred napako njihovih starejših kolegov – pozitivistov. Ti so namreč na te družbe projicirali hipoteze, ki so ostale nezavedno določene z zadržki in s pomanjkljivostmi njihovega lastnega družbenega položaja. Opazujoči subjekt si mora biti kolikor se le da na jasnem o svojem razmerju do družbe, v kateri živi, preden lahko karkoli veljavnega pove o kakšni oddaljeni družbi. Pri tem bo gotovo kmalu odkril, da je to demistifikacijo samega sebe mogoče izpeljati le s pomočjo (primerjalnega) preučevanja svojega družbenega jaza, zaposlenega z opazovanjem drugih in odkrivanjem vzorca izkrivljenj, ki jih ta položaj nujno vključuje. Opazovanje in razlaganje drugih je vselej tudi sredstvo opazovanja samega sebe; resnično antropološko védenje (tako v etnološkem kot v filozofskem, kantovskem smislu) postane vredno svojega imena šele, ko se ta izmenjujoči se proces vzajemne interpretacije med dvema subjektoma konča. Številni zapleti nastanejo, ker opazujoči subjekt ni nič stalnejši kot opazovani. Vsakič, ko opazovalcu zares uspe razložiti opazovani subjekt, ga s tem že spremeni. Spreminja ga toliko bolj, kolikor bolj se njegova interpretacija bliža resnici. Toda vsaka sprememba opazovanega subjekta zahteva spremembo opazovalca, in tako se to nihanje zdi neskončno. Še več, ko pridobiva na moči in resničnosti, postaja čedalje manj jasno, kdo je pravzaprav opazovalec in kdo opazovani. Oba stremita k spojitvi v en sam subjekt, medtem ko prvotna razdalja med njima izginja. Nevarnost takega razvoja se bo nemudoma pokazala, če si dovolim premakniti se za trenutek od antropološkega k psihoanalitičnemu ali političnemu modelu. Kar zadeva pravo psihoanalizo, to pomeni, da ni več jasno, kdo

analizira in kdo je analizirani. Kot posledica tega pa se pojavi skrajno neprijetno vprašanje, kdo naj komu plačuje. Na politični ravni se postavlja enako mučno vprašanje, kdo naj koga izkorišča.

Potreba obvarovati razum pred tem, kar bi utegnilo postati nevarna *vertige*, vrtoglavica uma /mind/, ujetega v neskončno nazadovanje, spodbuja vrnitev k bolj razumni metodologiji. Zmota o eni sami in dokončni interpretaciji izhaja iz domneve o privilegiranem opazovalcu, to pa po svoje spet vodi v neskončno nihanje intersubjektivne demistifikacije. Tej neprijetnosti se je mogoče ogniti s skrajnim relativizmom, ki deluje od čisto empirično posebne do najohlapnejše splošne ravni človeškega obnašanja. Nobenih stališč ni več, ki bi lahko *a priori* veljala za privilegirana, nobene strukture, ki bi veljavno funkcionirala kot model za druge strukture, nobenega postulata ontološke hierarhije, ki bi lahko rabil kot načelo organizacije, iz katerega izhajajo posamezne strukture tako, kot lahko o božanstvu rečemo, da je ustvarilo človeka in svet. Vse strukture so v nekem smislu enako varljive, zato se imenujejo miti. Toda noben mit ni dovolj koherenten, da ne bi posegal v bližnje mite, niti ne premore dovolj močne identitete, da bi lahko obstajal sam zase, brez vsakršne poljubne interpretacije, ki ga opredeljuje. Razmeroma velika enotnost tradicionalnih mitov je vselej odvisna od privilegiranega gledišča, ki mu metoda sama odreka sleherno pristnost. "V nasprotju s filozofskim razmišljanjem, ki se dela, kot da se vrača k izhodišču," piše Claude Lévi-Strauss v *Le Cru et le cuit*, "imajo miselne dejavnosti, vključene v strukturalno preučevanje mitov, opraviti s svetlobnimi žarki, ki izhajajo iz virtualnega žarišča ..." Ta metoda si prizadeva preprečiti, da bi se virtualno žarišče spremenilo v *resnični* vir svetlobe. Podobnost z optiko je tu nemara zavajajoča, kajti v literaturi je vse odvisno od eksistencialnega statusa žariščne točke. Problem pa se še dodatno zaplete, ko jaz kot konstitutivni subjekt izgine.

Ta opažanja so prešla z antropološkega na jezikovno in končno še na literarno področje. Temeljni razpor pri aktu antropološke intersubjektivne razlage opazovalcu vselej preprečuje, da bi popolnoma sovpadel z zavestjo, ki jo opazuje. Enako neujemanje obstaja v vsakdanjem jeziku, ko dani izraz nikakor ne more sovpasti s tem, kar bi moralo biti izraženo, ko se dani znak ne ujema s tem, kar označuje. Jezik ima poseben privilegij, da pomen lahko skrije za zavajajočim znakom, tako kot jezo ali sovraštvo

skrijemo za nasmehom. Toda značilno prekletstvo slehernega jezika je, da je v vsakršnem medosebnem razmerju primoran delovati tako. Niti najpreprostejših želja ni mogoče izraziti, ne da bi se skrile za zaslon jezika, ki vzpostavlja svet prepletenih medosebnih razmerij, ta pa so vsa potencialno nepristna. V vsakdanjem jeziku izmenjave misli nima znak nikakršne apriorne prednosti pred pomenom niti pomen pred znakom. Postopek interpretacije bo moral vedno znova, ob vsakem posameznem pomenu, vzpostaviti to razmerje. Interpretacija vsakdanjega jezika je Sizifovo delo, naloga brez konca in napredka, kajti nekdo drug lahko vselej doseže, da je to, kar zares hoče, videti drugačno od tistega, kar pravi, da hoče. Metodologiji strukturalne antropologije in postsaussurjevske lingvistike imata potemtakem isti problem, neujemanje, vgrajeno v intersubjektivno razmerje. Kakor je moral Lévi-Strauss, da bi obvaroval racionalnost svoje znanosti, ugotoviti, da mit nima avtorja, tako so si tudi lingvisti, da bi ostali racionalni, morali izmisliti metajezik brez govorca.

Literatura je nedvomno oblika jezika, zato je mogoče reči, da so vse druge oblike umetnosti, vključno z glasbo, pravzaprav paraliterarni jeziki. To je bila pravzaprav teza Mallarméjevega oxfordskega predavanja in je hkrati tudi Lévi-Straussova teza, ko zatrjuje, da je jezik glasbe, kot jezik brez govorca, zelo blizu tisti vrsti metajezika, o katerem sanjajo lingvisti. Če naj skrajno stališče, ki ga je nakazal Lévi-Strauss, obvelja, če si je vprašanje o strukturi mogoče postaviti samo s stališča, ki ni stališče privilegirane subjekta, je nujno treba pokazati, da literatura ni nobena izjema, da njen jezik ne premore nič več enotnosti in resnice kot vsakdanje oblike jezika. Naloga strukturalistično naravnanih literarnih kritikov je potemtakem dokaj jasna: da bi odpravili konstitutivni subjekt, morajo pokazati, da razhajanje med znakom in pomenom (*signifiant* in *signifié*)¹ v literaturi prevladuje prav tako kot v vsakdanjem jeziku.

Nekateri sodobni kritiki so to bolj ali manj zavestno počeli. Kritištvo v Franciji in Združenih državah čedalje bolj deluje kot demistifikacija

¹ Na tem mestu je treba opozoriti, da de Man francoska izraza *signifiant* in *signifié* prevaja kot znak in pomen, kar ne ustreza današnji ustaljeni rabi te strukturalistične pojmovne dvojice: označevalec (angl. *signifier*) in označenec (angl. *signified*). (op. prev.)

prepričanja, da je literatura privilegiran jezik. Ključni postopek teh literarnih kritikov je v tem, da pokažejo, kako so nekatere zahteve po pristnosti, pripisane literaturi, pravzaprav izraz želje, ki tako kot vse želje postane žrtev dvojnosti izražanja. Tako imenovani "idealizem" literature se torej pokaže kot malikovanje, očaranost z lažno podobo, ki oponaša domnevne lastnosti pristnosti, v resnici pa je zgolj votla maska, s katero skuša frustrirana, poražena zavest prikriti svojo lastno negativnost.

Najznačilnejši primer te strategije je brzkone strukturalistična raba izraza "romantičen". Odlika tega primera je med drugim tudi v tem, da razkriva zgodovinski okvir, znotraj katerega deluje strukturalistična teorija, ki pa ni vselej razločno zarisan. Zmotno prepričanje, da znak in pomen v pesniškem jeziku lahko sovpadeta ali vsaj vzpostavita med seboj harmonično ravnovesje, ki mu pravimo lepota, velja za značilno romantično zablodo. Enotnost videza (znaka) in ideje (pomena) – če uporabimo izrazje, ki ga najdemo pri teoretikih romantike, ko govorijo o *Schein* in *Idee* – velja za romantični mit, utelešen v ponavljajočem se toposu "lepe duše". Ta *schöne Seele*, osrednja tema pietističnega porekla, ki se pojavlja v literaturi osemnajstega in devetnajstega stoletja, zares deluje kot *figura* privilegirane vrste jezika. Njen zunanji videz dobiva svojo lepoto iz notranjega ognja (ali *feu sacré*), s katerim je tako spretno uglašena, da mu – ne da bi ga skrivala pogledu – daje ravno pravšnje ravnovesje prosojnosti in neprosojnosti, s tem pa mu pusti, da sveti, ne da bi gorel. Romantična domišljija včasih pooseblja to figuro v obliki ženske, moške ali dvospolne osebe in zdi se, da nakazuje, kako obstaja kot dejanski, empirični subjekt: pri tem lahko pomislimo, denimo, na Rousseaujevo Julijo, Hölderlinovo Diotimo ali na lepo dušo, ki se pojavlja v Heglovi *Fenomenologiji duha* in v Goethejevem *Wilhelmu Meistru*.

Tu se demistificirajoči kritiki od Voltaira pa do današnjih dni ne morejo upreti skušnjavi, da ne bi pokazali, kako se ta oseba, ta dejanski subjekt osmeši, ko ga presadimo v padli svet naše resničnosti. Mogoče je prikazati, da lepo dušo spodbudi domišljija, s pomočjo katere pisatelj sublimira svoje lastne pomanjkljivosti; dovolj je, da to bitje samo za trenutek vzamemo iz sveta fikcije, v katerem obstaja, pa bo videti še smešnejše od Kandida. Nekateri avtorji, ki so v svojem pisanju sledili romantičnemu mitu, so se tega dobro zavedali. Opazimo lahko, kako so nekatera razvitja v realizmu

devetnajstega stoletja, kot so na primer Stendhalovo ironiziranje rousseaujevskega junaka, Flaubertovo ironiziranje donkihotskega junaka in Proustovo ironiziranje "poetičnega" junaka, mogoče razložiti kot postopno demistificiranje romantičnega idealizma. To vodi v zgodovinsko shemo, kjer romantika predstavlja tako rekoč največjo možno iluzijo v naši nedavni preteklosti, devetnajsto in dvajseto stoletje pa postopno izvijanje iz te iluzije, ki doseže vrhunec v preboju zadnjih desetletij; ta so namreč ustoličila novo obliko uvida in jasnovidnosti, zdravilo za agonijo romantične bolezni. Da bi popravili, kar je v tej zgodovinski shemi mogoče videti pregrado, so nekateri moderni literarni kritiki prestavili to gibanje v zavest enega samega pisca in pokazali, kako je razvoj romanopisca mogoče najboljše razumeti kot zaporedni proces mistifikacij in delnih demistifikacij, za katerega ni nujno, da poteka samo v eni smeri – od zablode k uvidu. Lahko ga spremlja zapletena igra padcev in trenutnih okrevanj. Osnovno gibanje literarnega mišljenja pa kljub temu privzame strukturo zavesti, ki demistificira. Toda literatura se končno obrne k sami sebi in postane pristna, ko spozna, da je izjemni status, ki ga je zahtevala za svoj jezik, mit. Funkcija kritika je potemtakem naraven podaljšek demistifikacije, ki je bolj ali manj zavestno prisotna v avtorjevem mišljenju.

Ta shema je učinkovita in prepričljiva, pravzaprav dovolj učinkovita, da pride zadevi do dna in zato povzroči krizo. Če bi jo hoteli utemeljeno zavrniti, bi potrebovali izdelan argument. S svojimi pripombami bi rad pokazal na nekatere razloge, zaradi katerih je pojmovanje, po katerem je literatura (ali kritištvo) demistifikacija, mogoče razumeti kot najnevarnejšega izmed vseh mitov, medtem ko se strinjam, da nas sili raziskati akt pisanja, kot bi dejal Mallarmé, "jusqu'en l'origine".

Moje izhodišče bo iz ekonomičnih razlogov moralo biti nejasno, saj se v polemičnem jeziku po ovinkasti poti pogosto potuje hitreje kot po ravni. Vprašati se moramo, ali ne obstaja ponavljajoča se epistemološka struktura, s katero so zaznamovane vse trditve, nastale v razpoloženju in retoriki krize. Naj vzamem primer iz filozofije. Edmund Husserl, utemeljitelj fenomenologije, je imel 7. in 10. maja leta 1935 na Dunaju dve predavanji z naslovom *Filozofija v krizi evropskega človeštva*, ki ga je pozneje spremenil v naslov *Kriza evropskega človeštva in filozofija*, da bi poudaril pomembnost pojma krize kot svojega pglavitnega zanimanja. Predavanji predstavljata

prvo različico tega, kar je pozneje postalo Husserlovo najpomembnejše delo: to je razprava z naslovom *Kriza evropskih znanosti in transcendentalna fenomenologija*, zdaj šesta knjiga v zbranem delu, ki ga je uredil Walter Biemel. V teh različnih naslovih sta stalno prisotni dve besedi, "kriza" in "evropski"; v vzajemnem delovanju teh dveh pojmov se popolnoma razkrije epistemološka struktura krizne izjave.

Če ta tekst beremo na podlagi spoznanja, ki je sad več kot tridesetletne burne zgodovine, učinkuje osupljivo preroško in tragično. Mnogo tega, kar je v njem povedano, se zdi pomembno še zdaj. Ključna beseda "demitificiranje" (*Entmythisierung*), ki ji je bila usojena tako pomembna vloga, se v tekstu ne pojavlja zgolj kot sad muhavosti jezika (VI.340.4), čeprav kontekst, v katerem se izraz uporablja, ko govori o tem, kaj se zgodi, ko teoretsko naravnani superiorni človek opazuje navadnega inferiornega človeka, zelo veliko razkriva. V Husserlovem opisu filozofije kot procesa, s pomočjo katerega naivne domneve prek postopka kritičnega samorazumevanja postanejo dostopne zavesti, je čutiti zelo moderen prizvok. Husserl si je filozofijo zamišljal predvsem kot avtointerpretacijo, s pomočjo katere je mogoče odstraniti to, kar sam imenuje *Selbstverhulltheit*, težnjo jaza, da bi se skril pred lučjo, ki jo sam meče nase. Univerzalnost filozofskega védenja izhaja iz nenehno razmišljujoče naravnosti, ki si tudi filozofijo samo lahko vzame za svojo témo. Filozofijo opiše kot prolegomeno k novi vrsti prakse, kot "vsesplošno kritiko vsega življenja in vseh življenjskih ciljev, vseh kulturnih sistemov in dosežkov, ki jih je ustvaril človek" in zato kot "kritiko človeštva samega (*Kritik der Menschheit selbst*) in vrednot, ki mu bodisi zavedno bodisi predzavedno vladajo".

Husserlovi tedanji poslušalci in današnji bralci se spričo tega prepričljivega poziva k samokritični opreznosti bržkone ne morejo upreti skušnjavi, da te filozofske kritike ne bi obrnili na tekste Husserla samega, predvsem na tista številna poglavja, ki govorijo o tem, da je filozofija zgodovinska prednost evropskega človeka. Husserl kar naprej zatrjuje, da so neevropske kulture primitivne, predznanstvene in predfilozofske, da jim vladajo miti in da so po naravi nezmožne nepristranske distance, ki je neogibno potrebna za sleherni filozofski premislek. To trdi, čeprav filozofija kot neomejeno razmišljanje o jazu – po njegovi lastni opredelitvi – nujno stremi k univerzalnosti, ki ima svoj konkretni, geografski korelat

v oblikovanju nadplemenskih in nadržacionalnih skupnosti, kot je na primer Evropa. Toda Husserl ne pove, zakaj naj bi se to geografsko prodiranje enkrat in za vselej ustavilo ob Atlantskem oceanu in na Kavkazu. Nihče ne bi mogel biti bolj sprejemljiv za Lévi-Straussovo kritiko zaslepljenega antropologa kot Husserl, kadar nas z najplemenitejšimi nameni opozarja, da v neevropskih kulturah ne kaže iskati možnosti za filozofsko naravnost. O privilegiranem gledišču pogrške evropske zavesti ne podvomi niti za trenutek. Ključnega, odločujočega preizpraševanja, od katerega je odvisna njegova pravica, da samega sebe imenuje filozof, po njegovih lastnih besedah pravzaprav nikoli ni bilo. Zdi se, da se Husserl kot Evropejec ogiba nujni samokritiki, ki je pred sleherno filozofsko resnico o jazu. S tem dela natanko tisto napako, ki je Rousseau ni zagrešil, ko se je previdno ognil temu, da bi pojmu naravnega človeka, temelju njegove antropologije, pripisal kakršenkoli empiričen status. Husserlove trditve o evropski večvrednosti danes gotovo ni treba kritizirati. Glede na to, da govorimo o človekovi superiorni dobri volji, je dovolj zgolj opozoriti na patetičnost take trditve v trenutku, ko se je Evropa kot središče znašla na robu samouničenja, in sicer v imenu svoje neupravičene zahteve, da bi igrala vlogo središča.

Vprašanje vsekakor presega osebni položaj. Glede na to, da Husserl o splošnejši obliki krize govori s stališča, ki ga je dejansko zaznamovala resna osebna in politična kriza, je mogoče reči, da njegov tekst z osupljivo nedvoumnostjo razkriva strukturo vseh izjav, ki jih določa kriza. Husserl dožene pomembno resnico, po kateri pravo filozofsko spoznanje nastane samo, če se obrne nazaj k samemu sebi. Vendar takoj za tem, še v istem tekstu, stori nekaj nasprotnega. Retorika krize izreka svojo resnico na način zmote. Sama je namreč popolnoma slepa za luč, ki jo oddaja. Mogoče bi bilo pokazati, da isto velja za Mallarméjevo delo *Crise de vers*, ki nam rabi kot prvotno izhodišče, čeprav bi bilo zapleteneje prikazati avtomistificiranje tako ironične osebe, kot je bil Mallarmé, kakor tako izjemno poštene osebe, kot je bil Husserl.

Naše vprašanje se pravzaprav glasi takole: Kako se ta vzorec avtomistificiranja, ki spremlja izkušanje krize, nanaša na kritištvo? Husserl je dokazoval neodložljivo filozofsko potrebo po tem, da se načne vprašanje o privilegiranem evropskem stališču, medtem ko je sam ostal popolnoma slep za to nujnost in se obnašal povsem nefilozofsko prav v trenutku, ko

je pravilno dojel prednost filozofskega pred empiričnim spoznanjem. Prednost filozofije je pravzaprav razglašal zaradi pristnosti njenega jezika, a se je, kakor hitro je šlo zanj, nemudoma izmaknil zahtevam po tej pristnosti. Podobno tudi demistificirajoči literarni kritiki pravzaprav zatrjujejo prednostni položaj literature kot pristnega jezika, a se hkrati ogibajo posledicam, s tem da se zapirajo pred virom, iz katerega prejemajo svoj uvid.

Trditev o jeziku, da znak in pomen nikoli ne sovpadeta, je natanko to, kar se v tistem jeziku, ki mu pravimo literarni, jemlje kot samoumevno. Literatura se, za razliko od vsakdanjega jezika, začeneja onstran tega védenja. Je edina oblika jezika, ki ni obremenjena z varljivostjo neposrednega izražanja. To vsi vemo, čeprav nas pri tem zavaja želja, da bi bilo narobe. In vendar se resnica pojavi v predznanju, ki ga imamo o pravi naravi literature, ko se sklicujemo nanjo kot na *fikcijo*. Vse literature, vključno z grško, so bile o sebi vselej prepričane, da obstajajo na način fikcije. Ko v *Iliadi* prvič srečamo Heleno, učinkuje kot emblem pripovedovalca, ki dejansko vojno tke v tapiserijo fikcijskega predmeta. Njena lepota je vzor lepote vseh prihodnjih pripovedi kot tistih bitnosti, ki kažejo na svojo lastno fikcijsko naravo. Učinek zrcalnega odseva, prek katerega umetniško delo prav s svojim obstojem potrjuje svojo ločenost od empirične resničnosti – kolikor je znak, pa tudi svoje razhajanje s pomenom, katerega obstoj je odvisen od konstitutivne dejavnosti tega znaka – označuje bistvo literarnega dela. Bralci vselej degradirajo fikcijo, tako da jo v nasprotju z avtorjevim izrecnim zatrjevanjem mešajo z resničnostjo, od katere se je za zmeraj poslovila. "Le pays des chimères est en ce monde le seul digne d'être habité," da Rousseau zapisati svoji Juliji, "et tel est le néant des choses humaines qu'hors l'Être existant par lui-même, il n'y a rien de beau que ce qui n'est pas" (*La Nouvelle Héloïse*, izd. Pléiade II, 693). To poudarjanje prednosti fikcije pred resničnostjo, domišljije pred zaznavanjem utegnemo razumeti povsem narobe, če ga dojamemo kot nadomeščujoči izraz neke pomanjkljivosti, nekakšnega nepopolnega občutja resničnosti. Pripisano je fikcijski osebi, ki ve vse, kar je treba vedeti o človeški sreči, in ki je na tem, da s sokratsko ravnodušnostjo stopi pred obličje smrti. Ker razkriva željo kot osnovni vzorec biti, ki zavrača sleherni možnost zadovoljitve, presega pojem nostalgije ali želje. Nekje drugje pa Rousseau podobno govori o ničnosti fikcije (*le néant de mes chimères*). "Četudi bi se vse moje sanje

uresničile, bi bil še vedno nezadovoljen, še naprej bi sanjal, fantaziral, želel. V sebi bi našel nerazložljivo praznino, ki je nič ne bi moglo zapolniti, hrepenenje srca po neki drugi vrsti izpolnitve, ki si je ne morem zamišljati, ki pa me vendarle privlači." (Pismo Malesherbesu, izd. Pléiade I, 1140)

Za te tekste je mogoče reči, da so romantični. Namenoma sem izbral obdobje in avtorja, o katerem mnogi menijo, da se je najbolj motil. Vendar ko naj bi označili to vrsto zavesti, omahujemo glede rabe izrazov, kot sta nostalgija in želja. Kajti vsaka nostalgija in želja sta samo nostalgija in želja po nečem ali za nekom. Zavest tu ni posledica odsotnosti nečesa, ampak je sestavljena iz prisotnosti nič. Pesniški jezik poimenuje to praznino z zmeraj novim razumevanjem in se je, podobno kot Rousseaujevo hrepenenje, nikoli ne naveliča vedno znova imenovati. To nenehno imenovanje je tisto, čemur pravimo literatura. Tako kot lirika nastane v trenutkih spokojnosti, v odsotnosti dejanskih čustev, in nadaljuje z izmišljanjem fikcijskih čustev, da bi nastala iluzija spomina, si prozno delo izmišlja fikcijske subjekte, da bi ustvarilo iluzijo o resničnosti drugih. Toda ta fikcija ni mit, ker se zaveda, da je fikcija, in samo sebe tako tudi označuje. Fikcija ni demistifikacija, saj je demistificirana že na samem začetku. Kadar moderni kritiki mislijo, da demistificirajo literaturo, je dejansko ona tista, ki demistificira njih. A glede na to, da se to nujno dogaja v obliki krize, so literarni kritiki slepi za to, kar se dogaja v njih samih. V trenutku, ko zatrdijo, da so z literaturo opravili, je ta vsepovsod okoli njih. To, kar imenujejo antropologija, lingvistika oziroma psihoanaliza, ni nič drugega kot literatura, ki se kot Hidrina glava zmeraj znova pojavlja prav tam, kjer naj bi že bila potisnjena nazaj. Človeški duh je pripravljen prenesti neverjetno veliko izkrivljanj, zato da bi se ognil soočenju z "ničnostjo človeških zadev". Ker nočemo videti, da napaka tiči v naravi stvari, jo raje pripišemo posamezniku, "romantičnemu" subjektu, in se tako umaknemo v zgodovinsko shemo, ki je – ne glede na to, kako apokaliptično utegne to zveneti – v osnovi pomirjujoča in prijetna.

Lévi-Strauss se je moral odreči pojmu subjekta, zato da je obvaroval razum. O subjektu pravi, da je v bistvu "foyer virtuel", zgolj hipoteza, ki so jo postavili znanstveniki, da bi obnašanju bitnosti dali konsistenco. Metafora, ki jo je uporabil v svoji trditvi, da se "miselne dejavnosti <strukturalistov> nanašajo na svetlobne žarke, ki izhajajo iz namišljene goriščne

točke", ima svoje poreklo v elementarnih zakonih optičnega prelamljanja. Podoba je toliko bolj osupljiva, ker se poigrava z zamenjevanjem imaginarnih mest fizika in *fiksijskih* bitnosti, ki se pojavljajo v literarnem jeziku. Namišljena goriščna točka je kvaziobjektivna struktura, postavljena za to, da bi dala racionalno celovitost procesu, ki obstaja neodvisno od jaza. Subjekt z zgolj pikčasto črto geometrične konstrukcije zapolnjuje to, kar se naravnemu razumu ni zdelo vredno eksplicirati; njegova vloga je pasivna in neproblematična. "Namišljeno gorišče", strogo vzeto, predstavlja nič, vendar nas njegova ničnost bolj malo zadeva, ker je že en sam razumski akt dovolj, da mu omogoči način biti, ki ne nasprotuje racionalnemu redu. To pa ne drži za imaginarni vir fikcije. Tu je človekov *jaz* izkusil praznino v sebi, izmišljena fikcija pa se daleč od tega, da bi zapolnjevala praznino, vzpostavi kot čista ničnost, *naša* ničnost, ki jo izraža in znova potrjuje subjekt kot udejanjevalec lastnega neravnovesja. Lévi-Straussova ukinitiv subjekta je kot poskus obvarovanja znanstvenega statusa etnologije popolnoma upravičena. Vendar prav zaradi tega vodi naravnost k širšemu problemu ontološkega statusa jaza. Od tod naprej bi bila filozofska antropologija nezamisljiva, če ne bi upoštevala literature kot osnovnega vira svojega védenja.

Prevedla **Jelka Kernev Štrajn**

De Manov esej *Kritištvo in kritika* je uvodno poglavje iz njegove knjige *Slepota in uvid* (Blindness and Insight), ki bo v slovenskem prevodu v kratkem izšla v knjižni zbirki Labirinti revije Literatura.

ZADNJA IZMENA

Hansjörg Schertenleib*Brat in sestra*

(Odlomek iz romana)

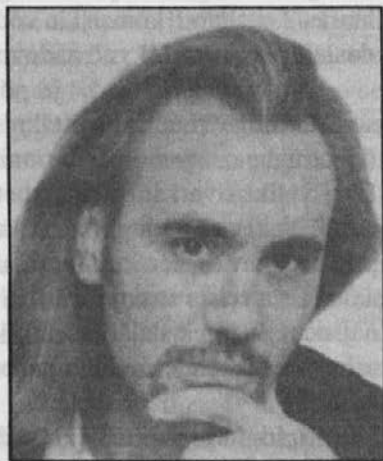
Brat in sestra

Martina je položila indijanski horoskop, svoj rokopis, ob pisalni stroj. Najprej je na ovojnico z oznako zoološke trgovine natipkala bratov naslov, potem pa v stroj napela list in začela prepisovati zgodbo o žabah. Verzalka M se je zatikala in Martina je morala vsakih nekaj vrstic odstraniti pokrov, da bi vzvod potisnila nazaj. Končno je pokrov odstranila in ga položila na tla; zdaj je videla bobnič barvnega traku, kako je ob vsakem udarcu skočil malce naprej. V tišini so tipke na papir udarjale neznansko glasno, črko za črko, in ko je Martina naredila premor, je potisnila svetleč globus na rob mize in se odpravila na majhno potovanje okoli sveta.

Zakaj je nekaj žab zapustilo vodo

V davnih časih so žabe živele v vseh ribnikih, jezerih in rekah sveta. Povsem zadovoljne so pele svoje pesmi, sedele na svojih lilijah in legale jajca, ta so se spreminjala v paglavce in potem – kot da bi se zgodil čudež – v žabe. Življenje je bilo lepo in žabe so bile zvečine srečne.

Vendar je nekega dne eden izmed žabjih poglavarjev – njegovo ime



je bilo Ripid-do – postal nezadovoljen. S svoje lilijeve je lahko dan za dnem v daljavi nekaj opazoval. To, kar je videl, je bilo večje, kot pa tisto, kar je videl kadar koli prej. Večidel je bilo zeleno, navzgor pa je postajalo belo. Opazoval je, kako se je veliko drugih živali plazilo, na videz lačnih, navzgor, in ko so se čez ure vrnile, so napravile vtis, kot da bi dobile veliko hrane. Z muhami, komarji in vodnimi insekti, s katerimi se je prehranjeval doslej, počasi ni bil več zadovoljen.

"Na tej veliki stvari," je pomislil, "morajo biti čudovite stvari. Zato so tudi druge živali videti tako srečne in site, ko se vrnejo. Ni pravično, da me žabe ostajamo v tem ribniku in da moramo jesti vedno isto. Hočem k tej veliki stvari in si priskrbeti nekaj takega, kar je moč dobiti za jed tam." Nekega dne je poklical kačo, ki jo je videl, kako se je plazila dol po veliki stvari, ter jo povprašal, kje je bila in kaj je jedla.

"Tista velika stvar je hrib," je dejala kača. "Na njegovem vrtu so največji, najsočnejši in najslajši insekti, kar sem jih doslej videla. V primerjavi z njimi so tukajšnje muhe kot komarji. Kako srečna sem, da lahko grem na hrib!"

Ripid-do je razmišljal o kačinih besedah, polotila se ga je strahovita lakota po dobrotah, ki jih je opisala kača. Vsem žabam je začel praviti o tem. In ko je o tem poročal, je zvenelo tako vabljivo, da so to hotele poskusiti vse žabe. Kmalu so žabe iz tega ribnika pripovedovale žabam sosednjega in tako se je novica hitro razširila, da so vse žabe v vseh ribnikih, potokih, jezerih in rekah okrog hriba postale nezadovoljne s tem, kar jim je dodelil Veliki Duh.

Končno je Ripid-do smelo predlagal: "Priatelji," je rekel, "ker vas Veliki Duh očitno poskuša prikrajšati za najlepše stvari v življenju, krenimo na svojo pest na tisti hrib in pozabimo na kraje, kjer živimo zdaj." Nekaj žab je privolilo v ta predlog. Resnično so bile prepričane, da je Veliki Duh nanje pozabil ali jih prezrl. Druge so spet menile, da bi bilo težko živeti na hribu in zunaj vode, ne glede na to, kako veliki so insekti. "Strahopetci ste," je odvrnil Ripido-do. "Me žabe lahko živimo na zemlji. Zmoremo vse. Ali ne sedimo že ves dan na naših lilijah zunaj vode? Veliki Duh samo zato govori, naj ostanemo zunaj vode, da bi nas odvrnil od vseh teh čudovitih reči, ki jih uživajo druge živali. Gremo na hrib!" Ko je končal svoj govor in ko je bil govor sporočen vsem žabjim ribnikom, je Ripi-do v sebi zaslišal

glas. "Mali brat," je rekel glas, "vse sem vam dal, kar potrebujete za dobro življenje. Ne pehajte se za stvarmi, ki jih imajo druge živali. Bodite srečne in pojte slavospeve dobrim stvarjem, ki jih imate.

In ne odpravite se danes na hrib, to bi pomenilo samo nesrečo."

Čeprav je Ripid-da to spravilo v negotovost, je bil kljub vsemu tako trdno prepričan, da mu bo kaj ušlo, zato se za opozorila Velikega Duha ni zmenil. Kmalu se je z žabami, ki so mu sledile, odpravil na hrib. Ko so prispeli do vznožja hriba, so ugotovili, da so se druge živali, ki so se po navadi k jedi odpravljale navzgor, razburjeno vračale. "Na hribu danes nekaj ni v redu," mu je rekla kača, s katero se je pred kratkim pogovarjal. "Vrnite se v svoje ribnike!"

Žabe pa so bile trdno odločene. Ripi-do je bil prepričan, da je Veliki Duh vse druge živali prisilil k tako čudnemu obnašanju, saj bi tako žabe prelisil, in da so živali prostovoljno privolile v to, ker hrane niso hotele deliti z vso vojsko žab, ki so hitele na hrib.

In tako so se kljub vsem opozorilom odpravile navzgor in iskale slastne insekte, saj so upale, da jih bodo našle. In nekatere so zares našle nekaj insektov, ki so bili večji in slastnejši, kot so jih videle kadar koli prej. Zvečine pa so insekti letali – kot tudi druge živali – v velikih rojih v dolino.

Med hojo so žabe opazile, da se je bel sneg na vrhu hitro topil in da je voda v hudournikih začela dreti s hriba. Ko so to videle, so se nekatere prestrašile in hotele so se vrniti. Vendar jih je Ripid-do označil za strahopetce in jih pozval, naj gredo naprej. Kmalu je hudournikom sledila reka iz staljenega kamna in se zlila čez gorski hrbet, velik parni oblak je zagrnil vse žabe in jim požgal kožo.

"Ne vračajte se, bratje in sestre," je zakričal Ripid-do. "Če Velikemu Duhu pokažemo, da njegovim zvijačam ne bomo nasedli, bo vsega kmalu konec."

Vendar konca ni bilo videti – prav nasprotno: bilo je še hujše, izbruh vulkana pa je naraščal. Ripid-do ni vedel naprej; zadnji hip je spoznal, da je veliko veliko bratov in sester spravil v nevarnost, samo zato, ker je to, kar je hotel, imel za pomembnejše kot pa to, kar mu je namenil Veliki Duh.

"Veliki Duh," je molil z vso gorečnostjo, "želel bi žrtvovati samega sebe, če boš rešil vse žabe, ki so mi sledile. Ne bi bilo pravično, če bi morale

trpeti zaradi mojih napak. Moral bi poslušati tvoja in svarila drugih živali."

"Mali brat," je zaslišal glas v ušesu, "rešil bom vse, ki so ti sledili, ker so dobili poduk. Naj skočijo v slap, ki je pred vami. Varno jih bo spravil nazaj v ribnike, potoke in jezera. Vendar ti ne smeš skočiti vanj."

Ripid-do je storil, kakor mu je bilo naročeno. Kmalu je vse žabe odnesla voda na varno. Ripid-do je sedel tu in opazoval, kako je slap postajal vedno močnejši. Vedel je, da je naredil napako, in pričakoval je, da ga bo doletela usoda. V hipu ga je zadel sunek vetra in ga odpihnil na drevo, ki je bilo tako visoko na hribu, da ga slap ni mogel več doseči. Zdaj je bil na varnem in videl je, kako se je izbruh vulkana bližal koncu.

"Mali brat," je spet zaslišal glas, "ker si si tako želel živeti na hribu, boš to odslej imel. Manjši boš kot prej in ne boš več živel v vodi. Drevesa bodo tvoja domovina in domovina tvojih otrok za vse naslednje rodove."

Tako so nastale drevesne žabe, ti čudni, na kopnem živeči sorodniki srečnih vodnih žab.

Martina je prepognila pet strani in jih spravila v ovojnico. Tipkanje s starim strojem jo je utrudilo in ugasila je delovno svetilko.

Temno kot v rogu je bilo zdaj na Martininem Dunaju. Glavo je položila med prekrižane roke in zaspala v prijaznem blesku osvetljenega planeta.

In pred zamreženim oknom je stala noč. Črna kot vranja peresa.

6.

ZA ZAPRAŠENO IZLOŽBO SE JE USTAVIL ČAS.

Dolge in mirne popoldanske ure so bile Martini najbolj všeč; živali so zaspale, in samo redko kdaj so kupci zašli v zoološko trgovino v Josefstadtu. Največkrat so bile to stare, osamljene ženske, ki so se pogovarjale s svojimi prenažrtimi dakli, kot da bi bili ljudje. Priložnostno so pri njej kupovali tudi moški v lodnastih plaščih; na kratkih vrvicah so vodili svoje izučene ovčarje v trgovino, to je bilo sicer prepovedano, in Martina je polna gnusa pomislila na pošasti, polne sovraštva, na Stephansplatzu, na žugajoče pesti starcev in na fašistične parole.

Zvečine pa je nemoteno sedela za blagajno, ob sebi je imela kup knjig in ta je rasel iz dneva v dan – stanje, ki jo je spominjalo na njene bralne

dopoldneve na podstrešju, čeprav doslej še ni odprla nobene knjige iz knjižnice gospe Brandl. Ni ji bilo do tujih zgodb in predvsem premišljevala je.

Ptiči so žvrgoleli, morski prašički žvižgali, ona pa je potovala skozi spomine kot skozi kakšno hišo, v kateri ni poznala niti polovice sob. Še nekajkrat je telefonirala Markusu, slušalko pa je vedno znova dvignila njegova druga žena in trdila, da Markusa ni doma in naj končno opusti svoje otročje klice. V desetih zakonskih letih sta se zanašala čisto sama nase in živela odmaknjeno v idili, ki je delovala samo zaradi domneve, da vesta vse bolje kot drugi. Potemtakem je bilo lahko držati skupaj. Na vsaki dve, najpozneje na vsaka tri leta sta se preselila, iz ene vaške skupnosti v drugo, včasih sta celo poučevala na isti šoli. Vsako izmed njunih stanovanj je imelo okusno in uporabno opravo; mesece in mesece sta lahko iskala čisto posebno preprogo ali pa senčnik za stoječo luč ob knjižni omari. Ko je bila stanovanjska oprava popolna, sta se osredotočila na stanovanjske oglase in na razpise delovnih mest.

Tokrat se Martina ni spraševala, pred čim je pravzaprav odhajala.

Markusova tesnoba je bila njegova moč in vedno znova mu je uspelo, da je bila Martina deležna. Blato, v katero si se brez odpora potopil, kajti proti svoji tesnobi se ni bojeval, hranil jo je, kot se hrani zverina, dokler ni tako močna, da komu odtrga glavo. In tako je bila njegova tesnoba baterija, ki ga je ohranjala pri življenju. Verjetno bi jo že enkratna nezvestoba obranila pred katastrofo.

Ko sta si po sedmih letih priznala konec, sta se odločila za otroka – reševalni poskus, ki bo propadel, to je Martina vedela že med nosečnostjo. Ko jima je zdravnik razkril, da je njun sin avtist, sta to zagrabila kot naslednjo priložnost in bila na skrivaj srečna, kot sta leta pozneje priznala, za dvojno nalogo, ki se jima je zastavila. Bolezenske značilnosti njunega sina so se slišale kot opis stanja njunih zadnjih zakonskih mesecev. In tako sta program, ki sta ga za Ralpa izdelala skupaj z nekim specialistom, hkrati razumela kot reševalni program njune zavožene zveze. Martina je odpovedala službo in z opazovanjem začela razumevati svet svojega sina. Dneve in dneve je sedela ob njem; sončna svetloba mu je poplesavala po telesu in po tleh se je vrtela vrtavka. Ralphovi gibi so bili natančni in usmerjeni samo na plastično vrtavko; nikoli ni pogledal skozi okno in zdelo se je,

da Martine sploh ne zaznava. Če je izpustil edini predmet svojega sveta, se je začel pozibavati z zgornjim delom telesa; pogosto ure in ure trajajoč ritual, ob katerem je z odprtimi očmi bolščal sam vase in postal ujetnik svoje simulirane dejavnosti.

Po nekaj tednih je Martina videla dovolj. Kupila je še drugo vrtavko in začela posnemati Ralpa. Tako sta sedela drug ob drugem na tleh in bolščala v simbole. Sonce, mesec, riba in ptica: slike so tudi za Martino postale edine koordinate sklenjeno delujočega univerzuma. Vsa Ralfova energija se je osredotočila na to vrtavko – bila je predvidljiva in je v celoti ustrezala njegovi predstavi o času in prostoru, v kateri ljudje niso imeli prostora: premikali so se nepreračunljivo, bili so glasni in zmedeni. Po nekaj mesecih Martina ni več videla razloga, da bi Ralpa navdušila za miroljuben in organiziran svet stvari; predobro je razumela njegovo držo in popolnoma se mu je prilagodila.

Tako sta tristopenjski program in Ralfovo zdravljenje propadla. Martina je obtičala v pritrjevanju in sočustvovanju in zato je bil že naslednji korak odveč: Ralpu naj bi pokazala, da je bil njen svet predvidljiv in zares preračunljiv in da se je splačalo zapustiti kozmos stvari in samoinscenirajočih ritualov. Tretja stopnja, učni program, ki so ga razvili vodilni zdravniki, je izgubil vsak smisel. Po letu dni, Ralph je imel medtem dvaintrideset mesecev, so ga po nujnem nasvetu zdravnikov poslali v dom. Ko Martina kmalu nato ne bi bila spoznala nekega moškega, bi tudi ona izginila v njegovem svetu stvari.

Ker o skokih čez plot ni imela pojma, je bil njen zakon izgubljen. Martina se je natančno spominjala avtomobilske vožnje v Juro, pri kateri je vse propadlo: megla in zakotne kmetije s konji, ki so se za belo svetlečo se ograjo podili po jasi, in končno spodnja postaja vlečnice, na kateri so bila okna zabita z deskami. Vendar kmalu ni bilo nobenega drevesa več in cesta se je končala ob vznožju melišča.

"In zdaj," je posmehljivo rekel Markus, "bi se rada v tej od boga zapuščeni kamniti puščavi sprehajala?"

V stranski dolini so ob hiši stale barake, pokrite s ploščami iz iskrečega se gnajsa.

"Tu bi rada stanovala," je rekla Martina spravljivo.

"Vendar ne z mano."

"Potem pač sama."

Napravila sta nekaj korakov, čez jaso je vel veter. Rumeno ožgana trava je bila vlažna.

"Saj to je nesmisel."

Martina se ni odzvala.

"Pri tem usranem vremenu avto zapustiti samo za sekundo. Kaj sploh želiš tukaj?"

"Potem se odpeljiva pač nazaj."

Komaj da je Markus odprl vrata, mu jih je sunek vetra iztrgal iz rok. Martina je videla svojega moža, kako ga je sunek vetra odnesel v skalnato puščavo – drobcena figura z nemočno mahajočimi rokami. Strmoglavi naj, si zlomi tilnik. Markus je zaloputnil vrata in odpeljal. Pozneje, ko sta že videla vaše strehe, so skozi oblake prodrli sončni žarki. Turisti so se sprehajali v vetru, pisane pelerine so bile napihnjene kot baloni. Markus je spodaj ustavil avto; na preprogi so ležali kamni priročne velikosti. Udarec, je pomislila Martina, in vetrobransko steklo bi počilo. Molče sta sedela v avtu in kadila, sonce je že grelo plastiko armaturne plošče.

Skozi gozd se je s cvilečimi zavorami previdno pripeljal tovornjak, natovorjen z lesom. Za zatemnjenim steklom je kraljeval mišičast voznik, na steni kabine pa je Martina zagledala sliko lepotice.

"In zdaj?"

"Kaj pa vem. Sprehodiva se malo."

Na strmini so se gnetle ovce, ob strani je sedel mož. V breznu se je penila voda, mešani gozd se je pogrezal v vas. Vrhovi hribov so bili zagrnjeni v oblake in spregovorila nista niti besedice, čeprav sta hodila tesno drug ob drugem. Grmovje je stalo v razrahljanih vrstah in obrobilo pašnik, na katerem je revskajoč poskakoval pes. Iz nižine je pihljaj veter; če ga ni bilo, je spet postalo zadušljivo.

"Ustrano vreme. Že se potim kot svinja".

Končno spregovôri, je pomislila Martina, spregovôri, saj vse to nima nobenega smisla, niti najmanjšega smisla nima. Povej mu končno o drugem moškem, zdaj in tukaj.

In potem mu je vse povedala.

Markus je negibno obsedel, dokler Martina ni več vzdržala in je vstala. Do avta je potrebovala skoraj pet minut. Vendar je Markus ni dohitel, in

takoj je šla naprej, po kačasti cesti navzdol. Martina je stopila na vlak, ki je pripeljal, prav ko je prišla na peron.

Pretepala se nista nikdar; enkrat mu je Martina vrgla knjigo tesno mimo osuplega obraza, bil je leksikon, težak kot kamen. Markus se je obrnil, jo prijel za glavo in jo za dolge lase potegnil v mednožje.

"Tam," je kričal, "liži ga, presneta cipa!"

"Pusti me!"

In potem mu je nohte povlekla čez ličnico, skorajda nežno, in kljub temu so globoke praske potem takoj krvavele. To je bila slika, ki ji je za zaprašenim izložbenim oknom v Josefstadtu vedno znova blodila po glavi. Njeni polakirani nohti, njeni hitri gibi, in potem Markus, obnemel od strahu in osupel zaradi krvi na svojih prstih, ki so takoj segli v rano.

Ko je končno vsaka misel ob tej sliki okamenela, nohti, kri in Markus, ki je na najneumnejših koncih iskal obliže, dokler mu končno rane ni oskrbela ona, in ko se je vsak poskus spominjanja končal s to sliko, je bila Martina vesela obiska gospe Brandl. Natanko ob petnajsti uri je v njeno trgovino vsakokrat prinesla termovko z vročo kavo in potem sta sedeli v pisarni in klepetali. Martina je svojo najemodajalko naučila preproste italijanske igre s kartami, vendar je pa nikdar nista igrali za denar. Tista, ki je izgubila, je morala prinesiti sladico iz slaščičarne čez cesto z dvema marmornatima mizicama, s prastarim kavnim strojem in papagajem, ki ga je lastnica pred več kot desetimi leti kupila pri gospe Brandl in ki je sedel ob vhodnih vratih, zmerjajoč in grajajoč.

Danes Martina ni imela sreče; izgubila je prve štiri igre in brez komentarja stekla čez cesto. Dve mizi sta bili zasedeni in dve stari teti, nosili sta usnjene rokavice in klobuk s pajčolanom, sta se glasno pogovarjali:

"Strašno, to pecivo, strašno!"

"Res je. In tako strašno majhni koščki!"

Papagaj se je posmehoval, očitajoč, stresajoč verižico, na katero je bil privezan. Martina je kupila makovo potico in izgubila tudi naslednje štiri igre. Proti četrti uri je gospa Brandl zapustila svojo zoološko trgovino in Martina se je usedla spredaj. Da bi ušla svojim kot britva ostrim nohtom in Markusovemu krvavečemu licu, je odprla eno izmed knjig: Ricarda Huch, *Razosebljenost*, prva izdaja iz leta 1921. Komaj da je prebrala prvo vrstico gesla Gottfrieda Kellerja v knjigi, že je pri vratih pozvonilo.

Nenavadno je bilo, da je vedela, ne da bi pogled dvignila od knjige, da v trgovino ni stopila katera od običajnih starih gospa, prav tako tudi ne kak gospod v lodnastem plašču; nobena stranka, temveč gost. Moto je prebrala do konca, s pospešenim utripom.

"Golobov ne prodajate?" je vprašal.

"Že", je odgovorila Martina, ne da bi ga pogledala, "vendar samo take, ki živijo in odletijo, na žalost."

"Mora pa biti zelo napeto, to, kar berete."

"Če so bile osebne podobe iz religije izvlečene, njena svetišča propadejo, ostanek je pa samo molčanje," je brala Martina in ga končno pogledala. Nosil je kavbojke in črn platnen jopič, na njegovem reverju je visel metuljček iz pločevine.

"Ampak danes dovoliš, da te povabim na kavo, a ne?"

"Ne," se je Martina smehljala, "na večerjo."

"Če boš rekla McDonald, bom izvlekel revolver."

In potem si je Robert dal pokazati vse ptice pevke; Martina jih je dvigovala iz kletk in jih postavljala na svoj kazalec, tam so razburjeno mežikale z očmi, ker niso vedele, koga naj gledajo, žensko ali moškega.

Signorina soba

(Odlomek iz romana)

II

Hiša moških in Signorina soba

2.

Sedel sem med posteljo in omaro, pri zagrnenih zavesah, ki so zadrževale sončne žarke in jih precejale v motno zlato. Odpreti samo vrata, to ne bi bilo dovolj. Treba je bilo vstopiti v sobo, da bi me odkrili. Martoc-

chia je kašljal. Ležal je na hrbtu, z roko na ustih. Spal je tako globoko, da ga je dihanje komajda premikalo. Njegova upadla, gola glava je nepremično ležala na blazini, iz ušes so mu rasli šopi dlak. Zadnje dni sem se potem, ko sem porazdelil zdravila, vedno usedel v Martocchievo sobo. Skrit za omaro sem v sobi preprosto sedel in pustil minevati čas. Hrup na medicinskem oddelku je bil moški, vojaški, oddaljeni glasovi kratki in gospodovalni. Po nekaj minutah sedenja v Martocchievi pozabljeni sobi sem vedno zapadel v nekakšno polspanje, na novo urejeval stvari in dogodke iz otroštva. Pozabljal, zavestno izgubljal in na novo izmišljal. Oče, ki sedi pred hišo, na kolenih puška, ki jo vestno čisti. V ozadju šola, neskončna vrsta ponošenih čevljev. Nikdar ga nisem videl s puško. Ni ga bilo moč videti. Izmaknil se je pogledom odraslih. Pod posteljami, če si odpihnil kepice prahu, oblaki prahu, v omarah in v tistem kurniku: konjska oprema na leseni steni, bikovka. Sedla. Tresoč od razburjenja, sem polizal madež v Carlinih bombažnih hlačkah. Tako torej diši svet velikih, žensk. Samo obotavljivi udarci s paličicami, ki jih izrezljavamo iz oreha, puščajo maroge. Moj nož z osmimi zložljivimi deli povzroči vznemirjenje, osem funkcij, s škarjami za nohte in pilico vred, prinesen iz Švice. Ob koncu poletja bo križ zlizan, zbledel. Mati, ki kliče moje ime, takrat še ni zaljubljena v moža iz pisarne, svojega šefa. Oče, ki puško razstavlja, sestavlja in spet razstavlja. Puška s toplim kopitom iz rdečkastega lesa. Madež na betonskih tleh v Carlini kleti ima obliko psa, točno. Štiri tačke, gobec, rep. Gobec. Zajce strelja njen stari oče z mesarsko pištolo, pozneje prav tako hočem imeti na obrazu take velikanske bele brke, sprožiti. Pustiti izkrvaveti, odreti kožo. Izprazniti. Igram se smrt in ležim v njenih dekliških rokah, pustim se oblizovati od glave do pete. Ne smem ničesar pokazati, ničesar čutiti. Pozneje mora umreti, na milost in nemilost je prepuščena meni. Mojim spretnim rokam, majhnemu jeziku, mojim čistim zobem, prstom. Moji nenatančni, pubertetniški jezi. Onanija je nezdrava, bolna.

Na Martocchievi nočni omarici je ležal kup obrabljenih zvezkov *Reader's Digest*. Zdaj je bilo v hiši zelo tiho, v roke sem vzel enega izmed zvezkov in ga prelistal.

"Neumna publikacija," je rekel Martocchia.

Še zmeraj je ležal na hrbtu in me pogledal s koticom očesa.

"Tudi jaz bi storil to," je rekel.

"Kaj storil?"

"Sedel bi k spečemu Martocchiu v sobo. Se skrila. Izogibal. Izginil," je rekel.

Molče sem listal naprej. Ognjeniki. Izumrle živalske vrste. Ledeniki, ki se topijo. Vsi velikani svetovnih morij. Potovanja s celine na celino. Kdo je izumil električni stol? Likalnik? Kako sem premagal svojo bolezen! Moja prva domača žival! Širokoglavi plazeči vrečar.

"Revija za idiote," je lajal Martocchia.

"Zakaj sploh je pri vas?"

"Z mano gre bliskovito navzdol. Serija, ki se razteza čez štiri številke, se ukvarja z ljudmi, ki so za las ušli smrti. Zelo pomirjevalno. Čeprav vsi seveda lažejo. Rak. Grozljive nesreče. Notranje poškodbe. Krvave zadeve. Podedovane svinjarije. Odstranjeni organi. Čudež za čudežem. Zelo pomirjevalno. Ravno ponoči, ko je v hiši tako mirno, da ti kri po glavi buči kot reka."

Stokajoč je vstal, iz njegovih ust je visela slinasta nit. Na hodniku so se približevali glasovi in koraki, molčala sva, dokler se niso oddaljili.

"Mene so zmeraj zanimale samo tri stvari," je rekel Martocchia. "Gledališče. Dante. Ženske. To je vse."

"Čaj?" sem vprašal. "Kavo?"

"Čaj. Bedarija. Hamlet. Je bila moja bleščeča vloga. Gledališče na turneji po vsej Italiji. Po navadi sem svoje občudovalke vzel takoj v garderobo. Med rožami. Modri Natan. Beneški trgovec. Bleščeče vloge, kot rečeno. Nekoč je kritik Ricasoli padel v sredo boja. Dama naga na mizi za ličenje, jaz kostumiran v Prospercija prek nje, v njej. Odtlej zaklepam vrata. Zmeraj. Krvosesu je zaprlo sapo, mamma mia. Moj meč je tičal globoko v držaju. Glavna moška vloga v razkrečenih nogah v mestu znane soproge."

Na tiho se je smehljaj in me prosil, naj odgrnem zavese. V prostor je ostro zasijalo sonce, Martocchia je ležal stegnjen in z odprtimi očmi gledal v luč. Veterani so raztreseni sedeli v parku. Daleč drug od drugega so bolščali v praznino, kadili. Eden je imel na glavi kapo. Lorenzini se je s še dvema drugima rekrutoma ravno loteval košnje še zadnjega ostanka trave. Slišal sem šviganje kose in ujel muho, jo ob prvem poskusu zadržal v roki in jo, presenetljivo, potem izpustil. Čez nekaj sekund sem ubil potem

drugo, nezbrano sem udaril. Na hrbtišču roke mi je ostala tekočina. Razmazano telo sem otresel na tla, ga potisnil pod Martocchievo posteljo.

"Zaupno," je rekel, "imaš izkušnje?"

Sédel sem na njegovo posteljo, Gosto listje je pokrivalo okno, zadaj je bilo mogoče videti del strehe glavnega trakta, nejasno migetajočega, kot da bi puhtelo v vročini.

"Ženske," je rekel Martocchia, "se spoznaš nanje?"

Napravil je kratek premor in me zgrabil za roko. Zunaj na hodniku so na linoleju cvilili gumijasti podplati, zaloputnila so se vrata.

"Že vidim. Nobenih izkušenj. Vendar brez skrbi. Pri tvoji starosti to ni še nobena tragedija. Vihravi bikci, ki prekoračijo mero. Pravi mojster pa ne hiti. Vzame si veliko časa."

Martocchia je spustil mojo roko.

"Na Siciliji sem se neke ženske štiri noči zapored samo poznavalsko dotikal in jo božal. Naužiti sem se hotel poželenja po njej, razumeš? Šele peto noč sem jo ljubil. Seveda je pa treba vedeti, kako se temu streže. Jaz to vem. To mi lahko verjameš. Imel sem ne samo telo te ženske, temveč tudi njeno dušo."

Martocchiev obraz je žarel. Trzajoč je premikal svojo ponosno, golo glavo.

"Samo pomisliti moram na besedo 'ljubezen' in že se mi tresejo kolena."

Odkril je odejo in mi pokazal svoje kosmate noge, ki so se pretirano tresle.

"Sad moraš tako dolgo iztiskati, da iz njega ne pride več niti kapljica soka," je šepetal, "in če sad ni lep, popoln, ga sploh ne akceptiram." Neumite noge so zaudarjale, pokrtil sem ga. V parku je bilo slišati glasne glasove, zato sem se postavil k oknu. Lorenzini in oba druga rekruta so se prepirali z nekim veteranom, ki je stal v nepokošeni travi in sem ter tja mahal s koso. Zemlja na neutrjeni dovoznici je bila suha in svetla in se je kot pesek prašila pod kolesarjevimi kolesi.

"Vedno sem iskal lepoto," je rekel, "ampak kdo tega ni? V moji komodi boš našel ovojnico brez napisa." Pokazal je na nočno omarico, jaz pa sem odprl tri predale in jih preiskal. Našel sem zdravila, odrske fotografije, robčke, očala z razbitim steklom, iz revije za moške iztrgane strani, kondome, mrežo za lase in, končno, ovojnico.

"Odpri jo, daj, preberi."

Rumenkast papir je imel zapleteno vodno znamenje in ročno izdelan rob. Pisava je bila izostreno jasna in ni bila napisana s pomožnimi črtami.

"Preberi," je ponovil, "to je to. Moj dokončni seznam. Daj!"

1: Noge/prsti

2: Ritka

3: Roke

4: Prsi

5: Sramne ustnice

6: Ustnice

7: Gležnji

8: Trebuh/popek

9: Vrat

10: Hrbet

"In?" je vprašal Martocchia, ne da bi počakal na odgovor, "Moj čisto osebni seznam ženskih delov telesa. Veliko let sem se ukvarjal s tem. Leta in leta spreminjal, zavrgel, na novo odkrival in se začel zanimati za druge stvari. Vendar bi to bilo lahko dokončno. Pred tremi tedni sem ga končal."

"Kdaj?"

"Nikar ne misli, da poželenje popusti. Velika zmota, mladi mož. Vse bi dal za zadnjo noč z žensko. Vse. Svoj vid, sluh, glas. Vse. Samo rok ne."

Prevedel in spremno opombo napisal **Slavo Šerc**

Hansjörg Schertenleib se je rodil leta 1957 v Zürichu. Izučil se je za stavca in tipografa, od leta 1981 pa živi kot svobodni pisatelj. Nekaj časa je bival na Dunaju in v Londonu, zdaj je njegovo stalno bivališče v Švici, v Beinwilu/See. V sezoni 1990/91 je bil hišni avtor pri baselskem gledališču, pa tudi sicer je avtor številnih iger, uprizorjenih na nemških in švicarskih odrih. Poleg gledaliških iger piše tudi radijske igre, pesmi in seveda prozo. Za svojo ustvarjalnost je prejel številne literarne štipendije in nagrade, med drugim štipendijo *Pro Helvetia* in štipendijo Nemškega literarnega sklada, nagrado *Christine-Lavant* za liriko (1995),

nagrado *C. F. Meyer-Preis* (1983) in *Kranichsteinerjevo literarno nagrado* (1995).

Literarnemu občinstvu se je Schertenleib predstavil leta 1982 z zbirko pripovedi **Grip**. Leto pozneje je izšel roman **Die Ferienlandschaft** (Počitniška pokrajina). V obeh knjigah je že mogoče zaznati Schertenleibovo poetiko, ki bi jo lahko označili takole: iskanje izgubljenega otroštva, izgubljenih spominov in vsega pozabljenega.

V zbirki petih pripovedi **Die Prozession der Männer** (Procesija moških, 1985) Schertenleib prodira v prostor med fantazijo in resničnostjo. S senzibilnostjo in natančnostjo pripoveduje o osamljenosti in hrepenjenju ter krhkosti ljubezni, zanima ga pa predvsem iluzija, ki se pojavlja na ozadju resničnosti.

V pripovedi **Antiquar** iz leta 1991 spremljamo življenje Arthurja Dolda. To poteka urejeno, mirno in pregledno, potem pa se po napadu na njegovo trgovino, pri tem je ranjen, razkolje in Dolda tako še enkrat zagradi preteklost.

V romanu **Geschwister** (Brat in sestra, 1988) nas Schertenleib vodi prek švice na Dunaj, v Mehiko, Nemčijo in na otok Formentera; pripoveduje pa o bratu in sestri, ki sta se od mladosti komajda videla in se po dramatičnih dogodkih znova spominjata drug drugega. Učiteljica Martina po nekem škandalu na šolski konferenci zapusti Švico, da bi si končno uresničila življenjske sanje. Življenje Martininega brata, ki poteka neurejeno in brez stalne zaposlitve, dobi po avtomobilski nesreči novo vrednost, saj poskuša začeti "drugo življenje", ki je zanj izziv v pravem pomenu besede.

Po zbirki pesmi **Der stumme Gast** (Nemi gost, 1989) je Schertenleib leta 1996 izdal 448 strani obsežen roman **Das Zimmer der Signora** (Signorina soba) in z njim zasedel prvo mesto švicarske lestvice najboljše prodajanih knjig. Kritika ga je z navdušenjem sprejela in govorila o enem najzanimivejših sodobnih švicarskih romanov nasploh. Schertenleib pripoveduje o štiriindvajsetletnem Stefanu Montovaniju, ta potuje iz švice v Italijo na pogreb svojega očeta, ki se je ustrelil. Stefano je tik pred sprejemom na gledališko akademijo, očetov samomor pa komentira s temi besedami: "S to novico sem izgubil še tisti ostanek nedolžnosti, ki mi je ostala od otroštva." V Cremoni spet sreča svojo mladostno ljubezen Carlo von Carabinieri in z njo preživi neuspešno ljubezensko noč, naslednje jutro pa ga aretirajo, saj mora kot italijanski državljani še v vojsko (po ločitvi je namreč ostal pri materi v Švici, oče, italijanski delavec, pa se je z drugim sinom vrnil v Italijo). Vojaščino mora odslužiti v domu za vojne veterane. Pisatelj z mojstrskim občutkom opisuje morbidno ozračje v domu in zdi se, da leži njegova največja pripovedna moč ravno tam, kjer gre za na videz neatraktivna prizorišča, kakršno je ravno vojašnica.

Ko se Stefano pozneje prijavi na razpis za bralca besedil, ga voznik v jaguarju pripelje do vile ob Gardskem jezeru. V sobi, v kateri Signori in še drugim ženskam bere izbrana erotična besedila, so velikanske slike ženskih genitalij. V seriji manjka samo ena fotografija in Stefano dobi nalogo, da jo mora poiskati v Londonu, pa naj stane, kar hoče ...

FRONT-LINE

Josip Osti
Odziv na izziv časa

Veno Taufer: ŠE ODE
 Cankarjeva založba, Ljubljana 1996

Modernizem v slovenski poeziji je bil še en upor sinov proti očetom. Upor zoper prevladujočo in že precej obrabljeno poetiko. Tako proti njenemu očitnemu, spraznjenemu formalizmu kot tudi proti več kot občutnemu vplivu ideologije in zahtev po zunajliterarnem angažmaju. Bil je ne le odstopanje od tradicionalnega in konvencionalnega pesnjenja, ampak tudi ostra konfrontacija z njim. Poskus, da se z radikalnim obratom ustvarjalnega odnosa do jezika in z njegovo avtonomizacijo, tako pa tudi do novega, drugačnega branja in tolmačenja poezije, zmanjša nemajhna razdalja, ki je slovensko poezijo petdesetih let ločila od najzanimivejših in najpomembnejših dosežkov sodobne svetovne poezije.

V kontekstu zgodovine sodobnega pesniškega modernizma v Sloveniji pripada posebno mesto poeziji Vena Tauferja. Prav on je namreč v eni izmed svojih znanih, zgodnjih mladostnih pesmi *Melanholija drugega ešalona* – s posvetilom *Očetu – borcu v spomin* izrekel oseben, a za njegovo generacijo značilen upor zoper dediščino prednikov, konstatirajoč: "Za dediščino / so nam dali / s svežo krvjo žgan kamen / za nov dom." V svojem imenu in v imenu pesnikov, v katerih "se dvigajo ostri prameni glasov", je poudaril zahtevo po lastni izbiri življenjske poti, še posebno v verzih, ki jih je v poznejši verziji te pesmi izpustil: "Imeli bomo / svojo smrt." To je, med drugim, značilno odklanjanje odgovornosti za tisto, kar so delali

in naredili očetje, in sprejemanje odgovornosti samo za svoja dejanja. Tudi kot homo politicus. In kot homo ludens. Oziroma kot tisti, ki je privolil v igro z jezikom in od nje ni odstopil. Kajti odklanjanje podrejanja mišljenju predhodnikov je pomenilo tudi nestrinjanje z ideološko, politično in poetično indoktriniranostjo. In je v življenju in v poeziji rezultiralo v zagovarjanju, a tudi v doseganju višje stopnje človeške in ustvarjalne svobode.

Spomniti se moramo, da je Taufer med pisanjem in objavljanim zgodnjih pesniških del, ki so uvrščena v njegovo prvo knjigo *Svinčene zvezde*, ki je bila objavljena, tako kot Zajčeva *Požgana trava*, v samozaložbi leta 1958, prvi prevajal in v pozneje razpuščenih *Perspektivah* objavljaj dotlej v Sloveniji neznanega T. S. Eliota, enega izmed nesporno vodilnih pesnikov moderne svetovne poezije. Pod vplivom njegove poezije in teoretične misli je tudi sam, prav tako kot njegovi modernistini sopotniki, postavljaj tradicijo nasproti individualnemu talentu in se spraševal o dotodanjem razumevanju smisla pesmi. S časom se je vse bolj približeval tisti usmeritvi moderne lirike, ki, po Hugu Friedrichu, "govori zagonetno in mračno" in v kateri bi, pritrjujoč Friedrichu, "srečanje nerazumljivosti in fascinantnosti lahko imenovali disonanca". Kajti precejšen del Tauferjeve poezije je razpoznavno zaznamovan prav s to vrsto disonance.

V trenutkih radikaliziranja modernistične poetike in pesniške prakse je Taufer ustvaril mnoge za slovenski modernizem značilne in po vrednosti reprezentativne pesniške tekste, ki najbolj razkrinkujejo anahroničnost velikega dela povojne slovenske poezije, a odkrivajo tudi ranljivost modernistinega radikalizma. Nova, zadnja Tauferjeva knjiga pesmi, *Še ode*, izdana letos pri Cankarjevi založbi, izpopolnjuje sliko, ki jo je o njegovi pesniški naravnosti in prehojeni, več kot štiri desetletja dolgi ustvarjalni poti predstavil izbor njegovih pesmi *Nihanje molka*, natisnjen leta 1994. Kajti izbor sklepajo prav nove pesmi oziroma nekatere izmed onih, ki sestavljajo knjigo *Še ode*. In ta potrjuje njegovo zvestobo sebi in vztrajanje pri opredelitvi za modernizem, kaže pa tudi na pesniško osvežujočo in plodovito preusmeritev in preobrazbo, na nekoliko omehčan modernistični radikalizem, tako da bi upravičeno lahko vzkliknili: "Radikalni modernizem je mrtev! Živel radikalni modernizem!" Kajti tako kot vsak radikalizem bi tudi ta lahko postal dogmatizem. Vendar pri tem ne smemo pozabiti njegovega prispevka kot modernizma v celoti, ki je hkrati vzpostavljaj pretrgano vez

z moderno, predvsem z Murnom in Kettejem, sledil pa je tudi aktualnim pesniškim dogajanjem v svetu. In, to je na koncu literarno najbolj relevantno, ne le prevetрил, temveč tudi obogatil celotno slovensko poezijo.

Tauferjev vpogled v dogajanje na svetovni pesniški sceni je spremljal ravno tako radoveden pogled v slovensko literarno tradicijo. O tem nas prepričuje njegovo pesniško ukvarjanje s slovensko mitologijo in s slovensko literarno zapušino, še posebno z narodno, baladno poezijo. To na poseben način variira in revitalizira v knjigi *Pesmarica rabljenih besed* (1975). In ne samo v njej. Ni čudno, da se v njegovi poeziji srečujeta in prepletata nacionalno in univerzalno. Njegov pogled nazaj seže ne le do antike in helenske književnosti oziroma do starogrške mitologije, v njej ohranjene in umetniško artikulirane – največ njegove pozornosti pritegujejo Orfej in Prometej oziroma Odisej in številni drugi liki iz Homerjevih epov – ampak še dlje. K otroštvu evropske književnosti torej, a tudi k otroštvu sveta. V svet prazadetka in elementov. Njegov pogled vnaprej pa je usmerjen v smer, v kateri so gledali vizionarji moderne svetovne poezije, presegajo s tem obzorje pogleda mnogih svojih slovenskih pesniških sodobnikov in sopotnikov. V njegovem primeru gre hkrati preskušajoč in raziskujoč pogled v preteklost in prihodnost. Ki z napeljevanjem v dve smeri ustvarja krog, a ga ne zapira. S tem ko njegova poezija teži h krožni strukturi, ki jo je čutiti tako v posameznih pesmih kot tudi v zgradbi cikla in celo pesniške zbirke, deli usodo zakonitosti ali okrutnosti življenjskega kroga. Ki se z rojstvom niti ne začne niti se s smrtjo ne zapira, temveč se, tako kot električni krog, ravno z vzpostavljanjem pretrga. Pri tem se zaiskri. Besede v Tauferjevih pesmih najpogosteje tudi vidim kot roje isker, ki nas začudijo in začarajo, podobno kot roji kresnic, drugače od besed v pesmih, nastalih po navodilih tradicionalne poetike, ki je zahtevala, da je pesem cela in lepa.

Tauferjeve pesmi, načelno in tudi v knjigi *Še ode*, niso niti lepe niti cele. Kajti njegova avtopoetika zapaža, tehnopoetika pa poudarja pomembnost fragmenta oziroma črepinje, predpostavljajo senzibiliteto današnjega človeka, na vsakem koraku izpostavljenega ne le ekološkemu onesnaževanju podobno estetiko grdega.

Oda je zvečine "vzvišena, slavilna lirski pesem", katere oblika ni bila nikoli precizneje določena, torej kanonizirana. Kot hvalnico jo poznamo

iz časa Pindarja, ki je s svojimi odami slavil olimpijske zmagovalce. Tauferjeve ode ne slavijo zmagovalcev – to so pesniki, žal, pogosto počeli, tudi ko so bili zmagovalci državni tirani – niti niso, tako kot Pindarjeve, vesele. Prej ravno nasprotno! Niso vesele, ampak žalostne. Takšne so bile tudi njegove zgodnejše pesmi. Med njimi je imela ena naslov *Oda v elegičnem tonu*. Ali pa, na primer pesem *Himna*, ki se začinja z verzom: "Žalost vriskaj". Ne slavijo zmagovalcev, temve poražence. In njihove rane, bolečine, krike, noči brez sna ... Kajti kot pravi v osrednjem delu knjige, v sonetnem vencu z naslovom *Žalostni del veselega venca*: "kdor vendar gre sestradan gre na pot / ne ve ali ga za prvim pragom zaloti // sekira ki ubija ..." Ali pa malo predtem: "ni kam bežati", kajti "v zgodovini so prikazni". Tudi dominirajoča, zgodovinsko pošastna pokrajina v tej knjigi je v mnogočem podobna pokrajini njegove prve knjige *Svinčene zvezde*. In ne le pokrajina. Podobni so tudi svinčeni časi, v katerih sta nastali tako ena kot druga. Pod neposrednim vtisom vojne, rušenja, trpljenja in smrti. V pesmih njegove prve in tudi druge knjige srečujemo vriske in krike, rezila, rane, kugo, lakoto, volčje oči, zgodbe o breznih, potoke krvi, razpadla trupla, jok in solze, krike bojne pogrebne, brezštevilne smrti ...

Okvir knjige *Še ode* sta na začetku in na koncu ločeni pesmi *Previdenje prostora*, *Vukovar* in *Previdenje prostora, Sarajevo*. Pesmi o usodi dveh mest v sodobni vojni nesreči na območju nekdanje Jugoslavije in o tragediji njunih prebivalcev. Ki pričajo o Tauferjevem odzivu na izziv časa in sočutja do tragedije drugega.¹ In prav te pesmi povezujeta poezijo in moralo in

¹ Zdi se mi potrebno omeniti, da je poleg Tauferja, ta je bil med prvimi, nemalo slovenskih pisateljev obsodilo vojno, tako devetdnevno v Sloveniji kot tudi večletno na Hrvaškem in v Bosni in Hercegovini, kjer se je dogodila v najbolj zverinski obliki. Drago Jančar z večjim številom publicistično-esejističnih tekstov. Več pesnikov, pa tudi prozaistov in dramatikov: Boris A. Novak, ki je svoje sočutje z vsemi, izpostavljenimi zlu vojne, izrazil v pesmih, izmed katerih je nekaj uvrščenih v knjigo *Stihija* (1991), še posebno pa v več pesmih v knjigi *Mojster nespečnosti* (1995). V knjigi protivojne lirike Neže Maurer z naslovom *Litanije za mir* (1991) so tudi pesmi s sodobno konotacijo. Dane Zajc, ki se je s pesmijo *Gori poezija* – prebral jo je na enem izmed mitingov za mir v Bosni – odzval na požig sarajevske mestne hiše, kjer je imela prostore tudi Narodna in univerzitetna knjižnica BiH (in kjer sem, na odprtju Sarajevskih dnevov poezije leta 1995, prebral svoj prevod te njegove pesmi, skupaj s prevodom Tauferjeve pesmi o Sarajevu). Kajetan Kovič, ki je napisal pesem *Pismo Izetu Sarajliću*, svojemu sodobniku in sopotniku v

iščeta odgovor na vprašanje odnosa estetike in etike. Tako kot Tzvetan Todorov tudi sam zagovarjam "neodvisnost estetskih in etičnih vrednot, ki se pri tem medsebojno ne izključujeta". Prepričan sem, da je poezija, tako kot umetnost nasploh, kamen modrosti, ki – po Baudelairovih besedah – more spremeniti blato v zlato. In prav ta sposobnost preobrazbe, o kateri nas prepričujejo številna literarna dela, je bila tudi moja najzanesljivejša šola etike. No, strinjal bi se lahko tudi z Orwellom, ki je dejal, da je treba porušiti celo najlepši zid na svetu, če ta obdaja koncentracijsko taborišče. V Tauferjevih pesmih o Vukovarju in Sarajevu prepoznavam prav to vrsto etičnosti, ki potrjuje, da je modernizem v poeziji proti moraliziranju, ni pa proti trdnim etičnim načelom, na katerih je utemeljen ta naš krhki in zazibani svet. Kot da je v Tauferjevi poeziji, osvobojeni vsakršne površne sentimentalnosti, mogoče odkriti globljo čustvenost. Res je, da ta najpogosteje ostaja zunaj vidnega polja, kajti bralčevo pozornost priteguje predvsem artikulacija njegove pesmi.

Prav struktura Tauferjevega pesniškega teksta je tisto, v čemer se kažejo njegov artizem, njegova jezikovna kreativnost in inovativnost. Od skrbne izbire besed in njihovih sintagamskih konotacij, ki brez interpunkcijskih omejitev utrjujejo zvezo, pogosto sočasno s tistim, kar je bilo predtem,

književnosti, nedvomno najbolj znanemu bosansko-hercegovskemu pesniku, ki je ves čas vojne preživel v Sarajevu in je bil med obstreljevanjem ranjen. Uroš Zupan, ki je s pesmijo *Sarajevska elegija*, kot najprimernejšim spremnim tekstom, pospremil mojo *Sarajevsko knjigo mrtvih* (1993). Pesmi Nika Grafenauerja – nekaj jih je uvrščenih že v knjigo *Izrezi* (1995), potem tudi v knjigo izbranih pesmi z naslovom *Vezi daljav* (1996) – so nastale s kristaliziranjem vtisov iz obleganega Sarajeva, kjer smo bili konec leta 1994 skupaj Drago Jančar, Boris Novak, on in jaz. Tu so še pesmi Iztoka Osojnika, Esada Babačiča, Svetlane Makarovič, Marka Kravosa, Maje Vidmar, Franja Frančiča in še nekaterih pesnikov. In prav zdaj natisnjena knjiga Aleša Debeljaka *Mesto in otrok* (1996), kjer je, med drugimi sorodnimi, tudi pesem *Bosanska elegija*, za katero je pred kratkim dobil mednarodno izraelsko pesniško nagrado Miriam Lindberg Israel Poetry for Peace Prize, ki jo podelijo vsako leto za pesmi s temo miru in upanja. A o vojni na ozemlju nekdanje Jugoslavije govori tudi Debeljakova knjiga esejev *Somrak idolov* (1994). Roman Mateta Dolenc *Pes z Atlantide* (1993), katerega dogajanje je postavljeno na otok Biševo, se končuje s scenami z začetka vojne v hrvaškem primorju, roman Jožeta Felca *Radost poslednjih ur* (1994) pa je nemara prvi roman slovenskega avtorja, ki se v celoti ukvarja z vojno v BiH. S težko doumljivo surovostjo te vojne se ukvarja tudi Rudi Seligo v svoji zadnji, realistično-fantazmagorični drami *Razveza ali sveta sarmatska kri* (1995). Itn.

in s tistim, kar sledi, povečujoč njihove pomene, do samosvojih preigravanj pesniških oblik. To je nedvomno poezija v novem poetičnem ključu. Ustvarjana z bistveno spremenjenim odnosom do jezika, ki ni le sredstvo, ampak hkrati tudi cilj pesnjenja. Z drugačnim kodiranjem pesniškega sporočila, v katerem je "jezik kot tak nosilec pomena" in ki od bralca oziroma od prejemnika zahteva drugačno, njemu primerno dekodiranje. S tem postaja tudi sam udeleženec, če ne njenega nastajanja, pa prav gotovo njene uresničitve, tega pa ni brez medsebojnega komunikativnega sozvočja. Ta je, ko gre za moderno poezijo kot ustvarjanje nečesa novega, nepoznanega in doslej neimenovanega, seveda otežen. Kajti kot bi dejal Fletcher, avtor knjige *Temeljni pojmi kibernetike*, "živimo v svetu, ki je s stališča komunikacije poln motenj". Zato konstrukcijski princip Tauferjevega pesniškega teksta najzanesljiveje odkrivamo z uporabo analitičnih metod strukturalne poetike. Oziroma – če upoštevamo navodila Jurija Lotmana – "da beremo pesniški tekst že a priori drugače kot navadno berilo". Kajti, po besedah Dušana Pirjevca, je "vsak pesniški tekst postavljen ob vse druge pesniške tekste" in se jim prilagaja ali pa jih ruši. "Razkrije se samo znotraj neke širše strukture, se pravi, na ozadju že obstoječe pesniške produkcije. Šele v konfrontaciji z njo se realizira pesniški tekst kot specifičen pomenski učinek." Ta način konfrontacije je morda najbolj viden v Tauferjevem odnosu do soneta kot izjemno stroge pesniške oblike, s katerim je Prešeren dosegel do danes nepresežen vrh slovenskega pesništva in ga hkrati postavil v kontekst svetovne poezije. Doslej izraženi naklonjenosti sonetu oziroma njegovemu predrugačenju na principu svoje lastne, modernistične poetike nadaljuje tudi v knjigi *Še ode*. In ne samo v sonetnem ciklu z naslovom *Ode mogoče*, ampak tudi v sonetnem vencu z naslovom *Žalostni del veselega venca*, ki je sestavljen iz petnajstih sonetov. Štirinajst sonetov, tako kot tudi vse druge v knjigi, sestavljajo štiri tercine in sklepno dvostišje, petnajsti – čeprav se v njem ponavljajo nekateri predhodni verzi, ni pravi magistrale – se končuje ravno tako s tercino. Ta petnajsti verz petnajstega soneta poudarja mnoge druge razlike, od dolžine verza do rime in podobnega, kar Taufer v tem sonetnem vencu postavlja nasproti Prešernovemu sonetnemu vencu kot tudi tistim, ki so sledili velikemu vzorniku in ki so se mu poskušali – kot Balantič in pozneje Boris A. Novak – s svojo arteficialnostjo čim bolj približati. S tem ni poudarjal potrebe po približevanju Prešernu, temveč

po oddaljevanju od njega kot – z razlogom ali brez – od vsega karizmatičnega. Ostaja dosleden v svoji lastni poetiki kot tudi poetiki modernizma nasploh, ki se utemeljuje na jezikovni razgraditvi in na graditvi novega. Nepričakovanega in nenavadnega. V tem se skrivata in razkrivata lepota in mikavnost moderne poezije.

(Prevedla **Barbara Šubert**)

Darja Pavlič
Razmisleki o smislu

Ciril Bergles: RAZSEŽNOST PROSOJNOSTI
Založba ŠKUC, Ljubjana 1996

Zbirka *Razsežnost prosojnosti* je ena izmed treh knjig poezije, ki jih je Ciril Bergles objavil v letu 1996 – poleg nje sta izšli še *Via dolorosa* in *Noč, nato še dan*. Tematsko se zbirka *Razsežnost prosojnosti* navezuje na *Ifrikijo*, ki je pred tremi leti prav tako izšla pri založbi Škuc. Ifrikija je dežela mitskih razsežnosti: pod žgočim afriškim soncem se turistični obisk Hammameta, Monastirja, Medine in drugih krajev spremeni v sanjsko potovanje skozi čas, v zlato dobo ali morda k radoživemu Panu. Vse skrbi, ki izvirajo iz civilizacijskih spon hladnega, odtujenega severa, so v Ifrikiji potlačene v pozabo, saj narava in ljudje tam utripajo v skrivnostnih ritmih nalezljivo vseprežemajoče ljubezni. Toda lirskemu subjektu se kljub željam ne posreči prestop v svet poganske prvobitnosti. Tako kot je ljubezensko srečanje z dečkom zgolj bežne narave, ostaja tudi hrepenenje po nečem presežnem neizpolnjeno. Slovo od Ifrikije je otožno slovo od umišljene rajске dežele, ki ne pozna greha.

Zbirka *Razsežnost prosojnosti* se nadaljuje tam, kjer se je končala *Ifrikija*, vsiljuje pa se tudi primerjava s *Pesmimi za umrlimi sanjami* Braneta Mozetiča. Mozetič piše o agoniji, ki jo doživljata ljubimca, ker eden izmed njiju umira – toda ko umre, je še vedno navzoč v spominu tistega, ki živi. Tudi Bergles piše o ljubezni do odsotnega, verjetno mrtvega ljubimca. "Prosojnost" iz naslova zbirke se nanaša na način njegovega bivanja, lirski

subjekt si npr. želi, da bi "obsegel prosojnost, v kateri zdaj bivaš". Prosojnost je sploh ena najpogostejših besed te zbirke, "razsežnost prosojnosti" pa metafora za višja duhovna stanja, po katerih hrepeni lirski subjekt. Homoerotični motivi so v Berglesovi poeziji praviloma naslikani v zelo rahločutnih tonih in komajda nakazujočih barvah. Pesnik se v "kočljivih" trenutkih zateka k vzvišenim metaforam (npr. vrtnica, rosa), izogiba pa se bolj mesenih podob. V *Ifrikiji* je še najdrznejši cikel, ki ga lahko beremo kot opis spolnega akta, v katerem namesto penisa nastopa piton. V zbirki *Razsežnost prosojnosti* je motiv homoerotične ljubezni dokončno in povsem poduhovljen. Celo takrat, ko pesnik spregovori o telesni ljubezni z odsotnim ljubimcem, se to zgodi tako, da zveni kot opravičevanje pred imaginarno puritansko javnostjo: "Zaprta v sobi. Mislili so, kaj vse sva počenjala. / Da sva padla angela. Midva pa sva se samo dotikala. / S konci las. S toplino diha. In izgovarjala besede z / nekoliko spremenjeno intonacijo." V primerjavi z Mozetičevo brezkompromisno in samorazgaljajočo pisavo je Berglesova poezija bolj izmikajoča, celo leporečniška, vendar to ne pomeni nujno, da je manj iskrena. Ljubezen, o kateri govori *Razsežnost prosojnosti*, je bližja pojmu agape kot erosu. O tem govori tudi zadnja pesem v zbirki: "Nič ne potrebujem. Ničesar nočem. Dovolj je, / da je bila ljubezen. Tisti nagibi, ki so me vodili k / njej. In me delali velikega in močnega. Niti spomin / ni potreben. Ljubezen ga preživi."

Ciril Bergles je pesnik prostih verzov, v tej obliki so praviloma napisane vse njegove zbirke, *Razsežnost prosojnosti* pa je drugačna. Sestavljena je iz kratkih, poetičnih fragmentov, med katerimi mnogi učinkujejo kot pesmi z izbrisanimi verzniimi prestopi. Dogaja pa se tudi nasprotno, da fragmenti spominjajo na še ne povsem domišljene osnutke ali domislice, ki bi utegnile postati pesem. Ta vtis se okrepi, če v zbirki *Noč, nato še jutro* preberemo pesem o kapljici olja – v njej je razvit motiv, ki se pojavi tudi v zbirki *Razsežnost prosojnosti*. Motivnih korespondenc med obema zbirkami je še več (hiša, senca, let) in praviloma so obdelave v zbirki *Noč, nato še jutro* bolj izdelane in pesniško zanimivejše.

Zbirka *Razsežnost prosojnosti* je sestavljena iz dveh delov, ki se močno razlikujeta po notranji sestavi. Drugi del z naslovom *Pepel najine smrti* se bere kot zaporedje dnevniških zapisov, ki lirskemu subjektu pomagajo preboleti izgubo ljubimca in se sklenejo z optimistično napovedjo "Iščem

nov smisel življenja", *Rumena nespečnost* pa je tematsko težko opredeljiv konglomerat, v katerem homoerotični motivi nikakor ne prevladujejo. Naslov "Rumena nespečnost" posrečeno opozarja na naravo tega dela zbirke, ki obsega neodložljive, vendar ne preveč poglobljene razmisleke o pesnjenju, minljivosti in bližajoči se smrti, o smislu življenja in Bogu, pa tudi posamezne impresije, fantazije in erotične pesmi, ki učinkujejo kot spominski prebliski na robu spanca. Kljub tematski razpršenosti lahko tudi v tem delu zbirke prepoznamo dramaturški lok, ki sega od občutka praznine zaradi končane ljubezni do optimističnega sklepa. Če je pogloblitno sporočilo tega dela zbirke strnjeno v verz: "V odsotnosti vsega se lahko spet pojavi Bog," ga najbrž lahko razumemo kot napoved izrazitega ukvarjanja z metafizičnimi vprašanji v prihodnosti. Zbirka *Razsežnost prosojnosti* je dokaz sprejemanja novih pesniških izzivov, toda zdi se, da je Bergles močnejši v liričnih legah.

Vera Vukajlović
Polemično navzgor in navzdol

Jože Pogačnik: **PONORELI KOMPASI: sodobnikova beležnica**
Zbirka Razpotja: razprave, eseji, člani, 46. Založba Obzorja, Maribor 1996

Ponoreli kompasi so zbirka štirinajstih besedil, ki nihajo med strogimi literarnimi razpravami, na primer o "zgodovinski določenosti literarno-zgodovinskih pojmov" ali obdobjih v slovenski književnosti, in splošno humanistično esejistiko. Vsa besedila so že – kljub siceršnji avtorjevi pedantnosti nikjer ne piše, kdaj – izšla v mariborskih *Dialogih* pod naslovom *Sodobnikova beležnica*. Gre za "zapise o aktualnih problemih kulture in humanistike, kakor jih vidi človek, ki stoji znotraj takšne tematike". Besedila so ujeta med *Predgovor* in besedilo *Človek v mreži časa in prostora*, ki je prav posebno izrazilo, saj ne gre za kakšno globalno razmišljanje o človeku in času in prostoru, temveč za obširnejšo (samo)predstavitev avtorjevega življenja in dela, ki na grobo orisuje področja delovanja, navaja nekaj naslovov iz bibliografije, predvsem pa pred širšo slovensko bralno publiko razgrinja vse tiste razloge, ki so pripeljali do njegovega več kot tridesetletnega slovenističnega in slavističnega delovanja zunaj Slovenije, predvsem v Zagrebu, Novem Sadu in nazadnje na pedagoški fakulteti v Osijeku.

Pogačnikov pogled na njegovo "izločenost" – čeprav je v Sloveniji ves čas objavljajal, od knjižnih izdaj iz zadnjega časa se spominjam obsežne pregledne razprave o slovenski literaturi 20. stoletja, ki je izšla prevedena v *Le Livre Slovène* konec osemdesetih – njegovo povzemanje vanj vperjenih spletk od gimnazije naprej, ko so ga skoraj izključili iz mladinske or-

ganizacije, obračun pod pretvezo, da je "slodnjakovec" med študijem, nadaljevanje pritiskov nanj v Zagrebu in sploh ves čas, to je seveda pomembno predvsem zato, ker nam pomaga razumeti njegov živahni in polemični stil, pa tudi dosledno nedogmatičnost tega pisanja, ki ves čas išče in se opredeljuje do vsakršnih primerov togosti na področjih, o katerih piše, pa naj gre za poučevanje slovenske književnosti na vseh stopnjah, najbolj pa v srednjih šolah in na univerzah, ali za odzive na poskuse onemogočanja in diskvalifikacije njegovih kolegov, ki – očitno enako, pa z drugih teoretskih izhodišč – niso dobili zadostnega priznanja.

Ponoreli kompas so torej nekakšen poskus, kot nam pove že ponaslov *Sodobnikova beležnica*, da bi besedila, napisana za sprotno rabo, opravila dehierarhizacijo in prevrednotenje – teoretskih metod, posameznih slovenskih besednih ustvarjalcev iz preteklih obdobij, pouka književnosti ... Temeljna in večkrat zapisana trditev je, da je svet izgubil središče in da je zato treba znova utemeljiti način, kako literarna veda obravnava svoj predmet, saj je sedanja veda na eni strani privatizirana, ujeta med različne interesne skupine, ki si na podlagi preživelih teorij in stereotipov ohranjajo prostor v ustanovah, "generalizacije, podcenjevanje in sektaštvo so plodna zemlja" v stroki, hkrati pa so se izgubile vrednote, "v duhovnem življenju se ne spoštujejo več modrost, resnost in znanje", "barbarstvo je vdrlo v kulturo", kakor povzema za Finkelkrautom; Pogačnik je za nove izzive, vendar očitno zavrača geslo "everything goes". To je rahlo protislovno, saj je ves čas proti "heliocentričnim modelom" in za policentrizem, za prežemanje in tvorno spopadanje različnih konceptov in pogledov v kulturi, obenem pa je proti rokenrolu, govori, da nastajajo "popolni nesmisli v financiranju, in kar je še hujše, poveličevanje popolnoma obrobni pojavov", vredne uresničitve in vdano delo se komaj sramežljivo omenjajo ali celo zamolčujejo, neznatne vrednote pa odmevajo v javnosti kot dominantne. To udrihanje na obe strani je v Pogačnikovem pisanju navzoče ves čas; navzgor, klikam, žuga, da je njihova uzurpacija položajev, s katerih presojujejo in razumevajo dogajanja v kulturi in obravnavajo literaturo, neutemeljena, saj se je spremenil svet in mu je treba slediti z novimi, fleksibilnejšimi metodami – pogosto omenja hermenevtike, Gadamerja – prenoviti šolski sistem, predvsem seveda tako, da bodo v njem kot profesorji sodelovali res najboljši ... V isti sapi pa čisti precej tega, če že ne vse tisto, kar se nam, zraslim ob panku in

rokenrolu, zdi res živo, avtentično – v nasprotju z ukvarjanjem z "veličino malih" prezrtih narečnih avtorjev, sodobnikov Valentina Vodnika, na primer. Naslov *Ponoreli kompas* torej ne govori o avtorjevem položaju, ampak o družbeni klimi in vsesplošni dezorientaciji, o zagatah, v katerih se znajdejo znanosti in vede, ki ne pretehtajo in premislijo svojega položaja tako temeljito, kot ga je za literarno Pogačnik, ki ostaja krmar in navigator, ki na ladji trdno drži krmilo v rokah in sledi v eno samo smer, ne meneč se za sirene množične kulture, med Scilo sterilnega akademizma, ki ga (je) onemogoča(1), in Karibdo lahkotnejših obravnava književnosti; tudi v sedanjih razmerah je Pogačniku jasno, kje so poli in kakšen kurz ubrati.

Pogačnikovo pisanje je še najbližje esejistiki, saj se zadane teme loteva kar najbolj na široko, pri tem je pogosto zelo natančno citiranje, ki razkriva avtorjevo veliko miselno širino in načitanost, občasno pa tudi precejšnjo nekonvencionalnost, saj pogosto aplicira teorije, ki prihajajo iz drugih znanosti in z drugih področij, na primer o tradiciji govori s pomočjo protidarwinovske biologije. Pogačnikovo pisanje po začetni zastavitvi problema, ki na grobo oriše temo, pogosto steče v njeno izčrpno obdelavo, pri tem se rad natančno, tudi dobesedno, sklicuje na predhodnike ali pa obkroži temo z razpravljanjem o obrobni pojavih, ki pomagajo osvetliti problematiko. Pri tem gre vedno skoraj do konca v globino, v etimologijo in povzemanje idej, izčrpno navaja misli predhodnikov, ob tem pa je ves čas polemičen, napisano osvetljuje skozi sodobno, lastno optiko. Pri tem preži na vsakršne deviacije, ki prihajajo z literaturi in kulturi tujih področij, na primer vzporednih znanosti, ideologije, morale, dosledno enako daleč pa sta mu v literarnih zadevah J. E. Krek in E. Kardelj, kritičen je tudi do povečevanja literarnih del slovenske emigracije, pa tudi do radikalnih političnih stališč, ki jih gojijo njene najbolj nespravljive struje.

Nekaj primerov za ponazoritev globine Pogačnikove obravnave predmeta: "o esejističnem in kritičnem diskurzu" natančno spregovori o zgodovini obeh pojmov, kaže na začetke njunega pojavljanja in razloge zanj in se ogreva za esejistično pisanje, ki ima prihodnost in svežino. Ali pa, kadar govori "o veličini malih in narobe", to je naslov poglavja, govori o prezrtem ali pa vsaj ne dovolj cenjenem Štefanu Modrinjaku, pri tem gre dejansko za besedilo o tem avtorju, ob katerem pa razgrinja celo paleto vzrokov, zakaj je nekdo zapostavljen, ker ga je usoda okrutno oropala prepotrebne

zastopanosti v kanonu. Ali pa govori o "vdoru barbarstva v kulturo" tako, da natančno, po poglavjih, povzema Finkielkrautovo knjigo, s katero se brez rezerve strinja, in jo priporoča kot "brevir, ki se vsak dan prebira, o katerem se zbrano premišlja in se ga poskuša uporabiti tudi v sodobni življenjski resničnosti".

Nič nimam proti Finkielkrautu, narobe, pa vendar se zdi, da je takšna hierarhija nekako tuja današnjemu času; zakaj ne bi ob Finkyju brali še marksista Jamesona, pa Baudrillarda, pa kakšnega ameriškega neokonservativca, pa apologijo norosti spod peres "shizoanalitikov" Guattarija in Deleuza, pa mehkomisleče Italijane, Lyotarda? V dobi zelo dejavnih, nikakor pa ne ponorelih kompasov je brevirjev cele knjižnice in nobenega razloga ne vidim, da bi se opredeljevali za eno samo knjigo.

Podobno lahko Pogačniku očitamo še marsikaj. S tem ko govori, da obdobja prvih treh desetletij pripadajo avantgardi, hoče na primer ponoviti star slovenistični trik, s katerim bi rad prikril resnični zaostanek za svetom, saj nikakor ne moremo reči, da so Delak, Kosovel z *Integrali*, Grum in zamejski futuristi dominantne literarne figure. Ali da pri govorjenju o regionalizmu popolnoma spregleda narečno sicer manj izrazite, zato pa literarno neprimerno močnejše avtorje iz slovenske Istre in Prekmurja in na koncu povzema, da je "regionalizem ostal na ravni jezikovnostilnega kompleksa". In podobno, to je verjetno posledica slabše vključitve v nekatere pomembne premike v slovenistiki in komparativistiki v zadnjem času, ki pa jih Pogačnik dovolj dobro nadomešča s temeljitim poznavanjem bivšega SH literarnega in literarnoteoretičnega prostora. *Ponoreli kompasi* so živahna, polemična knjiga nekoga, ki gleda na probleme slovenske kulture in vede o njej napol od zunaj, z distanco, hkrati pa pisanje nekoga, ki se še vedno oklepa svoje prave smeri in se viteško bojuje za tisto, kar je že za vedno izgubljeno.

Vanesa Matajč
Vprašanje o metodi, drugič¹

Marjan Dolgan: TRI EKSPRESIONISTIČNE PODOBE SVETA. Pregelj,
 Grum, Jarc.
 ZRC SAZU, Ljubljana 1996

Slovenska literarna zgodovina je do danes našemu ekspresionizmu posvetila solidno mero pozornosti. Včasih tudi zato, ker je v želji, da bi Slovenci končno enkrat dokazali preseganje pregovornega zamudništva, v ekspresionizmu videla prvi primer takšnega preseganja. Dve ali tri takšne preširokosrčne periodizacije "slovenskega ekspresionizma" so prav zabavne, saj ga na naših tleh prepoznavajo, še preden so se njegovi prvi simptomi pokazali v njegovem izvoru in žarišču, v Avstriji in Nemčiji. Sodobni slovenski literarni zgodovinarji razmišljajo seveda manj pristransko, kljub temu pa je tudi v celoti njihovih tez najti veliko disonanc. (To ne preseneča, saj v marsikaterem segmentu preučevanja ekspresionizma razlage istega objekta "škripljejo" celo v nemški literarni vedi, ta pa se z ekspresionizmom najintenzivneje ukvarja.)

Mnenje o ekspresionističnem statusu gibanja je že razmeroma konsenzno, to pa na primer ne velja za njegov literarnozgodovinski položaj: sodi v

¹ Priročno sintagmo "vprašanje o metodi" citiram po zgledu Vida Snoja, ki je z njo naslovil svojo recenzijo knjige T. Virka *Postmoderna in mlada slovenska proza*, Literatura 15, 1992. V dobro literarne vede upam, da se bo ta sintagma v recenzijah prihodnjih raziskav pojavljala čedalje redkeje.

kompleks historičnih avantgard, je na prehodu vanje, je morda na prehodu v modernizem ali že znotraj modernizma? – to ima seveda pomembne posledice za preučevanje njegove "vsebine". Janko Kos v svoji študiji *Med modernizmom in avantgardo (Moderna misel in slovenska književnost, 1983)* nakazuje, da ekspresionizem (še) ne pripada historičnim avantgardam. Drugače Lado Kralj. Logična implikacija Kraljevega stališča je, da ekspresionizem kot *avantgardno gibanje* prevladujočo pozornost namenja sredstvu uveljavljanja svoje ideologije, literaturi torej, le v tistih pol- ali čistih literarnih vrstah in zvrsteh, ki pač bolje omogočajo popularizacijo njegove ideologije. Torej programom in manifestom, znotraj čisto literarnih besedil pa tistim, ki sodijo v vrsti lirike in dramatike; bolj emotivno-afektivne, bolj neposredno prepričevalno učinkovite. Epičnost proze se mu nekako ne prilega; "proza ne dovoljuje nujnosti in neposrednosti človeka, ki nagovarja človeka, kot to zahteva ekspresionizem"¹.

Pred nami pa je raziskava, ki eksplicitno preučuje Pregljeva, Jarčeva in Grumova prozna dela kot – večinsko in seveda domnevno – ekspresionistična. Ni prvi tovrstni poskus; pred njim je treba omeniti vsaj še Hermino Jug Kranjec, ki s stilno analizo dokazuje ekspresionističnost Pregljevega *Bogovca Jerneja*.

Seveda tudi znotraj nemške literarne vede obstaja nekaj poskusov definiranja ekspresionistične, tudi romaneskne in ne le kratke proze. A se znotraj teh umestitev konsenzno pojavljata le dva (romano)pisca: manj znani K. Edschmid in bolj znani A. Döblin. Zgolj dva konstantno omenjana pisatelja v množici drugih naštetih (možnih) opozarjata na nujno previdnost pri kategorizaciji "ekspresionističnih" avtorjev in še bolj na nujnost konstituiranja enotnih temeljev ekspresionizma, sprejemljivih za vsa besedila, ki naj bi mu pripadala. Dolganova raziskava jih v uvodu, s povzemanjem različnih (pretežno) nemških razumevanj ekspresionizma sicer navaja, njihova praktična uporaba pa se v tej raziskavi vsaj občasno zdi problematična. Oziroma: spet enkrat se zastavlja "vprašanje o metodi".

Dolgan v uvodu raziskave torej najprej povzema temeljne tuje teze o ekspresionizmu. Med njimi je verjetno še vedno najbolj "temeljna" tista,

¹ Kahlerjevo ugotovitev navaja in prevaja L. Kralj, *Ekspresionizem*, str.64.

ki jo je zagovarjal S. Vietta, v njenem okviru zlasti dejstvo razpada tradicionalnih načel evropske metafizike, hkratnega (in tudi posledičnega) razpada vrednostnega oziroma etičnega normativnega sistema, kar je povzročilo "disociacijo subjekta" in na tej skupni podlagi dve možni ekspresionistični usmeritvi: "mesijansko" patetično, iščočo "novega človeka", ter "družbenokritično", nenaivno distancirano od tendenc prve; sarkastično ali vsaj polemično do moderne civilizacije in njene družbe. Mogoča je tudi kombinacija mesijanstva in totalne družbene kritike. (Tendence so dokaj ustrezne tistim, ki jih za ekspresionizem definirajo drugi raziskovalci, na primer W. Krull.) Vsaj na prvi pogled se besedila, ki jih preveva utopični patos apelativne retorike, močno razlikujejo od tistih, ki zadržano, celo introvertno reflektirajo razpadajočo zahodno civilizacijo v vseh oblikah njene realnosti in z njo povezano krizo subjekta. Posledica te idejne in tudi izrazne raznovrstnosti so gotovo tudi neenotne interpretacije potencialno ekspresionističnih piscev. Dolgan se v svojih treh analitičnih interpretacijah (ustrezno) opira na tezo o negotovem, odtujenem, zgroženem, s katastrofičnim občutjem prežetem ekspresionističnem subjektu, ni pa videti, da bi – seveda tam, kjer bi bilo to bržkone kar potrebno – ločeval med opisanimi ekspresionističnima tendencama. Mogoče zato, ker se eksplicitno ukvarja zgolj z "mikročlenom" literarne zgodovine, namreč z ekspresionizmom, ne da bi se spraševal o njegovi včlenjenosti v avantgarde, ali v modernizem, ali v njegov prehodni položaj. Kot rečeno, to ni zanemarljivo vprašanje, ker pa je povezano tudi s problematiko treh slovenskih piscev, ki jih obravnava Dolgan, si bomo tu privoščili majhen ekskurz. Propad simbolističnega projekta, "zlom absolutne pesniške metafizike" (J. Kos) je v umetnosti povzročil krizo umetniškega subjekta oziroma, znotraj besednoumetnostnega območja ni bilo več "zatočišča", v katerem bi se subjekt lahko reševal, ohranjal svojo trdno identiteto, vero vase. Modernizem je (začasno) rešil težavo z novim dojemanjem jaza kot toka zavesti, s katerim si potrjuje samoidentiteto v nenehnem gibanju, v fluidnosti nenehno iste zavesti. Avantgarda, po tezi J. Kosa, nasprotno ohranja (simbolistični) projekt "absolutne pesniške metafizike", le da absolutnost (pesniškega) subjekta prenaša na drugo, na socialno, pravzaprav pred- oziroma zunajumetnostno raven, v oblike druženja, socialnega statusa, organizirane revijalne, programske, manifestativne nastope, podkrepljene s takšno ali drugačno

(skupno) ideologijo. Pri ekspresionizmu tako razumljena avantgardnost funkcionira v obliki zbiranj okoli najpomembnejših revij in časopisov – in vsaj zdi se, da to predvsem velja za "mesijanistično" orientirane lirike in dramatike (to najbrž še ni pravilo). Če povzamem z besedami L. Kralja: "Izgubljanje substance subjekta /ki se je torej "pripetilo" po zlomu simbolistične absolutne pesniške metafizike/ je /ekspresionistična generacija/ skušala nadomestiti z nietzschejansko sakralizacijo subjekta, s čezmernim, iracionalnim povečevanjem individua: ta težnja je značilna predvsem za mesijansko, utopično, oznanjevalsko varianto."¹ Druga, distancirano-kritična varianta stanja "disociacije subjekta" ne poskuša preseči s patetičnim, ekspanzionističnim iskanjem "novega človeka", temveč se, kot že rečeno, iz tega stanja zateka v ironijo. Ali če ni eksplicitno kritična, v tesnobno, diskretno – katastrofično, traklovsko introspekcijo. Ta krize subjekta ne rešuje s kultom individua; pravzaprav je sploh ne razrešuje, temveč le – lirsko – "registrira". Tovrstna zgolj registracija krize subjekta, ki se ne razrešuje v (fiktivni) ekspanzionizem subjekta na ideološko (etično)-socialno raven, bi težko kar a priori umestili v kompleks zgodovinskih avantgard, saj ne ustreza njenim značilnostim. Prav tako pa verjetno ne bi mogli postavljati "mesijanistične" tendence ekspresionizma zunaj avantgard, saj te že ustrezajo njihovim določilom. Če smemo tvegati nemara spotikljivo tezo, bi se na podlagi povedanega ekspresionizem lahko uvrščal v tisto prehodno periodizacijsko fazo med propadlim "projektom" simbolizma ter, po eni strani, z zgolj registriranjem krize subjekta, usmerjal proti modernizmu (ki se je pojavil s specifično razrešitvijo te kriznosti) in, po drugi strani, z mesijanističnim poskusom preseganja krize subjekta, usmerjal proti avantgardi oziroma: v avantgardo.

Ta ekskurz se je zdel potreben zato, ker se vsaj Pregelj, morda pa tudi prozni Grum, bolj težko prilegata splošnim predstavam o zgodovinskih avantgardah, kamor zdaj že smemo umestiti "mesijanistično" tendenco ekspresionizma. Problem se je pokazal pravzaprav ob dejstvu, da Dolgan pri Pregljevih (in bolj upravičeno Jarčevih) romanah in novelah tako pogosto podčrtuje njihov "mesijanistični" namen, kot da je ta eden najbolj tehtnih

¹ L. Kralj: *Ekspresionizem*, 23.

kriterijev celotnega ekspresionizma. Dolgan torej ob Pregljevi prozi velikokrat eksplicitno ali implicitno poudarja, da je njen namen "ozaveščanje bralca", to je moč razumeti le kot ideološko prepričevanje bralca, ki ga že ozaveščeni avtor izvaja prek ideološkega sredstva (očitno neavtonomne literature). Pripisovati Preglji takšen "namen" (da bi se tako dokazala njegova "ekspresionistična podoba sveta"?) se zdi prenasilna interpretacija, ne glede na to, ali Preglja tudi sami uvrščamo med ekspresionistične pisce. Sicer pa sta glede tega vprašljivi tudi dve izmed štirih raziskovalnih izhodišč, ki si jih Dolgan postavlja za prepoznavanje ustreznih (ekspresionističnih) prvin v obravnavanih besedilih, namreč tretje in četrto. Tretje, "miselna podstat", se kaže (spet) v dveh idejah: "a) v socialnokritični ideji o neustreznosti in celo krivičnosti ureditve sveta, to spremlja iracionalno katastrofično, kataklizmično ali celo apokaliptično občutje sveta, pogosto prežemajoče celoten kozmos. To občutje se lahko povezuje z različnimi, manj ali bolj korenitimi družbenimi akcijami /.../ za preurejanje in spreminjanje sveta, vendar te niso natančneje opredeljene, temveč ostajajo utopični načrti, dokončno uresničljivi šele v prihodnosti. b) v etični ideji o novem človeku, ki ga sicer v neustrezni ureditvi sveta še ni /.../. Toda posamezniki, živeči na robu neustrezne družbe ali v sporu z njo /.../, so mu po svojem najglobljem bistvu najbližji, zato si /.../ prizadevajo, da bi razvili 'novega človeka' zlasti v samem sebi in v soljudih. /.../ Ob tem naj bi se bralec moralno ozavestil in se tudi on začel v svoji notranjosti in zunanem vedenju ravnati kot 'novi človek'. Besedila hočejo torej delovati na bralca kot sodobne prilike (parabole), pri čemer ni izključena uporaba zgodovinskih snovi." (27)

Najprej in bistveno: primarna ni socialnokritična ideja, temveč "iracionalno katastrofično, kataklizmično, apokaliptično občutenje sveta". To je – zaradi zgoraj povedanega – temeljno, izhodiščno, socialnokritična ideja pa je ob njem sicer precej pogosta, ne pa nujna, vsaj v umetniških besedilih ne; njihova dejanska "miselna podstat" je torej kvečjemu kritika, ali bolje, občutek nezadostnosti ideologije zahodne civilizacije, ki je privedla do krize subjekta, ne da bi jo (že) znala razrešiti. Drugič: tudi "etična ideja o novem človeku" ni nujna, ampak – mdr. smo citirali L. Kralja – se pojavlja znotraj "mesijanistične", torej le ene izmed dveh tendenc ekspresionizma. "Paraboličnost" besedil je torej pogosta, ne pa pravilo, in v resnično umet-

niških (ne izključno tendenčnih) besedilih ekspresionizma jo le redko najdemo. Glede Pregljeve, predvsem pa Grumove proze je, skupaj z obema "idejama", katerih posledica naj bi bila, silno vprašljiva.

Na navedeni "miselni podstati" kot izhodišču se Dolgan loti interpretativne analize posameznih besedil, predvsem s pomočjo "tipičnih ekspresionističnih motivov" po tezi, ki pomeni četrto točko njegovih raziskovalnih oporišč: "Z idejo o novem človeku se povezuje vrsta pogostih in značilnih motivov, ki so – vedno samo v tej idejni povezavi – zanesljivi kazalci ekspresionizma". (28) Kot smo ugotovili, se "tipični ekspresionistični motivi" nikakor ne pojavljajo vedno in nujno samo v idejni povezavi z "novim človekom". Res pa je, da je ekspresionizem precej enovito uporabljal literarno motiviko, ki jo Dolgan natančno popiše in kategorizira (v prostorske motive, motive oseb, dogajalne motive ter zgodovinske motive in snovi). Ta motivika in topika je v resnici prvo opozorilo, da je tekst, ki temelji na njej, morda res ekspresionističen, vendar nam je na primer D. Fokkema lep primer za to, kako je za literarno zgodovino nefunkcionalen zgolj-opis vsebinskih, notranje- in zunanjeformalnih značilnosti nekega obdobja, smeri, stila. Pri obravnavi Preglja, njegove zgodovinske snovi in motivike, ta sama na sebi ne more biti – kot eden "tipičnih motivov" – kriterij za ekspresionizem, povezava z družbenokritično etično idejo "novega človeka" pa je, kot rečeno, vprašljiva. (Ali so Pregljevi *Tolminci* res "parabola za sodobnega bralca"?, ali je zgodovinskost romana tu res izključno sredstvo za kritiko neustrezne ureditve sodobne družbe?) Še toliko bolj, ker L. Kralj¹ razločno navaja dokazljivi vpliv Pregljevega "historicizma", namreč (zunajekspresionistično) avstrijsko pisateljico zgodovinskih romanov Enrico von Handel Mazzetti, ki jo je Pregelj tudi prevajal. Dolgan ta podatek v svoji polemiki s Kraljevim razumevanjem Preglja pozabi omeniti, pa tudi sicer se (razen dveh, treh navedb v uvodnih, splošnih literarnozgodovinskih tezah o ekspresionizmu) dosledno izogiba omembam morebitnih tujih literarnih vplivov ali vsaj konkretnih analogij obravnavanih slovenskih besedil s teksti nemškega ekspresionizma. Škoda, kajti tako bi bile njegove interpretacije gotovo pričljivejše.

¹ L. Kralj: *Ekspresionizem*, 166.

Dolgan se v past pretirane zaupljivosti do tipičnih "leksemov" sicer ne ujame povsem, ker načelno poudarja interes za *idejno*-motivno plast besedila, vendar to idejnost, kot smo videli, razume rahlo preenostransko. Izvira pravzaprav iz posledic, ne pa iz vzroka, ki je pač vedno (spremenjen) duhovnozgodovinski temelj (novih) umetnostnih in drugih izražanj nekega zgodovinskega časa. Tako – in zdaj smo končno pri vprašanju o metodi – se Dolgan sicer ne ujame na nezadostnost empiričnoanalitičnega principa raziskovanja (saj iz obravnave izloči tista besedila treh piscev, ki ne ustrezajo "idejnosti" ekspresionizma), manjka pa mu globlja utemeljitev tez s pomočjo duhovnozgodovinske metode, ki bi njihovo interpretacijo napravila prepričljivo in kredibilno. Tako se nam ne glede na to, ali se strinjamo s ("historično-religiozno", "socialno-kozmično" in "psihološko-groteskno"¹) ekspresionističnostjo Preglja, Jarca in Gruma, takšno prepričanje kljub zelo podrobni Dolganovi analizi njihovih besedil ne more zanesljivo argumentirati z izsledki Dolganovega dela.

¹ S temi tremi oznakami Dolgan (str. 135, 136, 138) povzame invariante slovenskega proznega ekspresionizma oziroma treh obravnavanih avtorjev.

ROBNI ZAPISI

Blaise Cendrars: MORAVAGINE. Prevedel Vital Klabus. Spremno besedo napisal Jaroslav Skrušny. Cankarjeva založba, Ljubljana 1996 (Zbirka XX. stoletje). V Švici rojeni francoski pisatelj Blaise Cendrars (1887-1961) velja za samohodca, ki docela ne pripada nobenemu izmed pomembnih literarnih gibanj in tokov z začetka našega stoletja, vendar bi lahko rekli, da prav pričujoči roman, nastajal je nekako v letih od 1914 do 1925, sodeč po avtorefleksivnem zapisu *Kako sem pisal Moravagina* (ki je dodan delu), postavlja natančno diagnozo tedanjega *Zeitgeista*. Zgodba se namreč suče okoli naslovnega junaka, psihično in fizično degeneriranega potomca madžarskega vladarja, ki zaradi uboja ljubljene (?) dekleta pristane v norišnici. Od tam pobegne s pomočjo mladega ambicioznega zdravnika – dušeslovca, ki izkoristi prvo priložnost, da svoje stremušstvo in kabinetno učenost zamenja za neposredno akcijo v duhu naraščajočega imoralizma in sveže razbohotene volje do moči. Sledi dolga, avanturistična odisejada obeh junakov, ki na frenetičnem (za Cendrarsa je človek predvsem nosilec gibanja – ritma), brezciljnem potovanju "od bolečine do norosti" (J. Skrušny) odigrata svojo vlogo uničevalcev na vseh ključnih prizoriščih (Rusija, Anglija, Združene države, Južna Amerika) "drame preloma stoletij", ki doživi svoj žalostni vrhunec v deliriju prve svetovne vojne. Knjiga zahteva izredno hiter bralni ritem, vendar se spleča ustaviti zlasti ob tistih opisih, ki briljantno razkrivajo dinamiko stanj na robu zavesti (glej na primer del pripovedi, v katerem Moravagine govori o svojem ujetništvu); v njih se grozljiva lucidnost uvidov osupljivo prepleta z znamenji (osvobajajoče, destruktivne?) norosti, ki vse do konca, do Moravaginove smrti, usodno

determinira Cendrarsov kozmos. Radikalna je tudi pisateljeva sklepna izostritev razmerja med neposredno življenjsko izkušnjo in njenim preoblikovanjem v (besedno) umetnino: Cendrars v dodatku domneva, da obstaja samo ena literarna tema – "človek, ki piše". Ta človek je vedno nekdo drug, v tem primeru Moravagine (ki je pred smrtjo ustvaril tudi nepregledno množico rokopisov). Opravka imamo torej z motivom dvojnika, ki ga dobro poznamo iz literarne tradicije. Po mnenju doktorja Ferrala (glej pismo, str. 220) pa naj bi Cendrarsu (v nasprotju z večino pisateljev) uspelo, da se je osvobodil svojega dvojnika. Razlagalcem se torej zastavlja uganka: kaj lahko izberete iz te variacije? (Gašper Malej)

Gabriel García Márquez: O LJUBEZNI IN DRUGIH DEMONIH. Prevedla Vesna Velkovrh Bukilica. Mladinska knjiga, Ljubljana 1996 (Zbirka Zenit). García Márquez je napisal še eno zgodbo nepoužite ljubezni. Tokrat ta povezuje plantažniško dvanajstletno hčer, ki naj bi bila zbolela za steklino ali pa naj bi jo bil obsedel hudič, in mladim škofovim zaupnikom, duhovnikom, ki naj bi peklenščka izgnal. Kot da ne bi bilo že zato življenje dovolj zapleteno, njuni tragiki svoje prida še pisateljevo značilno okolje, polno svojevrstne dekadence, čeprav tokrat premakne zgodbo (in vsaj v slovenskem prevodu tudi način njenega pripovedovanja) bolj v preteklost, kot smo vajeni. Na tej površini se spleta zgodba o razmerju med vero in čutenjem, izkustvu in preskušnji, ki (kakor je pri tem avtorju že kar v navadi) očara prejkone slehernega bralca, in teh Gabriel García res nima malo. Če pa roman umestimo v njegov impresivni opus, se zdi, da ne sodi v zgornjo polovico. Čeprav privrženega bralca García Márquez, najbolj cenjen od branih in najbolj bran od cenjenih, reči je treba, tudi tokrat ne razočara. (Andrej Blatnik)

E. T. A. Hoffmann: HRESTAČ IN MIŠJI KRALJ. Prevedla Mojca Kranjc. Ilustrirala Marija Lucija Stupica. DZS, Ljubljana 1996. Tisti, ki so jim knjige pravljic v prvi vrsti namenjene, jih sodijo po svoje, in njihove sodbe ob tej priložnosti ne bomo skušali emulirati. Izrekli bomo le nekaj pohval t. i. odraslega kritičnega bralca: E. T. A. Hoffmannu, da je napisal *Hrestača* in zgoščeno povzel ideal visoke romantike o resnici sveta, ki se skriva globoko v človekovi notranjščini, uredniku, da je klasiko

pravljice bralcem ponudil v neokrnjeni obliki in ne, kakor vелеva običajni založniški (*razlika v ceni*, kakor se glasijo čarobne besede založniškega kapitalizma, povečujoč) postopek, okrajšano in prirejeno, ilustratorki, da je podoživela duha in čustvo Hoffmannove dobe (1776-1822), in prevajalki, da je enako naredila v izbranem jeziku. Manjka le še pohvala staršem, ki svojim najljubšim kupijo takšno knjigo namesto, recimo, albuma za nalepke *Obalne straže*. Dobrodošel natis klasične pravljice, ki določa merila za prihodnje tovrstne izdaje. (Zdenka Hribar)

Stanko Kociper: KAR SEM ŽIVEL. Spremna beseda Boris Mlakar. Mladinska knjiga, Ljubljana 1996 (Zbirka Spomini in izpovedi). Izid dobrih petsto strani obsežne spominsko pričevanjske knjige Stanka Kocipra je nedvomno pomembno dejanje. Najprej na, recimo temu tako, simbolni, tj. kulturno-politični ravni. Kociper je bil namreč v letih 1943-1945 med drugim vodja propagandnega odseka slovenskega domobranstva, Rupnikov osebni tajnik, od zadnjega leta vojne naprej tudi generalov zet. Leta 1945 je moral zapustiti Slovenijo, z malce sreče pa se ni znašel med drugimi tisočimi domobranci in njihovimi sopotniki, ki so jih Angleži vrnili nazaj čez mejo, tam pa so bili nato zunajsodno pobiti. Kocipru je leta 1949 uspelo priti v Argentino, na slovenska tla pa je znova stopil šele leta 1993, ob ponatisu svojega najbolj znanega dela, romana *Goričá nec* (1942). Zgodovinski lok, ki ga obravnava knjiga *Kar sem živel*, sicer zajema obdobje 1941-1948. Junak knjige je (ob avtorju, seveda) general Leon Rupnik, figura, ki je doslej veljala za sporno. Partizanska stran je v Rupniku videla utelešenje kolaboracije, znotraj protirevolucionarnega tabora pa so mu tudi očitali marsikaj – tovrstne debate so se pozneje nadaljevale in še zaostrovale znotraj emigracije. Kociper je eden redkih Rupnikovih brezprizivnih zagovornikov; pravzaprav se zavzema za Rupnikovo popolno rehabilitacijo. Ena izmed poant Kociprovega pisanja je namreč ta, da je bila Rupnikova medvojna drža med najbolj doslednimi in načelnimi, obenem pa dokazuje, da je stari general bil nekakšna vnaprejšnja žrtev, ki naj bi – tako Kociper – predvojne strankarske veljake, "klerikalne" in "liberalne", odvezala vsakšne krivde in odgovornosti za njihove medvojne politične račune. Poglavlja, posvečena političnim prerivanjem znotraj tega tabora, so bržkone tudi najzanimivejši del Kociprovega pisanja. Na dan namreč prinašajo niz manj znanih ali

povsem neznanih dejstev in nians, ki so po svoje vplivali na razplet tedanjega dogajanja, tudi na, dokazuje avtor, krvavi kolektivni konec domobrancev. Takratno Kociprovo politično stališče, kot ga lahko dešifriramo danes, je bilo predvsem v znamenju protikomunizma. Sodelovanje z Nemci je bila – iz te perspektive – najbolj otipljiva možnost protirevolucionarnega angažmaja. Problem zase, ki ga tu lahko le naznačim, pa je, kakšna je bila ideološka podlaga Kociprovega protikomunizma. Ponekod, zlasti ko povzema svoje medvojne govore, ki jih je imel kot mladi propagandist, se ponuja vtis, da ni bila povsem brez zveze z ideologijo nacionalsocializma (protijudovstvo, "narodna revolucija", korporativizem, protistrankarstvo, germanofilstvo itn.). Ali je bil to davek nemški cenzuri ali pa rezultat avtorjeve lastne "spontane ideologije", ostaja za zdaj vprašanje brez enoznačnega odgovora. (Ana Marija Hočevar)

Rade Krstič: SPOZNANJE VEŠČINE. Debora, Ljubljana 1996. Naslov drobne in lične knjižice stotih haikujev razkriva pesnikovo samozavest, pa tudi njegov odnos do pesniške oblike, ki jo sam definira takole: "To so samo tri vrstice / v katerih je povedano / vse." Veščina, v kateri se je izpopolnil Krstič, je pozorno spremljanje najrahljših čustvenih ali miselnih vzgibov, ki se največkrat porodijo ob opazovanju narave in so tako zapisani trenutku, da bi jih vsako preobilje besed uničilo. Zbirka je po vzoru japonskih mojstrov sestavljena iz štirih delov, naslovljenih po štirih letnih časih. Krstič sledi ustaljenim predstavam, ki pomlad povezujejo z rojstvom, poletje z razcvetom, jesen z zrelostjo in zimo s smrtjo. Tako se minljivost trenutka vpenja v širšo, vseobvladujočo minljivost, o kateri pesnik govori z otožno sprijaznenostjo. Številni Krstičevi haikuji so pravi mali biseri, ob katerih pozabimo na formalno zahtevo, da naj bi bil haiku sestavljen iz dveh petzložnih in sredinskega sedemzložnega verza. (Darja Pavlič)

Doris Lessing: ZLATA BELEŽNICA I, II. Prevedla Staša Grahek. Spretna beseda Alenka Koron. Cankarjeva založba, Ljubljana 1996. O *Zlati beležnici* je Doris Lessing upravičeno dejala, da je roman, ki ga je pisala za prihodnost: čez sto let naj bi bralcem posređoval podobo življenja sredi 20. stoletja. Čeprav pisateljica angleškega rodu občuduje velike romanopisce 19. stoletja, se ni hotela zgledovati po njih, saj se ji je zdel

tradicionalni realistični roman, ki opisuje vpliv družbe na posameznika, preozek. Ana Karenina se zlomi pod težo pravil, s katerimi jo omejuje družba, Anna Wolf, junakinja *Zlate beležnice*, pa je na robu psihičnega zloma, ker izgublja identiteto. Ta se kruši na vseh ravneh: kot politična aktivistka se razočarana Anna vse bolj oddaljuje od komunistične partije; kot pisateljica je umolknila; kot "svobodna" (tj. neporočena) ženska zaman hrepeni po moškem, ki je ne bi zapustil; kot prijateljica in mati se mora soočiti s kritiko otrok ... Kaos, ki ga Anna občuti v sebi in okrog sebe, skuša obvladati tako, da ga preliva v štiri beležnice, vendar ugotavlja, da besede nimajo prave moči. Terapevtka jungovske šole ji ponudi razlago, da doživlja pisateljsko blokado, toda Anna noče verjeti, da njena izkušnja ni individualna. Doris Lessing je tematsko in strukturno izjemno kompleksni roman končala dvakrat: Anna, ki piše beležnice, doživi kratkotrajno, katarzično "norost", sprejme dejstvo, da je sestavljena iz različnih oseb, in ljubimec ji narekuje prvi stavek romana *Zlata beležnica*. Anna, ki je napisala *Zlato beležnico*, se odloči, da ne bo več pisala, in skupaj z alteregom Molly se v duhu časa vključita v britansko življenje "pri njegovih koreninah": Molly se poroči, Anna pa bo poučevala otroke in politično delovala v okviru laburistične stranke. *Zlata beležnica* je izšla leta 1962 in vse odtlej sproža najrazličnejše odmeve. V prvih pismih so ogorčene bralke pisateljici očitale, da izdaja ženske skrivnosti, moški pa so se pritoževali, da jih kastrira. Pozornost se je pozneje usmerila na druge teme (norost, politična vprašanja) in metafizično naravo romana. *Zlata beležnica* ima moč, da deluje terapevtsko, za literarno vedo pa ostaja izziv interpretacija, ki bi bila kos zapleteni strukturi in večtematskosti tega odličnega romana. (Darja Pavlič)

Tomaž Mastnak: KRISTJANSTVO IN MUSLIMANI. Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana 1996. Glavni junak Mastnakove zgodovinsko sociološke študije je vprašanje, ali je bilo mirovno gibanje v evropskem enajstem stoletju – ki je načeloma prepovedalo prelivanje krščanske krvi in poenotilo zahodnokrščansko družbo – kot prototip vseh naslednjih mirovnih gibanj le poziv k sveti vojni, ki je pod sijem svetega miru muslimane postavilo v vlogo najhujšega sovražnika krščanstva. Obrazec, kjer mir postane pogoj za vojno, njeno sredstvo, Mastnak namreč prepozna tudi v moriji na tleh Bosne in Hercegovine konec drugega tisočletja, saj

je bila, kot ugotavlja avtor, v mednarodnih razmerah ves čas vodena in predstavljana kot mirovna operacija. Avtor opozarja, da so imele zahodnjaške predstave o muslimanih izjemno velik pomen pri oblikovanju oblastnih struktur na Zahodu, s tem pa tudi pri ustvarjanju t. i. zahodne enotnosti. Dvomljivejši bralec bo v Mastnakovi študiji, ki je le prvi del njegovega širše zastavljenega raziskovalnega projekta, posvečenega vprašanju odnosa Evrope do muslimanov, sicer pogrešal tudi analizo odnosa muslimanske kulturne tradicije in civilizacije do krščanstva in zahodnega sveta, nedvomno pa gre za aktualno knjigo, ki bi utegnila nagovoriti širši, ne zgolj strogo "strokovnjaški" krog bralcev. (Pina Kek)

PRISOTNOST, PREDSTAVLJANJE, TEATRALNOST. Razprave iz sodobnih teorij gledališča. Izbral in uredil Emil Hrvatini. Maska, Ljubljana 1996. Ne glede na to, da ima domačija izjemno razvejano gledališko produkcijo, ki je v ponos nacionalni substanci, pa lahko le skrušeni ugotovimo, da so njene reflektivne, teatrološke moči sila šibke. Malodane zanemarljive. T. i. doktorirani teatrologi in tisti, ki se zanje imajo, se pri nas raje ukvarjajo s pisanjem dnevnih kritik in nekakšnih popremierskih dnevnikov, ki jih potem priobčujejo še v knjižni obliki. Pri tem se le redko lotijo teoretske obdelave področja ali tehtnejših analiz sodobne slovenske gledališke produkcije. Nič boljše se – če odštejemo najnovjše knjižne projekte pri Knjižnici Mestnega gledališča ljubljanskega – ne godi prevodom iz gledališke teorije ali esejistike. V taki neustvarjalni in samozadostni močvari je morda zbornik, ki pregleduje najodmevnejše teorije gledališča v zadnjih treh desetletjih, le skromna kaplja – ravno zato pa je toliko pomembnejši založniški projekt. Namen knjige, v kateri ob prevodnih besedilih srečamo tudi dve domači izjemi, je resda "le" pregled, in uredniško uvodno pojasnilo posebej poudarja, da gre za osnovno informacijo, namenjeno širši, ne le strokovni javnosti. A za začetek utegnejo biti prikaz temeljnih problemov, s katerimi se soočajo sodobne teorije gledališča, detektiranje njihovih glavnih disciplin ter zaris razvoja in težav današnje teatrologije, nezanimljiv prispevek k motivaciji domačih gledaliških premišljevalcev. (Pina Kek)

Dimitrij Rupel: EDINOST, SREČA, SPRAVA. Založba Mihelač, Ljubljana 1996. Knjiga prinaša Ruplove izbrane spise iz obdobja 1993-1995, se pravi, iz let, ko je bil – kar zadeva njegovo politično kariero – "samo" poslanec v državnem zboru. Večji del knjige sestavljajo Ruplovi komentarji in kolumne, ki jih je pisal za Republiko, v tretjem delu *Edinosti, sreče, sprave* pa srečamo tudi nekaj daljših besedil, nastalih prvotno kot predavanja, govori, pisma političnim prijateljem itn. Knjiga kot celota je sicer precejšen hibrid. Če bi se njen avtor kdaj želel oklicati za dosmrtnega ljubljanskega župana, ga ne bi bilo odveč spomniti na njegovo srčno ambicijo, ki se mu je zapisala mimogrede: "Moja žena goji zaničevalno distanco tako do kraljev kot do kraljevskih podanikov. No, če bi bil dobrega zdravja in če bi Slovenija uspešno zunanjepolitično napredovala, bi želel postati poslanec Evropskega parlamenta v Strasbourgu. Ob tem bi morda lahko tudi predaval, tuptatam napisal kakšen kolumen ali knjigo ..." (str. 67) Se že veselim naslednjega tisočletja, ko bom na poti v Strasbourg lahko prebirala Ruplove *Spomine na Strasbourg*. (Ana Marija Hočevar)

J. M. Sanchez-Silva: MARCELINO KRUH IN VINO. Prevedel in spremno besedo napisal Miro Bajt. Mladinska knjiga, Ljubljana 1996. Španski pisatelj Sanchez-Silva je kljub neobetavnemu življenjskemu začetku (zgodnja osirotelost, boj za preživetje, študijsko samohodstvo) že med drugo svetovno vojno začel prejemati različne državne nagrade (za literaturo, za otroške zgodbe, za filmsko režijo, za časnikarstvo), poleg Andersenove nagrade pa je njegovemu gotovo najbolj znanemu in odmevnemu delu najbolj v čast to, da je bil *Marcelino* preveden v več kot petindvajset jezikov, ugotavlja M. Bajt. To sploh ne preseneča. Mogoče je vzrok za ta uspeh pripisati tudi ambivalentni recepciji, ki je, kot ob marsikateri besedni umetnini, tudi *Marcelina* opevala ali bombardirala na odklonilnih ali afirmativnih ideoloških podlagah. Skrajni levčarji so se vnaprej zmrdovali ob "pobožnosti, solzavosti in svetohlinstvu", predstavniki Cerkve so odklanjali njegovo "nespoštljivost in bogokletništvo". *Marcelino* ne prenese ne ene ne druge sodbe; je pač umetnina, napisana v formi pripovedke: zgodba o osirotelem dečku, ki ga po krivici preganjani starši na begu odložijo na samostanski prag; tam ga menihi najprej skušajo spraviti v kako družino, a ga preveč vzljubijo in ga nato vzgajajo za svoj podmladek v duhu sv. Frančiška. Menihi

se držijo Frančiškovich načel, Marcelino pa jih spontano živi: v množici pripetljajev, ki jih zagreši njegova otroška pobalinskost, počasi odkriva ljubezen do vseh bitij stvarstva, za to je nagrajen z uresničitvijo največje želje: srečanja z neznano materjo (v raju). Marcelino je pravzaprav španski odpev keltskemu Galahadu: Gral lahko najde le nedolžen, nedvomeč "vitez"; v Marcelinovem primeru je objekt hrepenenja pravzaprav absolutna ljubezen, ki jo pooseblja ne le Kristus, temveč tudi tako zaželena mati, inkarnacija Marije. Gotovo gre za katoliško književnost – temeljna tema zgodbe je zgoščena v Marcelinovich srečevanjih s Kristusom na razpelu – vendar s svojo umetniškostjo, spontanostjo, nevsiljivostjo religiozne podlage, s humorjem in – res je! – s konfesionalnega vidika: blasfemijo – takšno pravzaprav ozko opredelitev tudi prebija. (Vasja Linzner)

Robert Schneider: SESTRA SNA. Prevedel Štefan Vevar. Mohorjeva založba, Celovec 1995 (Zbirka Austriaca). Ta leta 1992 natisnjeni prvenec Roberta Schneiderja (1962) je požel še zlasti za prvo knjigo nesluten uspeh, ne le v nemško govorečem okolju, temveč tudi mednarodno, Schneider pa je bil tako rekoč nemudoma oklican za enega velikih upov evropske proze. Kakor se ob podobnih (pogostih) ameriških deklaracijah po navadi le zadržano nasmihamo, saj, če drugega ne, ena spodbija drugo, pa se zdi ob *Sestri sna* evforija primernejša. K njej res nemalo prispeva nemara tudi izbira snovi, namreč zgodbe božanskega talenta Eliasa Adlerja, ki ustvarja večno glasbo kot protiutež podeželski minljivi nepomembnosti, kakršna ga obdaja. K temu prištejmo še odrekanje življenju zaradi nemogoče ljubezni (do sestrične), ki se godi kar se da teatralno: Elias se odpove spanju, kajti v spanju človek ne ljubi. Res, ob taki zasnovi se zdi kaka *Sužnja Isaura* ali podobna televizijska nanizanka prava katedrala duha. Kar brez panike: *Sestra sna* je dobra preskuševalnica načelnih stališč o mogočem sožitju trivialnega in visokega; pisava tega romana, ki izza nebrzdano patetične dikcije spretno zakriva vso referencialnost in tekstualno izročilo, bo najbrž tudi pri nas osvojila prej vse tiste bralce, ki prisegajo na visoko književnost slonokoščene stolpa, kot enega samega tistih, na katere po pravilu zlahka vplivajo žanrski stereotipi genialnega umetnika in nemogoče ljubezni. (Andrej Blatnik)

J. J. Sempé & R. Gosciny: NIKEC. Prevedel Tomaž Šalamun. Mladinska knjiga, Ljubljana 1996. Da je Gosciny duhovit pisec, vemo že od hrabrega Galca Asteriksa naprej. Z njim pa avtor svoje duhovitosti ni izčrpal. *Nikec* je sicer drugače uglasen kot Goscinyjevo "galsko" stripovje: nadvse živahen otročič, šolarček kakih devetih let, včasih namerno pobalinski, še večkrat pa pomotoma: otroci in odrasli pač govorijo dvoje jezikov, tega se odrasli ne zavedajo, otroci oziroma Nikec in njegova pisana družina "sotrpinov" pa se. Ta "dvojezičnost" s kopico humorističnih izpeljav – za Nikca "tragičnih" ali vsaj nerazumljivih starševsko-učiteljskih odzivov na samoumevne pripetljaje – je prav tiste vrste, ki jo je Gosciny "izumil" v "galskih stripih": dovršen odstotek njihove komike je v tem, da Asteriks (in drugi) govorijo v klišeizirani metaforiki, ki jo vrli Obeliks razume in udejanja dobesedno. Enako razume želje odraslih mali Nikec. Karakterna in situacijska komika besedila ima tudi likovni ustreznik: mojstrsko jo je izrisal in poudaril J. J. Sempé. (Vasja Linzner)

Leopold STAFF. Prevedla in spremno besedo napisala Rozka Štefan. Mladinska knjiga, Ljubljana 1996. Leopold Staff slovenskim bralcem poezije ni čisto neznan, vendar pa dosegljiv le v razpršenosti po književnih časopisih, v Krakarjevi *Poljski liriki 20. stoletja* in Pretnarjevi (širši) antologiji poljske poezije *Veter davnih vrtnic*. Torej nesistematično, kar do "eminence" poljske neoromantike ni najbolj spoštljivo. Rozka Štefan Staffa primerja z Župančičem (v nekaterih posebnostih njegove lirike bi verjetno ustrezala tudi primerjava z Murnom). Tudi "laičnemu" bralcu se na prvi pogled pokaže njuna različnost: čeprav si – posledica tedanjih književnih tendenc – delita navdušenje za francosko dekadenco (oba le kratek čas in bolj deklarativno), neoromantiko in simbolizem, je Staff, kot njegovi poljski sodobniki, v formalnih ozirih občudovalec "Parnasa": iz prevodnega izbora je razvidno, da sonetna forma prevladuje do leta 1919, vztrajno pa se pojavlja tudi v njegovi poznejši poeziji, četudi ji tedaj že konkurira prosti verz, ki ga je Župančič posvojil že pred desetletji. Sicer pa ju kljub različni izraznosti družni skupna duhovna podlaga, oblikovana skladno s tedanjim *Zeitgeistom*: Schopenhauer, nato zlasti Nietzsche, vztrajni vitalizem. Razmere na Poljskem ga po vojni sicer niso spodbujale in najbrž je Staffova tedanja lirika zato razvila resignacijo in mračno ironijo. Kljub temu ohranja temeljno

vitalistično naravnost in vseskoz značilno izmenjavo impresionističnega slikanja "trenutka" z meditacijo ali refleksijo. (Vanesa Matajč)

Melita Zajc: NEVIDNA VEZ. Raba radiodifuzne televizije v Sloveniji. Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana 1995. "V TV dnevniku, ki ga še danes vsak večer predvaja TV Slovenija, je Ljubljana kraj, od koder je mogoče videti cel svet, cel svet pa je prirejen pogledu iz Ljubljane," zapiše avtorica v sklepnih akordih knjige, sicer za knjižno objavo predelani magistrski nalogi, ki se loteva razvoja in fenomena radiodifuzne televizije v Sloveniji. Ta je seveda usodno povezana s sintagmo nacionalna televizija, za katero se zdi, da ima v primerjavi s satelitsko ali kabelsko televizijo a priori vpisano neko samoumevnost, ki sliši na poziv k državotvornosti. Avtorica tej samoumevnosti nasprotuje in se posveti ravno detektiranju pogojev, ki neki radiodifuzni televiziji omogočajo, da sploh lahko deluje "državotvorno" oziroma da lahko deluje kot nacionalna televizija. M. Zajc najprej ugotavlja, da se je radiodifuzna TV na Slovenskem razvila v nacionalno televizijo v obdobju, ko se njene meje niso ujemale z mejami države; tako pridemo do svojevrstnega paradoksa, saj je imela RTV Ljubljana v obdobju, ko Slovenija ni bila država, monopol, medtem ko ga je ravno z nastankom države izgubila. Zato se avtorica posveti tudi iskanju vzrokov, zakaj radiodifuzna televizija v spremenjenih medijskih razmerah ohranja sebi lastne družbene "učinke". (Pina Kek)

KAZALO 1996

Kazalo VIII. letnika (1996) LITERATURE
(Literatura 55 – Literatura 65-66)

UVODNIK	številka/stran
Dekleva, Milan: <i>Gnezda in katedrale</i>	55/1
Dekleva, Milan: <i>Blodni korak pojočih desetnic</i>	59-60/1
Ihan, Alojz: <i>Rezervat realnosti</i>	56/1
Kos, Matevž: <i>Kdo se boji fašizma?</i>	63-64/1
Virk, Jani: <i>Nismo</i>	58/1
 POEZIJA	
Bergles, Ciril: <i>Deček s svetilko</i>	59-60/5
Čučnik, Primož: <i>Pesmi</i>	65-66/10
Debeljak, Aleš: <i>Mesto in otrok</i>	57/1
Dekleva, Milan: <i>Improvizacije na neznano temo</i>	55/11
Dekleva, Milan: <i>Iz zbirke Sosledja</i>	61-62/1
Grošelj, Aleš: <i>Anatomija tišine</i>	57/11
Jesih, Milan: <i>Pesmi</i>	58/5
Kompare, Alenka: <i>Sorazmerje bivanja</i>	56/17

Kramberger, Taja: <i>Prozorna zavetišča</i>	57/15
Osojnik, Iztok: <i>Severne elegije</i>	56/6
Podlogar, Gregor: <i>Metafore srca</i>	65-66/6
Podlogar, Gregor: <i>Modri moteti</i>	56/20
Senegačnik, Brane: <i>Pesmi</i>	61-62/6
Svetina, Ivo: <i>Babilonske kitice</i>	59-60/13
Šalamun, Tomaž: <i>Črni labod</i>	59-60/9
Šteger, Aleš: <i>Ravnovesje luči</i>	55/6
Šteger, Aleš: <i>Svatba</i>	63-64/11
Taufer, Venio: <i>Ponovna prelomja</i>	65-66/1
Zupan, Uroš: <i>Temni angeli</i>	63-64/6

PROZA

Blatnik, Andrej: <i>O čem govoriva</i>	55/15
Čar, Aleš: <i>Igra angelov in netopirjev</i>	59-60/32
Glavan, Polona: <i>Pravzaprav</i>	55/60
Jančar, Drago: <i>Avestina; Ostanki zgodbe</i>	61-62/10
Kovačič, Vladimir: <i>Iz prvega svita do njegovega zadnjega diha; Tek in sladoleđ</i>	61-61/32
Kovič, Kajetan: <i>Pridigar</i>	59-60/17
Krstič, Rade: <i>Seznam</i>	55/39
Lainšček, Feri: <i>Skarabej in vestalka</i>	59-60/22
Möderndorfer, Vinko: <i>Pisatelj</i>	63-64/27
Perčič, Tone: <i>Patriotska liga</i>	58/22
Pregelj, Sebastijan: <i>Dve zgodbi</i>	55/43
Pušavec, Marijan: <i>Moja ženka bo smrt grenka</i>	65-66/33
Simoniti, Barbara: <i>Ariadnino pletivo</i>	65-66/41
Skaza, Jana: <i>Nedosegljivost poguma</i>	58/40
Snoj, Jože: <i>Zgodbe iz doze</i>	65-66/14
Šeligo, Rudi: <i>Tri poglavja iz romana Rešta</i>	63-64/16
Škamperle, Igor: <i>Grajska melanholija</i>	55/41
Virk, Jani: <i>Sergijevo poletje</i>	57/14

Zabel, Igor: <i>Telefon</i>	57/34
Žabot, Vlado: <i>Ljubezen in greh</i>	56/23

INTERVJU

(avtor fotografij: Miha Fras)

Capuder, Andrej: <i>Heroična doba Slovencev je za nami</i> (Jože Horvat)	65-66/131
Debeljak, Aleš: <i>Ni dvoma, da bodo na naslovnico nalepili tank</i> (Ženja Leiler)	58/44
Hieng, Andrej: <i>Dve vrsti ljudi sta mi vedno sprožali zehanje: ideologi in pisatelji</i> (Mitja Čander)	63-64/42
Jančar, Drago: <i>Knjige so pogosto pametnejše od svojih avtorjev</i> (Ženja Leiler)	57/42
Kos, Janko: <i>Nikoli ne bi odšel na samotni otok</i> (T.V.)	55/66
Novak, Maja: <i>Ko prideš na naslednjo stopnjo, zmrzneš</i> (Nela Malečkar)	59-60/51
Semolič, Peter: <i>Pesem je edini izziv</i> (Darja Pavlič)	61-62/48
Žižek, Slavoj: <i>Privoliti v radikalno brezno subjektivnosti, to je edina rešitev</i> (Samo Kutoš)	56/48

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Debeljak, Aleš: <i>Neskončni hodniki postkolonialne imaginacije</i>	63-64/93
De Man, Paul: <i>Krištvo in kriza</i>	65-66/145
Snoj, Vid: <i>Religioznost v dramatik Stanka Majcna</i>	63-64/56
Štoka, Tea: <i>Narcis, poezija in alkimija jezika</i>	61-62/61
Virk, Tomo: <i>Literatura izčrpane eksistence</i>	56/89
Virk, Tomo: <i>Razkrinkani postmodernizem</i>	57/60
Zupan, Alojzija: <i>Užitek branja in pisanja</i>	58/64

Zupan, Uroš: *Svetloba znotraj pomaranče II* 56/79

ZADNJA IZMENA

- Ernaux, Annie: *Gola strast* 55/83
 Galeano, Eduardo: *Birokracija; Odrpte žile Latinske Amerike* 57/90
 Liksom, Rosa: *Raji prazne poti* 58/88
 Malouf, David: *Spominjanje Babilona* 63-64/113
 Palmen, Connie: *Prijateljstvo* 56/97
 Schertenleib, Hansjörg: *Brat in sestra; Signorina soba* 65-66/161
 Welsh, Irvine: *Gledati vlakce* 61-62/154
 Winterson, Jeanette: *Strast* 59-60/95

BLITZKRIEG

Kenda, Jakob J.: *Internet in literatura* 56/114

TEMATSKI BLOKI

HASLINGER

- Haslinger, Josef: *Odkritje prave Amerike* 59-60/70
 Haslinger, Josef: *Operni ples* 59-60/78
 Šerc, Slavo: *Josef Haslinger in iskanje največje možne katastrofe* 59-60/88

PAVESE

- Arrowsmith, William: *Cesare Pavese* 61-62/123
 Pavese, Cesare: *Pesmi* 61-62/86
 Pavese, Cesare: *Umetnost življenja* 61-62/102

30 LET POKRA

Juvan, Marko: <i>Prokletstvo igre in gobice: – porajanje ludizma v Pokru</i>	65-66/52
Kermauner, Taras: <i>Poker ni poker; Poker je svet</i>	65-66/78
Kolšek, Peter: <i>Poker pri Savici</i>	65-66/97
Kos, Janko: <i>Pismo urednikoma</i>	65-66/83
Novak, Boris A.: <i>Ritem pri Šalamunu</i>	65-66/86
Ogrin, Matija: <i>Doba in njeno lažno zlato</i>	65-66/121
Osojnik, Iztok: <i>Osim toga</i>	65-66/111
Svetina, Ivo: <i>22. maj 1965</i>	65-66/100

POLEMIKA

Debeljak, Aleš: <i>Revizija revizorja</i>	55/96
Kos, Matevž: <i>Odgovor Alešu Debeljaku</i>	56/109
Senegačnik, Brane: <i>Neka0xdefektov v literarnih programih dveh urednikov</i>	59-60/111

FRONT-LINE

(po avtorjih)

Bogataj, Matej: <i>Rudi Šeligo – Zunaj sije februar</i>	57/110
Bogataj, Matej: <i>Jože Hudeček – Ulice mojega predmestja</i>	59-60/146
Bogataj, Matej: <i>Milan Kleč – Fliper</i>	61-62/168
Bogataj, Matej: <i>Uroš Kalčič – Numeri</i>	63-64/131
Bratož, Igor: <i>Brane Maselj – Oblegana puščava</i>	55/115
Čander, Mitja: <i>Maja Novak – Zverjad</i>	63-64/135
Fridl, Ignacija: <i>Ivo Svetina – Platonovi mizarji. O rečeh poezije 1977-1988 z Dodatkom</i>	57/120
Komel, Snój Mateja: <i>Janko Kos – Moderna</i>	

<i>slovenska lirika: 1940-1990</i>	57/115
Kutoš, Samo: <i>Artur Mos – Uničevalci svetov</i>	63-64/139
Leiler, Ženja: <i>Silvija Borovnik – Pišejo ženske drugače?</i>	63-64/144
Lukan, Blaž: <i>Rudi Šeligo – Razveza ali Sveta sarmatska kri</i>	55/108
Lukan, Blaž: <i>Vinko Möderndorfer – Štirje letni časi</i>	56/130
Malej, Gašper: <i>Vesna Furlanič Valentinčič – Reliefne zgodbe</i>	59-60/160
Matajc, Vanesa: <i>Jani Virk – 1895, potres: kronika nenadejane ljubezni</i>	55/104
Matajc, Vanesa: <i>Zoran Hočevar – Porkasvet</i>	56/133
Matajc, Vanesa: <i>Jože Hudeček – Zgodbe iz pozabe</i>	57/124
Matajc, Vanesa: <i>Zdenka Žebre – Kamen na srcu</i>	58/98
Matajc, Vanesa: <i>Dušan Jelinčič – Tema na pomolu</i>	59-60/150
Matajc, Vanesa: <i>Vinko Möderndorfer – Tek za rdečo hudičevko</i>	61-61/165
Matajc, Vanesa: <i>Kajetan Kovič – Profesor domišljije</i>	63-64/127
Matajc, Vanesa: <i>Marjan Dolgan – Tri ekspresionistične podobe sveta</i>	65-66/190
Osti, Josip: <i>Rudi Šeligo – Zunaj sije februar</i>	58/101
Osti, Josip: <i>Tone Pavček – Temna zarja</i>	59-60/154
Osti, Josip: <i>Novica Novakovič – Zapeljevanje</i>	61-62/178
Osti, Josip: <i>Veno Taufer – Še ode</i>	65-66/176
Pavlič, Darja: <i>Aldo Žerjal – Vzpostavljeni stavki</i>	59-60/157
Pavlič, Darja: <i>Brane Senegačnik – Na temnem pragu upa</i>	61-62/175
Pavlič, Darja: <i>Ciril Bergles – Razsežnost prosojnosti</i>	65-66/183
Sagadin, Vid: <i>Tomo Virk – Ujetniki bolečine</i>	56/136
Štendler, Jožica: <i>Dušan Jelinčič – Prazne sobe</i>	58/106
Vaupotič, Aleš: <i>Iztok Osojnik – Klesani kamni 1993-1994</i>	55/111
Vaupotič, Aleš: <i>Andrej Hieng – Sanja o razbitem avtobusu</i>	58/110
Vukajlovič, Vera: <i>Ženski zaliv (zbornik avtoric)</i>	58/95
Vukajlovič, Vera: <i>Tone Partljič – Starec pod plotom</i>	61-62/172
Vukajlovič, Vera: <i>Jože Pogačnik – Ponoreli kompasji</i>	65-66/186

(po avtorjih knjig)

Bergles, Ciril: <i>Razsežnost prosojnosti</i> (Darja Pavlič)	65-66/183
Borovnik, Silvija: <i>Pišejo ženske drugače?</i> (Ženja Leiler)	63-64/144
Dolgan, Marjan: <i>Tri ekspresionistične podobe sveta</i> (Vanessa Matajč)	65-66/190
Furlanič, Valentinčič Vesna: <i>Reliefne zgodbe</i> (Gašper Malej)	059-60/160
Hieng, Andrej: <i>Sanja o razbitem avtobusu</i> (Aleš Vaupotič)	58/110
Hočevar, Zoran: <i>Porkasvet</i> (Vanessa Matajč)	56/133
Hudeček, Jože: <i>Ulice mojega predmestja</i> (Matej Bogataj)	59-60/146
Hudeček, Jože: <i>Zgodbe iz pozabe</i> (Vanessa Matajč)	57/124
Jelinčič, Dušan: <i>Prazne sobe</i> (Jožica Štendler)	58/106
Jelinčič, Dušan: <i>Tema na pomolu</i> (Vanessa Matajč)	59-60/150
Kalčič, Uroš: <i>Numeri</i> (Matej Bogataj)	63-64/131
Kleč, Milan: <i>Fliper</i> (Matej Bogataj)	61-62/168
Kos, Janko: <i>Moderna slovenska lirika 1940-1990</i> (Mateja Komel Snój)	57/115
Kovič, Kajetan: <i>Profesor domišljije</i> (Vanessa Matajč)	63-64/127
Maselj, Brane: <i>Oblegana puščava</i> (Igor Bratož)	55/115
Mos, Artur: <i>Uničevalci svetov</i> (Samo Kutoš)	63-64/139
Möderndorfer, Vinko: <i>Štirje letni časi</i> (Blaž Lukan)	56/130
Möderndorfer, Vinko: <i>Tek za rdečo hudičevko</i> (Vanessa Matajč)	61-62/165
Novak, Maja: <i>Zverjad</i> (Mitja Čander)	63-64/135
Novakovič, Novica: <i>Zapeljevanje</i> (Josip Osti)	61-62/178
Osojnik, Iztok: <i>Klesani kamni 1993-1994</i> (Vaupotič Aleš)	55/111
Partljič, Tone: <i>Starec pod plotom</i> (Vera Vukajlovič)	61-62/172
Pavček, Tone: <i>Temna zarja</i> (Josip Osti)	59-60/154
Pogačnik, Jože: <i>Ponoreli kompasi</i> (Vera Vukajlovič)	65-66/186
Senegačnik, Brane: <i>Na temnem pragu upa</i> (Darja Pavlič)	61-62/175
Svetina, Ivo: <i>Platonovi mizarji. O rečeh poezije 1977-1988</i> <i>z Dodatkom</i> (Ignacija Fridl)	57/120
Šeligo, Rudi: <i>Razveza ali Sveta sarmatska kri</i> (Blaž Lukan)	55/108
Šeligo, Rudi: <i>Zunaj sije februar</i> (Matej Bogataj)	57/110
Šeligo, Rudi: <i>Zunaj sije februar</i> (Josip Osti)	58/101

Taufer, Veno: <i>Še ode</i> (Josip Osti)	65-66/176
Virk, Jani: <i>1895, potres: kronika nenadejane ljubezni</i> (Vanesa Matajč)	55/104
Virk, Tomo: <i>Ujetniki bolečine</i> (Vid Sagadin)	56/136
Žebre, Zdenka: <i>Kamen na srcu</i> (Vanesa Matajč)	58/98
Ženski zaliv – zbornik avtoric (Vera Vukajlovič)	58/95
Žerjal, Aldo: <i>Vzpostavljeni stavki</i> (Darja Pavlič)	59-60/157

ROBNI ZAPISI

(po avtorjih)

Bavec, Nataša: <i>Amos Oz – Črna skrinjica</i>	55/126
Bavec, Nataša: <i>Gilbert Keith Chesterton – Knjiga te poberi!</i> <i>In druge skrivnostne zgodbe o očetu Brownu</i>	57/130
Bavec, Nataša: <i>Janwillem van der Wetering – Hugo Bor in</i> <i>Prijetni kralj</i>	59-60/174
Blatnik, Andrej: <i>Tahar Ben Jelloun – Otrok peska</i>	57/128
Blatnik, Andrej: <i>Lidija Kleindienst –</i> <i>Bam knapa vzéla, bam zméraj veséla</i>	58/119
Blatnik, Andrej: <i>Ruth Rendell – Nova pravljica in druge</i> <i>zgodbe</i>	58/122
Blatnik, Andrej: <i>Julio Cortázar – Ristanc</i>	59-60/166
Blatnik, Andrej: <i>Peter Høeg – Gospodična Smilla in njen</i> <i>občutek za sneg</i>	59-60/167
Blatnik, Andrej: <i>Izidor Cankar – S poti</i>	63-64/153
Blatnik, Andrej: <i>Ivan McEwan – Tujca v Benetkah</i>	63-64/156
Blatnik, Andrej: <i>Gabriel García Márquez – O ljubezni in</i> <i>drugih demonih</i>	
Blatnik, Andrej: <i>Robert Schneider – Sestra sna</i>	65-66/204
Bogataj, Matej: <i>Marjan Kordaš – Krilo angela</i>	58/119
Bogataj, Matej: <i>Volker Klotz – Zaprta in odprta forma</i>	

<i>v dramih</i>	61-62/187
Bogataj, Matej: <i>Flann O'Brien – Tretji policaj</i>	61-62/187
Bratož, Igor: <i>José Hernández – Martín Fierro</i>	57/132
Čander, Mitja: <i>Martin Blinkhorn – Demokracija in državljanska vojna</i>	56/141
Debeljak, Aleš: <i>Jitka Herynkova – Encounters on Welwyn Street/ Setkani na Welwyn Street</i>	58/117
Fridl, Ignacija: <i>Vasja Predan – Sled odrskih senc</i>	57/134
Hočevar, Ana Marija: <i>Aleš Debeljak – Oblike religiozne imaginacije</i>	55/118
Hočevar, Ana Marija: <i>Stefan George (izbor pesmi)</i>	55/121
Hočevar, Ana Marija: <i>Slovenska kronika XX. stoletja</i>	55/128
Hočevar, Ana Marija: <i>Meje demokracije (več avtorjev)</i>	56/146
Hočevar, Ana Marija: <i>Janez Drnovšek – Moja resnica</i>	58/116
Hočevar, Ana Marija: <i>Slovenska smer (zbornik avtorjev)</i>	58/123
Hočevar, Ana Marija: <i>Hans Bertens – The Idea of the Postmodern. A History</i>	63-64/152
Hočevar, Ana Marija: <i>Danilo Slivnik – Kučanov klan</i>	63-64/158
Hočevar, Ana Marija: <i>Stanko Kociper – Kar sem živel</i>	65-66/199
Hočevar, Ana Marija: <i>Dimitrij Rupel – Edinost, sreča, sprava</i>	65-66/203
Hribar, Zdenka: <i>Marjeta Novak, Jelka Reichman – Arne na potepu</i>	55/125
Hribar, Zdenka: <i>Mira Voglar, Svjetlana Junaković – Palček, miška in dva slona</i>	55/128
Hribar, Zdenka: <i>Polonca Kovač, Ančka Gočnik Godec – Zelišča male čarovnice</i>	59-60/168
Hribar, Zdenka: <i>E. T. A. Hoffmann: Hrestač in mišji kralj</i>	65-66/198
Kek, Pina: <i>Deepak Chopra – Mlado telo in neodvisen um</i>	63-64/153
Kek, Pina: <i>Tomaž Mastnak – Kristjanstvo in muslimani</i>	65-66/201
Kek, Pina: <i>Prisotnost, predstavljanje, teatralnost (zbornik avtorjev)</i>	65-66/202
Kek, Pina: <i>Melita Zajc – Nevidna vez</i>	65-66/206
Kos, Tinka: <i>France Bezljaj – Etimološki slovar</i>	

<i>slovenskega jezika</i>	57/128
Kolar, Jerneja: <i>Gerald Szyskowitz – Moritz in Natalie</i>	59-60/172
Kutoš, Samo: <i>Martin Heidegger – Uvod v metafiziko</i>	55/122
Kutoš, Samo: <i>Dean Komel – Razprtost bivanja</i>	61-62/187
Kutoš, Samo: <i>Emmanuel Lévinas – Smrt in čas</i>	61-62/188
Lešnik, Virna: <i>Mira Canjko – Pinkaponka se potepa</i>	56/142
Lešnik, Virna: <i>Vitan Mal – Miši, žabe in drugačni principi</i>	56/145
Linzner, Vasja: <i>Gertrud Fussenegger – Noetova barka</i>	55/120
Linzner, Vasja: <i>Svetovna novela 19. in 20. stoletja</i>	56/147
Linzner, Vasja: <i>Smeh stoletij (izbor)</i>	56/148
Linzner, Vasja: <i>Agatha Christie – Mirujoči umor</i>	58/115
Linzner, Vasja: <i>Majda Koren – Mici v mestu</i>	58/120
Linzner, Vasja: <i>Agatha Christie – Zlo pod soncem</i>	59-60/166
Linzner, Vasja: <i>C.G. Jung – Arhetipi, kolektivno nezavedno, sinhroniciteta (Izbrani spisi)</i>	59-60/168
Linzner, Vasja: <i>Claire Robertson – Pisma zaljubljene najstnice</i>	59-60/171
Linzner, Vasja: <i>Tadej Čater – Kramljanja z nesramno deklico</i>	61-62/184
Linzner, Vasja: <i>Rado Murnik – Lepi janičar</i>	61-62/190
Linzner, Vasja: <i>Janez Rotar – Slovenščina in slovenstvo</i>	61-62/191
Linzner, Vasja: <i>Roald Dahl – Čarovnice</i>	63-64/154
Linzner, Vasja: <i>Jim Hatfield – Katastrofa! Kriv! Bolan! Mrtev!</i>	63-64/155
Linzner, Vasja: <i>Desa Muck – Pod milim nebom</i>	63-64/156
Linzner, Vasja: <i>J. M. Sanchez-Silva – Marcelino kruh in vino</i>	65-66/203
Linzner, Vasja: <i>J. J. Sempé & R. Gosciny: Nikec</i>	65-66/205
Malej, Gašper: <i>Henry Miller – Kolos iz Maroussija</i>	55/124
Malej, Gašper: <i>F. G. Lorca – Pesnik v New Yorku</i>	56/144
Malej, Gašper: <i>Ueda Akinari – Pripoved ob deževnem mesecu</i>	58/114
Malej, Gašper: <i>F. L. von Hardenberg Novalis – Svet so sanje, sanje svet</i>	58/120
Malej, Gašper: <i>Blaise Cendrars – Moravagine</i>	65-66/197
Matajc, Vanesa: <i>Agatha Christie – Za žep krvi</i>	55/118

Matajc, Vanesa: <i>Svetlana Makarovič – Coprnica Zofka</i>	55/123
Matajc, Vanesa: <i>Gilbert Meadows – Mali antični leksikon</i>	55/124
Matajc, Vanesa: <i>Georges Bataille – Zgodba o očesu</i>	56/141
Matajc, Vanesa: <i>Milan Kundera – Počasnost</i>	56/144
Matajc, Vanesa: <i>Arthur Schnitzler – Poročnik Gustl. Gospodična Else</i>	56/147
Matajc, Vanesa: <i>J. W. Goethe – Izbrane sorodnosti</i>	57/131
Matajc, Vanesa: <i>Joris Karl Huysmans – Proti toku</i>	57/132
Matajc, Vanesa: <i>France Prešeren – Zbrano delo I, II</i>	57/136
Matajc, Vanesa: <i>David Attenborough – Zasebno življenje rastlin</i>	58/114
Matajc, Vanesa: <i>André Chastel – Il sacco di Roma 1527</i>	59-60/165
Matajc, Vanesa: <i>Leksikon slovenska književnost</i>	59-60/169
Matajc, Vanesa: <i>F. de Quevedo – Življenjepis lopova</i>	59-60/172
Matajc, Vanesa: <i>Erich Ballinger – Obračun na ledeniku</i>	61-62/183
Matajc, Vanesa: <i>Andrej Blatnik – Gledanje čez ramo</i>	61-62/184
Matajc, Vanesa: <i>J.W. Goethe – Faust I,II (odlomki)</i>	61-62/184
Matajc, Vanesa: <i>Josip Murn – Topol samujoči</i>	61-62/189
Matajc, Vanesa: <i>Ruth Rendell – V krokodiljem žrelu</i>	63-64/157
Matajc, Vanesa: <i>Chrétien de Troyes – Perceval. Zgodba o gralu</i>	63-64/159
Matajc, Vanesa: <i>Leopold Staff</i>	65-66/205
Njatin, Lela B.: <i>Lojze Kovačič – Resničnost</i>	57/133
Pavlič, Darja: <i>Rade Krstič – Spoznanje večine</i>	65-66/200
Pavlič, Darja: <i>Doris Lessing: Zlata beležnica I, II</i>	65-66/200
Petršič, Nataša: <i>Franc Puncer – Opna</i>	57/136
Plut, Boštjan: <i>J. R. R. Tolkien – Gospodar prstanov</i>	58/124
Podlogar, Gregor: <i>Sergej Flere, Marko Kerševan – Religija in sodobna družba</i>	57/130
Podlogar, Gregor: <i>Edvard Kocbek – Dnevnik 1948</i>	63-64/155
Potocco, Marcello: <i>B. de Saint Pierre – Pavel in Virginija</i>	57/137
Sarič, Dejan: <i>Ursula K. Le Guin – Začetni kraj</i>	55/121
Snoj, Vid: <i>Hermetizem. Poligrafi 1/1-2</i>	61-62/186
Škamperle, Igor: <i>Michael Baxandall – Slikarstvo in</i>	

<i>izkušnja v Italiji v 15. stoletju</i>	63-64/151
Štendler, Jožica: <i>Marjan Rožanc – Ljubezan</i>	55/127
Štendler, Jožica: <i>Pavle Zidar – Sveti Pavel</i>	56/148
Štendler, Jožica: <i>Alphonse de Lamartine (izbor)</i>	57/133
Turk, Vanja V.: <i>Gustave Flaubert – Bouvard in Pécuchet</i>	55/119
Turk, Vanja V.: <i>John Fowles – Mag</i>	56/143
Vaupotič, Aleš: <i>A. R. Radcliffe Brown – Struktura in funkcija v primitivni družbi</i>	58/121
Vombek, Jasna: <i>Adolf Muschg – Albisserjev razlog</i>	59-60/171
Vombek, Jasna: <i>Cees Nooteboom – Rituali</i>	63-64/156
Vukajlovič, Vera: <i>Samo Pavlin – 4.a ali zakaj ne bom nikoli odrasel</i>	57/134
Vukajlovič, Vera: <i>Goran Ignatije Janković – O prostim stvarima /O preprostih stvareh</i>	58/118
Vukajlovič, Vera: <i>Silvo Teršak – Iskanja</i>	59-60/173

(po avtorjih knjig)

Akinari, Ueda: <i>Pripoved ob deževnem mesecu</i> (Gašper Malej)	58/114
Attenborough, David: <i>Zasebno življenje rastlin</i> (Vanesa Matajč)	58/114
Ballinger, Erich: <i>Obračun na ledeniku</i> (Vanesa Matajč)	61-62/183
Bataille, Georges: <i>Zgodba o očesu</i> (Vanesa Matajč)	56/141
Baxandall, Michael: <i>Slikarstvo in izkušnja v Italiji v 15. stoletju</i> (Igor Škamperle)	63-64/151
Bertens, Hans: <i>The Idea of the Postmodern. A History</i> (Ana Marija Hočevar)	63-64/152
Bezljaj, France: <i>Etimološki slovar slovenskega jezika</i> (Tinka Kos)	57/128
Blatnik, Andrej: <i>Gledanje čez ramo</i> (Vanesa Matajč)	61-62/184
Blinkhorn, Martin: <i>Demokracija in državljanska vojna</i> (Mitja Čander)	56/141
Brown, A. R. Radcliffe: <i>Struktura in funkcija v</i>	

<i>primitivni družbi</i> (Aleš Vaupotič)	58/121
Canjko, Mira: <i>Pinkaponka se potepa</i> (Virna Lešnik)	56/142
Cankar, Izidor: <i>S poti</i> (Andrej Blatnik)	63-64/153
Cendrars, Blaise: <i>Moravagine</i> (Gašper Malej)	65-66/197
Chastel, André: <i>Il sacco di Roma 1527</i> (Vanesa Matajč)	59-60/165
Chesterton, Gilbert Keith: <i>Knjiga te poberi! In druge skrivnostne zgodbe o očetu Brownu</i> (Nataša Bavec)	57/130
Chopra, Deepak: <i>Mlado telo in neodvisen um</i> (Pina Kek)	63-64/153
Christie, Agatha: <i>Mirujoči umor</i> (Vasja Linzner)	58/115
Christie, Agatha: <i>Za žep krvi</i> (Vanesa Matajč)	55/118
Christie, Agatha: <i>Zlo pod soncem</i> (Vasja Linzner)	59-60/166
Cortázar, Julio: <i>Ristanc</i> (Andrej Blatnik)	59-60/166
Čater, Tadej: <i>Kramljanja z nesramno deklico</i> (Vasja Linzner)	61-62/184
Dahl, Roald: <i>Čarovnice</i> (Vasja Linzner)	63-64/154
Debeljak, Aleš: <i>Oblike religiozne imaginacije</i> (Ana Marija Hočevar)	55/118
Drnovšek, Janez: <i>Moja resnica</i> (Ana Marija Hočevar)	58/116
Flaubert, Gustave: <i>Bouvard in Pécuchet</i> (Vanja V. Turk)	55/119
Flere, Sergej/Kerševan, Marko: <i>Religija in sodobna družba</i> (Gregor Podlogar)	57/130
Fowles, John: <i>Mag</i> (Vanja V. Turk)	56/143
Fussenegger, Gertrud: <i>Noetova barka</i> (Vasja Linzner)	55/120
García Márquez, Gabriel: <i>O ljubezni in drugih demonih</i> (Andrej Blatnik)	65-66/198
George, Stefan: <i>(izbor pesmi)</i> (Ana Marija Hočevar)	55/121
Goethe, Johann Wolfgang: <i>Faust I,II</i> (odlomki) (Vanesa Matajč)	61-62/184
Goethe, Johann Wolfgang: <i>Izbrane sorodnosti</i> (Vanesa Matajč)	57/131
Guin, Ursula K. Le: <i>Začetni kraj</i> (Dejan Sarič)	55/121
Hatfield, Jim: <i>Katastrofa! Kriv! Bolan! Mrtev!</i> (Vasja Linzner)	63-64/155

Heidegger, Martin: <i>Uvod v metafiziko</i> (Samo Kutoš)	55/122
Hermetizem. <i>Poligrafija 1/1-2</i> (Vid Snoj)	61-62/186
Hernández, José: <i>Martín Fierro</i> (Igor Bratož)	57/132
Hernykova, Jitka: <i>Encounters on Welwyn Street/</i> <i>Setkani na Welwyn Street</i> (Aleš Debeljak)	58/117
Hoeg, Peter: <i>Gospodična Smilla in njen občutek za sneg</i> (Andrej Blatnik)	59-60/167
Hoffmann, E. T. A.: <i>Hrestač in mišji kralj</i> (Zdenka Hribar)	65-66/198
Huysmans, Joris Karl: <i>Proti toku</i> (Vanesa Matajč)	57/132
Janković, Goran Ignatije – <i>O prostim stvarima/O preprostih</i> <i>stvareh</i> (Vera Vukajlović)	58/118
Jelloun, Tahar Ben: <i>Otrok peska</i> (Andrej Blatnik)	57/128
Jung, Carl Gustav: <i>Arhetipi, kolektivno nezavedno,</i> <i>sinhroniciteta. Izbrani spisi</i> (Vasja Linzner)	59-60/168
Kleindienst, Lidija: <i>Bam knapa vzéla, bam zméraj</i> <i>veséla</i> (Andrej Blatnik)	58/119
Klotz, Volker: <i>Zaprta in odprta forma v drami</i> (Matej Bogataj)	61-62/187
Kocbek, Edvard: <i>Dnevnik 1948</i> (Gregor Podlogar)	63-64/155
Kociper, Stanko: <i>Kar sem živel</i> (Ana Marija Hočevar)	65-66/199
Komel, Dean: <i>Razprtost bivanja</i> (Samo Kutoš)	61-62/187
Kordaš, Marjan: <i>Krilo angela</i> (Matej Bogataj)	58/119
Koren, Majda: <i>Mici v mestu</i> (Vasja Linzner)	58/120
Kovač, Polonca/Godec, Gočnik Anka: <i>Zelišča male</i> <i>čarovnice</i> (Zdenka Hribar)	59-60/168
Kovačič, Lojze: <i>Resničnost</i> (Lela B. Njatin)	57/133
Krstič, Rade: <i>Spoznanje veščine</i> (Darja Pavlič)	65-66/200
Kundera, Milan: <i>Počasnost</i> (Vanesa Matajč)	56/144
Lamartine, Alphonse de: <i>Izbor</i> (Jožica Štendler)	57/133
Leksikon slovenska književnost (Vanesa Matajč)	59-60/169
Lessing, Doris: <i>Zlata beležnica</i> (Darja Pavlič)	65-66/200
Lévinas, Emmanuel: <i>Smrt in čas</i> (Samo Kutoš)	61-62/188
Lorca, Frederico Garcia: <i>Pesnik v New Yorku</i> (Gašper Malej)	56/144
Makarovič, Svetlana: <i>Coprnica Zofka</i> (Vanesa Matajč)	55/123

Mal, Vitan: <i>Miši, žabe in drugačni principi</i> (Virna Lešnik)	56/145
Mastnak, Tomaž: <i>Kristjanstvo in muslimani</i> (Pina Kek)	65-66/201
McEwan, Ian: <i>Tujca v Benetkah</i> (Andrej Blatnik)	63-64/156
Meadows, Gilbert: <i>Mali antični leksikon</i> (Vanesa Matajč)	55/124
<i>Meje demokracije – več avtorjev</i> (Ana Marija Hočevar)	56/146
Miller, Henry: <i>Kolos iz Maroussija</i> (Gašper Malej)	55/124
Muck, Desa: <i>Pod milim nebom</i> (Vasja Linzner)	63-64/156
Murn, Josip: <i>Topol samujoči</i> (Vanesa Matajč)	61-62/189
Murnik, Rado: <i>Lepi janičar</i> (Vasja Linzner)	61-62/190
Muschg, Adolf: <i>Albisserjev razlog</i> (Jasna Vombek)	59-60/171
Nooteboom, Cees: <i>Ritual</i> (Jasna Vombek)	63-64/156
Novak, Marjeta/Reichman, Jelka: <i>Arne na potepu</i> (Zdenka Hribar)	55/125
Novalis, Friedrich Leopold von Hardenberg: <i>Svet so sanje,</i> <i>sanje svet</i> (Gašper Malej)	58/120
O'Brien, Flann: <i>Tretji policaj</i> (Matej Bogataj)	61-62/187
Oz, Aamos: <i>Črna skrinjica</i> (Nataša Bavec)	55/126
Pavlin, Samo: <i>4.a ali zakaj ne bom nikoli odrasel</i> (Vera Vukajlovič)	57/134
Predan, Vasja: <i>Sled odrskih senc</i> (Ignacija Fridl)	57/134
Prešeren, France: <i>Zbrano delo I, II</i> (Vanesa Matajč)	57/136
<i>Prisotnost, predstavljanje, teatralnost – več avtorjev</i> (Pina Kek)	65-66/202
Puncer, Franc: <i>Opna</i> (Petrešin Nataša)	57/136
Quevedo, Francisco de: <i>Življenjepis lopova</i> (Vanesa Matajč)	59-60/172
Rendell, Ruth: <i>Nova pravljica in druge zgodbe</i> (Andrej Blatnik)	58/122
Rendell, Ruth: <i>V krokodiljem žrelu</i> (Vanesa Matajč)	63-64/157
Robertson, Claire: <i>Pisma zaljubljene najstnice</i> (Vasja Linzner)	59-60/171
Rotar, Janez: <i>Slovenščina in slovenstvo</i> (Vasja Linzner)	61-62/191
Rožanc, Marjan: <i>Ljubezen</i> (Jožica Štendler)	55/127
Rupel, Dimitrij: <i>Edinost, sreča, sprava</i> (Ana	

Marija Hočevar)	65-66/203
Saint-Pierre, Bernardin de: <i>Pavel in Virginija</i> (Marcello Potocco)	57/137
Sanchez-Silva, J. M.: <i>Marcelino kruh in vino</i> (Vasja Linzner)	65-66/203
Schneider, Robert: <i>Sestra sna</i> (Andrej Blatnik)	65-66/204
Schnitzler, Arthur: <i>Poročnik Gustl. Gospodična Else</i> (Vanesa Matajč)	56/147
Sempé, J. J. & Gosciny, R.: <i>Nikec</i> (Vasja Linzner)	65-66/205
Slivnik, Danilo: <i>Kučanov klan</i> (Ana Marija Hočevar)	63-64/158
Slovenska kronika XX. stoletja (Ana Marija Hočevar)	55/128
Slovenska smer – več avtorjev (Ana Marija Hočevar)	58/123
Smeh stoletij – izbor (Vasja Linzner)	56/148
<i>Staff Leopold</i> – izbor (Vanesa Matajč)	65-66/205
Svetovna novela 19. in 20. stoletja (Vasja Linzner)	56/147
Szyskowitz, Gerald: <i>Moritz in Natalie</i> (Jerneja Kolar)	59-60/172
Teršak, Silvo: <i>Iskanja</i> (Vera Vukajlovič)	59-60/173
Tolkien, John Ronald Reuel: <i>Gospodar prstanov</i> (Boštjan Plut)	58/124
Troyes, Chrétien de: <i>Perceval. Zgodba o gralu</i> (Vanesa Matajč)	63-64/159
Voglar, Mira/Junaković, Svjetlana: <i>Palček, miška in dva slona</i> (Zdenka Hribar)	55/128
Zajc, Melita: <i>Nevidna vez</i> (Pina Kek)	65-66/205
Zidar, Pavle: <i>Sveti Pavel</i> (Jožica Štendler)	56/148
Wetering, Janwillem van der: <i>Hugo Bor in Prijetni kralj</i> (Nataša Bavec)	59-60/174

M A T E V Ž K O S



PREVZETNOST IN
PRISTRANOST

*novi
pristopi*

L I T E R A T U R A



L I T E R A T U R A

Milan Dekleva



JEZIKAVA RAPSODIJA

IMPROVIZACIJE
NA NEZNANO TEMO



L I T E R A T U R A

LITERATURA

Mesečnik za književnost

November–december 1996, št. 65–66, letnik VIII

Glavni urednik: Tomo Virk

Odgovorni urednik: Matevž Kos

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

Lektorica: Tinka Kos

Oblikovalec: Pavle Učakar

Naslov uredništva: Gosposka 10, 1000 Ljubljana

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

Izdajatelj: Literarno-umetniško društvo Literatura, Gosposka 10, 1000 Ljubljana

Žiro račun: 50100-678-46647

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

Cena te številke: 840 SIT

Grafična priprava: T©V, Ljubljana

Tisk: Tiskarna Tone Tomšič, Ljubljana

Revijo denarno podpira Ministrstvo za kulturo RS

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