



MILJENKO JERGOVIĆ

MILJENKO JERGOVIĆ

Esej o pisanju

Kitarski heroji mi niso nikoli pomenili prav dosti. Ne samo, da je heavy metal proizvajal neznanske količine povsem nesmiselnih bendov, ki so bili vsi po vrsti kot slab strip, na živce so mi šli ljudje, ki so s svojim neskončnim kitarskim soliranjem poskušali prepričati vse in vsakogar, da so največji na svetu. Podoben vtis so zbujale tudi jazzovsko-rockovske skupine, razlikovale so se le po svojih porabnikih. Heavy metal so na začetku osemdesetih poslušali dijaki obrtnih šol, podeželski strojni tehniki, napol lačni fantje, ki so se v drugorazrednih kupejih prevažali na progi Dobož–Sarajevo ali Sisak–Zagreb, rejeni mamini sinčki iz boljših, policijsko zavarovanih mestnih četrti in vsi tisti, ki bodo nedvomno odrasli v zgledno socializirane državljane in bodo torej čez petnajst let nosilci družbenih ceremonij, ne glede na to, v kateri in kakšni družbi bodo živeli, jazz-rock pa so poslušali intelektualci in postarana mladina iz sedemdesetih, več ali manj resni, pametni in dolgočasni tipčki, ki bodo do konca življenja verjeli, da se vrhunec estetskega užitka skriva v naporu in bedi, ki ju mora človek prebroditi, medtem ko poskuša zaužiti umetniško delo.

Ni me zanimalo, kdo je najboljši in najhitrejši kitarist na svetu, ker nisem bil sposoben poslušati glasbe, ki je svoj edini smisel videla v tem, da pokaže, kdo je močnejši: tisti iz Deep Purple ali tisti iz Black Sabbath ali pa celo oni iz Ten Years After, ki sem ga v Sarajevu nekoč celo poslušal, najverjetneje zgolj zato, ker sem v tistem času iz gole navade vsako soboto šel na koncert. Tip, mislim, da mu je bilo ime Alvin Lee, me je popolnoma uničil. Še tri dni po poslušanju njegovega igranja mi je trzalo v očesu, pa tudi živci na obrazu so se obnašali precej prizadeto. A pomembnejše od tega je bilo, da nisem mogel nikakor razumeti, zakaj se je ta model tako trudil, da bi publiki pokazal, kako dobro zna igrati, in zakaj je bila publika tako navdušena, če pa so bile njegove pesmi povsem idiotske, in zdi se mi, da je več ali manj vsaka prepevala o minornih ljubezenskih težavah zafrustriranih kavbojev ali nečem podobnem, vsekakor pa zame prav tako nezanimivem.

Tisti pa, ki so igrali v mojih bendih, najpogosteje sploh niso znali igrati. Nekateri od njih najverjetneje niso imeli niti posluha. Če je kateri od njih slučajno znal igrati, je bilo to golo naključje, poleg tega pa to sploh ni bilo pomembno. Igrali so punk in ska in peli o stvareh, ki so se v času odraščanja zdele resnično pomembne, in mogoče so bile res pomembne, vsekakor pa pomembnejše od tega, kdo je največji kitarist na svetu. Razlika med punkom in jazz-rockom ali punkom in heavy metalom je pravzaprav podobna razliki med umetnostjo in cirkusom. Umetnost prenese formalne napake in oblikovno nedovršenost, v cirkusu pa napaka pomeni padec s trapeza. V žanrskem smislu je popolnoma vseeno, ali padajočega prestreže varovalna mreža, ker padli ne more biti več cirkusant, kot tudi kitarist, ki dela napake, nikdar ne more postati kitarski heroj. Cirkus predpostavlja dovršenost oblike – bolj kompleksna je ta, boljši je cirkus in bolj ga bo publika občudovala – in popolni manko vsebine, ker bi vsaka vsebina zanikala samo bistvo cirkusa, pri publiku pa vzbudila dvom, da cirkusanti niso dovolj večji in poskušajo to pomanjkanje večine nadomestiti s presežkom vsebine.

Čeprav ne verjamem, da je moj odnos do kitarskih herojev kakor koli vplival na oblikovanje mojega literarnega okusa ali na vzpostavljanje avtorskih strategij, se zdi, da so psihološki vzroki za eno in drugo precej podobni. Ne maram namreč pisanja zaradi pisanja, ne zanimajo me pisatelji, ki sem jim zdi najpomembnejše, da tako bralcem kot kritiki pokažejo, kako perfektno obvladajo umetnost pisanja, mori me presežek oblike, nobene volje nimam, da bi bral kakšne sonetne vence, preziram spraznjene jezikovne eksperimente, odlagam zbirke pesmi, takoj ko naletim na prvi neologizem, ne prenesem fabulativne poljubnosti in sovražim, če avtor od mene zahteva, da v branje vložim napor, ki bo po končnem seštevkcu večji od bralskega užitka. Poleg tega se prav bojim nenavadnih poetičnih grafemov, zagrabi me groza, ko v pesmi zagledam ulomkovo črto ali kakšen drug matematični znak. Nikakor ne mislim, da literarno delo mora ali sme biti racionalno osmišljeno, prepričan pa sem, da mora imeti racionalni smisel prav vsak eksperiment, in ta smisel naj bi bil po možnosti tak, da ga bo lahko dojel vsak kompetenten bralec, ne pa samo avtor in nekaj njegovih kritičskih apologetov.

Prav tako me je prav groza tistih avtorjev, ki v svoja dela vpisujejo vse svoje teoretsko znanje, še bolj pa me strese ob misli na kritike, ki zagreto iščejo teoretične aksiome in dogme celo v knjigah, ki nikakor ne nakazujejo teoretske osveščenosti avtorja. Pogosto je povsem komično, kako zelo si ti ljudje želijo pokazati, kako so pametni, in obenem tragično, kako zelo jim primanjkuje vsakršnega literarnega talenta. Pisanje fikcije, pisanje proze ali poezije in pisanje vsega, kar v najstrožjem in najožjem smislu ni znanstveni tekst, pomeni predvsem oživiljanje nekega sveta, ustvarjanje živega besednega tkiva, uvajanje bralca v magijo. A magije se ne doseže niti s profesorskim žuganjem niti z laičnim pripovedovanjem in zato teoretična razlaga dejstva, da je neka zgodba pred tabo oživela, ne obstaja in ne more obstajati. Seveda pa drži, da je vsako

zgodbo mogoče razstaviti na njene sestavne dele in naslutiti poti, po katerih je avtor do zgodbe prišel, vendar je to mogoče samo, če bralec ostane na enakem nivoju kot avtor sam in sprejme vsa pravila njegovega sveta in metode njegovega pisanja. Knjiga o Danteju mora vsekakor biti dantejevska, nikakor pa ne sme ali ne more biti – denimo – lacanovska. Razen če ne nameravamo Danteja zlorabiti v kakršne koli potuhnjene lacanovske namene. Samo slabo književnost lahko podvržemo teoretičnim prisilam in ob tem dobimo nekaj, kar je s to književnostjo še vedno povezano. Če pa teoriji podvržemo dobro književnost, lahko v najboljšem primeru dobimo dober teoretski tekst, ki pa s predmetom svojega raziskovanja nima veliko skupnega. *Struktura moderne lirike* Huga Friedricha je knjiga, ki jo ljubim in ki bi jo verjetno vzel s sabo pri eventualni evakuaciji zemeljske krogle, če bi ji grozilo uničenje zaradi ozonskih lukenj. Ta knjiga je izvrsten primer, v kakšni meri bi teorija morala biti zvesta konkretni predlogi in kako zelo je dobra literarna teorija pravzaprav izpisovanje literarnega dela z drugimi sredstvi.

Hujši kot pisatelji, ki želijo zgolj pokazati, kako zelo dobro pišejo in kako zelo so pametni, so le še avtorji, ki so tako prepričani v dimenzije svojega genija, da se z umetnostjo pisanja niti ne ukvarjajo, in ki niti ne pomislijo na to, da bi v prostem času poleg tega, da pišejo, tudi kaj prebrali. S tem mislim predvsem na podeželske pesnike, ki pišejo po navdihu, in vaške učitelje – epske prozaiste, ki so prepričani, da so njihove teme tako velike, da bi bilo ukvarjanje z lastnimi stavki čisto tratenje dragocenega časa. Te je nemogoče odvrniti od pisanja ali jih navaditi na branje, zanje pa je značilno tudi prepričanje, da so njihove metafore preostalemu delu človeštva razumljive enako dobro kot njim samim. Če pa kdo slučajno ne dojame takoj, kaj so želeli povedati, je to njegov in ne njihov problem.

Akt pisanja sam po sebi ne prinaša nobenega užitka. Lepo bo sicer jutri prebrati, kar si drevi napisal, ni pa lepo pisati. Skrajno mučno je namreč preganjati stavke po belini papirja oziroma belini računalniškega ekrana. Pa ne samo da je mučno, človek ob tem občuti nenehen pritajen strah, saj se mu zdi, da iz pisanja ne more nastati nič dobrega, da so stavki, ki jih pravkar zapisuje, brez vsakega smisla in polni napak in da nikakor ne uspe povedati, kar bi hotel. Trenutki, ko pišeš z užitkom, navdušenjem in prepričanjem, da delaš dobro, so izjemno redki in po navadi pomenijo le to, da pišeš izjemno slabo, česar se boš seveda zavedel šele jutri, ko vse skupaj prebereš.

Obstajajo stvari, ki bi jih nadvse rad napisal, vendar tega do danes še nisi storil in najverjetneje tudi nikoli ne boš. Obstajajo nenapisane knjige, ki te preganjajo, ker verjameš, da bi se prav one najbolj približale tvojemu bistvu, tvoji naravi in bi bile najbolj podobne tebi samemu, a vendar boljše od tebe, prav tako kot je vsako res dobro besedilo vedno boljše in pametnejše od njegovega avtorja. Pisanje takih knjig apriorno opuščáš, ker niso mogoče ali pa zahtevajo več časa in boljšo koncentracijo, kot ju imaš. Denimo, že deset let razmišljam o tem, da bi napisal knjigo na osnovi imaginarnega telefonskega

imenika, v kateri bi se zvrstile zgodbe od A do Ž, zgodbe o ljudeh, ki jih povezuje edinole to, da imajo telefon. Vsaka bi morala biti napisana po meri osebne usode. Za nekoga je osebna usoda vse življenje, denimo osemdeset let, in zgodba bi torej vsebovala vsa ta leta, medtem ko je usoda nekoga drugega skomprimirana le v petih minutah življenja in bi zgodba torej vsebovala le teh pet minut. Šele ko bi zaključil zgodbo »osebe Ž«, bi lahko ugotovil, ali so vse te zgodbe med seboj povezane in ali vse te usode uspejo oblikovati nekakšno veliko nadusodo.

Sarajevski Marlboro je bil neke vrste vaja v slogu za takšen telefonski imenik usod, ker pa takrat nisem imel niti energije niti volje niti časa, verjetno pa tudi primerne veščine ne, pravil te vaje nisem upošteval dosledno, ampak sem zgodbe drugih pomešal z zgodbami o sebi in tako dal knjigi drugačen okvir, kot sem si ga prvotno zamislil. Zdelo se mi je, da bo to opazil prav vsakdo, kdor bo knjigo prebral, vendar ni opazil prav nihče. Bralci so bili prepričani, da sem napisal prav to, kar sem želel, in poleg tega, da gre za vojno knjigo, za knjigo o Sarajevu in o Bosni. To me je nemalo presenetilo, a vendar sem se iz tega tudi nekaj naučil. Zunajliterarne okoliščine so lahko za književnost zelo koristne in spodbudne, zato jih je treba vsakič, ko se ujamejo s tvojo literarno zamisljivo, kar najbolje izkoristiti. Poleg tega je neverjetno, kako ljudje podobno in s podobnega zornega kota doživljajo neko literarno besedilo, v trenutku, ko morajo o njem nekaj povedati, pa začnejo razmišljati povsem drugače. Zato nikakor ne smeš dopustiti, da te zavedejo govornice o tebi in tvojih tekstih, kajti lahko se ti zgodi, da začneš pisati tako, kot o tebi govorijo.

Druga knjiga, o kateri razmišljam že celo dlje kot o telefonskem imeniku usod, bi bila knjiga, v kateri bi brez vsake poprejšnje osvežitve spomina ponovno povedal že davno napisane zgodbe, ki jih zaradi česar koli že še prav posebno ljubim. Tako bi striktno samo s pomočjo lastnega spomina in brez odvečnih sprememb ponovno napisal nekaj zgodb Čehova, Carverja, Hemingwaya, Andrića, Samokovlije. Najprej sem mislil samo na lasten bralski užitek, ki bi ga imel ob tem, ko bi iz zgodbe izluščeval od nekdanj mi drago literaturo, ko pa sem napisal prvo »tujco« zgodbo, prvo zgodbo »po spominu«, me je najbolj presenetilo, da ni nihče niti zaslutil ponaredka ali plagiata, med naštevanjem mojih potencialnih vzornikov ni imena dotičnega pisatelja nihče niti omenil. Govorim o ponovnem pripovedovanju Cortazarjeve zgodbe, ki je bila objavljena v *Sarajevskem Marlboru*. Ne bom izdal, za katero zgodbo gre, kajti če je ostala neodkrita do danes, naj taka ostane še naprej.

Bralci so prepričani, da vsaka moja prozna knjiga vsebuje avtobiografske trenutke ali pa da se je prav vsaka zgodba zgodila v resnici. Sam jih v tem prepričanju še podpiram, saj mi je, ne vem zakaj, težko priznati, da sem si kakšno zgodbo popolnoma izmislil ali pa jo, denimo, napisal po spominu na Cortazarja. Pravzaprav pa pišem zgodbe, ki se niso zgodile ali pa se niso zgodile natanko tako, a bi se bile lahko zgodile. Zato razumem vsako vprašanje o resničnosti ali resnični avtentičnosti mojih zgodb v bistvu kot nekakšen

kompliment. Tudi takrat, kadar so ta vprašanja v resnici izrečena kot zamera, tudi takrat, kadar mi želi kdo očitati, kako preprosto je pisati, če imaš več kot preveč privlačnih življenjskih izkušenj, tudi takrat uživam in razmišljam, kako sem svoje delo opravil tako, kot je treba, po merilih lastne senzibilnosti.

Ko se je začela vojna, sem se zavedel, v kakšnem majhnem jeziku živim. Včasih se mi je zazdelo, da bodo vsi tisti, ki ta jezik govorijo, zelo hitro izumrli, se razselili ali zatajili svoje poreklo. Majhen jezik pomeni hkrati tudi majhen svet. Ko sem v srednji šoli bral *Vojno in mir* ali *Ameriško tragedijo*, mi nikoli ni prišlo na misel, da te knjige ne bi mogle biti napisane v mojem jeziku. Niti slučajno mi ni prišlo na misel, da je izbor teme tako fatalno povezan s svetom in jezikom. Seveda lahko zdajle sedem za mizo, odločen, da napišem megalomansko knjigo o Napoleonu in njegovih ženskah, vendar bo ta knjiga ena sama laž, ker bo napisana v lažnem jeziku. Jezik postane lažen v tistem trenutku, ko začne pripovedovati o izkušnjah, ki jih sam ni doživel. Ob vsem tem so osebne izkušnje povsem nepomembne, četudi bi kdo mogoče bil Napoleonov osebni adjutant, to ničesar ne bi spremenilo. Jezik malega sveta zato pogosto izpade smešen, ko govori o velikih stvareh.

Zdi se mi, da obstajajo samo štirje veliki pisci, katerih dela so prenesla temo, ki je bila mnogo večja od njihovega sveta in od sveta njihovega jezika, temo, podobno preveliki omari, ki jo poskuša nekdo na silo stlačiti v premajhno stanovanje. Seveda pa tukaj govorim le o piscih, ki so pisali v mojem maternem jeziku ali v jezikih, ki jih lahko berem s pomočjo izkušnje maternega jezika. To so Ivo Andrić, Miroslav Krleža, Miloš Crnjanski in Peter Petrović Njegoš.

Andrić je uspel v majhno Bosno in njen mali svet postaviti ogromne, široke, usodne zgodbe, v katerih stoletje ni bilo nobeno časovno merilo in v katerih je po navadi pripovedoval o velikih stvareh, o Čupriji in državah, o vezirjih in sultanih, o Vzhodu in Zahodu ... A nobena teh velikih zgodb se pod težo velike teme ni sesula v prah. In zakaj ne? Samo zato, ker je bil Ivo Andrić genialni pisatelj? Ne bi rekel. Prej bi rekel, da svojih knjig ni pisal izza vizirja svojega sveta ali sveta svojega jezika, družbe in naroda. Andrić je bil pisatelj, ki izhaja iz občutno večjega prostora, znatnejše civilizacije in temeljitejše kulture. Andrić je bil otomanski pisatelj, turški pisatelj, pisatelj, ki je bil organsko povezan s časom, v katerem je bil vsak pismeni Bosanec ne glede na vero in narodnost pod zaščito velikega imperija in njegove kulture. O tem imperiju si lahko mislimo, kar si hočemo, vendar širine njegove kulture ne moremo niti primerjati s širino naših malih jezičkov. Da pa je Ivo Andrić otomanski pisatelj in da je v svojem bistvu vedno ostal turkonostalgik, nam potrjujejo tudi njegova dela, ki se neposredno ne navezujejo na Turke, tako tudi roman *Gospodična*. Gre za slabe, turobno nemotivirane zgodbe brez vsake orientacije, med katerimi je edina izjema *Bife »Titanik«*, pa tudi za to zgodbo bi lahko rekli, da je pisana izza otomanskega vizirja.

Miroslav Krleža je bil, prav tako kot vsak napreden in izobražen človek njegove dobe, nasprotnik avstro-ogrške monarhije. V tistem času so se namreč povsem naravno budile težnje po osvoboditvi, osamosvojitvi in zedinjenju dežel

slovanskega juga. A vendar so tako Krleževa intelektualna perspektiva kot tudi meje njegove imaginarne intelektualne domovine ostale v času pred razpadom leta 1918. Struktura njegovih stavkov bo namreč, še posebno takrat, ko želi izraziti nekaj resnega ali velikega, tudi po tem letu ostala nemška, njegove privatne navezave pa bodo tudi po tem presegale meje novega sveta. Krleža je v vsakem – tudi v jezikovnem – smislu pisatelj mrtve monarhije, širina in veličina njegovih tem pa težka, raznolika in temna, prav takšna kot pri pisateljih, ki so nekje med severnimi in južnimi morji združevali multikulturno in večnacionalno dediščino, rojeno izpod ene propadle krone. Ko se Krleža usmerja striktno v ubesedovanje hrvaških tem, piše minorno, osebno in klavstrofobično, tako kot na primer v *Vrnitvi Filipa Latinovicza*, knjigi, ki je bolj klavstrofobična od vsakega hotelskega dvigala za umazano perilo, ali v *Hrvaškem bogu Marsu*, zbirki novel, ki vzbuja vtis, da je nekje na pol poti med Gottfriedom Bennom in Gruntovčanom. Ko pa tema postane premočna, ideje pa mogočne ali celo megalomanske, si izmisli državo Blitvo ali pa ruši meje med svetovi in kulturami, tako da na stotinah egomanskih strani piše o zdravlilih in zdravniških receptih. Kdo ve kaj bi se zgodilo, če bi si toponime, ki si jih izmisli v *Banketu v Blitvi* nadomestili s pravimi, roman pa postavili nekam med Donji Marof in Brnaz. V tem primeru bi od Krleže ostala samo patetična figura liliputanca, ki si domišlja, da je Guliver. Kajti resnično, Miroslav Krleža je bil avstro-ogrski pisatelj, ki je pomemben del svoje energije in moči črpal iz drugačnega občutenja prostora in kulture, kot ga najverjetneje imajo njegovi sodobniki. Prav tako, kot je bilo otomansko cesarstvo mrtvo za vse Andrićeve sodobnike, razen za njega samega, je bila Avstro-Ogrska mrtva za vse, razen za Krležo. Ta dva nista imela našega potnega lista, ampak sta bila državljana mrtvih svetov.

Primer Miloša Crnjanskega je nekoliko bolj kompleksen. Najprej je napisal *Liriko Itake*, ki je brez vsakršnega dvoma najdrznejša knjiga srbske književnosti, ker se je v za to povsem neprimernem času posmehnila v brk tradicionalnemu pojmovanju poezije, nakar je pisal vse mogoče, vendar je svojo oholost drago plačal in zaključil kariero kot vajenec londonskih čevljarjev. Takrat je v angleščini, jeziku, ki ga je bil le nezadostno vešč, napisal roman o migraciji, vendar je bila knjiga nič manj kot neobjavljiva. Tisti, ki so imeli kdaj priložnost videti ta rokopis, se nejeverno čudijo, kako je mogel popisati na stotine in stotine strani, ne da bi dojel, da piše v jeziku, ki ga ne obvlada in v katerem se ne more izraziti. Šele po tej knjigi, ki je bila bolj podobna psihiatrični diagnozi kot pa književnosti, je napisal *Roman o Londonu*, eno najbolj presunljivih, največjih in najobsežnejših emigrantskih knjig prejšnjega stoletja. In vendar, namesto da bi bil njegov glavni junak recimo Srb, Crnjanski za protagonista *Romana o Londonu* postavi Rusa, čeprav z Rusi ni imel nič in kljub nespregledljivo nezadostnemu poznavanju resnične zgodbe ruske emigracije. Torej, Crnjanskemu je bilo nadvse jasno, da se velike emigrantske knjige z glavnim junakom Srbom ne da napisati, ker bi bila njegova huda bolečina, pekoča bolečina njegove kulturne neumeščenosti, iztrganosti in izgube lastne civilizacijske

identitete preprosto neprepričljiva. Hude civilizacijske muke nekega Srba, Kurda, Moldavca ali Hrvata bi spominjale na karikature in bi bile tako prej zmožne uvrstitve v žanr humoreske ali med kakšne velike zgodbe o majhnih ljudeh kakor pa primerne za tematiko *Romana o Londonu*. Miloš Crnjanski je stavil svoje karte precej pretkano, ker pa je bil hkrati tudi zelo nadarjen in neverjetno prepričan vase, mu je prevara popolnoma uspela. Rezultat te je knjiga, ki ji le stežka najdemo domovino: napisana v srbsčini, a skoraj popolnoma brez vsake povezave s srbsko književnostjo, knjiga o Rusih, v kateri ni niti sledu o ruskem doživljanju sveta, knjiga o Londonu, ki nima z resničnim Londonom prav nobene veze. To je bil London iz kletne in predmestne perspektive.

Četrti primer je Petar Petrović Njegoš. *Gorski venec* in *Luč mikrokozmosa* sta veliki in silni knjigi pisatelja, ki je sam vsa svoja kultura in vsa svoja identiteta in postane na prostoru, kjer s svojim besedilom zavzame vse od leve do desne, suveren kot kakšen Dante. Njegoš je večji od Črne gore, kajti po Njegošu je postala vsa Črna gora podobna Njegošu, ali natančneje – njegovi karikaturi. Njegoš je najbolj osamljen pisatelj v zgodovini, *Luč mikrokozmosa* pa najbolj nenavadna knjiga v enem od naših jezikov, ki vsebuje tako magijo Heraklitovih fragmentov, intimizem Emila Ciorana in širino vzhodnjaških epov. Njegoš nikoli ne bo moj najljubši pisec, niti ene od njegovih besed ne nameravam narediti za svojo lastno, niti ne bom nikoli verjel, da je največji južnoslovanski avtor in na tem področju edini, ki je presegel meje svoje kulture.

Govorim o Andriću, Krleži, Crnjanskem in Njegošu, zato da bi pojasnil, zakaj me tako fascinirajo male teme, zakaj se tako pogosto ukvarjam z odnosom med dvema človekoma, odnosom človeka do njegovega psa, otroštva in odraščanja, odnosom z ženskami, ki gredo po vodo sredi vojne, in moškimi, ki poskušajo čuvaje v zaporu potegniti za nos in jim čim verodostojneje prodati kakšno laž ... manjša je tema, večja je verjetnost, da napišem dobro zgodbo, kajti vsa mogočna poslopja so zgrajena iz majhnih opek. Te so lahek material in pod njimi zidovi ne bodo popustili, kot bi popustili pod svincem kozmične bolečine in tonskimi težami velikih vojn in selitve narodov. Najprej od vsega pa popustijo pod podeželsko metafiziko in bojazljivim dojetjem »modnih smernic« v literaturi, ne glede na to, kakšne te so. Iz majhnih in lahkotnih tem se ne rodijo majhne in lahkotne knjige niti majhni in lahkotni filmi. Vzemimo, denimo, *Svejka*: tema je seveda majhna, saj je ljudskoburleskna, vendar ni knjiga, ki je nastala iz nje, nič manj prepričljiva kot pa veličastna knjiga o vojni, že omenjena *Vojna in mir*. Če pa bi se Hašek slučajno odločil, da napiše herojsko češko epopejo o prvi svetovni vojni, bi se ga gotovo spominjali le kot skrajnega idiota, vse dokler ga ne bi pozabili.

Sploh pa, tudi zanimanja in fascinacije mojega življenja so vse prej kot veličastne. Bojim se velikih besed, kolektivnih rešitev, univerzalnih resnic in sporočil. Ne verjamem v teorije o vzajemnem odrešenju, sodnem dnevu, intertekstualnosti, niti v Donalda Barthelma ali pravoslavno mistiko. Ne zanima me, kakšen odnos imata v resnici sv. Peter in papež, ne zanimajo me knjige o

filozofskih prepričanjih F. M. Dostojevskega, zato pa zagotovo ne bi dal roke v ogenj, da Dostojevski ni ubil tiste baburine, nato pa celo stvar pripisal R. R. Raskolnikovu.

Natanko dvajset let je od takrat, ko so mi začeli kitarski heroji iti na živce in ko sem kupil album z imenom *Dolgcajt*, prvi album Pankrtov. Tudi danes poskušam občasno poslušati te komade, pa mi nekako ne gre najbolje. Zdi se, da je nastala radikalna razpoka in da stvari, ki so bile včasih pomembne, to niso več, ker jih je poteptalo krdelo slonov, kot na tisti časopisni fotografiji z Daljnega vzhoda, ki je prikazovala slone, kako po inšpekcijskem nalogu teptajo in uničujejo piratske kasete. Ali pa ni bilo nobene radikalne razpoke in sem se samo jaz spremenil. Danes poslušam alžirski rai, Nusrat Fatah Ali Khana, Mercedes Sosa, gruzijsko liturgijsko glasbo, turkmenistanski Ashkabad. In po navadi se mi niti sanja ne, o čem ti ljudje pojejo.

Prevedla Sandra Baumgartner