

Edward Said

## Razmišljanja o poznem slogu

Tako v umetnosti kot v naših splošnih predstavah o človeškem življenju pričakujemo nekakšno stalno *pravočasnost*. Predpostavljamo, da ima osnovno zdravje človeškega življenja veliko opraviti z njegovo usklajenostjo s časom – njuno medsebojno prilagojenostjo – in ga zato označujemo glede na njegovo primernost oziroma časovno ustreznost. Komedija, na primer, črpa snov iz časa neprimernega obnašanja, ko se star moški zaljubi v mlado žensko (maj v decembru), kot pri Molièru in Chaucerju, ali ko se filozof obnaša kot otrok ali ko zdrav človek hlini bolezen. Komedija kot oblika pa je tudi tista, ki s *komosi*, s katerimi se tako delo navadno konča – s poroko mladih zaljubljenecv – poskrbi za vnovično vzpostavitev pravočasnosti. Ampak kaj pa zadnje ali pozno obdobje življenja, propadanje telesa, slabenje zdravja (ki pri mlajšem človeku lahko pomeni možnost prezgodnjega konca)? Ta vprašanja, ki me zanimajo iz očitnih osebnih razlogov, so me napotila k preučevanju načina, kako dobi delo nekaterih velikih pisateljev in drugih umetnikov proti koncu njihovega življenja nov izraz, o katerem sem začel razmišljati kot o poznem slogu.

Splošno veljavno mnenje je, da starost vdihne poznim delom duha sprijaznenosti in vedrine, ki se pogosto izraža v nekakšni čudežni preobrazbi resničnosti. Shakespeare se v svojih poznih dramah, kakršni sta *Vihar* in *Zimska pravljica*, vrača k oblikama *romance* in *parabole*; podobno je v Sofoklovem *Ojdipu v Kolonu* ostareli junak predstavljen kot človek, ki je končno dosegel občudovanja vredno čistost in občutek razrešenosti. Ali pa znani primer Verdija, ki je v svojih zadnjih letih napisal *Otela* in *Falstafa*, deli, ki izžarevata obnovljeno, skoraj mladostno ustvarjalnost in moč.

Vsakdo med nami lahko navede nekaj poznih del, ki pomenijo krono estetskih naporov celega življenja. Rembrandt in

Matisse, Bach in Wagner. Kako pa je s pozno umetnostjo ne kot s harmonijo in pogumom, ampak kot nespravljalivostjo, muhavostjo in nasprotovanjem? Kaj če starost in slabo zdravje sploh ne prineseta vedrine? Tako je pri Ibsenu, čigar zadnja dela, posebno *Ko se mrtvi prebudimo*, spodkopavajo njegovo kariero in vnovič odpirajo vprašanja, ki naj bi bila razrešena pred pisanjem takih del. Ibsenove zadnje igre še zdaleč ne govorijo o razrešenosti problemov, ampak razkrivajo zbezanega in jeznega umetnika, ki uporablja dramo kot priložnost za zbujanje še hujše tesnobe, nepreklicno spreminja možnost konca in pušča občinstvo še bolj zmedeno in negotovo kot prej. In ta druga vrsta poznih let se mi zdi nadvse zanimiva: ta neke vrste namerno neproduktivna produktivnost, nekakšen upor.

Znamenita je Adornova uporaba zveze "pozni slog" v odlomku eseja z naslovom *Spätstil Beethovens* iz leta 1937, ki je del zbirke *Moments musicaux* (1964) in postumno izdane knjige o Beethovnu (1993). Za Adorna so Beethovnova zadnja dela – tista iz t. i. tretjega obdobja (zadnjih pet klavirskih sonat, *Deveta simfonija*, *Missa solemnis*, zadnjih šest godalnih kvartetov, sedemnajst bagatel za klavir) – prelomen dogodek v zgodovini sodobne kulture: trenutek, ko umetnik, ki do popolnosti obvlada svoj medij, kljub temu opusti komunikacijo z ustaljenim družbenim redom, katerega del je, in vzpostavi z njim izključujoč, odtujen odnos. Njegova pozna dela so oblika izgnanstva iz lastnega okolja.

Podoba starajočega se, gluhega in osamljenega skladatelja je bila za Adorna tako prepričljiv kulturni simbol, da jo najdemo v *Doktorju Faustusu* Thomasa Manna – Adorno je Mannu pri tem romanu izdatno pomagal – v obliki predavanja Wendella Kretschmarja, učitelja kompozicije Adriana Leverkühna, o Beethovnovem zadnjem obdobju:

Beethovnova umetnost je prerasla samo sebe, se pred prestrašenim pogledom človeških oči dvignila iz bivanju primernih pokrajin tradicije v območja popolnoma in globoko in izključno osebnega – boleče, v absolutnem osamljen ego, odrezan od smisla tudi zaradi izgube sluha; samotni princ v kraljestvu duhov, od katerega je zdaj vela samo hladna sapa in zbujala grozo njegovim najbolj voljnim sodobnikom, prepadlim, kot so bili ob teh komunikacijah, od katerih so le na trenutke, le izjemoma sploh kaj razumeli.

V tem je junaštvo, pa tudi nespravljalivost. Ničesar povezanega z bistvom poznega Beethovna ni mogoče skrčiti na pojem umetnosti kot dokumenta: to se pravi branja glasbe, ki poudarja "prodor resničnosti" v obliki zgodovine ali skladateljevega občutka bližajoče se smrti. Če mislimo na Beethovnova pozna dela samo kot na izraz njegove osebnosti, pravi Adorno, jih "odrinemo na eno izmed obrobij umetnosti, v bližino dokumenta. V študijah zelo poznih Beethovnovih del skoraj nikoli ne manjkajo omembe življenjepisa in usode. Kakor da bi se teorija umetnosti ob soočenju z dostojanstvom človeške smrti odrekla

svojim pravicam in se umaknila resničnosti." Pozni slog je tisto, kar se zgodi, če se umetnost ne odpove svojim pravicam v korist resničnosti.

Neizbežna smrt seveda je dejavnik in ga ni mogoče zanikati. Toda Adorno, ki je odločen braniti pravice estetike, si da opravi s formalnim zakonom Beethovne končne kompozicijske metode, nenavadnega amalgama subjektivnosti in konvencije, ki se kaže v stvareh, kot so "okrasni trilčki, kadence in fioriture". Ta zakon, kakor pravi, se kaže ravno v misli na smrt ... Smrt zadene samo bitja stvarstva, ne umetniških del, in zato se pojavlja v umetnosti samo kot alegorija ... Moč subjektivnosti v poznih umetniških delih je togotna kretnja, s katero se poslovi od samih del. Zlomi njihove povezave, ne zato, da bi se izrazila, ampak da bi, brezizrazno, zavrгла zunanjo podobo umetnosti. Od samih del pušča za sabo samo fragmente in se sporazumeva, kakor šifra, samo skozi prazne prostore, iz katerih se je izvila. Ko se mojstrove roke dotakne smrt, osvobodi na kupe gradiva, ki ga je nekoč oblikovala; njegove razpoke in špranje, priče končne nemoči Jaza, soočenega z Bitjem, so njeno dokončno delo.

Tisto, kar se Adornu zdi tako zelo zanimivo, je epizodni značaj Beethovnevega poznega dela, njegova navidezna brezbržnost do lastne kontinuitete. Če primerjamo dela iz srednjega obdobja, kot je *Eroica*, recimo s *Sonato, opus 110*, nas preseneti neovrgljiva in integrativna logika, neizpodbitna kakovost prve in nekoliko zmeden, pogosto malomaren značaj druge s pogostimi ponavljanji. Adorno govori o poznem delu kot o "procesu, vendar ne kot o razvoju", kot o "netenju isker med skrajnostmi, ki ne dopuščajo več varnega vmesnega prostora ali harmonije spontanosti". In ravno zaradi tega, kot pravi Kretschmar v *Doktorju Faustusu*, pozna dela pogosto zbujajo vtis nedokončanosti.

Adornova teza je, da vse to temelji na dveh ocenah: prvič, da je bilo Beethovno delo v mladosti močno in organsko enotno, vendar je pozneje postalo bolj nestalno in ekscentrično; in drugič, da se je Beethoven kot star mož, ki se je soočal s smrtjo, zavedel, kaj izraža njegovo delo: da "ni možna nikakršna sinteza"; dejansko gre za "ostanke nekakšne sinteze, sled posameznega človeškega subjekta, ki se boleče zaveda celovitosti in posledično preživetja, ki se mu je za zmerom izmaknilo". Beethovnova pozna dela zato kljub svoji togotnosti izražajo neko tragično občutje. Kako natančno in bridko Adorno to odkrije, je očitno ob koncu eseja. Ko opazi, da pri Beethovnu, tako kot pri Goetheju, obstaja "preobilica materiala", gre še naprej in o Goethejevih poznih delih – večinoma z mislijo na Beethovna – pravi, da so "konvencije" "odcepljene" od osrednjega toka dela in zapuščene, da lahko obstanejo ali odpadejo.

Beethovneve velike *unisono* uvrsti ob orjaške polifonične ansamble. "Subjektivnost je tista," dodaja Adorno, ki v trenutku na silo pripelje skrajnosti skupaj, napolni gosto polifonijo z napetostmi, jo razbije z *unisonom* in se izloči ter pusti za sabo goli ton; ki postavi frazo kot spomenik nečemu, kar je bilo, in tako zaznamuje okamnelo subjektivnost. Cezure, nenadne prekinitve, ki so za zelo poznega Beethovna značilnejše kot kar koli drugega, so tisti trenutki odmikanja; delo v trenutku, ko ostane zapuščeno, obmolkne in obrne svojo praznino navzven.

Adorno opisuje, kako Beethoven biva v svojih poznih delih kot tarnajoča osebnost, kako potem pusti delo ali frazo v njem nedokončano, iznenada, naenkrat razbremenjen, kakor na začetku kvartetov v F-duru ali v a-molu – vse to v izrazitem nasprotju z nepopustljivostjo, s katero se v delih iz drugega obdobja, na primer v *Peti simfoniji*, nikakor ne more odtrgati od skladbe. Adorno sklene, da je slog v poznih delih s svojo “razdrobljeno pokrajino” objektivni, hkrati pa zaradi “svetlobe, v kateri – sam – žari v življenje”, subjektivni. Beethoven ne sproži “harmonične sinteze”, ampak “jih loči v času, v razporedu, morda zato, da bi jih ohranil za večnost. V zgodovini umetnosti so pozna dela katastrofa”.

Problem je očitno v poskusih, da bi izrazili, kaj je tisto, kar drži pozna dela skupaj, jim daje enovitost, dela iz njih več kot zbirko fragmentov. Tu je Adorno najbolj paradoksen: nemogoče je reči, kaj povezuje dele, drugače kot da si ogledaš “podobo, ki jo skupaj ustvarjajo”. Tudi ni mogoče minimizirati razlik med deli, in kot se zdi, tudi ni mogoče dejansko poimenovati celote ali je identificirati tako, da bi se zmanjšala njena katastrofična sila. Moč Beethovnovnega poznega sloga je torej negativna. V resnici je to negativnost: namesto vedrine in zrelosti najdemo razdražljivo, muhasto in trmasto – nemara nečloveško – kljubovalnost. “Zrelost poznih del,” pravi Adorno, “ni podobna zrelosti pri sadju. Ta dela ... niso okrogla, ampak zgubana, celo razpadajoča. Brez sladkobe, grenka in bodikava se ne ponujajo v uživanje.” Beethovnovnih poznih del neka višja sinteza ne zajame: ne ujemajo se z nobenim sistemom in ni jih mogoče urediti ali razrešiti, saj sta neurejenost in fragmentarnost njihovo bistvo in ne nekaj ornamentalnega ali simboličnega ali kaj tretjega. Pri poznih delih gre za “izgubljeno enovitost”, in v tem smislu so katastrofična.

V kakšnem smislu pa so pozna? Za Adorna pomeni poznost preživetje čez starost, ki je sprejemljiva in normalna; po poznosti ni več načrtov; nemogoče jo je prestopiti ali preseči, mogoče jo je samo poglobiti. V *Filozofiji glasbe* pravi, da je Schönberg bistveno podaljšal nespravljalnosti, negacije in togosti poznega Beethovna.

Razlog za to, da je Beethovnov pozni slog Adorna tako fasciniral, je, da je v bistvu tistega, kar je v sodobni glasbi našega časa novo. V *Fideliju* – poglavitnem delu srednjega obdobja – je ideja človečnosti vseskozi očitna in z njo tudi misel na boljši svet. Beethoven poznega sloga drži hegeljansko dialektiko v določeni oddaljenosti in ob tem bolj in bolj spreminja glasbo “iz nečesa pomembnega v nekaj obskurnega – celo za samo sebe”. To je v nasprotju z novim meščanskim redom in, kot je menil Adorno, napoveduje pri Schönbergu, čigar “napredna glasba se ne zateka k ničemur drugemu kot k vztrajanju pri lastni okostenelosti brez popuščanja tisti dozdevni, prozorni človekoljubnosti”, avtentično in novo umetnost. Tedaj je bila, se mu je zdelo, glasba že “skrčena na dokončno negacijo”. Do te mere je Beethovnov pozni slog, neusmiljeno odtujen in nejasen, prototip moderne estetske oblike.



Poznost in vse, kar jo v teh osupljivo drznih in turobnih premlevanjih o položaju starajočega se umetnika spremlja, je za Adorna ključni vidik estetike in njegovega lastnega kritiškega in filozofskega dela. (Moje branje Adorna, kjer so bolj ali manj v središču njegove refleksije o glasbi, ga vidi, kako vbrizgava marksizem s tako močno brizgalko, da se njegova spodbujevalna moč skoraj povsem razprši. Ne le, da se pojma napredka in kulminacije v marksizmu ob njegovem doslednem, negativnem zaničevanju sesujeta, ampak se sesuje tudi vse, kar koli pomeni kakršen koli premik.) Adorno izkorišča model poznega Beethovna s starostjo in smrtjo pred njim ter obetavnim začetkom pred mnogimi leti za to, da se sprijazni s koncem. Toda ta poznost je nekaj, kar je čisto zase, ne pa slutnja ali izbris nečesa drugega. Poznost pomeni biti na koncu, pri polni zavesti, poln spominov, pa tudi zelo (celo nenaravno zelo) zavedajoč se sedanjosti. Tako postane Adorno, enako kot Beethoven, prava podoba poznosti, neprimeren in sramoten, celo katastrofalen komentator sedanjosti.

Za pozni slog je značilno poudarjanje ne staranja, ampak naraščajočega občutka ločenosti in izgnanstva in časovne neuskkljenosti. Prav časovna neuskkljenost je bistvena za delo Adornovega italijanskega sodobnika Lampeduse, čeprav je Lampedusovo edino veliko delo, *Leopard*, dostopno tudi občinstvu, ki Adornu ne pride blizu. Lampedusa pa je vendarle pisatelj poznega sloga, ki je za sodobnega bralca po mojem mnenju nenavadno zanimiv.

Sicilijanski aristokrat Giuseppe Tomasi (1896–1957) se je začel ukvarjati z *Leopardom* šele na stara leta. Morda se je bal slabega sprejema na celini in ni bil pripravljen tekrovati z drugimi pisatelji. Njegov angleški življenjepisec David Gilbert meni, da ga je k pisanju spodbudil občutek, da bo kot "zadnji potomec stare plemiške rodbine, katere ekonomsko in fizično izumrtje bo z njim sklenjeno," poslednji član te družine, ki bo imel "žive spomine" ali ki bo sposoben opisati "enkratni sicilijanski svet", preden bo ta izginil. Zanimal (in žalostil) ga je proces propadanja, katerega znamenje je bila med drugim tudi izguba družinske posesti – hiše v Santa Margheriti (v romanu *Donnafugata*) in palače v Palermu.

*Leoparda*, Lampedusov edini roman, je več založnikov zavrnilo, preden je novembra 1958, leto po avtorjevi smrti, Feltrinelli iz njega napravil skoraj takojšnjo uspešnico. Na prvi pogled roman ni eksperimentalno delo. Njegova glavna tehnična inovacija je ta, da je pripoved nezvezna, sestavljena kot niz razmeroma samostojnih, vendar zelo izdelanih fragmentov ali epizod. Vsaka se vrti okrog določenega datuma, v nekaterih primerih dogodka, kot na primer v šestem poglavju *Ples: november 1862*, ki je morda najbolj znana, gotovo pa najdaljša in najkompleksnejša sekvenca v Viscontijeve filmski različici romana iz leta 1963. Ta tehnika Lampedusi dovoljuje nekaj svobode glede na potrebe zgodbe, ki je skrajno preprosta; to mu omogoča delo s spomini in prihodnjimi dogodki (na primer z izkrcanjem zaveznikov leta 1944), ki se žarkasto širijo iz preprostih dogodkov pripovedi.

*Leopard* je zgodba postaranega sicilijanskega princa Don Fabrizia Saline, avtorjevega prastrica, pravega velikana, čigar posestvo propada in ki čuti, da se mu bliža smrt. Mož je izvrsten astronom, ki pa ves čas streže ženi, trem nikakršnim hčeram in dvema povprečnima sinovoma. Njegovo edino zadovoljstvo je bistri in živahni nečak Tancredi. Ta se je zaljubil v Angelico, lepo hčerko povzpetniškega trgovca. Zgodba se dogaja med Garibaldijevim pohodom za združitev Italije, v obdobju, ki zaznamuje končni propad starega aristokratskega reda, katerega zadnji in najimenitnejši predstavnik je princ. Ko Don Calogero obiše princa, da bi dobil ženitno ponudbo za hčerko Angelico, v pogovoru med njima kar vre od Frabrizijevih opazk, njegove obleke in toalete ter njegovih razmišljanj o prihodnosti. Calogero pa dobi priložnost, da izveze svojo preteklost, tako da nesimpatični podeželski podjetnež pred bralčevimi očmi izumlja svojo družinsko tradicijo (princu pripoveduje, da je njegova hčerka Angelica v resnici "baronesina" Sedàra del Biscotto) in obenem kupuje prinčevega vrlega mladega nečaka. Potem Lampedusa razmišlja o Tancredijevi imenitni prihodnosti, nadaljnjem razkroju bogastva družine Salina in nekako mimogrede dovoli, da se princ spomni na svojega ubogega slugo Don Ciccio, ki ga je zaklenil v shrambo s puškami, da bi zavaroval skrivnost Tancredijeve snubitve, dokler ne bi bil dogovor sklenjen. Detajlov kar mrgoli. Potem ko je opisal tako nesreče kakor tudi odličnost Tancredija in njegove družine, reče s prinčevsko bahavostjo: "Rezultat vseh teh strahot ... je Tancredi. Ljudje, kot smo mi, poznamo določene stvari; in fant, kot je on, morda ne bi mogel doseči takšne odličnosti, občutljivosti, očarljivosti, če ne bi bili njegovi predniki tako previharili pol ducata usod." Taki odlomki dajo epizodam njihovo metaforično in resnično bogastvo, in prav o tem govori roman kot celota: o svetu velikih – celo razkošnih – vendar zdaj nedosegljivih prednosti, ki so povezane s tisto posebno melanholijo, spremljevalko staranja, izgube in smrti – ali natančneje, ki to melanholijo sprožajo.

Občutje vse prežemajoče umrljivosti, ki veje iz dogajanja v *Leopardu*, spominja na zelo pozne odlomke *Iskanja*, predvsem na Marcelovo vrnitev v po prvi svetovni vojni močno razrušeni Pariz, čeprav Lampedusa za razliko od Prousta ne ponuja na koncu nikakršne teorije odrešujoče umetnosti. Princ med usodno boleznijo in ob smrti leži v zanikrnem palermškem hotelu, izmučen od potovanja iz Neaplja, kamor je šel na pregled k nekemu specialistu. Ob njem so Concetta in Francesco Paola, najstarejša hči in najmlajši sin, ter njegov ljubljeni Tancredi. Smo julija 1883: princ je star 73 let. V ničemer, kar prihaja na dan, ni najmanjše sence poplačila ali umetniškega poslanstva, kakršno dviga Marcela z ravni lenega rentnika na raven predanega pisatelja. Don Fabrizia napolnjuje zavest, da je poslednji Salina: "bil je sam, brodolomec na splavu, prepuščen neukrotljivim tokovom". Edino, kar mu je ostalo, je niz spominov, a tudi te spodkopava občutek, da je zadnji, ki jih ima. Edina pozitivna stran te mračne slike je prinčevo znanstveno zanimanje za naravo, predvsem za zvezde, ki ga za kratek čas potegne iz agonije umiranja in ga prepusti ritmom vseobsegajočega oceana, katerega odposlanka je – zadnja

genialna poteza – lepa, vendar zdaj neimenovana Angelica, ki je postala neke vrste posplošitev ženske čutnosti. Ko se nepričakovano in iznenada pojavi ob njegovi postelji, se očitno sprosti vsa njegova zatajevana strast do nje, in to ga nazadnje potisne v naravni konec.

Družbeni razkroj, neuspeh revolucije, jalovi in nespremenljivi Jug najdemo na vsaki strani romana. Popolnoma namerno pa v njem ni rešitve za vprašanje Juga, kakršno je predlagal Gramsci. Ta v eseju iz leta 1926 meni, da bi bilo bedne razmere na Jugu mogoče izboljšati, če bi obstajal način, kako povezati severni proletariat z južnimi kmeti in zblížati ti dve geografsko oddaljeni, socialno zatirani skupini v skupni dejavnosti. Očitnim razlikam bi postavili nasproti upanje, novosti, izvirne spremembe; in Jug ne bi več utelešal tistega razkroja, ki ga tako intenzivno prikazuje Lampedusov roman.

Toda Lampedusa tako vztrajno zanikuje Gramscijevo diagnozo in recept, da je – še zlasti ob toliko omembah smrti, razkroja in onemoglosti na skoraj vsaki strani – težko ne sklepati, da je roman zamišljen kot velikanska prepreka ublažitvi nereda na Jugu. Paradoksalno je, da se te negacije v poznem slogu predstavljajo v zelo berljivi obliki: Lampedusa ni Adorno ali Beethoven, katerih pozni slog duši naš užitek in se izmika vsakemu poskusu lahkega razumevanja. Politično je Lampedusa skoraj v celoti antigramscijevski: princ predstavlja pesimizem inteligence in pesimizem volje. Čisto prve besede romana so sklepne besede rožnega venca, ki ga vsak dan intonira oče Pirrone – “nunc et in hora mortis nostrae” – in ki določajo ton celotne knjige. Prvi dogodek, ki ga Lampedusa opiše, je odkritje mrtvega vojaka na vrtu. Zdaj je, kolikor zadeva princa, ura smrti, saj nima dobesedno nič, kar v teku tega dela stori, nikakršnega vpliva na omrtvelost in razkroj okrog njega, njegove družine in njegovega razreda. Skratka, *Leopard* je južnjaški odgovor na južno vprašanje, brez sinteze, transcendence ali upanja. “Sicilijanci,” pove Don Fabrizio Chevalleyju, odposlancu iz Torina, ki nagovarja princa, naj sprejme sedež v senatu, nočejo napredovati iz preprostega razloga, ker se imajo za popolne; njihova domišljavost je večja od njihove bede; kakršen koli vdor od zunaj, pa če gre za tujce ali Sicilijance neodvisnega duha, poruši njihovo iluzijo o doseženi popolnosti in pomeni nevarnost, da vznemiri njihovo zadovoljno čakanje na nič; čeprav je teptalo po njih ducat različnih ljudstev, mislijo, da imajo za sabo cesarsko preteklost, ki jim daje pravico do veličastnega pogreba.

Kaj res mislite, Chevalley, da ste prvi, ki je upal, da bo uvedel Sicilijo v tok svetovne zgodovine?

Princ govori o različnih silah, ki so poskušale. “In kdo zdaj ve, kaj se je zgodilo z vsemi njimi! Sicilija je kljub njihovim pozivom hotela spati; kajti le zakaj bi jih poslušala, če je sama bogata, če je pametna, če je civilizirana, če je poštena, če jo vsi občudujejo in ji zavidajo, če je, z eno besedo, popolna?”

Kar koli je melioristično, kar koli obeta razvoj in resnično spremembo, zavrne kot vmešavanje od zunaj. (Princ se zmrduje nad splošno temo človeške zmožnosti za izpopolnitev, za katero se zavzemata Proudhon in Marx, o katerem govori kot o “nekem nemškem Judu, čigar ime sem pozabil”.) Sicilijansko

sonce neusmiljeno pritiska, izsušeni griči in prostrana polja, mogočni gradovi in razpadajoča obzidja so neizpodbitna dejstva, in to je tisto, kar je zaznamovalo sicilijansko družbo, ne pa Gramscijevi politični napori.

Rodovi se neizbežno vrstijo, in ko stari red, katerega je zastopal princ, umre, postanejo družbena in politična nasprotja večja in teže obvladljiva in teže jih je predstavljati kot osebno zgodovino. Poznost Lampedusovega romana je prav v tem, da se dogaja tik pred nastopom transformacije osebnega v kolektivno: trenutek, ki ga njegova struktura in zgodba imenitno prikažeta, vendar odločno odklonita, da bi mu sledila. Princ ne more imeti sina, ki bi ga nasledil; njegov edini duhovni naslednik je bistri nečak, mladenič, čigar oportunistem in zapletena junaštva stavec sprejema, na koncu pa se od njih odvraca. "Če hočemo, da stvari ostanejo, kakršne so," reče Tancredi nejevoljnemu stricu, "se bodo morale spremeniti." Tancredi je zelo podoben Napoleonovemu nečaku v Marxovem *18. brumairu*, človek, čigar moč je odvisna od izkoriščanja razreda Tancredijevemu tastu Calogeru podobnih ljudi: ljudi, ki si želijo povezave z aristokracijo, da bi prišli na oblast. Prinčev drugi in v nekaterih pogledih bolj avtentičen dedič je njegova toga hči Concetta, ki ne more – niti pol stoletja pozneje ne – oprostiti Tancrediju pomanjkanja občutljivosti in spoštovanja do Cerkve. Očeta in Tancredija sicer preživi, vendar nima ne inteligence ne tistega nenavadnega, skoraj abstraktnega samospoštovanja, kot ga ima stari Leopard. Lampedusa do nje ni prav prijazen. Najraje od vsega ima Concetta očetovega psa, ki ga da po smrti nagačiti, roman pa se konča z njenim nenadnim odkritjem "notranje praznine", ki ga simbolizira pasja koža:

Ko so vlekli truplo stran, je stekleno oko strmelo vanjo s ponižnim očitkom stvari, odloženih v upanju na dokončno odstranitev. Nekaj minut pozneje so tisto, kar je ostalo od Bendica, vrgli v kot dvorišča, kamor je vsak dan prihajal smetar. Medtem ko je letel z okna, se je njegova oblika za trenutek znova vzpostavila; zdelo se je, da v zraku poplesava štirinožec z dolgo dlako okrog gobca in z dvignjeno desno sprednjo tenco, kot bi kaj zaklinjal. Potem se je vse umirilo v kupčku modrikastega prahu.

Tak nenaden, da ne rečem katastrofično resničen propad takoj sproži vprašanje, koga ali kaj tu predstavlja Lampedusa. Kakšna in čigava zgodovina navsezadnje to je? Kdor le malo pozna dejstva o Lampedusovem popolnoma nezanimivem življenju brez otrok, bo hitro pomislil, da je roman delno sicilijanska *Smrt Ivana Iljiča*, ki tudi skriva močan avtobiografski impulz. Zadnji Salina je pravzaprav zadnji Lampedusa, čigar gojena melanholija povsem brez samopomilovanja je v središču romana, izločena iz zgodovine 20. stoletja v teku, odrejajoča stanje anahronistične poznosti z očarljivo avtentičnostjo in neomajnim asketskim principom, ki izključuje sentimentalnost in nostalgijo. Edino, kar je v njegovem delu težko najti, je kakršna koli zadrega zaradi očitno



neobžalovanega individualizma. Kakor da Lampedusa, ko je dosegel starost, ne bi hotel prav nič njene vedrine ali zrelosti, nič njene ljubeznivosti in formalne udvorljivosti. Vendar umrljivosti nikjer ne zanika in se ji ne izmika; nasprotno, knjiga se nenehno vrača k temi smrti, ki hkrati ironizira in plemeniti jezik in samo formo v skoraj veličasten prepis zemeljske dokončnosti.

Obenem ima bralec pogosto vtis, da je tik za robom njegovega dosega nekaj neizrekljivega. Na primer, ko se moža spoznavata, vidi surovi, a prodorni Calogero v princu "neko energijo s tendenco proti abstraktnosti, neko nagnjenje k iskanju oblike za življenje iz svoje notranjosti in ne iz tistega, kar lahko izvleče iz drugih". Tu imamo na voljo vrsto vpogledov: prinčeva izjemna samozadostnost, njegova zadržanost, njegova pedantnost in nepogoltnost, predvsem pa ta nezmanjšana (čeprav nazadnje premagana) "abstraktna energija", ki naredi na Calogera globok vtis. In ker je namen odlomka pokazati to "energijo" in to zmuzljivo obrnjenost navznoter, tu po definiciji ne moremo dobiti veliko informacij ali se princu kaj dosti približati. Okrepljeni vtis poznosti v odlomku izhaja iz številnih opisov umrljivosti in propadanja, ki jo obdajata, čeprav ne eno ne drugo ne more prizadeti prinčeve integritete, čeprav je človek, katerega čas je minil.

Lampedusov pesniški dvojnik je grški aleksandrijski pesnik Konstantin Kavafis, katerega pesmi so prvič izšle šele po njegovi smrti leta 1933. Kavafis je želel, da bi se ohranilo 154 njegovih pesmi, po merilih poezije 20. stoletja vse zelo kratke, vsaka od njih poskus v slogu Browningovih dramskih monologov osvetliti in dramaturgirati trenutek ali dogodek iz preteklosti, bodisi osebne ali preteklosti širnega helenskega sveta. Eden njegovih pogostih virov je Plutarh; črpa tudi pri Shakespeareu, očaran je bil nad Julijanom Odpadnikom. V njegovi poeziji se vseskozi pojavlja Aleksandrija, od začetka do konca njegove kariere. Med njegovimi najzgodnejšimi deli je *Mesto*, dvogovor med prijateljema, od katerih prvi (morda nekdanji guverner) tarna nad svojo usodo jetnika v neimenoivanem, vendar očitno egiptovskem pristaniškem mestu:

Doklej se bo moj um v tej izsušenosti utapljal?  
Kamor koli se ozrem, kamor koli gleda oko, povsod  
zagledam črne razvaline svojega življenja, tod,  
kjer sem prebil in zapravlil in uničil toliko let.

Drugi govorec odgovarja v tonih hladne dokončnosti, ki natanko določajo ozki razpon in stoično nepristranskost Kavafisovega sloga:

Nove dežele ne boš našel, ne boš našel drugih morij.  
To mesto bo šlo za tabo. Po istih ulicah boš hodil.  
V isti soseski se boš staral: osivel v istih poslopih.  
Zmeraj boš prihajal le v to mesto.  
Nikar ne upaj, da boš kdaj našel cesto

še kam drugam; zate ni nobene poti ne ladje.  
Kakor si razdejal svoje življenje tu, v tem majhnem  
kotu, tako si ga uničil na vsej zemeljski krogli.

Govorca ni pritegnil samo prostor, ampak ponavljajoče se dejanje, v katero  
ga sili usoda.

Kavafis je videl v *Mestu*, tako kot v *Satrapiji*, pot v svojo zrelo poezijo. V  
*Satrapiji* se govorec obrača k človeku, ki razmišlja o tem, da bi zapustil  
Aleksandrijo in si poiskal novo mesto v provincah pod kraljem Artakserksom.  
V zvezi z uspehom, ki ga upa doseči, je ubežnik takole opozorjen:

Tvoja duša hrepeni po drugih stvareh, po drugih  
stvareh koprni: hvali Demosa in Sofistov,  
po tej težko priborjeni, neprecenljivi pohvali –  
Agori, Gledališčih. Vencih.  
Od tega ti Artakserkses ne more dati ničesar,  
nikoli ne boš našel ničesar od tega v satrapiji,  
a brez vsega tega, kakšno bo tvoje življenje?

Kljub svojim omejitvam Aleksandrija – ki jo je E. M. Forster nekoč opisal kot  
mesto, "zgrajeno na bombažnih temeljih, ki jim konkurirajo čebula in jajca,  
slabo grajeno, slabo načrtovano, s slabo kanalizacijo – skriva obet, brez katerega  
Kavafis ne bi mogel živeti, tudi če bi kulminiral v izdajstvu in razočaranju.

Okvir Kavafisove poezije je dosledno urban, zato združuje mitično in – s  
svojim ironičnim, zadržanim tonom melanholičnega razočaranja – prozaično.  
Če pa umestimo Kavafisa v Egipt poznega 19. in zgodnjega 20. stoletja, nas  
preseneti, kako popolnoma nič se ne zmeni za sodobni arabski svet. Alek-  
sandrija je bodisi brezimno prizorišče epizod iz pesnikovega življenja (točilnice,  
najete sobe, kavarne, stanovanja, kjer se srečuje z ljubimci); ali pa je prikazana,  
kakršna je bila nekoč, mesto v helenskem svetu pod zaporednimi in prekri-  
vajočimi se nadvladami: Rimom, Grčijo, pred- in poaleksandrijskim Bizancem,  
ptolemajskim Egiptom in arabskim imperijem. Osebe v pesmih, napol iz-  
mišljene, napol resnične, spoznamo v mimobežnih – čeprav včasih ključnih –  
trenutkih njihovih življenj: pesem razkriva trenutek in se mu posveti, preden  
se zgodovina sklene okrog njega in ga izgubimo za vedno. Čas pesmi, ki nikoli  
ne traja dlje kot nekaj hipov, je zmerom zunaj in ob resnični sedanjosti, v  
kateri Kavafis vidi samo subjektiven prehod v preteklost. K ekonomičnosti,  
bistveni in vedno redkejši lastnosti poezije, prispeva jezik, učena grška go-  
vorica, katere zadnji sodobni predstavnik je bil Kavafis, in tega se je zelo dobro  
zavedal. Njegove pesmi oživljajo minimalno preživetje med preteklostjo in  
sedanjostjo in njegova estetska neproduktivnost, izražena v nemetaforičnih,  
skoraj prozaičnih neritimiziranih verzih, zbuja občutek trajnega izgnanstva, ki  
je jedro njegovega dela.

Pri Kavafisu se prihodnost torej ne pojavlja, če pa se, se je v nekem smislu že zgodila in je torej ni. Bolje ponotrzanjeni, ozki svet omejenih pričakovanj kot veličastni načrti, ki nenehno doživljajo izdajstva in klevetanja. Ena najgostejših pesmi, *Itaka*, nagovarja nekega Odiseja, čigar potovanje domov k Penelopi je že načrtovano in vnaprej znano, zato vsaka vrstica nosi težo celotne *Odiseje*. Vendar to ni ovira za veselje:

da bi se zvrstilo veliko poletnih juter,  
ko boš – s kakšnim veseljem, s hvaležnostjo! –  
prišel v pristanišča, prvokrat videna,  
da bi pred feničanskimi trgovinami zastal  
in si nakupil dobrega blaga:  
biserovine in koral, jantarja in slonovine  
in hedonističnih dišav najrazličnejših vrst

Toda vsaka radost je vnaprej natančno opredeljena v govorčevem izrazu. Sklepne kadence pesmi znova odkrivajo neko Itako, ne kot cilj ali *telos* za domov namenjenega junaka, ampak kot spodbudo za njegovo potovanje ("Itaka ti je dala čudovito potovanje. Ko nje ne bi bilo, ne bi šel na pot. Nima nič drugega več, kar bi ti še dala.") S tem je Itaka sama izpolnjena in tudi razgaljena obljub, nezmožna pritegniti ali celo preslepiti junaka, zdaj, ko je smer poti in vrnitve že stekla skozi vrstice pesmi. Zamejena v tej opisani poti Itaka sama dobiva nov pomen ne kot posamičen kraj, ampak kot vrsta izkušenj (Itake), ki omogočajo človeško razumevanje:

In če jo najdeš revno, Itaka te ni ogoljufala.  
Tako si pač postal moder, zelo izkušen,  
in že razumeš, kaj pomenijo Itake

Zveza "boš do tedaj že razumel" da pesmi dokončno jasnost in ob tem pusti govorca, ki je sam povsem nedejaven, zunaj, odmaknjenega, tangencialnega. Kakor da bi bil Kavafisov osnovni pesniški namen prenesti pomen nekemu drugemu, samemu sebi pa odreči njegove blage: obliko izgnanstva, ki je ponovitev njegove bivanjske izolacije v dehelenizirani Aleksandriji iz njegove najbolj znane pesmi *V pričakovanju barbarov*, kjer se izkušnja čakanja na nesrečo razprši ob nenadni zavesti, da "ni več nikjer nobenih barbarov"; od tod samoobsojajoče obžalovanje v besedah "tisti ljudje so bili nekakšna rešitev". Bralcu se ponudi dvoumen, vendar skrbno določen pesniški prostor, kjer lahko prisluhne in samo delno doume, kaj se pravzaprav dogaja.

Eden Kavafisovih največjih dosežkov je, da prikazuje ekstreme poznosti, fizične krize in izgnanstva v oblikah in položajih ter predvsem slogu izjemne domiselnosti in lapidarne umirjenosti. Pogosto, vendar ne zmeraj, mu take priložnosti ponuja aleksandrijska zgodovina, tako na primer v čudoviti pesmi

*Bog zapušča Antonija*, ki temelji na epizodi iz Plutarha. Na rimskega junaka se obrača, ko se ta sooča z izgubo kariere, načrtov in zdaj nazadnje svojega mesta: "ji reci zbogom, Aleksandriji, ki odhaja". Govorec naroča Antoniju, naj se odpove čutnim tolažbam s cenanim obžalovanjem in lahkotnimi samoprevarami vred. Strogo ga poziva, naj pogleda in začuti Aleksandrijo kot živahno, urejeno predstavo, v kateri je nekoč sodeloval, ki pa se zdaj tako kot vse minljive stvari odmika od njega:

kot je primerno tebi, ki si bil vreden takšnega mesta,  
odločno stopi k oknu  
in poslušaj z ganjenostjo, ne  
z moledovanjem in ne s tožbami strahopetca,  
kot svojemu zadnjemu zadovoljstvu prisluhni zvokom,  
čudovitim inštrumentom skrivnostne procesije,  
in reci zbogom, Aleksandriji, ki jo zgubljaš.

Učinek teh izjemnih vrstic je še večji zaradi stroge, nemara celo večne tišine, ki jo Kavafis vsili Antoniju, da bi lahko še zadnjič natanko slišal tone "čudovite glasbe", ki jo izgublja: v skoraj prozaični, neakcentuirani dikciji doseže neverjetno konvergenco popolne tišine in brezhibno organiziranega, prijetnega zvoka.

Forsterjev opis Kavafisa kot "negibno stoječega pod rahlim kotom glede na veselje" dobro povzema nenavadni, ekstatični učinek njegovega zmerom poznega sloga z zelo natančnimi, drobnjakarskimi izjavami, ki se zdijo kot izvaobljene iz vseobjemajoče teme. V eni najlepših Kavafisovih poznih pesmi *Miris, Aleksandrija, A. D. 340* govorec prisostvuje pogrebu očarljivega nekdanjega pivskega tovariša Mirisa, kristjana, ki ga v smrti vnovič ustvarjajo kot predmet izumetničenega cerkvenega obreda. Nenadoma se zboji, da je bil v svoji ljubezni do Mirisa prevaran, in pobegne iz "strašne hiše".

Odhitel sem iz njihove strašne hiše,  
odhitel, še preden bi mi to njihovo krščanstvo  
lahko ugrabilo, popačilo spomin na Mirisa.

To je prednost poznega sloga: ima moč za prenašanje razočaranja in veselja, ne da bi razrešil nasprotje med njima. Umetnikova zrela subjektivnost brez precenjevanja samega sebe in brez pompoznosti, ki se ne sramuje niti svoje zmotljivosti niti skromne samozavesti, pridobljene s starostjo in izgnanstvom, ju drži v napetosti kot enakovredni sili, ki vlečeta vsaka v svojo smer.

Prevedla Maja Kraigher  
Prevodi Kavafisovih pesmi: Veno Taufer, zbirka *Lirika*, MK 1999