

LITERATURA

UVODNIK

Milan Dekleva

POEZIJA

Uroš Zupan

PROZA

Brina Švigelj-Mérat, Vinko Möderndorfer

INTERVJU

Taras Kermauner

REFLEKSIJA

Tomo Virk, Aleš Debeljak

PREVOD

Geoffrey Hill

BRANJE TEKSTA

Michael Riffaterre

ZADNJA IZMENA

Andrei Makine

KRITIKA

A. Blatnik / V. Žabot /

D. Merc / M. Cestnik

ROBNI ZAPISI

APRIL 1997

70



Uvodnik

- 1 Milan Dekleva:
- Usodno, usojeno*

Poezija

- 5 Uroš Zupan:
- Trbovlje*

Proza

- 10 Brina Švigelj-Mérat:
- Con brio*
-
- 27 Vinko Möderndorfer:
- Krik*

Intervju

- 40 Taras Kermauner:
- Vsak človek je od Boga in iz nič*

Refleksija

- 61 Tomo Virk:
- Postmodernistični roman in magični realizem I*
-
- 79 Aleš Debeljak:
- Slovenska poezija in bela lisa na ameriški
književnem zemljevidu II*

Prevod

- 110 Geoffrey Hill:
- Pesmi*

Branje teksta

- 121 Michael Riffaterre:
- Obvezni bralni odziv: medbesedilni gon*

Zadnja izmena

- 146 Andrei Makine:
- Francoski testament*

Kritika

- 155 Alenka Koron (A. Blatnik:
- Tao ljubezni*
-) / Vanesa Matajč (V. Žabot:
- Volčje noči*
-) / Ignacija Fridl (D. Merc:
- Galilejev lestene*
-)
-
- / Nataša Bavec (M. Cestnik:
- Maja*
-)

Robni zapisi

- 175 Gilson / Jerman & Štern / Jovanović / Korenčan / Makarovič
-
- Makarovič / Moser / Oswald / Perc / Solovjov

UVODNIK

Milan Dekleva

Usodno, usojeno

Ljubezni so usodne, knjige usojene. S kančkom humorja lahko rečemo, da si ljubezni izberemo, knjige pa izberejo nas.

O tem, kar si izberemo, ni mogoče razpravljati, ker vprašanja sprožamo s poligona življenja, z življenjskega bojišča: še vedno izbiramo, še vedno nismo izbrali. O tistem, kar nas izbere, moramo razpravljati, kajti odločitev je dokončna in nepopravljiva – kakor čas. Vsaka knjiga, ki nam je bila usojena, je za nas naključna, saj izoblikuje tisto, kar smo čutili kot možnost formacije, informacije in afirmacije. Knjige, ki so si zaželele srečanja z nami, so prispodobe bivanjske ironije, bivanja *kot* ironije, kajti naša osebna mitologija (zgodba duše) zavibrira, zaresonira (ne pa tudi: zarezonira) z že materializirano mitologijo, že u-stvar-jeno zgodbo. Kar v tujem prepoznamo kot domače, *to* sprejmemo.

Knjige, če nadaljujem, govore, da je tujina domačnost in da v srčiki domačije gnezdi prepisna izpostavljenost sveta. Da knjige niso zavetišče – to je jasno vsem, ki sicer nimajo pojma, kaj bi z njimi počeli, a so dovolj privlačne, da se jim kopičijo na policah. Da knjige niso zavetišče – to dobro vedo samotni popotniki, ki v podhlajeno nemih hotelskih sobah srečujejo eno samo bukvo, na katere izmučeni naslovnici sta natisnjeni besedi Sveto pismo. Knjige pridejo, ker smo tu, strastni, trepetajoči, polni nepopolnosti.

Knjige pridejo, ker nas potrebujejo. Fenomenologi so pojasnili, kako pomembne so konkretizacije, tolmačenja, interpretacije književnih besedil za njihovo pomlajenje in vstajenje. Bolj misteriozno – torej tudi bolj skrito – ostaja dejstvo, da so knjige, navzlic različnim branjem, vendarle *dokončne*.

Dokončne, to nujno ne pomeni končne. Vsaka knjiga – kot roman ali pesem – je absoluten vznik, odraščanje in smrt kozmosa, ne glede na naše razumevanje besedila. Kar fenomenologija zgreši, bolje rečeno, zapostavi, je telo teksta, je njegova minljivost. Posamezna branja ne odpravljajo dokončnosti besedila. Znanstvenik Umberto Eco, ki je snoval estetiko odprtega dela, ni Umberto Eco, ki je dokončal roman *Ime rože*. Dokončnost oziroma dokončanost umetniških besedil je telesna in telo je vedno na izgubi, izgubljeno: nihče ga ne mara, nobena cerkev, nobena stranka, nobena politična organizacija. O čem govorim? Govorim o tem, da je knjiga šele s svojo totalno, absolutno enkratnostjo, s svojo posvečeno svetnostjo, crkotina ničesaršnjosti, pasji drek večnosti. Pasji drek večnosti?

Čemu nas torej knjige potrebujejo? Mislim, da zavoljo naše neskončanosti in izpraznjenosti. Knjige se ugnezdiijo v našo zavest (v občutek, da smo kot osebnosti, partikularne posameznosti, postavljeni proti celoti drugega), da bi nas zapolnile. Tisto, kar je v knjigah telesnega, polnega, se spoji z našo neizpolnjenostjo. Vsakdo pozna čarovnijo prvih poslušanj, prvih črkovanj in prvih branj. Ko smo otroci, neizoblikovani zasnutek jaza, plavamo v nerazločnosti sveta kot ribe v vodi. Takrat smo nedolžni, naivni bralci: zgodbe iz knjig niso pripovedi drugega, nam tujega, ampak naše zgodbe. Z njimi rastemo, dobesedno, mi sami smo te zgodbe.

Pozneje, ko se zavemo svojosti, postanemo načrtovalci: knjige, in to ni zgolj prisposodba, požiramo. Požiramo jih, ker mislimo, da vsebujejo znanja in spoznanja razdalj, ker mislimo, da bodo izostrile in podaljšale naše čute, čustva in sklepanja. Knjige nas ne najdejo več prek mame, očeta, sester in bratov, najdejo nas prek učiteljev in mentorjev, prek avtoritet in poklicnih razlagalcev.

Še pozneje *vemo*, da s popolnimi predmeti ne moremo nahraniti svoje nepopolnosti, da knjige ne zapolnjujejo praznin duše, ampak jih razmnožujejo, razplajajo. Upremo se branju in knjige ne morejo več zlahka do nas. Odraslost je sarkastična, kajti za modrost nimamo protistrupa. Spoznanje je neživljenjsko, blokira naš vitalizem. "Le iluzija je rodovitna, le ona je *izvir*. Po njeni zaslugi *ustvarjamo* (v vsakem smislu) in se istovetimo s sanjarijo o različnosti," piše Emile Cioran v eseju *Nevarnosti modrosti*. "Ko doumemo ničevnost vseh želja, je potreben nadčloveški napor zastrtja, *potrebna je svetost*, da bi jih znova utišali in se jim prepustili brez

poslednjih misli." Cioran, čigar knjiga mi je bila usojena, ne privoli v budistični korak naprej, v izstop iz sveta, ki je svet slepil in prividov. Njegov korak je korak v brezno, je *padec* ... v razpoko človeka in sveta. Le z nadčloveškim naporom lahko ohranimo občutek za človeško opustošenost. Spoznanje je *raz-svet-ljenje*, je stiska svetlosti in svetosti.

Knjige, kot vidimo, ne morejo popravljati sveta, kot si želijo ideologi in preroki. Ne morejo ga spremeniti, ne morejo se ga dotakniti! Nekaj, kar je ves svet, ne more nepopolnemu nič dodati in nič odvzeti. Nagovor knjig je vedno božanski, je nagovor iz neskončne razdalje in neskončne različnosti. Vsakič, ko nas knjiga najde, smo pretreseni enako: besedje popolnosti nas izpljune v prah minljivosti, razsutosti, pritlehnosti. *Božanski* nagovor je, treba se bo sprijazniti, *demonški* nagovor.

Poskusimo zdaj zastreti pogled na knjigo, nad knjigo zaprimo oči in se prepustimo njenemu zrenju. Kako gleda knjiga iz svoje popolnosti, brezperspektivnosti, brezčasnosti? Kako se je njena *presežnost*, s katero je presegla človeka, ki jo je zasnoval, u-stvar-ila, utelesila, ubesedila?

Ni mi dano razjasniti skrivnostne geneze umetniškega dela, a o nečem ni mogoče dvomiti: pesem (ali zgodba) že v nastanku, izvorno sega prek svojega avtorja. Še natančneje: le zavoljo metafizičnega viška pesmi, zavoljo transsubjektivnega jedra, je pesem sploh razumljiva, je razprta v (neskončen) niz mogočih interpretacij in tolmačenj. To pomeni tole: tisto, kar pesem izvorno določa, tisto, kar pesem dopusti in omogoči, je v začetku vsakega in vseh snovanj. Tisto, zaradi česar je vsaka pesem vse pesmi, zaradi česar so vse pesmi ena pesem, ne more biti *določena* beseda ali *določen* zamolk. Metafizični višek pesmi so nagovori, so tišine vsega, kar je bilo, kar je in kar šele bo povedano in zamolčano. Še tako drobna pesem, denimo haiku, je v tem smislu *neskončna* pesnitev. Še tako zajeten roman, denimo *Ulikses*, je v tem smislu poetičen kroki.

Še več: stiska madame Bovary, preobrazba Gregorja Samse, ironični smeh medgalaktičnega kronista Iona Tihega so vpisani v Ikarovo željo in Gilgameševo žrtev. Ne le don Kihot, tudi Sančo je Odisej, Odisej pa je Oblomov. Ne le tradicija mističnih filozofij, tudi spoznanja sodobnega naravoslovja govorijo o realnem in imaginarnem času, dopuščajo možnost simultanege, hkratnega "razvoja" vzporednih svetovij. Takšna svetovja si je težko predstavljati zunaj abstraktnih matematičnih kategorij. *Dejstvo*

sočasnih literarnih kozmografij pa je tu, pred našimi očmi, pred očmi, ki smo jih zaprli nad knjigo, da bi mogli sanjariti.

Če zaupamo sanjarijam, nam postane jasno, čemu so nam nekatere knjige usojene. Postane nam jasno, čemu je J. L. Borges, direktor Nacionalne knjižnice v Buenos Airesu, napisal tole: "... V svoji pesmi govorim o sijajni ironiji Boga, ki mi je dal hkrati osemsto tisoč knjig, ki bi jih lahko prebral, in slepoto." Bi Borges *lahko* prebral osemsto tisoč knjig? Najbrž ne. Ali pač, z neke vrste jasnovidnostjo, ki bi mu v roke dala usojene knjige?

Ne, ni nam treba prebrati vseh knjig Nacionalne biblioteke – če nam to ni usojeno. Ni nam treba prebrati vseh knjig, ki bodo v Narodno knjižnico šele prišle – če nam to ni usojeno. Dovolj je – če nam je to usojeno – stopiti v ris ene same samcate pesmi, in v nas bo zapela simfonija vseh govoric, ki so nam bile, so in bodo dane kot *jezikavcem*, kot *govorečnejšem*.

Absolutno nam je predano v *absolutni prednosti* pesmi.

P O E Z I J A

Uroš Zupan

Trbovlje

Trbovlje

Dolgo časa sem bežal in zdaj se v duhu vračam. Ni mi pošla moč, samo zakon izpolnujem. Kolobarim, da odplačam dolg svoji naravi in svoji zemlji. S spremenjenim telesom jezik očrtuje krog, hoče izklicati geslo in vrniti stvari na svoje mesto. Previsoke karte mi je na začetku poklonila usoda. Čarovniki pravijo, da sem jih nevede zaigral, še preden sem dobil prvi poljub. Potem je veletok svetlobe začel hlapeti. Potem je velika delta začela ugašati. Potem sem bil izgnan. Potem sem začel po koščkih razprodajati dušo, da bi zanjo dobil skrivne darove skrivnih templjarskih lož. Potem sem izgubil svet, ki obstaja sam po sebi, brez odvečnih vprašanj.

Nisem še zamenjal kontinenta in
 oceana govorice. Nisem še dopolnil
 usode tega stoletja. A že sem začel
 dopolnjevati usodo naslednjega.
 Zamenjal sem zvezde in solarni sistem.
 V najvišjem vrelcu se ni zgodilo mnogo.
 Prvo ljubezen je od znotraj zdrobila
 mladost. Bila je slab sporazum in
 slabo ravnovesje elementov. Druga,
 iz dežele, ki kot v pravljici leži
 za gorami, čaka svetla in visoka,
 a kot da se vedno znova vse zaroti
 proti njej. Zato dom ostaja ruševina
 na nebesnem svodu. Odkar sem ga
 izgubil, sem živel mnogo življenj,
 sanjal pod nebom praznih sob, iskal
 zapis in si izmišljal glasbo,
 ki bi mi vrnila prvotni vložek usode.
 Ko sem stopal iz enega v drugo,
 sem se vedno znova ranil,
 del telesa je ostal v govorici,
 s katero smo se sporazumevali
 v prejšnjih sanjah, in maska,
 ki sem si jo snemal, da bi si
 nataknil drugo, se zavaroval, je vedno
 znova ranila moj obraz. Sprejel
 sem novo vero. Postal konvertit. Bog,
 ki sem ga častil na željo drugih,
 je zapustil svoj prostor. Ko so
 prišle mračne sile, so ga zamenjali
 demiurgi in principi teme.
 Dolgo časa sem bežal in zdaj se v
 duhu vračam. Brezglavo zanikanje
 in odpor sta včasih potrebna,

da preživiš. Ko pridobiš pri razdalji,
se bodala skrhajo in spomin
zlati in časti samo še trajno lepoto.
Oče in mati sta starejša. Vsi
smo starejši. Še vedno živita tu.
Vedno bosta živela tu. Ko moje
fizično telo zakroži po prostorih
domače hiše in ko oči listajo
albume z obledelimi fotografijami,
me strese tihi jok, brez solz.
Spet se najdem pred zapahnjnimi
vrati, ki jih lahko odkleneta, skozi
katera lahko vstopita samo jezik
in sanje. Veter nad grobovi mojih
davnih prednikov vsako noč uspava
resje in travo. Napisi, vklesani v
kamen, odpadajo. Mnogo jih nisem videl,
še manj sem jih dobro poznal. In vendar
čutim, kako se nadaljujejo v meni.
Nisem še odšel tako daleč,
da bi pri sporazumevanju
in dedovanju lastnosti in krvi potreboval
tolmača. Čez desetletja se bomo srečali
tu ali pa v drugem Kraljestvu, da bi
nadaljevali pogovor, ki ga nikoli nismo
dokončali, ki ga nikoli nismo začeli,
in moja duša bo takrat zopet cela.

Ponovitev

Ko se ti zazdi, da si porabil
vso zalogo čudežev, prihodnost
izgubi svoj vonj. Oblak,
ki preletava zemljo, ne meče

več sence in v gozdovih Ulra
se ponovno prebudijo že dolgo
počivajoče zveri. Nad vrhovi
strmih januarskih dreves,

v hladnem zraku, ali pa,
kot že pred leti, v topli maternici,
v milini začetka, plavaš sam.
Ponavljajš zgodbo, v kateri nekdo

zastavi kri in čas, da bi se
prepričal, da je svetla sled življenja
le razlika med padci angelov
in kriki ekstaz. Postajaš prezgodaj

ostareli Rimbaud, z obema nogama
in ljubeznijo na svoji strani,
a neizdrtim bodalom v medenici,
z zlatom v pasu, zlatom v pisavi,

Rimbaud z nikoli dosanjanimi sanjami o
sinu, ki naj bi ga nasledil v drugem
času. Ne tu, ne zdaj in ne v tej
trudni, v temo vzhajajoči glavi.

Dvojno dno

Tu je tišina dolga in prostrana.
Preteklost v njej prekrije svojo nepremično
sedanjost. Prihodnost v njej prekrije
svojo nepremično sedanjost. Vsi gibi

med vsemi narečji vode, vsi gibi
med vsemi jeziki zraka, vsi gibi
med vsemi govoricami ognja in vsi
gibi med vsemi tišinami zemlje so

oštevilčeni in spravljani v omare. Ponoči
se zbudi moški, ki je padel iz
svojega življenja, in jih odpira,
išče svojo izgubljeno podobo,

a najde svoj predporodni jok. Ponoči
se zbudi ženska, ki je izgubila
svoj obraz in jih odpira, išče
svojo izgubljeno podobo, a najde svojo posmrtno

masko. Ponoči belina napenja svojo
sestro dvojčico od zvezde do zvezde,
da bi v mirnem ravnovesju neznana glasba mogoče
utišala jok, ki prihaja iz senčnih pokrajin.

Razgrne se dan in rodi se nova noč,
odvrtijo se planeti in zamajejo zvezde,
a vse naokrog se še naprej
razeza tišina, dolga in prostrana.

Hladni skladi prazne vode valovijo,
se plazijo med kamni na dnu veselja
in ribe sanj počivajo skrite v senci oblakov,
ki brezšumno preletavajo naše zaprte oči.

PROZA

Brina Švigelj-Mérat

Con brio

(Odlomek iz romana)

29. "Ali je v zvezi z vašim srcem?" me je po telefonu vprašal Eli Benjamin, zdravnik, ki mi je nadziral padce in skoke arterialnega pritiska in me redno opozarjal na kardinalno nesrečo. Kardiološko, me je popravljaj. Kardinalno, sem ponavljaj. Kardiološka nesreča je lahko le kardinalna. Stop, konec, zavesa. Prav, prav, razlog več, da skrupulozno sledite predpisani terapiji, je imel navado reči. Eli Benjamin, mlad, plah splošni zdravnik, ki se je zanimal ne le za medicino, ampak strastno tudi za astrofiziko, mi je pred nekaj leti poslal pismo, povezano z Agato oziroma njenimi astrofizikalnimi teorijami. S tenko, stisnjeno pisavo mi je razložil, da ga je roman pretresel, še posebno njegov konec, kakršnega res ni pričakoval – umreti tako sredi ulice, za mizo kavarniške terase, v rokah tega mladeniča, ki je pravzaprav kriv njene smrti – da pa se ne more strinjati z Agatinimi astrofizikalnimi teorijami, ki so ne samo znanstveno nerigorozne, ampak tudi popolnoma fantazijske. Zamisel o supernovi, ki se prikaže na nebu sredi belega dne, in to v hipu Agatine smrti, je zelo poetična, sicer pa iz trte zvita. Ne vem več, zakaj sem mu odgovoril na njegovo pisemce – morda zaradi stisnjene pisave in njegovega podpisa, ki je bil, kot bi s tremi potezami izrisal svoj obraz. Njegov obraz je bil v resnici podolgovat, z ravnimi ustnicami in špranjastimi očmi. Srečala sva se v kavarni blizu

Farkasove pisarne in pozneje celo skupaj kosila. Dal mi je svojo vizitko in bil od najinega prvega skupnega kosila naprej moj osebni zdravnik. "Ne, ni v zvezi z mojim srcem," sem mu odgovoril sredi poznega popoldneva, ki je sledil pikardijskemu večeru in noči, čeprav bi mu lahko odgovoril tudi pritrdilno. Kati je bila v najtesnejši povezavi z mojim srcem in telefoniral sem mu zaradi nje. Ko sem se zjutraj zbudil v starem fotelju, pokrit z Balelijino jopico, je bil že zdavnaj dan. In to lep poletni dan s tistim brezmadežnim nebom, ki nastane po nevihtah. Stopil sem na vrt. Trava je bila še mokra od dežja. Pogledal sem pred hišo, tam je stal le svetlozelen citroen. In Simonov avto? sem se začudil. "Simon je odšel," je rekla Baleli, ko sem se vrnil v hišo. Kuhala je kavo in mi kazala hrbet. "In Kati?" sem vprašal in zadržal dih. "Spi," je odvrnila. Spala je v moji postelji, med lanenimi rjuhami. Pokrita je bila do vratu. Imela orošeno čelo in rdeča madeža na licih. Njena rumena obleka, mokra in zmečkana, je ležala na moji pisalni mizi. Odšla sva še isto jutro. Kati je tresel mraz in bila je črna pod očmi. "V Parizu bom poklical zdravnika," sem ji rekel odsotno. "Zgubila sem čebelo," je zamrmrala. "Čebelo?" "Moj uhan ..." In to je bilo tudi vse, kar sva izgovorila v avtu do Pariza. Eli Benjamin je prišel proti večeru. Peljal sem ga do polkroglaste sobe s kupolo in ju pustil sama. Počakal sem ga v delovni sobi. "Ne vem, kaj ji je, vaši ..." "Kati," sem odvrnil. "Vsekakor ima hudo vročino. In bojim se, da bo še narasla," je rekel. Ko mi je na vratih stisnil roko, je dodal: "Za zdaj je morda celo bolje tako. Vročina je lahko tudi blagodejna ..."

30. Kako je rekel? Blagodejna? V tistih dneh, ko je Kati zbolela, ko jo je stresal mraz, da nisem več vedel, s čim jo pokriti in jo je hkrati kuhala vročica, mi je ena izmed poljudnoznanstvenih revij visoke naklade poslala vprašalnik, ki je bil po njenih uvodnih besedah namenjen peščici pisateljev, ki imajo "poseben smisel za človeško dušo in njene različne manifestacije", na podlagi katerih bodo "tudi z druge strani, ki ni znanost, osvetlili vprašanje, ki ga obravnavajo in ki je: sreča". Vprašalnik je vseboval eno samo vprašanje: "Kaj je za vas sreča?" Mislim, da mi ni treba posebej poudarjati, da v navadnih okoliščinah nikoli ne bi odgovoril na podobno iniciativo. A ti dnevi Katijine bolezni, to niso bile navadne okoliščine. V teh dnevih, od obiska Elija Benjamina naprej, sta se kot med ciklonom zamajala čas

in prostor. Čas niso bile več ure, ki so se stekale druga v drugo in sestavljale prvi dan, drugi dan ... Čas ni bilo sledenje soncu in njegovi vsakdanji revoluciji. Čas je postal Katijina koža na moji, znoj, ki je vrel iz nje, njeni vlažni lasje, ki so mi padali na obraz, njene roke, ki so se me oprijemale in mi nemirno gladile sence, njen nabrekli trebuh, jogurt, ki ji ga je uspelo pojesti, čaj, ki ga je končno popila ... Prostor je bila stožčasta kupola, v katere svod sem se oziral kot v novo nebo. "Tibor ... Ne pusti me same!" me je poklicala, ko sem se poslovil od Elija Benjamina. Po balkonu arteriji sem stopil do polkroglaste sobe s kupolo. Ležala je narobe obrnjena, z glavo tam, kjer ima po navadi noge, pokrita do ušes, stisnjena v klobčič. Začel sem pobirati njene obleke, ki so ležale po tleh. Tisto z rdečimi tulipani. Jopico, ki jo je nosila zraven. Hlače, spodnje hlače. Knjige, sicer naložene druga na drugo, papirje. Celo posušen ogrizek ... Kako neverjetno neredno dekle, sem si rekel in se začudil sam pri sebi: prvič se mi je zgodilo, da sem jo imenoval dekle. "Tibor, ulezi se k meni ..." je zašepetala izpod rjuhe. Ali sem prav slišal? Stopil sem do postelje, se usedel na rob. "Tibor ... Stisni se k meni ..." Za hip sem se z očmi oprijel prejaste rastline brez korenin, ki se je, odkar je tu, vidno razrasla. Nato sem se sklonil in si začel odvezovati čevlje. Čutil sem, kako mi buta srce. "Ne, ne ... Pusti čevlje ... Sleci srajco ..." "Kati ? ..." sem zašepetal bolj sebi kot njej in se vzravnal. Odgrnila je rjuho. Pred mano, na dosegu roke, je ležalo njeno telo, oblečeno le v smešne, prevelike spodnje hlače. Zagledal sem se ji v sloke rame plavalke na dolge proge. V prsi, kjer sta se beli ovčici stiskali druga k drugi, v drobno čokoladno znamenje na eni izmed njih, v izbočen, napet trebuh, v popek kot temnejši gumb ... Za hip sem priprl oči pred medeno svetlobo njene kože. Šele nato sem opazil, da to telo vendar drhti, se trese od vročice in mraza. Zagrabil sem rjuho in ga stisnil k sebi. Oklenila se me je z rokami, zapletla noge med moje. Odpel sem si srajco, jo zvelkel s sebe, spustil na tla. Prevalil sem se na hrbet in jo povlekel nase. Začutil sem težo njenega telesa na svojem. Dotik belih ovčic. Njeni lasje so se mi usuli na obraz. Z njenim obrazom ob svojem sem zaslišal, kako ji šklepetajo zobje. "Kati ... Kati ..." sem ponavljal. "Zebe me, Tibor. Tako zelo me zebe ..." mi je šepetala ob ušesu. Še bolj sem jo stisnil k sebi. "Saj si vendar goreča ..." sem jo gladil po hrbtu. "Zebe ... zebe ..." je ponavljala. Ne vem, koliko časa sva ostala tako zlepljena. Spomnim se,

da je stisk njenih rok počasi popustil, da so zobje nehali šklepetati, da je postajala težja in težja. Zaspala je, sem si rekel in ji previdno odstranil lase z oči. Z robom rjuhe sem ji obrisal potno čelo. Z jezikom sem zatipal njeno kožo na rami ... Gladko, milo, lepljivo, slano, sladko-slano ... Sicer se pa nisem premaknil, ne vem, koliko časa se nisem premaknil. Počasi nisem več čutil desne roke in v križu se je nastanila ostra bolečina. Tudi jaz sem se začel potiti, da nama je med trebuhoma drselo od izmenjave tekočin. Kati se je tu in tam zdrznila kot prestrašena žival in mi skoraj zdrsela iz rok. Zaječala je celo nekaj besed, ki jih nisem razumel. Morda sem za hip zaspal tudi jaz ... Ja, gotovo sem potonil v bliskovit, nem spanec in se malo pozneje prebudil od tega ječanja v neznanem jeziku.

31. Saj vendar govori rusko, sem si rekel. V teh svojih šklepetajočih sanjah govori rusko. Ali pa morda kakšen drug slovanski jezik ... Slovensko na primer, za ta jezik do nedavnega niti nisem vedel, da obstaja ... Z roko, ki sem jo še čutil, sem jo rahlo stisnil okrog ramen. Če povem po pravici, mi je bilo tisti hip popolnoma vseeno, v katerem jeziku sanja, ruskem, slovenskem, bolgarskem ... Kar mi ni bilo vseeno, edina stvar na svetu, za katero mi ni bilo vseeno, je bilo to njeno vroče telo, ki je ležalo na mojem, prepuščeno, drseče, tresoče, zaudarjajoče po pokvarjenih školjkah, in moja pripravljenost, da še naprej, kar naprej ostanem pod njo. Seveda sem vedel, da morava nekaj storiti, ustaviti to vročičnost. Aspirin, hladna voda, sok rdeče pese, Eli Benjamin ... sem tehtal. Kati je odprla oči, kot da me je slišala. Spogledala sva se v temi. Oči so ji žarele kot telo. Hotel sem jo poljubiti, na te goreče oči, na usta, na ovčici, na mokri trebuh ... Namesto poljubov sem jo odmaknil s sebe. Nenadoma se mi je mudilo, zelo mudilo. Vstal sem, v temi stopil do kopalnice, natočil vodo v kad. Veliko mlačne vode. Potem sem stopil ponjo. Kot dekletce sem jo vzel v naročje in jo odnesel v kopalnico. Snel sem ji tiste smešne hlače. "To niso spodnjice, ampak pižama ..." je zamrmrala in se usedla na rob kadi. Trikotnik njenih dlak je bil prav tako medene barve kot vse drugo. Kostonjevo medene. Ko se je ulegla v kad, se je napil vode in postal ugaslo bisernat. Splaknil sem ji obraz. S kosom frotirastega blaga sem ji namilil telo. Ognil sem se bisernatega trikotnika ... Zdaj gotovo ni bil čas za to, čeprav sem začutil trepet v rokah. Zaprla je oči in se prepustila vodi. Hotel sem ji oprati

tudi lase. "Ne, ne ... Moja glava ..." se je uprla. "Samo da jih splakneva," sem vztrajal. Ko sem ji le opral in splaknil lase, sem jo pustil nekaj hipov samo. V kuhinji sem pripravil skodelico tekočega jogurta, kos kruha z maslom in dva aspirina. Zamenjal sem ji rjuhe v postelji. Prezračil polkroglasto sobo s kupolo. Nato sem jo obrisal, ovil v svoj kopalni plašč. Položila mi je glavo na ramo. Videti je bila mirna in voljna. Peljal sem jo nazaj v polkroglasto sobo. V njenem neredu sem poskusil najti svežo pižamo. Potem sem ji prinesel svojo. Pomagal sem ji jo obleči. Ovcici sta se plaho napeli pod njo. Opazovala me je skoraj nejeverno. Ulegla se je v svežo posteljo. Potipal sem ji čelo. Še naprej je bila vroča ... Morda za spoznanje manj ... Recimo, za stopinjo ali dve manj ... Prinesel sem ji jogurt. Obrnila se je na drugo stran in se pokrila čez glavo. Ne vem, zakaj sem si vbil v glavo, da mora imeti nekaj v želodcu. Če že ne kruha z maslom, vsaj jogurt. Končno ga je le popila. Najprej nekaj kratkih požirkov in nato do konca. Pogladi sem jo po laseh. Bili so še vlažni, a mehki in ne več zlepljeni. Usedel sem se na rob postelje in jo prijel za roko. Pustila mi jo je in me še naprej gledala z bleščečimi očmi. Njena roka v moji je bila videti nebogljena in manjša kot v resnici. In bolj bela. Nohti so bili še zmeraj otroško postrženi. Obrnil sem jo na drugo stran in se zazrl v dlan, kot bi znal brati z nje. Za hip se mi je zazdelo, da je celo res tako. Da njena prva črta, tista tik nad začetkom prstov, črta srca, ki v nekem trenutku svojega risa izstopi iz neštetihi vijugastih otokov, postane jasna in gladka, pomeni srečanje z mano. Ko sem pozneje, ko je omahnila v dolg, globok, zdravilen spanec, na svoji pisalni mizi zagledal tisto vprašanje Nove Evreke o sreči, sem vzel v roke nalivno pero in brez daljšega razmisleka zapisal: Sreča je povišana telesna temperatura.

32. Katijina rekonvalescenca in z njo vnovična vzpostavitev časa in prostora in navadnega toka dogodkov, če lahko tako rečem, se je začela natanko ob pol štirih naslednjega dne, sredi najbolj vetrovnega popoldneva tega poletja, ki je gotovo oznanjal njegov prihodnji izdih. "Le od kod se je vzel ta veter?" so bile Katijine prve besede po umiku vročičnega ciklona. Obrnil sem se k njej. Njene oči so bile mirne in začudene, kot da prihajajo od daleč. Njena polt je spet dobila svojo medeno barvo. Kdo ve, koliko ur je prespala ... Deset, petnajst ... Tudi jaz sem se naspal. Pravzaprav že

dolgo nisem tako dobro spal kot to noč ali to jutro v postelji iz litega železa. Ko sem se zbudil, sem v nosnicah začutil vonj njenih las. Še bolj sem se jim približal: dihala je enakomerno, spokojno in spet dišala po breskvah. Obrnil sem se na hrbet in ostal nekaj časa negiben ob njej. Nato sem tihoma stopil iz postelje in jo pokril z rjuho. V kuhinji sem si skuhal kavo. Bil sem lačen kot že dolgo ne. Seveda, odbilo je poldan in niti spomnil se nisem več, kdaj sem zadnjič jedel. Stopil sem po kruh, mleko, sir, rogljiče, banane ... Vratarica, ki sem jo vse poletje nadlegoval z Benzovim izginotjem, mi je po dolgem času spet odzdravila. Ko sem pozajtrkoval, se oprhal, sveže oblekel, sem se s knjigo v roki namestil v fotelju pred Katijino posteljo. Zbudila se je torej začudena. Še nikoli mi ni postavila toliko vprašanj kot na prvi dan svoje rekonvalescence. Najrazličnejših: od nenadnega popoldanskega vetra, moje temnordeče pižame s črnimi črtami, v kateri se je prebudila, bolezn, ki jo je presenetila s svojo močjo, do Brahmsa, zakaj Lorenzo Bosco tako ekscesivno ljubi Brahmsa, kje sem srečal Baleli in – usoda, ali verjamem v usodo oziroma ali sta usoda in svobodna volja res tako zelo antagonistični, kot si predstavljamo, in ali ima po mojem usoda kar koli opraviti z bogom ... Predlagal sem ji, da bi igrala karte. Remi na primer ali kanasta sta gotovo najprimernejši dejavnosti na prvi dan okrevanja, sem izjavil. V predalih svoje delovne mize sem poiskal stare povoščene karte z motivom perzijske preproge na hrbtni strani, v resnici so bile Farkasove, in ji poskusil po svojih najboljših močeh odgovoriti na njena vprašanja. Tu in tam sva se spogledala izza njih. Kati je igrala skrajno resno, mrščila čelo nad svojimi kombinacijami, zmajevala z glavo in me hkrati pazljivo poslušala. Mrzel veter proti koncu avgusta, osemindvajsetega natanko, ki s tako močjo trese tistih nekaj dreves na ulici Balzac, ni nič izrednega. Na moje drugo pariško poletje, pred triintridesetimi leti, se je sredi junijskega popoldneva nenadoma stemnilo in usula se je debela ledena toča. Pločniki so se v nekaj minutah prekrili kot z orehi velikimi ledenimi frnikolami. Otroci so jih metali v zrak in mimoidoči trli z nogami. Njena bolezen je presenetila tudi mene. Od kod ta nenadna vročina? Eli Benjamin mi je zatrdil, da je bil njen vzrok morda viralen. Čeprav obstajajo tudi ljudje, vsaj slišal je že za take primere, ki si sami povzročijo hudo vročino. Vsekakor je bila zdaj za nama. Moja temnordeča pižama je, kot bi bila narejena zanjo ... Rokavi so sicer predolgi, hlačnice prav tako, a

barva ... Ta globoko vinska barva z medeno barvo njene kože ... Brahms? Ne, o Brahmsu nisem hotel govoriti. Brahms in Lorenzo Bosco sta namreč povezana s Simonom. In danes nisem hotel govoriti o Simonu. O čemer koli, komur koli, samo Simonu Ostermanu ne. Preslišal sem torej vprašanje o Simonu in se zagledal v svoje karte. Manjkala mi je srčna kraljica. Z Baleli sva se spoznala na dražbi. Na dražbi? V tistem času – katerem? – v času pred Baleli – sem rad hodil na dražbe. Usedel sem se med kupce in druge radovedneže in poslušal. Ja, poslušal. Dražbe so bile zame predvsem stvar ušesa. Ritma, tišin, napetosti, nenadnih pospeškov, trzljajev v glasu, skokov v prazno, v oči naključja, v odrešitev kladivca ... Sedemnajst tisoč, sedemnajst tisoč dvesto, sedemnajst tisoč tristo ... sedemnajst tisoč sedemsto ... Njen glas je bil kot obrušen kristal. Čist, jasen, oster, da bi lahko rezal z njim. Obrnil sem se in pogledal v njegovo smer. Elisabeth Béranger je bila mlada ženska z dolgim, ponosnim vratom, podolgovatimi zelenimi očmi in debelo kito svetlordečih las, ki ji je padala na prsi. Če si ne bi grizla spodnje ustnice, izpod katere so tu in tam zablislili zdravi, široki zobje, je najbrž ne bi počakal pri izhodu. Kati, zdaj si ti na vrsti ... Povej naprej, Tibor ... Njena zveržena ustnica ... Začutil sem nepremagljivo željo, da bi poljubil to lepo rdečelasko na usta in ji odrešil spodnjo ustnico. Samo to, nič drugega. Elisabeth Béranger pa je hotela vse: poroko, otroke, pohoštvo, srebrn pribor, čajni in kavin servis, izrezljano pinceto za koščke sladkorja ... Svobodna volja in usoda? Če se ne bi Baleli ravno takrat zagrizla v svojo spodnjo ustnico, si najbrž nikoli ne bi želel poljubiti njenega obraza, ki je s svojo strogo lepoto vzbujal strah in celo nelagodje. A Baleli je razumela najin poljub na mostu Aleksandra III. kot najbolj zanesljivo znamenje usode. Svobodna volja in usoda sta morda različni imeni za eno in isto, za ta tok, v katerega pademo in nas potegne za sabo. Bog nima nič opraviti ne z enim ne z drugim. In hkrati vse. Kajti bog je le drugo ime za človeka v človeku. O, Kati ...

33. Strmel sem v obraze pred sabo. V starejšo gospo s slamnikom, ki je živčno stiskala roke v pest. V mladeniča z žvečilnim gumijem. Moškega v sivem površniku, z zlato zapestnico in kosmatimi rokami. Žensko s pogoltno čeljustjo. Avtobus je moj laboratorij. Proga številka 31, Place de l'Etoile-Gare du Nord, drugi sedež ob oknu za voznikovim hrbtnom,

od koder se vidijo vsi sedeži, ki so obrnjeni v nasprotno smer od mojega. V avtobusu so moje misli najlahkotnejše in najdrznejše. Kadar ne vem, kako nadaljevati začeto poglavje, kadar se začujem ponavljati, kadar iščem novo zamisel, kadar mi primanjkuje intuicije, kadar ne vidim več pred sabo. Takrat se usedem na avtobus. Kot danes opoldne. Ko je avtobus zavil v ozko ulico Guya Moqueta, je začelo deževati. Po šipi ob mojem obrazu so polzele debele kaplje. Poskusil sem si obnoviti dogodke zadnjih ur. Natančno, drugega za drugim, ne da bi pozabil na najmanjšo podrobnost, ki velikokrat razodeva več, kot se zdi na prvi pogled. Hotel sem razumeti, od kod nenadna sprememba, scena, ki je izbruhnila med nama, in koliko je imel pri vsej stvari prste vmes tudi Simon Osterman. Kartala sva skoraj ves popoldan, dokler se ni stemnilo in sva morala prižgati luč. Kati je bila popolnoma zatopljena v igro, čeprav mi je hkrati postavljala vsa mogoča vprašanja, da se mi je zdelo, kot da ji pripovedujem zgodbe. Na primer tisto o lepi rdečelaski, hčerki znanega pariškega advokata Xaviera Bérangera, ki je živela na nabrežju Sene, imenovanem Quai Conti, in strastno ljubila predmete: stole, fotelje, komode, pisalne mize, skodelice, čajnike ... in pozneje odprla morda najlepšo, vsekakor pa najbolj presenetljivo trgovino s starinami, kar si jih je mogoče predstavljati. Nekega dne je na eni izmed svojih tedenskih dražb spoznala nekaj let starejšega moškega s svojeglavimi svetlokostanjevim lasmi, rahlo udrtimi sinjimi očmi in samozavestnim nasmehom okoli ust. Oblečen je bil v belo srajco in temnomoder suknjič. Čakal jo je pred vrati, z rokami v žepih. Kati je zamišljeno odložila karte na prsi. Stegnil sem roko k njej. Vzel sem ji karte iz rok in jih položil na tla. Moj bog, če zdaj pomislim, je bilo vse skupaj pravzaprav smešno, neokusno ... Moja roka, z izstopajočimi žilami in rjavkastimi madeži ... Moja roka, zmeraj drznejša na njenem brezmadežnem torzu, ki se je svetlikal izpod moške pižame ... Naenkrat me je zagrabila za zapestje in me odrinila s sebe. Začutil sem kipečo, brezobzirno moč njenega telesa in slepo, trdovratno, zariplo željo mojega, ki ni otrdela le v spodnjem delu trebuha, ampak se razlezla povsod, v noge, v roke, v obraz, celo v oči. "Tibor! Umakni se!" je kriknila s stisnjenimi ustnicami. Umaknil sem roke in ji položil glavo na trebuh. Poskusila se je premakniti, se izviti pritisku moje glave. Prijel sem jo za zapestji in ju trdo stisnil ob žimnico. Hotel sem – obupano, na vsak način – obdržati glavo na njenem trebuhu. Bojevala sva se zadihano,

a molče. Glavo na njenem trebuhu, na trebuhu ... sem si ponavljal in poskušal z vso močjo, kar sem je premogel, obvladati, umiriti njeno zviijajoče se telo. Znenada je napetost njenih mišic popustila. Trebuh se je udrl pod mano, kot da nima dna ... V naslednjem trenutku se mi je vse telo streslo v kratkem krču, in ne da bi čutilo vsaj kapljo slasti, iztisnilo iz sebe brizg svoje mlačne mlečnate tekočine ... Kati je nagnila glavo čez posteljo in razrahljala pesti. Zaprla je oči in dihala skozi usta. Tudi jaz sem zaprl oči in dihal skozi usta. Ko sem jih spet odprl in končno dvignil glavo z nje, je bila zunaj že trda noč. "Rada bi spala, Tibor," je rekla. In dodala: "Sama." Ko sem naslednji dan vstal, je bila že pokonci, oblečena, počesana, celo našminkana. "Kaj se dogaja?" sem vprašal skozi motne oči. "Nič," je odvrnila in se mi celo nasmehnila. Usedel sem se na izrezljan kanape, ki je prejel stal ob klavirju. Na sebi je imela obleko z rdečimi tulipani. Njeni lasje so bili speti s črnim žametnim trakom. Bila je bleda v obraz, shujšana po bolezni in hkrati lepša. Ja, bolezen jo je polepšala, sem si rekel. "Kam greš?" sem vprašal nenadoma. "Ven," je rekla. "Ven?" sem se začudil. Prekrižala je roke in se zazrla vame, kot da sem izrekel najhujšo neumnost. Najbrž je zmenjena s Simonom, me je spreletelo kot električni tok. Simon se je rad ljubil v jutranjih urah. Kadar je le mogel, mi je omenil, kako se je ta ali ona ženska – prva violinistka, flavtistka, ta ali oni soprano iz zбора, Olga van B., štiriinštiridesetletna novinarka iz Rotterdama, ki pripravlja knjigo o dirigentih in ga vdano čaka pri recepciji vsakega naslednjega hotela, Dunaj, Glasgow, Bruselj, Lille, Milan, Palermo ... androgina frizerka z dolgimi nogami – ob prvem svitu stisnila med njegove rjuhe. Zjutraj ali nič, je imel navado reči. Po koitusu je stopil pod prho. O slastna, žuboreča prha, je rekel ... In po prhi se je začel dan. In dan in večer sta bila namenjena eni sami stvari, ki se začinja z g in konča z a. Razumeš, Tibor? Popolnoma. Zjutraj ali nič, sem zamrmral samemu sebi. "Kaj si rekel?" je vprašala. Obrnil sem se in stopil proti vhodnim vratom. Dvakrat sem obrnil ključ v vratih in ga spravil v žep. Kati me je opazovala z druge strani hodnika. "Nikamor ne greš," sem rekel odločno in pomirljivo. "Dan in pol po vročinskem krču. Le kje imaš pamet?" "Ne v žepih kot ti ... Odpri vrata!" je zavpila. "Kati ... " sem jo hotel pomiriti. "Grušenjka!" me je popravila z ihto in zamahnila z roko. "Katarina. Kati ... Saj veš, da mislim le na tvoje dobro," sem rekel. Zasmejala se je na ves glas. Usedla se je na tla, si sezula

čevlje, ju drugega za drugim zabilisala proti meni in se še kar naprej smejala. Hotel sem se peljati še en krog. Še enkrat razmisliti: moja ejakulacija v prazno, občutek rezke bolečine, ki jo je spremljal, nelagodja in sramu, grobna tišina, ki je nastala med nama ... Ali je kaj zaslutila? Kaj je pomenil njen jutranji smeh na hodniku? Zaslíšal sem korake za sabo in opominjajoč, nosljav glas voznika: "Končna postaja, gospod."

34. Od dveh do treh in mukoma do pol štirih je najstrašnejši trenutek noči. Do dveh še zmeraj lahko upam, da bom vendar zaspal, da se bo pozno, a odrešilno začela noč in me vzela v svoje varstvo. In ob pol štirih se kljub najtrši temi že začinja dan. Delavci, vozniki avtobusov in metrojev, taksisti, pisatelji, tisti, ki pišejo zjutraj, prižgejo luči v svojih stanovanjih. Ob pol petih začnejo voziti avtobusi, proga osemindeset in sto petintrideset na aveniji pod mano. Ob petih gospod Jansen iz drugega nadstropja odpelje na sprehod svojo psico Jenny. Spustita se proti palači Rothschild in izgineta za ovinkom ulice Foubourg Saint Honoré. Čez dobrih petnajst minut se spet prikažeta na ulici Balzac. Jenny se ubogljivo ustavi pred vhodnimi vrati naše hiše in čaka, da ji gospod Jansen odpre. A od dveh do treh in mukoma do polštirih sem sam na svetu. Izločen, izvržen iz spečega človeštva. Ta ura in pol je moje temno brezno. V njegovi neusmiljeni soteski sem iz oči v oči s samim sabo. Med njegovimi hladnimi stenami si nimam kam uiti. R. A. Tibor pred R. A. Tiborjem, bi rekla Baleli. Kako se pozabiti? Kako vsaj za nekaj odrešilnih ur ne več vedeti zase? Kadar ugasne še zadnja luč na sosednji aveniji, kadar ni več slišati niti koraka slučajnega nočnega sprehajalca, mojega edinega brata, kadar me tesnoba in skrajna utrujenost zagrabitava za vrat, zatipam pod blazino. Morphylon, Hypovan, Noctalia ... so imena mojih osovražanih rešiteljic. Z njihovo težko roko vsaj za nekaj ur potonem v pozabo. Življenje ni nepretrgana premica. Jutri bo nov dan. Od dveh do treh in počasi do pol štirih ... Ob petih se prikažeta gospod Jansen in Jenny ... Iz polkroglaste sobe s kupolo opazim, kako se spustita po ulici Balzac. Kati se obrne v postelji in zaihti v jutranjem snu. Kati je spremenila ne le moje dni, ampak tudi moje noči. Od dveh do treh in po kapljah do pol štirih je še zmeraj najgloblji trenutek noči. Brezno, soteska ... Le da ne srepim več v svoje lastno obličje, v svoje motno dno in ta neomahljivi proces razkrajanja, ki mu rečemo življenje. Na licu mojega

odseva v nočnem ogledalu stoji Kati. Kamor koli pogledam, jo vidim. Ko zaprem oči, se sprehaja pred mano. Sem in tja pred mojimi očmi ... Kati v mlačni kopeli ... Kati s svojimi novimi očali ... Kati v rumeni obleki iz svilenega tafta ... Kati, ki mi med smehom nejeverno, izzivalno vrže v obraz z druge strani hodnika: Pa ne, da me misliš zakleniti, Tibor? Včasih omahnem v sen brez intervencije svojih ljubih sovražnic in presenečen ugotovim, da sta Jansen in Jenny že nekaj časa doma. Sicer pa stopim po balkonu arteriji do polkroglaste sobe s kupolo. Neslišno porinem priprta vrata. Usedem se ob posteljo iz litega železa. Noč se mi začne redčiti pred očmi. Katijino telo se izlevi iz teme kot prikazen. Z vsakim dnem bolj razpoznavno, zaupno, pričakovano kot refren. Te stisnjene rame, ta dolga podlaket, krčevito ovita okrog ene izmed njih, obraz, skrit v laseh, eno koleno skrčeno ob trebuhu in drugo, stegnjeno, tako da stopalo gleda izpod rjuhe. Ta dih kot dolga gugalnica, ki se odriva v zrak in tu in tam zatrepeta, kot bi se hotela iztrgati iz napete vrvi. To njeno govorjenje v spanju, bolj podobno ječanju, po navadi v istem neznanem jeziku, ki ga ne razumem niti besede. Vsakič znova napnem uho. Vsakič znova poskušam ujeti neznane zvoke. Moja ljuba Slovenka, ji rečem nemočno.

35. Nisem je mislil zapreti. Ko ne bi bila zabrisala vame tistih svojih rdečih čevljev, izmed katerih mi je eden priletel v stegno in drugi v češnjevo omaro ob vratih, ko se ne bi bila pri tem tako kljubovalno smejala in me izzivalno vprašala, ali je ne nameravam slučajno zakleniti, tega najbrž ne bi storil. Poskušal bi jo spametovati ali ji kako drugače preprečiti odhod z doma. Razložil bi ji, kako visoka je bila njena temperatura, da sem se na trenutke ustrašil zanjo. Takrat na primer, ko je zaspala na meni ali ko sem jo skopal v mlačni vodi. Da tako močna vročina lahko pusti nepredvidljive posledice, kdo ve. Poklical bi celo Elija Benjamina in ga prosil, naj ji svetuje nekajdnevno rekonvalescenco. Posteljo, ali vsaj siesto, lahko hrano, vitamin C ... Predlagal bi ji nove igre, nove zgodbe, skupno branje, dobro kosilo, kar koli. A Kati je srepela vame kot v nasprotnika, ki ga bo tako ali drugače že premagala. Kot v visok zid, ki ga bo treba preplezati, za katerim stojita široka cesta in Simon Osterman. Stopil sem proti njej. "Če tako hočeš ..." sem rekel na videz mirno, čeprav mi je vrelo v glavi. Skoraj sem jo prekoračil, odprl vrata v kuhinjo in jih zaloputnil za sabo.

Smrkava deklina. Smrkava deklina. Trikrat smrkava, sem si ponavljal, medtem ko sem si pripravljaval kavo. Niti kave še nisem popil, sem pomislil in se spomnil Eme. Ema bi mi v tej uri kuhala že drugo. Potrkala bi na vrata moje delovne sobe. Marie-Helène bi položila brado na podprte roke. Ema bi neslišno stopila do mize in odložila kavo z obema skodelicama na skrajni desni rob. Komaj opazno bi pokimala z glavo in se za hip ozrla vame s svojimi brezkončnimi očmi: kava je še vroča, a sveža, pravkar namleta, v hladilniku je nekaj hladnega mesa za večerjo, sir, kruh, ne pozabite na svoje tablete, lep dan vam želim, gospod Tibor ... Moja kava ni tako dobra kot Emina. Že zato ne, ker jo Kati kupuje v prvem supermarketu, ki ji pade pod roke. Kot vse drugo, če sploh kupuje. Deklina, sem spet zamrmral. Le od kod se je vzela? In kaj zdaj počne na tleh sredi hodnika? Bosa, v svoji rožasti obleki, pripravljena ... Stopil sem do vrat in prisluhlil. Nič ... Tišina, kot da je ni. Natočil sem si kavo. Nekaj moram ukreniti. V zvezi z njo seveda. Razmisliti, kje sem skrenil s poti, in znova stopiti nanjo ... Poklicati Simona. Že dolgo se nisva videla. Pikardijo kot tudi tisti skupni aprilski popoldan v mestni hiši seveda odštejem. Zares videla, tako kot je bilo v najini navadi. Skupaj kositi, v odmoru med vajama, na hitro, včasih tudi stoje, ostrige, rženi kruh, klobasice in belo vino, in potem stopiti po najini temni uličici med restavracijo in teatrom. Kako si, Tibor, ne veselim se več časa pred sabo, in ti, Simon, jaz se ne znam ustaviti, ne vem, kaj me žene, jutri igram Brahmsa, najinega, se spomniš, mmmm ... slab si videti, pazi nase, Tibor, ukreni kaj, s kom se bom videval, če ne s tabo, oh, Simon, jaz se ne bi vznemirjal na tvojem mestu, vsi ti ljudje okoli tebe ... pa ne, da si pozabil, Tibor: leopard, kuna, kuna zlatica, jazbec, R. A Tibor in jaz ... Ja, poklicati Simona. Še danes. Stopiti z njim po najini ulici, tistih tristo metrov odkritosti med nama. Ozka, vijugasta, zatohla, senčna, pozabljena ulica. Simon, za Kati gre, pusti jo pri miru, prosim, Kati ni ženska zate, tudi če odmislniva, da je moja ... ja, moja, ne vem, kako naj rečem drugače ... Pozabiva, kar se je zgodilo v Pikardiji, stvari se pač zgodijo, a obljubi mi, da dvigneš roke z nje, in ne samo roke ... Simon, obljubi. Ja, to je vse. Obljubi.

36. Najin hišni pripor, ki je trajal dva dolga dneva, se je spremenil v pravo vojno med nama, v dvoboj, v kdo bo koga. V teh dveh dneh sva

preskusila vsak svojo taktiko, strategijo in orožje. Kati svojo odločnost, trdoživost, zvičajnost, sposobnost bliskovitega odziva in presoje položaja, a tudi nepotrebno trmo in nerazumljivo občutljivost za popolnoma postranske stvari. Jaz prav tako odločnost, manjšo trdoživost, sposobnost odziva in presoje položaja, a tudi nekakšen občutek za humor in predvsem za irealnost, ki sta lahko v skrajnih situacijah izredno dobrodošla. V teh dveh dneh sva zaznamovala vsak svoje ozemlje in v daljavi ugledala demarkacijsko črto med nama oziroma tisto skrajno točko, do katere se lahko spustiva. In v teh dneh od prvega jutranjega incidenta do večera naslednjega dne sva bolj kot v miru oziroma v najinih trenutkih obojestranske naklonjenosti, bližine, skupnosti, veselja in celo ljubezni začutila, da sva par. Ne par kot na primer gospod in gospa Jansen ali mlade dvojice, ki se v soboto popoldne spuščajo po Elizejskih poljanah. A kljub vsemu par. Po dveh dolgih dneh skrajne napetosti, katere prvo polovico je Kati preživela na hodniku in drugo v kopalnici. Obula si je čevlje s petami in štorkljala gor in dol po hodniku, jaz pa sem se namestil za svojo delovno mizo. Sicer pa se je kopala, umivala, šminkala, česala, dišavila, kot da je njen odhod eminenten. Po dveh dneh, v katerih ni pojedla niti koščka hrane in hujšala tako rekoč pred mojimi očmi. Po dveh dneh, v katerih se je delala, kot da se me izogiba, in hkrati naredila vse, da bi jo opazil in da bi mi šla čim bolj na živce. Po dveh dneh, v katerih sem ji sicer nehote, a vseeno, raztrgal obleko z rdečimi tulipani, tisto, v kateri je prišla v najino restavracijo z visečimi grozdi. Po dveh dneh, v katerih sva si izrekla tudi stvari, ki jih nisva mislila. Ona na primer: da sem star norec s kipečo domišljijo, za katero bi bilo koristneje, da jo uporabim tam, kjer je njeno mesto. Jaz: da se vrže v roke prvemu, ki ji pade pod roko. Ona: da je lahko biti ljubosumen na tako poceni način. Jaz: da je nevzgojena, da je očitno nihče ni nikoli pošteno okoli ušes, da si zato vse upa ... Po dveh dneh nenehne napetosti in skrajne utrujenosti, po tem zadnjem stavku, ki sem ga kot druge izrekel v kopalnici, v navalu jeze in nemoči, medtem ko je za nama pršela prha, se je Kati nenadoma obrnila k meni, me prijela za zapestje in rekla: "Nehajva, Tibor. Zdajle, takoj." Črna rožasta obleka je bila razparana po šivu na rokavih, tako da je obglavila dolg tulipan in da je bila Katijina rama na tem mestu razgaljena. Njen obraz je postal resen, skoraj prestrašen in stisk njene roke na mojem zapestju zmeraj močnejši. Ne vem zakaj, zaradi te razgaljene

rame, njenega izraza na obrazu, utrujenosti, ali česa drugega, res ne vem, vsekakor sem jo znenada, ne da bi jo opozoril, potisnil pod šelestečo prho in tudi sam stopil podnjo. Kati je od presenečenja zastal dih. Po teh dveh neskončnih dnevih vojne med nama sva s Kati stala pod pršečo prho v moji kopalnici. Topla voda je padala na naju kot odrešujoč dež. V hipu sva postala mokra. Katijini lasje, obraz, razgaljena rama ... tulipani na njeni obleki so se plaho skrčili, stisnili pod nenadno ploho ... Moja srajca, hlače ... nogavice, ki so se napojile v luži pod najinimi nogami ... Pogladi sem jo po laseh, ji brisal vodo z obraza ... Po teh dveh mučnih, vojskujočih dnevih sem se smejal jaz ... Brisal sem jo po očeh in čelu in se smejal ... Kati pa je bila še kar naprej nerazumljivo resna ... Za hip se mi je zdelo, da se celo joče ... da so kaplje, ki ji polzijo po obrazu, toplejše, gostejše od vode, ki je šumela na naju ... Ja, za hip se mi je zdelo, da joče ...

37. Stegnil sem roko in zaprl pipo za Katijinim hrbtom. Najin dež se je ustavil v trenutku, mokrota pa je še kar naprej odtekala z naju. Še enkrat sem ji otrl lase in obraz in vrat. Z roko sem ji kot nehote zdrsnil do gole rame. "Kati, jutri greva kupit novo obleko. Natančno tako, prav?" Zmajala je z glavo. "Zakaj ne?" sem se začudil. "Ker sem jo kupila v Lillu. Na boljšem trgu," se je končno le nasmehnila. "V Lillu? Nič hudega ... Greva pač v Lille ..." sem rekel in ji poljubil golo ramo. "Lille, Lille ... Le kaj si delala v Lillu? Kaj človek dela v Lillu ..." sem govoril in ji še kar naprej poljubljal ramo. Kati ni odgovorila, ampak se je stisnila k meni. O mojbog, Lille je postal čudežna beseda, sezam. Začutil sem njeni ovčici, nič plahi, temveč trdi in kipeči pod mokro tkanino. Začutil sem trebuh, prav tako trd in plosk, ki se je prisedal na mojega. Začutil sem stegna in fluid, ki se je dvigoval po njih kot po kanalih z enim samim izlivom. Katijin dih je postal grlen, skoraj hropeč ... Obrnil sem se in prižgal luč, medeninasto svetilko v obliki zvezde iz Maroka, z neštetimi luknjami, skozi katero je sijala svetloba kot skozi sito. Ko sem se obrnil nazaj h Kati, je bila pod prho te presejane svetlobe, v mokri obleki, ki se je je oprijemala, kot da je njena druga koža, in predvsem s to razgaljeno ramo najbolj zapeljiva kreatura, kar sem jih kdaj videl. Približal sem se ji, da sem začutil njeno sapo na vratu in prsih, zagrabil mokro tkanino na rokavu in jo z enim samim zamahom pretrgal na dvoje. Kati se je zasmejala, iz dna grla,

in mi začela odpenjati srajco. Pomagal sem ji, da je šlo hitreje ... Z roko sem ji segel med noge, kjer je bila toplo, lepljivo mokra. Dvignil sem jo, z mednožjem na svoji lakti, da je zastokala. Dvignil, jo pritisnil ob steno, jo vzel vase, ne, ona me je vzela vase, jaz, ona, jaz, ona ... Šepetal sem ji na ušesa, neumnosti, obscenosti, Lille, kaj si delala v Lillu, Kati, Katarina, ljubica ... Bila sva zmeraj bolj vroča, med najinima trebuhoma je začelo drseti kot tisto noč med Katijino vročico ... Kati je dobivala zmeraj bolj nedoločen izraz na obrazu ... In iz njenega grla so prihajali zmeraj bolj globoki in hropeči glasovi ... Postajala je težja, širša, vedno bolj razpuščena v mojih rokah ... Dokler ni kriknila kot ptice v Pikardiji ... isti nečloveški krik. Tudi jaz sem kriknil, takoj za njo. Nekaj časa je ostala prilepljena name in se odpočivala v mojem naročju. "O, Tibor," mi je zašepetala v uho. Hotela je nekaj dodati, a se je očitno premislila in mi položila glavo na ramena. Odmaknil sem jo od stene in jo postavil na tla. Obema so se tresle noge. Šele zdaj sva se zares spogledala. Šele zdaj sem opazil, da je Kati manjša, kot se mi je zdela doslej. Bosa mi je segala največ do brade. Pomaknil sem se do nje. Ja, natanko do brade. Ta razlika v velikosti pri ženskah – da se pomanjšajo, kadar stopijo iz visokih pet – me je zmeraj nekako ganila. Dvignil sem jo z obema rokama in jo pridržal ob sebi, tako da sva si bila končno iz oči v oči. "Moja deklica ..." sem rekel. Kati se je spet zasmejala, a tokrat veselo, žuboreče, da sem se spomnil najinega belega cveta, ki se je zibal na Seni. "Spusti me ..." je zašepetala. "O ne, ne bom ..." sem zašepetal tudi jaz. "Spusti me, Tibor ... Spusti ... Saj vidiš, da ne morem dihati ..." "Nič hudega, Kati ... Dokler sem jaz s tabo ..." Končno sem jo le postavil na tla. Globoko je izdihnila. "Saj si čisto nor ..." je zamrmrala, se sklonila, pobrala najina mokra oblačila in jih položila na pralni stroj. "Jutri greva v Lille," sem rekel.

38. Naslednji dan se je začela jesen. Sedel sem za svojo delovno mizo in jo opazoval skozi okno. Moj kos neba je bil temnomoder in čist. Svetloba je v nekaj dneh postala intenzivnejša in gostejša. Tistih nekaj dreves pod mano je začenjalo izgubljeni liste. Tu in tam je kakšen celo priplaval mimo mojega okna, kot da je zašel v vetru oziroma izgubil svoj nezatni občutek težnosti. Vsak nov letni čas je v meni zbudil občutek nelagodja. Koliko novih jeseni in novih zim sem že pričakal? Koliko upov in pričakovanj

sem položil v te pregibe časa? Kot bi vsakič znova lahko iztisnili kaj novega, intenzivnejšega iz njih? Kot bi se čas z leti gostil in ne redčil? Okoli desetih me je poklical Farkas. Kako si? Zakaj nič ne pokličeš? In srna? Kako je s srno? Ali kaj delaš? Ja, ali kaj delaš? Saj veš, kaj mislim s tem? Da že nekaj let nisi nič napisal, levji brat ... Ja, nič ... Članek v časopisu tu in tam, intervju ... je toliko kot nič. Kdo danes ne piše člankov? Nova Nova Heloiza je imela uspeh, nič ne rečem ... A Agatin nasmeh se ni dobro prodajal ... Prekompliciran, kot sem ti rekel na samem začetku. Ali se spomniš, kaj si govoril pred leti? Ja, pred leti, ne vem več natanko ... Ljubezenski roman, si rekel, dve osebi, on in ona, z nekaj silhuetami v ozadju ... Skrajno preprosto: on in ona ... Knjiga, ki jo človek vzame v roke in ne spusti več ... In ko jo odloži, ko pogleda okoli sebe, kot da je prispel od kdove kod, jo spet vzame v roko in še enkrat prebere od začetka do konca. Ali se spomniš, levji brat? Ne, ne spomnim se, sem pomislil, ko sem odložil slušalko in se spet zagledal v papirje pred sabo. Res se ne spomnim. Sicer je pa vseeno. Kar ni vseeno, je ta nova jesen in dejstvo, da s Kati ne greva v Lille. Zagledal sem se v zadnje besede na prejšnji strani. "Jutri greva v Lille." V kakšen Lille neki? Čeprav sem res izgovoril ta stavek. Ves začetni dialog je popolnoma eksakten. Res sem zaprl pipo za njenim hrbtom in voda je končno nehala pršeti na naju. Res sem ji otrl lase in obraz. Tudi njene razgaljene rame, ki me je privlačila kot magnet, sem se dotaknil. Njena koža je bila neverjetno gladka ... Predlagal sem ji, da bi šla naslednji dan kupit novo obleko. In res je zmajala z glavo in nato povedala, da jo je kupila v Lillu. "Geva v Lille," sem rekel. Vse to je res. In navsezadnje tista medeninasta svetilka v obliki zvezde, ki sem jo kupil v Maroku in katere svetloba je posebej milostna, res visi v kopalnici. In to je vse. Vse drugo namreč ni res. Vse drugo sem si izmislil in svojo vlažno izmišljijo tudi zapisal. Poglavlje sedemintrideset. Ljubezenski prizor v kopalnici. Edini resnični ljubezenski prizor v vsem romanu. Celo drzen, žgoč, čeprav pod curkom mlačne vode. Ki se konča kot nov začetek. "Moja deklica ... Jutri greva v Lille." V resnici "Lille" ni bil najina magična beseda, vsemogočen sezam ali nov začetek. Kati je izstopila izpod prhe, zgrabila je prvo brisačo, ki ji je prišla pod roko, in se ovila vanjo. "Lahko noč," je rekla in me pustila samega. Lahko noč. Lahko noč ... V tej noči, medtem ko je Kati spala v svoji postelji iz litega železa in sem jaz pisal svoje

sedemintrideseto poglavje, sem dokončno spoznal, da se nikoli ne bova ljubila. Da se nikoli ne bova ljubila kot v tem kratkem sedemintridesetem poglavju. Morda drugače ... nisem še vedel kako, a vsekakor ne kot ta moški in ta ženska pod njunim odrešujočim dežjem, sem si rekel in sklenil, da bom obdržal sedemintrideseto poglavje kot spomin, relikvijo ljubezenskega akta, ki ga ni bilo.

Vinko Möderndorfer*Krik*

(Maščevalna ljubezen)

Bil je rdečkast večer, ko so ga gnali med puškami, ali kot je mnogo pozneje, več kot pol stoletja pozneje, zapisal neki pesnik: "... videli so ga iti po dolgi poti, s katere ni vrnitve." No, v resnici pa ga na njegovi poslednji poti seveda ni nihče videl. Nihče ni prepoznal njegove smrti. Nihče ni videl, kako je padel v prah, kako mu je krogla prebila tilnik in mu spredaj razcefrala pol obraza. Še tista zgrbljena ženica, ki je nekje daleč na drugi strani horizonta, čisto na robu polja, pobirala gnil krompir, skupina ljudi se ji je zdela kot drobne črne packe na obzorju, ni videla ničesar. Pač pa se ji je zdelo (tako je pripovedovala), kot bi nekaj, tam daleč v daljavi, škripalo. Kot bi škripal sončni zahod, ko se sonce z mrakom bojuje za prevlado. Čisto na koncu je slišala tudi nekakšen zvok, ki je bil še najbolj podoben poku zamaška, ki odleti s steklenice v shrambi. Po tistem čudnem poku je tudi škripanje ponehalo. Kot bi odrezal.

In bila je noč.

Ne, nihče ni videl njegove smrti, nihče ni videl njegovega obraza, niti obraza golobradega falangista Ruisa Alonsa, ki je sprožil v pesnikov tilnik in se tako tudi on zapisal v večnost zgodovine.

Razlogov, zakaj so ga odpeljali iz hiše prijateljev, je najbrž več. Med drugim naj bi bil eden izmed poglavitnih vzrokov za eksekucijo pesnikovo

politično prepričanje. Vendar – če natančno pregledamo pesnikovo korespondenco, če pazljivo prisluhnemo pričevanjem ljudi, ki so ga poznali, lahko z gotovostjo trdimo, da sta ga zanimala predvsem poezija in pa gledališče. In šele potem svoboda. "Svoboda je moje delo," je nekoč zapisal, "kadar pišem, sem svoboden in nesmrten, samo," je še poudaril in dvignil prst visoko v zrak, to je zelo rad storil, saj je tako zbudil pozornost prijateljev, ki so tako radi poslušali njegove pojoče besede, "samo kadar pišem ..." potem se je še nasmehnil in pogled mu je zdrsnil na prepoteno čelo prijatelja Ignacia Mejiasa, ki je sedel nasproti, "in pa kadar ljubim," je še tiho dahnil, "tudi takrat sem svoboden."

Drugi vzrok za ubijanje pesnika, tudi zelo verjeten, pa je bila objestnost. Preprosta človeška objestnost.

Tista norost objestnosti, ki nenadoma prevzame ljudi, ko jim nekdo položi puško v naročje. In se dvignejo od mize, in ura je pet popoldne, in grejo počasi proti hiši, kjer pesnik v zavetju tihe sobe piše svoje nesmrtno in svobodne besede. Objestnost gospodarjev življenja in smrti, ki se v svoji moči počutijo kot vsemogočni bogovi (pravijo pa tudi, da se človek navadi ubijanja, še več, postane mu slast, konjiček, kot zbiranje znamk ...).

Objestnost in pa dolgčas ... Dva razloga za ubijanje pesnika.

Verjetno pa obstaja še en razlog ... Za pesnikovo smrt ... Skrivnosten ... Zamolčan ... Sramoten ...

Alonso Ruis ne more spat.

Premetava se v snu. Mati sloni z ušesom na vratih sinove sobe. Poslušuje sinovim znojnim krikom, sliši ime, ki ga njen sin sika v morastem spanju soparnega poletja, nekaj mesecev, preden se vpiše v zgodovino kot morilec pesnika.

Tri tedne že potekajo bikoborbe in njen sin, Alonso Ruis, pozneje zagrizen falangist in pesnikov eksekutor, se vsak dan potika okrog lesene arene, okrog garderobe slavnega bikoborca ... Njegova mati, še vedno z ušesom prislonjena na vrata sinove spalnice, venomer sliši eno samo ime, ki ga njen sin v morastem snu iztiska iz svoje ranjene duše, eno samo ime, ime, prepojeno z znojem in krvjo ubitih bikov, ime črnih kodrov in temnih oči, čutnih ustnic in mladega, lepega telesa, mati sliši, kako njen sin kriči ime Ignacia Sanchesa Mejiasa.

Ignacio Sanches Mejias, tako pravijo, je bil kurba.

Spogledoval se je z biki, ženskami in občudovalci.

Biku je med ogledom v stajah koride obljubljal lahko in hitro smrt, dobrohotno mu je šepetal v uho in ga trepljal po širokem in gladkem vratu, čeprav mu je potem v areni, pred podivjano množico, z bodalom prav počasi vrtal po črnem živalskem srcu in mu puščal kri po kapljah, mu na koncu iztaknil oko, porezal ušesa in mu izmed mrtvih tac izrezal kot melona velika jajca ter jih vrgel visoko pod razbeljeno andaluzijsko nebo; in množica je besnela v navdušenju, ko sta nad tribunami zavela zadah bikove smrti in sladkobni vonj v razbeljen pesek odtekajoče krvi.

Z ženskami je bil Sanches milosten. Dovolil jim je, da so si odpirale žile na pragu njegove garderobe, obljubljal jim je ljubljenje na svojem, od bikove krvi prepojenem ogrinjalu, potem pa je s svojim spremstvom odhajal mimo njih, kot da so zrak, kot da jih vidi prvič v življenju. Včasih se mu je kakšna karminasto črna lepoticica z vonjem po rdeči zemlji in ciganskem mleku pognala v obraz in mu z nohti zagrebla po licu, potem pa jo je njegovo spremstvo postavnih mladeničev vso razžarjeno in vročo, zariplo v temna lica, v divjih solzah in v strastnem divjanju njene svetleče črne grive, bila je divja kot meduza in dolgi lasje so ji sikali na vse strani kot šopki črnih andaluzijskih gadov, odvleklo stran. Opletala je z nogami, se bočila v obupnem uporu, metala besede prekletstva, kot da so kamni, si ob granitnem tlaku razbila drobne, kot steklo krhke pete in potem, pod žarkim soncem mestnega trga, vsem na očeh omedlela v svoji strastni, toda neuslišani ljubezni.

Sanches je bil z moškimi, ki so ga občudovali, ki so zavijali oči, ko so ugledali njegove z oljem namazane črne kodre nad čelom in njegov alabastrski vrat, ki se je med zlato rdečimi reverji borbene noše spuščal do gladkih, vendar skritih prsi, še bolj spogledljiv. Znal je pogledati globoko. Znal je s pogledom obljublјati. Uresničiti njihove želje. Namigniti in obljubiti brez besede. Vse to je znal toreador Ignacio Sanches Mejias.

Pred bikoborbo je svoje občudovalce vabil v svojo garderobo, da so stali v polkrogu okoli njega, ko se je oblačil v bojno opravo. Nag je stal sredi poželjivih oči, razkoračen in svež, okopan in namaziljen kot za poslednjo pot, ko so mu služabniki okrog bokov ovijali šal iz temnordeče svile, ko so mu z vijoličnim trakom povili dlakavo mednožje, v svileno vrečko pospravili njegova črna dlakasta jajca, jih tesno povezali navzgor k trebuhu,

šele potem pa so mu natakneli z zlatom prešite hlače; najprej je dvignil eno nogo, da je zdrsnila v ozko hlačnico, potem, naslanjajoč se na mladega fanta, svojega oprodo, je dvignil še drugo, poraščeno z drobnimi, komaj vidnimi dlačicami, da je gladko zdrsnila navzdol, skoz ozko grlo hlačnice ... Užival je, ko so ga privrženci požirali z očmi, s kotičkom očesa je videl, kako se je najbolj gorečemu izmed njegovih občudovalcev, Alonsu Ruisu, tresla brada ... Neznosno mu je bilo vseč, ko jih je takole mučil, se jim nastavljal, se sklonil v najdrznejši pozi, zraven pa govoril o bikovi moči, o sili smrtonosne živali, o njeni lepoti, njenih mišicah, o njenem srepem pogledu, govoril je o bikovem temnem zadahu, ki je zadah Smrti, in on je tisti edini poklicani, ki jo bo premagal ... Smrt in moškost. Kri in sila semena. Ubijanje in ljubezen ... Besede so drsele iz njegovega grla kot pesmi ... Glas se mu je tresel, ko je govoril o smrti, bil je vznemirjen od svoje slave, vznemirjen zaradi strahu, ki mu je iz minute v minuto bolj plal v žilah, najbolj pa je bil seveda vznemirjen zaradi množice občudovalcev, ki so ga gledali, kako se je oblačil, in jim je njegova temna lepota do norosti napenjala hlače med nogami.

Mati Alonsa Ruisa je bila obupana.

Noč za nočjo je z ušesom, prislonjenim na vrata sinove spalnice, poslušala krike njegovega poželenja in trpljenja. Vedela je, da mora sinu, kot dobra španska mati, ki spremlja svoje moške od krvavega rojstva prek vseh svetih vojn za prestol, oblast, domovino in cerkev, mati, ki stoji sinu ob strani v kugi in lakoti, v mesečnih nočeh težke moške blodnjavosti, mati, ki razume trpljenja svojih mož, trpljenje, utopljeno v črnem, kot španska zemlja grenko-sladkem vinu pozabe, v kletvah in prekletstvu nezaželenih pankrtov, odvrženih v mesečini za plotovi zavojevanih vasi, mati Alonsa Ruisa je vedela, da je njena dolžnost, dolžnost španske matere, da pomaga sinu iz smrtonosne muke telesa ...

Nekega jutra ga je pričakala pred vrati njegove spalnice, ko je ves bloden zataval proti kibli za jutranje scanje, in preden je potegnil iz hlač svojega od urina in semena nabreklega curaka, ga je mati prijela za roko, ga pogledala globoko v oči, tako kot zna samo mati, in rekla: "Nategni ga, sin moj, nategni tistega tvojega bikoborca! Potem pa se vrni! S hčerko

don Ortege se boš oženil, takoj ko bo luna spet polna kot kraljevi zlatnik. Pri Bogu, da se boš!"

Alonso Ruis je še isti popoldan pričakal toreadorja Ignacia Sanchesa in mu pod stopnicami tribune izpovedal ljubezen, kot mu je naročila mati. Ignaciev temni obraz se je za hip razpotegnil v nekakšen čuden nasmešek. Alonso Ruis je pomislil: norčuje se, norčuje se iz moje ljubezni. Toda Ignacio Sanches se je v hipu zresnil, kot da se je spomnil nekaj zelo zanimivega. Pobožal je Alonsa po licu in Alonso je vztrepetal ter za droben hip izgubil svetlobo izpred oči: "Danes, ob pol petih popoldne, tik pred glavno korido, pridi k meni. Sama bova." In ga je pogledal s tistim pomenljivim pogledom, s kakršnim je tudi po navadi gledal svoje občudovalce, s pogledom, ki je obljubljal nebesa slasti, ljubezni, razvrata, s pogledom, ki je govoril: Ob pol petih popoldne bom tvoj, počel boš z mano, kar boš hotel, pridi, pridi, pridi!

In Alonso Ruis je prišel. Arena je bila nabito polna. Mladi toreri, vsem je bil Ignacio Sanches zgled, so se že od treh trudili, da bi razvneli publiko, ki je vroče čakala na svojega velikega in nepremagljivega zvezdnika koride. Na Sanchesa Ignacia Mejiasa so čakali prav vsi: razgreta publika, vroč andaluzijski pesek v areni, modro nebo, razcefrano z belimi ovčkastimi oblaki, in pa bik, veliki črni bik z zašiljenimi rogovi in z jajci kot prezrele melone.

Alonso Ruis se je po hodniku bližal bikoborčevi garderobi. Nikjer ni bilo nikogar, samo od zgoraj, kjer so se nad garderobami dvigale lesene tribune, postavljene okoli arene, posute z žarečim peskom, so se slišali vzklikajoči glasovi. Alonso se je ustavil pred vrati zvezdnikove garderobe. Iz žepa je potegnil stekleničico z rožnim oljem, z zobmi odmašil droben plutovinast zamašek, z drugo roko pa je segel za pas, ga razrahljal in ob popku na svoje poraščeno mednožje kanil kapljico dišečega olja. Potem je stekleničico spustil nazaj v žep in segel po kljuki. Neslišno je odprl vrata.

Prizor, ki ga je zagledal, mu je zadrgnil dih in iz njega tisti hip naredil zagrizenega falangista, sovražnika demokracije in svobode ter ubijalca pesnikov.

Sredi sobe je razkoračen stal Ignacio Sanches, oblečen v svojo rdeče-zlato opravo, pripravljen, da se čez nekaj minut spopade z bikom, pred njegovimi nogami pa je klečal pesnik in z zaprtimi očmi enakomerno,

pazljivo, kot da z jezikom lupi in požira dragocen eksotičen sadež, grizljaj in cuzal temno bikoborčevo spolovilo, ki je iz razporka štrlelo kot napeti bikov rog. Toreador Sanches je počasi obrnil glavo proti vhodnim vratom, kjer je kot vkopan obstal Alonso Ruis. Bikoborec se je sladostrastno nasmehnil, ko je zagledal, kako se Alonso trese brada. Privoščljivo mu je pomežiknil in z boki nekajkrat rahlo sunil v pesnikova usta. Alonso Ruis je bil prevaran, zasmehovan, ponižan ... Bikoborec mu je dal košarico, ga pustil na cedilu na najbolj ponižujoč način. Povabil ga je k sebi samo zato, da mu je pokazal, kako ga prezira, kako že ima ljubimca, ki mu dovoli vse, kako pa je on, Alonso Ruis, popoln nihče, bevskajoč, goneč se cucek, ki se vlačí okoli vogalov bikoborčevih garderob ...

Osramočeni Alonso je kot iz uma tekel proti domu. Med potjo je kričal na vse grlo. Njegov krik je bil krik poraženca. Krik togote in bolečine, ki iščeta in bosta nekoč našli pot iz zadržanega in nepotešenega telesa in postali maščevanje.

Pesnik in ponižani Alonso se do tega hipa nista nikoli srečala. Alonso je sicer poznal pesnika, saj so slavnega andaluzijskega slavca poznali vsi, vendar pa se doslej njune poti niso nikoli prekrizale. Pesnik ni vedel, da je Alonso odprl vrata in ga zagledal z njegovim ljubimcem, toreadorjem Ignaciom Sanchesom Mejiasom med kočljivim ljubezenskim opravljanjem. Takrat je imel pesnik zaprte oči. Izgubljal se je v sladko-slanih fantazijah, v glavi so se mu odpirale besede ljubezni in življenja ...

Pesnik je prvič videl osramočena Alonsa, ko je ta že nosil falangistično uniformo in je potrkal na vrata hiše njegovih prijateljev. Tam je pesnik v zgornjem nadstropju pisal svojo novo pesnitev. Med dolgo potjo na morišče, trajala je debelo uro, je pesnik večkrat pogledal svojega bodočega krvnika. Ni razumel. Ničesar ni razumel. Ni mogel razumeti: Zakaj?

Alonso Ruis je v obupnem kriku, ki ga ni in ni hotelo biti konec, pritekel domov. Mati je poklicala soseda in veleposestnika don Ortego, in takoj ko je bila luna prvič polna kot kraljevi zlatnik, se je Alonso Ruis poročil s hčerko don Ortege.

Ignacia Sanchesa Mejiasa pa je še isti dan, ko se je ves izcedil v pesnikova usta, ob peti uri popoldne bik s svojim rogom pribil na leseno steno

arene. Skozi bikoborčev čokoladno gladki trebuh je veliki rjoveči bik potisnil svoj rog, mu na drugi strani telesa zdrobil hrbtenico, se prebil na plan in se zasadil v leseno desko arene. Ignacijevu telo je trznilo in zakrnilo z rokami kot metulj zakrili s krili, ko ga z iglo pripnemo na plutovino, bik pa je prhnil krvavo peno, nekajkrat na kratko in silovito stresel s težko črno glavo, kot da bi se hotel znebiti nadležnega tovora, ki ga ima pripetega na svojem rogu, potem pa je odtrgal Mejiasovo telo z desko vred z ograje tribune, vzel zalet in se še nekajkrat zaletel v steno arene, preden je Sanchesovo telo prepolovljeno padlo na tla in ga je veliki črni, v svojem živalskem krvavem znoju lesketajoči se bik popolnoma zmendral.

Množica je ob prvem bikovem topem udarcu v bikoborčevo lepo in mlado telo onemela. Tišina je bila hipna in globoka. Nihče na tribuni se ni premaknil. Pesnik, ki je vedno gledal corride de toros svojega ljubimca, je samo zaprl oči. V ustih je začutil spomin na ljubimčevo meso, na okus njegovih sokov in vedel je, da to pomeni Smrt. Smrt ljubimca ob peti uri popoldne. Smrt namesto ljubljenja med vročo siesto, ob priprtih polknicah, na svežih rjuhah, ko je ob vzglavju ljubezenske postelje postavljena posoda z ledom in črnim vinom, pa z limoninimi rezinami, ki plavajo v porcelanu ... Smrt ob peti uri popoldne, ob uri, ki je namenjena tihotnemu in lenemu predajanju, ko vročina puhti, ob uri, ki kliče po ljubezni, po smrti ne ...

Krik bikoborca Ignacia Sanchesa Mejiasa se je v naslednjem bikovem sunku, ko je bik potegnil telo z lesene ograje z odlomljeno desko vred, pretopil s krikom množice in preparal nebo. Bikoborske oprode, mali toreri, ki so hoteli pomagati in rešiti napičenega bikoborca, so pravili, da je bil njegov obraz gladek, spokojen, brez bolečine, poln svetlobe, nekako zadovoljen in brez tistega tako znanega, tako literarnega smrtnega krča

Krik Ignacia Sanchesa Mejiasa je bil pravzaprav nem.

Čez mnogo časa, ko v pesnikovi deželi že divja krvava državljanska vojna, sedijo v uniforme oblečeni mladeniči okoli mize na vrtu vaške gostilne. Pijejo črno vino in v naročju pestujejo puške. Vse sovražnike so že potolkli. Ob kamniti cesti, ki vodi v gore, že nekaj mesecev gnijejo trupla njihovih političnih nasprotnikov. V vasi ni več nikogar, ki ne bi verjel v Boga. Na mlade falangiste je legel dolgčas. Sovrašтво je poniknilo. Vedno bolj so bili prepričani, da so zmagali. Zdaj fantje razmišljajo, kaj bodo

počeli potem. Po vsej tej moriji. Kako jim bo država poplačala njihovo požrtvovalnost? Mlad fant, ni se še prvič obril, si natoči kozarec težkega črnega vina, preden pa spiije požirek, pomisli, da ga pravzaprav zelo boli desna roka, da ne more več stisniti prstov, mišice so razbolele, otekle, dvanajst ur je stiskal nož v pesti in zadajal vedno iste sunke, vedno iste in ponavljajoče ... Potem spiije kozarec na dušek. Ura je pet. Peta ura popoldne.

Alonso Ruis, poveljnik skupinice, ki poseda v senci pod gostilniško trto, prekriža roke na tilniku, tenko pripre oči in se zazre v prazno temnomodro andaluzijsko nebo. Povedali so mu, da v hiši falangistov, bratov Rosalesov, živi pesnik. In zdaj, z rokami na tilniku in s komaj odprtimi očmi, zročimi v modro nebo (svetloba prenika skozi veke in blešči v popoldanski uri), razmišlja o pesniku. Na modrem nebu, ki Alonsu utripa v možganih, se izrisuje podoba bikoborca in klečečega pesnika pred trzajočimi boki. Poveljnik skozi priprte oči znova ugleda svoje ponižanje, bikoborčev cinični pogled, njegovo kurbirsko mežikanje, ko ga je ugledal v okviru vrat. Alonso Ruis, zdaj falangistični častnik, se spet zagleda osramočenega na pragu garderobe, zavrnjenega, ovenčanega z avreolo osramočene neveste, ki jo je ženin pred oltarjem zavrgel ...

Pesnik se je prav tisti čas vrnil iz daljne Amerike, kjer je njegova umetnost doživljala uspeh za uspehom. V njegovi domovini pa je divjala ena najkrutejših državljanskih vojn, toda pesnik se je vseeno vrnil. O vzroku njegove vrnitve v krvavo domovino, ko bi vendar lahko ostal pri naklonjenih prijateljih v tujini, so si mnenja tudi danes, šestdeset let po njegovi tragični smrti, še vedno nasprotujoča. Nekateri so prepričani, da je pesnik nedvomno pohitel v svojo, do kolen v kri potopljeno domovino samo zato, da je tako izrazil podporo levim političnim silam, drugi pa spet trdijo, da se je pesnik vrnil zgolj zato, da bi se pripravil za vnovično pot, da bi zbral svoje pesmi in drame in da bi dokončal svoje novo gledališko delo, na katero so željno čakala nekatera ameriška gledališča ... No, kakor koli že, Alonso Ruis je tistega dne, ko so mu povedali, da pesnik živi v hiši falangistov Rosalesov, pogledal na seznam oseb, ki jih je treba likvidirati, seznam je bil pomečkan, ob robovih krvav, predvsem pa že povsem odkljukan. Na seznamu ni bilo pesnikovega imena. Pesnik je bil nepomemben za njihov boj. Navaden

državljan. Neškodljiv. Pesnik pač. Poveljnik falangistov je tako prekrizal roke na tilniku, zamižal in nastavil obraz temnomodremu andaluzijskemu nebu.

Zdaj, nenadoma, nekdo udari s praznim kozarcem ob mizo, se odkašlja, se pogladi po golobradi bradi in reče: "Kaj bomo počeli danes, ob peti uri popoldne?" In nekdo drug, tudi s puško v naročju, povsem mirno odgovori: "Nič, gremo malo pesnike streljat!" Zdaj Alonso Ruis odpre oči, ploskne z dlanmi po mizi (kozarci se prevrnejo): "Ne," reče navdušeno in prav fino se mu zdi, ker je nekdo drug načel temo, o kateri je tudi sam ves čas razmišljal, "ne pesnike, pedre gremo streljat!" In so se dvignili iznad mize, iz naročja na ramena preložili puške in se lenobno odpravili proti hiši na drugem koncu vasi.

Pesnik je prav tedaj vročično pisal svojo novo dramo. Mislil je, da je v hiši svojih intimnih prijateljev, sicer pa gorečih falangistov, povsem varen. Daleč proč od politike in vojne je hotel dokončati svoje najboljšo delo (tako se je hvalil): "Razdejanje Sodome". Delo, ki bi na pesniški in dramski način sporočilo svetu resnico o vojni, o bratomornem sovraštvu ... Hkrati pa je imel pesnik na mizi zbrane svoje nove pesmi, ki jih je pisal v Ameriki. Ko je tako prebiral in vročično prepisoval in urejeval svoje nove verze, je zelo natančno vedel, da je v svoji poeziji odkril novo smer. Novega sebe! Pred njim se je odpirala katedrala lepote, labirint neznanih hodnikov jezika, in on, pesnik, je pravkar našel ključ za potovanje po teh pokrajinah neizmernih skrivnosti. Čutil je vso veličino poezije in svojo krhkost pred to neskončno lepoto. Čutil se je močnega in hkrati ponižnega. Ustvarjalna napetost, ki jo je čutil v prsih, je bila podobna trepetanju mladeniča pred prvo ljubezensko nočjo. Pesnik se je takrat, v hiši bratov Rosalesov, počutil, kot da mu je Bog pravkar predal moč ustvarjanja in se sam, utrujen in razočaran nad delom svojih rok, dokončno upokojil. Pesnik je čutil, kot nikoli doslej, da je s svojim talentom, s svojimi besedami, postavljen naravnost v središče vsega, v tisti začetek, od koder se lahko z besedo ustvarja in spreminja svet. "Beseda je najlepši svet, ki ga poznam!" je vzkliknil kuharici, ki mu je tisto jutro prinesla kavo. Debela Bernarda ga je samo začudeno pogledala in skomignila z rameni.

V tistem trenutku, ko skupinica falangistov leno vstaja izza gostilniške mize in se počasi skozi prah vaškega trga pomika proti pesnikovi hiši, je bil pesnik še vedno mlad in doslej se še nikoli ni počutil tako na začetku poti. Čutil je, kako mu celice v telesu pokljajo od rasti in ustvarjalnega vznurjenja (nekaj podobnega je kakšen teden prej po telefonu izjavil svojemu prijatelju Joséju Carilli). Hkrati s svojo neizrekljivo in neobrazložljivo močjo in s svojo ustvarjalno mladostjo pa je imel za sabo že dolgo pot uspešnega umetnika, čigar pesmi so peli in si jih pripovedovali prav vsi, na vseh koncih krvave državljanske vojne. Vsi: prijatelji in sovražniki. In ravno v tem je pesnik čutil svojo pomembnost, pomembnost poezije: "Pesem združuje zato, ker hoče biti luč!"

Pesniku je prav tisti popoldan (ob peti uri) beseda tekla kot še nikoli. Vedel je, da se na papirju porajajo najlepši verzi, kar jih je kdaj napisal. Med pisanjem se mu je porodila misel, da bi pravzaprav lahko napisal trilogijo. Tri različne, pa vendar povezane drame. Na hitro si je na košček papirja zapisal nekaj drobnih idej. Potem se je spomnil, da bi se lahko lotil romana, morda romana, ki bi ga prekinjali esejistični izleti po skrivnostih poezije ... Nekaj takšnih esejev je imel že napisanih v obliki predavanj ... Potem se je spomnil, da bi moral za svojega prijatelja in igralca Manuela napisati igro o vklenjenem Prometeju. Ja, morda bi jo lahko začel pisati takoj zdaj, še isti večer, nekaj verzov že ima ... Tudi glavni dogodek, ko ljudje izgube svetlobo in zato na gori poiščejo Prometeja, ga odvežejo, da bi jim znova vrnil luč, on pa se obrne proti temi in mraku ter jim pove, da že imajo luč, v njihovih srcih gori, in sami morajo poiskati pot, ki vodi iz mraka krvi, sovraštva, jeze, napuha in slepote nazaj v svetlobo ...

Skupinica falangistov s puškinimi kopiti pobuta po vhodnih vratih. Pesnik stopi na hodnik.

Samo za hip bo zapustil svoje besede. Samo za hip. Samo toliko, da pogleda, kaj se dogaja spodaj.

Zdaj se pesnikov morilec in pesnik prvič zares srečata. Iz oči v oči. Pesnik prvič vidi Alonsa Ruisa in Alonso Ruis prvič poišče pesnikov pogled. Dva človeka, eden na vrhu stopnic, drugi pri vhodnih vratih, si zreta iz oči v oči. Krvnik se nasmehne pesniku. Natanko tako, kot se je nekoč njemu, ne tako davno tega, nasmehnil bikoborec Ignacio Sanches, ko ju je Alonso zalotil, ne da bi pesnik za to sploh vedel, v kočljivem ljubezenskem položaju

sredi garderobe ob prav takšni uri popoldne. Nasmeh, ki ga je Alonso poslal na vrh stopnic, je bil kurbirski, izdajalski, spogledljiv, obljubljač ljubezen in ne smrt. Nasmehu je sledil droben trzlaj z vekami.

Rabelj pomežikne žrtvi in žrtev se nasmehne.

"Nič ni, samo z nami boste šli. Brez strahu. Zgolj formalnost. Nič ni, takoj se boste vrnili. Še pred sončnim zahodom."

In pesnik je odšel z njimi.

Zgoraj na mizi pa so ostale za vedno nedokončane besede.

Bil je rdečkast večer, ko so ga gnali med puškami, ali kot je mnogo pozneje, več kot pol stoletja pozneje, zapisal neki pesnik: "... videli so ga iti po dolgi poti, s katere ni vrnitve."

Pesniku je bilo zelo hitro jasno, da ga bodo ustrelili.

Hodili so dolgo.

Sonce se je spuščalo in se z mrakom pričelo bojevati za prevlado. Kamnita cesta je postala rdeča. Bilo je tako kot na kakšnih cenenih fotografijah, kot na kakšnem sklepnem posnetku iz komercialnih holivudskih filmov, čez katerega potem stečejo napisi vseh sodelujočih. Bil je popolnoma rdeč sončni zahod. Vse je bilo rdeče. Kot potopljeno v rdečo barvo. Sladkasto. Neresnično.

Pesnik se je obrnil k svojim rabljem.

Začel je jokati.

Solze so mu tekle po licih. Rdeče solze v rdeči pokrajini. Roke so se mu tresle. Rdeče roke v rdeči pokrajini. Govoril je nerazumljive besede. Ihtel je. Rablji pa so ga suvali s puškinimi kopiti in ga gnali po rdeči cesti skozi rdeč svet rdečega zahajajočega sonca, kjer bo curek krvi zgolj niansa v rdečini andaluzijskega sveta ...

Smejali so se njegovim solzam:

"Peder! Cmeri se za življenje kot kakšna baba!"

Pesnik pa ni jokal za življenjem. Jokal je, ker je vedel, da ne bo mogel dokončati svojega dela.

Potem se je njegov jok spremenil v krik.

Pesnik je zakričal.

Krik je bil dolg in brez konca.

Hodil je po rdeči cesti po rdeči in krvaveči deželi in kričal v prazno in gluho rdeče nebo, kričal iz svojega razbolelega srca, v katerem so vrele nedokončane katedrale besed, lepote, ki se bo ustavila in zgnila z njegovim, vsak hip mrtvim telesom. "Noben duh ne obstaja brez telesa," je rekel nekoč na nekem predavanju, ko so ga vprašali, zakaj je njegova poezija tako čutna in ali je to odsev dejstva, da je Španec, pripadnik temperamentnega naroda, ki časti slast življenja in telesa z isto vneto kot Boga. Zdaj, v svojem kriku, se je pesnik zavedal svojih preroških besed: "Ko ugasne telo, utihne krik. Ko padeš v prah, se sesuje tudi upor." Prav zato je pesnik kričal in jokal do zadnjega. Zavedal se je krivice telesne končnosti in krik se je odbijal od rdeče pokrajine, ki je vedno bolj temnela. Dan je izgubljal bitko z nočjo. Svetloba s temo.

Krik se je pesnikovim krvnikom zadril v ušesa. Postajali so nemirni. Začeli so se spogledovati. MOLČI, PEDER USRANI! Toda krik je trajal in trajal. Neartikuliran krik. Krik brez diha. Nepretrgan in vedno glasnejši. Golobradi falangist, niti prvič se še ni obril, je spustil puško v rdeči cestni prah in si zatisnil ušesa. Pesnik pa je kričal naprej. Njegov krik je zaplaval nad pokrajino in vedno bolj postajal pesem.

Zgrbljena ženica, ki je na drugi strani horizonta, čisto na robu polja pobirala gnil krompir, je pozneje pravila, da se ji je takrat zdelo, kot bi tam daleč v pokrajini nekaj škripalo. Če je bilo tisto slabotno škripanje podobno kričanju človeka, ki ga peljejo v smrt, ne, tega pa ženica ne bi mogla zagotovo trditi. "Kot bi škripal sončni zahod. Ja, nekaj tako norega je moralo biti. Kot nekakšna pesem. Ja, prej pesem, takšna škripajoča in nedokončana pesem." Je pravila ženica.

Alonso Ruis je planil na pesnika kot pobesneta zver (krik mu je legel na dušo) in ga ustrelil v tilnik.

Čisto na koncu je zgrbljena starica, tako je pravila, slišala tudi nekakšen zvok, ki je bil še najpodobnejši poku zamaška, ki odleti s steklenice v shrambi. Po tistem čudnem zvoku je tudi škripanje ponehalo. Kot bi odrezal.

In bila je noč.

Pesnikovo telo so s ceste zvelikli na kamnito polje. Nekaj časa so falangisti stali tam, zbrani okoli trupla, kot da ne bi vedeli, kaj zdaj (spet dolgočas?).

"Tako," je rekel eden izmed njih, "pa smo potolkli še enega pedra."

"Ne," je zakričal Alonso Ruis, "ubili smo ga zato, ker je bil komunist!
To povejte naprej! To naj se govori!"

Vsi so samo razumevajoče pokimali.

Jasno! Najprej pobijemo vse komuniste. Pedri pridejo na vrsto pozneje.

Ko so čez mnogo mnogo let v državni vladi iskali svetovalca za vprašanja literature, so se spomnili na zvestega veleposestnika, tovarnarja in hrabrega častnika iz državljanske vojne, takrat že priletnega gospoda, očeta šestih hčera, poročenih z visokimi državnimi uradniki, don Alonsa Ruisa.

"Vaša ekscelenca, svetovalec za literaturo bi lahko bil don Ruis."

"Zakaj?"

Minister se je zaupno sklonil k ekscelenci in mu zašepetal na uho.

"Don Alonso Ruis se spozna na stvar ... On je bil tisti, ki je opravil s pesnikom."

In ekscelenca je brez besed podpisal dekret o imenovanju svetovalca za vprašanja literature.

S pesnikovo smrtjo pa je deželo za dolga desetletja prekrila tema.

Falangisti so v temi še nekaj časa stali okrog trupla, dokler ni nekdo rekel (ne ve se več kdo, bil je že mrak): "Preden ga pokrijemo s kamni, mu razbijmo še mrtva pedrska jajca."

In so mu jih res.

INTERVJU

Taras Kermauner

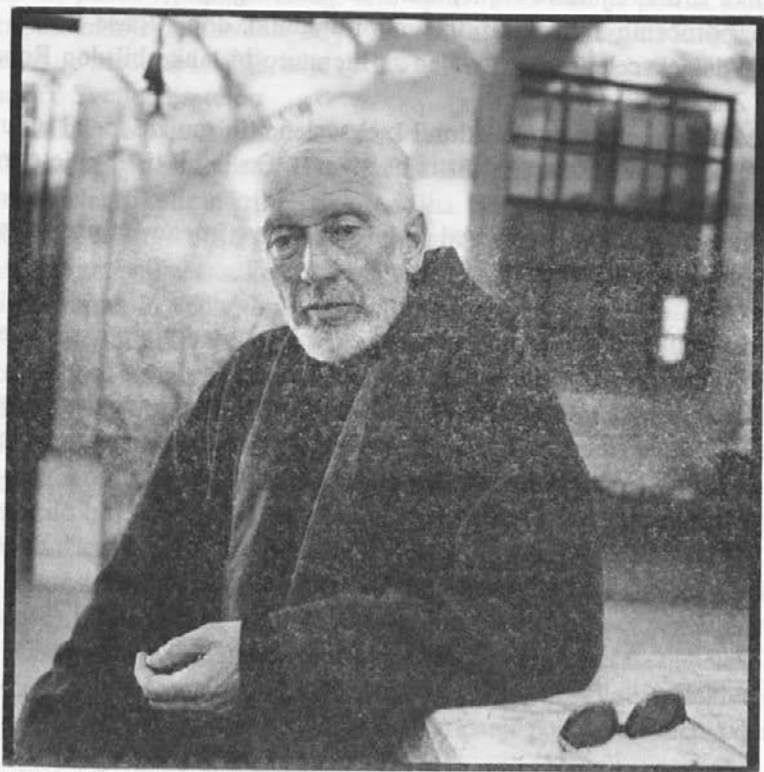


Foto: MIHA FRAS

Vsak človek je od Boga in iz nič

Vsak človek je od Boga in iz nič

Rodil se je 13. aprila 1930 v Ljubljani. Diplomiral iz filozofije in leta 1981 doktoriral iz Cankarjeve dramatike. Član SAZU. Človek, ki ga ni treba posebej predstavljati. Pomembno zaznamoval in sooblikoval slovensko povojno literarno in kulturno dogajanje. Literarni kritik, esejist, urednik, polemik, režiser, dramaturg, filozof, literarni zgodovinar ... Avtor več kot petdesetih knjig, v zadnjih letih piše *Rekonstrukcijo/reinterpretacijo slovenske dramatike*, svojo "življenjsko sintezo".

Literatura: *Gospod Kermauner, ste avtor enega najimpresivnejših literarnoteoretskih opusov na Slovenskem. Že od samega začetka ga zaznamuje svojevrstna dvojnost: po eni strani skušate svoje interpretacije sodobne slovenske literature sistemizirati (od mega-, makro- in mikrostruktur v delih iz šestdesetih let do zadnjega veleprojekta, Rekonstrukcije/reinterpretacije slovenske dramatike, ki se prav tako členi v nize, podnize in posamezne knjige), po drugi strani pa so tako rekoč vse vaše knjige predvsem analize posameznih del; zelo pogosto lahko v istem odstavku od povsem splošnih razpravljanj preidete na čisto konkretne teme. Je tako nenehno razkrajanje sistema hotena posledica vašega (vedno znova deklariranega) upora proti vsakršni ukalupljenosti v Red in Zakon ali je kljub vsemu mogoče (oziroma bo nekoč mogoče) narediti "sintezo" vašega dela?*

Kermauner: Vsak človek je od Boga in iz nič; od Boga je odrešenijski, iz nič je sestavljena kaosa in kozmosa, kaozmatičen. Da bi razložil med kozmosom kot posebno kategorijo slovenske magijske ideologije, ki jo imenujem kozmocentrizem, in tistim pojmovanjem kozmosa, ki je nasprotje – samoslepilno premag(ov)anje – kaosa, pišem namesto izraza kozmos RKPLEL (Red-Kozmos-Polis-Logos-Etos-Lepota).¹ Pojem sinteze je iluzija

¹ Kratice uporabljam tudi v intervjuju, ker jih uporabljam v *RSD*. Gre za tehnicizacijo mojega sporočila, ki je na eni ravni tudi sistem. Da bi bravcu olajšal branje, dodajam seznam uporabljenih kratic.

KRATICE:

- AD – Avtodestrukcija
- AK – Avtokritika
- ARF – Avtorefleksija

RKPLEL. Kot kaozmatično bitje delam sinteze; te so uspešne v okviru RKPLEL in neuspešne, ko se jih polasti kaos, v katerega se RKPLEL zmerom znova (z)vrne. Sinteze so uspešne, če so in dokler so prepričljive, učinkovite; torej v okviru sistema kaozmosa. Igram obe vlogi: kot zastopnik kaosa vse, kar je in kar vzpostavim, razkrajam; kot zastopnik RKPLEL vse nenehno rekonstruiram. Med obema točkama se dogaja paradoksalika, ki razkriva človekovo usodno ujetost v meje tega sveta.

Če bi ostal le pri omenjenem – pri kaozmosu –, bi moral postati ali zgolj tragik, ali skeptik, agnostik, navsezadnje cinik; cinizem je nevarnost PM (postmoderne). Ob kaozmosu konstruiram Boga kot absolutno Drugost (Dt), kot transcendenco (Tr). Konstrukcija ne zadošča; ostaja le stvar Uma in s tem RKPLEL. Potrebna je še vera v Dt kot takšno; ta vera mora biti

Bm	-	Bratomornost
BT	-	Bratovstvo-Teror
CD	-	Civilna družba
Db	-	Družba
Dč	-	Dvojček, Dvojčka
Dr	-	Drugi
Dt	-	Drugost
Dv	-	Dvojnik(a)
FD	-	Fevdalna družba
GG	-	Generacija-Grupa
Id	-	Identiteta
KN	-	Kritiki-Novinarji
LD	-	Liberalna družba
LdDr	-	Ljubezen do drugega
LdN	-	Ljubezen do nič
NSS	-	Naša sveta stvar
OK	-	Odrešenjsko krščanstvo
ON	-	Odreševanje nič
PM	-	Postmoderna
PO	-	Posamezna oseba
PS	-	Plemenska skupnost
RKPLEL	-	Red-Kozmos-Polis-Etos-Lepota
RPP	-	Resnica-Pravica-Poštenje
RSD	-	Rekonstrukcija in/ali reinterpretacija slovenske dramatike
SAPO	-	Svobodna avtonomna posamezna oseba
SD	-	Slovenska dramatika
SSL	-	Samoslepilo
SU	-	Sovraštvo-Ubijanje
Tr	-	Transcendenco
VS	-	Večno spovračanje

načelno "naivna", predmiselna ali pomiselna, v osnovi zunajmiselna, vendar povezana z mislijo konstruktom. Ob veri kot subjektivnem prepričanju pa je potrebna še LdDr (ljubezen do drugega), ki empirično dokazuje obstoj Dt in Dr (Drugega).

Moje OK (odrešenjsko krščanstvo) konstruira Tr Boga in veruje vanj tako, da človek v praksi dokazuje, širi, pogloblja, sploh ustanavlja Dt. Če tega ne počne, ostaja v identiteti (Id), v NSS (naši sveti stvari), bodisi v kolektivni ali v avtistični, v NaRODu ali v Narcisu. Um človek predeluje v ARF (avtorefleksijo), z njo kot z radikalno skepsjo preverja SSL (samoplesila), konstrukte, interese, blodnje. Z ARF razlikuje med blodnjo in videnjem. Blodnja utrjuje Id, vizija vzpostavlja Dt.

Preskok vere iz kaozmatičnosti k Tr Bogu je edina možnost, da človek ni podrejen usodi, tj. diktatu naključij in s tem paru tragizem-cinizem. RSD (re-konstrukcija in re-interpretacija slovenske dramatike) je poskus misliti in verovati na obeh ravneh: v kaozmosu in v božjem. Temeljni ustroj RSD je metodično povezovanje obeh ravni in obeh dejavnosti: ARF in OK vere.

Literatura: Brez pretiravanja lahko zapišemo, da ste (s)poznali tako rekoč vse avtorje, o katerih ste pisali. Vaše osebne izkušnje z večjo ali manjšo intenzivnostjo presevajo tudi v vaših analizah. Kakšno je razmerje med "objektivnostjo" in "subjektivnostjo" vaših interpretacij? Širše: kako bi sploh opredelili naravo svojega dela: kot esejistiko, teorijo, interpretacijo, duhovno avtobiografijo (celo "obračun" s prijatelji ali sovražniki) ali kaj drugega?

Kermauner: Spoznal sem večino avtorjev, ki so živeli v istem času kot jaz. Nekatere od blizu, intimno, druge od daleč, a nikogar ni (bilo), ki me ne bi zanimal, privlačil – kot PO (posamezna oseba) in kot pisatelj. Ogedal sem si in poslušal celo mnogo starejše, Golarja, Govekarja, Kristana, in manj pomembne, Jožeta Pahorja, Kamenika, Kleča. Zame je že vsaka drama kot PO; to je terminus technicus: dramo jemljem kot posamezno osebo. Ker mislim-verujem, da je v vsakem človeku Bog (v vsaki drami pa kot-da-je-Bog), in ker je LdDr obenem odprtost do Dr, je moja – raziskovalčeva – prva "dolžnost", da se sam maksimalno odprem Drugemu in obenem vstopim v Dr kolikor morem ekstatično, predano, odprto, "naivno", neposredno, neobremenjeno: ljubezensko. Če manjka tak pristop, postajajo analize dram vse bolj konvencionalne, preveč konstrukti, ki so

samopotrjevanje raziskovalčeve Id, in premalo sama Dt kot takšna; ta lahko vstopi v raziskovalca-bravca le tedaj, če je ta do Dt skrajno prepuščen.

Ker pa je raziskovalec tudi – če ne pretežno – iz kaozmosa, ljubezen podvaja s sovraštvom. Je med dvema modeloma: med Id in Dč (dvojčkoma), ki sta ekskluzivna Bm (bratomornost). Trudi se priti v "višji" model, k Dv (dvojnikom), s ciljem prestopiti v najvišjega: v Cerkev, sestavljeno iz samih SAPO (svobodnih avtonomnih PO). Ta Cerkev se že dogaja, od začetka človeka, a je kljub temu še v povojih.

Z ARF se opazujem in ugotavljam, koliko je v meni sovraštva do Dr in celo SU (sovraštva-ubijanja); zavedam se, da je tega v meni veliko. A raje izberem to držo, kot pa da bi se umaknil v tako imenovano "objektivnost", kjer se s sovraštvom izgubi tudi ljubezen. Zavedam se, da sem – in nemalo – tudi sam fašist; zato sem zmožen fašizem – kot enega glavnih človeških arhetipov – gledati-izkušati odznotraj. In ga odkrivati v SD.

RSD je objekt meni samemu in vsem drugim, ki ga berejo. RSD je "objektivna" toliko, kolikor skuša biti čim manj pristranska. Ker pa tudi sovražim, sem pristranski. A to skušam zmerom obenem povedati; z AK (avtokritiko). Zavedam se, da nisem niti toliko avtokritičen, kolikor bi hotel biti; sem preveč strahopeten, v skrbi za svoj interes. A tu vsaj vidim razliko med svojo intimno, javno neizpovedano na eni in javno obrazloženo resnico na drugi strani. Večina moje "neobjektivnosti" pa je v SSL, ki se jih ne zavedam. Sem zgolj človek, to pomeni predvsem bitje blodenj in iluzij.

"Žanre" kombiniram – v RSD – prav zato, da bi se čim bolj ognil konvenciji-konstruktom Id. En žanr – teorija – spodbija drugega (esejistiko).

Literatura: Ena najopaznejših, na prvi pogled vidnih značilnosti vaših spisov je njihov jezik – nedvomno eden izmed stilistično in sintaktično najbolj razgibanih jezikov v slovenski literarni esejistiki. Ali je tako intenziven jezik vplival na vsebino vaših spisov, jo celo določal? Kako?

Kermauner: Odgovor na vaše tretje vprašanje se veže na moj odgovor na drugo vprašanje.

Menim, da pišem estetsko slabo; moj ne le mladoletni in najboljši prijatelj Dominik Smole me je o tem preprič(ev)al, in z uspehom, vse življenje. Imam pomanjkljiv posluš; virtuozni stilist, kot je bil Smole, je to čutil. Moj jezik označujete točno: kot "razgiban" in "intenziven". Tak sem. Ko sem odkril, da je mogoče manj zapadati SSL, če kombiniram

avtobiografijo, pamflet, spomine, domišljijo, znanost itn., sem mogel svoj namen – bivati oziroma pisati hiperkompleksno – doseči le z uporabljanjem čim več in čim različnejših jezikov. Vsak izmed navedenih "žanrov" ali pristopov k SD – k vsaki posamezni drami – zahteva svoj jezik. Celo vsaka drama bi zahtevala – v optimalnem primeru – uporabo posebnega jezika ali sloga; če bi se ji zmozel raziskovalec le dovolj priličiti.

Izbiro mojega jezika – bolje: mojih jezikov, čeprav so vsi podložni tudi enemu mojemu Jeziku, ker sem tudi Id – določa torej predvsem predmet, s katerim se ukvarjam, SD. Ker pa je zame ta predmet – in načeloma vsak predmet tega sveta – cilj LdDr (tako skušam izstopiti iz razmerja-okvira subjekt-objekt), imam sebe in svoje jezike za sredstva, s katerimi naj se čim ustrezneje izrazita Dr in Dt. Usodnost kaozmosa – narave – je v tem, da se, če se izraža nekaj sámo, izraža tisto kot Id; s tem pa ne more preiti okvira kaozmosa, tj. zgolj tega sveta. In se vse konča ali v nerazločljivosti kaosa, ali v fikciji avtizma, ali v dogajanju Bm, ki je srednja mera med Id in kaosom.

Da bi nastala Dt, mora interpretirati – odkrivati – nekaj, kar je sámo na sebi Id, Dr(ugi). V primeru RSD sem Dr jaz kot raziskovalec; je že vsak človek, ko bere posamezna dela SD. Ključ za odrešenje mene – kot Id – ima v rokah (v srcu, v veri, v LdDr) vsak Dr(ugi). To je strašno; človek je popolnoma odvisen od drugih; ne le od naključij narave in od terorja RKPLEL, ampak tudi od konkretnih SAPO kot drugih. Da Drugi ne bi drugih le ubijali – podrejali, zatirali, izkoriščali –, jih morajo ljubiti. Bog je zame absolutna SAPO, ki se je odločila, da ne bo (to je SSL poganskih bogov) vsemogočna in ji bo vse Dr le predmet; ampak da bo Dt, ki je sama na sebi Nič, odreševala. To pa se da le tako, da Bog – in človek z njim – vstopi v Dt odznotraj, s kenozis, s samoizničevanjem. (Med uničevanjem in samoizničevanjem je bistvena razlika.)

Mnogo jezikov v RSD pomeni s tem mnogo PO v raziskovalcu, ki je kot človek po definiciji homo multiplex, tj. hkratnost mnogo eksistenc in vlog v enem samem. Lingvistiko razlagam iz teologije. Vse razlagam iz teologije, ali bolje, teokarizmatije.

Literatura: Za vaša dela je značilna dvojnost, napetost med dvema poloma, ki je zelo pogosto izražena tudi v naslovih vaših knjig: Od eksistence do vloge, Sreča in gnus, Natura in intima, Kristus in Dioniz, Od bratovstva

k bratomoru, Od skrivnosti do jezika, Izročilo in razkroj, Od igre do telesa *itn. itn.* Mislím, da lahko vse te dvojice speljemo na osnovno dvojnost, opozicijo med končnim Subjektom in Absolutom. Do vaše "spreobrnitve" k evangelijskemu krščanstvu v osemdesetih letih ste nenehno vzdrževali oba pola v napetosti, ne da bi dali prednost enemu ali drugemu. Tako vztrajanje je tudi v skladu z vašo (samo)opredelitvijo *shicotipa oziroma micelija*, ki je sestavljen iz niti, kapilar in koreninic, "ki nimajo nobene ambicije, da bi se zarinile do pekla ali vzdignile do neba ... Niso izvolile glavne niti, božje, kraljevske, vladarske, očetne: osrednje vrednote, svoje stranke." Po vaši spreobrnitvi se zdi, da je pol Absoluta-Boga vendarle prevladal. Se s tem strinjate ali menite, da vam je tudi po tem preobratu uspelo ohraniti svojo "shicoidnost"?

Kermauner: V hipermodelu, ki ga konstruiram kot enega izmed svojih osnovnih interpretativnih okvirov, so štiri stopnje: Id, Dč (Bm), Dv (LD – liberalna družba) in OK Cerkev. Dvojnosti je več. Ena dvojnost je nasprotje, celo ekskluzivno; to je model Dč. V njem dve Id, ki ne priznata druga druge, prehajata v iztrebljanje-likvidacijo druge (fašizem, stalinizem, tudi nacionalizem, v osnovi je takšna vsaka PS – plemenska skupnost). Kot marksist sem sodil – in bom do konca sodil – tudi v ta model. Najnazorneje ga označujem z imenom (J)elko, ki je sestavljeno iz obeh bratomornih dvojčkov, Jelka in Elka, *Gabrijela in Mihaela*; glej Snojevo – zame izjemno pomembno – dramo.

Prehod od PS k LD je prehod od Bm-Dč k Dv. Človek spozna, da vodi sveta vojna Bm v iztrebitev, umik iz modela Dč vase pa k Id in s tem k Narcisu, tj. k AD (avtodestrukciji). Zato mora iskati drugo rešitev. V Dr ne sme videti (le) sovražnika ali neobstojnost. Drugega mora ponotranjiti. S tem razbije Id v lik, imenovan homo multiplex; poleg eksistence postane človek tudi vloga, vse polno vlog in eksistenc. Je srečen in se mu gnusi; se igra in se reducira na telo-spolnost *itn.* Oblik te pluralizacije je mnogo; vse življenje sem jih razkrival in določal. Za ta del je bistveno, da človek izgubi primarno – avtentično Id in se gleda zmerom z vidika ene (druge) od eksistenc ali vlog. Kar gleda, je on in ni on, ker je tudi – vame potegnjeni – Dr kot Dvojnik. Dvojnika lahko ubijem; a s tem ubijem sebe. Lahko ga spet izločim iz sebe, a s tem ga vrnem v dvojčka in regresiram v že znani model Bm. Če hočem iz tega modela (avto)destrukcije,

se moram naučiti živeti s sabo kot s "sistemom" dvojnikov. Za konvencionalno pamet RKPLEL je to padec v shicofrenijo; s stališča OK je šele to osvoboditev iz nezadostnih modelov antagonizmov in identitet. (V odgovoru na vprašanje št. 12 bom razložil zvezo tega modela z LD.)

Če gledam vsakega drugega človeka kot svojega Dv, obenem pa privolim v to, da gleda tako tudi on mene, se drug drugemu odpreva; nisva si več zgolj sovražnika, čeprav to ves čas ostajava (človek je iz nič), a tudi ni vsakdo od naju le lastna Id. Nastane Dt oziroma dvojnost – med vsemi ljudmi pluralnost – mnogih SAPO, od katerih nosi – načeloma, strukturalno – vsaka vse druge v sebi; to je že Leibnizova zamisel monade. V povojni SD sta jo najnazorneje izrazila Božič v drami *Človek v šipi* in Javoršek v dramah od *Kriminalne zgodbe* do *Vesolja do življenja*, vse že sredi petdesetih let.

Vendar tudi ta – tretji – model ne zadošča. SAPO, ki priznava zunaj sebe le takšne SAPO, ki so iz kaozmosa, je SSL naivnega ali prvega – humanističnega, ateističnega itn. – liberalizma. Po začetnih iluzijah se je liberalizem zmerom znova reduciral ali transformiral v nacionalizem, v ekonomizem (kapitalizem), torej ali regrediral k PS ali se reificiral v PM; PM pa je model Narcisa. (O tem več v odgovoru na trinajsto vprašanje.) Da bi se obdržala med dvema in več SAPO odprtost in LdDr, je potrebno, da je v SAPO še nekaj: nekdo, ki je po "naravi" zunaj kaozmosa; včasih se je govorilo, da je "nadnaraven". Ta nekdo je povsem določeni OK Bog kot absolutna SAPO, ki je kot Stvarnik preustvarjavec naravnega človeka v božjega in kot Odrešenik odreševalec nič, tj. vsake predmetnosti-snovi-narave.

Ta dvojnost – med Bogom in kaozmosom (naravo) – pa je drugačnega tipa od omenjenih, od ekskluzivne antagonistične v Dč in shicotipske koeksistenčne v Dv. Šele na tej točki-ravni more priti do OK Cerkve. Človek more dobiti šele od OK Boga absolutno poslanstvo, s katerim preseže svojo zgoljnaravnost; ta ga namreč motivira le k samoohrambi; v tem okviru ima Darwin prav. Človekovo poslanstvo sledi božjemu: Bog je človeka preustvaril iz naravnega bitja – iz živali –, da bi si ga naredil za sodelavca v ON (odreševanju nič). Z ON človek prehaja kaozmos in se zagleda kot božjega dvojnika.

Moja "spreobrnitev" pomeni to: eksplicitno spoznanje, da je Bog Véliki – absolutni – Dr(ugi); da odrešuje nič; da mu človek pri tem pomaga; da Bog brez človeka nič ne more odrešiti, ker ne more, če je vsemogočen in zgolj transcendenten ali zgolj imanenten, v nič odznotraj; zato mora postati iz poganskega boga Bog, tj. Bogočlovek (Jezus Kristus): zaradi LdDr nemočen. Brez Boga pa ni Dt in Dr; le Id, le PS (podaljšana v FD, fevdalni družbi). Brez Boga je micelij le Bm in/ali Id; to ne zadošča. To ne ustreza niti empirično. Niz slovenskih dram – od Prešernovega *Krsta pri Savici*, obravnavam ga kot dramo, prek Cankarjeve *Lepe Vide*, Majcnovega *Bogarja Meha*, Mrakovega *Procesa* do Strniševega *Samoroga* – eksplicite tematizira Dt kot Tr. Svojega boga skušam razumeti iz njihovega in njihovega iz svojega. Zavedam se, da v tem te drame in njihove svetove močno reduciram; a če se mi le nekoliko posreči opozoriti na njihovo odprtost v Tr, je moja naloga izpolnjena.

Literatura: *Vaš miselni razvoj je bil pod vplivom številnih filozofov: Hegla, Kierkegaarda, Sartra, Heideggra, Camusa, če naj omenim le nekatere; posebno mesto pripada, vsaj v zadnjih dvajsetih letih, Deleuzu. Kakšno je vaše mnenje o odnosu med filozofijo in literarno interpretacijo: je filozofija interpretaciji v pomoč ali lahko povzroči redukcijem, nasilno speljevanje "pomena" literarnega dela na filozofske (pred)postavke?*

Kermauner: Ni človeške dejavnosti, ki ne bi reducirala. Tudi čustvena ljubezen – posesivne matere do nesamostojnega otroka – radikalno oži, speljuje, podreja, reificira. Kdor noče nikakršne redukcije, ostaja v nerazločljivem; to je za vse čase jasno demonstriral Hegel v svoji kritiki presubjektivne romantike. Tudi najsvobodnejša pesniška domišljija reducira: speljuje na poseben jezik ali sistem fantastike; vzemite E. T. A. Hoffmanna. Ali Božiča v njegovih najbolj surrealističnih dramah, glej *Vojaka Jošta ni* ali *Paniko*. Tudi filozofija reducira.

Je pa vprašanje, kako reducira. Ali kot Ušeničnikova, ki ni mogla razumeti-prenesti niti Cankarjeve dramatike, ob Grumovi pa se je zlomila; ali kot Zihlerlova, ki se je škandalizirala ob Zupanovi in Javorškovi. Ali pa razumem s filozofijo metodično ARF, ki sprti dekonstruira, kar konstruira; ki je nenehna skepsa, dvom, samospodbijanje. Filozofsko sem zrasel pod vplivom trojice, ki je vsak predmet sistematično razkrajala, dokler ni prišla ali do zakona dialektike, Hegel, ki je negacija negacije, ali do

pravila paradoksalike, Kierkegaard, kjer razmerja med členi niso več logična-logosna, ampak alogična (zato se Kierkegaard v nasprotju s Heglom odpira k OK Bogu); ali do aktivističnega nihilizma, Sartre, kjer vodi vsak – totalni – angažma v AD in s tem v Nič, kot sledi iz knjige *Bit in nič*.

Opustil sem študij komparativistike, ker mi ni omogočal opisanega pristopa k literaturi; slavistike pa sploh nisem vpisal, ker sem imel njene profesorje za ideologe NaRODA, obenem pa za nereflektirane pozitiviste. Spoznal sem, da Ocvirkovo primerjanje slovenskih in svetovnih literarnih del ni (pri)peljalo bistveno dlje od Kidričevega in Slodnjakovega početja. Glede na razmere na tedanji ljubljanski FF – Zihel in Sodnikova – sem moral iskati sam in povsem drugam. Pri tem mi je zelo pomagal – še živeči, a povsem neznani – profesor Vladimir Seliškar; a le kot hegeljanec; Sartra in Kierkegaarda pa je bilo treba iskati zunaj Univerze, Institucij, Konvencije, celo zunaj dovoljene Družbe. Hitro sem odkril, da mi tadva ustrežata, saj mi literarna dela odpirata kot eksistence; danes bi rekel kot PO. Naj v tej zvezi imenujem le eno delo, ki je imelo kapitalen vpliv na mojo metodo branja-interpretiranja literature: Sartrovo knjigo *Sveti Genet, mučenec in komedijant*.

Literatura: Med ljudi, ki so v vašem življenju imeli največji pomen, nedvomno sodijo trije dramatik: Primož Kozak in Dominik Smole, vaša prijatelja še iz otroštva, ter, pozneje, Ivan Mrak. Ti ljudje so nemara (poleg vašega očeta, politika in zgodovinarja Dušana Kermavnerja) tudi najpogostejše nastopajoče "osebe" v vaših delih. Kako bi danes presodili, kaj jim dolgujete, kako so oni vplivali na vas in kako vi nanje?

Kermauner: Primoža Kozaka sem spoznal v prvi gimnaziji, leta 1940; vpeljal sem ga tudi k skavtom, oba sva imela veliko potrebo po življenju v prosti naravi. Navdušil sem ga za pisanje literature; desetletna sva napisala vsak svojo dramo, on *Ilirsko tragedijo*, jaz *Julija Cezarja*. S tretjim prijateljem, Titom Vidmarjem, smo izdajali celo časopis; Tit je zanj napisal komedijo kriminalko. Skupaj smo se igrali na obsežnih dvoriščih in vrtovih hiše, v kateri sem stanoval jaz, na vrtu Vidmarjeve vile in na dvorišču tovarne, ki je bila last Primoževe matere. S Titom smo se razšli sredi petdesetih let, ker ni zmožel prehoda k SAPO, konkretno k reviji *Beseda*; *Perspektivam* pa je postal že sovražnik. S Primožem pa sva ostala prijatelja do njegove smrti, čeprav zadnja leta z nekaj spori.

Smoleta in Mraka sem spoznal na isti dan: jeseni 1943, ko so naju s Smoletom sošolci vrgli iz razreda kot komunista. Popoldne je prišel Mrak k nam domov, da bi mi – trinajstletnemu fantu – izrazil moralno podporo. Odtlej sem se z obema družil tako rekoč noč in dan: s Smoletom kot vrstnik, z Mrakom kot učenec, ki pa vendar ohranja samostojnost in kritično distanco do mnogo starejšega. Z obema sem ostal prijatelj do njune smrti, čeprav sem imel tudi z njima nekaj – kar hudih – nesporazumov.

Kot sem zapisal za svojo ženo, velja tudi za omenjene tri ljudi: brez njih ne bi bil, kar sem. Načeloma je vplival name vsak človek; vsakomur sem se skušal odpirati. Ti trije pa so mi bili nekaj posebnega. S prvima dvema sem delil vse svoje deške mladostniške težave; o vseh smo razpravljali in si svetovali: od spolnih – odnos do deklet – do kulturnih, političnih, moralnih. Bili smo, kot PO, zelo različni; čudovito smo se dopolnjevali; kako, opisujem – in bom še opisal – na drugih mestih. Smole in Kozak sta bila izjemno nadarjena, umna, izobrazena, osebnostno močna; največja sreča mojega življenja, da sem ju srečal tako zgodaj. Niti o eni zadevi mi ni bilo treba premišljati kot zgolj osamljencu; o vseh sem slišal njuno – zelo ustrezno – mnenje. Bila so leta, ko smo bili dobesedno vsak dan skupaj, po ure in ure v debatah. Nato pa kot sobojevniki v sporih slovenske kulture in politike.

Vendar je Mrakov pomen zame še večji. Naj se sliši še tako patetično, čutim, kot da se je Mrakov duh po njegovi smrti preselil vame; leta 1986, prav v odločilnem času mojega "spreobrnjenja" k OK; Mrak je bil prvi prerok OK. Kot se je preselil vame duh mojega očeta, 1975, in mojega brata, 1966; tri smrti, tri odločilne stopnje k moji zrelosti. Vsak dan bolj se čudim, ko odkrivam, da uresničujem Mrakov nauk-življenje; ali ga vsaj intelektualno razlagam – kot je Platon Sokratovega.

Literatura: Kljub vaši razgledanosti po evropskih in svetovnih miselnih tokovih se v svojih analizah osredotočate le na slovensko literaturo. Se čutite povsem ujetega v slovenski horizont ali se nameravate kdaj posvetiti tudi kaki tuji literaturi oziroma umetnosti?

Kermauner: Odkar pomnim, sem bil v slovensko literaturo zaljubljen; druženje s Titom, Primožem in Dominikom mi je odpiralo tudi svetovne vidike. Bili smo generacija-grupa (GG), ki se je že poleti 1945 načrtno kritično opredeljevala do slovenstva kot do folklorizma, zaprtosti vase,

provincialnosti, tudi do marksizma in klerikalizma, sploh do tradicionalizma; imeli smo se za kozmopolite. Moja prva objavljena kritika res obravnava slovensko prozo: Ingoličeve novele *Pred sončnim vzhodom*; napisal sem jo poleti 1945. A moje načrtno pisanje-objavljanje kritik v tedaj osrednji slovenski reviji *Novi svet* – od leta 1949 naprej – je bilo v znamenju svetovne dramatike; slovensko sem prepustil Vladimirju Kralju, tako sem jo zaničeval. Šele pozneje sem se vrnil k slovenski literaturi, ker sem postal interpret literature svoje GG, Zajčeve, Smoletove, Božičeve, Strniševe, Rožančeve, Tauferjeve itn. Deloma zato, ker je bila kozmopolitska, antitradicionalna, modernistična; deloma zato, ker je bila v sporu s slovensko etabrirano zavestjo, tako tradicionalno kot partijsko.

Šele sredi 60-ih let se je v meni zgodilo načrtno srečanje obeh vidikov: s stališča svetovne literature in filozofije sem se lotil analize slovenske. To je rojstni datum *RSD*. Tedaj sva si s Pirjevcem, s katerim sva v tistem času najtesneje prijateljevala, "razdelila" posel: on svetovni roman, jaz *SD*. Najini potovanji sta se dopolnjevali: on je prišel k svetovnemu romanu od ukvarjanja s slovensko literaturo, z Župančičem, Murnom itn., jaz od Gribojedova, Goetheja, Ibsena, Schillerja itn. k Smoletu. Svojo odločitev sem takole utemeljeval: čemú naj bi se ukvarjal s Shakespearom, ko pa se z njim ukvarja na stotine drugih? Upal sem si priznati, da me privlačuje tisto, kar je zaničevano, odrinjeno, neznano; in kaj je bolj zavrženo kot *SD*? Veliko sem se posvečal tudi slovenski poeziji in prozi; a ko se je skazalo, da je poezija kuranten posel, se je nanjo prilepil Hribar. Pri priči sem zapustil podjetje; nočem tekmovati; hočem ljubiti drugo kot tuje in izločeno. Ker pa sem obenem človek strastne narave, tudi zaničujem; *RSD* je polna polemik, kritik, napadov, zasmehovanj, preziranj. Kar živim – predvsem eksperimentalno, da bi se spoznal, da bi preživel čim več stanj sveta – na eni, na naravni ravni, skušam na drugi – s preskokom vere v Tr – osmisliti in odrešiti.

Ko analiziram – rekonstruiram – *SD*, izdelujem novo teologijo (teokarizmatijo) in novo literarno znanstveno metodologijo; obe sta teoriji kot taki, nevezani na slovenstvo. A če je Bog v vsakem človeku in celo v vsaki točki sveta, je navzoč tudi v *SD*.

Sicer pa sem precej pisal tudi o svetovni dramatiki. V srbsčini je izšla moja knjiga *Infantilni demon* – o Jarryjevem *Kralju Ubujju*, o Mussetevem

Lorenzacciu, o Camusevem *Kaliguli* itn. Te moje razprave so v slovenskem prostoru še neznane. Sredi sedemdesetih let sem sonačrtoval izdajo *Sto dram*, samih svetovnih; večini bi rad napisal spremne besede, nekaterim sem jih že, Ionescovim itn. A je projekt propadel – zaradi političnih pritiskov na moralno šibke člane uredništva. – In še: kot študent sem napisal knjigo o Ibsenovih dramah; je v rokopisu. Mojih analiz svetovnih dram je gotovo za nekaj knjig.

Literatura: *Čeprav ste se lotevali tudi interpretacij drugih umetnostnih zvrsti (zlasti slikarstva), je neprimerno največji delež posvečen literaturi, znotraj nje pa nedvomno dramatiki. Kaj vas je nekoč in kaj vas danes bolj fascinira v dramatiki: napetost in boj med različnimi osebami, stališči in poli ali predvsem končni trenutek katarze oziroma, kot bi morda danes rekli, odrešitve?*

Kermauner: Čeprav je moja teologija odrešenjska – ne pišem več EK (evangeljsko krščanstvo), ampak OK (odrešenjsko) –, me v drami, vsaj doslej, ne zanima katarza kot končni cilj ali učinek, ampak mnogo bolj sama drama. To je v skladu z mojo usmeritvijo od nekdanj: da sem se zmerom ukvarjal predvsem s potjo in manj s ciljem oziroma prav malo z rezultatom; od tod tudi moja nezainteresiranost za vpliv in uspeh, kaj šele za (ob)last. Privlačijo me metoda, analiza, delovanje oziroma namen nečesa vidim v dogajanju tega, ne v tem, kar izhaja iz tega dogajanja.

Zato govorim o odreševanju in ne o odrešenju ničā (ON); o rekonstrukciji in reinterpretaciji SD (RSD), ki ju razumem kot rekonstruiranje in reinterpretiranje, durativno. A celo to mi ne zadošča. Kaozmos je proces-regres, ki se ne neha; je VS (večno spovračanje ali večno vračanje enakega), krog, uroboros, nenehna obnova štirih letnih časov. To ne vodi nikamor; le v gibanje Id. Da bi bila mogoča smiselna svoboda, smisel sam, je potreben prestop kaozmosa v Tr, ta pa se dogodi z izstopom iz časa in prostora. Odreševanje ni prehod v končno stanje tisočletnega kraljestva, milenarizem, v nebesa, kot ni prekletstva v peklju; to so prostorsko-časovni pojmi poganskih ver. ON je mističen akt transcendiranja tega sveta, ki je svet časa-prostora, apriornih form tosvetne interesnosti, narave. Verujem, da je človek božji in da je v njem zato (z)možnost takšnega izstopanja iz časa-prostora: prihajanja k Bogu in z njim vred k edinemu, kar je zares Drugo od Boga: k Niču, ki se v ON pobožuje.

Drama(tika) mi ni le žanr; imam jo za model ON kot takšnega. Ne povsem v duhu von Balthasarja; na njegovo *Theodramatiko* sem naletel šele leta 1989, ko sem svojo RSD tako rekoč že izdelal. Smisel in struktura "svetá" sta zame – za OK – ON, s tem pa delovanje Boga in ljudi na nič, pretvarjanje niča, ki je s stvarjenjem aktiviran paradokсно najprej v dejavno silo kaosa, nasilja, zla, katastrofe, podrejanja in ubijanja, v božjost. V drami svetá se srečujeta božja – in človeška – LdDr, ki je v osnovi LdN (ljubezen do niča) na eni in delovanje niča, ki je uničevanje, na drugi strani. Nič sesa vase Boga in ljudi, smisel in LdDr; Bog in ljudje (se) v tem dogajanju izgublajo, Bog je pribit na križ, ubit, enako ljudje, ljudje sami postajajo nični in se ubijajo med sabo ter ubijajo Boga; neznansko veliko možnosti je v tem dogajanju. Vse so dramatične. Vse imajo kot strukturo dejanje-delovanje, ki je napetost in boj med različnimi momenti. Ko bi bila drama(tika) le to, bi ostajala v tosvetnem; bi ne imela izhoda-(od)rešenijske vizije; bi bila tudi svoboda le dokazovanje NSS.

Poleg boja je drama tudi dogajanje ON; v tem pa je katarzična kot takšna; ne s koncem-sporočilom, to je le ideološka tendenca, ampak s svojo transcendentno (nad)naravo. To se da v dramah odkrivati celo eksplicite. Ne (kot) dokončno; vsako odkritje je konstrukt, saj morem odkrivati le to, kar se da identificirati (Id). A znotraj konstrukta je skrita božjost; v tem pomenu je Bog skrivnost. Ni dosegljiv kot konstrukt in Id; je absolutna Dt. Pa vendar je dojemljiv, saj je njegovo bistvo (poslanstvo) ravno v tem, da se človeku razodeva; ko se ne bi, ne bi mogel od človeka pričakovati, da bo postal njegov zavestni sodelavec. V človekovem umovanju Boga je skrita komunikacija z Bogom, čeprav je njena forma reifikantna, kaozmatična.

Dramo kot pomensko strukturo gledam kot dvojno: kot boj vseh z vsemi, vsakogar s sabo; zato je tudi monodrama, recimo Kmeclovo *Levstikovo zmerjanje prvakov*, drama. Ob tem pa je drama kot odreševanje vseh in vsega po vseh kot SAPO. Človeka ne more biti, če ni v njem "prastrukture", ki je SAPO. Bog človeka (pre)ustvari iz živali tako, da mu da nadnaravo SAPO, čeprav jo mora človek nato v empiriji šele dosegati; a je v njem kot brezpogojna terjatev; izraz je Mrakov. Cankar je govoril o hrepenenju po absolutnem. Ionesco je v *Žeji in lakoti* to trditev celo tematiziral.

Ne izgubim se v kaosu micelija, čeprav se v njem – kot vsakdo – ves čas izgubljam; nič požira smisel. Ker sem – kot vsakdo – tudi od Boga, me vodi "cilj" ON; to je rdeča nit človekove poti in dogajanja dramatike. S pomočjo analize – ARF – to rdečo nit nato izdelujem kot vrsto modelov; jo nenehoma (re)konstruiram, a kot smerodavno. Imenujem dramske like kot SAPO: Ješuo, Fedjo in ekspatra Ambrozija, Mrakovi drami *Proces* in *Rdeča maša*, kaplana Sergeja in Meha, Majcnovi drami *Brez sveče* in *Bogar Meho*, Prešernovega Črtomirja, tudi Smoletovo Antigonono in Strniševo Uršulo, *Samorog*. Tako vzpostavljam red, ki pa je le deloma RKPLEL, le po eni strani, po tisti, ki je kaozmatična. Po drugi, ki je božja, sem – in je načeloma vsaka drama, ker je vsak človek, vsaka drama pa je kot PO – na sledi božjemu in s tem ON. V tem pomenu je zame drama(tika) "teološka", ali točneje: karizmatična, če razumem božjo ljubezen – LdDr – kot Charis in ne le kot Eros; kaj šele zgolj kot Seksus.

Literatura: *Bili ste član večine skupin intelektualcev, ki so v dobi političnega monizma pomenili edino glasno ali vsaj pritajeno kritiko vladajočega režima. Kljub temu pa se mi zdi, da ste imeli do oblasti vseskok nekoliko dvoumen odnos: čeprav ste podpirali kritiko ali jo tudi sami izvajali, niste nikoli zapadli absolutni negaciji: tako ste na primer v svoji knjigi Sreča in gnus posvetili celo (pozitivno) poglavje Borisu Kidriču, v knjigah, ki so izšle po demokratizaciji in osamosvojitvi, pa svarite pred vsestranskim zavračanjem povojne preteklosti, ki da spet vodi v blokovski monolitizem. Kako gledate na odnos sebe kot intelektualca do oblasti v preteklosti in danes?*

Kermauner: Ker sem tudi iz nič, me je dolga leta gnalo v antikomunizem in me danes žene v antifaišizem; obe drži pa sta kot antitezi iz modela, ki sem ga označil kot Dč in/ali Bm; torej zgolj kaozmatični. (Kot takšni sta le model-konstrukti, ne vsa resničnost človeka in sveta, saj sta človek in svet tudi od Boga.) OK od človeka zahteva, naj prehaja – tudi moralno samovzgojno, zavestno-umsko premaguje – svojo ničnost-gmotnost. Konkretno: da se sam spozna za fašista in/ali komunista; jaz sem se, v obeh državah. Tako ju morem vzeti kot svoja dvojnika. Ko to storim, ne morem biti ves in scela kritik; postanem avtokritik. Vendar me AK vodi v AD, če v sebi ne odkrijem tudi navzočnosti odrešenjskega Boga. Ta pa – kot LdDr in LdN – drugega odrešuje, ne pa uničuje. S tem

prehajam obliki antifašizma in antikomunizma, ki zgolj uničujeta zlo, to zlo pa konstruirata kot simbol sovražnika.

Takšna samovzgoja je najtežja; a brez nje ni mogoča LD, kaj šele OK in ON.

Ne morem se ne imeti za intelektualca; intelektualec je moj socialni status. A nočem biti in nisem – verujem, da nisem – zgolj intelektualec kot socialna vloga. Nič soodrešuje vsak človek; intelektualec je le nekdo, ki ob tem misli. Lahko pa misli le kot antifašist in/ali antikomunist. Če je tak, je le ideolog neke socialne doktrine in drže, ki ima za cilj uničevanje Dr, v katerem vidi zlo, uničuje pa s stališča RPP (Resnice-Pravice-Poštenja), tj. NSS. Biti intelektualec ne zadošča; včasih pa je vloga intelektualca celo najslabša, ker umsko-zavestno utemeljuje Zlo; seveda ga ima za Dobro, tisto, kar uničuje, pa za Zlo. Intelektualci so posebej odgovorni, ker mislijo; ker izdelujejo ideološke temelje in z njimi zapeljujejo manj misleče.

Srbski intelektualci so v zadnjem poldrugem desetletju skoraj izključno negativni; so magični ideologi rasizma itn. Slovenski so v tem času (za)menjali dve vlogi: pozitivno – prizadevanje za oblikovanje Dt – in danes vse bolj negativno: uničevanje Niča-Zla kot narave Dt; to je antikomunizem današnjih slovenskih razumnikov. Ni nenavadno, da prehod v antikomunizem, ki je radikalizacija slovenskega gentilizma, vidnega že na prehodu osemdesetih v devetdeseta, spremlja vse večja ustvarjalna jalovost slovenskih razumnikov; pretvarjajo se v polvojaške ideologe, Šeligova drama *Sveta sarmatska kri*, Jančarjev *Halštat* sta ponesrečeni, malovredni; Tauferjevo pesništvo postaja posnemanje samega sebe, Zajc, Grafenauer, Snoj in podobni so tako rekoč utihnili ali pa jecljajo. A ta njihov kompletni polom ni kazen, s katero bi jih kaznoval Bog. Bog se ne vmešuje v svet, v zgodovino, v družbo tako, da usmerja vsakega posameznika prek angela varuha; to je katoliško pogansko praznoverje. OK veruje, da Bog nenehoma v vsakogar vliva vero, upanje in ljubezen – prek človekove božje prastrukture. Vse drugo pa mora storiti človek sam. Celo Bog je v svojem ON osamljen. Zato je tak – nenehoma se dogajajoč – čudež, če se Bog in človek – ljudje – povežeta (religare, religija) in skupaj delujeta v duhu ON.

Kritika je potrebna; a ne brez AK, še manj brez ARF in najmanj brez vere v OK Boga. Fašizem in komunizem sta zli; a enako antifašizem in antikomunizem, ki postajata prvi komunizem in drugi fašizem. Upam, da

se mi je v generalni liniji v življenju posrečilo ostati zunaj teh in takšnih radikalnih socialno-politično-ideoloških – Dt uničevalnih – angažmajev. To sem zmožel zaradi izkustva, ki sem ga imel s svojim otroškim antifašizmom; to izkustvo sem ves čas obdeloval z ARF. To pa sem zmožel, ker sem bil kot najstnik med vojno obenem antifašist, antikomunist in liberalec, ponotranjeni bravec Borovih revolucionarnih pesmi *Previharimo viharje*, Balantičevih mističnih v zbirki *V ognju groze plapolam* in Gradnikove *Pojoče krvi*. Več vlog-eksistenc hkrati (samo)razkrinkuje monolitnost ene drže kot edino pravilne; pokaže, da gre za model, ki mu pravim tudi BT (bratovstvo-teror).

Literatura: *Svoje sodelovanje pri reviji Perspektive ste sami označili za najpomembnejši javni angažma v svojem življenju. Tudi brez te eksplicitne izjave je iz vašega dela razvidno, da imate obdobje Perspektiv (in pred njimi Besede in Revije 57) za prelomno v slovenski povojni zgodovini. V pluralizmu različnih pogledov znotraj samih perspektivovcev vidite odprtost, ki je bila (po odpravi revije leta 1964) zametek ne le sodobnega političnega pluralizma, ampak so iz nje izšle vse filozofsko-umetnostne "makrostrukture" zadnjih tridesetih let – reizem, ludizem, karnizem, magizem, vse do postmodernizma. Kakšno je po vašem mnenju izročilo Perspektiv, ki bi ga moral sprejeti današnji čas?*

Kermauner: O svojem razmerju do revije in gibanja *Perspektiv* govorim obsežno na drugih mestih, tudi v knjigi *Perspektivovci*; zato bom tu kratek.

Perspektive so oblikovale LD in ON (OK); LD kot socialno formo, ki je sama na sebi prazna in zato dopušča vse variante kot polne, a je vsaka od teh variant le relativna; OK pa kot osmislitev človekove eksistence, ki prihaja od drugod in ni ista kot socialno-politično-moralni angažma. LD ne zadošča; a tudi civilne iniciative v nji ne. Danes nazorno vidimo, kako se nemudoma spreminjajo v radikalne monopolistične in celo totalitarne zamisli-gibanja. Civilizem, če ni povezan z božjim, se sam od sebe spreminja v militarizem svete vojne, kot se je humanistična levica v partijsko po letu 1941 in liberalska desnica v domobransko po letu 1943.

V *Perspektivah* sta bili ob številnih različnih ideoloških koncepcijah sveta in stilih tudi dve, ki jih prehajata: prva je bila ARF, glej Zajčeva *Otroka reke*, druga OK, glej istoimenski lik v Smoletovi *Antigoni*, lik Kristijana v Kozakovi *Aferi* in občestvo, ki naj bi bilo sestavljeno iz samih

SAPO, v Rožančevi *Stavbi*. Kot takšne – struktur(al)no trojne – so *Perspektive* še danes zgled(ne).

Literatura: Kljub nenehnemu pisanju in izdajanju knjig od začetka sedemdesetih let živite precej odmaknjeno; kot sami pravite, se je vaša izoliranost še povečala od spora s krogom okoli Nove revije. Ali se ne bojite, da bi taka prostovoljna osamitev lahko pomenila osiromašenje ali omejitev perspektive vašega dela (glede na to, da je za vaše delo pomemben tudi neposreden stik z avtorji in družbeno-kulturnim dogajanjem nasploh) in odziva nanj?

Kermauner: Indijska modrost govori o posameznih človekovih obdobjih: leta uka, leta odgovornega delovanja v družbi, leta umika v samoto. Sam vse te faze mešam med sabo, saj je OK odprt "sistem": še danes se učim in ne manj kot nekoč; že odkar pomnim, sem se umikal iz družbe; ves čas delujem v družbi. Le načini so v posameznih obdobjih različni. Izkustva, ki jih kot nova pridobivam zadnjega četrto stoletja, so vse manj družbena in vse bolj verska, čeprav sem bil v prvi polovici osemdesetih let, ko sem sodeloval v *Novi reviji*, nemalo celo političen, kritik partijske oblasti, kot že tolikokrat prej. Izkustva mladeniča morajo biti neizbirčna; mlad človek šele detektira, kje je kaj, razpršen je, z vsem se seznanja. Starejši ko postaja, bolj je ozaveščen; manj potrebuje zunanja izkustva, celo v nevarnosti je, da se bo v njih izgubil. Ponotranja jih in spreminja v modele. Ohranja jih sveža, a jih mora obvladati – oblikovati. Svojo prvo knjigo sem izdal šele z osemtridesetim letom; zdaj jih izdajam po nekaj na leto.

Živim na robu družbe; ne zunaj nje. Le mlad človek se sme v Db (družbo) potapljati, ne da bi se zavedal, kam ga usmerja; to je čas edino dopustne neodgovornosti. Starejši ko je, bolj postaja samovzgjajajoča se SAPO, bolj v Db vidi le sredstvo za komunikacijo med več SAPO, tj. za interpersonalnost, s katero nadomeščam soci(et)alnost. Vse bolj spoznava, da je Db, ki ni instrument, strahotna reifikacijska, uničevalna, teroristična, konvencionalizirajoča, razčlovečujoča in zoperbožja sila. Žal so takšne zvečine – pretežno – tudi institucionalne Cerkve. (Sinoči sem po radiu slišal monsinjorja Grila, kako si je prizadeval dokazati, da je slovenska KC družbeno koristna.) Takšne Cerkve postajajo Db, s tem tekmice v boju za (ob)last.

Sem v Db kot človek iz nič-a-gmotnosti, a tudi zato, da sporočam svoje spoznanje: naj se človek čim bolj osvobodi peze Db, posebno pa, naj Db ne mistificira v NSS (v NaROD, Partijo itn.). Kot tak sem, paradokсно rečeno, pedagog, ki deluje v Db, da bi Db omejil na čim manjšo in nujno mero, ki rabi človekovi samoohrambi; da bi ji hkrati vzel čim več tistega, kar je najhujša avtomistifikacija – in poganstvo – človeka: svetost. Sveta Db je eno najhujših SSL in strategij dejavnega nič-a, tj. ljudi, ki se postavljajo v službo Niča kot SU. Prizadevam si za čim večjo navzočnost božjega in čim manjšo svetega. Božjost pa je mogoča le v SAPO. Zato sem celo kot ideolog (inter)personalist.

Ker sem tudi iz nič-a, je zame Odisej pomemben zgled: heglovska zvitost uma oziroma prakse. Ko občasno prihajam v Ljubljano, torej v Db, se oglašam pri izbranih ljudeh; ti mi dajo skoraj vse bistvene, a zgoščene informacije o dogajanju na Slovenskem. Ti moji "informerji" so razvrščeni na pahljači od skrajne leve do skrajne desne. Ob tem vodim tudi zelo obsežno – in zelo osebno – korespondenco; menda je že zdaj največja na Slovenskem, nekaj deset tisoč – tudi dolgih oziroma skoraj nič le tehničnih – pisem.

Poleg tega imam še zmerom nekaj osebnih prijateljev, ljudi, ki jih cenim kot najspodobnejše Slovence; med njimi je večina avtorjev ustvarjavcev. Tako sem v zelo odmevnem svetu.

Res pa moje delo – RSD in drugo – nima tako rekoč nobenega odmeva v novinarski javnosti; to je dobro, saj me ne dimenzionira na raven, ki jo imam za najmanj vredno, za dezinformacijsko, če gledam v informaciji kaj drugega kot orientacijo v trženju, v tekmi za (ob)last. Razumljivo je, da moje delo zaničujejo tisti ideologi Tržiščne družbe oziroma Kulture kot tržiščne, ki kot ciniki ne verjamejo, da je še kar koli resničnega razen uspeha na trgu. Ti me gledajo kot enega izmed rearhaizatorjev, tj. ideologov, ki LD vračajo v polno monopolno Db. Ne vidijo tiste tretje variante, o kateri govorim v tem intervjuju. Vse reducirajo na nasprotje: vsebinska ideologija versus PM kot igra ali virtualnost oziroma kot simulacija sleherne vsebine.

Literatura: V zadnjih letih (zlasti v zadnjih knjigah iz cikla RSD) ste tudi precej kritični do civilne družbe, kot jo imenujete, ki je nato pripeljala do (prve) narodne slovenske države. Prvi očitate, da se sprevrača v vsesplošni relativizem brez višjega Smisla, ki ga vidite v (evangeljsko pojmovanem)

Bogu, drugi pa, da se lahko sprevrže v prav tako brezbožni nacionalizem ali vsaj gentilizem izključujočega na-RODA. Vendar: kaj ni pluralna civilna družba tista, ki omogoča rast vseh pogledov, torej tudi vašega, narodna (nacionalna) država pa jim omogoča eksistencialno ali celo eksistenčno varnost?

Kermauner: LD in CD (civilno družbo) imam za pomanjkljivi, če ju njeni člani jemljejo kot najvišjo "resnico"; če ne vidijo, da je zunaj njiju – v SAPO – smisel in Bog. Dokler pa sta sredstvi človekovega bivanja, sta optimalni. Zato podpiram LD in ne regresov v PS ali FD ali kakršnega koli totalitarizma. Na kaozmatični ravni sem goreč privrženec libertarnosti, formalizacije, pluralnosti; BT (Bratovstvo-Teror) je ena izmed kritiziranih tem v RSD; kažem, kako vodi Bratovstvo ne le v teror, ampak v Bratomornost.

Izstopam iz današnjega slovenskega političnega spora, ki se dogaja med LD in PS, med liberalci in fašisti; oziroma podpiram liberalce, a v omenjenem omejenem pomenu. Žal je velika večina slovenskih liberalcev prav zato, ker ne razumejo SAPO kot božje, vse bolj hedonistov, empiristov, pragmatistov. To se da biti do neke mere in nekaj časa. A načelo – Žižkovega – Užitka pripelje slej ko prej do avtizma, tiste pa, ki se tega boje, do Bm; obe poti sta regresa. Slovenski razumniki ju vse bolj spajajo. Grafenauer, Taufer, Zajc itn. so radikalni narcisi in obenem kot antikomunisti lumpenistični netivci nove svete vojne. Razcepljeni so med prvim in drugim (sub)modelom mojega četvernega hipermodela.

Literatura: *Eden izmed delov cikla RSD naj bi imel naslov Teologija postmoderne. V preteklih letih ste bili do postmodernizma oziroma postmoderne precej kritični, zato lahko sklepamo, da boste v tem delu skušali podati svoje mnenje o tem, kakšna naj bi bila postmoderna. Nam lahko za sklep tega intervjuja nakažete obrise svoje vizije postmoderne sedanosti in prihodnosti? Kakšno mesto ima v tej viziji ustvarjanje mlajše in najmlajše generacije?*

Kermauner: Kot malokdo in najbrž prvi sem uvajal PM na Slovensko – kot "ideolog" reizma-ludizma itn. sredi šestdesetih let. V PM gledam doslej zgodovinsko najrazvitejšo fazo-model LD; zato PM odobravam. Edinstvena je v tem, da derealizira – fiktivizira – realnost Bm in Dč. Kaže, da so bratomorne svete vojne nične, zgolj uničevalske. PM kritiziram, kolikor

nima svoje lastne ARF; kolikor se ne vidi kot simulacija, kot derealizacija, kot Dv; kolikor se ima za polno Reč. Paradokсно je, da naivni in nereflektirani KN (kritiki novinarji) PM jemljejo le po vrhu in jo imajo za enak model, kot je Dč oziroma celo kot Id. Ne razumejo bistva PM; s tem ne razumejo nič. Kot katoliški ideologi v osemdesetih letih niso razumeli bistva OK, čeprav so govori(či)li o ljubezni, odpuščanju, usmiljenju, dobroti. Vse to so bile zanje besede, ki rabijo zmagi NSS. Enako velja za KN, katerim je PM le sredstvo v njihovem trženju oziroma tekmi v LD, ki le prikriva Bm.

Moj par ni niti PM contra PS, kar je bila Bartolova drža; glej njegovo med vojno napisano dramo *Empedokles*; Bartolova ARF je končavala v cinizmu in AD. In seveda ne PM kot maskirana – nezaveščena – PS contra drugim PS kot zavestnim. Moj par ni ekskluziven, ampak dopolnjujoč: PM (LD) + OK. Ta plus je treba razumeti kot Dt. Torej: LD-PM (tako že nekaj časa pišem kratice) kot kaozmatični, tosvetni formi eksistence-vloge, kot socialno spoznanje o breztemelnosti, praznosti, zgoljformalnosti družbovanja, obenem pa, in to je ta +, OK, ki v PM vnaša smisel, ker razkriva, da ljudje v PM nismo le vloge-znaki oziroma delovanje Označevalca, kot je hotela semiotika, ampak smo SAPO, te SAPO pa so (pre)ustvarjene od Boga v božja bitja, torej v bitja Tr.

Če je tako, je prihodnost razvitega sveta, tudi slovenskega, v povezovanju LD-PM z OK. Gre za *Vračanje Boga* v slovensko kulturno zavest; tako sem naslovil svojo knjigo iz leta 1989. Gre za – a za bistveno spremenjeno – versko obnovo slovenstva in človeštva. Temu cilju kot osrednjemu rabi tudi RSD.

Marca 1997

Spraševal je **Samo Kutoš**

REFLEKSIJA

Tomo Virk

*Postmodernistični roman in magični realizem I***I. Problem postmodernističnega romana v Latinski Ameriki****Uvod**

Čeprav je do danes – predvsem v zadnjem desetletju – izšlo že nepregledno število knjig in razprav o postmoderni, postmodernizmu in različnih, z njima povezanih vidikih (tudi takšne, ki se tej temi posvečajo s potrebno znanstveno pozornostjo), ostaja marsikateri problem v zvezi s tem področjem nerešen. Odprtih vprašanj ni malo; nezadostno raziskan ali neustrezno pojasnjen je še vedno pojav postmodernizma v mnogih slovanskih, azijskih in afriških literaturah; skoraj povsem nedotaknjeno ostaja – z redko izjemo slovenske literarne vede – vprašanje postmodernizma v poeziji; premalo pozornosti je bilo doslej posvečene posebnemu odnosu postmodernizma do manierizma, baroka, romantične ironije in nadrealizma; ne nazadnje pa tudi še ni bil primerno raziskan in dokončno razjasnjen problem odnosa postmodernizma do zunajbesedilne resničnosti. Ob vseh naštetih pa obstaja področje, ki v tem pogledu še posebej izstopa: namreč tako imenovani magični realizem, ki – kljub temu, da vanj sodijo najodmevnejši romanopisci preteklih desetletij – še vedno čaka na natančnejšo opredelitev glede postmodernizma.

Veljavna in izčrpnjša raziskava magičnega realizma v odnosu do postmodernizma doslej začuda še ni bila opravljena, čeprav je njuna povezanost nekako tiha predpostavka raznih razprav o postmodernizmu.

V študijah Briana McHalea in Linde Hutcheon, bržkone najpoglavitejših raziskovalcev postmodernizma, zavzemajo nekateri vodilni magičnorealistični avtorji izjemno pomembno, včasih celo odločilno mesto. Še radikalnejši je v tem pogledu John Barth, ki je Márquezov roman *Sto let samote* – ta nedvomno velja za osrednje delo magičnega realizma – označil kot "eksemplarni" primer postmodernizma.¹ O trdni povezanosti obeh pojavov je prepričan tudi Edmund J. Smyth, po katerem je magični realizem – ob "zgodbarstvu" in minimalizmu – eden izmed tipov postmodernističnega pisanja.² In Janku Kosu – kot osrednjemu slovenskemu raziskovalcu problematike – je, končno, magični realizem ob metafikciji in novem romanu tretji tok, ki pri obravnavi postmodernizma zahteva posebno pozornost.³ – Kljub razlikam med omenjenimi avtorji je vsem skupno to, da vsaj nekatere pojave magičnega realizma nesporno povezujejo s postmodernizmom.

Toda večina teh sodb ostaja zaradi odsotnosti natančne analize razmerja med magičnim realizmom in postmodernizmom bolj ali manj na ravni predpostavk, tako da je status postmodernističnosti magičnega realizma slej ko prej nejasen. Eden izmed razlogov te nejasnosti je to, da vprašanje periodizacije latinskoameriškega romana še ni povsem urejeno, s tem pa tudi ni razvidno, ali je magični realizem mogoče (v celoti) uvrstiti v postmodernizem ali ne. Drugi razlog, nič manj žgoč – in pravzaprav presenetljiv – pa je ta, da sam pojem magičnega realizma kljub svoji svetovni odmevnosti (gre vendar za avtorje tako imenovanega "booma") še ni bil

¹ J. Barth, *Literatura izpolnjenosti*, str. 36-37.

² E. J. Smyth, *Introduction*, str. 13. Kot zanimivost naj omenimo še knjigo *Studying the Novel* Jeremyja Hawthorna, ki v svojo nekoliko nenavadno – ni namreč razviden kriterij, po katerem je sestavljena – tipologijo romana (pikareskni, pisemski, the three-decker, zgodovinski, regionalni, satirični, bildungsroman, roman s ključem, tezni roman, črni ali gotski roman, roman reka, feljtonski roman, znanstvena fantastika, fantastika) vključi tudi te, očitno postmodernistične (čeprav sam avtor tega ne omenja) tipe romana: novi roman, metafikcijski, "fabulation and surfiction", "faction" in pa roman magičnega realizma.

³ J. Kos, *Postmodernizem*, str. 92.

ustrezno in dokončno raziskan, kar seveda otežuje tudi tehtno razpravo o njegovi postmodernističnosti.⁴

V nadaljevanju bomo zato najprej predstavili problematiko latinskoameriškega postmodernizma – natančneje: predvsem postmodernističnega romana, saj se magični realizem skoraj brez izjeme izraža v romanu; zatem bomo skušali definirati sam magični realizem in opredeliti njegovo razmerje do postmodernizma; na koncu pa bomo pregledali položaj magičnega realizma – glede na postmodernizem – še v sodobni slovenski prozi.

Periodizacija latinskoameriškega postmodernističnega romana

Problematika latinskoameriškega postmodernizma je – v primerjavi denimo z evropskim ali severnoameriškim – še posebno zapletena, saj nas postavlja pred niz odprtih problemov in vprašanj. Tako je na primer še vedno nejasen status Borgesa, avtorja, ki je imel na vodilne postmodernistične pisce zagotovo največji vpliv in ga imajo nekateri raziskovalci za postmodernista (Lodge, Fokkema idr.), drugi za predhodnika postmodernizma (Kos), spet tretji pa za "dernière cri" modernizma (na primer John Barth v *Literaturi izpolnjenosti*). Še bolj je v tem pogledu nejasen položaj latinskoameriškega romana (in z njim magičnega realizma), saj je pri različnih literarnih zgodovinarjih njegova periodizacija skrajno raznolika. Prvi razlog za takšno stanje je bržkone povezan že z načelno skepsjo glede možnosti postmodernizma v Latinski Ameriki, in sicer zato, ker ta celina ne ponuja tiste družbene podlage (postindustrijska družba), iz katere – v skladu z uveljavljenimi

⁴ Zgolj v opombi naj dodamo, da je – kot je ob primerih literarnozgodovinskih oznak in klasifikacij že navada – tretji razlog, ki postavlja jasnost pojma magičnega realizma pod vprašaj, ne nazadnje mogoče videti tudi v posameznih izjavah nekaterih (vendar v tem primeru nikakor ne vseh) pisateljev. Márquez kot njegov zagotovo najeminentnejši, ne le najbolj uveljavljeni, ampak tudi najznačilnejši predstavnik v enem izmed pogovorov zagotavlja, da je realist, ki skuša opisati kolumbijsko resničnost tako zvesto, kot je mogoče, kljub – kot pravi Raymond Williams – "vztrajnim poskusom mnogih tujih bralcev, da bi ga klasificirali kot pisca fantastike ali domišljije polnega tvorca himer, povezanega z magičnim realizmom". (Williams, *ibid.*, str. 5)

teorijami – šele lahko vznikne postmodernizem.⁵ Drugi razlog izvira iz omenjenega dejstva, da literarna veda še ni do kraja raziskala pojava magičnega realizma. Tretji razlog je končno povezan s samo periodizacijo latinskoameriške književnosti v celoti, ki je prav tako neenotna in zlasti za novejša obdobja večkrat – pri različnih avtorjih – tudi protislovna. Ta neenotnost je vsaj delno gotovo posledica vpliva španske periodizacije in njene specifične rabe terminov *modernismo* in *postmodernismo*, najbrž pa tudi drugih razlogov, ki jih v tem okviru ne bomo podrobneje raziskovali.

Za kakšna razhajanja gre pri periodizaciji, morda najlepše ponazarja razprava Leerta Lernouta *Postmodernist Fiction in Canada*, ki je izšla v reprezentativnem zborniku *Postmodernist Fiction in Europe and the Americas*.⁶ Lernout obravnava sicer kanadski postmodernizem, vendar tako, da ga vzporeja z latinskoameriškim. V izhodišču ugotavlja, da je kanadska literatura "povsem očitno sprejela postmodernizem – o tem ne more biti dvoma – vendar, razen Malcolma Lowryja, ni imela modernizma".⁷ Nato pa na vprašanje, ali se postmodernizem sploh lahko razvije v književnosti, ki ni imela modernizma, odgovori takole: "Enako vprašanje so postavili glede latinskoameriškega postmodernizma: kako lahko Borges, Cortázar in Márquez presežejo modernizem, ki se ni nikoli uveljavil v njihovih lastnih kulturah? (...) Naj ugotovim, da se to, kar je drugod po svetu postmodernistič-

⁵ Na te skeptične poglede opozarja na primer Román de la Campa (*On Latin Americanism and the Postcolonial Turn*); Campa navaja, da nekateri postkolonialistični teoretiki zavračajo ameriške kritike, ki obravnavajo latinskoameriški roman v sklopu postmodernizma, češ da Južna Amerika družbeno-ekonomsko še ni primerna za postmodernizem. Podobno skepsa izraža Iris M. Zavala (I. Zavala, *ibid.*, str. 86). Omenja jo tudi – ne da bi se ji pridružil – Janko Kos v *Postmodernizmu* (str. 57), zavrne pa jo Raymond Leslie Williams (*The Postmodern Novel in Latin America*; prim. zlasti str. v, vi in vii), češ da je južnoameriška družba – glede na različne regije – obenem predmoderna, moderna in postmoderna. Williams pripominja, da je Južna Amerika vsaj delno postindustrijska ter da so vsaj v Mehiki in na Karibih od petdesetih let naprej prek televizije sprejemali ameriški (množično)kulturni vpliv. Od tod njegov sklep: "Latinskoameriška družba in kultura sta doživeli enako krizo resnice, kot jo Lyotard, Baudrillard in Jameson odkrijejo v Združenih državah." (*Ibid.*, str. 14)

⁶ Uredila sta ga Theo D'Haen in Hans Bertens, gre pa za prvi zvezek v zbirki *Postmodern Studies*. To ugledno mesto objave poudarjam zato, ker nekatere avtorjeve sodbe – milo rečeno – presenečajo.

⁷ *Ibid.*, str. 128.

no, v Latinski Ameriki imenuje magični realizem; enako pa je tudi v Kanadi. Nedavno je na vzporedni razvoj kanadske in latinskoameriške literature opozoril Geoff Hancock."⁸

Lernoutov članek je zanimiv zato, ker latinskoameriški literaturi odreka modernizem, iz tega pa potem sklepa na prisotnost magičnega realizma kot specifične oblike latinskoameriškega postmodernizma. Takšno sklepanje je površno in iz mnogih razlogov tudi neutemeljeno. Posebno sporna je sodba o odsotnosti modernizma v delih latinskoameriških piscev, saj je denimo znano, kako velik delež ima modernizem v romanih Carlosa Fuentes⁹, Maria Vargasa Llose¹⁰ in tudi Gabriela Garcíe Márqueza, vodilnega predstavnika magičnega realizma, ki je pod močnim vplivom modernizma¹¹ in vsaj z nekaterimi svojimi deli marsikateremu raziskovalcu velja za modernista. V skladu s tem je tudi ugotovitev Janka Kosa, da je na pisce magičnega realizma "učinkoval evropski oziroma ameriški modernizem"¹² in da je v samem magičnem realizmu prišlo do premika iz modernizma v postmodernizem. O latinskoameriškem modernizmu govorijo – v nasprotju z Lernoutom – tudi drugi raziskovalci problematike.

Predstavitev razvoja novejšega latinskoameriškega romana mora vsaj v izhodišču upoštevati njegovo specifično periodizacijo, ki je drugačna od evropske in večinoma uravnana po neenotnih kriterijih: pogledi tradicionalne latinskoameriške literarne zgodovine se včasih bijejo z novejšimi, bolj evropskimi periodizacijskimi poskusi. Tradicionalna latinskoameriška literarna zgodovina ugotavlja na začetku stoletja vzpon modernizma¹³ (José Martí), nato pa do druge svetovne vojne prevladujeta družbeno an-

⁸ Ibid., str. 129.

⁹ V *Starem Gringu*, na primer, pisanem pod vplivom Faulknerja (in Hemingwaya), še bolj pa v *Smrti Artemia Cruza*.

¹⁰ Npr. v *Pogovoru v katedrali*.

¹¹ Predvsem Kafke in Faulknerja.

¹² J. Kos, *Postmodernizem*, str. 98.

¹³ Vendar to ni zgodnji modernizem ustaljene evropske periodizacije, ampak španski *modernismo* tistega periodizacijskega modela, iz katerega izhaja pozneje tudi Oníssova – v literarni vedi prva – raba pojma *postmodernismo*. O pojmu *modernismo* prim. npr. Janko Kos, *Modernizem in avantgarda*.

gažirani in domačijski roman (v pacifiških državah t. i. indigenistični roman, v Argentini gavčevska literatura)¹⁴ oziroma "staromodni realizem regionalnega romana z vrhuncem okrog leta 1920."¹⁵ V štiridesetih letih se razvije kot nasprotje temu urbani roman¹⁶, obenem pa se začne več desetletij trajajoči val "nove proze"¹⁷ z vrhuncem v tako imenovanem "boomu" v šestdesetih in sedemdesetih letih.

Literatura "booma"¹⁸ so predvsem romani, ki so dosegli svetovni sloves¹⁹ (kot pripominja Higgins, pa tudi velik komercialni uspeh²⁰) in so za dve desetletji Latinsko Ameriko postavili v ospredje svetovnega romanopisja. Latinskoameriški "boom" je v splošni zavesti precej široko pojmovan; strožja delitev razlikuje med tremi oziroma štirimi skupinami piscev:

a) "predboomovski" avtorji, ki že pripadajo "novi prozi" in ustvarjajo v štiridesetih ter petdesetih letih (Jorge Luís Borges, Juan Carlos Onetti, Ernesto Sábato, Miguel Angel Asturias, Alejo Carpentier, Juan Rulfo, José María Arguedas, Augusto Roa Bastos);

b) "boom", ki se začne v šestdesetih letih (Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Guillermo Cabrera Infante, Jose Donoso);

c) v začetku sedemdesetih let druga "boomovska" generacija oziroma njegov tako imenovani drugi val: Manuel Puig, Alfredo Bryce Echenique;

d) predvsem v osemdesetih letih se končno pojavi nova, "postboomovska", "postmodernistična" generacija (Severo Sarduy, Ricardo Piglia,

¹⁴ Prim. Prens-Goloboff, str. 156 isl., 211 isl.

¹⁵ J. Higgins, *ibid.*, str. 90. Med temi pisci je verjetno najpomembnejši Ricardo Güiraldes z romanom *Don Segundo Sombra*, 1926.

¹⁶ Prens-Goloboff, str. 219 isl.

¹⁷ O "novi prozi" prim. Higgins, *ibid.*

¹⁸ Sem sodijo tudi romani magičnega realizma.

¹⁹ Kot ugotavljata Prens in Goloboff, je razlog latinskoameriškega "booma" delno tudi to, da je pri teh avtorjih zvečine šlo za pregnance (ali pa tudi za diplomate), ki so – vsaj del svojih romanov – ustvarili v tujini, npr. Carpentier, Cabrera Infante, Cortázar, Fuentes, Márquez, Llosa, Puig itn. (*ibid.*, str. 270)

²⁰ *Ibid.*, str. 90.

Luis Rafael Sánchez, Diamela Eltit, Salvador Elizando, José Balza, Jorge Enrique Adoum, R. H. Moreno-Durán).

"Nova proza"²¹ v celoti – v njenem sklopu pa "boom" in s tem tudi magični realizem – je odziv na simplificirani realizem regionalnega romana. Namen starejših piscev je bil zunajliteraren, njihov končni cilj so pogosto bile celo družbene spremembe. Pri piscih "nove proze" pa je šlo za bolj umetniško izdelano, modernejšo prozo, v kateri so "včasih poudarjali fikcijskost dela".²² Zato so bili ti pisci bolj kulturni, svetovljanski in izobraženi. Njihova dela so izražala – če uporabimo izraz Briana McHalea – ontološko negotovost.²³ Vendar pa – zlasti če ta dela primerjamo z "zahodnimi" modernističnimi in postmodernističnimi romani – kljub problematiziranju realističnega koncepta realnosti obenem problematizirajo tudi zahodno, racionalistično kulturno tradicijo. Zato latinskoameriška literatura "booma" nikoli ni povsem avtoreferencialna. Čeprav ti romani zavračajo realistično-naturalistično odsevanje zunanjega sveta in so pogosto metafizijski, niso le formalna igra brez kakršne koli zunanje reference, ampak po navadi odsevajo družbeni in kulturni svet, iz katerega izhajajo.²⁴

Osnovni problem romanov "nove proze" – se pravi, povojnega latinskoameriškega romana sploh – je periodizacija njenih del po ustaljenem periodizacijskem modelu,²⁵ saj je ta skoraj pri vsakem raziskovalcu drugačna. Janko Kos – ki se sicer ukvarja s specifičnim problemom magičnega realizma – v tej zvezi obravnava Carpentierja, Rulfa, Cortázarja, Fuentesa, Márqueza, Lloso in Puiga ter ugotavlja, da gre v njihovih delih za postrealizem, ki se prepleta z modernističnimi in postmodernističnimi vplivi, včasih pa lahko prehaja tudi proti postmodernizmu (pri poznem Márquezu,

²¹ Uporablja se tudi izraz "novi roman", vendar se mu zaradi večje jasnosti – v zvezi s pojmovno identičnostjo in vsebinsko različnostjo s francoskim novim romanom – raje izogibamo.

²² J. Higgins, *ibid.* str. 92.

²³ "Kot večina moderne literature tudi nova proza izraža ontološko negotovost sodobnega človeka." (J. Higgins, str. 92)

²⁴ Prim J. Higgins, *ibid.*, ter J. Kos, *Postmodernizem*.

²⁵ O periodizaciji romana prim. J. Kos, *Roman*, str. 118 isl.

Fuentesu in Puigu)²⁶. Njegov končni sklep je, da gre – tudi v primerih, ko literarna veda govori o postmodernizmu – pri teh delih bolj za "primer postmodernistične predelave prvotnih postrealističnih, eksistencialističnih ali modernističnih zasnov".²⁷ Kosovemu pojmovanju je v marsičem sorodno Higginsovo, ki sicer ne vsebuje jasnih periodizacijskih oznak, ampak operira predvsem s pojmom "nova proza", ki pa vendarle podaja neko splošno označbo, vsaj na prvi pogled sorodno Kosovi. Glede nove proze ugotavlja odmik od tradicionalnega realizma, ki pa se ne sprevrže v proti-realizem, ampak v njegovo novo obliko: "V praksi je nova proza utemeljena v nečem, kar bi lahko imenovali širši koncept realizma, ki upošteva kompleksno, večoblično naravo resničnosti."²⁸ Ta "širši koncept realizma" na prvi pogled spominja na "postrealizem", vendar ga Higgins razume predvsem v smislu širjenja (ali bolje: oženja) zunanje resničnosti v smeri notranje. Nova proza problematizira realistični koncept resničnosti v prid subjektivne, obenem pa problematizira tudi zahodno, racionalistično kulturno tradicijo.²⁹ Tega pa najbrž ne moremo razumeti kot obliko postrealizma,³⁰ ampak bolj kot prehajanje proti modernizmu (subjektivna resničnost) in postmodernizmu (problematizacija zahodne, racionalistične kulturne tradicije). Povsem jasne sodbe glede tega pri Higginsu, ki ne operira s temeljnimi periodizacijskimi pojmi, zato ne najdemo.³¹

Nejasna ostajajo periodizacijska razmerja tudi pri Feiwelu Kupferbergu, ki govori o "nadrealizmu Carlosa Fuentesa, postmodernizmu Jorgeja Luisa Borgesa in magičnem realizmu Octavia Paza, Gabriela Garcíe Márqueza

²⁶ "Ti premiki so opazni skoraj pri vseh predstavnikih magičnega realizma, in sicer tako, da je na postrealistično podlago tega pripovedništva vplival najprej modernizem, nato se je lahko izvršil prehod v postmodernizem." (*Postmodernizem*, str. 99)

²⁷ *Postmodernizem*, str. 99.

²⁸ J. Higgins, *ibid.*, str. 95.

²⁹ *Ibid.*, str. 99.

³⁰ Pojem realizma Higgins očitno uporablja bolj tipološko kot periodizacijsko.

³¹ Pač pa lahko sklepamo na podlagi dejstva, da ob analizi temeljnih del boomovskih romanov uporablja sintagme, značilne bodisi za modernistični bodisi postmodernistični način pisanja.

in Isabel Allende",³² pri tem pa ne pojasni vsaj načelnega razmerja med temi periodizacijskimi pojmi niti jih podrobneje ne utemelji.³³ Pač pa se problema očitno dobro zaveda Román de la Campa, ki glede periodizacije latinskoameriškega romana sprašuje, "ali je latinskoameriški boom v šestdesetih in sedemdesetih letih oblika zgodnjega postmodernizma ali visokega modernizma",³⁴ obravnava pa tudi vprašanje realizma. Kot postmoderniste navaja predvsem Borgesa, Puiga, Lloso in Márqueza,³⁵ vendar ob slednjem pripominja, da je *Sto let samote* mogoče brati obenem realistično in tekstualistično (metafizijsko); v romanu obstajata oba koda in se med seboj ne izključujeta.³⁶ To opažanje je posledica Campove posebne obravnave latinskoameriške literature; presoja jo namreč v luči sodobnih teorij postkolonializma.³⁷ Navaja Kadirja, ki trdi, da je – zaradi kolonialne preteklosti – "latinskoameriška literatura kvintesenca nereprezentacijskega diskurza",³⁸ kar si je treba razlagati tako, da je odsotnost čistega realizma v književnosti "booma" posledica dejstva, da ta proza stvarnega sveta ne odseva iz razloga, ker ga ne sprejema, zato fikcionira svoj lastni svet. "Fikcijskost (fikcije in teorije) in Latinska Amerika sta sinonima."³⁹ Tako stanje je po teh sodbah predvsem posledica dejstva, da je – Campa tu navaja mnenje Gonzalesa Echevarrie – kolonialna Amerika eno s postmoderno Ameriko.⁴⁰ Zato najdeva v latinskoameriški literaturi podobne

³² F. Kupferberg, str. 64.

³³ Problematičnost te obravnave se pokaže npr. v zvezi s Fuentesom, ki velja za enega glavnih magičnih realistov, a ga Kupferberg ne uvršča mednje, temveč v nadrealizem.

³⁴ Ibid., str. 749.

³⁵ Prim. R. Campa, str. 745, 768.

³⁶ Ibid., str. 758.

³⁷ V tej osvetljavi je latinskoameriški postmodernizem tudi družbenopolitično gibanje; v pojmovanju postmodernizma zgolj literarno vidijo teoretiki postkolonializma zahodni luksuz. (Ibid., str 757.)

³⁸ Ibid., str. 759.

³⁹ Ibid., str. 759.

⁴⁰ Ibid., str. 761.

lastnosti, kot jih odkrivajo raziskovalci v evro-ameriškem postmodernizmu: "Zbeganost, praznina, odsotnost centra, zmeda, iskanje identitete, želja po imenovanju prepada – vse to so označevalci, ki dajejo podobo latinskoameriški literaturi in pisanju."⁴¹ S to razliko, seveda, da v latinskoameriški književnosti ontološka negotovost ni posledica postindustrijske družbe, ampak kolonialne preteklosti oziroma "postkolonialnega stanja". – Campa torej na zanimiv način utemeljuje možnost postmodernizma tudi v latinskoameriški literaturi, kljub umanjkanju primerne družbeno-ekonomske podlage zanj, saj enake duhovnozgodovinske simptome očitno proizvede kolonialna preteklost oziroma "postkolonialno stanje."

Eno najnovejših – tudi najboljšežnejših, po izsledkih pa nekoliko drugačnih od sodb večine osrednjih raziskovalcev postmodernizma – raziskav opravi v knjigi *The Postmodern Novel in Latin America. Politics, Culture, and the Crisis of Truth* Raymond Leslie Williams. Že v izhodišču ugotavlja, da je latinskoameriška družba – glede na različne regije – obenem predmoderna, moderna in postmoderna in da je tak tudi roman (realistično-naturalističen, modernističen, postmodernističen), katerega posebnost je ta, da je bil vedno, v vseh svojih obdobjih, političen. Kot poroča, se debata o postmodernizmu v Južni Ameriki pojavi sredi osemdesetih let, v romanopisju pa pride do sprememb, ki ustrezajo postmodernizmu v zahodnem svetu, konec šestdesetih.⁴²

Williams opravi precej podrobno periodizacijsko delitev na predmodernizem, modernizem in postmodernizem, in sicer na podlagi Gadamerjevega in Ricoeurjevega pojmovanja resnice. Prvo, avantgardistično generacijo latinskoameriškega modernizma najde v dvajsetih in tridesetih letih (Jaimes Torres Bodet, Vicente Huidobro, Martín Adán, priključi pa jim še Asturiasa in zgodnjega Márqueza); zanj je resnica subjektivna resnica zavesti, zato so omenjeni pisci elitisti, ki so odmaknjeni od pristne izkušnje, na primer politike, in so pisci subjektivnega realizma. Potem se pojavi manj hermetičen modernizem, ki je pomembnejši in (v nasprotju na primer s postmodernizmom) verjame, da je še vedno mogoče izrekat i resnico. Začne se v štiridesetih letih z Borgesom, Asturiasom in Carpentierjem, višek pa doseže

⁴¹ Ibid., str. 760.

⁴² R. L. Williams, str. viii.

v šestdesetih z Rulfom, Fuentesom, Lloso, Cortázarjem in Onettijem. "Boom" je višek latinskoameriškega modernizma, njegov vrhunec pa – in to ravno z romanom *Sto let samote* – Márquez.⁴³ Postmodernizem se začne z Borgesom, ki je bil v šestdesetih letih z *Babilonsko knjižnico* in *Pierom Menardom*, avtorjem *Kihota* vzor za več teoretizirajočih postmodernistov (Piglia, Sarduy, Balza, Pacheco). Ob Borgesu je začetnik tudi Cortázar z *Rayuelo* (1963); roman po Williamsu sicer ni v celoti postmodernističen, toda Morellijeva poglavja na koncu so vzorec postmodernizma. V poznih šestdesetih in sedemdesetih letih se začne nato pojavljati postmodernistični roman, skoraj vedno pod vplivom Borgesa in Cortázarja. Ti prvi tovrstni romani so: G. Cabrera Infante: *Trije žalostni tigri* (1967), Néstor Sánchez: *Sibirski blues* (1967), M. Puig: *Prevara Rite Hayworth* (1968).

Williams podrobno obravnava tudi pojav postmodernizma v romanu posameznih latinskoameriških držav in pri posameznih avtorjih ter pride do tega rezultata: Fuentesova⁴⁴ *Smrt Artemia Cruza* je modernistični roman;⁴⁵ z *Menjavo kože* in *Svetim krajem* se izvrši prehod v postmodernizem; ta se nato ustali v *Terri Nostri* (1975), očiteno pa naj bi bil v delih *Rojstni dan*, 1969, *Stari Gringo* (1985) (sic!),⁴⁶ *Nerojeni Krištof*, 1987. Garcia Márquez je, kot omenjeno, modernist. Mario Vargas Llosa je do

⁴³ "Za Gabriela Garcío Márqueza in latinskoameriško literaturo predstavlja *Sto let samote* leta 1967 vrhunec modernističnega projekta, ki še vedno privilegira resnico." (Ibid., str. 6) – Za ponazoritev zmede, ki vlada na področju periodizacije, navedimo razpravo Dietra Janika *Gabriel García Márquez: "Cien años de soledad"*, ki zagovarja tezo, da v romanu ni modernističnih tehnik tako kot v nekaterih prejšnjih delih. (D. Janik, ibid., str. 137.)

⁴⁴ Fuentesova uvršča na čelo drugega vala postmodernizma po letu 1968. (Ibid., str. 32)

⁴⁵ Podrobneje razišče njegovo – nedvomno – modernističnost Karl Hölz v razpravi *Carlos Fuentes: "La muerte de Artemio Cruz"*, str. 53–66, pa tudi Brian McHale, najprej v *Change of the Dominant from Modernist to Postmodernist Writing*, nato pa še v *Postmodernist Fiction*.

⁴⁶ Umestitev *Starega Gringa*, ki se zdi z vsemi postopki značilno modernistično delo, v postmodernizem je seveda sporna. Gre namreč za roman, ki je bržkone nastal pod vplivom proze Hemingwaya, Faulknerja in delno Márqueza, s pripovedno tehniko, blizu Faulknerjevemu modernizmu: gre za tok zavesti, notranji monolog itd.; svet se zrcali skoz nekoliko hermetično zastrto notranjost junakov (in ne, kot navaja Williams – kot argument postmodernističnosti – skoz njihov "tekst", skoz njihovo zgodbo, kar bi impliciralo, da je jezik edina realnost; prim. ibid., str. 36).

leta 1970 modernist⁴⁷ (na primer *Razgovor v katedrali*, 1969), potem delno postmodernist (*Kdo je ubil Palomina Molera*, 1986).⁴⁸ Za latinskoameriški postmodernistični roman par excellence mu velja *Obscena ptica noči* J. Donosa (1979). Kot postmoderniste navaja še Puiga in Cabrero Infanteja ter od manj poznanih avtorjev (ti po njem predstavljajo "pravi" latinskoameriški postmodernizem, ki je primerljiv z njegovim "zahodnim" modelom) predvsem Diamelo Eltit, R. H. Moreno-Durána, Albalucío Angel in Daría Jovanilla Agudella. Omeniti velja, da kot postmodernistični roman obravnava tudi tako imenovani roman *testimonio*, soroden ameriškemu *novemu žurnalizmu* ali *faction* oziroma *non-fiction* romanu Toma Wolfa, N. Mailerja, T. Capoteja in dokumentarnemu romanu.

Williamsova obravnava latinskoameriškega postmodernističnega romana ima pozitivne in negativne značilnosti. V izhodišču je sistematična, saj periodizacijo utemeljuje na pojmovanju resnice.⁴⁹ Pri predmodernistih dvoma o (zunanji) resnici ni; v modernizmu se ta dvom že pojavi, vendar modernisti še vedno verjamejo, da je mogoče izrekat (bržkone politično, po Williamsu) resnico;⁵⁰ v postmodernizmu pa – na podlagi tega, da sta "latinskoameriška družba in kultura doživeli enako krizo resnice, kot jo Lyotard, Baudrillard in Jameson odkrijejo v Združenih državah"⁵¹ – resnica

⁴⁷ Nina Kovič v spremni besedi h *Kdo je ubil Palomina Molera* omenja, da je do tega leta realist. (Ibid., str. 149)

⁴⁸ Postmodernističnost utemeljuje Williams predvsem z dejstvom, da gre za parodijo trillerja in za Llosovo avtoparodijo. – V omenjenem besedilu govori Nina Kovič o meščanskem realizmu. Temu bi morda le kazalo dodati – tako kot glede proze do leta 1970 – tudi več kot le obrobni vpliv modernizma, saj so modernistični postopki očitni. Glede romana *Kdo je ubil Palomina Molera* pa je treba omeniti, da bi v zvezi z njim težko govorili o postmodernizmu. Bralec o resnici in resničnosti ne podvomi, tudi oba junaka ne. Po nekaterih potezah roman spominja na nekatera dela Frischa in Dürrenmatta.

⁴⁹ Ta postopek je vsaj v načelu soroden postopku Janka Kosa.

⁵⁰ Presenetljivo je, da Williams na tem mestu ne uvede dovolj jasno – čeprav ga omenja – kriterija subjektivizacije resnice, ki bi lahko koristno podprl njegov periodizacijski model in ga seveda – zlasti pri določanju modernizma magičnih realistov – morda tudi nekoliko spremenil.

⁵¹ Ibid., str. 14.

ni več v središču pozornosti.⁵² Latinskoameriški postmodernisti se z "zahodnimi" ujemajo v tem, da jezik ne more podajati resnice o svetu. Nekoliko moteče je le, da Williams pri analizi posameznih del ta jasni razločevalni kriterij opusti in ga zamenja z McHaleovim kriterijem dveh dominant.⁵³

Pomembna Williamsova novost je, da skuša tudi latinskoameriški postmodernizem razumeti iz podobnih družbenih premikov, kot je to mogoče storiti z evro-ameriškim. Pri tem sta mišljeni predvsem krizi resnice in vrednot, ki odsevata tudi v konkretni družbenopolitični realnosti; vzpon postmodernizma v Mehiki povezuje s propadom vere v resnico oziroma avtoriteto države po pokolu študentov leta 1968 (ko je šlo za protest proti olimpijskim igram), v Čilu z destabilizacijo vere v resnico s padcem Allendeja in prihodom Pinocheta leta 1973, v Argentini pa z diktaturo v letih 1966–1983, najintenzivneje 1976–1979, ki razblini vero v avtoriteto in resnico. Vse to je seveda razlog, da postmodernizma ne odkrije (ali le izjemoma) pri nekoliko starejših avtorjih tako imenovanega "booma", ampak – ker pač uporablja kriterije, ki veljajo za določanje postmodernizma "zahodnih" avtorjev – pri mlajših, v svetu neuveljavljenih in neznanih avtorjih.

Druga, za vprašanje postmodernizma izredno pomembna posebnost njegovega pristopa pa je v tem, da nenehno opozarja na političnost latinskoameriške literature v celoti, s tem pa tudi postmodernizma. Zato odkrije eno glavnih razlik med latinskoameriškim in "zahodnim" postmodernizmom prav v "kritiki": "zahodni" postmodernizem je nevtralen ali nekritičen; latinskoameriški je odločno zgodovinski in nujno političen. Zlasti ta teza⁵⁴ je pri obravnavi in določanju latinskoameriškega postmodernizma upoštevanja vredna.

⁵² V ne preveč posrečeni imitaciji McHalea skuša Williams to ilustrirati s primerom, da je v modernizmu v ospredju vprašanje "Ali je res?", v postmodernizmu pa: "Čemu rabi?" in "Koliko je vredno?". (Ibid., str. 17)

⁵³ Ki ga, mimogrede povedano, tudi zelo nespretno aplicira. Prim. npr. ibid., str. 26-27.

⁵⁴ Ki seveda ni povsem osamljena. Zagovarja jo tudi npr. Volker Roloff, ki opozarja, da ironija in parodija v latinskoameriškem (postmodernističnem) romanu nista sami sebi namen, da besedilo torej ni povsem avtoreferencialno, ampak ima vedno družbenopolitične implikacije. (V. Roloff, ibid., str. 7.) Ti romani so značilna kombinacija estetske igre in političnega angažmaja. (Ibid., str. 3)

Williamsova razprava je zanimiva tudi zato, ker se v določitvi postmodernizma omejuje na mlajše in manj znane (ali celo neznane) avtorje, "boomovskih" piscev pa zvečine ne opredeljuje kot postmodernistov. S tem je v nasprotju z velikim delom raziskav bodisi o južnoameriškem "boomu" bodisi o postmodernizmu, ki nekatera teh del vendarle prištevajo k slednjemu.⁵⁵ Posebej je treba v tem pogledu omeniti sodbe tistih raziskovalcev, ki so najzaslužnejši za današnjo podobo in razumevanje postmodernizma. David Lodge v *Načinih modernega pisanja* poleg Borgesa kot postmodernista ne navaja nobenega latinskoameriškega (romano)pisca. Linda Hutcheon sicer ne govori eksplicitno o njihovi postmodernističnosti, vendar v delih *Narcissistic Narrative, A Poetics of Postmodernism* in *The Politics of Postmodernism* obravnava Cortázarja, Fuentesa, Márqueza, Carpentierja in Puiga, to pa v takšnem kontekstu – predvsem v zvezi s "historiografsko metafikcijo" –, da jih verjetno prišteva v postmodernizem. Douwe Fokkema ima za (delno ali v celoti) postmoderniste Márqueza, Cortázarja in Fuentesa.⁵⁶ Alan Thiher v delu *Words in Reflection* kot postmodernista podrobno obravnava Márqueza. Kot že omenjeno, pa ga v svojem pomembnem besedilu *Literatura izpolnjenosti* za paradigmo postmodernističnosti – in to prav s *Sto let samote* – postavlja tudi John Barth. Matei Calinescu – ki je do pojma postmodernizma sicer ironično skeptičen – kot latinskoameriški postmodernizem navaja Cortázarja, Márqueza, Fuentesa, Infanteja in "morda

⁵⁵ Če jih navedemo le nekaj: G. Lernout pojmuje, kot smo pokazali, latinskoameriški magični realizem kot postmodernizem; Juan José Sanchez povezuje Sábatov roman *Grobovi in junaki* s "postmodernim stanjem" (J. J. Sanchez, *ibid.*, str. 33); Volker Roloff imenuje Cortázarjevo *Rayuelo* "postmodernizem avant la lettre" (*ibid.*, str. 82, 90); Ulrich Schulz-Buschhaus imenuje Llosov *Razgovor v katedrali* "postmoderne Gattungskombination" (*ibid.*, str. 154); Susanne Kleinert piše o Fuentesovi *Terri Nostris* kot "historiografski metafikciji", pri čemer je očitno, da ji je ta termin Linde Hutcheon sinonim za postmodernističnost (*ibid.*, str. 191); Julio Ortega pa kot modernistične označi Márquezov roman *Sto let samote*, Cortázarjevo *Rayuelo* in *Tri žalostne tigre* Cabrere Infanteja (*ibid.*, str. 194, 203). Zdi se – Ortega ni povsem jasen –, da ima za postmoderniste tudi te avtorje: Severo Sarduy, Julián Ríos, Salvador Elizondo, Diamela Eltit (*ibid.*, str. 205; zvečine jih navaja tudi Williams), najbrž pa tudi pisce, ki sicer izhajajo iz modernizma, a ga – tudi parodično – presegajo: Juan Rulfo, J. M. Arguedas, Lezama Lima (ter že omenjeni Cortázar, Fuentes, Márquez, Cabrera Infante; *ibid.*, str. 206).

⁵⁶ D. Fokkema: *Semantic and Syntactic Organization of Postmodernist Texts*.

Manuela Puiga".⁵⁷ Posebej pomembno je pri tem stališče Briana McHalea. Že v razpravi *Change of the Dominant from Modernist to Postmodernist Writing* ugotavlja Fuentesov postmodernizem; to analizo ponovi tudi v *Postmodernist Fiction*, kjer v kontekstu postmodernizma obravnava še Márqueza, Cabrero Infanteja, Carpentierja in Cortazarja. Tem imenom se v *Constructing postmodernism* nato pridruži Manuel Puig.⁵⁸ – Za vse omenjene razprave – vključno z McHaleovo in z delno izjemo pri Johnu Barthu⁵⁹ – je značilno, da niti ne evidentirajo težav – kaj šele, da bi jih skušale razrešiti –, ki jih že načelno postavlja vprašanje postmodernizma v latinskoameriški književnosti, ampak omenjene avtorje nereflektirano, nekako samoumevno umeščajo v postmodernizem.

*

Iz vsega tega je o postmodernizmu v latinskoameriškem romanu mogoče ugotoviti tole: glede postmodernističnosti latinskoameriškega romana med raziskovalci za zdaj ni doseženo soglasje. Pri specialistih za postmodernizem se kot izrazito postmodernistični pojavljajo nekateri avtorji "booma" oziroma magičnega realizma, vendar pri tem njihov postmodernizem ni raziskan v njihovi specifičnosti (torej: glede vprašanja o morebitni postmodernističnosti samega magičnega realizma). Raziskovalci magičnega realizma ali latinskoameriškega romana kot takega največkrat ne zastavljajo vprašanja o postmodernističnosti teh del. Najpomembnejša izjema je knjiga Raymonda Williamsa, ki pa ponuja povsem drugačne rešitve od najbolj utečenih: večino "boomovskih" avtorjev označuje za moderniste in postmodernizem pripisuje mlajšim, v svetu neznanim in neuveljavljenim avtorjem. Prav zaradi relativne nepomembnosti teh del v sklopu svetovne književnosti je Williamsovo tezo težko preveriti. Mogoče – in celo potrebno – pa je preveriti vprašanje

⁵⁷ M. Calinescu, *ibid.*, str. 301.

⁵⁸ *ibid.*, str. 55. Dodati je treba, da ga v *Change of the Dominant* izrecno izloča iz postmodernizma (*ibid.*, str. 73; to omenja tudi Kos, *Na poti v postmoderno*, str. 120), a že v *Postmodernist Fiction*, kjer skoraj v celoti povzema članek, te sodbe ne ponovi.

⁵⁹ Tudi njegova argumentacija pa seveda ni znanstvena, ampak esejistična.

in status magičnega realizma, saj bo le na podlagi njegove analize mogoče izreči določnejšo besedo o postmodernističnem latinskoameriškem romanu.

Glede povedanega se ponuja še ena ugotovitev, na katero tudi podrobna analiza magičnega realizma ne more več vplivati. Kakršen koli že bo izid te analize, je namreč očitno, da – v primerjavi z večino kanoniziranih postmodernističnih romanov v Evropi in Združenih državah – latinskoameriški postmodernistični roman kaže neko posebnost, ki ga povezuje s postmodernizmom v nekaterih slovanskih deželah, pa tudi s tistimi ameriški romani, ki jih L. Hutcheon označi kot historiografsko metafikcijo: ti romani niso nikoli povsem avtoreferencialni, ampak se vedno (kritično) nanašajo tudi na zunanjo stvarnost.⁶⁰ Kljub ontološki dezorientaciji in skrajni relativizaciji resnice in resničnosti ta resnica in resničnost – vsaj v latinskoameriškem romanu (tudi tistem, ki ga – po Williamsu – lahko vzporejamo z ustreznim "zahodnim") – iz literature ne izgineta povsem.

(Se nadaljuje)

CITIRANA LITERATURA

– *Ameriška metafikcija*. Izbral in spremno besedo napisal Aleš Debeljak; prevedli Andrej Blatnik et al. Mladinska knjiga, Ljubljana 1988.

– *Approaching Postmodernism*. Ed. by Douwe Fokkema and Hans Bertens. Amsterdam; Philadelphia, John Benjamins publishing company 1986. (Utrecht publications in general and comparative literature; volume 21)

– John Barth: *Literatura izčrpanosti*. Prev. Andrej Jereb in Aleš Debeljak. V: *Ameriška metafikcija*, str. 6–21.

– *Beiträge zur Vergleichenden Literaturgeschichte. Festschrift für Kurt Wais zum 65. Geburtstag*. Unter Mitarbeit von Wolfgang Eitel herausgegeben von Johannes Hösle. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1972.

– Matei Calinescu: *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Duke University Press, Durham 1987.

⁶⁰ Ob Williamsu in Rollofu lahko v tej zvezi omenimo še Feiwela Kupferberga, ki v razpravi *Drugi postmodernizem* zagovarja podobno mnenje, pa tudi Larryja McCafferyja. Linda Hutcheon navaja v *A Poetics of Postmodernism*, da vidi McCaffery *Sto let samote* "v dvojni luči: roman je metafikijsko avtorefleksiven, pa vendar nam obenem tudi učinkovito govori o realnih političnih in zgodovinskih dejstvih." (Ibid., str. 5.)

- Román de la Campa: *On Latin Americanism and the Postcolonial Turn*. Canadian Review of Comparative Literature. 3–4/1995, str. 745–771.
- *The Columbia History of the American Novel*. Emory Elliot, General Editor. Columbia University Press, New York 1991.
- Douwe Fokkema: *The Semantic and Syntactic Organization of Postmodernist Texts*. V: *Approaching Postmodernism*, str. 81–98. Slovenski prevod: *Semantična in sintaktična ureditev postmodernističnih tekstov*. Prevedla Nataša Virk. Literatura 4/1989, str. 167–184.
- Jean Franco: *An Introduction to Spanish-American Literature*. Cambridge, Cambridge University Press 1994.
- Cedomil Goić: *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*. Critica, Barcelona 1988.
- Jeremy Hawthorn: *Studying the Novel*. Second edition. Edward Arnold, London 1992.
- James Higgins: *Spanish America's New Narrative*. V: *Postmodernism and Contemporary Fiction*, str. 90–102.
- *Der hispanoamerikanische Roman. Band II. Von Cortázar bis zur Gegenwart*. Herausgegeben von Volker Roloff und Harald Wentzloff–Eggebert. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1992.
- Linda Hutcheon: *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Methuen, New York and London 1984.
- Linda Hutcheon: *A Poetics of Postmodernism*. Routledge, New York and London 1988.
- Linda Hutcheon: *The Politics of Postmodernism*. Routledge, London and New York 1989.
- Dieter Janik: *Der 'realismo mágico' – zur Bedeutung des Magischen im hispanoamerikanischen Gegenwartsroman*. V: *Beiträge zur Vergleichenden Literaturgeschichte*, str. 375–387.
- Dieter Janik: *Gabriel García Márquez: "Cien años de soledad"*. V: *Der Hispanoamerikanische Roman*, str. 132–145.
- Susanne Kleinert: *Carlos Fuentes: "Terra Nostra"*. V: *Der Hispanoamerikanische Roman*, str. 181–192.
- Janko Kos: *Modernizem in avantgarda*. Sodobnost 2/1980. Str. 120–129.
- Janko Kos: *Postmodernizem*. DZS, Ljubljana 1995. (Literarni leksikon; 43)
- Janko Kos: *Roman*. DZS, Ljubljana 1983. (Literarni leksikon; 20)
- Nina Kovič: *O avtorju in njegovem delu*. V: Mario Vargas Llosa: *Kdo je ubil Palomina Molera*, str. 147–156.
- Feiwei Kupferberg: *Drugi postmodernizem*. Prevedla Staša Grahek. Literatura 20/1993, str. 63–66.
- Leert Lernout: *Postmodernist Fiction in Canada*. V: *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*, str. 127–141.
- Mario Vargas Llosa: *Kdo je ubil Palomina Molera?*. Prevedla Nina Kovič. Murska Sobota, Pomurska založba 1988. (Mostovi s Perujem)

- David Lodge: *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature*. Edward Arnold, London 1977.
- Brenda K. Marshall: *Teaching the Postmodern: Fiction and Theory*. Routledge, New York and London 1992.
- Brian McHale: *Change of the Dominant from Modernist to Postmodernist Writing*. V: *Approaching Postmodernism*, str. 53–80.
- Brian McHale: *Constructing Postmodernism*. Routledge, London and New York 1992.
- Brian McHale: *Postmodernist Fiction*. Methuen, New York and London, 1987.
- Julio Ortega: *Postmodernism in Latin America*. V: *Postmodern Fiction in Europe and The Americas*, str. 193–208.
- *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*. Ur. Theo D'Haen in Hans Bertens. Rodopi, Amsterdam-Antwerpen 1988.
- *Postmodernism and Contemporary Fiction*. Edited by Edmund J. Smyth. B. T. Batsford Ltd., London 1991.
- Juan Octavio Prenz, Gerardo Mario Goloboff (Huan Oktavio Prens, Herardo Mario Golobof): *Istorija hispanoameričke književnosti*. Sa španskog prevela Marica Josimčević. Beograd, 1982. (Biblioteka Cijeli svijet)
- Volker Roloff: *Einleitung*. V: *Der Hispanoamerikanische Roman*, str. 1–8.
- Volker Roloff: *Julio Cortázar: "Rayuela"*. V: *Der Hispanoamerikanische Roman*, str. 78–90.
- José David Saldívar: *Postmodern Realism*. V: *The Columbia History of the American Novel*, str. 521–541.
- Juan José Sanchez: *Ernesto Sábato: "Sobre héroes y tumbas"*. V: *Der Hispanoamerikanische Roman*, str. 31–40.
- Monika M. Scheerer/Thomas M. Scheerer: *Isabel Allende: "La casa de los espíritus"*. V: *Der Hispanoamerikanische Roman*, str. 238–248.
- Ulrich Schulz-Buschhaus: *Mario Vargas Llosa: "Conversacion en la catedral"*. V: *Der Hispanoamerikanische Roman*, str. 146–156.
- Edmund Smyth: *Introduction*. V: *Postmodernism and Contemporary Fiction*, str. 9–15.
- Alan Thiher: *Words in Reflection. Modern Language Theory and Postmodern Fiction*. The University of Chicago Press, Chicago and London 1984.
- Raymond Leslie Williams: *The Postmodern Novel in Latin America. Politics, Culture, and the Crisis of Truth*. MacMillan, London 1995.
- Iris M. Zavala: *On the Crisis-Issues of the post-modern: Hispanic modernism revisited*. V: *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*, str. 83–114.

Aleš Debeljak

*Prisilni jopič anonimnosti: slovenska poezija
in bela lisa na ameriškem književnem zemljevidu II*

Ne novost, ampak večnost

Jugoslovanski kontekst je po mojem treba premisliti še z nekega drugega vidika. Prevodi v hrvaščino ali srbščino in makedonščino v petdesetih, šestdesetih in sedemdesetih letih – ko je bilo težje potovati in ko je železna roka totalitarizma čvrsto zarisala meje mogočega v komunikaciji jugoslovanskih narodov z Zahodom – so za slovenske pisatelje pomenili *legitimen, a ne popoln nadomestek "tujine"*. Slovenska literarna imaginacija, ki so jo v prevodih brali naši južnoslovanski bratrance v Nišu in na Cetinju, v Skopju in Novem Sadu, v Beogradu in Zagrebu, je v teh prevodnih knjigah zanesljivo *pomagala blažiti nacionalni občutek osamljenosti*. Tudi če pustimo ob strani obvezno agonijo notoričnega "republiškega ključa", po katerem dnevne svetlobe prevoda niso vedno in takoj zagledali tudi najboljši teksti, je *večina pomembnih slovenskih literarnih umetnin tako ali drugače le prišla do zvedavega bralstva na oni strani Kolpe*; torej do bralstva, ki si ni pomagalo le z akademskimi učbeniki, univerzitetnimi kurzi slovenske književnosti in z muzejem prevedene klasike, ampak tudi z množico majhnih založnikov, "nacionalnih bibliotek", revij in antologij, ki so pogosto in večinoma z veseljem objavljali Slovence. Brez dvoma je zato mogoče trditi, da vsaj srbska in hrvaška beroča publika od vseh zainteresiranih zunaj okvirov Slovenije najboljše in najobsežnejše pozna ustvarjalni napor, izpisan v jeziku Prešerna in Cankarja. Mislim, da *tega ne bi smeli pozabiti* niti danes, ko se vse oči na Slovenskem hipnotizirano obračajo k fatamorgani

evropskega "izgubljenega raja". Vendar pa prav zato, ker je prevajalsko sodelovanje znotraj jugoslovanskega konteksta potekalo na razmeroma ustaljen, utečen in normaliziran način, razsežnost nekakšne svojevrstne *potuhe* ni postala manifestno razvidna. Šele zdaj, ko tega konteksta *prima faciae* ni več, vidimo tako njegove omejitve kot tudi njegove prednosti. Šele zdaj se nemara utegnejo razkriti pravi razlogi, zaradi katerih na primer moji starejši pisateljski kolegi poleg srbskih, hrvaških in makedonskih prevodov nimajo še niza knjig, prevedenih v zahodnoevropske jezike: *pomanjkanje realnih možnosti in hkrati pomanjkanje realne potrebe!*

Širši kulturni kontekst je v polpretekli dobi slovenska književnost namreč že imela: jugoslovanskega! Ko je ta kontekst začel postopno kazati svoje pollaščevalske apetite in so zlasti v osemdesetih letih začeli iz omar skupne države padati *okostnjaki integralnega jugoslovanstva in gospodovalnosti enega naroda nad vsemi drugimi*; ko se je jasno pokazalo, da spoštovanje "drugega" in njegova pravica, da se izrazi po svoje, za nacionalne socialiste v Beogradu pomeni manj od lanskega snega: takrat je danes izginjajoča, v osemdesetih letih pa še kako osvobojevalna ideja Milana Kundere o utopiji in *tragediji srednje Evrope* seveda nadvse prav prišla ravno slovenski književnosti in kulturi, ki se je skušala – grobo vzeto – otresti enega širšega konteksta in se naseliti v nekem drugem, upajoče prijaznejšem in za avtonomno rast morda ugodnejšem kontekstu.

Moja generacija, ki je osebno in ustvarjalno dozorela prav v teh usodnih osemdesetih letih, *ni imela več iluzij niti o enem niti o drugem širšem kontekstu*. Nekdaj topli, potem pa vedno bolj utesnjujoči plašč jugoslovanstva je slekla manj boleče kakor starejše slovenske generacije, srednjeevropsko kulturo pa je nosila kakor po strani pomaknjeno čepico ponosa, se pravi, kot sestavni in nujni, ne pa tudi že kar zadostni pogoj samozavesti, ki se šele navaja na svoj lastni *image*.

Trubarjev sklad, namenjen podpiranju prevodov slovenske književnosti v katerega koli izmed tujih jezikov, ki smo ga ustanovili na začetku devetdesetih let, ko je mlada neodvisna slovenska država še navdušeno slavila svoje rojstvo in ji – drugače kot danes, ko je povsem prežeta z miselnostjo Adama Smitha in J. S. Milla – ni bilo težko odšteti finančnih sredstev za kulturo; izid nekaterih knjig v koprodukciji z angleškimi in ameriškimi založbami, ki so začele obotavljivo kazati zanimanje za sodobno slovensko literaturo, se pravi, antologije, kakršne so na primer *The Day Tito Died*:

Contemporary Slovenian Short Stories (1993) in *The Double Vision: Four Slovenian Poets* (1993); ustanovitev *Sklada Vladimirja Bartola*, ki skuša z zanemarljivim kapitalom in z velikim zanosom sistematično pomagati pri gostovanjih slovenskih pisateljev v tujini, pri vabilih prevajalcem slovenske literature in pri ureditvi "banke podatkov" o prevodih naše literature v tuje jezike: vsi ti naporu nazorno pričajo, kako moja generacija nima več kakšne posebne dileme. Širši kontekst si bolj ali manj suvereno išče v "globalni vasi".

Poznavanje kulturnega konteksta

Kljub vsem naporom pa pred zgodbo jugoslovanskega konteksta ni mogoče preprosto mižati in upati, da bo izginila sama od sebe. S to zgodbo je namreč približno tako kot z *dediščino komunizma*, za katero bi bilo povsem utopično upati, da jo je enostavno mogoče strpati v zgodovinski oklepaj in se pretvarjati, kakor da je šlo za zanemarljivo, čeprav dolgotrajno komo, iz katere so žametne revolucije leta 1989 vzhodno in srednjo Evropo prebudile brez posebnih posledic, zdaj pa bomo "avtomatično" spet to, kar smo bili kot narod in družba pred *ancien regime*. Kakšna iluzija, kakšna pomota! Ravno nasprotno, komunistična dediščina bo še zelo dolgo z nami, saj je na različne načine *ne le kolonizirala družbeno tkivo, telesa oblasti in postopke zaupanja, ampak preniknila predvsem v navade duha*, te pa bo mnogo težje in naporenje spreminiti kakor pa starim ulicam podeliti nova imena.

Kakor koli že, priznati je treba, da je komunizem tujim bralcem omogočil neko instantno, takojšnje, pa čeprav nadvse površno prepoznavanje oziroma tisti *horizont pričakovanja*, glede na katerega razumemo posamezne književne univerzume ne glede na to, ali se temu horizontu prilegajo tako, kakor se damski roki prilega po meri ukrojena rokavica iz muslina, ali pa ga sprevračajo, spodbijajo in z njim polemizirajo. Vsekakor je davek, ki ga pisci plačujejo za to prvinsko prepoznavanje, povezan z dejstvom, da smo tudi mi, Slovenci, del neke večje celote: da smo živeli v jugoslovanski federaciji in hkrati pod komunizmom! S tem seveda *nujno govorimo o neki posebni bolečini in melanholiji, o neki posebni radosti in pobitosti*, ki jih zahodna bralska publika pač ne pozna. Generacijski prijatelj in sodelavec, pisatelj Andrej Blatnik, s katerim plodovito sodelujem pri poskusih

institucionalizacije preboja iz slovenskega literarnega geta, bi z vso potrebno upravičenostjo temu najbrž rekel, da zahodni knjižni trg rad *uvaž*a trpljenje. Čeprav se z njim strinjam z vidika poslovne logike knjigotštva, ki je sploh ni mogoče zanemarjati, pa moram vendar poudariti tudi svoje čvrsto prepričanje, da je ta davek "eksotičnosti" in "izvozu trpljenja" plačan v prvi rundi, tj. v prvem poskusu pridobivanja bralske in kritiške naklonjenosti.

V drugi rundi, tj. v kontinuirani navzočnosti v mednarodni areni, veljajo potem le še absolutno zelo individualizirane, kozmične imaginacije, veljata samo še *globina in enkratnost estetskega sveta*, ki ga posamezen umetnik postavlja pred bralca. Ismail Kadare, Zbignew Herbert, Evgenij Popov, Ana Blandiana, Norman Manea, Milan Kundera: ne morem in nočem namreč verjeti, da privlačnost teh srednje- in vzhodnoevropskih piscev pri kritiki in bralstvu temelji samo na tem, da pripovedujejo o koreografiji nekega zgodovinskega kuriozuma oziroma so zaradi zunanjih političnih dogodkov zanimivi v nekem omejenem časovnem obdobju. S precej gotovosti je po mojem mogoče sklepati, da morajo biti za doseganje svojih mednarodnih uspehov ti literarni svetovi tudi notranje koherentni, prikazujejo večplastne slike *celotnega (ne le historičnega, ampak tudi metafizičnega) izkustva*, v katerem se *etika prepleta z estetiko drugače kot v tekstih zahodnih piscev*, da bi tako pač lahko vzdržali kontinuiteto pozornosti, ki jo uživajo v svetovnem merilu. Saj gre konec koncev pri teh piscih za druge prostore, druge nacionalne potrebe in druge čustvene reke, ki tečejo skozi njega.

Ti in taki pisci vsak na svoj (p)osebni estetski način namreč razkrivajo, kako v umetnosti, ki hoče preživeti svoj čas, ne zadošča hlatasti za novimi literarnimi tendencami in modnimi muhami stilov, ki umirajo tisti trenutek, ko si jih v poglavarke perjanice jalovosti zatakne horda ambicioznih, a ne dovolj izvirnih epigonov. Umetnost, če je zvesta svojemu pojmu, namreč uteleša *transhistorično hrepenenje po preseganju človeške smrtnosti*. Zato v umetniškem delu, ki ga bojo brali še dolgo po tistem, ko bo velik del sočasne literarne produkcije le še brezoblično gradivo za neki prihodnji palimpsest, kriterij genialnosti *ni novo, ampak večno*.

A naj za hip zastanem. Naj za hip premislim, kako tudi sam berem na primer Milana Kundero. Mar ni v njegovem opusu romanov in esejev mogoče videti tudi stilističnih načinov, s pomočjo katerih se sklicuje na tesnobni kaos v oniričnem realizmu Franza Kafke? Mar ni poleg njegovih referenc na bogastvo srednjeevropskega izročila v glasbi, filozofiji, arhitekturi

in poeziji mogoče opaziti tudi samoumevne zasidranosti v kompozicijah Smetane in Janačka, v filozofski izvirnosti praškega lingvističnega krožka, v dediščini češke nadrealistične avantgarde, o kateri je tako prepričljivo pisal Karl Taige, pa tudi v svežini demokratske Masarykove misli? Mar ni tu mogoče lepo videti tiste Kunderove samogibne vpetosti v češko tradicijo travmatične eksistence in ironičnega odpora, o kateri po svoje govori tudi Kunderovo najnovejše prozno delo *Počasnost* (1995), pa čeprav ga je avtor v pariškem eksilu napisal v posvojenem mediju francoščine?

Lahko se seveda v nedogled pripravimo o stopnjah in statusu gravitacijske moči, ki jo ponujajo vsi ti (in drugi) raznoliki izviri nacionalnega kulturnega navdiha, verjetno pa bo težko spodbijati dejstvo, da so *omenjena imena znana vsaj površno, tj. orientacijsko relevantni zahodni intelektualni publiki*, boljšim novinarjem, univerzitetnim profesorjem in podiplomskim študentom. Za slovensko kulturno tradicijo bi kaj takega zelo, zelo težko trdili.

Posebnosti literarne umetnine

Če slikam temo, da bi oko tem silneje zahrepenelo po luči, kakor bi rekel Cankar, pa moram resnici na ljubo vendarle poudariti, da izbrani posamezniki uspešno nastopajo v tujih metropolah in po tujih revijah, odrih in galerijah; nekaj imenom je kljub oviram, kakršne pomeni odsotnost prepoznavnega referenčnega okvira, uspelo prodreti v spominsko banko mednarodne kulturne klientele. V prvi vrsti je tak vrhunski arhitekt Jože Plečnik, ki je med svetovnimi vojnami oblikoval monumentalni praški grad Hradčane, se bil po vojni prisiljen umakniti v zasebnost, danes pa vodilne ameriške založbe o njem tiskajo obsežne monografije. Poleg spodbudne renesanse svetovnega zanimanja za večno aktualnost v Plečnikovem delu; poleg avantgardne umetniške skupnosti Neue Slowenische Kunst in njenih uspešnih sekcij, "retrogardne" glasbene skupine "Laibach" in zagonetno konceptualnega slikarskega kolektiva "Irwin"; poleg nekaj let v Ameriki delujoče in na uglednih mednarodnih bienalih nenehno razstavljajoče kiparke Marjetice Potrč; poleg burno odmevnega teoretika Slavojja Žižka, ki s svojimi številnimi knjigami, svetovnimi predavateljskimi turnejami in urejanjem prestižne knjižne zbirke pri londonski založbi "Verso" zanesljivo pomeni enega izmed filozofske "prve peterke" v mednarodnem merilu; poleg slepega fotografa in pisca Evgena Bačarja, ki iz pariškega stanovanja

po svetu pošilja svojo žlahtno vizijo srednje Evrope in predmetnosti vidnega sveta; poleg teh individualnih fenomenov bi nemara na kontinuirano svetovno pozornost utegnili računati še izvorni režiserski postopki v mladem neverbalnem gledališču "Betontanc" energičnega Matjaža Pograjca in teater postmodernega simulakrura pod režisersko roko danes v Ameriki živečega mariborskega režiserja Tomaža Pandurja; morda pa še kdo.

Kljub vsem tem imenom pa se mi vendarle zdi, da je mogoče s precej zanesljivosti opozoriti, kako se vsi ti nadvse pomembni dosežki slovenske uveljavitve v umetniškem in intelektualnem *theatrum mundi* z nekaterimi redkimi, vse preveč redkimi deli ustvarjalcev iz preteklosti (za zdaj še) *niso kohezivno sprijeli v tisto prepoznavno in razvejeno mrežo*, ki nezmotljivo sugerira samoumevno slovensko navzočnost na svetovnih kulturnih meridianih.

Zgodba s slovensko književnostjo je kajpada še za stopnjo bolj depresivna. Kot umetnost, ki je vezana le na materni jezik, se seveda že *per definitionem* ne more spontano ali načrtno opreti na tiste podporne mreže, ki so na voljo drugim umetniškim disciplinam: *ne more uporabljati univerzalnih obrazcev črte, barve in volumna*, ki gledalcu omogočajo, da že na prvi pogled zmore posamezno likovno umetnino vsaj približno umestiti v ritmično menjavanje mednarodno prepoznavnih stilov. Književnost tudi *ne more uporabljati univerzalnega modela kitare, basa, bobnov in vokala* ali pa elektronskih instrumentov, ki danes pospešeno brišejo tiste minimalne razlike med nacionalnimi izvori glasbenih "komadov", ki so se v nedavno minuli zlati dobi *klasičnega rocka* še znale upirati korporativni homogenizaciji zvoka v sodobnosti.

Arhitekturni jezik se seveda izraža v tisti *univerzalni slovnici stebrov, promenad, pročelij in balustrad*, ki je že na popolnoma nereflektirani ravni takoj dostopna gledalcu ne glede na to, ali si je pogled za prepoznavanje prostorske fantazije najprej izostril na čudežni bohotnosti Antonia Gaudija, na secesijski monumentalnosti Miklosa Ybla ali pa na geometrični drznosti Franka Lloyda Wrighta. Arhitektova domišljija lahko prezirljivo zavrne enega izmed modnih stilističnih diktatov, lahko se prepusti dremavemu sanjarjenju fasad brez ornamentov, zlahka se zmore odpovedati palisadam ali postaviti v oklepaj uporabni dialekt obokov ali portalov, pa bodo njegovi rezultati v nekem bistvenem smislu še vedno prepoznavni.

Zgodba književnosti je žal povsem drugačna. *Književnost je tako partikularna, kot je partikularen njen edini medij, tj. jezik*, prek katerega je individualni jaz vedno že šepetajoče povezan z duhovnimi in materialnimi dosežki *nacionalne kulturne totalitete*. Zato se mu ne more odpovedati tako, kot se "neverbalno gledališče" v enem samem nonšalantnem zamahu lahko odpove dramskemu besedilu, tj. eni izmed prvin celostne podobe gledališča, še do včeraj konstitutivnih. Pisatelj namreč ne more zavrniti jezika, čeprav še kako dobro ve, da je *jezik najslabša od vseh mogočih konvencij*, kot je vzkliknil Roland Barthes.

Tam, kjer akterji neverbalnega gledališča lahko pobegnejo represivni linearnosti teksta, išočo odrešitve v navidezno svobodnem jeziku telesa, tam pisatelji naletijo na zid, ki ga pomeni vztrajna *telesnost jezika*. Tudi če gre za neposredno fizičnost telesa, krvi, sperme, sluzi in utripajočih živcev, za kar si je s toliko osebne radikalnosti prizadevala "minorna književnost" Artauda, Batailla, Pasolinija itn., gre še vedno za črko, za besedo, za pisavo. Ta pisava pa je *volens nolens* vpeta v samoumevne, podedovane, vedno-že predpostavljene modele doživetja in predstavljanja, kakršni so enkratno značilni za nacionalno tradicijo in za identiteto jezika, v katerem je posameznemu piscu pač usojeno pisati.

Vem, da bo tukaj šlo na bruhanje tistim liberalnim svetovljanom slovenskih množičnih občil, ki ob omembi besed "identiteta", "narod", "kolektiv" papagajsko ponavljajo Gertrude Stein, ki je ob soočenju z Oaklandom enigmatično dejala: "Tam ni ničesar." Zastopniki lažnega svetovljanstva bi v strahu, da jih ne bi obtožili razdiralnega nacionalizma, nacionalno identiteto najraje kar tiho pometli pod preprogo. Prav s tem pa toliko bolj zanesljivo padajo v nastavljeno past Meduzini glavi nacionalizma kot šovinizma, tj. političnega prepričanja o svojem lastnem narodu kot Izvoljenem Narodu.

Transnacionalni liberalni merkantilizem namreč ni po svoji pasivnosti nič drugega kot *zrcalna slika* dejavnega *popularnega nacionalizma*. Sprenevedava brezbriznost, ki rada prav hitro metastazira v klečeplazenje pred Zahodom, in popadljivo brambovsko lajanje na vse "tuje" in "drugačno": navidezno nedolžna upravičenost obeh je že tudi *znamenje njune zgodovinske nemoči*. Namreč znamenje nemoči, da bi artikulirale tako nacionalno vizijo, v kateri biti Slovenec ni niti *politični privilegij* niti *metafizična sramota*, ki jo je najbolje zamolčati.

Jaz pa ne morem molčati. Tu stojim in tako mislim. Moja osebna izkušnja, pesniška intuicija in racionalni premislek mi namreč ne nehajo zatrevati, da je v okviru mednarodnih stilističnih formacij (novi roman, književnost absurda, umazani realizem, minimalizem, postmodernizem itn.) literarno delo sicer mogoče zadovoljivo *pojasniti*, zares *razumemo in občutimo* pa ga lahko šele v okviru nacionalne kulturne identitete in tradicije, ki jo podpira.

S tega vidika bo nemara postalo tudi bolj elegantno razvidno, da imajo *literarne umetnine pri prediranju blokade nacionalnega jezika veliko mučnejšo, napornejšo in dolgotrajnejšo pot od drugih umetnosti*. Tako ni preveč nenavadno, čeprav je še vedno nadvse porazno, da v ameriškem kulturnem horizontu slovenska književna imaginacija – ki me končno najbolj zanima in osebno vznemirja – nima niti svojih osnovnih referenčnih točk in temeljnih orientacijskih opor.

Tako oporo na primer pomenijo knjige literarne zgodovine, navzočnost slovenskih literarnih strokovnjakov v specializiranih, če že ne popularnih publikacijah, kratke in manj kratke preglednice etap v genezi nacionalne identitete, memoaristika, novinarski potopisi po slovenskih pokrajinah geografije in kulture, kakršno je na primer za dežele ob evropskem veletoku napisal Claudio Magris v svoji fascinantno podrobni knjigi *Danubio* (1986), da seveda ne rečem niti besede o individualnih avtorskih imenih, ki so za konstitucijo književnega univerzuma daleč najbolj pomembna.

Povsem pozabljeni so tudi romani in eseji grosupeljskega rojaka Luisa Adamiča, ki je kot emigrantski deček priplul na obale novega sveta, se odpovedal slovenščini in si hkrati za vedno zapomnil rojstno deželo, med obema vojnama pa v angleščini ustvaril nekaj nadvse odmevnih in celo politično vplivnih proznih del socialnega realizma; pozabljeni so torej edini primerki "slovenske" navzočnosti v ameriškem književnem življenju, na katere bi se nemara le dalo opreti danes.

Po drugi strani pa naši "čezmorski" pisci niso zastopani niti v zbirkah ameriške književnosti, kakršna je nastajala v jezikih, drugačnih od angleščine. Projekt "NAFTA Literature", ki ga za založbo ugledne Univerze Johna Hopkinsa iz Baltimora vodita harvardska profesorja ameriške književnosti Marc Shell in Werner Sollors, bo tako na primer v petdesetih knjigah natisnil književne stvaritve Američanov, ki so pisali v drugih jezikih "novega sveta", tj. ne v angleščini. Ta svojevrstna in doslej rutinsko spregledana mnogo-

vrstnost literarnih tradicij bo že z objavo predhodnice, tj. z obsežno *Longfellow Anthology of American Literature*, ki v redakciji omenjenih profesorjev prihaja na knjižni trg jeseni 1997, bržkone podelila javno legitimnost babilonskemu bogastvu ustvarjalnega duha v vročih urbanih kotlih in po neskončnih prerijah, kot piše Daniel Zalewski v *Lingua Franca: The Review of Academic Life* (december/januar 1997).

Ta antologija za zdaj ne predvideva vključitve slovenskega prispevka. Vendar bi spričo redakcijske politike gotovo zmogla preskrbeti nemara najbolj "naraven" kontekst na primer vsaj za objavo estetsko zrelega in čustveno presunljivega, četudi v doslej znani različici nedokončanega romana *Krivi vir*, ki ga je napisal pri vseh emigrantskih skupinah obeh Amerik zavračani, po svoji človeški in umetniški usodi pa pomenljivo, da ne rečem srhljivo osamljeni slovenski pisatelj Ludve Potokar. Ker se tudi po emigraciji leta 1945 ni pustil stisniti v španski škorenj nobene ideologije, je živel in pisal na popolnem obrobju slovenskih emigrantskih skupnosti v Clevelandu ter mnogo let po odhodu skozi grozo ljubeljskega prelaza umrl obupan, razočaran in brezimen v kanadskih divjinah. Pri nas je doslej znano različico Potokarjevega romana v knjigi z zgovornim naslovom *Onstran samote* (1995) izdal France Pibernik, neutrujen literarni arheolog pozabljenih in zamolčanih.

Kaj pravzaprav hočem reči? Samo to, da znajo le redki strokovnjaki za vzhodnoevropsko eksotiko plodove slovenske ustvarjalne tradicije, še zlasti pa pisateljstva, pripeti na vzpostavljeni referenčni okvir. Vsekakor ne bo težko spregledati ironičnega klicaja v mandatu na anonimnost, če v omenjeni antologiji ne-angleških tekstov ameriške književnosti ne bo slovenskega prispevka, saj bi to *mutatis mutandis* pomenilo, da za nas ni prostora niti v zbirki, ki je načeloma namenjena prezrtim. Mar to pomeni, da je za slovensko književnost Evridika dvakrat izgubljena?

Konec bukolične Arkadije?

Tako bo potem morda postalo tudi bolj jasno, da sem v tisti njujorški knjigarni, listajoč strani v knjigi *The Selected Poems of Tomaž Šalamun*, skušal iz misli pregnati prav to *turobno dejstvo naše književne odsotnosti*, ki kajpada signalizira veliko več od nekakšnega prizadetega ponosa. Predvsem namreč signalizira način, kako slovenska nacionalna identiteta

nima svojega razvidnega mesta med mnogovrstnimi in mnogoterimi identitetami, ki sestavljajo barviti mozaik sodobnega sveta. Iz misli sem torej skušal pregnati dejstvo, da *mojih muk ne deli z mano nihče*. Nihče izmed ameriških pesnikov, študentov, profesorjev, novinarjev, intelektualcev in vseh drugih "managerjev s simboli in idejami", ki na zaslonih, med časopisnimi stranmi, na radijskih valovih in v univerzitetnih predavalnicah krojijo usodo percepcije vseh tistih kulturnih sledov, kakršne puščajo posamezniki in nacije v živem pesku sodobnosti. Nihče izmed teh profesionalcev, ki so takrat nemara povsem mirno, stoječ ob polici poleg mene, listali druge knjige, ni delil moje *travmatične dialektike zavračanja in ljubezni* v sporih z oblikami nacionalne mentalitete.

Občutek za pripadnost svoji "imaginarni skupnosti" je med pisatelji posebej močan. V pogovoru z Davidom Montenegrom za knjigo *Points of Deaparture: International Writers on Writing & Politics* (1991) je Seamus Heaney, irski nobelovec, slikovito poudaril, da v sodobni poeziji "zelenega otoka" prevladuje tematika duhovne razseljenosti in globokega nezaupanja do stabilnosti sveta. Po njegovem mnenju metafore dvoma o metafizičnem redu, s kakršnimi stoji in pade sodobna irska poezija, poganjajo predvsem iz plodovitih temeljev dejstva, da se v irski zgodovini vse do danes niso nehale križati *silnice nenehnega konflikta, nasilnega upora in čustvene izgube*.

O angleškem pesniku W. H. Audnu, ki iz perspektive druge (angleške) kulture piše v *istem jeziku* kot Heaney, irski pesnik na primer govori kot o nedvomnem literarnem velikanu, čigar celotni metafizični domet pa mu *ni dostopen*. Ta trditev je na prvi pogled presenetljiva. Vendar Heaney takoj ponuja prepričljivo razlago, v kateri opozarja na Audnovo nezgrešljivo prizadevanje po hvalnici domačemu ozračju, kakršno lahko opeva kanonična angleška poezija le zato, ker se rojeva iz tesne navezanosti na protestantizem, sekularizem in humanizem, hkrati pa se umešča v okvir zgodovine, ki ni povsem izrecno zgodovina negativnosti, tj. ni zgodovina uničenja, izgube in poraza. Sodobna irska poezija, pa naj še tako obilno nastaja v angleščini, s seboj nosi *boleč spomin primarnega kolektiva*, v katerem odmevajo zloraba kolonialnega reda, krompirjeva lakota, tesnoba nasilno razcepljene nacije in ponižanja marginalnosti, spričo katerih ima Heaneyjeva estetska vizija bistveno drugačne, bistveno usodnejše in bistveno temnejše poudarke. Tadva pesnika si torej – smeli bi reči – *delita formalne zakonitosti jezika, ne pa*

tudi zgodovinskega izkustva. Njun jezik je isti, kolektivna tradicija pa drugač-

"Takrat seveda o tem nisem razmišljal. Pisal sem tekočo literarno kritiko in nisem razmišljal o kontekstih. Potem pa, ko sem prišel v svoja trideseta in štirideseta leta, sem se začel zavedati, da pesmi niso le dragoceni in prijetni jezikovni dogodki, ampak so simptomi in prehodi kulture in zgodovine," pravi Seamus Heaney o definirajočem pomenu zgodovinske, tj. kolektivne eksistence za ikonografijo in simboliko lirične govornice.

Da slovenske kolektivne eksistence, ki kakor nevidna, a še kako vitalna mreža kapilar utripa v opusih posameznih slovenskih pisateljev in pesnikov, res nihče izmed tujcev ne pozna v celotnem in s tem edino ustreznem smislu – priznam, nadvse zahtevni in morda načelno neuresničljivi ideal! – mi je na morda najbolj otipljiv način postalo jasno, ko sem po desetdnevni vojni poletni 1991 na potovanju po Sloveniji spremljal enega izmed mnogih naklonjenih kulturnih novinarjev iz tujine.

V sleherni poletni sezoni namreč v "mojo deželo", ki se v svoji postkomunistični podjetnosti postopno, a ne brez zadreg odpira v "beli svet", nemara še bolj množično kot med letom prihajajo zvedavi zahodni novinarji in pustolovski študenti, poslovneži in mednarodni goljufi, pa tudi izseljenci in njihovi otroci, ki skušajo s simpatično avstralskim, španskim ali nemškim naglasom pod pozornim mentorstvom na rednih poletnih šolah slovenščine govoriti jezik svojih (starih) staršev.

Mala Slovenija seveda zato še ne bo kar samodejno postala nekakšen moderni Babilon, vendar pa vsaj med hladnimi stenami v nove fasade preoblečenih palač pod Ljubljanskim gradom vendarle odmeva tisti očarljivo nevsiljivi koncert tujih jezikov, ki govori o *zanimanju za noviteto*, zanimanju torej, kakršno tujci kažejo za državo, ki se je z doseženo nacionalno samostojnostjo tako nepričakovano pojavila na evropskih zemljevidih.

Skupaj s tujci na teh pohodih po Sloveniji pa začudeno ugotavljam, kako tujcem vir začudenja in zbegane negotovosti pomenijo tiste stvari, ki so celo meni samoumevne, čeprav se samoumevnosti tako rekoč načrtno odvajam. Navsezadnje že nekaj let nenehno tolmačim posebnosti slovenske kulture in mentalitete ne le ameriški ženi, ampak tudi mnogim literarnim obiskovalcem iz tujine, dediščina skeptične kritike pa me je naučila, da nima smisla zaupati videzu pojavnega sveta.

Naj bo tako ali drugače, še vedno sem presenečen, kako jecljajoče zasilni so moji poskusi razlage, ki se ob *fenomenih nacionalnih samoumevnosti* razpršijo kakor dež ob gladkem gosjem perju. Pomislite: zapeljivi gib ženske roke in k tlom povešene oči na dvorišču v mediteranskem Piranu; kolektivna obsesija strahu pred prepihom; način, kako izproženi komolec zaščiti k ustom prinešeni kozarec; romarske množice pod alpskim slapom Savice, ki ga je romantično pero Franceta Prešerna v svojem znamenitem verzem epu povezalo s prvo izmed mnogih historičnih konverzij Slovencev, s prekrščevanjem: vsi ti detajli pomenijo za *bosonogo antropologijo* tujih obiskovalcev nekakšen šifrirani kodeks duha, s pomočjo katerega skušajo primerjalno razumeti to nenavadno majhno, a tudi žilavo "pleme".

Moja pohajkovanja po Sloveniji, te transverzale ponosa in hkrati sramu spričo nenavadnih kvalitete sodobne slovenske eksistence, ki v prvem socialnem približku izvirajo iz križanja med delnimi ohranitvami komunističnega reda in dosežki porajajoče se demokratske vladavine, vsekakor pomenijo nadvse zanimiv eksperiment. Tovrstna potovanja po deželi, za katero *sem napačno mislil, da jo poznam že samo zato, ker med njenimi tesnimi mejami živim*, mi namreč zgovorno dokazujejo, da je včasih zelo poučno imeti poleg sebe tujca, ki mu je treba razlagati zgodovino in navade lokalnega ljudstva, pri tem pa preverjati, kako težko je na kratko, a vendarle jasno in razločno, prikazati razhajajoča se mnenja o političnih implikacijah slovenske etnogeneze, pojasniti bledeči pomen neodvisne države *civitas Carantania*, opisati zgodovinski vpliv oglejske škofije, naštetih razloge za nevprašljivo identifikacijo Slovencev s kmečko kulturo Alp, ali pa razložiti vpliv baročne dediščine cerkvic po gričih na intimno razpoloženje ljudi, ki tu živijo.

Dobro se ga spominjam. Stal je tam, ta novinar, široko razprtih oči, zadihan po sestopu s ptujskega gradu, z eno nogo na pragu bifeja s kromiranim točilnikom. Prah na kapi se še ni niti dobro posedel, ko si jo je s filmsko gesto popravil nekoliko nazaj, da mu je pozno poletno sonce osvetlilo porjaveli obraz, ki je videl že Sudan in Ukrajino, Nepal in Črno goro. Bil je eden izmed tistih naklonjenih tujcev, ki jih lepota pokrajine, šarmantna mesteca, sofisticirana urbana kultura in pretanjeni intelekt "lokalnega ljudstva" po navadi tako navdušijo, da nemara potem v svojih rojstnih deželah napišejo kak članek. Novinar se je zadovoljil z iskreno in

dobronamerno pohvalo: "Ostanite še naprej skriti pod Alpami in nobenemu ne povejte, da ste tu!".

Zveni znano? Da, to je afirmativna variacija na odbijajoče vztrajno podobo ljubke in anonimne bukolične deželice, kjer ljudje živijo v tesnem stiku z naravo in torej še niso docela izpostavljeni korumpirajočim učinkom zahodne civilizacije. To je paradigma nostalgичnih levičarjev, ki večinoma še vedno parazitirajo na zgrešenem pojmu "nezgodovinskih narodov". V sprevrženem begu pred odtujeno družbo modernega Zahoda se nemara celo proti svoji volji zatekajo k ideologiji "krvi in tal", v svoji kritiki slovenske osamosvojitve pa je v pamfletistično zaostrenem eseju *Sanjačevo slovo od devete dežele* (1991) menda prvi povsem izrecno to paradigmo utelesil znameniti avstrijski pisatelj Peter Handke. Mislim, da se ne pustim preveč zapeljati svojemu pesimističnemu značaju, če pravim, da bo tak – v zadnji posledici neprijetno pokroviteljski – odnos bržkone še precej dolgo pomagal določati zaznavanje slovenske kolektivne eksistence na Zahodu.

Privlačnost in zavračanje

Nič čudnega torej, če sem z listanjem Šalamunove ameriške knjige hotel pozabiti prav tako anonimnost. Hotel sem pozabiti, da nihče izmed drugih obiskovalcev v *St. Mark's Bookstore* ne deli mojih misli o Murnovem "trsu samotnem, ki ne seje in ne žanje", o bistveni vlogi nacionalnega mita o lepi Vidi, ki si želi v neznanu, potem pa jo v tujini razjeda hrepenenje po domu; da se nihče ne more skupaj z mano posmehniti arhaičnim izrazom v Levstikovem *Popotovanju iz Litije do Čateža* in obupavati nad dejstvom, da so francoski pisci v času, ko je nastal prvi slovenski roman, svoja najboljša dela zrelega realizma že prepustili strogim analom zgodovine; da nihče ne more deliti mojih liričnih naklonjenosti, ki nihajo med apokaliptičnimi slutnjami v vizionarskem opusu Srečka Kosovela in med ekstatično združitvijo z "veliko verigo bivanja" v mistično preroški liriki Edvarda Kocbeka.

Vse te dileme in bolečine, upanja in zanose sicer vneto delim s kolegi po peresu v naših domačih književnih debatah, na tej strani Atlantika pa jih nihče niti približno ne pozna. Svet slovenske literarne ustvarjalnosti

je v ameriškem prostoru res popolna *terra incognita*. Nič ni torej nenavadnega, da nas Amerika navdaja z občudovanjem in zavračanjem hkrati.

Roman Draga Jančarja *Posmehljivo poželenje* (1993) morda pomeni naravnost vzoren primer slovenskega inverznega odziva na Ameriko, namreč razočaranega odpora spričo *razkoraka* med Ameriko kot mitom in Ameriko realnega življenjskega sveta, med Ameriko idealov o sproščeni osebni svobodi na eni in Ameriko ubijajoče delovne etike, regulacije užitka in profesionalizacije sanjarjenja na drugi strani. Ta roman kakor kakšna velika metafora z veliko estetskega poleta uprizarja tisto značilno breme anonimnosti, ki ga v dekadentni vlagi *Big Easyja*, New Orleansa, doživlja junak, sedeč v nekem baru, kjer nikomur od stalnih gostov ni niti najmanj jasno, da je ime tega otožnega pivca nekje na drugem koncu planeta povezano s slavo dramskega pisca, čigar igra je doživela premiero le nekaj ur prej, preden je njen avtor po grlu pognal prvega izmed mnogih kozarcev vina.

Romaneski junak se postopno sicer otrese srednjeevropske okornosti in sladke melanholične trpnosti, vendar le toliko, kolikor je potrebno, da se od blizu prepusti nepredvidljivim čarom mogočnega življenjskega veletoka v Ameriki in da v njem med ekscesnimi poganjki mesene slasti in vrtoglavo lucidnih meditacij počasi le dozori spoznanje, da je *njegovo avtentično mesto kljub vsem omejitvam prostora in duhovni stisnjenosti vendarle doma*. Junak torej spozna, da *še le po soočenju z drugačnim in drugim natančneje vidi dom*; vidi, kako svoj pristni prostor prepozna v majhnih mestecih, kjer vlada malenkostna in zamerljiva elita, a so vendarle prežeta tudi z naporno zgodovino prednikov, katerih dejanja ne le *inspirirajo in paralizirajo hkrati, ampak tudi etično obvezujejo prav zato, ker postavljajo meje in tako krepijo občutek skupnosti*; vidi, kako svoj dom znova odkriva v šumenju starih gozdov Pohorja, kjer se skrivata slutnja ilirskih gomil in z njimi porajajoča se eksistencialna zavezanost usodi, v kateri trdovratnost kolektivnega spomina dobi svoj polni smisel *še le v luči pravkar končane epizode v deželi, obsedeni z rituali večnega "zdaj!"*.

Moja izkušnja je nekoliko drugačna od izkušnje Jančarjevega junaka. Ob soočenju z nedoločno velikanskostjo tega kontinenta me anonimnost kot sestavina ameriškega izkustva *ni pobila, čeprav bi lagal, če bi rekel, da me ni presunila*. Občutil sem jo namreč kot obvezni davek nujnemu obdobju prilagajanja, hkrati pa sem si skušal izoblikovati neko drugo zgodbo, neki drug "narativni okvir", kakršne si sleherni med nami spontano gradi,

da sploh lahko razume dogodke vsakdanjega življenja. Zame je usoda obvezne anonimnosti – ravno narobe – že vse od tistega prvega obiska na ameriških tleh naprej pomenila *izziv*. Izziv, ki te neustavljivo vabi, da z vsemi svojimi silami pokažeš, koliko zmoreš in koliko veljaš v mestu, za katero pravijo: "Kdor uspe v New Yorku, lahko uspe kjer koli na svetu!" Nočem trditi, da mrak naše kolektivne odsotnosti v ameriškem kulturnem krogotoku ni sedel name kakor tišina pred viharjem, ki bo naplaval slovenska pisateljska imena na obale Amerike v velikem stilu. Ta tišina je danes manj gluha, vendar pa vihar, kaj vihar, lahko to sapico, še vedno čakam. Z menoj vred pa ga čakajo bržkone vsi tisti, ki jim ni vseeno, ali bo tujina poznala Slovence le po Elanovih alpskih smučeh in uspešnih športnikih ali pa tudi po njenih pisateljskih umetninah kot *ipsisima verba* eksistence v našem času in prostoru.

Morda sem prav zato toliko bolj spoštljivo in z občudovanjem pregledoval samostojno Šalamunovo "osebno antologijo", do kakršne je v *izrazito tekmovalnem literarnem življenju* Amerike izredno težko priti. Priznam: v načinu, kako me je izza drugih knjig poklicala ravno Šalamunova pesniška zbirka, se je skrival dvojni ključ. Na eni strani je zanesljivo šlo za to, da je bil tedaj, sredi osemdesetih let, ta pesnik *via facti* pravzaprav *edini sodobni slovenski pisec, ki se je lahko izkazal z ameriško knjigo*. Po drugi strani pa sva se osebno poznala že od mojih študentskih časov v začetku osemdesetih let, ko naju nista povezali le zarotništvo visoke pesniške govornice in politično naključje s cenzurirano številko študentskega štirinajstdnevnikarja *Tribuna*, ki sem ga takrat urejal, ampak najpoprej ravno eksistencialna vez prijateljstva.

Mislim, da je mogoče povsem mirno trditi, da sem eden redkih "mladih" slovenskih pesnikov, ki se ni literarno formiral prek Šalamuna. Najino prijateljstvo je nastajalo postopno: v njem sem se učil *poguma biti*, kakor je nemško-ameriški teolog Paul Tilich imenoval eksistencialno gotovost v *vztrajanju pri samem sebi*. Hočem reči, da se nisem učil, kako pisati, ampak kako se gibati po socialnem in kulturnem prostoru. Kar zadeva individualno zorenje, poskuse, kako vzpostaviti kontakte s tujino, kako tujina postane tvoja začasna domovina, prodiranje v tuje simbolne svetove, to me je od nekdaj vznemirjalo, na tej ravni mi je Šalamunov zgled nedvomno "prihranil" kakšno desetletje poskusov in napak. Na neki zgodnji točki morda celo čisto konkretno z osebnim pregovarjanjem, s katerim me je

na koncu prepričal, da se nisem kot nemiren mlad študent prijavil v francosko tujsko legijo, čeprav sem imel že nekaj formalno urejenih postopkov za to – kot vidim zdaj – romantično zapeljevanje velikanske avtoritete zla.

Prav Šalamun me je potrpežljivo učil, kako jalovo, če že ne izrecno nevarno je *slovensko manihejstvo v odnosu do tujine*: ali nekritično *padamo vznak od navdušenja* spričo knjig, idej in zamisli, ki prihajajo z Zahoda, ali pa se samovšečno *trkamo po prsih* od ravno tako nekritične kontemplacije svojih lastnih popkov, torej od opojenosti z vsem slovenskim. Na eni strani potemtakem stojijo tisti, ki uslužno hitijo vzklikati "na zdravje!", ko v New Yorku kihne ta ali oni gospodar kulturne mode, na drugi strani pa se junačijo tisti, ki prezirljivo vihajo nos nad primerjalnimi standardi, češ da je slovenska usoda tako prekleto enkratna, pa čeprav za visoko ceno, ki nas zlahka požene v ogrado dušeče izolacije.

Oba manihejska tabora se zgledujeta pri *filozofiji jare gospode*, sta udeleženca krčevite obrambe mentalitete, v kateri se v delih Janka Kersnika ogleduje sijajno portretirani, pa nikoli odmrli "trg" ali – kot bi rekli Srbi – "palanka": prostor, ki *ni več vas, mesto pa še ni*. Z drugimi besedami: lažni svetovljani, ki jim mednarodni pretok idej ne pomeni *simbolne menjave darov*, ampak supermarket, v katerem so le porabniki, ne pa tudi producenti, če naj uporabim ekonomski žargon; ki razumejo mednarodno kroženje idej kot zakladnico, v kateri le pasivno strežejo svojemu hipnemu ugodju, ne da bi jo znali obogatiti in razširiti s samozavestjo svoje lastne vizije; taki *lažni svetovljani niso v svojem jedru nič manj provincialni kakor slovenski kralji na Betajnovi*, za katere mora nacionalna kultura nujno ostati imuna na mednarodni prepah, da bi bili lahko prav oni sami še naprej prvi na vasi, ker si v mesto niti nosu ne upajo pomoliti.

Po drugi strani me je Tomaž Šalamun glede osebne drže iniciiral – kolikor je to pač mogoče – v spretnosti *gibanja po mednarodnem parketu* in mi odpiral svet onstran Karavank, zlasti v Ameriki. S svojim razumevanjem poezije kot estetske discipline, s svojim patricijskim odnosom do *neponovljive eksistencialne izkušnje*, ki v idealni legi daje tudi *neponovljivo lirsko vizijo*, z nesebičnim posredovanjem svojih kontaktov, pomembnih osebnosti in profesionalnih ustanov, predvsem pa z nenehnimi pesniškimi debatami in praktičnimi nasveti je pomembno prispeval k temu, da sem zmožni – veliko let po prvem obisku v tisti knjigarni in veliko mesecev burnega življenja v prostovoljnem ameriškem eksilu pozneje – *izgubiti*

manjvrednostni kompleks pesnika neznane tradicije. Šalamun je potemtakem prispeval k temu, da sem v soočenju s tujimi literarnimi in socialnimi idiomi spoznal, kako konec koncev ni odločilna velikost (in s tem pragmatični vpliv, ugled, teža) nacije, ki govori jezik, v katerem pišeš, ampak da je *odločilen le avtentični kozmos poezije, ki jo ustvarjaš tako, kot ti govori božji in sočasno demonski glas.*

Narodni torzo

Ko sem deset let po svojem "prelomnem" obisku v *St. Mark's Bookstore* stal za govorniškimi odrom ene najbolj prestižnih umetniških ustanov novega kontinenta, ki le redko vabi neameriške pesnike na literarni nastop, *The Academy of American Poets* v New Yorku, me je navdajal skorajda otipljiv občutek patetičnega ponosa. Tomaž Šalamun, moj zvesti zavetnik in hkrati edina referenca pri samotnem jadrnanju skozi valove ameriškega in mednarodnega pesniškega življenja, za tem odrom še ni stal.

Drhtečih rok in suhih ust sem se pripravljaj na recitacijo iz svoje prve ameriške knjige pesmi, *Anxious Moments* (1994), ki sva jo v angleščino prevedla skupaj z ameriškim prijateljem in pesnikom Christopherjem Merrilom. Treme mi ni blažila le pravkar opravljena bralna turneja po nizu ameriških univerz, teh otočjih vrhunskega duha v morju barbarstva. Tremo mi je blažil predvsem neki paradoksalen občutek samozavesti, ki mi je bil popolnoma neznan pred desetletjem, ko sem v *St. Mark's Bookstore* melanholično listal Šalamunovo knjigo.

Brez referenčnega okvira, brez znane tradicije, brez velikih literarnih predhodnikov, ki bi iz slojev spomina zmogli v glave moje ameriške publike simbolno zasidrati mojo večerno recitacijo, brez teh orientacijskih točk, ki bi moje *pesmi v prozi* pomagale umestiti v širši kulturni kontekst, sem prišel do velikega javnega nastopa v deželi, v kateri za ime moje domovine večina prebivalstva ni niti slišala, kaj šele, da bi ga znala črkovati.

Tisti trenutek, ko se je po obveznem uvodu, v katerem je Aga Shahid Ali, ameriški pesnik in kritik, s kratkim izbruhom navdušenja orisal mojo poetiko in jo umestil v skico okvira, predstavljenega z nekaj temeljnimi razsežnostmi slovenske eksistence (protestantizem in prevod Svetega pisma, obsežna tradicija katolicizma in občutek občestva, partizanstvo in povojni komunistični režim), petsto parov oči iz publike zazrlo vame; tisti trenutek,

ko se je neslišno sprožila kamera, ki je snemala nastop za *komercialne in arhivske namene*, in sem najprej eno pesem recitiral v maternem jeziku, nato pa po ustaljenem redu tovrstnih nastopov prešel na dobro izurjeno angleščino, takrat sem morda tako silovito kot še nikoli doživel *denuement*, streznitev in pristanek na trdih tleh dejstev. Bolečče sem se zavedel, da je imel Šalamun prav, ko je nekoč grenko ugotavljal, da smo Slovenci nekakšen *narodni torzo*.

Charlesa Simica, ki je bral za mano, seveda ni bilo treba posebej predstavljati. Ne le zato, ker je ta slavni ameriški pesnik, ki je tudi meni naklonjeno napisal nekaj pomembnih priporočil, pobral že mnoga zavidljivo prestižna priznanja, med drugim tudi Pulitzerja in MacArthurjevo *nagrado za genije*, ampak tudi zato, ker trojna umeščenost njegove poetike pač ni potrebovala posebne razlage. Tradicija srbske folklore, inovativnega opiranja na ljudske mite in kozmično prvinskost, iz katere – poleg francoskega nadrealizma in ameriškega imagizma – Simic estetsko izhaja, je bila namreč dobro znana že Goetheju in evropski romantiki. Ta prvinski upor in brez-kompromisni vitalizem sta v svoji do absurda prignani patološki razsežnosti – kakršno je, da ne bo pomote, Simic pogosto javno kritiziral – postala danes znana vsemu planetu nemara predvsem po tistih poganjkih, ki so se sramotno razkrili v ruševinah Vukovarja in Sarajeva, Žepe in Goražda.

Naj bo tako ali drugače: slovenska književna tradicija, z njo pa tudi jaz, ki pišem v njenem ne preveč radodarnem naročju, sva *potrebovala pomoč ljubeznivega uvodničarjevega glasu*, da bi bila sploh predstavljiva vsaj za potrebe tistega nastopa. V jezero moje samozavesti je polagoma začel kapljati temni dež streznitve, ki me je z neprijetno vztrajnostjo silila, da v manku slovenske navzočnosti na ameriškem kulturnem zemljevidu ugledam tisto *belo pego*, tisto neznano pokrajino, za katero je domiselnost srednjeveških kartografov uporabljala zgovorno oznako, *ubi leones*, "tam, kjer so levi", se pravi, da so z njo označevali neraziskano območje, kamor še ni stopila zemljemerčeva noga.

V tej optiki se mi je začelo tudi mnogo bolj razvidno svitati, da ravno v tem manku kulturnega in literarnega konteksta, kakršnega nam (v mednarodnem merilu ne) preskrbi nacionalna tradicija, morda leži razlog, zakaj se je Šalamun tako sistematično, obsesivno in s precej mitologizirajočega talenta lotil gigantskega utopičnega projekta: *izumiti svojo lastno idiosinkratično tradicijo!* Njegovo približevanje k izpolnitvi, ki je pesnik ne

more nikoli doseči, nadvse nazorno priča, kako velika je potreba po tem, da bi bili nekje doma, pa četudi samo zato, da bi se toliko bolj odločno, vzneseno in pustolovsko vedno znova odpravljali na *route royale* radikalno osebne imaginacije, se pravi, na širono pot tisočerih možnosti, ki na videz ne pozna vrnitve na ozkosrčni domači prag.

Tomažu Šalamunu je v svojih pesmih – in delno tudi v pogovorih za revije in časopise – res uspelo vzpostaviti razmeroma čvrsto *mitološko zgodbo*, s svojimi (nemara judovskimi) uglednimi predniki, apokrifno heraldiko, kozmopolitsko geografijo, razgibano zgodovino, ezoteričnimi simboli, ljubljenimi osebami, s tako rekoč celotnim pandemonijem vseh ljudi, živali in stvari, ki se jih je kot pesnik nekoč dotaknil in jih s tem za vselej magično vpel v neskočno Biblijo svojih biografsko liričnih dokumentov, iz katerih je – mislim – razvidno, da ta *slovenski pesnik svetovnega formata* Wittgensteinovemu izreku o mejah jezika ni dovolil, da bi ga ohromil pri njegovih fizičnih in metafizičnih potovanjih. Nasprotno, ker mu je v mednarodnem liričnem avanturizmu manjkalo nacionalne literarne tradicije, tj. jezikovnega sveta, je Šalamun pač storil *pogumen korak v temno brezno neznanega*, korak v prostor, v katerem najboljšim nemara vendarle uspe, da odločilno subvertirajo Wittgensteinov vzklik.

Pišejo torej tako, kakor da so "meje mojega sveta tudi meje mojega jezika". Kolikor sveta simbolno in eksistencialno "pokriva" posameznikova izkušnja, toliko je namreč na razpolago tudi jezika. Usodna primarnost materne jezika v tej redko videni optiki vrhunskih besednih umetnikov potemtakem razvodeni, pritisk njenega imperativa pa nomadsko migrira na daljno obrobje ustvarjalnega zanimanja. Z drugimi besedami: pripadnost primarnemu kolektivu izgubi naravo jezikovne narodenosti, saj se – z daljnim odmevom na goethejevsko svetovno literaturo – najbrž oblikuje predvsem kot *Waltverwantschaftung*, "sorodnost po izbirah".

In vendar tudi Šalamunu ta veliki met ni uspel v celoti, četudi se mu je od slovenskih piscev nemara najbolj približal. Če bi imel namreč na razpolago *sočasne prevode tistega estetskega in idejnega tkiva*, v katerem je začel svojo umetniško kariero, tj. okvir slovenskih avantgardnih gibanj v šestdesetih letih, potem bi – o tem sem povsem prepričan – Šalamunov prispevek v zakladnico svetovnih liričnih inovacij našel svoje *rutinsko mesto v standardnih enciklopedijah Zahoda*. Naredimo kratek ovinek, da bo ta drzna trditev dobila jasnejši smisel.

Reizem onstran slovenskega okvira

Eksperimentalna vznesenost, nujna jezikovna aroganca, vročični napad na trdnjavo humanizma, izgon transcendentnega reda in upor proti smislu, kakršnega nosijo pravila slovnice in skladnje, osamosvojitve stvari od besed, korenita avtonomija jezikovnega gradiva itn. To so le nekatere izmed karakternih potez, po katerih danes podiplomski študentje moderne književnosti po vsem svetu zlahka prepoznajo semiotiko tiste posebne pesniške šole, ki se je pod imenom "L=A=N=G=U=A=G=E" najprej začela v sproščeno boemskih caféjih San Francisca, kot obstransko umetniško gibanje s svojim nadaljevanjem žlahtnega izročila *epate le bourgeois* vznemirila književni svet majhnih ameriških revij, nato pa varuhom akademskega pečata prisolila zvenečo zaušnico, danes pa so njeni poglavitni umetniški in kritiški nosilci, na primer znani pesnik Charles Bernstein, končali kot pesniški *tycoons* na uglednih univerzah, nadzorjuoč nemara že v frazo skrepenelo gibanje, ki je v sedemdesetih letih pomembno osvežilo in razgibalo ameriško književno življenje.

Usmerimo zdaj žaromete naše pozornosti tja, kjer se Jadransko morje najgloblje zažre v celino, pa bomo v kulturnem kontekstu svoje lastne polpretekle zgodovine začudeni opazili, kako se je na Slovenskem tako rekoč identično literarno gibanje, značilno imenovano *reizem*, začelo že celo desetletje prej. Tomaž Šalamun, Franci Zagoričnik, Iztok Geister-Plamen, Tomaž Kralj, Andrej Medved, Matjaž Hanžek in mnogi drugi slovenski pesniki so lirično zažareli v šestdesetih letih, in to iz upora proti sentimentalnemu humanizmu, ki so ga eksistencialistični glasovi Zajca, Strniše in Tauferja sicer uspešno zavrnil, za odločno zrušitev večine tedanjih izraznih in kompozicijskih norm pa je bilo vendarle treba počakati na vzpon neovantgardizma. Od pojava poetike, ki jo utelešajo reizem, karnizem, ludizem, ti poganjki neovantgardnega zanosa, slovenska pesniška tradicija vsekakor ne bo nikoli več to, kar je bila pred njim.

Slovenski neovantgardni pesniki na čelu s Šalamunom (ta je na vrhuncu reističnega gibanja v začetku sedemdesetih let začel svoj neskončni cikel potovanj v Ameriko in se dejansko pozneje, že kot povsem formiran umetnik, tudi osebno družil s pesniki šole "L=A=N=G=U=A=G=E", z Bobom Perelmanom vred) so s svojim osredotočenjem na imanentne možnosti jezika – *lingvizem* ni po naključju pomenil še ene izmed posrečenih oznak tega

gibanja – nakazali mero, do katere *niso le sledili mednarodnim tendencam, ampak so jih v svojih najboljših delih celo vizionarsko napovedali*. Iz tega zornega kota ni torej prav nič pretirano trditi, da je v Šalamunu mogoče videti mednarodnega pesnika šole "L=A=N=G=U=A=G=E" *avant la lettre*.

Ko bi bila ustvarjalna domiselnost Šalamuna in njegovih slovenskih kolegov na temelju takojšnjih prevodov v "večje" jezike torej znana v mednarodnih ali vsaj v ameriških književnih krogih, potem bi nemara ne bilo neupravičeno pričakovati, da bi se vetrovnica literarnih tokov morda obrnila drugače. Kot je plodoviti guru zahodne kritične teorije Frederic Jameson v svoji znameniti, izredno vplivni in nenehno citirani razpravi *Postmodernizem ali logika poznega kapitalizma* (1984) analitično prikazal značilne pomenske in formalne poteze v pesmi Boba Perelmana, enega boljših pesnikov šole "L=A=N=G=U=A=G=E", v njeni teksturi iščoč univerzalni odtis porajajočega se postmodernega stila in tako svetovno bralsko publiko opozarjajoč na Perelmanov lirski opus, tako bi povsem legitimno lahko storil – zakaj ne? – s katero izmed Šalamunovih pesmi.

To pa bi Jameson lahko vsaj načeloma storil le pod enim pogojem. Moral bi namreč imeti *možnost izbire*, ki bi mu omogočila, da bi za Šalamunovo poezijo sploh vedel! Šalamunova pesem bi potemtakem morala biti *dostopna v vsej svoji celotni pesniški in zgodovinsko-kulturni pojavnosti*, tj. da bi ne bila dostopna le sama na sebi kot izolirana lirski zgradba, ampak bi se ponujala kot sestavni, četudi daleč najbolj izpostavljen del širšega umetniškega gibanja. To se pravi, da bi *nastopila kot del tistega kolektivnega konteksta*, o nujnosti katerega sem govoril v začetku tega spisa. S tega vidika bi bil slovenski umetniški *reizem*, ki danes leži pokopan v arhivih lokalne literarne zgodovine, poleg ameriške šole "L=A=N=G=U=A=G=E" prav gotovo prispeval svoj delež k svetovni avantgardni eksploziji v dobi, ki je nemara poslednja še znala prepoznati dramatični potencial v kritiki tabujev umetniškega izraza, preden se je ta razdrobil v metastaze postmodernega brbljanja, v katerem sicer drži, da *anything goes*, eksistencialno zavezujoče in estetsko vznemirljivo pa ni več nič.

Na tej ravni tudi že lahko zapopademo smoter, ki se skriva v prevodih slovenskih literarnih umetnin v tuje jezike. Gre namreč za to, da Slovenci vse preveč enostavno radi zavzemamo pasivno držo *vis-a-vis* zahodne in ameriške kulture, zadovoljujoč se le s sprejemanjem umetniških tokov, estetskih teženj in simbolnih znakov svetovne "globalne vasi". Pri tem pa

se ne zavedamo, kako je *vklučenost v mednarodne (ne le ekonomske, ampak tudi kulturne) povezovalne procese pravzaprav dvosmerna ulica*; kako nacionalna samozavest ne more kar naprej preprosto živeti le od nenehnega ritualnega zaklinjanja o slovenski posebnosti, ki leži v jeziku, ohranjenem in razvitem pod historično neprijetnimi pritiski nemških, italijanskih in balkanskih dominacij, ampak se mora napajati tudi v prepričanju, da *posebni zorni kot slovenskega pisca lahko razkriva neko posebno zgodbo, spričo katere bo šele mogoča celotna slika danega zgodovinskega momenta in večnosti, s katero je trenutek noseč*.

Zahtevni kriteriji Amerike

Brez zgodb postane življenje namreč dolgočasno, brez poezije in hrepenenja, ki raste med krhkimi verzi, pa človek postane butast, kot bi rekel Georgy Konrad. Prav *mythos*, tj. zgodba o eksistencialni človeški drami, vedno pomeni tisti odločilni vzvod, ki šele zares sproži naše sanjarjenje, ogorčenje in so-čutje. Na koncu nam soočenje s tako umetniško zgodbo omogoči tudi *jasnejši pogled v svojo lastno zgodbo, lastno usodo*. Umetnosti, ki uprizarja skrivnostne sile, ki oblikujejo in uničujejo naša življenja, se namreč nismo pripravljene odpovedati zato, ker bi brez njenih čarobnih učinkov morali priznati, da življenjska zavezanost *upu in strahu* nujno razvodeni v kratkočasno, a tudi kratkotrajno modno muho. Tega se bržčas vsi vsaj potihoma zavedamo.

Prav ta zavest v naših zbeganih srcih ohranja starodavno slutnjo o zmožnostih *mythosa*, ki pod spretnim pisateljskim peresom iz zgodbe o posamezniku prerašča, *pars pro toto*, v pljuskajoče valove zgodbe o družbi, s tem pa o velikih in pomembnih problemih sveta, ki ga živimo prav tako, kakor ga živi posameznik iz umetniškega teksta: z njim si delimo iste bolečine in ljubezni.

Otroštvo človeštva dobro pozna *nezaobidljivo zvezo med individualno usodo in usodo širšega zgodovinskega ter družbenega sveta*, saj so v antiki dobro vedeli, da je za prepričljivo umetniško besedilo značilno, da "o tebi zgodba govori", *de te fabula narratur*. S prihodnjimi ameriški prevodi in ameriški knjigami bojo slovenski pisatelji nemara znali gojiti tudi upravičeno upanje, da bo njihova osebna in naša kolektivna zgodba govorila torej posameznikom po vsem svetu. Ameriška knjiga namreč prinaša ne

le prostor na največjem knjižnem tržišču na svetu, ampak postaja dostopna vsem, ki danes govorijo, berejo in pišejo angleščino, ki je *lingua franca* sodobnega sveta. Teh pa je danes že več kot tistih, ki imajo angleščino za materni jezik. Na temelju sodobnih ameriških prevodov knjig, ki prihajajo iz delavnic poljskih, čeških, litovskih in romunskih pisateljev, tudi sam na primer zvedavo spremljam – skupaj z mano pa vsi, ki ne znajo vsaj pol ducata vzhodnoevropskih jezikov – sočasni utrip teh pomembnih nacionalnih književnosti, v katerih je zgodovina vsaj v grobih potezah potekala podobno kot pri Slovencih. Prav v tej *dialektiki posameznega in univerzalnega* morda vendarle leži šibki, a edini dokaz v podporo mojemu trdovratnemu prepričanju o nujnosti imperativa, spričo katerega najboljši slovenski pisci morejo in morajo preseči omejitve, kakršne prednje postavlja boleča odsotnost nacionalnega književnega konteksta v svetovnih prevodih.

Seveda vem, da je ameriški življenjski stil *bistveno hitrejši, napornejši in zahtevnejši od slovenskega*, a je prav zato tudi "obraba eksistencialnega materiala" večja. Hkrati pa je res tudi to, da so – kot nezanemarljiva protiutež – tudi socialne, intelektualne in kulturne prednosti večje. Zlasti veliki metropolisi, New York City, San Francisco, Boston, Chicago, ponujajo nenehno parado svetovnih vrhuncev v umetnosti od koncertov, literarnih nastopov, knjig, filmov, oper, likovnih razstav, gledaliških predstav itn. Vse to vrenje je kajpada spodbujajoče, četudi včasih morda preveč obremenjujoče. Z vstopom na ameriški književni zemljevid se je posamezni pisatelj namreč prisiljen meriti z *najboljšimi in najpametnejšimi* z vsega planeta, ne pa samo s pisci ameriške nacionalne tradicije. *Amerika namreč že vsaj od druge svetovne vojne naprej ni več ena sama tradicija, ampak uteleša reprezentativni oder vsega sveta in se zato tudi sonči v žarometih pozornosti, ki jih vanje upira ta svet.*

Ker sem se kljub ponujeni univerzitetni karieri iz Amerike vrnil, ni težko uganiti, za katero izmed obeh grobo nakazanih alternativ se intimno odločam sam. Vendar pa mi to ne brani, da ne bi poudaril, kako so prav zaradi opisanega vrenja *standardi literarnih in kritičnih dosežkov v Ameriki višji*. To ne pomeni, da avtomatično pišejo boljše. Vendar pa imajo precej bolj razvejeno umetniško in kulturno življenje z založbami, revijami, antologijami, recenzenti, nagradami itn. Vse to omogoča veliko *hujšo in ostrejšo konkurenco*, le-ta pa spet sproža nenehne zahteve po dvigovanju kriterijev za kompetentno pisanje. Niti misliti si ni mogoče, da bi v Ameriki na primer

kritiki lahko priobčevali v književni prilogi najuglednejšega nacionalnega dnevnika (na primer *New York Times Review of Books*), če ne gre za res inteligentne, pretehtane, duhovite in stilistično izpiljene kritiške dosežke. Tam namreč tista – pri nas še vedno obilno prakticirana – samozadovoljnost urednikov, ki ob koncu redakcije veselo "napolnijo vse stolpce" ne glede na kakovost člankov, vodi v takojšno izgubo ugleda in na urad za nezaposlene.

Uredniki in pisci si namreč nenehno gledajo pod prste in drug drugega hlastno presegaajo: od tod tudi vsaj v "glavnem toku" kulturne produkcije izhaja taka obsesivna osredotočenost na lokalno ameriško dogajanje. Kar pa zadeva književnost in zlasti poezijo, je na splošno vzeto *nekako običajno, da pesnik objavi svoj lirski prvenec v svojih poznih dvajsetih letih*, še prej pa se njegov glas *temeljito preverja* po mnogih revijah in periodičnih publikacijah. Konkurenca je enostavno prevelika, da bi se lahko zgodili takojšnji radikalni preboji. To je nekako dobro, saj tak mehanizem *ohranja in neguje estetske standarde na zavidljivi višini*, hkrati pa slabo, saj na primer izrazito izvirnega glasu, ki se res globinsko razlikuje od vzpostavljenega konteksta, večina te književne in založniške mašinerije *ne bo znala ali mogla prepoznati*.

Meni osebno, recimo, vrhunski ameriški pesnik in za mnoge največji živeči lirik Amerike, John Ashbery, ki sem ga leta 1995 prevedel za knjižno zbirko "Lirika" založbe Mladinska knjiga, sicer ni intimno blizu, vendar zlahka prepoznam velikansko avtoriteto izvirnega lirskega glasu, ki je pri delu v tej poeziji. Ashbery, ki je bil po svojem zgodnjem uspehu nekakšen "čudežni deček" ameriške poezije, pa je prej izjema kot pravilo. *Vzpon je po navadi postopen, počasen, individualna poetika se nenehno preverja ob kritiki in drugih glasovih*, hkrati pa je vsakega na novo prihajajočega pesnika treba brati v luči velikanske nakopičene gmote knjig iz preteklosti in sedanjosti, zato je jasno, da je *selekcija težja in dolgo trajnejša*.

Tisti, ki ameriške kulture ne poznajo od blizu – taki so po navadi tudi najglasnejši pri ihtavih obredih omalovaževanja – seveda ženejo molilni mlinček public, češ da je književnost v Združenih državah vedno bolj stisnjena na raven "porabniškega blaga", "površnosti" in "zvezdnitva". Taki in podobni so člani pojasnjevalne verige, s katero pa si, domnevam, izčrpani evropski duh prikriva današnje pomanjkanje inventivnosti. Res je, na ravni kolportajnih uspešnic seveda gre za estetski svet kot blago.

Ob tem dejstvu se ne spleča izgubljeni besed. Vendar pa je Amerika najzanimivejša v *nepregledni množici revij ter majhnih in univerzitetnih založb* (od daleč teže zaznavnih), ki držijo odprt prostor za vsakovrstne eksperimente in testiranje spoznavnih in umetniških meja.

Hkrati pa ameriška intelektualna in umetniška občutljivost, na dosežkih zahodne civilizacije vzgajana na tradicionalno elitnih univerzah "bršljanove lige", ki so vodilne na svetu (Harvard, Yale, Columbia, Princeton itn.), oblikuje sofisticirano urbano mentaliteto, zaradi katere je Danilo Kiš, po mojem največji južnoslovanski pisatelj tega stoletja in evropski mojster *par excellence*, nekoč navdušeno izjavil, da bi se iz Pariza takoj preselil v New York, če bil le znal dovolj dobro angleško.

Videti se v zrcalu te mentalitete, preskusiti estetsko moč in eksistencialno težo svoje lastne poetike, preveriti domet slovenske lirične tradicije, načeti zaroto brezbriznosti, ki obdaja pisce maloštevilnega jezika, hkrati pa tudi vsaj malo postaviti na laž *samoizpolnjujočo se prerokbo* o obrambni naravi slovenskega književnega utripa, ki se zvečine ne zaveda, kako – analogija je zaradi navdihujoče bližine *poezije in vina* bržkone docela primerna – ni mogoče niti sanjati, da bi bil kdo lahko dober poznavalec vin, če brbončice njegovega jezika poznajo zgolj in samo odličnost vinogradniških sokov med Brdi in štajerskimi griči: svetlobe vseh teh velikih izzivov so me iz depresivne agonije vodile k evforiji, da sem po nekaj letih življenja v New Yorku in po razmeroma številnih objavah pesmi v ameriških literarnih revijah poskusil poiskati prostor tudi za *pripravo in natis antologije sodobnega slovenskega pesništva v Ameriki*. Tako sem najbrž hotel preveriti, ali zna slovenska lirika stati sama zase, neodvisno in samostojno, in bo šele kot taka zmožna govoriti *svojo zgodbo*, ki bo lahko v nekem smislu morda postala tudi zgodba ameriškega in mednarodnega bralca.

Kamenček v svetovnem mozaiku

Pojma nisem imel, kako naporna bo ta divja norost, v katero sem se bil prisiljen odpraviti v svojem prostem času, se pravi, zvečer in potem, ko sem v zgodnjih devetdesetih letih "odkljukal" dnevne akademske obveznosti doktorskega študija, zaradi katerega sem sploh lahko užival formalni status gosta v Amerika. Niti predstavljati si nisem mogel, da bom imel že elementarne težave z gradivom: častitljiva *The New York Public Library*

in slovanski seminar na Columbia University, kjer izbira knjige požrtvovalna bibliotekarka, žena našega vodilnega jezikoslovca in enega redkih ameriških humanističnih profesorjev slovenskega rodu z mednarodnim ugledom, Rada L. Lenčka, sta seveda po naravi stvari lahko ponujala le omejeno število naslovov iz sodobne slovenske poezije. A ko sem se enkrat odpravil po spirali dantejevskega pekla amaterskih urednikov, nisem želel vreči puške v koruzo. Zagrizeno kakor buldog sem porabil neštete dneve potrpežljivega pogajanja s tistimi *tremi, štirimi prevajalci v ameriško angleščino, ki jih Slovenci sploh imamo* in nam jih med njihovim podiplomskim študijem na eni izmed redkih ameriških univerz, kjer je mogoče vsaj načelno poslušati kurze iz slovenščine, niso zaradi večje odmevnosti in prepoznavnosti speljale druge (večje) slovanske književnosti.

Obupaval sem nad slovensko pesniško obsedenostjo z obvezujočo "patologijo soneta", ki jo prakticiram tudi sam, saj je sonet tako rekoč nemogoče ustrezno prevesti. Pisal sem prošnje za finančno podporo in potrpežljivo čakal, spoznal nekaj slovenskih poslovnežev v New Yorku, ki sem jih želel navdušiti za filantropsko dejavnost, in zbral nekaj pomembnih sto dolarjev začetnega kapitala. Več kot enkrat sem bil že tik pred tem, da dvignem roke od tega utopičnega projekta, ki mi je nenehno pil energijo in cefral živce. Premetaval sem rokopise, zbiral in razvrščal pesmi, sugeriral popravke, previsel ure in ure pri telefonu in pri pisanju rotečih pisem v majhni sobici na Vzhodni enajsti cesti v boemski četrti New Yorka, kjer sem lahko živel le zaradi dobrohotne naklonjenosti prijatelja Igorja Štruklja, čigar emigrantska biografija uteleša tipično zgodbo "človeka, ki se naredi sam", saj se je od faliranega ljubljanskega študenta in pometaja tovarniške dvorane v Brooklynu povzpел do izumitelja s priznanimi patenti in do vodje razvojnega oddelka v velikem ameriškem podjetju za izdelavo instrumentov očesne kirurgije, s katerimi je Vladu Pfeiferju, enemu vodilnih slovenskih oftalmologov, lani na primer uspelo osvojiti celo prestižnega medicinskega oskarja.

Iz tega *komandnega stolpa slovenske književne promocije* v Ameriki, kakor sem v hitro minljivih napadih grandomanstva, ki pa so seveda – nisem si delal nikakršnih praznih upov – pomenili le temno stran anonimnosti, imenoval študentsko sobico s štedilnikom in posteljo v enem prostoru, sem se dan za dnem odpravljal na pohode v utripajoča nedrja *mesta, ki nikoli ne spi*, da bi na bralnih večerih in književnih soarejah, na hitrih

opoldanskih kavah in v pijanski omami nočnih zabav pri majhnih založnikih in literarnih zanesenjaki vztrajno preskušal možnosti za natis "moje" antologije, za katero sem upal, da bo *prvi kamenček v mozaiku točno tistega referenčnega okvira, ki sem ga pogrešal ob svojem prvem prihodu v "Novi Kanaan"*.

Sprijaznjeni realizem človeka, ki ve za svoje omejitve, mi je govoril, da *velike založbe za mojo zamisel ne bom mogel navdušiti*. Bi lahko bilo drugače? Težko. Slovenske lirike v kakšni izmed posebnih števil, ki bi bila v celoti namenjena le naši ustvarjalni tradiciji, ni predstavila niti ena izmed veljavnih književnih revij. Kaj smo sploh imeli? Nekaj siromašno redkih "blok" s prgiščem pesmi v revijah, ki sem jih lahko preštel na prste ene roke; *The Poetry Miscellany Chapbooks*, ta serija skromno oblikovanih, čeprav dragocenih drobnih knjižic posameznih slovenskih pesnikov, objavljenih v zanemarljivo skromni nakladi, za katero je z mnogo občudovanja vredne pozornosti poskrbel Richard Jackson, stalni prijatelj iz Vilenice, pesnik in profesor na Univerzi v Tennesseeju; knjiga Tomaža Šalamuna pri Ecco Pressu, resni njujorški založbi; nekaj posameznih lirskih glasov v različnih antologijah vzhodnoevropskega pesništva od Penguinove do Maxwell MacMillanove: to je bilo vse, kar sem tedaj zmozel naštet. Do urednikov, ki sedijo za gladko spoliranimi mizami v uglednih založniških hišah, kakršne so na primer *Random House, Simon & Schuster* ali *Farrar, Strauss & Giroux*, zato nisem niti poskušal priti. To bi bila izguba časa.

Moja vsakdanja romanja po različnih slojih literarne orbite, gostovanja na univerzah, vnete razlage, pazljivo sestavljene prošnje, strastna advokatura nekega mita in več mučnih zavrnitev so končno vendarle pognali v otipljiv sad. V času, ko se je slovenski republiki ravno še uspelo umakniti repu, s katerim je začel krvavo opletati zmaj balkanske vojne, se je po posredovanju prevajalke Sonje Kravanje in mojem osebnem obisku na skrajnem jugozahodnem kotu Združenih držav za zamisel vendarle ogrel majhen založnik iz mesta Santa Fe v državi Nova Mehika. Antologijo *Prisoners of Freedom: Contemporary Slovenian Poetry* je leta 1993 natisnil *Pederal Press* v seriji, v kateri je v knjižni obliki že prišla na dan antologija francoske, korejske in mednarodne eksperimentalne poezije.

Ko sem po dveh letih napornih pogajanj, popravljanja krtačnih odtisov, preprirov s tiskarjem in lektorskih posegov šel na pošto pri *Penn Station* v New Yorku iskat paket z desetimi primerki svoje antologije, mi je od

vznemirjenja drhtelo srce kakor mozoljavemu mladeniču, ko gre na svoj prvi randi z žensko, ki mu je končno usmiljeno naklonila težko pričakovano priložnost. Kar s tresočimi prsti in stanovanjskim ključem sem neučakano raztrgal masten ovojni papir. Zelena knjiga z nežnim angelom Metke Krašovec na naslovnici je nedvoumno pričala, da ne sanjam. Končno! V rokah sem držal *prvo antologijo slovenske lirike v ameriški izdaji*. Prva antologija, v kateri se slovenski pesniki ne tiščijo pod steklenim zvonom vzhodne Evrope ali Jugoslavije. Prva antologija, kjer stojimo sami, brez izgovorov in brez olajševalnih okoliščin. Taki, kakršni smo po milosti od boga danih slavčkovih glasov in po dobrohotni zvestobi prevajalske spretnosti.

Kako bi potemtakem lahko tečnaril, če so bile nočne more ameriških tiskarjev, slovenske črke "č", "ž", "š", tu natisnjene postrani in s strešicami, ki včasih pokrivajo celo sosednje črke? Kako bi torej lahko sitno ugotavljal, da se je površnemu oblikovalcu mudilo, da odtis črne barve ni najboljši in da margine na zrcalu strani niso poravnane? Tedaj ni bil čas za premislek o kazalu, ki ne vključuje Gustava Januša ali Ivana Minattija, niti se nisem bil voljan spraševati o skromni distribuciji te knjige. Nacionalna lirski tradicija je s to antologijo, kakor koli je že po oblikovni in vsebinski plati pomanjkljiva, vendarle doživela svojo *iniciacijo v ameriško "republiko književnosti"* in se s tem pridružila drugim nacionalnim antologijam, ki v nas strmijo s knjigarniških polic širom po tej velikanski in vplivni deželi.

Sem, v to deželo, ki kakor *velikanski kulturni laboratorij preskuša vzdržljivost osebnih identitet in kolektivnih pripadnosti*, so morali priti celo znameniti velikani misli, kot so na primer Jacques Derrida, Julia Kristeva, Jean Baudrillard in Jean-Francois Lyotard, da bi jih šele ameriški prevodi njihovih galsko zapletenih knjig dokončno, odločilno in daljnosežno izza lokalnih ograj teoretskega življenja na levem bregu Sene pognali na rimsko cesto svetovnih zvezd na mednarodnem filozofskem nebu. *Brez ameriške knjige* namreč nihče izmed literarnih ali kritičnih piscev, teh "bastardov Gutenbergove galaksije", kakor bi rekel Salman Rushdie, *ne more upati na status svetovno odmevnega glasu v današnjem svetu*, ki ga v dobrem in slabem definirajo *pax Americana*, nenehno obratujoči intelektualni mlin elitnih ameriških univerz, potrebe in muhe ameriškega knjižnega trga in nespodbitna vplivnost ameriške množične kulture.

Ko pišem te vrstice in mi misel omahuje pod težo neznosno kompleksnih sodobnih procesov, ki tujino in dom zapletajo v nerazrešljiv klobčič, kot

je zares naša *condition humaine* ob koncu napornega tisočletja, si zato ne morem kaj, da ne bi pomislil na Marjana Rožanca. Neizbrisni pečat Rožančeve avtentične pisateljske drže se po mojem ne pozna slovenski esejistiki le spričo prepričljivo razvitih metafor "paradoksalne eksistence" in "človeka iz mesa in krvi", iz katerih – v tradiciji, pri nas malo znani, Pascala in Kierkegaarda, Unamuna in Berdjajeva – raste Rožančeva moralna filozofija, ki je že uspešno preniknila v vsakdanjo intelektualno govorico. Sodobnemu slovenskemu esejju se Rožančev siloviti napor, da bi prodril do *smisla eksistence v svetu brez smisla*, pozna zlasti v tisti razsežnosti, v kateri kriterij osebnega izkustva podpira univerzalno spekulacijo tako, kakor je on sam pokazal v izvrstnem spisu *Neoplatonistični kozmos* (1990).

Tu, v tem kratkem esejju, se mi razkriva profetski, kritični in prodorni pogled pisatelja, ki ga kaže pozorno poslušati. Rožanc zna namreč ob intimnem stiku z zidovi svoje stare hiše v kraški vasi Volčji grad izvrstno objeti in zgoščeno analizirati mučno zgodovino slovenske zaprtosti, se sproščeno prepoznati v hrepenenju po odprtih širjavah *mediteranske civilizacije*, ki jo radi izrivamo iz kolektivne mentalitete, da bi tako lažje negovali *alpski kič*, v katerem naj bi napačno temeljila že kar celotna slovenska identiteta, hkrati pa zmore tudi v nekaj odstavkih pokazati, kako je iskanje doma, kjer *se stikata nebo in zemlja v absolutni resničnosti*, gnano z globoko osebno potrebo, da bi bili zavezani večji skupnosti, v kateri čustvene, zgodovinske in metafizične vezi zagotavljajo *pogoje smisla za srce in glavo, ta starodavni par*.

A Marjan Rožanc je preveč pretanjen esejist, da bi se zadovoljil le z nekakšno pastoralno idilo, saj takoj razprši iluzije, kakršne bi utegnili gojiti vsi, ki jih že načeloma odbija *neznano, tuje in drugačno*, vse, kar ne sodi v obrabljeni arzenal nacionalistične retorike. Nazorno namreč pokaže, kako je naše pristno bivanje, če naj bo zares *duhovno svobodno*, pravzaprav usodno odvisno od paradoksalnega, a eksistencialno nujnega nihanja med domom in tujino. Takole v enem samem stavku Rožanc sijajno povzame svoj ustvarjalni in življenjski napor: *"Iztrgal sem se iz domačega sveta, da bi bil končno doma."* To, ja: umakniti se korak nazaj kakor impresionistični slikar, ki šele s kritične distance lahko ugleda celotni smisel utripajočih barvnih nanosov, ki – opazovani od blizu – dajejo vtis nerazumljivo kaotične zbrkljanosti! To, ja: presoditi možnosti in blokade nacionalnega kulturnega izkustva tako, da ga zajameš s pogledom od daleč!

S tega vidika se mi torej zdi, da kozmopolitska vizija globoko individualizirane, vendar še kako reflektirane *amor patriae* Marjana Rožanca pomeni zanesljiv vir navdiha za vse tiste med nami, ki nočemo živeti pod steklenim pokrovom slovenskega trkanja po prsih in politike izključevanja, v kateri smrdi od zatohlosti; pa naj bo v njej še tako toplo.

Če bo slovenske pesnike in pisatelje vodila ta in taka inspirativna luč, potem bomo le težko zatavali na morju neznanega, v svetu onstran Karavank pa bomo – počasi, a brez manjvrednostnih frustracij; samozavestno, a brez ovir nečimrnosti – s svojimi literarnimi deli utegnili skozi sipine svetovne brezbriznosti utirati gaz tistim, ki prihajajo za nami in se danes morda šele učijo prvih korakov po stezicah Tivolija: književnost je namreč tek na dolge proge! Podpirati drug drugega pri soočanju z omejitvami okolja in neprijaznih mednarodnih razmer pomeni namreč izhajati iz vedno žive zavesti o literarni imaginaciji, ki sicer je globoko osebna, hkrati pa je le člen v veliki duhovni avanturi, v kateri "iz roda v rod duh išče pot".

Če nas torej zmoreta voditi zgled *Rožančeve kozmopolitske države in umetniške integritete* na eni in vzor *Šalamunove individualne drznosti in estetske izvirnosti* na drugi strani, bomo morda res nekoč lahko upali, da slovenska literarna tradicija, z njo pa tudi celotno izkustvo "imaginarne skupnosti", ki ji pripadamo, ne bosta več moreča *terra incognita*, ampak nemara res majhen, a veljaven in pomemben sestavni del svetovnega kulturnega mozaika, v katerega bomo vpeti toliko, za kolikor bomo poskrbeli sami. Izgovorov nimamo več.

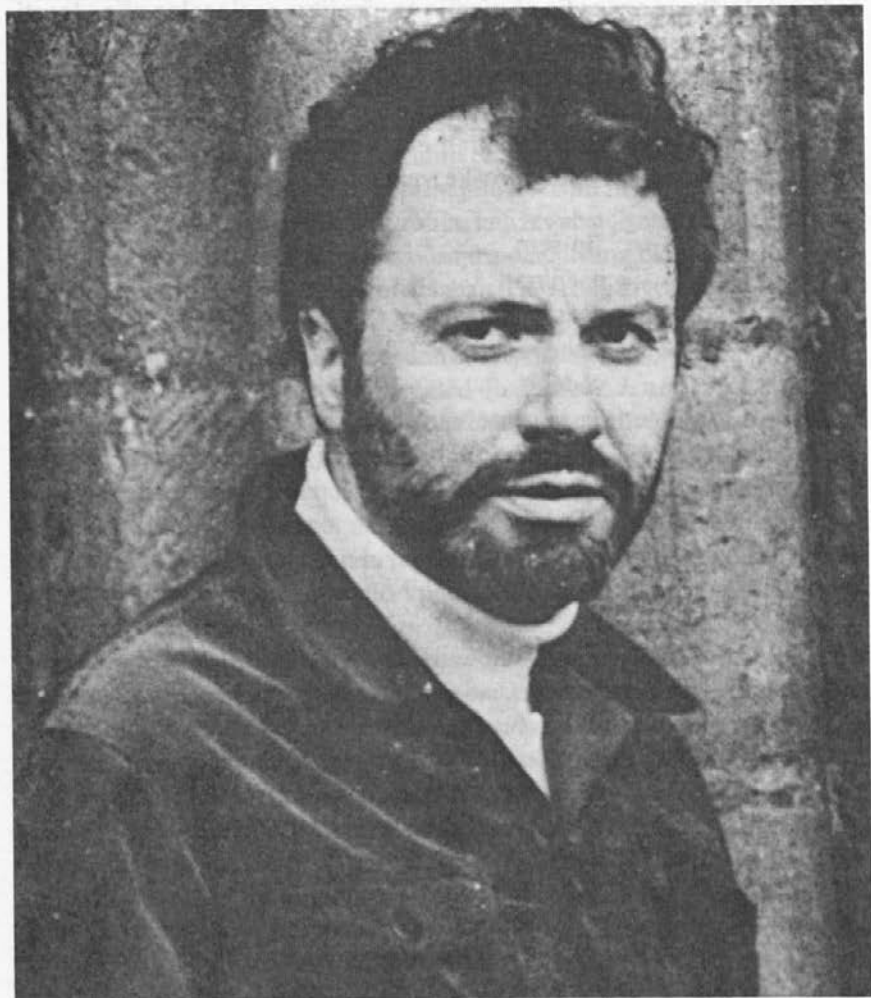
V meri, v kateri nakopičena *tradicija slovenske ustvarjalnosti* ni le predmet akademskega žaganja, ampak *prožna in vitalna vez s preteklostjo*, v kateri so zapredeni tudi *poganjki naše prihodnosti*, v tej meri najdrznejši, najboljši in najpogumnejši pisci ne bojo znali odkrivati samo svojih tesnobnih strahov v začetku Šalamunove pesmi *Ko sem prvič prišel v New York City*, ki v knjigi *Praznik* (1976), kajpada napisani v Ameriki, nedvoumno pravi: "Prvič, ko sem prišel v New York City, / sem se bal kot pes."

Ne bojo se že načelno vkopali v strelskih jarkih paralize, kakršna se pojavlja ob soočenju z neznanim svetom onstran samoumevne slovenske "domačnosti", ki ji je Marjan Rožanc s toliko jedke kritičnosti namenil ustrezní izraz "topla greda". Ne. Nikakor ne. Znali bojo najti tudi navdih za svoje velike ambicije, ki presegajo diktat o mejah jezika kot mejah sveta in se napajajo pri prepričanju o univerzalnem sporočilu individualne lirike

vizije. Za ta navdih pisateljem in pesnikom ni treba daleč. Zadošča, da prispejo na konec te Šalamunove dolge pesmi, kjer avtor ne razkriva svoje grandomanske obsesivnosti, ampak predvsem namiguje na čvrsto, pa čeprav s stališča slovenske "solzne doline" morda absurdno vero, da se ritmi svetovnega umetniškega ozvezdja ne menijo za omejitve nacionalne pripadnosti. Na koncu te svoje vzorno mitske, zato pa tudi absolutno resnične pesmi je namreč vrgel rokavico, ki nas vztrajno obvezuje, da jo poberemo. S samozavestno potezo in mističnim zanosom je Šalamun v pesmi, ki uteleša pesnikov *estetski program* in hkrati *eksistencialno poročilo o umetniški usodi*, namreč zapisal tele preroške verze:

"in sem
naenkrat
natančno
jasno
vedel,
da je samo vprašanje časa, kdaj me bo
New York City izbruhnil pod nebo kot
zvezdo".

PREVOD



Geoffrey Hill

Geoffrey Hill

Pesmi

DOKTOR FAUST

1

Cesarjeva obleka

Ena mnogih poti: Bog
v čisti soparici krvi kroži.
Bogovi – kot ljudje – vstajajo iz zaprtih grobov,
ko se vznemirijo majhni bobni.

Brezmadežno perje laboda
je običajna obleka. Nikjer nikogar
ni strah, nihče ne prisluškuje, noben glas
glasen (čeprav nedolžno na glas).

2

Harpije

Ker na političnem banketu bogov
sem lačno ob strani stal,
sem od vseh mogočih krivih bogov
pri teh hrustančastih sencah pristal,

ki kažejo vse, brez pohote;
na njihovi mrtvi gostiji sem se znašel
pri razcefranem *Opozorilu kopalcem*
ob robu razcefrane vode.

3

Drug del zgodbe

Nedolžni niso zbežali;
preveč legendarni, se smejijo;
razuzdani hrupni volk
jim podira domačijo.

Zver je pobita, zver uspeva.
Mastna kri na pesku škripa.
Oslepeli Bog verjame,
da ni brez vida.

(For the Unfallen, 1959)

POGREBNA GLASBA

3

Naročili so si Sodni dan in hoteli to pri
Bogu, ukrivljena kovina je obrobljala greben.
Takšni prizori so prav redki. Vsakih
petsto let se morda ljudem mogočen mir
kometa prikaže v takšnem razkošju,
modrikast in brezobličn, pod vsem tem
pa Anglija čepeča kakor zver.

"Oh, tiste stare severnjaške razprtije ..." Polje
se po bitki oglašča s svojim lastnim glasom,

ki ni ničemur podobno na zemlji, a je zemlja.
 Slepo iščočiči polž, ranljivi krt prideta
 na plan, slepo ležemo, slepo med pokolom
 z zakonsko krvjo oblite najnežnejše
 duše naskakujejo, hropeč "Jezus".

4

Naj bo um dragocenejši od duše; ne bo
 obstal. Duša doume svojo ceno, prosi za svoj mir,
 se sprijazni s solzami in znojem, je najbrž
 neuničljiva. To lahko verjamem.
 Vendar bi se sramoval zgolj nagonске vere,
 prikladnosti privolitve, ko bi si upal,
 a česar si ne upam, je opustošena zgodovina
 ali jalovo vladanje. Averroes, stari pogan,
 ko bi le imel ti prav, če Razum sam bil bi
 absolutni zakon, dovoljšna milost,
 naša življenja lahko bila bi mit jetništva,
 ki se vanj mogli bi podati: neobljudena dežela
 zmeraj na novo zapadlega snega, palača plameneča
 od nenehne tišine kakor od bakel.

5

Z baklami ko gremo, ob divjem božiču,
 ko se požrtno gostimo za svojo pokoro
 v tridesetih praznikih maziljenja in klanja,
 kaj je to drugega kot zimski spanec duše?
 Toliko stvari počiva pod izpolnjeno
 Pravico, kot da bi trobente očistile zakon,
 narda bila resnično bistvo kesanja.
 Nebo kopičiči temo. Ko prepevamo
 "Ora, ora pro nobis", niso serafi,
 ki se spuščajo za pomilovanje, marveč mi sami.

Tisti pravično obdolženi tisti maščevalni
izmučeni na kolenastih statvah nas razvajajo
z dolgimi prizori bolečine, ostudno nežnostjo
prekletih zaradi njihovega lastnega mesa:

6

Sinko moj, ko si znal obvladati čuda
brez usmiljenja, zmagati pogled nadležnega
zmaja spanca, sem se radostil nadvse –
dobrodošel tujec v tvojem kraljestvu.
Na tistih pradavnih poljih sem videl človeštvo,
kakor ga je bil imenoval Oče, bajeslovne zveri, plodeče
se v miru za blagoslov.
Resnični kriki sveta so segli do tja, nemir
daljnih viharjev, mrmranje samot,
pomirjena skrivnost. In tako se konča.
Nekateri se žgo za tisto, kar so bili; drugi
so oslepljeni za vse razen vizijo –
njihovo nujo po spravi. Verjamem v svojo
zapuščenost, zakaj to je tisto, kar imam.

ŠTIRI PESMI GLEDE NA TRPEŽNOST PESNIKOV

Ljudje so posmeh angelom

v spomin Tommasu Campanellu, duhovniku in pesniku

Nekaj dni senca skozi
visoko okno deli z mano
ječo. Gledam, polž se
vzpenja s sklenino lastne
sluzi po steni jame. Kriki,
ki prihajajo, so moji; potem
Božji: moja pravica, rane, ljubezen,
porogljiva luč, kruh, nesnaga.

Ležati tu v svojem čudnem
 mesu, medtem ko preobilna Muka
 spi, omadeževana s primerno hrano,
 je, za nekaj časa, radost
 onkraj vsake skrbnosti sveta.
 Vendar dosojeno nam je
 vstati, prav takrat, ko bi,
 v tišini, skladal jaz svoj spev.

Molitev k soncu

v spomin Miguelu Hernandezu

I

sonce
 stori da se vzdigne
 nad vsemi
 stvarmi
 tema

II

Mrhovinarji
 pozdravljajo svoje meso
 opoldan
 (Pekel
 molči)

III

Slepo Sonce
 naš uničevalec
 blagoslovi nas
 tako za
 spanec.

"Javno dobro"

v spomin Robertu Desnosu, umrlemu v taborišču Terezin 1945

Za branje lahko priporočim
Očete. Kako
plemenitijo kvarljivo meso:

slastno kontemplacijo: čiste
ličinke, ki penijo vranico
v mleko. Za vajo, dolgotrajno

zatiranje pretežno neprimerne
govorjenja iz primernih grobov.
Če se zemlja odpre, naj se človeška usta

tudi odpro? "Nihče in nič sem,
če nisem rešen zdaj!" ali
"Kristus, kakšna pantomima!" Dnevi

tedna so sedem jam. Glej,
Gospod, spet vstajamo
od mrtvih in prihajajo sodniki.

Tristia: 1891 – 1938

Poslovilne besede Osipu Mandelštamu

Težavni prijatelj, tebi bi dal prednost
pred njimi. Mrtvi hranijo svoja zapečateni
življenja in spet sem prepozen. Prepozni
pozdravi, oblaki prahu in predrzni kriki.

Podobe se vzdigujejo iz razdejanja
Glej ... razvaline na planoti ...
Nekaj ljudi strmi v roke; drugi
se plazijo za hrano po obcestnih poljih.

Tragedija vse nadzoruje.
 Ne bo se nas dotaknilo, vendar je tu –
 brezhibno, nenasitno – trdo poletno nebo,
 naslajajoč se s tem, svojemu koncu se približuje.

("King Log", 1968)

TENEBRAE

2

Ti, ki z glasom iščočim, vendar mirnim
 si me izvlekel, ko sem se izgubil v snu,
 me obdržal blizu srca, da bi si spočiti
 mogel, varen v temi po tvoji izbiri:
 čisto tvoj sem se odločil, da ne izbiram,
 v tebi potešenemu mi ni treba dalje iti.
 Držiš me v strahu, ki teši čvrst up,
 in v veselje mojih grehov sredi muk.
 Tako strastnemu mi koprnenje vračaš
 z bolečino; ker se zdiš brezstrasten,
 vse, kar bi dobil, tako odbijam,
 rane pozaba mi zadaja, lažne ekstaze,
 ki jih v resnici ti prenašaš,
 kot trpiš vsak del svojega križa.

8

Glasba preživi, svoje lastne sfere sklada,
 Angel Glasov, Meduza, Kraljica Zraka,
 kadar jo pozdravi naš resnični klic,
 v led srebro srebrno dodrhti.

(*Tenebrae*, 1978)

KANAAN

I

Korakajo po Božji
volji skoz Flandrijo
s strojnimi pištolami,
korali, topovi

iz tolstega bronu,
s stokajočimi cizami,
da vržejo Baala. Na
križpotjih vzdigujejo

trupla in blatne
prapore Jagnjeta.
Sonce sodi.
Tam daleč rezila

daritve
se dvigajo, padajo, kakor
da jim niso napoti
rezila kosti.

II

Krivica mine
in pravičnost.
Ne prizaneseta

sesajočemu otroku niti
ne skoparita s trobentami. Zdaj je postal
Moloh svoja peč

in z odvrženimi otroki nagimi
za roko ali nogo
mlatijo kot s cepci.

(*New Poems*, 1992)

Izbral, prevedel in spremno opombo napisal **Veno Taufer**

Ni jih malo med sodobnimi angleško pišočimi pesniki, ki bi pritrdili mnenju, da je **Geoffrey Hill** najpomembnejši pesnik, ki piše v tem jeziku. Če bi pred zadnjo podelitvijo Nobelove nagrade spraševali, kdo bi jo utegnil dobiti, če bi se nagrajenca iskalo med sodobnimi pesniki, ki pišejo v tako imenovani Veliki Britaniji, bi bilo ime Geoffreyja Hilla najbrž omenjeno večkrat kot pa Seamusa Heaneyja iz Severne Irske. Takšnemu mnenju pritruje neka anketa izpred leta ali dveh med avtorji. Po mnenju ne ravno maloštevilnih angleških in tudi ameriških kritikov pa prav tako sodi v sam vrh sodobnih ustvarjalcev religiozne poezije.

Leta 1932 rojeni Hill piše zelo zgoščeno, stilno briljantno izbrušeno, najrazličnejših mitoloških, motivnih in drugih eruditskih aluzij polno poezijo. Najbrž je tudi zaradi te svoje poetične zbitosti in večpomenske nabitosti tisto, čemur pravimo pesnik za pesnike. Glede na siceršnjo splošno usmeritev v sedanji anglosaksonski poeziji je nekako "neangleški" v svojem dialoškem odpiranju Hölderlinu, Bloku, Mandelštamu, Ovidu, Alanu Tatu, Charlesu Peguyju, Saint-Johnu Persu in seveda Williamu Blaku in še posebno Hopkinsu. Geoffrey Hill je močno zaznamoval razvoj angleške poezije zadnjih dveh desetletij tudi s tem, da se poleg občutljivosti za dogajanja v svetovni liriki z njegovo poezijo skoraj neopazno, podpovršinsko vrača v sodobno angleško poezijo nekakšna eliotovska stroga zahtevnost ubranosti s tradicijo, ki seveda nikakor ne izključuje niti eksperimentalnosti, nepopustljivo pa zahteva odgovornost, obrtno, estetsko, etično. (Bralcu se zdi, kakor da se v

"hillovsko" smer že opazno obrača lanski nobelovec S. Heaney v svojih zadnjih dveh knjigah: *Seeing Things*, 1991, in *Spirit Level*, 1996).

Geoffrey Hill je prvo pesniško knjigo – *Za nepadle* – priobčil 1959, s to in z leta 1968 natisnjeno *Pomembni nesposobnež* je že jasno začrtal svojo ustvarjalno pot. Pesniška zavzetost in skorajda nekakšna ritualna natančnost v jeziku sta ga vodili v včasih že nevzdržno zgoščenost izraza. Tak je eden njegovih najboljših ciklov – *Pogrebna glasba*, cikel navideznih (nerimanih) sonetov, ki ima v začetku posvetilo trem pobitim plemičem v "vojni rož" v 15. stoletju in je po pesnikovem komentarju "poskus okrašene srdite glasbe, ki jo trgajo hropenja in kriki"; posvetila diskretno nakazujejo "večglasnost" ne le v isti pesmi, celo v posameznih verzih. (Na primer: v 6. pesmi se zdi, da govori nekdo, ki umira /pogubljen?/ na bojišču, in z dvopičjem, ki je to pesem vpeljalo iz 5., je diskretno postavljeno vprašanje o možnosti zmiritve s trpljenjem.)

Naslednja zbirka, ki je med Hillovimi skopo maloštevilnimi izšla leta 1971, so njegove znamenite *Mercijske himne*, pesmi z nenavadno dolgimi, ritmiziranimi, na videz proznimi verzi. Ta knjiga je zaznamovala celo obdobje sodobne angleške poezije. V njih osupljivo spretno meša preteklost in sedanost, zgodovinske aluzije in spomine na otroštvo v poetično sugestiven preplet podedovane in osebne izkušnje. Posebna pesniška moč te pesnitve je v zlitosti jezikovnih fragmentov (spet največkrat tako imenovanih "izpraznjenih obrazcev", preobrnjenih v nov pomen) sedanosti in davnine.

Druge Hillove zbirke: *Nekje je takšno kraljestvo*, 1971, *Tenebrae*, 1978, *Skrivnost dobrodelnosti Charlesa Péguya*, 1983, *Nove in zbrane pesmi*, 1952–1992, pesniško zmeraj precizneje kažejo meditativno strogost, ki je hkrati tudi v estetski strogosti artikulirana etična zahtevnost, v Hillovem primeru lahko tej prav tako marsikdaj rečemo religiozna zahtevnost, do pesmi, v njej oblikovanih misli in čustev, občutij, tem, motivov.

Strogost je, se zdi, tudi hkrati tista silovita prepričljivost njegovih verzov. Pesnik je globoko prizadet na primer zaradi krutosti človeške zgodovine, tudi krutosti Cerkve v njej, in to ga muči kot nenehno navzoča sedanost. O pesnikovi vpletenosti v čas in dogajanje govorijo na primer cikel *Tenebrae* ali nepopustljivo "neoptimistično" dosledni verzi o *Kanaanu* ... Pesnika žene silna "nuja po spravi" med "lažnimi ekstazami" k pesmi, ki bi bila "resnični klic", presegajoč zemsko muko in segajoč k odrešenju zmiritve, kjer "v led srebro srebrno dodrhti" – vendar razklanost, ranjenost ostaja, kakor ostajata ljubezen in tragično radostna mogočnost "vstati, prav takrat, ko bi, / v tišini, skladal jaz svoj spev".

BRANJE TEKSTA

Michael Riffaterre

Obvezni bralni odziv: medbesedilni gon

Medbesedilo je eno ali več besedil, ki jih mora bralec poznati, če naj razume literarno delo v njegovem celotnem smislu (v nasprotju s posameznimi pomeni zapovrstnih besed, besednih zvez in stavkov).¹ Razlika je pomembna, saj jezikovna raba zadostuje za razumevanje takih pomenov, čeprav se lahko še nadalje razvijajo tudi pod pritiskom estetskih konvencij. Vendar pa bralci iz izkustva čutijo, da je celoten smisel manj odvisen od nanašalnosti (bistvene za običajno govorno sporazumevanje) kot od odnosa med obliko in vsebino ali celo od podrejenosti vsebine obliki. Ta, tako čutimo bolj ali manj zavestno, vzpostavlja literarnost besedne umetnine.

Takega dojemanja oziroma bralnega odziva na besedilo ni mogoče razložiti z jezikovnimi strukturami, saj so te opazne tako v neliterarnem kot literarnem izražanju. Prav tako nista razložljiva s tropologijo, retoriko ali katerim koli sklopom običajnih oblik, katerih predmete najdemo že na ravni stavka: le-te lahko pojasnijo govorne pojave, ne morejo pa razložiti razlike med govornimi in besedilnimi. Literatura je zares sestavljena iz besedil. Literarnost je potemtakem treba iskati na ravni, na kateri se besedila združujejo ali pomenjajo tako, da se nanašajo na druga besedila, ne pa na nižje znakovne sestave.

¹ Za dober pregled teh problemov glej medbesedilnosti posvečeno številko revije *Texte: revue de critique et de théorie littéraire*, II., 1983. Izčrpno bibliografijo je prispeval Don Bruce (str. 217–58).

Ko govorimo o poznavanju medbesedila, moramo razlikovati med dejansko vednostjo o obliki in vsebini medbesedila in zgolj zavestjo, da tako medbesedilo sploh obstaja in ga je mogoče odkriti. To prepričanje je že samo po sebi lahko dovolj, da bralec doživi literarnost kakega besedila; to je mogoče zato, ker zaznava, da v besedilu nekaj manjka – vrzeli, ki jih je treba zapolniti, nanašanja na še neznane nanosnike, nanašanja, katerih zapovrstno pojavljanje natančno očrtuje obris medbesedila, ki ga je treba odkriti. V takih primerih bralčev občutek, da prikrito medbesedilo obstaja, zadostuje, da odkrijemo, kje se bo le-to navsezadnje razkrilo.

Za to vrsto najmanjšega bralnega odziva je nujno razlikovanje med medbesedilom in medbesedilnostjo. Druga je splet funkcij, ki sestavljajo in urejajo odnose med besedilom in medbesedilom. Te funkcije delujejo, ko so utelešene v razvidnih odnosih ali pa v programski obliki, le da v tem primeru medbesedilo zgolj zahtevajo in bralca opominjajo, da mora svoj odziv utemeljiti z domnevo, ki jo besedilo zahteva, to pa tako, da mu kažejo, kako domneva lahko vodi k aktualizaciji in kakšno vrsto medbesedila bralec lahko pričakuje.

Dva načina bralnega odziva sta nerazdružljiva. Prvi je občutek bralcev, da rabijo odmor od zahtev, ki jih besedilo postavlja njihovi bistroumnosti, in od odklonov besedila od sprejete jezikovne rabe ali konvencij pripovedovanja in opisovanja. Drugi zadeva pritisk oziroma omejitve, s katerimi isto besedilo ovira bralčevo iskanje prej omenjenega olajšanja. V nasprotju s priljubljenim odzivom kritikov na težavnost (tudi oni pogosto z zadovoljstvom spodbujajo dvoumnost, da se zdi, kot da ne poznajo izhoda iz dekonstrukcije) sama dejstva o branju dajejo slutiti, da besedilo – ko sproži oziroma dá v obtok medbesedilo – bralcu pušča le malo mogočnosti za stranpoti in v celoti vodi njegov odziv. Ravno tako besedilo ohranja svojo istovetnost kljub spreminjajočim se časom in razvoju sociolekta in kljub povečanju bralstva, kakršnega si avtor sploh ni mogel domišljati.

Očitno mora biti ravno omenjeno dogajanje imperativ branja. Nuja razumeti bralca sili, da z razbiranjem medbesedila zapolnjuje vrzeli besedila, dešifrira povezave in odkrije, katera pravila idiolektične slovnice povzročajo odklone besedila od logike, uveljavljene rabe (torej od sociolekta), od toka pripovedi, utemeljenega na vzročno-posledičnem zaporedju in od verjetnosti opisovanega. Taka bralna strategija – naj si bo še tako očarljiva – pa vendar

ne more zagotoviti prave identifikacije medbesedila, saj je soočanje besedilne neslovničnosti in medbesedilne slovničnosti početje, podobno iskanju igle v senu besedilnega korpusa ali literarnega kanona – in to celo takrat, kadar predvidevamo, da nobena izmed dveh kategorij ni doživela historičnih sprememb, in bi tako postala običajnim bralcem nedostopna. (Tu mislimo na bralce, oborožene le z jezikovno kompetenco, na bralce, ki poskušajo preživeti brez filoloških bergel, opomb in učenjaških komentarjev.) Prepričan sem, da le posebna, specializirana znamenja lahko hkrati zastopajo medbesedilo, kažejo njegovo mesto in razkrivajo njegovo identiteto.

Poskušal bom določiti, kateri indici vodijo bralce k posebnim in relevantnim medbesedilom in jih napeljujejo k njihovem iskanju celo takrat, kadar so jih kulturne spremembe zabrisale. (Ko je kultura, ki jo zrcali besedilo, še v bralčevem dosegu, njegovo nalogo olajšujeta pogostnost referenc, nanašajočih se na znana medbesedila, oziroma naključna srečanja z njimi.) Ti kažipoti so besede in besedne zveze, po eni plati označujoče težavna mesta – nepomembno ali nepopolno izražanje v besedilu –, ki jim lahko odpomore le medbesedilo, po drugi plati pa nakazujoče pot do njihove razrešitve. Te značilnosti, tako leksikalne kot besednozvezne, od sobesedila ločuje njihova dvojna narava. S stališča besedila so problem, ko pa se razkrije njihova medbesedilna plat, hkrati tudi rešitev. Zato pripadajo tako besedilu kot medbesedilu, pravzaprav ju povezujejo in odsevajo njune skupne značilnosti. V skladu s tem jih bom imenoval povezovalniki; poskušal jih bom identificirati in pokazati, da združujejo znakovne sisteme besedila in medbesedila v nove semiotične skupine in tako odrešujejo besedilo odvisnosti od rabe in uveljavljenih konvencij, njegove opisne in pripovedne postopke pa podrejajo strategiji, značilni za posamezno besedilo.

Besedilo, ki sem si ga izbral za primer, je pesem v prozi Andréja Bretona, posebej skrivnostna in neugodje zbujajoča, saj jo je avtor napisal 'po diktatu nezavednega'; to so francoski nadrealisti označevali kot *écriture automatique*. Ta način pisanja naj bi pokopal tradicionalno literaturo skupaj z zanjo značilnim skrbno izpiljenim slogom, to je uredilo izbruhe domišljije, poudarilo približanje načina izražanja snovi in iskanje *mot juste*; taki literaturi je André Breton pravil *littérature de calcul* in v njej videl zgolj arbitrarne konvencije, spretnost, dolgočasno in utrujajoče ponavljanje vse preveč znanih tem. Avtomatično pisanje, najsi bodi neposreden izraz nezavednega ali pač

prireden poskus njegovega predstavljanja, daje prednost asociativnim zaporedjem, zasnovanim na podlagi analogij in homofonij, in odklanja opisno in pripovedno logiko. Izbrana pesem pa se kljub temu izogiba naključnosti in svojevoljnosti, saj medbesedila upravičujejo očitno naključne prehode od enega niza podob k drugemu. Nadomeščajo namreč ravno tisto, kar avtomatična pisava zanikuje: urejeno teleološko napredovanje proti sklepnemu in združenemu smislu, sistematičen razvoj, ki je iz besedila izbrisan z mimezis nezavednega. Omenjeni razvoj je treba doseči zunaj besedila, z njegovih robov torej, s pomočjo sistema zunanjih referenc in oblikovnih modelov, sestavljenih iz medbesedil. Avtomatično pisanje potemtakem naloži breme komunikacije medbesedilnosti, tako pa jo naredi razvidnejšo za analizo.

Pesem govori o poželenju. Poželenje, spolno ali drugačno, je predstavljlivo le s frustrirano sedanostjo ali s predvidevanjem tistega, kar bo še prišlo. Poželenje, ki sicer traja le toliko časa, kolikor ostaja nezadovoljeno, je treba opisati z napetostjo, odlogom ali pa z nemogućnostjo, da bo zadovoljeno. Kakršna koli literarna mimezis poželenja zato vsebuje element zaželenosti (upanja, na primer) in element prepovedi. Le-ta prvemu preprečuje uresničitev, oba elementa pa besedilo poželenja ustvarjata z zasičenostjo ali nadomeščanjem. Zasičenost je pri delu takrat, kadar so vsi glagoli besedila zaznamovani pozitivno ali negativno, pač odvisno od tega, ali avtor poudarja anticipacijo ali frustracijo, nadomeščanje pa takrat, kadar so samostalniki v besedilu metonimi zaželenega objekta; njegove nasprotujoče si lastnosti izražajo metonimi, zaznamovani z zaželenostjo, in metonimi, zaznamovani s prepovedjo:

/1/ Sur la montagne Sainte-Geneviève il existe un large abreuvoir où viennent se rafraîchir à la nuit tombée tout ce que Paris compte encore de bêtes troublantes, de plantes à surprises. /2/ Vous le croiriez desséché si, en examinant les choses de plus près, vous ne voyiez glisser capricieusement sur la pierre un petit filet rouge que rien ne peut tarir. /3/ Quel sang précieux continue donc à couler en cet endroit que les plumes, les duvets, les poils blancs, les feuilles

déchlorophylées qu'il longe détournent de son but apparent? /4/ Quelle princesse de sang royal se consacre ainsi après sa disparition à l'entretien de ce qu'il y a de plus souverainement tendre dans la faune et la flore de ce pays? /5/ Quelle sainte au tablier de roses a fait couler cet extrait divin dans les veines de la pierre? /6/ Chaque soir le merveilleux moulage plus beau qu'un sein s'ouvre à des lèvres nouvelles et la vertu désaltérante du sang de rose se communique à tout le ciel environnant, pendant que sur une borne grelotte un jeune enfant qui compte les étoiles; /7/ tout-à-l'heure il reconduira son troupeau aux crins millénaires, depuis le sagittaire ou flèche d'eau qui a trois mains, l'une pour extraire, l'autre pour caresser, l'autre pour ombrager ou pour diriger, depuis le sagittaire de mes jours jusqu'au chien d'Alsace qui a un oeil bleu et un oeil jaune, le chien des anaglyphes de mes rêves, le fidèle compagnon des marées.¹

/1/ Na gori svete Genovefe je veliko napajališče, kamor se pride, ko pade noč, osvežit, kar je v Parizu še razburljivih živali in presenetljivih rastlin. /2/ Mislili bi, da je izsušeno, ko ne bi, ko si stvar ogledate поблиže, opazili, kako po kamnu muhasto polzi droben rdeč curek, ki ga nič ne more osušiti. /3/ Kakšna dragocena kri torej kar naprej teče po tem kraju, ki ga peresa, puh, bele dlačice, listi brez klorofila, s katerimi soseduje, odvrtačajo od njegovega navideznega smotra? /4/ Katera princesa kraljevske krvi se,

¹ To je osma od dvaintridesetih pesmi v prozi, naslovljenih *Poisson soluble*, ki so izšle leta 1924 (Breton, *Œuvres complètes*, ur. Marguerite Bonnet, Pariz, 1988, vol I., str. 347-99), med to pesmijo in drugimi pa ni zaznati medbesedilnega odnosa. Z drugačnega stališča sem to pesem obravnaval v 'Désir, représentation, textualité', *Degrés*, XLIX-L, pomlad-poletje 1987, še posebno str. 6-11.

potem ko je izginila za zmerom, tako posveča negi
 tistega, kar je daleč najbolj nežno v favni in flori te
 dežele? /5/ Katera svetnica s predpasnikom iz vrtnic
 je storila, da polje po žilah kamna božanski ekstrakt?
 /6/ Vsak večer se čudežni odlitek, lepši od dojke,
 odpre novim ustnicam in kri vrtnic se v poživljajoči
 kreposti spoji z nebom, ki jo obkroža, medtem ko
 na kamnu od mraza šklepeče dete, ki preštevava zvezde;
 /7/ zdaj zdaj bo odgnalo svojo čredo s tisočletno
 dlako, od strelca s puščico iz vode, ki ima tri roke,
 eno, da ruje, drugo, da boža, tretjo, da senči ali da
 kaže, od strelca mojih dni do psa iz Alzacije, ki ima
 eno oko modro in drugo rumeno, do psa iz anaglifov
 mojih sanj, zvestega spremljevalca bibavice.

(Prevedel Aleš Berger)

V pesmi je skicirano nočno prizorišče, ki paradoksalno združuje mesto
 in deželo. V samem središču Pariza, sredi Latinske četrti, na *montagne
 Sainte-Geneviève* stoji čarobno napajališče – objekt, ki ga ljudsko vedenje
 po navadi sicer postavlja v divjino -, napajališče, ob katerem se zbirajo
 živali iz domišljije, rastline ob njem pa so čudežno obdarjene s sposobnostjo
 premikanja. V bližini mlad pastir pazi na čredo, ki pa je prav tako nenavadna,
 saj se namesto ovac pasejo bitja, ki označujejo nebesna znamenja.

Bralec zlahka prepozna znano legendo o čudežnem izviru, katerega
 bistra voda dere od tam, kjer so posilili in umorili devico, in se razliva
 po prizorišču zločina. Kristalno čist tok vode zabrisuje sledi zločina in
 simbolizira žrtvino čistost. Sodobno različico te legende preigrava film
 Ingmarja Bergmana *Deviški izvir*, v katerem je žrtev princesa. Četrti stavek
 v pesmi zares namiguje na princeso, ki po svoji smrti teši potrebe žejnih.
 Iz korita se zliva kri in ne voda – drugačna in bolj nadnaravna različica,
 prav tako velikokrat preskušena v folklori. Vendar pa pesem dve razlikujoči
 se tekočini združuje tako, da krvi dodeljuje moč potešiti žejo, to pa je sicer
 lastnost vode. Ker je ta atribut krvi čudežen, postane kri zaželena pijača.

Bralci mirakel o vodnjaku krvi rade volje sprejmejo, saj je v skladu s sprejetimi pravili fantastičnega. V okviru deskriptivnega sistema za besedo *vodnjak* kri namesto vode in izvir, ki nikdar ne presahne, označujeta čudežno. Opis je slovničen, tako samozadosten, da ga ni treba podpreti s primeri legend, v katerih potoki krvi spominjajo na žrtvovanja svetnikov.¹ Kadar bralci naletijo na kaj takega, v pesmi vidijo različico teme, ta pa ponazarja fantastično. Omenjeno preverjanje je odvisno od naključja: čeprav z umeščanjem zgodbe v tradicijo poudarja verodostojnost znotraj fantastičnega, pa sama zgodba le aktualizira danosti žanra pravljice, torej tisto, kar bi bil bralec zmožen interpretirati, tudi če ljudskih pravljič sploh ne bi poznal. Namesto o prepoznavanju medbesedila je v tem primeru bolje govoriti o temi: besedilo bralec razbira tako, da upošteva rabo in tradicionalne pripovedi.

Medbesedilnost bi opisanemu temeljnemu bralskemu mehanizmu zmogla kaj dodati le tedaj, če bi morali za razumevanje tega, da je prej omenjena kri res nekaj dobrega, poznati še druge različice teme. Pa ni tako. Za postopek je značilna paradigma različic v hvalo krvi, v katerih se beseda *kri* ponavlja kot nekaj pozitivnega in vsakokrat v prenesenem pomenu, a tudi dobesedno, z olepševalnimi asociacijami. Navedeni Bretonov odlomek iz krvi najprej naredi objekt občudovanja. Besedna zveza *kraljevska kri* na primer lahko dobesedno označuje vladarjevo kri, lahko pa je le metonim za 'kraljevo družino' (prim. *princesse du sang*, princesa kraljevske krvi). 'Ekstrakt' (*extrait*) je beseda, izposojena iz kemijskega besednjaka, še posebej pa iz besednjaka izdelovalcev parfuma; označuje dragoceno tekočino – destilat cvetnih listov vrtnice, ki ga uporabljajo za najredkejše parfume. Literarni sinonim za ta ekstrakt v konvencionalnem francoskem pesniškem jeziku je *sang des roses* ('kri vrtnic' oziroma 'ročna kri'). 'Dragocena kri' (*sang précieux*) navadno označuje natanko to, hkrati pa je – v religijskem diskurzu – izraz za Kristusovo kri, oziroma še natančneje: pomeni to kri, ko postane pitna; besedna zveza označuje spremenjeno vino evharistije.

¹ Večina teh legend nastanek vodnjakov s krvjo pripisuje nasilni smrti ženske, najsibo žrtvi posilstva ali martirija. Za drugi primer se zdi, da ni obremenjen s seksualnimi konotacijami. Daleč od tega: žensko obglavijo ali razsekajo na kose, kri ali voda pa izbruhne na kraju, kamor so padle njena glava ali prsi.

Ta pomen je mogoče dojeti z normalno jezikovno kompetenco, njegova nepričakovana ustreznost za simboličnost pesmi ni razvidna vse do naslednje stopničke na lestvi paradigme: predstave krvi, razprostrte prek neba. Ta podoba napoveduje pomembno spremembo od krvi kot predmeta občudovanja h krvi kot objektu poželenja, tj. h krvi, po kateri nas žeja.

Ta premik je značilen za pesem in pravzaprav oblikuje njen idiosinkratični smisel. Ravno zaradi omenjenega premika se pesem najočitneje odmakne od slovničnosti. Bralci bi bili lahko zadovoljni z resnico in lepoto rožne krvi kot metafore za nebo, obarvano s svetlobo zahajajočega sonca. Vendar pa jim tako naravno in samoumevno branje ni dovoljeno, saj ga preprečuje dejstvo, da osebek stavka ni sama rožna kri, ampak njena *vertu désaltérante*, poživljajoča krepost, lastnost, ki je enako nesmiselna tako za govorjenje o nebesnih otenkih kot o destilatu cvetnih listov vrtnice.

To je točka, na kateri vstopi v igro medbesedilo in omogoči in tako rekoč zahteva drugo branje, obvezno; medbesedilo upravičuje na prvi pogled svojevoljen in absurden stavek, v katerem žejo tešljiva moč lahko rabi kot subjekt za predikat 'spoji z nebom, ki jo obkroža'. Medbesedilo je tokrat leposlovno, čeprav je tudi predmet Tintoretovih in Rubensovih del (to mu je zagotovo dalo višjo vrednost): mit o Junoni, prisiljeni dojiti Herkulesa, čeprav je bil otrok Jupitrov bastard. Blodni vladar bogov porine zlakoteno dete k prsim speče Junone; požrešna Herkulesova usteca jo zbudijo in odrine ga od prsi, iz katerih je sesal. Božansko dojenčevo sesanje je bilo tako silovito, da iz Junoninih prsnih bradavic še zmeraj brizga mleko in se razliva po nebesnem obodu: tako je nastala Mlečna cesta.

Ker je prej omenjeni odklon še poudarjen z medbesedilom, ki ga odrešuje, se bralčeva pozornost vrne na začetek pesmi, k prvi nepravilnosti, ki se mu je morda izmuznila ob prvem stiku z zmešnjavo nasprotujočih si podob. Namesto preprostega opisa čudežnega vodnjaka – to bi bilo v skladu s prakso ljudskih pravljic – mu je ponujen drugi stavek, ki se zaradi dvojne anomalnosti korita ne ujema s fantastičnostjo motiva. Postavljanje podeželskega dvorišča v prostor velemesta je neslovnično, prav tako to ni slovnično v kontekstu deviškega vrelca. Verjetnost zgodbe o nadnaravnem (kot literarnega žanra) je združljiva z *locus amoenus* bukoličnega prizorišča, kjer potoček počasi teče prek zaobljenih skal in se suklja skoz zeleno livado ali pa tihi ribnik odseva sence drevesnih vej itn. Ravno narobe: pravilno

bi se bilo odpovedati prozaičnemu, uporabnostnemu domačijskemu dekoru.

Mitološko medbesedilo zagotavlja vnovičen preskok v fantastično. Čeprav ima mit o Junoni kulturne konotacije, ki po svoje odpravljajo neposreden vpliv fantastičnega v keltski zgodbi o vodnjakih, so tako prsi kot vodnjak nespregledljivo nadnaravna elementa. Nadomestiti prsi s tistim, kar izločajo, in jih še zmeraj predstavljati kot izvir – to ni več absurdno, ko razumemo podobnost med votlostjo izločenega in korita, podobnost, ki jo potrjuje dejstvo, da iz obeh izvirov teče dobrodejna kri. Transformacija je kljub vsemu boleče prisiljena, dokler je ne primerjamo z medbesedilom, ki pritajeno ždi za *moulage*, 'čudežnim odlitkom'. Ta besedna zveza ima tu vlogo povezovalnika, saj je še bolj tehničen pojem kot *abrevoir*, 'napajališče'. Izvira iz kiparjeve delavnice in pomeni mavčni kalup prsi ali pač kip, ulit po njihovem modelu: staljeni bron v kalupu dobi obliko prsi. Njihova lepota postane nesmrtna. Kalup je torej vmesni člen med vodnjakom in prsmi, saj premore nenaravnost prvega člana in erotičnost drugega. Medbesedilo ponazarja to z znanim motivom o ironiji Usode, v katerem je Narava kipar, kalup pa je naključen odtis ženske dojke v okameneli lavi v Pompejih.

Kratka zgodba Théophila Gautiera Arria Marcella ponuja popolnoma razvito različico tega medbesedila:

... ogledoval si je košček strjenega črnega pepela s plitkim vtisom. Podoben je bil fragmentu odlitka, ki se je bil zdrobil med ulivanjem. Umetnikovo poznavalsko oko bi zlahka prepoznalo obris čudovite dojke in pasu, katerega slogovna čistost je bila enaka grškim kipom. V vsakem vodniku boste našli razlago, da se je lava med ohlajanjem oklenila ženskega telesa in ohranila njegovo mikavno obliko. Nenadni izbruh, ki je uničil štiri mesta, je vse do današnjega dne ohranil zlahtno obliko telesa, ki je padlo v prah pred dva tisoč leti. Mnoga cesarstva so vmes izginila brez sledu, zaobljeni obris dojke pa se je ohranil stoletja dolgo.¹

¹ Prvič izšlo v *Un Trio de romans* (1852), ponatisnjeno v: Théophile Gautier, *La Morte amoureuse, Avatar et autres récits fantastiques*, ur. Jean Gaudon, Pariz, 1981, str. 167–8.

Obstaja še precej različic zgodbe o odlitku dojke, a o tem pozneje. Pompejska različica je ena najpogostejše navajanih in tudi najlaže zapomnljiva – iz dveh razlogov. Prvi je njena kompleksnost; učinek zgodbe še stopnjujeta dve drugi temi, ena govori o ljubezni ali poželenju, ki ga napaja zmagoslavje prsi nad smrtjo, druga o tem, da umetnost ali lepota preživita padce cesarstev (tej je dodana poanta, da preživita tem bolj gotovo, čim bolj je minljiv njun medij; ta motiv je postal znamenit s Horacovim slavljenjem moči poezije, ki da preživi bronaste kipe, *monumentum exegi aere pereenius*). Gautiereva zgodba je narativni dokaz večnega poželenja; v sanjah se mlademu popotniku prikaže mrtva lepota in ga zapelje. Bralci ne morejo biti gotovi, ali niso to zgolj domišljijski prebliski oziroma erotične sanje vzbujenega popotnika ali pa gre za zaresen obisk 'neumrle', ki se je dvignila iz groba. Ne glede na to, katera od teh domnev utegne biti pravilna, obe kar najjasneje izrekata aksiom poželenja: če je frustracija večna, mora biti taka tudi narava libida.

Drugi razlog za sloves pompejske različice je ta, da njena melodramatska napetost dobro razkriva ustroj strukture, ki ni nič manj kot osnovni mehanizem medbesedilne izmenjave. Žensko je v ljubezenski poeziji mogoče opevati z opisovanjem njenega telesa kot kipa, enako učinkovito slavljenje, ki si jo zamišlja kot kalup, v katerega bo ulit kip (na primer motiv oropanega ljubimca, ki iz kupe, narejene po obliki ljubičine dojke, nazdravlja spominu svoje mrtve drage), pa ima ravno nasproten učinek. Še nadaljnje obračanje medbesedilnega čolnička je popisovanje oblike ženskega telesa z izogibanjem figurativnemu ali dobesednemu votlemu kalupu. Ta mehanizem prežema vso Bretonovo pesem: primerjanje telesa in artefakta je zloraba, kot na primer v izjavi o *čudežnem odlitku, lepšem od dojke*. To bi bilo paradokсно oziroma nesmiselno, če bi pesem govorila o resnični stvari. Medbesedilna manipulacija temelji na dejstvu, da beseda *abrevoir* označuje izvotljen kamen in da je iz njega izvirajoče podobe laže prepoznati kot sinonime, če naj se ohrani kamnita komponenta, kot v primeru *čudežnega odlitka*. Odlitek potemtakem označuje moker kalup telesa, ki je – kot bomo kmalu odkrili – dobesedno lepši spolni objekt kot sama dojka.

Dve medbesedili (*moulage*, odlitek in veseljstvo), rokohitrsko vpeti v isti stavek in združujoči dve podobi poželenja (spolnost in žejo), postavljata idiolektično pravilo, uporabno le v okviru pesmi in sorodno njenemu smislu,

na novo vpeljana enakost krvi in mleka pa je sinekdoha za žensko v celoti.

Vendar pa ostaja vprašanje, zakaj da je kri spremenjena v predmet poželenja? In če teče v spomin žrtve iz zgodbe o posilstvu in umoru – kdo sploh je ona? Odgovor je, seveda, pastirica! Tista, ki so z njenim imenom poimenovali pariški grič, zavetnica mesta in zatorej metonim zanj, je bila pastirica, a tega se večina bralcev ne bi domislila. Samo ime potem takem lahko postane povezovalnik ali eden od povezovalnikov, a šele takrat, kadar se bralci zavedo, da ni vse, pripovedovano v pesmi, nič drugega kot dolga perifraza, opis za potlačeno besedo *bergère*. V sami naravi perifrize je, da z besedo ne pride na dan, da besedo, ki je njena leksikalna ustreznica, skriva. Perifrazično vijuganje in mnogi vprašaji vodijo bralca proti identifikaciji žrtve z *bergère* in končno k premišljanju, kateri vidiki semema 'pastirica' le-tej omogočajo delovati kot vzorčen predmet poželenja, in celo o tem, kaj pesmi daje besedilno identiteto.

Kot zmeraj v literarnih besedilih tudi v tem primeru niz sekundarnih signalov zagotavlja, da bodo celo najbolj raztreseni bralci odkrili nit, ki vodi k razrešitvi. Omenjene signale sestavlja ponavljanje besed iz deskriptivnega sistema¹ 'pastir(ica)' ali združevanje teh besed v perifrize, od katerih je vsaka mali opis, ki ne skriva svoje poante. Sama dolžina, namenjena razvijajoči se predstavi, ta postopek še poudarja. Dete iz šestega stavka je sam pastir, kot nam povesta dve perifrazi. Prva se približuje definiciji in sproža bogato medbesedilo s poetičnimi aluzijami o mističnem rojstvu astronomije. Tako v Franciji kot drugod je zelo razširjeno vedenje, da so bili prvi, ki so bili zmožni poimenovati skupine zvezd in razlikovati med njimi, možje, ki so zaradi poklica morali vso noč bedeti, varovati črede in premišljati o zvezdnem obodu. To so bili duhovniki starodavne Mezopotamije. Sledi nov perifrazičen pristop h ključu – z metonimi pastirja. Na začetku čreda sama v povezavi z zodiakom potrjuje nadnaravno, morda zgolj metaforično ali simbolično naravo pripovedi. Potem pastirski pes,

¹ Opisni sistem je mreža besed, povezanih z drugimi okrog jedrne besede, a v skladu s sintaktičnimi odnosi med sememi semema tega jedra. Vsaka leksikalna komponenta sistema deluje kot metonim jedra.

dvakrat opisan kot tak s svojo vrsto in z značilnimi očmi različne barve.¹ In zdaj, ko imamo pastirja, čredo in pastirskega psa, manjka le še pastirica. Pa vendar ne za dolgo, saj je pes simbol zvestobe in besedilo pušča prazen prostor le še za ime tistega, ki to zvestobo uživa. Ker to praznino zapolnjuje obnovljeni nesmisel – bibavica – je še toliko bolj nujno, da bralci temu odpomorejo z edino primerno, a v zgodbi še neizrečeno besedo. Kajpada, katera koli ženska bi lahko bila predmet poželenja, a je tako, da je *bergère*, ki jo je bilo tako težko razkriti, idealna beseda za ta primer, saj kot konvencionalen posameznik pastoralnega uteleša spolnost v zvrsti bukoličnega pisanja. Tako je od idil antične književnosti do pesniških *bergerades* sedemnajstega in osemnajstega stoletja, tudi v slikarstvu in ljudski rabi. Vse do danes je *bergère* pogovorni izraz za dekle nižje vrste ali celo za 'izgubljenke'. K temu – kot na primer v zvezi *l'heure du berger* – je treba dodati še humorni evfemizem, označujoč trenutek vdaje voljne ženske, in *étoile du berger*, drugo ime za planet Venera. To ime je, mimogrede, tudi sinonim za prvo nebesno znamenje in prav tako občasna sinekdoha za besedo *zodiak*; to nas vrača k še drugi plati pesmi, k mimezis fantastičnega, in tako še enkrat udejanja vmesni prostor pogleda in spolnosti.

Z bergere zgoščeno in predstavljeno medbesedilo iz deskriptivnega sistema, utemeljenega s to besedo, izbere tiste opisne detajle in pripovedne situacije, ki zmorejo dobesedno ali v prenesenem pomenu aktualizirati spolnost, še posebno pa v hiperbolični obliki moškega poželenja: s posilstvom. Pastirica, sama in nebojgljena v samoti gozdov in pašnikov, je nespregledljiv simbol ženske ranljivosti, in to tako zelo, da ni celo vznik pesniškega žanra – srednjeveške *pastourelle* – nič drugega kot narativna razširitev poročanja o *posilstvu*. Za modalnost izkušnje, ki določuje pastirico, se zdi, da je ženska dostopnost. Ta stereotipna izpeljava iz samega imena osebe je tako močna, da zadeva oziroma je okužila celo tiste dele opisoval-

¹ Vključenost psa v opisni sistem *pastir* je simboliziran trikrat, zadnjič povsem razkrivajoče z obskurno podobo *anaglifi*. Beseda bi se morala nanašati na vrsto basreliefa, a se nanaša na pripravo oziroma igračo iz dvajsetih let, na nekakšen stereoskop, katerega rumene in modre leče so pričarale reliefne podobe, podobno kot naočniki, ki so jih trideset let pozneje morali nositi ameriški gledalci, kadar so si ogledovali filme v tridimenzionalni tehniki. *Pastir(ica)* se torej trikrat nanaša na kod *pes*, ali pa je vanj prevedena ali zakrinkana.

nega sistema, ki s samo strategijo dejanja nimajo ničesar skupnega. Najprej psa. Moral bi varovati svojo gospodarico. Namesto tega postane sostorilec pri njeni smrti. Potem izvir vode. In potem drevesa, ki senčijo prizorišče. Zadnja dva elementa sta zgolj rekvizita v bukoličnem *locus amoenus*. Zdaj simbolično znova ponavljata prizor, o katerem ni mogoče govoriti, dejanje, ki pastoralno senčnico blaženosti spreminja v dramatični oder nasilne sle.

Zgoden primer medbesedila nam daje vpogled v novo vlogo psa. Mar-montel je napisal kratko zgodbo *La Bergère des Alpes*; prvič je izšla v *Contes moraux* in domišljijo bralcev je tako razburila, da so morali leta 1766 pripraviti še njeno glasbeno-odrsko različico, to je leta 1795 nasledil plagiat – komedija abbéja Desfontainesa, leta 1852 pa sta to delo Desnoyers in Dennery razvila v bogato igro s petimi dejanji. Govori o lovcu, ki se je izgubil v gorah in ga je rešil pes. Pes ga pripelje do kočice svoje gospodarice. Junakinja zanosi, a vse je dobro, če se dobro konča: kmalu se poročita. Pes, ki se je iz zavetnika prelevil v zvodnika, je primer zamenjave vlog in poskrbi za sklepno negotovost, značilno za melodramo. Ta strukturni premik je trajno zaznamoval žival z literarnostjo in iz nje naredil pritliklo zgodbe o zapeljevanju, to pa tako popolno, da že zgolj njena navzočnost pove, kaj se v zgodbi dogaja.

Poznejša različica medbesedila nam ponuja še popolnejši primer prenosa, saj psa in okolico spremeni v simbolično pripoved o dogodku. V tej različici, romanu Jeana Giraudoux iz leta 1926 *Bella*, spolno privlačen pariški dandy (*Pan en veston*, Pan v jutranji halji) pohajkuje po podeželju. Z njim se spoprijatelji ovčarski pes (ravno drugače kot po navadi) in ga pripelje k svoji gospodarici. Literarna funkcija psa kot metonima za gospodarico v vlogi spolnega objekta (to je ravno nasprotno kot v resničnosti, v kateri jo pes varuje) je jasno izražena: pes je tisti, ki dvori (*le chien de la bergère l'avait séduit*), pastirica pa ima tako kot on oči različne barve. Metonimični prenos je ponovljen z imenom: psu je namreč – to je presenetljivo – ime Rdeče nogavice, zagonetka, ki jo razreši zavoj v pripovedi. Namesto preprostega opisovanja besedilo raje po ovinkih namiguje na to: dekle naključnemu mimoidočemu pokaže rob rdečih nogavic. Na koncu različica pomladanske teme ponovi zgodbo, ki je kot komentar Bretonove pesmi: "Ne pastirica, zapeljevalo ga je samo prizorišče. Kako odlična, kako močna je bila jerebika,

pod katero je sedela. Drevo je *posiljevalo* zemljo, zemlja pa *se je upirala*. Potok je tekel: kmalu se bo treba *dotakniti njegove vode*.¹¹

Ležeče sem navedel podobe, ki se morda zdijo le okras in izumetničena slogovna sredstva; ko pa dojamemo njihovo skupno povezanost, dobijo novo funkcijo in postanejo člani paradigme sinonimnih predstav poželenja. Beremo jih kot figurativno parafrazo implicitne zgodbe o posilstvu.

Kot smo videli, se rešitev *bergère* pred bibavico ne more ponesrečiti, saj besedna zveza *zvesti spremljevalec bibavice* za pastirskega psa ne more biti sklenjena brez *berger* ali *bergere*, od teh dveh pa je dosegljiva le druga. Celo ko bi deskriptivni sistem, ki sem ga opisal, ne bil aktualiziran in tako ne bi olajševal pravilne interpretacije zagonetke, bi nadomestek, izbran za *zvestega spremljevalca*, kazal na *pastirico*, saj je *bibavica* smiselna le v povezavi z njo. V paradigmi, kjer je treba *bibavico*, ki potlačuje imenovanje ženske, brati kot metaforo za menstruacijo. Vse mitologije so si podobne v tem, da so ženske cikle in bibavico povezovale z luninimi menami. Množinska oblika zamenjavo še bolj poudarja, saj se francosko *règles* ('perioda') uporablja le v množini.

Ko bralec odkrije to povezavo, vsi nesmisli izginejo. Paradigma sinonimov opisuje kri kot nekaj zaželenega, medbesedilo pa jo razkriva kot nekaj prepovedanega: menstrualna kri je v vseh zahodnih verskih tradicijah nečista. Povezovalnik potemtakem aktualizira frustracijsko komponento v mimezis libida. Konec koncev tretja Mojzesova knjiga prepoveduje odnos z žensko med menstruacijo. Posledica tega je, da sta obe tekočini, tako čudežni izvir kot tabuizirana menstrualna kri, odlični metafori za poželenje.

Bretonova pesem v prozi kljub vsemu niza podobe, ki se zdijo naključne. Zlitje dveh nezdružljivih prizorišč, mestnega in podeželskega, je popolnoma neutemeljeno, njuna zveza s simbolizmom krvi pa je privlečena za lase. Čudežni izviri se po navadi skrivajo v gozdovih in dolinah, po katerih so se nekdaj sprehajale nimfe. Ko urejeni vodnjak nadomesti naravni izvir, bi le-ta svojo magijo lahko prenesel nanj in ostal v ozadju kot medbesedilna opomba. Pravi problem je nadomestitev: razložiti je ne more niti uporabnost

¹ *Bella*, Pariz, 1926, str. 194.

vodnjaka za pastirje, saj bi – še posebno v bukoličnem – njihovemu namenu enako dobro rabil tudi ribnik ali potok.

Ključ do rešitve uganke ni sama stvar, ampak beseda zanjo. *Abrevoir* štrli iz konteksta, saj je tehnicizem, termin, ki ga najdemo le v posebnem slovarju kmečkih opravil z živino in bi bil zato smiseln le v realističnem opisu kmečkega dvorišča. Sam po sebi zbuja veliko pozornost, čeprav je silno odtujen od besedila – kot tak pa bralce spodbuja k iskanju vzroka za to stanje. Ker zanj ni kontekstualne upravičenosti, se bralci po odgovor napotijo k zunanjim asociacijam. Najdejo ga v leksikalni podobnosti z besedo *abrevoir*, katere podobni pomen na fonetični ravni zbuja pozornost, še posebno zato, ker je tako neskladna s slogovno ravnijo besedila. Po obliki tako podobni si besedi, a tako slogovno različni sta torej skoraj silepsa. Omenjena beseda iz kmečkega okolja pa je povezana le še z eno besedo iz slovarja, s terminom, ki se – to je paradoks – uporablja le v konvencionalnem literarnem kontekstu: z glagolom *abreuver* ali *s'abreuver*, 'potešiti žejo'. Še več: žeja, o kateri se govori, je metaforična (njen redko uporabljeni dobesedni pomen je zmeraj melodramatičen), žeja po krvi kot v *s'abreuver du sang de l'ennemi*, 'potešiti žejo po sovražnikovi krvi' pa je vsekakor primerno obnašanje.

Krvi žejno hiperbolo bi že zdavnaj pozabili, pokopali bi jo besedičenje političnih sporov revolucionarnega časa, klasicistične tragedije ali zastarelo pripovedništvo, ko je ne bi pri življenju obdržala francoska državna himna. Noben francoski bralec ne more preiti od *abrevoir* k *s'abreuver*, ne da bi pri tem prepoznal medbesedila, na katero ga sicer opominja vsak javni dogodek oziroma refren:

Aux armes, citoyens! Formez vos bataillons!
 Marchons! Marchons!
Qu'un sang impur abreuve nos sillons!

Orožje vsi v rokó! Zberite se v pohod!
 Naprej, naprej!
Naj to zemljo sovrag poji s krvjo!

(Prevedel Pavel Oblak)

Nečista kri; žeja po njej; in beseda *sillons*, 'brazde', ne pa *champs*, 'polja', ali *labours*, 'zorane njive'; sinekdoha za *campagnes*, 'podeželje'; in nazadnje dejstvo, da se v prvi kitici *campagnes*, 'naša polja', ki so jih zavojevali tujci, rimajo z najverjetnejšimi žrtvami, *nos compagnes*, 'našimi ženami': vsi ti elementi so zdaj na pravem mestu, da lahko sprožijo niz dvojnih pomenov, ki so značilni za obris ženske in krvoželjne napadalce. *Sang impur* se nanaša na kri sovražnikov Francije, a je hkrati tudi izumetničen evfemizem za menstrualno kri, *sillon* pa je opolzek evfemizem za ženske genitalije. Železna oblika glagola, ki izraža potešitev žeje, programsko izraža poželenje. *Sillon* v tem eksplicitnem medbesedilu zastopa paradigmo z erotizmom nabitih podob votlosti: namakalni kanal in odtis dojke. Obsceno dvoumnost refrena najdemo v kosmatih šalah o spolnem odnosu, še posebno o razdevičenju. *Sang impur* bralcu pomaga, da se spet spomni na medbesedilo. Kljub arhaizmu je ta besedna zveza še zmeraj v tekoči rabi, zmeraj s komičnim, parodičnim podtonom, saj v govorni francoščini obstaja fonetična povezava, za katero se zdi, da nasprotuje pravilom o črkovanju: končni *g* v *sang* se izgovarja kot *k*, zgled, ob katerem se šolarji naučijo tega nenavadnega pravila, pa je ravno verz iz marsejeze *Qu'un sang impur...*

Domoljubni refren ima posebno medbesedilno vlogo. V nasprotju z medbesedili, ki spreminjajo stavek za stavkom, marsejeza hkrati vpliva na pesem v celoti. Bralce sili, da – najsibo še tako nezavedno – v jarku in *moulage* vidijo sinonima, kakršna sta tudi princesa, svetnica, in pastirica. Vsi trije elementi so si identični v tem pogledu, da so prepojeni z zaželeno krvjo. Medbesedilo ima torej s tem, da razgrinja model, po katerem se transformacija nanaša na druga medbesedila, enako funkcijo kot interpretant v definiciji znaka C. S. Peircea: znak nekomu nekaj zastopa glede na kaj v določenem oziru in ustvarja v zavesti te osebe enakovreden znak, interpretant.¹ V risu besedilnosti bi to pomenilo: besedilo bralcu zastopa medbesedilo in v bralkinih ali bralčevih mislih ustvarja enakovreden mu sistem znakov. Medbesedilo interpretanta uteleša ta sistem in ga ohranja

¹ Združujem eno izmed Peirceovih definicij znaka (*Collected Papers*, Harvard, 1931, 2:228); prim. tudi mojo razpravo 'The interpretant in literary semiotics', *American Journal of Semiotics*, III., 1985, od str. 44 dalje.

v spominu za vse poznejše bralce; je kot zapisano zagotovilo, da si bodo besedilo vsi razlagali enako.

Moč interpretanta izvira iz njegove potlačitvene narave: ko bralci enkrat prepoznajo to medbesedilo, se morajo še zmeraj soočiti z *double entendre* besede *sillon*, če naj dojamajo, da je beseda relevantna le v potlačenem poltenem medbesedilu, na katero usmerja patriotična bombastičnost besedila himne v uradni rabi.

Poudariti moram, da ni dejanski kontekst francoske državne himne tisti, ki vzpostavlja interpretant. Ko bi bil sam refren ključ za interpretacijo, bi bil zgolj navedek ali aluzija, ne pa medbesedilo. Če naj ima medbesedilo vlogo dodatka k besedilu, mora biti več kot strukturni referent, model, ki dopušča čisto določene besedne povezave, nedopustne za navadno rabo. To so lahko predikacije, sintagme ali njihovi fragmenti; sklopi, v jeziku sicer nepovezane besede, pripadajoče različnim besednim zvezam v medbesedilu, so si še zmeraj dovolj blizu, da si jih bralec zapomni skupaj. Vrednost jim daje njihova bližina, saj jih dojemamo v okviru znanega medbesedila. Refren torej ne vpliva v celoti, ampak le zagotavlja abstraktni okvir, znotraj katerega lahko dobi pomen tisto, kar mu ustreza; izpraznjeni besedilni prostor, v katerem *s'abreuver* pogojuje lakomnost po krvi; prostor, v katerem libido zahteva, da je kri nečista; prostor, v katerem je kraj izpolnitve brazda. Le zaradi tega abstraktnega okvira, le zaradi njegove zmožnosti blagosloviti kako kombinacijo besed, je mogoč naslednji korak: da se sproži že zaznaven, a pritajen spolni *double entendre* besede 'brazda'. (Kot zagotovilo, da bralci ne bodo zgrešili namiga, se pojavlja še dodatno sileptično medbesedilo in jih usmerja k drugemu koraku: *moulage* je abstraktni povezovalnik, ustrezajoč dobeseednemu kalupu v medbesedilu in metaforični vulvi v besedilu.)

Omenjena sprožitev je dvojna. Ko se (ob pomoči interpretanta 'brazda') razkrije prava narava jarka, postanejo še nerazloženi detajli v opisu izvotljenega kamna interpretanti *sillon*, besede, ki zdaj učinkuje kot primarni

znak.¹ V skladu s tem morajo tudi ti detajli dobiti seksualni pomen. Peresa, puh, listje, skoz katero curlja kri, so kot perifraza dveh stereotipnih podob, *toison* 'kožuh', in *forêt*, 'gozd', metafor za sramne dlake tako v vzvišenem poetičnem pisanju kot v znižanem ali vulgarnem diskurzu.

Tako širok vpliv in tako totalizirajoča transformacija predpostavljata, da mnogi pomeni besedila hkrati dobijo skupni smisel, ne glede na svoje ločene referente. Skupni smisel ne more temeljiti na povezovalniku, katerega pomen bi se razlikoval in zamegljeval cilj omenjene transformacije. Ravno zato mora biti povezovalnik v odnosu do medbesedila interpretanta silepsa, torej beseda, ki ima dva nezdržljiva si pomena, enega sprejemljivega v kontekstu, v katerem se beseda pojavlja, drugega veljavnega le v medbesedilu, ki mu beseda tudi pripada in ga na površini besedila predstavlja kot vrh ledene gore. Kot beseda ima silepsa dva pomena – vsak izmed njiju v ločenem besedilu proizvaja svojo derivacijo – kot povezovalnik pa nima svojega pomena. Povezovalnik je potemtakem prazen, saj je zgolj fonetična oblika; zato jo je moč zapolniti z dvema sicer tujima si vesoljema predstavljanja. Kot tak je povezovalnik precej močnejši od metafore, ki za učinkovanje tropološke substitucije rabi nekaj semov, sorodnih tako izhodišču kot ciljem metafore. Ravno narobe pa je silepsa, utemeljena na homofoniji, povezovalnik v abstraktnem, zgolj znak enakovrednosti.

Vpliv silepse na bralca je razložljiv s paradoksnó kombinacijo dveh faktorjev. Prvi je nespregledljivost povezovalnika, drugi oddaljenost med povezanimi besedili. Nespregledljivost: beseda je hkrati vprašanje in odgovor in premore tako besedilno kot medbesedilno relevantnost. (Včasih imata skoraj identični si besedi – kot v tem primeru – isti koren, dozdevata se kot sklanjatev oziroma spregatev iste osnove.) Oddaljenost: neustavljivi čar za bralce je velikanski iztržek skromnega vložka, hkrati pa učinek transgresije, užitek naklanjajočega izmika pred potlačitvijo, podobnega draženju, ki ga občutimo, ko izražanje brez zadrego zbujačih konotacij vodi le k neznatnim spremembam (primer tega so črke ali zlogi ob zamen-

¹ To je pozornost zbujačó učinek nepretrgane semioze. Prim. Peirce, *Collected Papers*, 2:300: znak je 'kar koli, kar določa kaj drugega (interpretant), da se nanaša na predmet, na katerega se nanaša (predmet) na enak način; interpretant tako postane znak in tako naprej ad infinitum'.

javah začetnih glasov besed) in proizvajajo neznosne, celo tabuizirane izpeljave.

Drugi primeri medbesedilnosti, o katerih sem razpravljal, so enako očarljivi, od silepse pa se razlikujejo v dveh pomembnih točkah. Povezovalnik še zdaleč ni izpraznjen, ampak nosi dvojni semantični naboj. In namesto da bi bil leksikalni Janus – beseda z dvema obrazoma – je zagoneten nadomestek za izraz, ki bi ga medbesedilo moralo povzdigniti, če naj bi besedilo kaj pomenilo. Primeri iz Bretonove pesmi so dveh različnih tipov, v obeh pa manjka ključna beseda ali besedna zveza, skupna besedilu in medbesedilu, nadomešča pa jo druga, a tako, da bralci zamenjave ne morejo spregledati. Razkritje medbesedila je tako nujno in neizogibno.

Navedena Bretonova pesem ni po mojem mnenju v tem smislu nič drugačna – ne zaradi svojih omejitev, ampak zato, ker primeri, ki jih najdemo v njej, pokrivajo vse mogočnosti. Ključ je substitucija, saj so semantične ali leksikalne nezdržljivosti, ki jih uvaja med substituti in obkrožajočimi jo stavki, kričava oblika neustreznosti sprejeti rabi. Če naj bralec dojame nezdržljivost, morajo biti verbalna zaporedja, ki jih substitucija spreminja, stabilna, trajna, ne glede na to, ali so prepoznavna ali pač, da je njihova izvirna oblika primerljiva s spremenjeno. Take odlomke je mogoče najti v besedilu, ki ga je avtor podpisal, ali v mogočih, nepopolnih ali fragmentarnih pripovednih ali opisnih pasajah, stoječih v senci korpusa mitov, zgodb, eksemplov ipd., ki sestavljajo sociolekt. Njihova stalnost se lahko izraža le v dveh oblikah, najprej v enostavnih klišejskih izjavah, frazah, ki so primerne za vsakršen kontekst, ali celo v stereotipnih zgodbah, ki dopuščajo nekaj variacij v različicah, npr. teme, motive ali mite. Vsako izmed naštetih prikritih komponent je mogoče odkriti, saj jo pogojuje kontekst, v katerem se pojavlja. Druga vrsta stalnosti zadeva opisne sisteme, v katerih je potlačena komponenta identificirana kot metonim ali sinekdoha središčne besede sistema. Dva primera, ki sem ju omenil, ustrezata tej možnosti: stereotipi (Mlečna cesta) in besedilni modeli (opisni sistem *bergere*).

V okviru teh kategorij se razkritje medbesedila nadaljuje na dveh vnaprej določenih ravninah, in je tako komaj mogoče, da bi se izmaknilo bralcu z vsaj osnovno jezikovno kompetenco. Določenosti se je toliko težje izogniti, ker je samoobsegajoč model, v celoti dosegljiv z analizo sememov matrične besede, iz katere izvira stereotipno besedilo ali opisni sistem. Na hevristični ravni bralci nenehno opažajo zamenjevanje povezovalnika, saj moti

pričakovano zaporedje besed, na interpretativni ravni pa zlahka odkrivajo zamenjane komponente, saj je o manjkajočem mogoče sklepati na podlagi obstoječih komponent.

Postavlja se vprašanje, ali medbesedilnost odpove, če medbesedila bralcu niso znana. Lahko bi pomislili, da bo Bretonova pesem ostala mrtva črka na papirju, če bi v njej ne prepoznali kiparjevega kalupa (in ignorirali njegove implikacije), če bi Gautierove zgodbe ne bile več dosegljive francoskim bralcem ali pa če bi britanske bralce Bulwer-Lyttonovi *Zadnji dnevi Pompejev*, v katerih je opisan enak odtis dojke, začeli dolgočasiti. Praksa to zanika. Odlitek brez kipa ima veliko drugih različic; ena je soparen prizor iz Rousseaujeve *Nove Heloize*: ko se ljubimec, v budoarju čakajoč na ljubo, izgubi v strasti polni kontemplaciji o pasu in nedrčku, ležečima ob njem, razglablja, da 'vsak kos tvojega spodnjega perila ponuja moji goreči domišljiji dele tvojega telesa, ki jih sicer zakriva ... Čudoviti vtisi, poljubljam te tisočkrat'.¹

Odlomek nam lahko rabi kot simbol mehanizma poželenja: predmet poželenja, omejen na obris, je hkrati prisoten in odsoten, literarno je viden ravno v svoji odsotnosti. Pohotna neposrednost je izražena s čutnim dojemanjem; pogled in dotik spodnjega perila je tako močno povezan s telesom, da je perilo tako rekoč stereotipni metonim zanj. Perilo je nekaj enako prepovedanega kot deli telesa, ki jih pokriva. (Ni še dolgo tega, ko so perilu še zmeraj pravili *unmentionables*.) Že imenovati kose perila je tako vzburljivo kot striptiz.

Poznavanje natisnjenih različic te posplošene oblike (Rousseaujev roman ni več tako priljubljen) niti ni potrebno, saj jezikovna kompetenca, torej poznavanje klišejev sociolekta, bralcem zadostuje za prepoznanje obrnjene oblike erotičnega stereotipa (fantaziranje o sugestivnih zaobljenih oblinah, ki jih ženski lišp hkrati skriva in kaže). Natisnjene različice se od drugih razlikujejo le po tem, da jim začasno avtoriteto daje literarni kanon. Če premišljamo o izgubi stereotipov še naprej, se izkaže, kako majhne so mogočnosti, da bi bilo kakršne koli popolne oblike mogoče dojeti brez njihovega protipola, izpraznjenih obrisov, ki jih dopolnjujejo, še posebej

¹ Rousseau, Julija ali Nova Heloiza, 1761, I. del, 54. pismo.

pa takrat, ko jim strategije oblačenja, mode in spolnega simbolizma dajejo enakovreden pomen. Še več: ne bi smeli brez dokazov sprejeti mnenja, da je obstoj medbesedilnosti odvisen od tega, ali je bralčev libido razvnet ali ne. Čeprav se v omenjenih primerih pojavljajo razgreti libidinalni goni, so ti le posebne različice univerzalne strukture medbesedilnosti: semiotično sprehajanje med nasprotnima si poloma, kot da bi si bila enaka, prvi pač negativ drugega. Razširjena literarna praksa opisovanja narave z artefakti in narobe je lep primer tega.

Besede ustrezajo sememom, v teh pa so potencialni sememi, ki se lahko kadar koli razvijejo v pripoved. Semem je še nerazvito besedilo. Ravno narobe pa je besedilo, ki mu manjka bistvena komponenta, mogoče znova sestaviti tako, da nastajanje sprožimo v nasprotni smeri, tj. z analizo sememov. Zato postopno izginjanje mitologije iz bralčevih spominov ne ovira vrnitve *mleka*, čeprav ga zamenjuje *sang*. V katerem koli jeziku, v katerem osrednjemu osvetju pravijo Mlečna cesta, je upravičeno domnevati, da dogovor o poimenovanju simbolične tekočine, razlite prek neba, določa metaforična frazeologija popularne astronomije, ki zvezdni prah predstavlja kot mleko. Ni nam treba poznati podrobnosti ali imen, še manj obskurnih mitografov, kakršen je Higinus, ki o tem na dolgo razlaga v svojem delu *Astronomica*. Zgodba o Junoni je sama po sebi zgolj zgodnja racionalizacija izvirne analize sememov priljubljenega imena za galaksijo: analiza je le deducirala – od dojke na mleko, nadnaravno dojiljo in dojenca iz kozmičnih proporcev spektakla.

Stabilnost medbesedil in bralčeva zmožnost popravljati njihove manjkajočnosti nas ne smeta zavesti, da bi bili prepričani o tem, da so medbesedila zgolj teme in motivi. Upošteva je vsebino ali celo obliko, se medbesedilo in tema res lahko skladata, bistveno pa se razlikujeta po vplivu na bralca, če ne omenjamo tudi njegove zavesti. Vpliv teme je lahko dokaj neodvisen od bralčevega prepoznavanja le-te: pripovedni in slogovni pripomočki, aktualizacija diegetskih struktur, skratka prvine, ki se posledično spreminjajo v temo, delujejo celo takrat, kadar bralec ne sumi, da obstajajo še drugačne različice. V resnici ni nenavadno, da je tema kot taka znana le specialnim bralcem, komparativistom.

Medbesedilnost pa – ravno narobe – obstaja le takrat, kadar dve besedili vplivata drugo na drugo, pa čeprav nista temi. Medbesedila ne more biti,

če ni zavedanja o njem. To zavedanje, kot sem poskušal pokazati, temelji ali na transparentnosti silepse ali pa na začasni nejasnosti substitucije.

Z drugimi besedami: če je v medbesedilu mogoče videti tudi temo, pa se od nje razlikuje v bistveni stvari – lahko je tema, ki ji manjka ključna beseda, in je zato relevantna, le če je formulirana kot zagonetka (substitutni tip); lahko je tema, nerazdružljiva od druge zgodbe, s katero jo družijo ključna beseda (sileptični tip). To implicira izbris vsakršne določujoče strukture, utemeljene na lastnostih, ki bi jih lahko označili kot tematske. Vsakršen pomen, navezujoč se na podobnost med različicami, ob pomoči katerega bi sklepali o obstoju teme, nadomešča nelogičen odnos (neutemeljen z referencialnimi pojmi), ki ga proizvaja zgolj besedna igra (to silepsa definitivno tudi je).

Preden sklenem, bi rad opozoril na poslednjo (a bistveno) razliko med medbesedilom in temo, na lastnost, skupno obema tipoma povezovalnikov. Ker je specifična za medbesedilnost, ta lastnost izključuje sinonimno ali antonimno vrsto odnosa, ki obstaja med različicami kake teme. Gre za kombinatorno naravo povezovalnikov. Vsak veznik je, kot smo videli, sestavljen iz dveh komponent: nadomestka v besedilu in njegovega korespondenta, stvari, ki jo zamenjuje in ki je v besedilu *praesens in absentia*, premeščen ali zamolčan, nikakor pa ne potlačen ali nedejaven. Medbesedilnost sileptičnega tipa v medbesedilu, nepovezanem z besedilom, razen s čisto formalno igro besed, ki nakazuje njun odnos, zagotavlja pravila oziroma program za interpretacijo besedila; paradigma, povezujoča napajališče za živino in umetnikov kalup, bi bila kriптиčna, ko je ne bi razkrivala eksplіcіtност ene besede (*sillon*), ki je ostala za medbesedilom, *abreuveoir* in *sang* pa sta prenesena v besedilo. Medbesedilnost substitutnega tipa spaja mimezis zamolčanega elementa in mimezis tistega, ki zamolčuje. Rešitev uganke, ki jo postavlja substitucija, ne more nikdar biti le reduktivna strategija, ki na primer ne bi segla onkraj razkritja *bergère* iz *marées*. Substitucija je daleč od tega, da bi bila začasen domislek, ki se ga izbriše takoj, ko je razrešena, saj sproži semiozo, ki v sememu seksualnega simbola 'pastirica' osami in privilegira semem 'menstruacija'. Brez povezovalnika bi ta semem ostal neodkrit. Ravno zato leksikalni hibrid, prikazen zloženska, ki združuje kmečko dekle z bibavico in tokom. Kot mimezis ta hibrid kljubuje vizualizaciji, njegova vloga je (ne tako kot v oksimoronski strukturi

adynatuma) poskus izenačenja z bralčevo domišljijo. Prav zato v bežni, a poučni pomiritvi sestavljeni znak, v katerem oseba iz tradicionalne bukolične poezije, nakazujoča legitimnost spolnosti, in menstrualna komponenta ženskosti, nakazujoča nelegitimnost spolnosti, zastopa eno in nedeljivo – *poželenje*.

Kombinatorna narava povezovalnika po mojem mnenju govori o treh plateh medbesedilnosti. Razlaga dejstvo, da medbesedilnost omogoča besedilu hkrati predstavljati tele pare nasprotij (prvi člen v paru ustreza medbesedilu): konvencije in odklone od njih, tradicijo in sodobnost, sociolekt in idiolekt, že povedano in negacijo ali transformacijo povedanega. Razlaga tudi, da mora biti medbesedilnost trop, ki spreminja celotno besedilo, ne pa stavek ali besedno zvezo kot metafora ali na primer sinekdoha. Le besedilo v celoti lahko kompenzira izginotje zamolčanega medbesedila in hkrati v besedilo (tj. perifrastičnim izpeljavam zamolčanega) prenese iz medbesedila izhajajoči pomen.

Lastnosti povezovalnika predvsem govorijo o tem, da je treba najpomembnejšo komponento umetniškega besedila in ključ za razlaganje njegovega pomena iskati zunaj dela, onkraj njegovih meja, v medbesedilu.

Naj sklenem: koncept kombinatornih veznikov lahko razloži tudi to, zakaj je razkritje medbesedila nujno in neizogibno početje. Ne sme nas speljati na napačno pot dejstvo, da v Bretonovi pesmi ta proces krepi ujemanje s strukturo želje. Res je, da bi lahko bralcu vsiljeno odstranjevanje tančice s pohlepa po menstrualni krvi razložili psihoanalitično.¹ Tudi sicer je upravičeno primerjanje medbesedilnosti in nezavednega, saj igra besedilo vlogo zaslona. Odnos medbesedila do besedila je enak odnosu nezavednega

¹ Prim. skoraj glosolalijo D. H. Lawrencea v eseju o *Ljubimcu lady Chatterley* iz leta 1929: 'Falus je steber krvi, ki zapolnjuje žensko dolino krvi. Velika reka moške krvi se združuje z veliko reko ženske krvi do največjih globin – a nobena od njiju ne prestopi bregov. Gre za najglobljo združitev, kot vedo povedati vse religije ...' (*Sex, Literature, and Censorship*, ur. Harry T. Moore, New York, 1959, str. 101). Odveč je pripominjati, da je pri Bretonu žeja po krvi le metafora sle po poželenju *per se*. Drugačno branje bi bilo reduktivno. Dobesedne sle pa ni mogoče izključiti iz drugih besedil: Michelet, na primer, ponuja izredne primere obsedenosti z žensko krvjo, obsesijo, združeno s pisanjem (glej Thérèse Moreau, 'Sang sur: Michelet et le sang féminin', *Romantisme*, XXXI, 1981, str. 151-65).

do zavednega. Branje se potemtakem ne razlikuje od analize.¹ Vendar moramo spoznati, da tisto, kar bralca spodbuja k iskanju medbesedila in ga priganja, da izkusi medbesedilni gon, ni le binarna struktura povezovalnika, ampak njegova konsistentnost s povsod zaznavnim mehanizmom tropov. V prisilni odgovor, olajšan s tem znanim modelom, bralec ali bralka, takoj ko opazi mogočnost za nadomeščanje, samodejno popusti skušnjavi po njegovem uresničenju. Medbesedilni gon je torej tropološki, ne psihoanalitičen, bralni odziv, ki ga določa mučilna kombinacija enigme in odgovora znotraj vsakega povezovalnika, besedila kot sfinge in medbesedila kot Ojdipa.

Prevedel Igor Bratož, spremno opombo napisal Marko Juvan

Literarni teoretik *Michael Riffaterre* je eden izmed najpomembnejših raziskovalcev sloga in medbesedilnosti. Rojen je bil leta 1924 v Franciji; po študiju na lyonski in pariški univerzi v 40. letih se je izselil v ZDA in leta 1955 doktoriral na univerzi Columbia iz literarne stilistike; nagrajeno disertacijo *Slog pri Plejadi in Gobineauju: Poskus uporabe slogovne metode* je leta 1957 knjižno priobčil. Do leta 1964 je poučeval na univerzi New York, nato pa je deloval na univerzi Columbia kot profesor francoske književnosti. Mnogo je s predavanji tudi gostoval, in to na najprestižnejših univerzah ZDA, Kanade in Francije. Od leta 1987 vodi šolo za teorijo in literarno vedo na kolidžu Dartmouth. Je član uredništev ali uredniških svetov številnih uglednih literarnovednih časopisov, sam pa je glavni urednik *Romanic Review*.

Knjige: *Le style des Pléiades et de Gobineau: Essai d'application d'une méthode stylistique*, Ženeva, Pariz 1957; *Essais de stylistique structurale*, Pariz 1971; *Semiotics of poetry*, Bloomington 1978 (*Sémiotique de la poésie*, Pariz 1983); *La production du texte*, Pariz 1979 (*Text production*, New York 1983); *Fictional truth*, Baltimore, London, 1989.

¹ Ta pogled sem razvil a propos Proustu v 'The intertextual unconscious' v Françoise Meltzer (ur.), *The Trial(s) of Psychoanalysis*, Chicago, 1988, str. 211–26.

Ob izredno natančnih, osupljivo prenikavih, tenkočutnih in obenem skrajno racionalističnih interpetacijah literarnih besedil – najraje tistih, ki slovijo po svoji temačnosti, alogičnosti, neulovljivosti – je Riffaterre razvil svojevrstno strukturalno-semiotično metodologijo, podprto s sodobnim jezikoslovjem, teorijo bralčevega odziva, hermenevtiko in psihoanalizo. Prizadeval si je, da bi opredelitev literarnosti izluščil iz specifičnega procesa branja. V nasprotju s stilističnim izročilom, po katerem naj bi literarnost izvirala iz (gostote) odklonov od navadne rabe jezika, je Riffaterre dokazoval, da pravila ne obstajajo pred besedilom, ampak jih besedilo za bralca samo ustvarja in obenem krši – bralec zaznava nenadne prelome (slovnične, pomenske, retorične) v vzorcih, ki jih je bilo besedilo prej ustvarilo. Na prvi, hevristični stopnji branja naslovnik še skuša povezovati jezik literarnega besedila z zunanjo resničnostjo (načelo mimezis), na hermenevtični stopnji pa se bolj posveča znotrajbesedilnim in medbesedilnim vzorcem označevanja, posebni logiki tropov, figur, opisnih sistemov itn. (načelo semioze), da bi se tako dokopal do besedilnega smisla (significance), ki združuje, utemeljuje obliko in pomen. Hermenevtično odzivanje bralcev je tisto, kar odlikuje literarna besedila.

Po Riffaterro bralec šele s pazljivejšim, hermenevtičnim branjem ugotavlja, da sta besedilo in njegov smisel organizirana okrog odsotne ključne besede ali stavka, matrice. Ti pa v tekstu porodijo množico svojih nadomestkov, ustreznice, različice, premestitev, tako da jih je vendarle mogoče izslediti. Odsotna prvina, ki utemeljuje navidezne neslovnčnosti, nepravilnosti, nelogičnosti v besedilni mimezis (predstavljanju sveta), navadno izvira iz kakšne predloge, interteksta – iz kanoniziranih umetnin, pregovorov, klišejev in sorodnega označevalnega gradiva, to je v izročilu in kulturi že tako razširjeno, da se je z gotovostjo usedlo v bralno sposobnost povprečnega bralca.

Riffaterrova študija *Compulsory reader response: the intertextual drive* – prevedena je iz zbornika *Intertextualities: Theories and practices*, ur. M. Worton in J. Still (Manchester, New York 1990) – povzema in razvija avtorjev nauk o literarnosti, hermenevtičnem branju, mimezi in semiozi ter medbesedilnosti ob virtuozni in pedantni interpretaciji zagonetnega Bretonovega besedila. Riffaterre pokaže, da so medbesedilne predloge (intertekst, medbesedilo) odločilen dejavnik pri bralčevem vzpostavljanju smisla na videz nelogičnega, samovoljnega, aleatoričnega domišljjskega sveta, kakršen nastaja s procesi nezavednega. Med medbesedilnim branjem in retoriko nezavednega (potlačitvami, nadomestki) odkriva vrsto vzporednosti, a tudi pomembne razlike.

ZADNJA IZMENA

Andreï Makine

Francoski testament

Kako nenavadno, da mi je bitje, ki ni ničesar vedelo o Franciji, ki ni nikoli bralo nobenega francoskega pisatelja, nekdo, ki ni bil sposoben, o tem sem bil prepričan, na zemljevidu sveta pokazati, kje ta dežela je, da, on mi je nehote pomagal, da sem se izkopal iz svoje zbirke anekdot in svoja iskanja usmeril v popolnoma nove sfere. Ta lenuharski sošolec me je nekega dne naučil, da Lenin prav gotovo zato ni imel otrok, ker se ni znal ljubiti ...

Mini družba našega razreda mu je namenila prav toliko prezira kakor meni, toda iz popolnoma drugih razlogov. Sovražili so ga, ker jim je kazal zelo neprijetno podobo odraslih. Dve leti starejši od sošolcev je bil torej v letih, ob svoboščinah katerih se dijaki že vnaprej naslanjajo, moj lenuharski prijatelj pa jih ni prav nič izkoriščal. Paška, kakor smo ga klicali, je živel kakor tisti čudaški mužiki, ki ohranijo v sebi, vse do smrti, del otroštva, to je v popolnem nasprotju z njihovo divjaško in možato pojavo. Trmasto se izogibajo mestu, družbi, udobju, izginejo v gozdu in tam tudi, kot lovci ali klateži, pogosto sklenejo svoje dni.

Paška je v razred prinašal vonj po ribah, snegu, v obdobju odjuge vonj po glini. Cele dneve je čofotal ob bregovih Volge. In če je že prihajal v šolo, je to počel predvsem zato, da ne bi prizadel svoje mame. Vedno je z zamudo, ne da bi opazil zaničljive poglede bodočih odraslih, prečkal razred in zdrsel za svojo klop čisto zadaj. Dijaki so bahaško vihali nos



ob njegovem mimohodu, učiteljica je vzdihovala in dvigala oči k nebu. Vonj po snegu in vlažni zemlji je počasi napolnil prostor.

Položaj parihev v družbi našega razreda naju je končno združil. Ne da bi se pravzaprav res spoprijateljila, sva se zavedela najinih dveh samot in v tem uvidela prepoznavni znak. Odtlej sem Paško pogosto spremljal na njegovih ribolovskih odpravah po zasneženih bregovih Volge. Led je predrl s silnim svedrom, v odprtino vrgel svoj trnek in negibno obstal nad to okroglo odprtino, iz katere se je zrcalila zelenkasta gostota ledu. Zamišljal sem si ribo, ki se je na robu tega ozkega predora, včasih meter dolgega, previdno približevala vabi ... Ostriži s tigrastim hrbtom, lisaste ščuke, črnooke z rdečim repom so živahno poskočile iz luknje ter, snete s trnka, popadale na sneg. Po nekaj trzajih je njihovo telo odrevenelo, zmrznjeno v ledenem vetru. Hrbtenice so se prekrile s kristalčki, podobnimi pravljjičnim diademom. Govorila nisva veliko. V velikem miru snežnih planjav, pod posrebrenim nebom, ob globokem spancu velike reke so bile besede odveč.

Včasih se je Paška, iskaje kak bolj z ribami bogat kotiček, nevarno približal dolgim ploščam temnega, vlažnega ledu, ki so jih spodkopali tokovi ... Ko sem zaslišal pokanje, sem se ozrl in zagledal, kako se moj prijatelj otepa v vodi in kako svoje razprte prste zariva v zrnat sneg. Stekel sem k njemu, se nekaj metrov pred razpoko vrgel na trebuh in mu vrgel en konec svojega šala. Po navadi se je Paški posrečilo, da se je izkobacal pred mojim posredovanjem. Kakor pliskavica se je iztrgal vodi in znova padel, s prsmi na ledu se je plazil ter za seboj risal dolgo, mokro sled. Toda včasih, nedvomno predvsem zato, da bi mi napravil veselje, je zagrabil moj šal in se pustil rešiti.

Po takšni kopeli sva se napotila k enemu izmed trupov bark, ki si jih tu in tam videl, kako se dvigujejo sredi snežnih zametov. Z lesom sva zanetila velik ogenj v njihovih zatemnjenih notranjostih. Paška je sezul velike klobučevinaste škornje, slekel z vato podložene hlače in jih položil poleg plamena. Nato se je, z bosimi nogami počivajoč na neki deski, spravil k peki rib.

Ob teh z lesom zakurjenih ognjih sva postala zgovornejša. Paška mi je pripovedoval o izjemnih ulovih (riba, ki je bila prevelika, da bi jo potegnili skozi luknjo, s svedrom izvrtano!), o ledenih ploščah, ki so ob oglušujočem pokanju odnašale barke, izravana drevesa in celo koče, z mačkami, ki so

v strahu splezale na strehe ... Jaz pa sem mu govoril o viteških turnirjih (pravkar sem se naučil, da so imeli nekdanji vojščaki, ko so po boju sneli svoj šlem, obraz prekrit z rjo: železo in pot; ne vem zakaj, ampak ta podrobnost me je navdušila veliko bolj kot sam turnir ...), da, govoril sem mu o teh z rdečkastimi žilami poudarjenih možatih potezah in o tistem mladem viteškem junaku, ki je trikrat zatrobil v svoj rog, ko je klical okrepitev. Vedel sem, da je Paška, medtem ko je, pozimi in poleti, bredel po Volginih bregovih, skrivoma sanjaril o morskih prostranstvih. Srečen sem bil, da sem zanj v svoji francoski zbirki našel tisti strašni boj pomorščaka z gromozanskim polipom. In ker sem svojo učenost zvečine črpal iz anekdot, sem mu povedal eno, dokaj v skladu s strastjo in najinim zavetjem v trupu neke stare barke. Na nekoč nevarnem morju sreča angleška bojna ladja francosko, in preden se zaženeta v neizprosno bitko, angleški kapitan ogovori svoje večne sovražnike, nastavi roke k ustom in zakliče: "Vi, Francozi, se bojujete za denar. Mi, kraljičini podložniki, pa se bojujemo za čast!" S francoske ladje se potem zasliši, s sunkom slanega vetra, tale kapitanov radostni vzklik: "Vsakdo se bojuje za tisto, česar nima, sir!"

Nekega dne je malo manjkalo, pa bi se Paška zares utopil. Cela plošča ledu – ravno sredi odjuge je bilo – mu je popustila pod nogami. Le glava mu je še molela iz vode, nato roka, ki je zaman iskala oporo. S silovitim naporom se je s prsmi zaganjal na led, toda porozna površina se je lomila pod njegovo težo. Tok je že odnašal njegove noge v škornjih, polnih vode. Nisem imel več časa, da bi si odmotal šal, ulegel sem se na trebuh, se plazil po snegu, mu podal roko. V tem trenutku sem videl, kako mu je kratek žarek groze švignil prek oči ... Mislim, da bi se bil izvlekel tudi brez moje pomoči, preveč je bil utrjen, pretesno povezan z naravnimi silami, da bi se jim pustil ujeti v past. Toda tokrat je sprejel mojo roko brez običajnega nasmeška.

Nekaj minut pozneje, ogenj je gorel in Paška je bosih nog poplesaval po deskah, ki so jih oblizovali plameni. Telo mu je pokrival samo dolg pulover, ki sem mu ga posodil, medtem ko se je njegova obleka sušila. Z rdečkastimi prsti, odrtimi, je gnetel glineno kepo, v katero je ovil ribo, preden jo je vrgel na žerjavico ... Okrog naju je bila bela puščava zimske Volge, vrbe s tankimi, za mraz občutljivimi vejami, ki so sestavljale prozorno goščavo vzdolž obrežja, in, utopljena v snegu, ta napol razpadla barka,

katere ogrodje nama je priskrbelo surovega lesa za ogenj. Ples zubljev je na videz storil somrak gostejši, kratkotrajen občutek udobja pretresljivejši.

Zakaj sem mu tistega dne raje povedal to zgodbo kakor katero koli drugo? Prav gotovo je obstajal kakšen razlog, delček pogovora, ki mi je prišepnil to temo ... Bil je povzetek, povrh vsega zelo skrajšan, neke Hugojeve pesmi, ki mi jo je Charlotte pripovedovala v davnih časih in katere naslova se celo nisem spominjal ... Nekje zraven uničenih barikad so vojaki streljali upornike, v srcu spuntanega Pariza, kjer so tlakovci imeli nenavadno sposobnost, da so se nenadoma postavili v okop. Rutinska usmrnitev, brutalna, nemilostna. Može so se postavili pred zid, za hip uprli pogled v puškine cevi, ki so jim merile v prsi, nato pa dvignili oči k lahkotno premikajočim se oblakom. In padli. Njihovi tovariši so prevzeli izmeno nasproti vojakov ... Med temi obsojenci je bil neki fantalin, čigar starost bi morala spodbuditi milost. Na žalost – ne! Častnik mu je ukazal, naj se postavi v vrsto usodnega čakanja, otrok je imel enako pravico do smrti kakor odrasli. "Tudi tebe bomo ustrelili!" je zabavljal vrhovni krvnik. Toda otrok je hip predtem, preden je prišla vrsta nanj, stekel k častniku in ga zaprosil: "Ali lahko odnesem tole uro svoji materi? Le nekaj korakov proč stanuje, blizu vodnjaka. Vrnil se bom, prisežem vam!" Ta otroška prebrisanost je ganila celo razdivjana srca soldateske. Zakrohotali so se, zvijska se je zdela zares preveč naivna. Častnik se je krohotal in krohotal, rekoč: "Pojdi, teci. Reši se, mali ničvrednež!" In še so se smejali, ko so polnili puške. Nenadoma so njihovi glasovi hipoma potihnili. Otrok se je znova pojavil, se postavil k zidu, poleg odraslih, in zaklical: "Tukaj sem!"

Med pripovedovanjem se mi je zdelo, da me Paška skorajda ne posluša. Ostal je negiben, sklonjen k ognju. Obraz mu je zakrival navzdol potisnjen ščitnik njegove velike krznene šapke. Toda ko sem prispel do zadnjega prizora – otrok se vrne, bledega in resnega lica, in negibno obstane pred vojaki – da, ko sem izgovoril njegove poslednje besede "Tukaj sem!" je Paška zadrhtel, se dvignil ... In dogodilo se je nekaj neverjetnega. Preskočil je rob barke in bosih nog zakorakal v sneg. Zaslišal sem neke vrste pridušeno ihtenje, ki ga je vlažen veter brž razpršil nad belo planjavo.

Napravil je nekaj korakov, se nato ustavil, do kolen pogreznjen v snežni zamet. Zbegan sem obstal nekaj hipov, negiben, z barke sem gledal tega velikega fanta, oblečenega v razvlečen pulover, ki ga je napihoval veter,

zdelo se je kot nekakšna volnena obleka. Naušnice njegove šapke so počasi plapolale v hladnem pišu. Njegove gole, v sneg pogreznjene noge so me uročile. Ničesar več nisem razumel, skočil sem čez rob barke in stopil k njemu. Ko je zaslišal škripanje mojih korakov, se je nepričakovano obrnil. Izraz bolečine mu je grbančil obraz. Plameni najinega ognja so se mu zrcalili v očeh z nenavadno tekočnostjo. Z rokavom je hitel brisati te odseve.

– Ah, ta dim! je godrnjal mežikaje in se, ne da bi me pogledal, spet vrnil k barki.

Tamkaj me je, potem ko je premražene noge potisnil k ognju, s togotno vztrajnostjo povprašal: In potem? So ga ubili, tega fantiča, je tako?

V zadregi in ker v svojem spominu nisem našel nobenega pojasnila, sem jecljaje in negotovo izdaval: Eh ... Se pravi, ne vem natančno ...

– Kaj, kako ne veš? Saj si mi vse povedal!

– Ne, ampak, glej, v pesmi ...

– Kaj me briga pesem! V življenju, so ga ubili ali ne?

Pogled je nad plameni, ki so se iskriili z malce norim bleskom, uprl vame. Njegov glas je bil hkrati oster in moledujoč. Vzdihnul sem, kakor da bi zaprosil Hugoja odpuščanja, ter z odločnim in jasnim tonom izjavil: Ne, niso ga ustrelili. Neki starejši narednik, ki je bil zraven, se je spomnil svojega sina, ki je ostal doma v vasi. In zaklical je: "Kdor se dotakne tega otroka, bo imel opraviti z mano!" In častnik ga je moral izpustiti ...

Paška je sklonil glavo, izvlekel ribo v glinenem oklepu in z vejo premešal žerjavico. V tišini sva prelomila to skorjo pečene gline, ki se je odtrgala z luskami vred, jedla nežno in žgoče meso ter ga sproti posipala s soljo.

Molčala sva tudi ob vrnitvi, ko se je nad mesto spuščala noč. Še vedno sem bil pod vtisom čarovnije, ki se je pripetila. Čudeža, ki mi je pokazal vsemogočnost pesniškega jezika. Spregledal sem, da ne gre pravzaprav niti za besedne spretnosti niti za učene spoje besed. Ne! Kajti Hugojeve besede so bile najprej popačene v Charlottini davni pripovedi, nato pa v mojem povzetku. Potemtakem dvakrat izdane ... A vendarle, odmevu te zgodbe, pravzaprav tako enostavne, povedane tisoče kilometrov stran od kraja, kjer se je porodila, je uspelo izvabiti solze mladega divjaka in ga golega pognati v sneg! Skrivaj sem se ponašal, ker mi je uspelo, da se je zalesketala iskra tistega bleska, ki ga je izžarevala Charlottina domovina.

In nato, tistega večera, sem razumel, da niso bile anekdote tisto, kar moram iskati v branju. Prav tako ne lepo razporejenih besed na strani. Nekaj globljega in hkrati bolj spontanega: prodorno harmonijo vidnega, ki je, ko jo je pesnik enkrat razodel, postala večna. Ne da bi jo znal poimenovati, sem si odslej od knjige do knjige prizadeval za njo. Pozneje sem zvedel njeno ime: Slog. In pod tem imenom nikdar nisem mogel sprejeti brezplodnih vaj besednih žonglerjev. Kajti pred očmi so se mi pojavili pomodrele Paškove noge v snežnem zametu, na bregu Volge, in tekoči odbleski plamenov v njegovih očeh ... Da, bolj ga je ganila usoda mladega upornika kakor njegova lastna utopitev, ki ji je komajda uro predtem za las ušel!

Ko me je Paška zapustil na nekem predmestnem križpotju, kjer je bil njegov dom, mi je podal moj del ribe: nekaj dolgih glinenih oklepov. Potem pa me je čemerno, izogibajoč se mojemu pogledu, vprašal: Pa ta pesem o ustreljencih, kje se jo da najti?

– Jutri ti jo prinesem v šolo, moram jo imeti nekje doma, prepisano ... To sem dejal v eni sapi in s težavo obvladoval svoje veselje. To je bil najsrečnejši dan moje mladosti.

4

"Toda Charlotte me ne more ničesar več naučiti!"

Ta vznemirljiva misel se mi je porodila na jutro prihoda v Saranzo. Pred majhno postajo sem skočil iz vagona, bil sem edini, ki je izstopil. Na drugem koncu perona sem zagledal svojo babico. Opazila me je, bežno pomahala in mi stopila naproti. Medtem ko sem stopal proti njej, sem začutil to slutnjo: ničesar novega me ne more naučiti o Franciji, vse mi je že povedala, in zahvaljujoč svojemu branju, sem si nabral znanje, morda celo obsežnejše, kot je bilo njeno ... Ko sem jo poljubil, sem se sramoval te misli, ki je iznenada presenetila tudi mene samega. V njej sem videl neke vrste nenamerno izdajo.

Sicer pa sem že nekaj mesecev čutil to čudno bojazen: da sem se naučil preveč ... Podoben sem bil tistemu varčnemu možu, ki upa, da mu bo obilica njegovih prihrankov kmalu omogočila popolnoma drugačen način življenja, mu razkrila čudovita obzorja, spremenila pogled na stvari – vse do njegovega načina hoje, dihanja, pogovora z ženskami. Množina prihrankov se nenehno

napihuje, toda temeljita preobrazba noče in noče priti.

Enako je bilo z vsem mojim francoskim znanjem. Saj ne da bi si želel iz njega izvleči kakšen dobiček. Že zanimanje, ki ga je za moje pripovedi kazal moj divjaški prijatelj, me je dovolj obogatilo. Prej sem upal na nekakšno skrivnostno sprožitev, podobno sprožitvi vzmeta glasbene skrinjice, žvenket, ki napove začetek menueta, ki ga bodo plesale figurice na svojem odru. Hrepenel sem po tem, da bi se ta zmešnjava datumov, imen, dogodkov, oseb stopila v neko nikoli videno življenjsko snov, da bi se kristalizirala v neki skrajno nov svet. Hotel sem, da bi ta v moje srce vcepljena Francija, naštudirana, raziskana, naučena, iz mene napravila nekoga drugega.

Toda edina sprememba začetka tega poletja je bila odsotnost moje sestre, ki je šla nadaljevat študij v Moskvo. Bal sem se priznati si, da bo ta odhod morda onemogočil običajna skupna večerna posedanja na balkonu.

Prvi večer sem se, kakor da bi iskal potrditev svojih strahov, lotil spraševati babico o Franciji njene mladosti. Z veseljem mi je odgovarjala, misleč, da je moja radovednost iskrena. Ves čas je Charlotte, medtem ko je pripovedovala, krpala čipkast ovratnik srajce. Iglo je vlekla s trohico umetniške elegance, ki jo je vedno opaziti pri ženski, ki dela in se hkrati pogovarja z gostom, za katerega verjame, da ga zanima njena pripoved.

Oprt na ograjo majhnega balkona sem jo poslušal. Moja mehanična vprašanja so izzvala v odmev prizore preteklosti, tisočkrat videne v otroštvu, dobro znane podobe, znane obraze: strižce psov na obrežjih Sene, cesarski spreved po Elizejskih poljanah, lepotice Otéro, predsednika in njegovo ljubico, zvezana v usodnem poljubu ... Tedaj sem se zavedel, da nama je Charlotte vse te zgodbe ponavljala vsako poletje, ko je popustila najini želji, da bi znova slišala najljubšo pravljico. Da, natanko to, nič drugega niso bile kakor pravljice, ki so očarale najina mlada leta in ki naju, kakor vsaka pristna pravljica, niso nikoli in nikdar dolgočasile.

Tisto poletje sem imel štirinajst let. Čas pravljič, prav dobro sem to razumel, se ne bo znova začel. Preveč sem se naučil, da bi se pustil opijaniti barvitim sarabandam. Čudno, namesto da bi se tistega večera razveselil tega očitnega znamenja zorenja, sem globoko obžaloval svoje nekdanje naivno zaupanje. Kajti novo znanje je, v nasprotju z mojim pričakovanjem, dozdevno zatemnilo francosko podobarstvo. V trenutku, ko sem se želel povrniti v Atlantido otroštva, se je vmešal učen glas: videl sem strani knjig,

odebeljeno natisnjene datume. In glas je začel pojasnjevati, primerjati, navajati. Čutil sem, da me je prevzela neka nenavadna zaslepljenost.

Neki hip se je najin pogovor pretrgal. Tako raztreseno sem poslušal, da so se mi Charlottine zadnje besede – moralo je biti vprašanje – izmuznile. Zmeden sem temeljito preiskal k meni dvignjen obraz. V ušesih sem slišal melodijo stavka, ki ga je bila pravkar izgovorila. Naglas mi je pomagal obnoviti pomen tega stavka. Da, bil je to naglas, ki ga privzame pripovedovalec, rekoč: Ne, to ste pa nedvomno že slišali. Ne bom vas dolgočasil s premletimi zadevami ... in upa, skrivaj, da ga bodo poslušalci začeli bodriti, da bodo potrdili, da ne poznajo te zgodbe ali pa da so jo pozabili ... Lahkotno sem stresel z glavo, z izrazom dvoma.

– Ne, ne, ne spomnim se. Si prepričana, da si mi jo že povedala?

Videl sem, kako je nasmeh babici razjasnil obraz. Nadaljevala je svojo pripoved. Poslušal sem jo, tokrat pozorno. In že nič kolikokrat se mi je pred očmi pojavila ozka ulica srednjeveškega Pariza, neke hladne jesenske noči in – na nekem zidu – tisti temačni ščitek v grbu, ki je za vselej združil tri usode in tri nekdanja imena: Ludvik Orleanski, Janez Neustrašni, Izabela Bavarska ...

Ne vem, zakaj sem jo tisti hip ustavil. Nedvomno sem hotel pokazati svojo učenost. Toda prav gotovo me je nenadoma zaslepilo tudi tole odkritje: neka stara dama, na balkonu, visečem nad neskončno stepto, še enkrat ponavlja zgodbo, ki jo zna na pamet, ponavlja jo z mehansko natančnostjo plošče, zvesta tej bolj ali manj legendarni pripovedi, ki govori o neki deželi, ki obstaja edinole v njenem spominu ... Najin samotni pogovor v tišini večera se mi je nenadoma zazdel nepričakovan, Charlottin glas me je spominjal na glas avtomata. V poletu sem se polastil imena osebe, ki jo je bila omenila, in začel govoriti. O Janezu Neustrašnem in njegovih sramotnih tajnih dogovorih z Angleži. O Parizu, kjer so mesarji postali revolucionarji, določali zakone in poklali sovražnike rodbine Burgundskih ali domnevne sovražnike. In o norem kralju. In o vešalih na pariških trgih. In o volkovih, ki so se klatili po mestnih četrtih, opustošenih med državljansko vojno. In o neverjetni izdaji Izabele Bavarske, ki se je pridružila Janezu Neustrašnemu in zatajila prestolonaslednika, s trditvijo, da ni bil kraljev sin. Da, lepa Izabela iz otroštva ...

Nenadoma mi je začelo zmanjkovati sape, davil sem se v svojih besedah,

preveč bi moral reči.

Po trenutku tišine je babica mehko stresla z glavo in izredno odkrito dejala: Zelo sem vesela, da tako dobro poznaš zgodovino!

Kljub vsemu pa se mi je zdelo, da je v njenem glasu, popolnoma prepričljivem, zaznati odmev zanikane misli: "Dobro je poznati zgodovino. Toda ko sem govorila o Izabeli in o tej Lokostrelski aleji, o tej jesenski noči, sem mislila na nekaj povsem drugega ..."

Sklonila se je k svojemu delu, natančno in pravilno je vlekla majhne šive. Šel sem skozi stanovanje, stopil na ulico. Žvižg lokomotive je odmeval v daljavi. Njen zvok, ki ga je omehčal vroč večerni zrak, je malce spominjal na vzdih, na tožbo.

Prevedla in spremno opombo napisala **Tanja Mlaker**

Andrej Makine si je po nekaj letih tavanja od založnika do založnika francosko javnost in bralce dokončno pridobil z romanom *Francoski testament*, za katerega je lani prejel pomembni literarni nagradi, Médicis in Goncourt. Tri prejšnje romane, *Izpovedi propadlega praporščaka*, *Hči nekega junaka Sovjetske zveze* ter *V času reke Ljubezni*, prav tako napisane v francoščini, so mu založniki po vrsti odklanjali in se uklonili šele ob zvijači, da so romani prevedeni iz ruščine. Pisatelj, rojen leta 1957 v Novgorodu, je odraščal tako z ruščino, očetovim jezikom, kot s francoščino, babičnim in napol materinim jezikom. Po študiju jezikoslovja v Moskvi je nekaj let poučeval na univerzi v Novgorodu, nato pa se je odpravil v Pariz poiskat Francijo svojih mladostnih sanj. Najprej se je opotekal na robu preživetja, pozneje pa se je s poučevanjem ruščine postavil na trdnejša tla. Makine je trdno prepričan, da je francoščina najbolj poetičen jezik, vir svoje ljubezni do tega jezika pa razgalja predvsem v *Francoskem testamentu*. Roman je avtobiografska pripoved o otroštvu sredi sibirskih step in o francoski babici, ki s svojimi spomini in pripovedmi o Parizu na začetku našega stoletja zbudi vnukovo navdušenje in domišljijo. Charlotte Lemonnier se je rodila v Sibiriji francoskim staršem, odraščala v Parizu od 1911 do 1921, nato pa se vrnila v Sovjetsko zvezo. *Francoski testament* je neke vrste hvalnica Franciji, francoski kulturi, jeziku ..., hkrati pa razvojni roman o odraščanju, o soočanjih z realnostjo, o mukah in težavah, da bi se junak med dvema svetovoma, domišljjskim francoskim in realnim ruskim, dokopal do simbioze.

K R I T I K A

Alenka Koron

Ah, ta potovanja

Andrej Blatnik: TAO LJUBEZNI

Spremna beseda Tomo Virk. LUD Literatura, Ljubljana 1996 (Zbirka Prišleki)

Ah, ta potovanja, sem premišljevala ... Vse se spremeni, večne resnice se omajejo. Vse se poruši in postavi na novo. Ni slabo, če le zmore to prenesti.

Potem sem se odločila, da se bom besedila tega blago prirejenega citata iz Blatnikove zadnje natisnjene knjige polastila kot uporabne zanke, provizoričnega votka za urejevalne manevre v begajočem kaosu vtisov, doživetij in klobčičev misli ob prebranem besedilu. Kot niza izjav, ki se jih da vzeti "po črki", fundamentalistično literalno, ali pa samonanašalno in na metaravni, ne da bi bile možnosti poplesavanja na katero izmed vmesnih variant a priori odslovljene. Pa še kot izhodišče ponaredkov, predelav in preurejanj, svobodnih prikrojevanj in vsakovrstnih prostih vaj. Da bo tale avantura pretikanja okrog besedila in skozenj pač nekam spravljena. Tako upam.

Če grem lepo od začetka, so najprej na vrsti potovanja. Oziroma potovanje, okrog katerega je spletena zgodba. Ve se, da ima potovanje v romanopisju spoštovanja vredno tradicijo. Že od helenističnega romana naprej je eden izmed pravzaprav maloštevilnih urejujočih principov romanskega tkiva in strukturirajoči stržen, ob katerega se lahko sprijemljejo epizodna dogajanja. Že v Proppovih genialnih analizah narativnih mehanizmov, opravljenih sicer ob pravljicnem gradivu, je prav *odhod junaka od doma* – in s tem gotovo nekakšno potovanje – tisti odločilni sunek v iz-

hodiščno situacijo, ki sproži potek zgodbe. Proppovi nadaljevalci in kritični občudovalci (Brémond, Greimas) so njegovo ekstrakcijo zgodbotvornih principov opremili še z antropološkimi vsebinami in povezali *odhod od doma*, s tem pa tudi potovanje, z *iskanjem* nekoga ali nečesa, ki bo ali kar bo odpravilo nastali *manko*, pomanjkanje nečesa ali odsotnost neke osebe, vrednote ali dobrine. Pri tem so poudarili potovanje oziroma *iskanje* kot vidnejšo funkcijo med drugimi prepoznavnimi in razločljivimi funkcijami pripovedi in tako potrdili njegovo pomembnost v zgodbnem univerzumu. Pozneje je Ricoeur z opozarjanjem na ireduktibilno časovno konfiguriranost pripovedi vrnil iskanju in z njim spetemu potovanju skoraj potlačeno metafizično komponento. Ta komponenta, doumljena kot iskanje smisla v svetu odsotne transcendence, je še jasno izzvenevala iz Lukácsevih filozofskih refleksij o notranji formi romana kot nestalnem ravnotežju med "postajanjem in bistvom", ki se dvigne do normativnega bistva obstajanja, in iz znamenite sintagme iz *Teorije romana*: Pot se začeneja, potovanje je končano.

Potovanje ima potemtakem svojega neločljivega partnerja v poti. Ta je pri Blatniku že v zelo aktualno, novodobno zvenečem, na vzhodne filozofije aludirajočem naslovu romana – ta pa ne upošteva zapisa pinjin. Tao oziroma dao pomeni pot in ta pot je poimenovalno razkrita, jasno in nedvoumno naznačena, to je pot ljubezni. Naslov je usmerjevalen še zato, ker gre v zgodbotvornem smislu v romanu res za potovanje po eksotični deželi Daljnega vzhoda: po Tajski. Popolnjen pa je tudi z igrivo zvočno družljivostjo besed tao in Tajska, ki je ne kaže spregledati, kajti pripovedovalec se nekje v besedilu samoironično eksplicira: "Besedne igre, to mi je služba, (...) zdaj pa sem na dopustu." Sploh je roman bogato opremljen s paratekstualnimi namigi, ki komplicirajo ontološko nedoločenost teksta. Posvetilo N. na uvodnih straneh napotuje na sopotnico N. v pripovedovanem svetu in se odpira tudi "na ključ". Nagovor drugemu, menda bralcu, pa Tajsko fikcionalizira: opozarja na zgolj analogijo z resnično deželo in sumljivo razglasi sebe (in s tem pravzaprav koga? Govoreči jaz? Sebe kot avtorja?) za poroka resnice.

Soočenje z besedilno konkretnostjo protagonistovega in sopotničnega potovanja po Tajski seveda zbuja vtis, da je potovanje daleč od potopisne čutne nazornosti in tudi zunaj konvencij tradicionalnega realističnega

popisovanja družbene, zgodovinske in psihološke "empirično" oprijemljive realnosti. V njem je sploh malo izpisovanja predmetnosti in emotivnega razkazovanja. Same naracije pa le toliko, da zadela in prekrije dogajalno shemo zgodbe in vzpostavi nujen kavzalni okvir obsežnim dialoškim prizorom. Besedilo torej temelji predvsem na dialogu, ta pa sam na sebi nikakor ni edino karakterizirajoče sredstvo nastopajočih likov. Pripovedovalec namreč nenehno komentira, ekstenzivno relativizira, skeptično razgrajuje in kritično pretresa vse dialoške replike ter je pri tem lahko hudomušen, ironičen in samoironičen, sarkastično strupen, duhovit in občasno nekam tolerantno polemičen. Tudi če je mojster Carver za Blatnika eden izmed navdihujočih zgledov, je dialogu v njegovem pisanju tako odvzet značilno neposredovan, resda iz njega izhajajoč, vendar neverbaliziran čustveni naboj. Zato se le delno in sploh ne tako izrazito, kot se na prvi pogled najbrž zdi, uklanja izročilu hemingwayevskega dialoškega behaviorizma, ki je dominantno v konvencijah ameriške "realistične" kratke zgodbe. Pripovedovalčevo skeptično duhovičenje me nekoliko spominja na chandlerjevski *wise cracking*, najbrž tudi zato, ker se dogajalna plat zgodbe dejansko razvije v pravcato kriminalno avanturo z drogami, odkritjem preprodaje orožja, z domnevnim ubojem in begom iz sumljive ezoterične institucije, ki izkorišča lahkovernost prezaupljivih obiskovalcev in se ukvarja z nezakonitimi posli.

Pripovedovalčeve intervencije tako nadomestijo plastično psihološko karakteriziranje pripovedovanih oseb s skrajno ploskovitimi liki. Vendar trditev velja predvsem za stranske like v romanu, ki jih skoraj bolj kot njihove replike in tako njihova govorna dejanja pomenljivo zaznamujejo citati na njihovih majicah ali njihova privzeta imena, pripovedovalčevi komentarji pa jih zlahka sprevačajo v karikature. To gre skupaj s hibridno zasnovo besedila in cepljenjem romanske zgodbe s prvinami žanrskega pisanja. Te izpolnjujejo in podkrepljujejo akcijsko plat dogajanja, ki je postavljeno kot povsem zaseben, intimen projekt potujočega para. Projekt dekla-rativno postavlja v ospredje, v naslov in tematizirano izhodišče teksta, individualno skušnjo v duhu daoizma in tako evocira tiste vsebine potovanja, ki teže k spreminjanju in samospreminjanju, vrnitvi k samemu sebi, samospoznanju, notranjemu miru in duhovni osvoboditvi. Z njimi se ujema tudi poudarjanje vloge in pomena čustev (v romanu predvsem ljubezni) in in-

tuicije.

Temu intimnemu projektu sta po svoje zavezana junaka, skupno jima je to, da potovanje kot notranje iskanje nekega smisla povezujeta z resničnim premikanjem po zanimivih, doživetega ogleda vrednih koticah tega sveta. N. je v svojem prizadevanju dejavnejša, doslednejša in bolj predana iskanju, glavnega junaka pa njegovi nenehni dvomi, ironični prebliski in humorizirajoči pomisleki razkrivajo za neke vrste tolerantnega agnostika: v sebi ne preveč prepričanega o uresničljivosti skrajno fluidno koncipirane poti kot edinega dosegljivega, nenehno spreminjajočega se, nestalnega smisla, pa vendar previdno dopuščajočega celo tako sumljive sublimnosti, kakršna je možnost spoznanja ljubezni. Zaradi njegove tolerance, razberljive na primer iz odnosa do droge ali drugih njegovih nonšalanc, bi lahko v njem celo prepoznali nekam sprijenega moralnega relativista. Spričo vseskoz ironične distance do pridobitništva, šarlatanstva in poslovnega gurujevstva celotnega podjetja Rožnega popka in do njegove osebe še posebno pa ga po tej plati nekako le ni mogoče vzeti popolnoma resno.

Potujoči par v romanu tudi ni povsem družbeno nekontekstualiziran. V protagonistu je mogoče zaznati obrise materialno zmerno dobro preskrbljenega, izobraženega srednjeslojca, gorečega ljubitelja popularne glasbe in ne pretirano pretencioznega spisatelja z redno službo in pravo, živo šefico, v sopotnici pa je nakazan komplementaren lik samostojne, neodvisno razmišljajoče partnerke s svojim poklicem in interesnim spektrom. Toda njun socialni kontekst je bistveno manj pomemben in opredeljujoč za njuno zgodbo, kot to velja za družbeni kontekst Carverjevih besedil, in tako se zdi, da z ničimer ne posega v njuno razmerje in da razen humoresknih arabesk ne ustvarja nobenega tehtnejšega sporočilnega presežka. V romanu namreč to razmerje, recimo, da ga imenujem ljubezensko, čeprav je na primer tudi prijateljsko, zakonsko itn., sploh ni problematizirano v nobenem izmed svojih manifestnih aspektov, če izvzamem edino zasluteno senčico dvoma – o njegovem večnem trajanju. Zato je iskanje poti ljubezni obeh junakov pravzaprav abstraktno iskanje nekega spoznanja, odgovor pa ... skeptično zamolčan.

Potovanje ima torej v romanu več razsežnosti. Po eni strani ponuja eksotično motiviko, prepleteno s prvini kriminalne štorijske, uporabljeno je kot organizatorični zgodbotvorni princip in ureja niz epizod, s svojim

drugim polom in v povezavi s potjo, na katero meri v naslovu, pa izrisuje tudi idejni horizont romana. Na tej ravni, se mi zdi, se stvari tudi dokončno zapletejo, protislovne sestavine, ki jih je avtorju uspelo tehnično spretno poravnati v simpatično zaokroženo, gladko berljivo zgodbno celoto, pa nekako ne zmorejo proizvesti konvergenčnih učinkov. Značilne elemente metafizičnega pisanja nevtralizirajo prepoznavni relikti Velikih zgodb, eksplicitno metafizični projekt iskanja poti (spoznanja, resnice, "normativnega bistva obstajanja") pa ni razrešen šele v izteku, ampak je z daoističnim obratom prevrten v izhodišče (pot je cilj). Nič se, skratka, ne začinja, vse je znano že na začetku; če se res vse spreminja, pa se, paradoksalno, skoraj nič ne spremeni. Toda večne resnice so nedvomno omajane, kajti tudi novodobni nadomestek Velike zgodbe je pravzaprav parodično naluknjan. Z drugega konca ga razkraja protagonistov konstantni dvom, radikalno agnostična pozicija subjekta, ki očitno ne more in noče preprosto verjeti, zaupati intuiciji ali čisti duhovnosti, ampak jo, nekam lahkotno sicer, pa vendarle, "materialistično" spodnaša. Obenem pa ga ta pozicija blokira kot nosilca akcije, ki bi se lahko razmahnil v žanrskem fabulativnem poganjku, pa se končno lahko aktivira šele v razpletu zgodbe.

Če le zmoreš vse to prenesti, ni slabo. Vendar se mi vseeno zdi, da roman v zasnovi ni dovolj izčiščen. In čeprav nedvomno ohranja že znane odlike Blatnikovega pisanja, se bojim, da se prav njegova sinkretičnost tokrat obrača proti njemu. Kdo bi lahko vedel, ali je tako zaradi njegove humorne in hudomušne lahkotnosti ali vestnih odmerkov tehničnih vsebin? In ali bi res odgovor upravičil neprijetnost vprašanja?

Vanesa Matajč
Plahi Kristus v močvirju

Vlado Žabot: VOLČJE NOČI

Pomurska založba, Murska Sobota 1996 (Zbirka Domača književnost)

Marca 1994 je revija Literatura priobčila peterico kritiških "soočanj" s temo Lainščkovega romana *Ki jo je megla prinesla*. Zdaj, po treh letih, naj mi Žabot ne zameri, da bom recenzijo njegovega zadnjega romana začela prav s primerjavo *Volčjih noči* in Lainščkove *Megle* – argumentov za takšno premišljevalno izhodišče je dovolj: najbanalnejši je ta, da sta, kot Marjan Tomšič za Istro, Lainšček (z vsaj tremi romani) in Žabot (s celotnim opusom: novelami *Bukovska mati* in romanoma *Stari pil, Pastoralna*) v zavesti sodobnega slovenskega bralca ena prvih asociacij na pojem Prekmurja. Seveda ne zato, ker bi bilo Prekmurje na primer Lainščkove *Megle* in Žabotovega leposlovja vsebinski objekt realističnega regionalnega romana, temveč ker s svojo geografsko specifiko "brezkončnih" ravnin, močvirij in megel nad njimi ponuja tisti eksterier, katerega realije omogočajo – vsaj za Žabotova dela že "tipično" – tesnobno atmosfero, prepričljivo evokacijo baladne in fantastično-iracionalne uglašenosti, ki je kakor inherentna pokrajini: "Tam so bile tiste zasnežene daljave, puščobne in neme in kakor obsedene z zlom, brezpotja, pusti lazi, globoki zameti in vsa ta prekleta hoja nikamor." (Volčje noči, 24) Evokativno-atmosferske možnosti te pokrajine sta Lainšček v romanu *Ki jo je megla prinesla* in Žabot (tudi) v *Volčjih nočeh* popolnoma izpeljala.

Omenjena romana sta primerljiva ne le po baladni "štimgungi" dogajalnega prostora prekmurskih ravnin, temveč tudi motivno in – delno –

tematsko, čeprav sta si v romaneskni "interpretacijah" in "razreševanjih" bližnje si problematike naposled kontrastna.

Protagonista obeh romanov, Lainščkov Jon Urski in Žabotov Rafael Meden, imata enake zunanje karakteristike: Urski je kaplan, Rafael cerkovník in organist, oba sta torej služabnika Cerkve, oba prišla v zakotno, v močvirju ždečo, poganizirano vas (Mokuš, Vrbje) z dolžnostjo, da v njej obnovita cerkev, krščanskega duha, vero, moralko. Oba sta "fizično" in po duhu tujca v zakotni, arhaično živeči socialni skupnosti, ki je dovolj samozadostna, nezaupljiva, otopela, primitivna ("zakotna pamet"), "vdana grehu in žganju", da ogroža njuno "jezuitsko" vlogo, pa tudi duševno integriteto in celo samo življenje. Tu pa se podobnost med protagonistoma obeh romanov tudi konča – njuna individualna psihična izhodišča so različna. Lainščkov kaplan je agilen, aktivističen v prizadevanju za krščansko "renesanso" čudaškega Mokuša, pa tudi v prizadevanju za svojo lastno vero v Boga. Žabotov organist Rafael je čisto drugačen: v vrbjanski farovž že pride obremenjen s travmo usodnega mladostnega poraza, ki ga pasivizira, da ostaja razpet med žalobno stisko in melanholično resignacijo, nezaupljiv do Vrbjanov, brez poguma, da bi se soočil z njimi in svojo misijonarsko dolžnostjo. Soočiti se pravzaprav ne upa niti sam s seboj in si priznati resničnosti svojega notranjega izkustva. Samo nekajkrat v zgodbi, predvsem v njenem dramatičnem iztekanju, se odzove v duhu krščanstva, vendar, kot je to značilno že za Nino iz Žabotovega prejšnjega romana *Pastorala*, ne v duhu "uradnega" krščanstva Cerkve, ne iz svoje renovatorske funkcije in dolžnosti, temveč spontano, iz intimne vere v odrešitvenost Kristusove dejavne ljubezni do bližnjika, odrešitvene vloge ljubezni kot "čudežnega daru za človeka" (177). Zdi se, da je afirmacija občečloveške ljubezni pri Rafaelu – v nasprotju z Lainščkovim URSKIM – šele nekako sekundarno, pozneje "osmišljena" s krščanstvom, ki je zato prej zunanji atribut kot njegov temelj, spopad med (D)obrim in (Z)lim, Kristusom in Skušnjavcem, značilen tudi za Lainščkovo *Meglo*, a pri Žabotu drugače razumljen.

Lainščkov kaplan, ozaveščen nevarnosti, se izogiba "ponovitvi zgodbe" svojega grešnega predhodnika, Žabotov Rafael pa natanko ponavlja usodo prejšnjega župnika Srneca, ki je izginil v močvari oziroma ga je, kot so prepričani Vrbjani, "vzel močvirski hudič". Tej "šali" se Rafael posmehne in že s tem, s svojim vztrajanjem pri zgolj racionalno mogočem in verjetnem,

začne "nejeverni Tomaž" ponavljati zgodbo novoveškega "skeptika". Resničnost svoje notranje izkušnje (zla) priznava le toliko, kolikor so njene zaznave, slutnje, vzgibi ... racionalno-logično osmiseljivi; isto velja za dogodke, ki se mu pripetijo – sam ne ve, ali v snu ali budnosti. Če jih ne more racionalizirati oziroma vgraditi v neko priznano občo resnico, jih preprosto zanika: kot blodnjo, sanjo, pijanost. Zdi se, da izvaja pravcati "metodični dvom" o svoji notranji resničnosti, ko ji skuša nasproti postaviti racionalistično Resnico. Eden najodličnejših prizorov romana je prav opis večera sv. Lucije: na ravni zavesti Rafael racionalizira preteče zvoke izza vrat, ogrebač kot obramba iz naraščajočega strahu pa to racionaliziranje razkrinkava kot samoprevaro.

Kakšna je torej resničnost Rafaelove zgodbe? V življenje zapitega organista zakotne vrbjanske fare vdreta čudaški profesor glasbene teorije Aazar Michnik (vzrok organistovega mladostnega poraza; ali pa tudi v resnici on?) in njegova talentirana učenka Jemima. Profesor po ukazu Cerkve (ali res?) prevzema Rafaelovo glasbeno-misijonarsko vlogo. Odtlej pa se gode čudne reči. Vrbjani jih povezujejo z bližajočim se časom "volčjih noči", časom nevarnosti, Rafael se posmehuje in upira "vraži", a mu slutnje, sanje, "prividi", konkretni namigi in indici njegov kljubovalni racionalizem le nekoliko omajejo. Omreži ga pohotna Jemima, v satirski ples ga zapelje sosedova prešuštnica, čisto ljubezen mu zbudi ljubka točajka "puža", duhovna opozicija Jemimi (in drugim, podobno pohotnim ženskam). Šibkost njegovega lastnega mesa ga postopno navda z odporom, želi si le še celostne, duhovne in obenem čutne ljubezni s "pužo". (Zeli v hiši prešuštnice mu zbuja grozo in gnus, ker človeku prevzamejo voljo in moč, dramijo golo poželjenje, ki je "brez psalmov, ljubezni, vere v odrešenje, le pojavi duh brez lepote ..." – 108) Nekakšna satirizacija kot skupni imenovalac čudnih, strašljivih dogodkov pa se nezadržno širi po Vrbjem do grozotne kumulacije v božični noči, v kateri Rafael zbeži iz poganizirane cerkve, zaman, ker ga sledi njegova "usoda".

Perspektiva tretjeosebnega pripovedovalca skoraj vse do zadnjega stavka besedila evidentira zgolj resničnost, kakršno doživlja oziroma "ustvarja" Rafael sam, torej njegovo notranjo resničnost. Skoraj. Ni pa jasno, ali to velja tudi za odprt iztek romana, za njegov zadnji, v nekem oziru celo "idejno" ključni odstavek. Ta nejasnost vsaj načeloma omogoča različni

interpretaciji besedila (to – vsaj na ravni eksplicitne povednosti – dopušča sam roman: krakanje vran je /prvič/ "morda grožnja. Morda svarilo." /drugič/ "Morda pa le igra, ki /.../ se dogaja nad nami in v nas, ki smo prestrašeni prah." – 56).

Ni namreč jasno, ali Rafael ve za svojega zasledovalca, ko beži iz razčlovečene, povolčene cerkve; ali ga zaznava. Kajti če ga ne, potem gre za prestop v avktorialno pripovedno perspektivo, ki zaznava ne več zgolj Rafaelovo (notranjo) resničnost, ampak tudi tisto, kar ji ostaja skrito, četudi empirično, "objektivno" navzoče. In to pomeni, da je Zlo, pred katerim beži, osamosvojeno in da ni več zgolj eden integralnih delov človeka, Rafaela, temveč tisto Presežno, ki mu je Rafael, pa tudi vsi uročeni Vrbjani, nemočno izročeni.

Druga interpretativna možnost je verjetno ustrežnejša romaneskni celoti, torej doslednemu zarisovanju "zgolj" Rafaelove notranje resničnosti; v tem primeru Rafael zaznava zasledovalca, vsaj kot slutnjo, ko beži svoji pogubi naproti v zasneženo močvaro. V tem primeru je celotno zgodbeno dogajanje, naj bo še tako alogično, iracionalno, čudno ... v svojih dogodkih in njihovih nosilcih, stranskih romaneskni likih, predvsem emanacija Rafaelove bolne, prestrašene, nemočne duše, ki se torej bojuje z mlini na veter, s strašljivo izmišljijo – metaforično mrežo, ki se tke v nezavednem. Nikakor ne po naključju mi prihajajo na misel zgodnji primerki grozljivega romana, ki je gotovo plod (pred)romantične zavzetosti za domišljijisko, nenavadno, izjemno, a ga je, kot je znano, mogoče prepričljivo razvozlavati tudi z vidika psihoanalize. Temeljni kamen, iniciator in sredstvo konkretizacije "zla", ki zajame Vrbje, je, kot rečeno, nekakšna satiriza, pobesneli libido, ki se ne ozira na definicijo ljubezni kot (tudi) duhovno-duševne naklonjenosti drugemu. Tudi Rafael, vsaj na začetku, še preden se "grešna pohota" razmahne do skrajnosti, ni imun na golo telesno potešitev poželenj. In ta neimunost, ki je odsotnost celostne ljubezni, je najbrž občečloveško, v vsakogar vsajeno zlo ("In sklenil je, da satiri so. Da ga pravzaprav tudi sam nosi s sabo. In da v nočeh, kadar človek ne ve, včasih tak satir odide po svoje /.../ To so duhovi v človeku..." – 79/80). Zlo: tisto iracionalno, zaznavano, vendar nerazumljivo, kar racionalistični Rafael (pre)dolgo zanikuje ("Od časa do časa se mu je dozdevalo, da pravzaprav ničesar več *ne razume* ..."; vse se dogaja mimo njega in "ko da ne bi bilo *zares*". –145); njegova

"krivda" in "sodba" je to, da si ne prizna "credo quia absurdum", ker se zato ni sposoben zares upreti tako "zanikovanemu" "zlu", tako srhljivi opoziciji Kristusove dejavne ljubezni do bližnjika, ki jo želi živeti tudi sam, v okviru družbe s poskusi pridig in v okviru intimne. Ta vpogled v Žabotov roman se zdi, tudi z vidika prevladujoče pripovedne perspektive kljub končni nejasnosti oziroma odprtosti, glede na besedilno celoto ustrežnejši, to pa seveda zaustavi morebitno spekulacijo o vdoru magičnega realizma v slovensko pripovedno prozo in potrjuje Žabotovo individualno-kreativno "obdelavo" modernističnih temeljev.

V tem smislu je stopnjevanje Rafaelove obsedenosti z "zlom" posledica lokalne, zelo žive bajke, ki se ujema s koledarskim časom, v katerem se zgošča in narašča Rafaelova mora: "volčje noči" prevevajo adventne tedne. "Razčlovečenje", s katerim se končuje roman, se torej dogaja v duhovnem kontekstu, ki se zdi nekako značilen za (slovenski) "regionalistično" tonirani roman: v okviru krščanske transformacije ali preinterpretacije poganskega mitskega izročila. Fiktivna lokalna bajka, na kateri Žabot gradi zgodbo romana, skozi usta Vrbjanov pripoveduje o hudem duhu oziroma hudiču Vrbanu, ki ima največjo moč v "volčjem času", ko se med drevjem plazijo s severnim vetrom prihajajoče volčje sence, "ko so volkovi v ljudeh" (121), zlega duha pa spremlja bela volkulja, čarovnica, ženska "Jemima". Z "vrbanovim dlenom" zavdajata poročenim ženskam, da v svojem spodbujenem nenasitnem animaličnem poželenju ugonablajo moške in sebe in naposled "odplešejo v noč, kadar jih jemlje, /.../ tako postanejo tisto drugo, tisto v vrbju in molku ..." (162)

Ni torej naključje, da se začetek Rafaelovih mor ujema z bližino "volčjih noči", ko prideta v Vrbje čudni, šepavi "profesor" in poželjiva, lokava Jemima; ko ga na Miklavžev večer, preoblečena v hudiča, zapeljeta v močvirje, da tam zablodi; ko na večer sv. Lucije bel pasji kožuh "oživi"; koncentracija zla je božični večer, ko uročeni Vrbjani z "zobatimi nasmehi in mrzlimi očmi" pod "profesorjevim" vodstvom na oltar položijo Vrbanovo pogačo, namesto božične pesmi pa za bežečim organistom zavijajo in tulijo. Hote ali nehote je Žabot z opisano motiviko evociral skrajni učinek enega obeh osnovnih tematskih kontrastov (drugi je opozicija med objektivnim racionalnim in subjektivnim) med (krščansko) ljubeznijo in animaličnim seksualnim: čas adventa s štirimi kvatrnimi dnevi, ki naj bi bili posvečeni

molitvi, pokori, ljubezni do bližnjega, se ujema z "volčjimi nočmi". Volk ima v vseh mitologijah severne poloble temeljno konotacijo smrti, ki se povezuje z nezumno divjostjo, ta pa s hipertrofirano spolno slo; pri zahodnih Slovanih je demoniziran in – zlasti za božič (!) in ponoči (!) celo tabuiziran pojem. Na "volčje praznike" ga čaka pogostitev (Vrbanova pogača!). Njegova mitološka izpeljanka, volkodlak oziroma vampir (nanj spominja poželjiva Greflinka), pa še potencira njegovo htonično in lunarno naravo, kakršno ima tudi drevje, ki Vrbjemu daje ime. Na zgodbeno-fikcijski ravni našete kontrapunktične implikacije poganškega in krščanskega neverjetno učinkovito metaforično potencirajo intersubjektivno tematiko romana.

Nemara je konkretna "datacija" zgodbenega časa v advent s svojo bogato implikativnostjo omogočila tudi presenetljivo motivno koherenco – prepričljiva ponavljanja, "linearno" in "koncentrično" dopolnjevanje, prepletanje motivov, tako pa tudi nenavadno močno koherenco in kontinuiranost zgodbe; ta je, spet presenetljivo v Žabotovem opusu, zgrajena pravzaprav po principih klasične tragedije: zasnova – zaplet – vrh – razplet – razsnova, z momenti akceleracije (kot je na primer poglavje o blodenju v močvirju) in momenti retardacije (kot je na primer bistveno ohlapnejše poglavje o dneh tik pred božičem); tu ni fragmentarnosti, značilne za *Pastorale*, temveč je Rafaelova notranja resničnost v nasprotju z Ninino (protagonistka *Pastorale*) prek zgodbe ubesedena v čvrsto metaforično mrežo – ("čisto") metaforično in ne (racionalizirajoče) alegorično zato, ker je meja med "objektivnim" in izmišljajskim (slutenjskim, sanjskim, prividnim) zapisovane Rafaelove notranje resničnosti fluidna, še pogosteje pa odpravljena.

Ob naštetih odlikah imajo *Volčje noči* tudi nekaj šibkih mest, na primer Rafaelovo pogosto, vendar nič kaj izdelano, lahko celo nasilno eksplicirano razmerje do krščanske transcendence, zlasti Kristusa, ki je za razvoj zgodbe in romaneskne tematike vendarle precej pomembno. Nadalje njegova citirana razmišljanja (na primer o svoji nemoči pod težo verjetne pretnje odvzema cerkvene funkcije), torej njegovo samoanaliziranje. Nato banalna in vsebinsko razpršena "retorika" Aazela Michnika, ki bi že s samo zgodbeno funkcijo (pridobivanjem, uročevanjem Vrbjanov) morala biti prepričljiva. Omenjeno poglavje z učinkom retardacijskega momenta združuje vse našteto in je zato najmanj privlačen del romana. Drugačen vtis zbuja sanjski prizor

pridige ob zvonu, padlem v močvirje, polsanjski prizor strahu za zaprtimi vrati, po katerih se vzpenja Nekaj ("nek temen gost"), prizor ekspresivnega odzvanjanja avemarije, v katerem Rafael morda prvič (in zadnjič) res najde milost in mir, nato apokaliptično vizionarski pogled v poganizirano božično cerkev in dvoje najsilovitejših, polblodenjskih prizorov v zimsko belem močvirju, kjer se gaz razceplja v brezsmernje. Ti, za eksplikacijo tematike najbrž najpomembnejši deli besedila, zlasti zadnja dva izmed naštetih, so obenem tudi vrhunec romaneskne stilizacije, sicer drugačne, manj fragmentarizirano zgoščene kot v *Pastorali*, vendar – v navedenih besedilnih delih – nič manj prevzemajoče. *Volčje noči* so, kadar eksplicirajo, kadar s protagonistovimi izjavami ostajajo na ravni dobesednega, površno, nedodelano, celo banalno besedovanje, svojo odličnost dosežejo šele v zarisu slutenj, blodenj, prividov, sanj, občutkov, dejanj in stopnjujoče se baladne atmosfere, z zgolj (nejasno) evokacijo ali metaforično stilizacijo temeljnega življenjskega občutja Žabotovih romanov, baladno-fantastične tesnobe.

Ignacija Fridl*Historiziran itinerarij po mestih človeške bolečine***Dušan Merc: GALILEJEV LESTENEC**

Literarno-umetniško društvo Literatura, Ljubljana 1996

(Zbirka Prišleki)

Z romanom *Galilejev lesteneč* je slovenski parnas dobil novo pisateljsko ime. To je Dušan Merc, diplomirani komparativist po izobrazbi, ravnatelj osnovne šole Prule po službeni dolžnosti, pripadnik generacije petdesetih po svoji starosti. V literaturi pa – to že ob prvencu ne gre spregledati – stilistično izoblikovan književnik, nadroben opazovalec človekovih duševnih vzgibov in dejanj, zanimiv posrednik literarizirane modrosti izkustvenega in metafizičnega sveta.

Galilejev lesteneč je iz dvoje zgodb v eno temo stkana romaneskna draperija, kot avtor iz dveh različno ovrednotenih perspektiv, moške in ženske, izoblikuje en sam, kaotičen univerzum človeške zavesti in brezumja, sladostrastja in bolečine. To pomenljivo nakazuje stavek iz romana, ko se ta začenja nagibati k sklepu: "Svetovi so se združevali v eno samo točko ..." (str. 155)

Dvoje zgodb po večini izmenoma zaobjemlje fragmente iz življenja Josephine Helene Verčič in Amalije Traven; prva je postavljena v začetek sedemnajstega stoletja, druga v obdobje prve svetovne vojne. Vezna tema pa je čarovništvo. Toda *Galilejev lesteneč* ni nikak čarovniški praktikum niti zgodovinski očrt duhovnega mraka Evrope, ki je gorela na grmadah zaradi očiščevalnih interesov krščanske Cerkve in deželnih sodnih oblasti

ter medsebojne sovražnosti njenih prebivalcev, ki se je obilno gostila s praznoverjem. Z natančnimi časovnimi in prostorskimi določnicami Merc svojemu proznemu prvencu res nadeva zgodovinpisni videz, vendar za masko romanizirane historije preiskuje večne teme človeštva, razpetega med moškim in ženskim bivanjskim principom, in odpira vprašanja o družbeno predpisanih mejah emotivnega, racionalnega in tudi spolnega življenja, ki so v preteklosti še posebej okrcile tloris ženske psihe in fizisa. Takega literarnega prikaza seveda ne moremo označiti za zgodovinski roman, temveč prejkone za historizirano romanopisje. Njegove sledi lahko v slovenskem literarnem prostoru odkrivamo v Jančarjevem *Galjotu* ali Lainščkovi *Razi*, ki na obzorju zgodovine podobno iščeta izgubljene koordinate človekove identitete in njegove subjektivnosti ter spregovarjata svojo nadčasovno, transhistorično zgodbo o človeku in njegovi izgubljenosti tako v družbenem prostoru kot na obnebju individualne zavesti, razprte med boštvom in jazom.

A vzporednice med *Galilejevim lestencem* in navedenima deloma iz slovenske literarne sodobnosti so le pogojne, kolikor Merc s tem, ko na mesto glavnih akterjev postavlja predvsem ženske like, v Žabotovi maniri zaobrbe literarno očišče. Osrednja figura Merčevega zanimanja je svobodna, samostojna, izkušena ženska, ki praviloma postane predmet moških sumničenj in njihove neizživete, zatajevane spolnosti. Taka je babica in padarka Josephina Helena Verčič, taka njena polsestra, zeliščarica Angela Strah, pa babištva in strežbe bolnikov večša vdova Agata Tekavec, taka je Amalija Traven, babica in pomočnica apotekarja Melhiorja Ksaverja Kranjca.

Napak bi bilo soditi, da Merc s svojim pogledom na razmerja med moškim in žensko s palete literarnega izraza izbira predvsem črno in belo barvo ter tako dviguje svoj pedagoški kazalec zoper nerazumevanje subtilnosti in prvinskosti ženskega občutenja življenja. Posameznih dogodkov namreč ne spaja v razvidno verigo vzrokov in posledic, dejanj ne motivira na temelju nadrobne preiskovanja in določevanja individualnih značajskih potez. Njegov namen ni splesti gosto mrežo psihološko determiniranih soočenj med krivdo in resnico, med zlom in pravičnostjo. Bralcu niti na enem samem mestu ni dano védenje, ali je neka ženska res zakrivila detomor, prav tako pa obče veljavni portret negativne moške zavesti ali dogme Katoliške cerkve zanikuje podoba razsvetljenega samostanskega opata, ko pravi: "Ljubezen med ljudmi, pa naj bodo različnih stanov, različnih ver, barve kože ali naj

bodo celo izven katoliškega sveta, vse to ni proti božji besedi." (str. 225) Zgodbe so v *Galilejevem lestencu* torej dosledno spisane po nareku slutnje in govoric. Tako je fragmentarna, razdrobljena oblika romana, v kateri avtor z nizanjem prizorov, na videz nenačrtnim in brez zaporedja, linearni logiki pripovedovanja odvzema veljavo, globoko utemeljena v sami idejni in vsebinski zasnovi Merčevega literarnega sveta. S stavljenjem nazornih opisov in odsekanih dialogov, s kopičenjem pridevniškega besedja in faktografskih realij, z enostavnim, neglagolsko zvezanim stavkom ali z zapleteno skovano periodo ustvariti zadušljivo ozračje "napačne zavesti" na eni ter izslikati svetlejše ambiente fantazijskih pokrajin na drugi strani je bržkone avtorjev osrednji namen. To Mercu z izjemno pisateljsko energijo in natančno izbranim izrazjem odlično uspeva zlasti na začetku romana, zdi pa se, da njegova literarna umetnina s svojim tokom izgublja naboj in z razvlečenostjo privlačnost.

Le kot na daljnem horizontu se odsvita pisateljevo temeljno izhodišče oziroma stališče, da so bili nekdanji čarovniški procesi in da je vsakršna zdajšnja fizična tortura posledica pervertiranih seksualnih želja in užitkov ter zatajevanega poželenja, to se je seveda v preteklosti skorajda povsem ujemalo z ločnico med moško oblastjo in žensko neuklonljivostjo. Drži pa, da je ženska kot simbol rojevanja in nezlomljive življenjske energije naslikana v svetlejših potezah in kot tista, ki je bliže izvorom občutenja boga in božje navzočnosti v svetu. Vse ženske izpričujejo svojo vero v boga, obenem pa prodrejo tudi globlje na poti k resnici. Amalijino spoznanje je, na primer, zaobjeto v besedah: "Sedaj ve, da tudi mučitelji niso neskončno močni, sedaj ve, da bolečina ne more mučiti človeka v neskončnost, ve pa tudi, da telo samo ne odpove življenju svojega prebivališča, da smrti ni, dokler čutiš. In kar čutiš, je resnica, edina resnica." (str. 237)

Romanu je naslov ponudila prigoda iz Galilejevega življenjepisa. Nekega dne naj bi bil Galileo Galilei opazoval prižiganje cerkvenih svetilk. Te so se še nekaj časa potem, ko je deček z gorečo baklo že odšel, zibale sem ter tja. Ko so se umirile, jih je Galileo znova zamajal in čas nihajev meril z utripom žile na svoji roki. Tako naj bi bil na podlagi opazovanja cerkvenih lestencev dobil namig o obstoju nekaterih fizikalnih zakonov, iz katerih je potem izpeljal svoje poglede o gibanju sveta in sorazmerju med časom in načinom gibanja. V cerkvenem prostoru se je rodila znanstvena misel,

ki so jo cerkvene oblasti nato ekskomunicirale kot brezbožno. Sintagma "Galilejev lesteneč" namiguje torej na dejstvo, kako se prav tam, kjer je bog najbliže, rojeva spoznanje, ki v družbi obvelja za skrunitev božjega imena, volje in časti. V tem pomenu je sporočilna tudi na naslovnici Merčevega prvenca.

Ob rob vsem pohvalam novemu slovenskemu romanu *Galilejev lesteneč* pa je treba zapisati tudi tole: Zakaj je v tretjem poglavju napovedano pismo Melhiorja Ksaverja Kranjca, pod pismom pa je dve strani dalje podpisan Melhior Ignac Kranjc? Zakaj je v menjujoči se ritem dvojice zgodb v drugi tretjini knjige vrinjen fragment z letnico 1716 in Agato Tekavec kot nosilno figuro, ki nikoli prej ne pozneje ni več podkrepjen z dodatnimi literarnimi vložki? Zakaj kot polsestro Josephine Helene Verčič, obtoženo čarovništva, najprej spoznamo Angelo Strah, približno šestdeset strani nato pa je na dan eksekucije kot žrtev protičarovniške gonje ob Josephini Heleni Verčič kot njena sestra navedena Johanna Marija Verčič (na strani 217 pa Johanna Marija Strah)? Zakaj je ne nazadnje v romanu tudi preočito število tipkopisnih šlamastik? Ne trdim, da teh, pretežno literalnih pojavov ni moč opravičevati z zavestnimi nagibi pisateljske domišljije in njenim priseganjem na fragment, montažo, kolaž, na svobodno prehajanje časovnih in prostorskih ravni ene v drugo. Toda četudi jim priskrbimo teleološke razlage, bi za sam roman vendarle bilo bolje, ko jih ne bi bilo.

Nataša Bavec*Iluzornost svobode prvinskih nagonov***Mare Cestnik: MAJA**

Mondena, Grosuplje 1996 (Jurčičeva zbirka)

Pripovedni svet Marena Cestnika raste iz neposredne stvarnosti, vsakdanje življenjske izkušnje, zaznamovan je z avtobiografsko podlago in ostaja zasidran v verizmu. Njegov prvoosebni ostaja bolj ali manj v vseh delih enak; je individualist, z duhom trdno zakoreninjen v vsem zemeljskem in posvetnem, telesno pa nemirno blodeči popotnik, avanturist, predvsem pa vitalni, energični, dinamični iskalec svobode, pristnosti, izgubljenega stika z naturnostjo. V *Hiši za goste* (1994) je v ta namen uporabil potopisni žanr in svoje vrednote poskušal odkriti v eksotičnem svetu Oceanije in njegovi družbi, odmaknjeni od zahodne civilizacije, v *Maji* pa se Cestnikova radoživost, pustolovskost, naravnost razodevajo in udejanjajo v spolnosti.

Maja je namreč erotično-pornografski roman z bolj nakazano kot zares izdelano in razvito, sicer pa klišejsko zgodbo, ki jo uravnava melodramska trikotniška postavitev. V ospredje je postavljeno "prepovedano" ali vsaj družbeno in moralno nezaželeno ljubezensko razmerje med poročeno žensko, preprosto tovarniško delavko, materjo dveh otrok, in neimenovanim samotarskim posebnežem, ki pa ga z lahkoto identificiramo s Cestnikovim realnim jazom, svobodnjakom brez pravega poklica, izobrazbe in zaposlitve, nekakšnim izobčencem, ki se nikakor ne želi vpreči v kolesje povprečnega, dolgočasnega (malo)meščanskega načina bivanja; varani soprog ostaja sicer v ozadju, vendar je kljub temu nenehno navzoč kot zlovešča senca, ki giblje

usodo junakov. Poteka v sodobnem, domačem, socialnemu statusu oseb primernem malomeščanskem in kmečko-proletarskem okolju Ljubljane in njenih okoliških vasi. Osnovna dogajalna nit poteka od prvega srečanja ljubimcev do hipa njune dokončne ali lečasne ločitve; konec ostaja namreč odprt. Pripoved je zasnovana kot preplet monologov in fragmentarnih spominskih slik oziroma prizorov iz erotičnega življenja moškega in ženskega prvoosebnega pripovedovalca. Tisto, kar imenujeta in dojemata kot ljubezen, se bralcu kaže predvsem kot fizično občutenje, groba, celo nasilna seksualnost, nenasitno poželenje, strastna telesnost in užitek. Zato seveda ne preseneča, da je v središče pripovedi postavljen niz njenih spolnih aktov, opisanih skrajno neposredno, nazorno, detajlno, brez estetske distance ali kakršnih koli dvoumnosti in prikritosti, čeprav duhovito in stilno, predvsem metaforično izvorno. Takšno ponavljajoče se dogajanje avtor razgibava z različnimi seksualnimi položaji, vključevanjem voajerja v spolni akt (Majina sestra), načrtovanjem skrivnih srečevanj ljubimcev in menjavanjem njihovega časa in kraja (Majina kmečka hiša, junakova podnajemniška soba v Ljubljani, počitniška hiša prijateljev na podeželju), z retrospektivnimi izpovedmi junakinje o otroškem, dekliskem in ženskem videnju telesa oziroma spolnosti, še posebno pa z izbruhi junakove ljubosumnosti, ki vodijo včasne odtujitve, ločitve in spolne stike z drugimi partnericami. Prav močan emocionalni naboj pa je tudi tisto, kar preprečuje, da bi se roman docela razvezal v pornografsko besedilo, daje mu patetične, sentimentalne akcente, hkrati pa povzroča, da se v dialoškost in opisnost vrivajo lirizmi, ki pripoved ponekod spreminjajo v poetično ritmizirano prozo.

Osrednjo dogajalno strukturo občasno ustavljajo kratki pasusi, namenjeni Cestnikovemu poveličevanju spolnosti, bodisi v obliki kratkih banalnih sentenc ali dolgih himničnih izlivov, ki se spreminjajo v prave pesmi v prozi. Zaradi čutnih užitkov mu pomeni samozadostno, samostojno vrednoto, hkrati pa je področje človekovega osvobajanja socialnih spon, utesnjujočih in zlaganih krščanskih moralnih norm, še posebno zaznamovanosti z izvornim grehom, vsega zunanjega, vsiljenega, privzgojenega in priučenega. Seksualnost je svet, v katerem lahko človek najde srečo in uveljavlja svojo elementarno pravico do uživanja naravnosti in neposrednosti življenja. Predvsem pa se v neobzdrani spolnosti razgalja prava, prvinska, animalična narava ljubimcev: "Bodiva kot živali, vohajva kot živali, hlastajva kot psa, ovijajva

kot udava, prediva kot mački, ritajva kot osla ...", " Z največjo mero nedolžnosti sta se ponudila pregreha in prostaštvo, tudi do norega pretirana človeška živalskost ...", " ... sparila sva se s silovitostjo pojajoče se govedi ...", " zagarbala sva se kot popadljiva stekla psa ..." Cestnikova idealna partnerica je zato lahko le pohotna, strastna, nenehno voljna in nikoli zares potešena ženska, ki ji vitalistični, hedonistični, visoko potentni, predvsem pa z bogatimi seksualnimi izkušnjami obdarjeni junak pomaga stopiti na pot samospoznanja in realizacije pravega bistva, čeprav ljubimca cilja ne dosežeta.

Iskanje prvinskega jaza in svobode prek spolnosti se namreč izkaže za varljivo, obsojeno na neuspeh; osvobajanje je zgolj začasno, traja le toliko časa kot sam spolni akt, to pa hkrati pomeni nezmožnost trajne ljubezenske zveze. Maja kot starogrška nimfa, poganska boginja plodnosti in pomladnega prebujanja narave, postaja vedno bolj indijska maja – iluzija. Ljubimca sta navsezadnje vendarle tudi predstavnika vrste homo sapiens in se torej ne moreta podrežati zgolj biološkemu imperativu. Ko iz ekstatične omamljenosti prestopita v vsakdanjost, se pojavi konflikt, ki razkrije iluzornost docela neobremenjenega prepuščanja telesnosti. Ženska se, takoj ko preneha biti spolno dejavna, vnovič zave ustaljenih malomeščanskih norm; amoralna kaotičnost nagonosti jo zaradi prirojene šibkosti in strahopetnosti navdaja z občutki grešnosti, krivde in z dvomi, ki vodijo v razdvojenost. Zakon ji kljub praznini, odtujenosti, ki jo peha v otopelost, jamči red, varnost in stabilnost, zato ostaja pasivna; čeprav moža sovraži, ga ne more in noče dokončno zapustiti. Moški vedno bolj občuti brezizhodnost, brezupnost, utrujajočo težo njunega razmerja; počasi spoznava, da se neobzdrano prepuščanje prvobitnim silam narave paradoksalno spreminja v vedno hujšo obliko zasvojenosti in podrejanja. Ker je "veliko lažje presekat kot razvozlavati", se nemirni večni popotnik začne ukvarjati z mislijo na beg, s sanjarjenjem o vnovičnih potovanjih po Pacifiku, Ameriki, Aziji, Indoneziji in Afriki, čeprav ga takšni načrti ne pripeljejo dlje kot do slovenske obale in hrepenečega opazovanja morja.

Prav na tej ravni pa sta najizrazitejši površinskost romana in njegova očitna trivialnost; Cestnik se namreč preveč ukvarja s telesnostjo, opisnostjo stvarnega, predmetnega sveta, osredotočanjem na zunanjo dogajalno plast, tako da dogajanja ne more psihološko prepričljivo motivirati in utemeljiti.

Vsi duševni boji in konflikti ljubimcev ostajajo – v nasprotju s podrobnim, natančnim opisovanjem spolnosti – le nakazani, nedorečeni; junaka ostajata bolj ali manj samo spolna subjekta, omejena z zgolj čutno-čustvenim doživljanjem in zato nesposobna rezoniranja, poglobljene samorefleksije in analize.

Iz navedenega samoumevno sledi ugotovitev, da lahko povprečni bralec, ki knjigo postavlja v službo kulture in ne nature ter od nje pričakuje nekoliko več kot le spolno vznemirjanje, enoumno, shematično zgodbo brez pravega razvoja in s ponavljanjem prizorov, Cestnikovemu romanu upravičeno očita vsaj – milo rečeno – pomanjkanje vsakršne tehtne ali izvirne problematike. Žal, kajti Cestnik s svojim svežim, temperamentnim stilom in mojstrskim poigravanjem z besedo dokazuje, da vsekakor premore precej pisateljske nadarjenosti in da ima slovenski pisec erotično-pornografskega besedila, če je le dovolj domiseln, na voljo bogato besedišče za opisovanje vsega, kar je povezano s spolnostjo (naj pri tem navedem le nekatere najbolj iznajdljive, ekspresivne izraze za poimenovanje spolnih organov: *veseli vohljač*, *pohlepni šempetrski pekel*, *mesojeda orhideja*, *spužvasti mešalec*, *rdečeglavi mohamedanec*, *skalpirani indijanec*, *bikovka*, *mikrovalovna pečica*). Njegov razdvojeni jezik nenehno niha med vulgarnostjo in poetičnostjo, naturalistično surovostjo in vzkipevajočimi lirizmi, impresijami iz narave, predvsem pa ga poživlja izvirna metaforika. Na splošno pa Cestnikova poetološka izhodišča verjetno najbolje ilustrira prizor, ko se junaku v hipu popolne telesne zadovoljitve v mislih prikaže slika fatalne plavolaske, opremljena z napisom: "Što je umijetnost prema ovom biću!"

ROBNI ZAPISI

Etienne Gilson: LJUBEZEN FILOZOFOV. Prevedla Petra Vide in Matija Ogrin. Spremnno besedo napisal Anton Stres. Družina, Ljubljana 1996 (Zbirka Tretji dan). Kot se lahko poučimo iz spremne besede, je Gilson eden izmed največjih tomističnih filozofov dvajsetega stoletja, ki se ni zadovoljil le s slepim sledenjem svojemu Mojstru (v eni izmed prevedenih razprav mu podeli kar naziv Filozof, ki je nekoč pripadal Aristotelu), ampak je z vnovičnim premislekom Tomaževe in celotne srednjeveške filozofije in potem ko ji je vrnil izgubljeno digniteto, precej izkazal tudi svojo lastno inovativnost. Prav zato se zdi pričujoči izbor nezadosten: dve izmed štirih besedil sta priložnostni predavanja o fakultetnem študiju in o razliki med filozofi in zgolj-profesorji filozofije, tretje je apologija načela primata resnice nad avtoriteto (nekako v duhu gesla *amicus Thomas, sed magis amica veritas*), le zadnji tekst pomeni zametek krščanske (katoliške) filozofije z razrešitvijo nekaterih njenih paradoksov. Za ustrežnejšo predstavitev Gilsonovega dela bi se morali uredniki zbirke *Tretji dan* v prihodnosti odločiti za prevod kakega izmed njegovih večjih teoloških (oziroma filozofskih) del. (Samo Kutoš)

Igor Jerman in Artur Štern: GEN V VALOVIH. Porajanje nove biologije. Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana 1996. Avtorja sta si v tej knjigi zastavila ambiciozno nalogo: opredeliti *osrednjo biološko bitnost*, tj. tisto entiteto, ki si – prek organizmov, vrst in navsezadnje celotnega živega sveta – prizadeva za svoj obstanek in je tako nekakšen "motor" razvijanja in dogajanja življenja. Ker je za tako bitnost veljal in še velja

gen, Jerman in Štern vzpostavita svojo novo biološko paradigmo s pretresom že uveljavljenih pojmovanj gena, predvsem s kritiko teorije o "sebičnem genu", ki jo je vzpostavil R. Dawkins (odlomek iz njegove temeljne knjige *The selfish Gene* je izšel pred leti v zborniku *Oko duha*); poglobitni "očitek" tem (tradicionalnim) pojmovanjem je, da so redukcionistično omejeni na materialistično-statično pojmovanje gena. Namesto tega avtorja uvedeta svoj dinamični pojem *biološkega toka* (na več ravneh), ki ga nato še podkrepita s pojmom kvantnega biološkega polja. "Nova biologija", kot Jerman in Štern zaradi pomanjkanja preciznejših nazivov poimenujeta nastajajočo znanstveno paradigmo, je torej predvsem dinamična in kvantna biologija. Ob tem avtorja tudi nakažeta, kako se lahko z novo paradigmo lotimo reševanja nekaterih temeljnih bioloških (na primer nastanka življenja) in celo etičnih vprašanj. Vsakdo, ki bi se hotel napotiti v fascinantni svet "časovno-molekularnih genov", "valovnih genov", "organizemskega toka", "biološkega altruizma" in še česa, pa naj predtem osveži svoje srednješolsko znanje genetike in kvantne fizike. (Samo Kutoš)

Dušan Jovanović: PABERKI. Spremna beseda Andrej Inkret. Mestno gledališče ljubljansko, Ljubljana 1996 (Knjižnica MGL; 123). Jovanovićevih štiri krat po šest zapiskov je pravzaprav nabranih z ene same njive – z včasih rodovitnejše, zdaj spet zamočvirjene njive gledališča, tega čarnega področja, ki ga že desetletja orje tudi avtor sam. Četudi se prek tipkovnice včasih odpravlja na poljane *vitae privatae* in pri tem brezsravno zleze pod družinsko odejo in četudi se z vso odločnostjo loteva zadev *rei publicae* ter ob tem vneto zagovarja večkulturnost nekdanje Jugoslavije, je njegov pogled ves čas gledališko determiniran. Dušan Jovanović je v *Paberkih* vsak trenutek v gledališču. Kadar o njem neposredno ne govori, nastopa kot zbiratelj zgodb, ki so ali bodo dobile literarno podobo, kot režiser svojega burnega mladostniškega življenja ali pa kot igralec, zdaj v vlogi modrujočega teoretika, zdaj v vlogi nadvse zabavnega komedijanta. Tako držo najnazorneje prikazuje duhovita ekspertiza o gestiki Janeza Drnovška, ki mu je le pomagalo za karikiranje igralčeve fizične neokretnosti. Le tako pa je mogoče razumeti tudi dejstvo, da se včasih spušča na tvegane pohode duha skoz mitologijo, dramsko literaturo in teorijo gledališča ter ponuja analize in dognanja, v katerih prejkone stopiclja na mestu spretnega

besedičenja in referiranja, ne da bi utiral kaka privlačna, nova raziskovalna pota. *Paberki* so verbalizirane zapuščine Jovanovičevega gledališkega doživljanja sveta, ko stopi z odra tostran rampe. Iz srečanj s številnimi gledališčniki in intelektualci širom po Jugoslaviji nastajajo spretno spisani, včasih do patetike ali karikature prignani, zdaj spet presunljivi in analitično poglobljeni portreti nekaterih enigmatičnih figur iz nam prostorsko in časovno bližnje gledališke zgodovine (Slodnjak, Ristić), ob prebiranju Čehova in Shakespeara se rojevajo sprašujoči premisleki o vlogi, izraznem načinu in smernicah sodobnega gledališča, iz Jovanovičeve "jugoslovanske" avtobiografske izkušnje pa z osebno prizadetostjo izpisani komentarji o krivdi za katastrofo na tleh nekdanje Jugoslavije. Skladno s tematskimi, miselnimi in idejnimi preskoki nihajo tudi privlačnost in berljivost *Paberkov*, njihova slogovna okretnost in teoretska razparceliranost, včasih dvomljivih koordinatnih vrednosti. (Ignacija Fridl)

Minka Korenčan: V ZRCALU MINLJIVEGA. Spremna beseda Denis Poniž. Družina, Ljubljana 1996. Knjiga prinaša izbor iz avtoričinih dosedanjih (petih) pesniških zbirk, dodano pa jim je še nekaj novih pesmi. Stava besed v naslovu knjige je malce zagonetna, saj ni jasno, kakšno je – pa ne zgolj logično – razmerje med "zrcalom" in "minljivim". Ali se, denimo, "minljivo" – kot nekakšna subjektka – ogleduje v "zrcalu" ali pa je poudarek na tisti instanci, ki minljivosti drži zrcalo, da se sploh prepozna kot minljivo? Itn. No, "vsebina" knjige je precej razvidnejša. Pesmi so razdeljene na dva dela. Prvi se osredotoča na ubesedovanje bolečine eksistence, ki se sooča z neizprosnim nihalom časa, drugi pa nasproti resnici tuzemske minljivosti postavlja nad-časovnost in meta-fizičnost Boga. Pesničini izpostavljeni besedi zanj sta Ljubezen (na primer: "nihče ti ne more / ubežati / Ljubezen") in Življenje (na primer: "odhajam / v Življenje"). Nepretenciozna poezija, ki pa zlasti s svojo religiozno naravnostjo – tovrstne pasaže so tudi njen najmočnejši del – presega horizont primarnega lirizma in tehnopoetskega tradicionalizma. (Ana Marija Hočvar)

Svetlana Makarovič: GAL V GALERIJI. Ilustriral Kostja Gatnik. Mladinska knjiga, Ljubljana 1996 (Zbirka Svetlanovčki). Še en škrat iz škratovske zbirke Svetlane Makarovič je malce drugačen od Kuzme:

je grajski škrat z razvitim umetniškim čutom. Ko po stoletnem spanju njegovo mirno bivališče, gradič, prostor estetske kontemplacije, razpade v razvaline, se Gal, rahlo deprimiran, odpravi v (Narodno) galerijo, in tam odkrije svoj novi duhovni dom. Človeškim mladičem so prek Galovega pohajkovanja po galeriji predstavljeni eminentni primerki starejšega slovenskega slikarstva, s fotografijami, uokvirjenimi v ilustracijo, v formi pesnitve iz preprostih štirivrstičnic, zaporedno rimanih, v pretežno jambsem metru. Formalno, pa morda tudi vsebinsko otroška pesnitev ni kakšen fenomen, je pa v svojem pedagoškem namenu inovativna (ob tej misli bi se Svetlana kajpak onesvestila, a vseeno drži). (**Vasja Linzner**)

Svetlana Makarovič: ŠKRAT KUZMA DOBI NAGRADO. Ilustriral Tomaž Lavrič. Mladinska knjiga, Ljubljana 1996 (Zbirka Svetlanovčki). Kaj drugega pričakovati od škratov, kot da ljudem (in v Kuzmovem primeru, saj je gozdni škratec, tudi ptičem) napletejo vsakovrstne neprijetnosti? In za to dobijo celo neusahljive nagrade, na primer šopek jagod, ki jih nenehno ješ, pa kar naprej dozorevajo nove? In kaj drugega pričakovati od mojstrice besed, kakršna je Svetlana Makarovič, kot da bo zgodbo povedala z večšimi zasuki in številnimi jezikovnimi domislicami (prva med njimi je, da si Kuzma češe *razkuzmano* grivo). Po branju te knjige utegne škratec, naj bo še tako navihan, otroku postati nadvse zaželen sostanovalec. Mladinin stripovski mojster Tomaž Lavrič pa z ilustracijami dokazuje, da se tudi v barvah prav dobro znajde. (**Zdenka Hribar**)

Erwin Moser: KARIRASTA SOVA. Zgodbe za lahko noč. Prevedla Tina Mahkota. Mladinska knjiga, Ljubljana 1996. Kdo bi si mislil, da otroška zgodba lahko pripelje v takšne etične preskušnje! Kaj bi naredili vi, ko bi bili miš, po poklicu gasilec, in bi morali iz goreče hiše reševati mačka, ki z vami nikakor ne ravna prijazno? Bi ravnali enako žlahtno kakor jazbec Gregor, ki je zavrnil ponudbo norih gob in vseh lepih reči, ki bi mu jih prinesle, ker se je zavedal, da ni srečen, kdor ne pozna tudi nesreče? In mačka, ki je brez pomislekov na domovanje sprejela žabca, ki je oznanil, da je njen nečak, in nemudoma začela razmišljati o graditvi bazena? Erwin Moser je za to knjigo napisal in narisal dvaindvajset pravljičnih miniaturk, med katerimi boste zlahka našli pravšnjo zgodbo za svoje bližnje malčke,

kaj eno, skorajda dvaindvajset jih bo. Tudi po zaslugi prevoda, ki se še zlasti izkaže pri lastnih imenih. In na kaj vas spominja letovišče Bed, okrajšava za beden? (Zdenka Hribar)

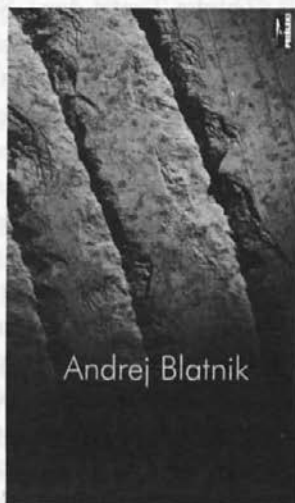
Jani Oswald: ACHILLESVERSE. KEIN HELDENEPOS. Drava Verlag, Celovec 1996. Jani Oswald je za svojo četrto pesniško zbirko globoko zajel v zakladnico ljudskih, ponarodelih in umetnih pesmi med Alpami, Jadranom in Balkanom in nastali so živopisni pesniški mozaiki. Oswald je mojster jezikovnih iger in iger z jeziki, ki se je sicer odločil za nemški pesniški jezik, vendar nemščino srečuje z makedonščino, latinščino, italijanščino, angleščino, ruščino in seveda s slovenščino. Obenem prepleta prvine tako imenovanega višjega sloga z nižjim, narečje s knjižnim jezikom, značilnosti alpskega z balkanskim pesemskim tipom. Otožnost bosenske poezije spaja z banalnostmi koroške pesmi tudi tako, da je lahko ironizirano oboje. Po štirinajst pesmi je zajetih v štiri cikle, različne po obravnavanih temah. V prvem ciklu prevladujejo kritični in ironični pogledi na družbo in kulturo, v drugem motivi z Balkana in vojne v Bosni, v tretjem erotični in ljubezenski motivi, četrti cikel vsebuje pretežno prepesnitve raznih ljudskih pesmi. Posamezni motivi se sicer pojavljajo v različnih ciklih, tako da so pesmi kompozicijsko zelo enotne. Čeprav ravno citatnost in medbesedilnost sodita med osnovne stilne prijeme, je to zbirko komajda mogoče uvrstiti med tako imenovano postmodernistično literaturo. Oswald pravzaprav nadaljuje poezijo, kakršno je razvil v zbirkah *Zaseka* (1985), *Babylon* (1992) in *PesMarica* (1994). Pesmi so zvečine subtilne montaže, kjer kurzivna pisava lahko zaznamuje vrinek, citat, menjavo jezika, parafrazo narečnega in pregovornega ali iz konteksta izpeljane ritmične zvočne slike. Vendar zbirka prinaša več kot samo kolaže, prepesnitve in svobodne variacije na znane motive. Nove pesmi zaznamujejo humor in ironija, družbeni angažma in jezikovni eksperiment kot osrednje značilnosti Oswaldove poetike. Njeno večplastnost le na prvi pogled morda zastira humoristični učinek odtujevanja znanih motivov, sproščenih besednih iger in presenetljivih asociacij. Da so pesmi raznih narodov in pokrajin razkosane in spojene programatično, opozarjajo uvodni verzi na knjižnem ovitku. Pri ideoloških, kulturnih, jezikovnih čistkah v boju za slovensko, nemško ali italijansko nadvlado se je uveljavilo tudi razlikovanje med pristnim ljudskim in nepristnim tujim,

Achillesverse pa nasprotujejo prav takšnim anomalijam. Tu so prvine različnih jezikovnih in kulturnih ravni tako rekoč enakopravne. S tem je zbirka svojevrsten protinačrt idealizirajoči monolitnosti nacionalnih pesniških kultur in uzavešča kulturne razlike, vzajemnosti, pa tudi stereotipe iz pesemskih izročil naštetih okolij. Vendar so ta izročila le izhodišče za Oswaldove pesniške pustolovščine. Rezultat je zgovorna, kratkočasna, humorna poezija. (Andreas Leben)

Georges Perec: STVARI. Zgodba iz šestdesetih let. Prevedla in spremno besedo napisala Suzana Koncut. Mladinska knjiga, Ljubljana 1996 (Zbirka Zenit). Avtorica spremne besede ugotavlja, da so ta prvi Perecov natisnjeni roman (1965) "mnogi razumeli ne samo kot literaturo, ampak skorajda kot sociološko študijo potrošniške družbe". (113) Prvi bralski vtis to misel neznosno potrjuje: zgodba oziroma njen skrajno skopi ostanek zarisuje življenje Sylvie in Jérôma, para, ki iz načelnega boemstva, delno tudi iz želje po svobodnjaški lagodnosti ne odobrava meščansko karierističnega, nedvomno pridobitniškega načina življenja in se za golo preživetje prebija s skoraj bizarnim anketiranjem francoske populacije. Zaplet, napetost romana nastaja med poloma njune življenjske stvarnosti in sanjarij o svojevrstno dekadentnem, čeprav v šestdesetih letih zgolj še kar se da porabniškem bivanjskem manierizmu. Obsedena postajata od želje po prefinjenih pohištenih raritetah, muzejskih eksponatih, vrhunskih kravatnih znamkah, eksotičnih potovanjih, v stvarnem, tudi duhovno precej izpraznjenem življenju pa zbirata drobiž za škatlo cigaret. Njuno življenjsko stvarnost, pa tudi vse sanjarije Perec popisuje skrajno natančno, "z obsedenskim nagnjenjem h kopičenju, k uvrščanju v neskončne popise, sezname," (113) ki skoraj že res spominjajo na suhoparno enoličnost sociološke študije o izgubljenem stiku s stvarnostjo. Njeno literarizacijo Suzana Koncut odkriva v dejstvu, da v tem "samovoljnem razraščanju stvari izgubijo značaj znaka za nekaj drugega /...in so/ nevtralizirane vseh družbenih in ideoloških pomenov". Drugačna nevtralizacija se dejansko zgodi v drugem delu romana, ko se Sylvie in Jérôme končno sprijaznita z edino mogočim, meščanskim načinom življenja, ki je podobno duhovno izpraznjeno kot njuno prejšnje sanjaštvo, je pa tudi podobno porabniško-pridobitniško uglašeno, le da na nižji, manj esteticistični ravni, kjer je banalnost očitnejša. (Vanesa Matajč)

Vladimir Sergejevič Solovjov: SMISEL LJUBEZNI. Prevedel Peter Stefanović, spremna beseda Marko Ivan Rupnik. Družina, Ljubljana 1997 (Zbirka Tretji dan). Solovjov je mistik modernega časa in ga brez dvoma lahko postavimo ob bok mistikom, kot so Sören Kierkegaard, Nikolaj Berdjajev, Simone Weil ... Čeprav je umrl na prelomu stoletij, natanko leta 1900, je njegov vpliv segel globoko v naše stoletje. Nekateri so ga imenovali "ruski Tomaž Akvinski", vendar pa njegovega razmišljanja še zdaleč ne omejuje sholastična misel, nasprotno, podobno kot Simone Weil je Solovjov svojo mistiko prilagodil modernemu času. Njegova svobodomiselnost izvira že od tod, da se je imel za katoličana in pravoslavca hkrati. In tudi v knjigi *Smisel ljubezni* s svojim pisanjem oziroma razmišljanjem preseneča – na celosten, neobremenjen način (od Darwinove razlage razvoja vrst in vse do kozmoloških vprašanj o gravitaciji) podaja podobo ljubezni, sicer z religiozno osnovo, kot take. Vendar po Solovjovu ljubezen ni le ljubezen do Boga, temveč se kaže tudi med žensko in moškim ter med občestvom vseh ljudi (gre za svetopisemski zgled "vsakdo vsi"). Avtor pravi, da "ti trije odnosi obstajajo v človeštvu, toda uresničujejo se na protinaraven način, torej v medsebojni ločenosti, v obratnem sorazmerju glede na njihov resnični pomen in red ter v neenaki meri". Ljubezen, "najvišja stopnja do pristnega življenja človeštva", je osnovni duhovni temelj povezovanja, spoznavanja ljudi, sebe, Boga in ljubljenega. Z njo človek "ne izgubi svoje individualne biti, temveč jo ovekoveči". Še več, Solovjovu se ljubezen kaže kot "odrešenje individualnosti v žrtvovanju egoizma" in "v čustvu ljubezni je individualnost povzdignjena, ker človek ljubi v drugem prav to, kar je osebno, nenadomestljivo, edinstveno", je v spremni besedi zapisal Rupnik. Ponekod knjigo, ki zahteva zbranega in tudi že v osnovah religije in filozofije podkovanega bralca, preveva stari duh religije (nauk o Sveti trojici) kot tudi filozofije (predvsem Heglova filozofija). Vendar je treba opozoriti, da je knjiga *Smisel ljubezni* v marsičem sodobna (razlaga, pojasnjuje danes že moderni altruizem) in hkrati zanimiva za vse tiste, ki verjamejo Ljubezni. **(Gregor Podlogar)**

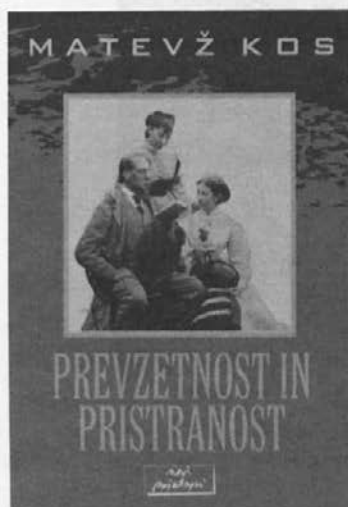
ZBIRKA



L I T E R A T U R A

ZBIRKA

novi
pristopi



L I T E R A T U R A

ZBIRKA

novi
pristopi



MARKO JUVAN

DOMAČI PARNAS
V NAREKOVAJIH:

PARODIJA IN
SLOVENSKA KNJIŽEVNOST

LITERATURA



GIANNI VATTIMO

KONEC MODERNE
KONEC MODERNE
KONEC MODERNE

L I T E R A T U R A

LITERATURA

Mesečnik za književnost

April 1997, št. 70, letnik IX

Glavni in odgovorni urednik: Matevž Kos

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

Sekretarka uredništva: Vanesa Mataj

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

Lektorica: Tinka Kos

Oblikovalec: Pavle Učakar

Naslov uredništva: Gosposka 10, 1000 Ljubljana

Telefon in fax: 061 214-369

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

Rokopisov ne vračamo

Izdajatelj: LUD Literatura, Gosposka 10, 1000 Ljubljana

Žiro račun: 50100-678-46647

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

Cena te številke: 840 SIT

Grafična priprava: TGV

Tisk: Tiskarna Tone Tomšič, Ljubljana

Revija izhaja s pomočjo

Ministrstva za kulturo Republike Slovenije

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