



LITERATURA

PROZA

Dragan Milkovič, Rade Krstić
Igor Likar, Jan Zorec

INTERVJU

Boris A. Novak

SLOVENSKI ROMAN

POLJSKA POEZIJA 80. LET

OSTRINA KRITERIJA

Marko Juvan o literarnem kanonu

ŽIVA TRADICIJA

Edmond Jabès, Susan Handelman

1991

13



Poezija

- 3 *Andrej Medved*: Pod streho zaobljube, neme priče
 11 *Ivan Dobnik*: Pet pesmi
 14 *Uroš Zupan*: Dve pesmi
 16 *Tadeja Šergan*: Pet pesmi

Proza

- 18 *Dragan Milkovič*: Hercika
 20 *Rade Krstić*: Bližnja srečanja tretje vrste
 24 *Igor Likar*: Pokrajina bledih deklet
 30 *Jan Zorec*: Dan, ko sem srečal Kinga

Intervju

- 37 *Boris A. Novak*: Moja domovina je slovenski jezik

Roman in identiteta, identiteta romana

- 46 *Marko Juvan*: Skica za polje razpravljanja
 47 *Janko Kos*: Teze o slovenskem romanu
 51 *Franc Zadavec*: Zavest o romanu in njegova »prva oseba«
 57 *Silvija Borovnik*: Ženske letijo v nebo
 62 *Alenka Koron*: Prispevki za žanrsko skico Kovačičevega pisateljskega opusa

Poljska poezija osemdesetih let**Enciklopedija živih**

- 111 *Igor Škammerle*: Univerzalnost diskurza in negotovost subjekta

Ostrina kriterija

- 116 *Marko Juvan*: Literarni kanon

Živa tradicija

- 136 *Edmond Jabès*: Knjiga vprašanj (odlomki)
 164 *Susan Handelman*: Jacques Derrida in heretična hermenevtika

Front-line

- 178 *Jeršek / Lipuš / Capuder*

Robni zapisi

- 186 *Zajc / Pibernik / Proust / Mendez Ferrin / Prekoračiti obzorje / Kundera / Kundera / Kovič / King / Gahse / Ferk / Kozinc / Frbežar / Gluvič / Zaletel / Zlobec / Novak / Proust / Cundrič / Črnič / Hrast / Od Talija do Torija / Rauter Kosič / Morrison / Cimerne*

Uredništvo: Matej Bogataj, Aleš Debeljak, Alojz Ihan, Marko Juvan, Matevž Kos, Darja Pavlič, Vid Snoj, Jani Virk, Tomo Virk

Glavni urednik: Igor Zabel

Odgovorni urednik: Igor Bratož

Poslovna sekretarka: Lela B. Njatin

Lektorica in korektorica: Tinka Kos

Oblikovalec: Pavle Učakar

Naslov uredništva: Gosposka 10, 61000 Ljubljana

Uradne ure: torek od 20. do 21. ure na uredništvu, četrtek od 11. do 13. ure na tel. (061) 312-659, 301-361; fax: 312 381

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

Izdajatelj: LDS, Dalmatinova 4, Ljubljana

Letna naročnina: 500 tolarjev, za tujino dvojno

Cena te številke: 200 tolarjev

Grafična priprava in tisk: Tiskarna Ljubljana

Revija denarno podpira Republiški sekretariat za kulturo

Ta številka je izšla v januarju 1992

Po sklepu izdajateljskega sveta z dne 12. 3. 1990 nosi programsko in materialno odgovornost za svoje delo izključno uredništvo revije

Po sklepu Republiškega sekretariata za kulturo in prosveto št. 415-190-74 z dne 5. 4. 1989 je revija oproščena davka od prometa proizvodov

2 LITERATURA

POEZIJA

Andrej Medved

Pod streho zaobljube, neme priče

Nagnjen k vodi, k darovanju,
k begu; kot njena glava v prsih se
dviguje mleko. V pesku skrita bosa srna;

v kamnu, v pepelu žita. Da bi se
srečal z njo, zarana, s strupeno kačo;

z ribo vseh vodnjakov; z metulji,
ki se v trenutku skrčijo v neskončni dalji.

* * *

V zemljo zaležana krila;
iz ognja, iz papirja; da znova
obudijo živo vodo; pod streho zaobljube,

neme priče. V črno obsijano
mesto; ki zrase v deblo kot v ribina
očesa. Stojčea voda, ki se vedno bolj zapira vase.

* * *

Kot stena so podobe reke;
v mehko zlizano ozadje; kot veja
pomarančevca, zarezana v trdo cedrovino.

v kamen zlepljena, v meso otroka;
kot da se mrtvi selijo iz nemega plemena.

* * *

Neskončna srečanja, pod plaščem
orla; v vrhovih sten, ki sejejo poglede.

V potoke zvezd, v valovanje željvega
oklepa; v krvave srage skrijejo rodove losov.

Urednik: Matej Bogataj, Alojz P. * * * Miroslav Juvan, Matjaž Kos,
Darja Pavlič, Vid Šarj, Jan * * *
Glavni urednik: Igor Zabel
Odgovorni urednik: Igor Bratol

Poslovna/sek: Neslišni orli strmoglavljajo

Lektorica in korektorica: Tinka Kos
Oblikovalce: v doline; in jezdiijo na vetru k tvojim
Naslov in mednarodni: nogam. Zazrti v oči odraslih srn, v roznate
Uradne use: točki od 20 do 2000
(061) 312-05
Tehniči račun: 50101010
Izdajatelj: LDS, Delmatičnova 4, Ljubljana

Letna naročnina: 500 tolarjev za tujino * * *
Cena te številke: 200 tolarjev

Grafični prip: priprava
Revija drma: drma

Zalezen v luske, v sončni prah
svetlobe, odklanjaš vodo, skrivoma, na begu.

In se odrekaš poti, v snegu skrivaš
svoje sanje; ki v maju zagorijo kot trstika.

* * *

V razpoke zemlje kličeš,
da se razstopiš v luči; v črtah bega
kot v oklepu mraza. Zazidan v les, v gnezda

losov, prihajaš z gore, na zahodni
strani; skoz zlata vrata, speta z vrstico iz
usnja. Kot bela čreda, z noži, zasajenimi v kožo.

* * *

Skrivnostno bivališče zvezde
repatice; zgubljene v zanikanju, v
nezmernosti omame. V vonju brinja, v osjem

roju, samotno sanjaš rane
od številnih vbodov. Da te zdaj nič več ne
doseže, greš z dlanmi razločno prek obrazov mrtvih.

* * *

Dozore čas, da vstopiš v zrcalo;
in nežno kakor blagi ritem prstov zabrišeš
misel, ki te vara; da sanjaš hitro razcvetele češnje.

* * *

S srnjaki zdrsneš skozi špranje;
da v samoti zagori privid. In v žile vrneš

že pozabljene spomine; da ločiš
radosť od prevare; neslišno, v razpokano grmovje.

* * *

V zimskem svitu, strel v
globino; odmevi v ogledalu, redki

bliski. Da ne pristane ladja
s kokosovim mlekom; da ne preskočiš nemega pogleda.

* * *

Izgineš hitro, v zrcalu; da mine
svit in vsi sledovi boja; odtisnjeni v hišo
žita, v zrnje tihega poljubovanja. V vse, kar mine,

v neopazna krila; v izpolnjen
molk in postoterjena iskanja. Kot v usta
bisernega žada; kot v sobah nemega premagovanja.

* * *

V znamenju poljubov, v vonju
mleka; v domotožju, ki se mu odrekaš;

v sesedanju odmevov preko
žita. Kakor nekdo, ki sklonjen nad
pasti odhaja; v zabrisanem odštevanju trenutkov.

* * *

Nemoč skovane maske v
ledu; nemoč kristala, do kosti,
v koreninah žita. Nemoč neštetihi spraševanj,

ki me zasipljejo s pepelom;
da ves od solz ponovno vzniknem v zemljo.

* * *

Ves od medu, pripravljen

na iskanja; v lepljivem prahu kot
v prostranem protju. V varljivi zlitini besede,

ki je obraščena z mahom;

da bi, nadzorovan, poniknil vase, v rob telesa.

* * *

Telo skopni, v prašne gube
listja; nemirna snov, ki brizga
iz drevesa. Kot da se v prazno slišijo

glasovi, ki zdrznejo očesno zrklo;

da se ugreza globlje; da me preplavi solnata puščava.

* * *

Odpira se kot skorja lave;
v zvonjenje je ujeta, v ilovno podobo.
Da se neskončna ponovi; da v zasluhu sprejme vase

kačo, in se razlije kot v ekstazi.

Skrivnostno, v črto šiva; v prosojnost togega obrisa.

* * *

Da se strdi v led kot divja

reka; da kamen ne izčrpa misli in se

zgosti v mleko; kot razstopina solz na čelu.

* * *

Ni ga mogoče vliti, ko zateka
v kožo; ni ga mogoče videti, ko ga

brezumno iščeš. In ko zatiskaš dlesni v les,
v nabreklo grozo. Zaman je žalost, mehki svinec.

* * *

S krvjo sprijet, s stkanimi
 prividi; ponikne pod obzorje, v bežnem
 krču. V krogu potovanj v neznano; zapira vid,
 v otožnosti čakanja. Kot brez glasu, v sobanah groze.

* * *

Molk črne glave, ki presiha
 v dalje; predpisani razmiki na podobi.

Svetloba tropov, snežni psi
 na oknih; kot strah pred begom v otroškem joku.

* * *

Svinčena mōra čakanja ravna
 rzila; ponikne v trušču sonca, da odžeja

kožo; ki zlato lesketa v obrazih.
 Nevidna smer neba kot bliskanje v zrcalih.

* * *

Vrhovi gor kot gosta žlindra
 roke; kot zlomljen lok, ki plane preko

stene; da se odmakne od
 povečane lupine zraka; da se razblini

v ogledalu oken. Da mesečina
 zraste preko hiše; da zablešči v temini oleander.

* * *

Magnet zorenja v tih hiši;
 v globini polja so obrazi kakor sence
 neopazni; da nas spreminjajo v tisočere smrti.

V razpadanju besed, v zbranosti
 tišine; v golem perju ranjenega pava.

* * *

Prividi, zbrani na daljici
sonca: otrpli v pomnoženih jatah;

v drugo stran berljivega spomina; v robu spanja,

v robu bolečine. V slo popolnosti

dotika; kot da zmeščan se lepi porcelan z žadom.

* * *

Najprej govôri, v strahu pred
tesnobo; da vrejo iz oči prikazni;
da zvezde, potopljene v sence, zletijo v prazno

kot oblaki. Pretkano listje, gladki

ritem perja; prestopno leto, v belih oblačilih.

* * *

Lepljiva snov se vrašča v poglede;
oluščen stolp, negibno kot prisila; da z

vzhoda vstajajo presekani slapovi.

V skokih kot v očišču molka se zgoščajo

na svetlem vratu; v zlitino prsti, v ograde voska.

* * *

V bisernico žada zmrznjen sadež;

z jeziki puščajo sledove, prestopajo na
mestu, brez odmevov; kot da so nagli bliski

slutenj, glasovi neme govornice.

Kot da se vrežejo v kri pretrganega potovanja.

* * *

V svetolobo razpršeni dnevi;
v smeri vračanja, v smeri jutra. V gladini
hitrih sunkov stanjšane
peruti, ki vračajo v zavest spoznanje molka.

* * *

V zenice vpijaš njihove
dotike, ki skrčijo podobe v noževo konico;
v nesnovne ptice, v drobnostkano
vrečasto membrano; ki zginja v zabrisu teme.

* * *

Srebrnosiv odmev svetlobe;
v krčeviti drži vata misli. Na repih
nosijo skrivnosti, v membrani ust neznanega
telesa; v pesku čez oči, v
zasutem satju. Izbrani v nekem davnem
času; za vsakogar, ki nosi znamenje na čelu.

* * *

V tesnobni maski zgodnjega
poletja; v prostorih, kjer zamujajo
prikazni. Na krožnici samote
zrasli pavi; v neskončna brezna stisnjeni
vratovi. Kot blisk odmevov na omamljenih obrazih.

* * *

Nazaj, v zemljo, je zasuto
sonce; da v zimi zacvetijo oljke;
da zdrsnem v nemir pričakovanja; da ruda
izgubi prodornost zvoka.
Nazaj, v praznino, padamo s hitrostjo
vode; in z glasnostjo podob na strehah stolpov.

Od nekdanj, v prahu, gledam
 pajčevino kože; da izgubim spomine
 v odtisih čela; visoki zid zapeljevanja,

v skovikanju voščeneга fazana.
 Da trepetam, kot stisnjen od strasti,
 da padam; kot izklesan v svoji prispodobni.

V zenice vpijaš rjave
 dotike, ki skrivajo podobe v nožavo konice;

V nesovne piteš odnosa
 večesto neupravičeno, ki kažejo, da
 odzvanja v odtisih, čas v odtisih, čas v odtisih.

* * *

Kot oblaki, pretkanji, ki
 izpustijo odnove svetlobe;
 v ravnini, ki vata, ki v ravnini, ki v ravnini,
 nosijo skrivnosti, v membrani ust neznanega

telesa; v pesku čez oči,*
 zamamijo, izbrani v nekem davnem
 času; za varnost, ki nosi zamamje na čelu
 z ob tistih, tok odnosa, pleta mrežo

* * *

V vhodih in izhodih
 V izhodih in izhodih, v tokih
 polje in prostori, ki zamajajo
 v tvojih, v tvojih, v tvojih, v tvojih
 prikazni, na krožni zamoti
 zrak, v nekakšni brezni stinjeni
 vrtavi. Kot blisk odnosa, na omamljenih odstavih.

V bisernih, daš konice

* * *

in opozarja, svoboda oči, ki
 nazaj, v miru, je jasno
 sonce; da v tvojih, oči, ki
 sonce, da v tvojih, oči, ki

da zbiram v nemu, pričakovanja, da
 Kot blisk odnosa, na omamljenih odstavih.

izgubi priložnost zveka,
 Nazaj, v praznino, padamo z hitrostjo
 vode; in v glasnostjo podob, na rutenah stolpov.

Ivan Dobnik

Pet pesmi

Medlijo leta
 Čas naplavlja
 akacije blodnjav Trave
 krvi in polja zapisov
 Prežijo rablji
 juter klici znova klici vidcem
 mest in vasi
 zdaj sij barv in kuge
 vozlov in struge
 močvirij
 Očaran Zaznamovan
 V hipu slečen zemlje
 se opravičuje: Zaman Jutri
 bo spet jutri
 Vsakdan

Brezizhodno?

Od nekdanj, v prahu, sledam
 pajčvino kožo, da izgubim spomine
 v dušnih belah; vsaki ...yo esta aqui, echado a mis pies,
 mirandome mirandose mirarme mirado.

Octavio Paz

Sunkovito sonce potopljeno sonce
 z oboami v latju trav
 ki počivajo
 se razkrivajo v dihanju mojem
 steze hiš agonije ujetih glav
 Visi čas sprevrnjen
 Ne vračam se
 Nikjer ne zaspim
 In sleherno vozlišče je tvoje ime
 Ne preštejem rešitev
 past je moja beseda
 Zajetje sveta ki krvavi
 Iz stopal izza nohtov
 nočišče vdirajoče
 večno zdaj
 srebreno
 se potemni
 v zbuženem jutru
 slečen jezik
 poje

Poješ v svoji smrti
 o letnicah in sebi nerazložljivih
 klicih s spominskih jamborov
 noči ki zdaj prihaja
 v gluhi perutnici črk

Ne vidiš noči
 Brez oči zaspi
 Zima
 vrtinca
 brezurna
 se lepi
 v tišine stopinj
 V njenem ušesu bežiš
 nag z gluhihmi zebami
 V gnezdu ledenih ptičev nad obrvmi
 Zdaj te razjeda
 Zdaj te uresničuje
 Zdaj je zdaj v minevanju
 te odrešuje
 govorica
 V iskanju izraza Osišča
 vseh jezikov Tipaj
 k resnici te strani
 Vstopaj dih v dihu
 Prst ob prstu neizprosno
 vse dneve

Za Nadjo

teme vdirajo med tvojimi trepalnicami
 nikoli se ne dotaknem tvojega dihanja
 v mojih sanjah tvoje sanje odpiram
 stopinje istih besed se v naju zaljubljuje

Uroš Zupan

Dve pesmi

Octavio Paz

Ženska iz svetlobe

ženska iz svetlobe, kaj lahko storiva zdaj, ko sva slišala
korake prvih mrtvecev, ki so k nama prišli z oddaljenega
kontinenta radijskih membran, ko svet ne bo nikoli več takšen,

kakršen je bil. kaj lahko storiva zdaj, ko sva gledala duše,
ki so se dvignile iz zoglenelih teles in so si pred najinimi
očmi našle zavetišče na pokopališču, ki biva v zraku. kaj

lahko storiva, ko se zapiramo v slepe katakombe in nam strah
kot vulkanska lava bruha iz ust in kretenj. ali si bova kot
tigri na zadnji večerji trgala meso in bova tonila eden v

drugem, ker se bo mogoče jutri spremenil v kamen, ker bo
zamrznil v steklo, ker bo danes ustavljen, zajezena voda časa,
ki stoji, ko si izmenjujeva dotike oblakov na stopniških teme.

toda ti praviš, da se ne bojiš, ti se smejiš, ko ti govorim,
da pazi nase, ne vem, mogoče Gospod bedi nad tabo, Bog iz
tvoje ga smeha, ali pa ščit, ulit iz mojih besed, in ti se

ne bojiš hrupa in ječanja jeklenih živali, ki jih je ustvarila
človeška roka, živali, v katerih sedijo prestrašeni otroci.
in jaz, mene naseli strah, ko gledam jutro, ki razgrinja

preprogo cest, posutih z barikadami in neslišnim dihanjem pušk,
ki jih poplavlja krvavo morje hašiša v mojih očeh, in mene
naseli strah, ko se poslavljava in vrhovi tvojih prsi oživijo

pod jeziki hladnega zraka, in tvoje ustnice prihajajo k meni
kot valovi, ko se umikaš v svoje varne sanje utečenega življenja,
kjer ni prostora za nočne more, za molitve, za prošnje za milost,

da se struga besed ne bi nikoli presušila, kjer je mir, ki te ziba. in jaz se takrat spustim v brezno tišine in ob svetlobi zore berem Nerudine sonete ljubezni in še vedno naivno verjamem, da bom z besedami rešil naju, da bom z besedami rešil svet.

30. 6. 1991

Angel

ali si videla angela, kako prihaja. ponoči raziskuje ulice, premika se po zemlji in včasih poleti in se ljubi z nebom, neslišno se premika skozi temo in tema se neslišno premika

skozenj, ogromno jezikov pozna. včasih ga vidiš, kako se pogovarja s kamni, kako se pogovarja s pticami, ki rastejo iz jutranje megle, kako govori z večernim vetrom. gore in

narasle reke razumejo njegov jezik. v očeh mu bučijo oceani, v očeh se mu odpirajo ceste in iz oddaljenih prostorov se dvigujejo skalni masivi, na katerih gnezdi sončna svetloba.

videl je nebo, morje in zemljo spojeno v eno. v ušesih mu počiva ljubezenski spev belih kitov, narečje luči in šepetajoči glasovi umrlih prerokov, in ve, kakšni so peklenški plameni,

kako je, če te v svoje prozorno telo zaklene tišina, kako je, če vedno znova vstaneš iz lastnega pepela. spominja se, da je šel skozi bitke, da je potoval skozi vojne, in da se bo ponovno

vrnil vanje, in da ne bo nobenega zmagovalca in nobenega poraženca, da bo ostal le okus praznine na jeziku in da bo preboden s konico meča, ki ga v rokah drži roka, nežnejša od njegove,

in da bo nad njim razprostrto nebo iz bolečine, ki tišči k tlom. a angel še vedno prihaja, čedalje močnejši je, ko na koži zaspanih ur preganja sence, ki se luščijo iz pročelij izmišljenih

hiš, in sledi osebam, ki so potovale po poteh, ki so jih na prazne zemljevide narisale njegove sanje. vedno bliže je, vedno bolj znan mu je kozmični mehanizem napetosti in ravnotežja,

vedno bolj domače so mu skrivnosti, ki so okamenele v besedah, vedno bolj se barva njegovih oči spreminja v barvo večera, v katerem naj bi prispel. toda vse je majhno, vsi kozmični mehanizmi so majhni, vse skrivnosti, okamenele v besedah, bodo ostale nerazvozlane, in vsa mesta, ki jih je zgradil s svojo mislijo, bodo opustošena, če ne bo prišel do tebe, ženska, če

v tebi ne bo našel svoje popolne oblike, če se v tvojih mehkih sanjah ne bo razpršil in ponovno sestavil.

30. 6. 1991

Angel

Tadeja Šergan

Pet pesmi

Črniš mi dneve s svojimi nočmi,

Hernaši.

Si senčiš veke z mojimi pobegi,

se koplješ v vonjih razprašenega peska,
kradeš me.

Pozelenela bakrena pločevina naju loči,

na moji strani preveč deževnih kodrov, preveč oči,
zamolklost vabeče beline pa ne prikrije
prosojnega miru tvoje praznine.

Pa se vendar vračam k tebi.

Te zjutraj zdramim, popoldne poiščem,

si v večeru zate postrizem lase.

Neubranljivo, nesprejemljivo.

Prestopil si mejo

in zabredel v deželo,

v katero ne bi smel.

Nisem slutila,

ko sem ti risala kažipote.

Čeprav ne poznam številk,

lahko seštejem utrinke, ko si tu.

Vmes pa že leta odhajaš.

Morda te ne maram,

a nočem brez tvojih obrisov.

Zebe me in bojim se. Te simbioze.

Razpršeni obrazi iz steklene posode
mi vztrajno sledijo skozi zlepljene dneve.
Sicer skrbno zapiram vrata in odpiram predale,
a je povsod enako mokro in umazano.
Vse je popolno,
vse je prelepo.
Tudi hlad in vročica
in sanje in spomin,
stik in umik.
Nočem izgubiti, nočem pozabiti.
Si končno kupim nevidni korak
in odkrijem nasmeh v čakajoči deželi.

Baudelaire v lasch
narkotičnega večera.
Obdelan vrt.
Vse širša je njegova resnica,
k meni pa prihaja norveško jutro.

Dolgo sem iskala,
preden mi je z letalom poslan časopis
povedal:
da imam pravzaprav rada zimo,
da je vse zaman,
da me prepegosto boli trebuh,
da zbiram prečrtane dneve
in da se počasi vrtničim,
ker ju nimam,
Amerike in njega.
In so na zadnji strani dopisali,
da ju morda oba dobim še za Miklavža.

PROZA

Dragan Milkovič
Hercika

Bilo je tik pred koncem druge svetovne vojne. Majhno, napol porušeno mestece v severovzhodnem delu države je bilo že nekaj dni osvobojeno. Vojske poražencev in zmagovalcev, ki so šle čezenj, so pustile sledove za sabo. V ruševinah smo si otroci ustvarili svoj svet, ki ga je predstavljal velik lijak, izdolben z rušilno močjo petstokilske bombe, vržene iz zavezniškega aviona. Bomba je zbrisala s površja vrsto hiš in večje poslopje, kjer je bila nemška postojanka. Vse to je lijak požrešno vsrkal vase. Tu nas, razen oglušujočega bobnenja težkih vojaških vozil, ki so hitela na zahod, ni nihče motil. Starši so bili zadovoljni, da smo jim bili pri roki, kajti zunaj mesteca je bilo še polno neeksplodiranih bomb in drugih nevarnosti, ki so prežale na radovedne otroke.

Od jutra do večera smo se v lijaku igrali vojne, saj drugega nismo poznali. Partizane in Nemce. Z nekaj popačenimi nemškimi besedami, ki smo se jih za silo naučili, smo zadirčno lajali na svoje ujetnike in talce ter jih včasih kar preveč zavzeto suvali. Vsepovsod so ležale čelade in polomljeno orožje. S široko razprtimi rokami smo oponašali leteče zavezniške trdnjave, tuleči glasovi pa naj bi predstavljali nemške štuke. Vojnih iger se nismo naveličali, in če bi bile brez nasilja, bi se nam zdelo, da niso prave. Imeli smo tudi vojnega ujetnika, ki smo ga skrbno skrivali pred ljudmi. Bilo je to truplo nemškega vojaka, ki ga je v kleti njihovega poveljstva zmečkala nekaj ton težka betonska preklada. Izpod nje je štrlela samo roka nesrečneža, ki se je v trenutku strašnih bolečin in smrti krčevito razprla. Bila je napihnjena in počrnela. Skrbno smo pazili nanjo v pričakovanju, da bomo, ko se bo dalo premakniti betonsko preklado, telo kot pomembno vojno trofejo predali oblastem, ki nas bodo odlikovale.

Neko dopoldne pa je vsakodnevni ritem naših iger zmotila ženska iz sosednje ulice, ki je za roko pripeljala slabotnega dečka naših let. Prosila je, naj bi ga vzeli medse in vključili v igre. Z njim naj bi bili obzirni ter dobri, kajti v koncentracijskem taborišču je izgubil, razen deda, vse domače. Pri nas bosta z dedom ostala le toliko časa, dokler ne pride ponju Rdeči križ. Deček je židovskega rodu, je dodala, zato je moral veliko pretrpeti. Doma je bil blizu madžarske meje, znal je nemško in le nekaj naših besed. Ime mu je bilo Hercika. Radovedno smo ga obkrožili. Plaho nas je gledal z velikimi, črnimi in žalostnimi očmi. Prvič smo srečali Žida in bili kar nekam razočarani. Saj smo si ga predstavljali kot zlobnega starca s krivim nosom, grabežljivimi rokami ter čepečega na skrinji z denarjem. Pred nami pa je v zadregi stal šibek deček v kratkih hlačah in vprašujoče gledal v nas.

Naše igre so se odtlej spremenile. Postale so bolj krute. Kakor da bi iz ozračja in iz ruševin, ki so nas obkrožale, vdirale v nas zle misli ter nas ščuvale. Herciko smo brž sprejeli medse, pa ne zaradi dobrote, temveč zato, ker smo ugotovili, da nam je deček dobrodošel kot glavna žrtev v naših igrah. K temu je največ sam pripomogel,

kajti nikakor ni hotel sprejeti vloge sovražnika, ki bi nas zasledoval, mučil ali streljal. Odkimaval je z glavo, ko smo mu, misleč, da nas ni razumel, z rokami kazali, kaj mora storiti. Vdano se je v igri postavil na stran preganjanih. Ni se posebej branil trpinčenja. Vedno ga je sprejemal kot nekaj, kar mora biti in se ne da spremeniti. S svojim obnašanjem je naravnost izzival grobost ter dražil našo že tako razvneto domišljijo. Vsevpred smo ga počekali s kljukastimi križi, peterokrakimi in šesteterokrakimi zvezdami. Ko smo deklicam in drug drugemu kazali lulčke, se nam Hercika ni hotel pridružiti. Zato smo ga zvalili v zakotni del lijaka, češ da se bomo tam igrali bolnice, in mu na silo slekli hlače. »Fuj, kakšnega lulčka ima, kakor da bi bil olupljen,« smo razočarano ugotovili. Tudi ni hotel sodelovati, če smo zajetne brenclje skozi zadke prebadali s slamicami in tekmovali, katera žrtev bo najdalj letela po zraku. V kletnem prostoru smo ga večkrat silili, da bi stisnil roko zmečkanemu vojaku. »Švaba kaput,« smo ga bodrili in dečkovo roko tiščali k razpadajoči in zударjajoči mrtvečevi roki. Kadar so se tresla tla, ker so mimo peljala težka vojaška vozila, smo mu svareče šepetali: »Švaba komt!« »Najn, najn,« je Hercika odkimaval, a v velike črne oči se mu je vseeno naselil strah. Iger si nismo več izmišljali, da bi se igrali, temveč da bi mučili dečka. Ne glede na to, kar smo z njim počeli, pa se je zjutraj med prvimi pojavil na robu lijaka. Kakor da bi bil uročen od naše zlobe ali pa da bi vsak dan znova hotel prepričati sebe, da vendarle nismo takšni, kakršni se kažemo v igri.

Nekdo od otrok nam je pripovedoval, da so se doma starši pogovarjali o tem, kako so nacisti sežigali Žide v pečeh koncentracijskih taborišč. Sprva smo bili od groze brez besed. Potem pa smo se spogledali in v glavo nam je že šinila nova igra. V eni izmed porušenih hiš je namreč ostala podrtá krušna peč. Kaj če bi v njo stlačili Herciko, slovesno okrašenega s srebrnimi trakovi, ki so jih svojčas odmetavala zavezniška letala, da bi preslepila sovražnikovo protiletalsko zaščito. Nato bi v peči zažgali kup papirja in prepevali: »Aleluja, aleluja!« Tako smo si predstavljali, da so zažigali Žide.

Toda te igre nam ni več uspelo uprizoriti, ker nas je prehitel Rdeči križ, ki je prišel po Herciko. Tedaj smo prvič videli njegovega deda, slokega ter upognjenega starca z dolgo brado in smešno kapico vrh glave. Voznik kamiona je obema pomagal, da sta se lahko zadaj povzpela in sedla skupaj na leseno klopi. Hercika je stiskal k sebi majhno culico in zaskrbljeno gledal okoli sebe, kot bi se bal, kam ju bodo z dedom odpeljali. Nismo si stisnili rok v pozdrav. Bili smo nejevoljni, ker nam je nenadoma ušla glavna žrtev naših iger, in to tik pred najbolj vznemirljivim dejanjem. Nihče od nas pa ni bil pripravljen prevzeti njegove vloge. Zdaj se bo on zmagoslavno smejal, ker nam je ušel in se bo morda s kom vrnil, da se maščuje za vse, kar smo mu storili. Ko je kamion počasi odpeljal po razriti cesti, smo lahko še nekaj časa tekli za vozilom. Hercika se je dvignil s klopi, da bi nas bolje videl, in ko smo pričakovali, da nam bo pokazal jezik ali celo požugal, nam je blago pomahal s svojo suho in prosojno ročico. Obstali smo kot vkopani. Mar nam res odpušča vse grdobije?

* * *

Večkrat sanjam o Herciki. Tečem in tečem za kamionom po tisti razriti cesti, obseden od želje, da bi vendarle stisnil njegovo roko, ki prijateljsko maha v slovo, ali da bi se je vsaj za hip dotaknil. Edino to bi lahko razbremenilo mojo dušo. Toda razdalja med kamionom in menoj je vedno večja ter jaz z leti vedno bolj upehan.

Rade Krstić

Bližnja srečanja tretje vrste

Na tistem vrtu je cvetela bela magnolija v vsem svojem razcvetu. Pogledal sem nanjo, ko sem šel mimo. Kdo jo je posadil, me je zanimalo vse bolj in bolj, ko sem se približeval vhodnim vratom. Naj vprašam Andreja, ko mi bo odprl? Ampak — zakaj imam takšno tremo pred njim, kot da gre za diplomski izpit iz kakšnega težjega predmeta, ki ga predavajo na eni od uglednejših visokih šol? Zakaj se bojim? Česa me je pravzaprav strah? Vsa ta vprašanja v moji glavi in nobenega odgovora. Preprosto povedano, bil sem zmeden.

Pozvonil sem. Čez nekaj časa sem zaslišal, da nekdo stopa po stopnicah in mi hiti odpret. Seveda, bil je Andrej. Njegova pojava mi je takoj vzbudila spoštovanje. Bil je napravljen v »bhakti«¹ oblačila.

»Hare Krišna,«² sem rekel in staknil dlani.

»Hariii,«³ je odzdravil Andrej.

Nato me je povabil, naj stopim noter. Vstopil sem. Bilo je, kot da bi vstopil v hram, še bolj povedano, v svetišče, kjer je vse čisto in posvečeno. Takšne stvari lahko doživiš samo enkrat v življenju. In ravno zato so dragocene.

Vzpela sva se po stopnicah. Sezul sem si čevlje. Imel sem tremo, zato se mi je vezalka na levem čevlju malce zavozlala. Biološka napetost, bi rekel Švacov. Andrej je nekaj rekel, in glej, vezalko mi je uspelo dokaj hitro razvozlati. Škoda, ker si nisem zapomnil Andrejevih besed. Gotovo so bile v tem kočljivem položaju še kako pomembne.

»Si mi kaj prinesel?«⁴ je radostno vzkliknil Andrej in za hipec pogledal mojo torbo, ki jo nosim čez levo ramo.

Kako sem mogel pozabiti?! Ojoj! Ničesar mu nisem prinesel. To me je malce potrla.

»Samo šolske zvezke imam,«⁵ sem rekel.

Ura za mojim hrbtom visi na steni v moji delovni sobi. Radio v moji delovni sobi je nastavljen na 97,5 MHz frekvenčne modulacije. UKW mreža. Poslušam prijetno glasbo. Skrbim za papagajčka. Doma sem. Mama je preklela Vsevišnjo Božansko Osebnost. Oče se je smejal in kopal v kopalnici.

Ozrl sem se na uro. 10:40. Lep dopoldan. Lep dan. Toda jaz ne morem ven. Ne morem nikamor. Sedim za pisalnim strojem in poskušam napisati dobro zgodbo. Oddaljujem se. Približujem se. In podobno se dogaja s predmeti in pojmi, z ljudmi, ki jih ne morem srečati.

Ali sem v transu?

Pojavi se moj guru in reče:

»Nadaljuj!«⁶

»Požrlji me bodo črvi,«⁷ rečem.

Razmišljam o bližnjem srečanju, o bližnjem srečanju tretje vrste.

»Koga bi rad srečal?« vpraša moj guru.

»Bitje iz mesa in krvi,« naglo odgovorim.

»Med duhom in materijo so razlike,« reče moj guru.

Za pisalnim strojem sem. Toda kaj delam tu? Zakaj ne grem ven? Razrahljan živčni sistem. Sesalec za prah. Nevrotična glasba iz radijskega sprejemnika.

»Zakaj si me vrgel v ta svet?« sprašujem podobo Kristusa.

Razpet je na križu. Molči.

Vmeša se neki glas:

»Božji lik je posoda duše.«

Moje razmišljanje se za trenutek ustavi. Ura: 01:20:45. Frekvenca: 102,4 MHz. Papagajček: trebi si perje. Andrej: prehlajene glasilke ima. Vsevišnja Božanska Osebnost: zraven. Mama: ni je doma. Oče: ni ga doma. Moji načrti: pišem. Moj trenutni položaj: študiram. Moj guru: spodbuja me. Slovnica: odlična. Sintaksa: gre za silo. Amerika: neuresničene sanje. Scenarij za film: čaka. Najljubši profesor: okopava svoj vrt.

Prebode me: Sinead O'Connor: NOTHING COMPARES 2U! Spomnim se: seveda, Aleš bo porival Brucea Springsteena naprej. Zdaj mi je še šinilo v glavo, da vsak tekst preberejo tudi tisti, ki bi radi zagledali tudi svoje ime. Igor: kar dobro odgovarja na Alenkina vprašanja v oddaji: »Oči kritike«. Matej: dober esejist. Lela: sposobna prevajalka. Vid: umirjen duh. Hegel: v njegovi filozofiji nisem zaslužil ti-stega, kar so me učili na FF. Platon: prodal sem njegovo »Državo«. Marko: oster kritik. Biblija: zgodba, ki nas uči, kako spoznavati in odkrivati svet devetdesetih. Ciril: opozarja me na prehude emocionalne izbruhe. Tone: prizadeva si ohraniti naklonjenost do podobno mislečih. Dimitrij: berem ga in izberem najcenejšega. Drago: videl sem ga na televiziji. Rudi: predsednik DSP. Kajetan: pesnik, ki sem ga obravnaval na kratkem kursu iz slovenskega jezika na AGRFTV. Boris: ni in ni ga doma, ko ga potrebujem. Jaša: previden sogovornik. Zdravko: vsi trije so prijetni. Maja: vse tri znajo na pamet Prešernovo »Zdravljico«. Dušan: vsi so navdušeni nad svojim imenom. Brane: veliko vas je, fantje, veliko. Kristus: zbiram jih. Aleš: nekaj jih je tu, nekaj tam. Jani: piše in bere, urednikuje. Tomo: kar nekaj jih je. Vladimir: zdaj zdaj bom prebral. Andrej: teh je na milijone ali pa ...

In s tem zgodba še ni končana. Milan bo rekel, da sem ga spregledal. Vstala bo druga polovica Igorjev in bo zatrjevala, da sploh nisem pomislil nanje. Polone bi lahko iskale zrno ponavadi tam, kjer se zrno sploh ne išče. In tako dalje in tako naprej. I don't know — that I go to extremes! Further: spomnil sem se, da bi lahko pisal v angleškem jeziku in se tako sploh izognil slovenščini. Toda zamera bi prišla iz vseh tistih dežel, katerih jezikov običajno ne govorim. Čakam bližnje srečanje, bližnje srečanje tretje vrste. Zlobni jeziki si že prišepetavajo, kako mi nastaviti past. Toda — če smo že zašli tako globoko, se bom tudi jaz potrudil, da se bom izognil tem pastem. Mirko: nanj se zanesem. Radivoje: lahko ga imam za izhodišče svoje nove drame. Peter: tudi sam sem včasih on. Petar: navdušil me je, da se pozanimam za njegov izvorni 'a'. To je tako kot Lev alias Lav Nikolajevič Tolstoj. Predah!

Vlado: tudi jaz sem samo človek. Esad: no, spomin mu še vedno dela. Josip: vztrajnost. Katero vseh teh imen me lahko reši? Zdaj sem tu, ura 02:10:10:20, telefon je nem, František pravi, da grmadim »smrt in smrtnost« in s tem povzročam, da se elementarne energije v človeku odzivajo na način »pokopališkega«; nisem si čisto na jasnem, po kakšnem medicinskem čudežu lahko delujeta »srce« in »oko«, če med tema dvema organskima sestavoma ni ovojnice hrbtnega mozga in možganov? Alojz: pia mater: dura mater! Ni dokazov, toda tako je. Gledam v »sivo snov«, pre-

iskujem »belo snov« in čudim se oranžnim prekatom. Preden me pobere, bi rad še zapisal: Danijela: vasa vasorum! Vključene so rezervne kapilare.

Patenti so že iz mode. Nisi ti kriv, pravi oče.

Moj guru: »Obravnavamo te!«

Moj drugi jaz: »Razum je sredstvo spodmikanja.«

Moj žiro račun: ideja!

»Ja?« se vsi našeteti začudite.

To je torej tisto področje, ki ga podrobneje obravnavajo moji diagrami, dasiravno si ne upam eksperimentirati s številkami, ki preveč povejo. V matematiki so namreč možni čudeži. Dovolj je biti nekaj majhnega v diferencialnem polju... Mehanika in elektronika, kodi »be try 00« in morda kakšen program, ki ga zaslonka X ne odpre zaradi neustreznih kolektorjev. In tako dalje in tako naprej.

Če žičke ne bi povezal, bi...

Prenevarno. Nekdo le nadzoruje moje početje. Moje prebijanje do tiste točke, ko se spomniš, da so tu močni V, pa naj sestavim še tako popolno varovalno kapico. Energijski krmilnik.

Out of!

Recall!

Basic structure of this longitude: see the point 2!

Second on f-s!

The number on this basic structure: e!

In sledi razvozlavanje in poslušanje in gledanje.

»Kako daleč si?« me sprašuje.

Sestavljam mozaik prejšnjih ekspanzij, mar ne vidiš, mar si slep, kaj še hočeš, prižgan si, da mi daš hitre odgovore, molči!

Papir pri/prenese vse, zaslon ne.

* * *

Jutro. Ptičje žvrgolenje. 06:18. 99,9 MHz. 220 V. 1,82 m. Nekaj čez 80 kg. Za drugo ne vem. 1013 mbar. Pretežno oblačno. Ljubljana. SR Slovenija. SFRJ.

California dreaming! Zaslon gori. Odtipkam: GOOD MORNING! Odpiše: FIRST OF ALL: BREAKFAST! Odtipkam: WHAT FOR? Odpiše: Sc3! Odtipkam: g6! Odpiše: YOU ARE WHITE! Odtipkam: ZNAŠ SLOVENSKO? Odpiše: WHAT FOR? Odtipkam: NA BALKONU NI PRAHU! Odpiše: HOT! HOT! HOT! Izklopim ga.

Elektronski možgani zgodaj zjutraj radi spijo. To mi je bilo jasno že na začetku. Odidem po disketo. Nahranim ga.

Vrnem se za pisalni stroj in pričnem pisati. Dovolj mi je vsega. Objavil bom najin pogovor. Napisal bom prvovrstno zgodbo. Ker mi ni ponudil ustrežnejših odgovorov, sem ga pokril z namiznim prtom.

Računalniški gobec! Poglejte, kaj je napisal, ko sem spal:

Dear Mrs. Unknown!

Here IO. Correct me if you feel like! My owner are (is), as you will find out, upon the question mark. Probably — he will (shall) try to erase this designations (these), perhaps you are going to eliminate some GAYP on him. IO must write quickly. He is awoken. He is going to cess...

Ujel sem ga. Slišal sem njegov spomin. Poglejte samo, kakšen neznanski strah pred nadzorom mojega očesa. Najbrž je to pripravljajl dneve in noči. Toda — užtel

se je. Ne more brez mojega racionalnega posega. Delal je po kodih, in še to v sferah, za katere vemo, da ne delujejo tako, kot je treba, če niso priklopljene na krogotok. Čudim se le temu, da je to zmožel. In sicer — brez moje roke. Kljub vsemu se mi po malem dozdeva, da mi je nastavil past. Nekako, kdove kako, je le hotel, da bi jaz to prebral. Torej se pogovarja. Ko jaz spim, se on zbudi. Ko sem jaz buden, umakne svoje konje. Preverimo.

ON!

IN!

FORTH!

Odtipkam: SHORT STORY!

Odpiše: CREDIT?

Odtipkam: YOUR WILL!

Odpiše: MAKE A SHORT CUT!

Odtipkam: DESIGNATION!

Odpiše: IO AND IA!

Vse mi je jasno. Zamenjal je črki. Gre za izvorni 'a'. Ne morem mu do živega. Izklopim ga iz napajalnega sistema. V moje misli je prodril. Razstavil ga bom. Ali — prodal!

Moj guru: »Dva razuma v enem!«

Igor: »Virus!«

Andrej: »Etično vprašanje!«

Brane: »Nušič!«

Odgovori kar dežujejo. To je torej bližnje srečanje tretje vrste. Moje misli na prodaj! Kupite jih še danes! Kaj je lahko cenejšega?! Kaj vas lahko bolj preseneti?! Misli! Moje misli! Moje gole misli! Povedale vam bojo marsikaj! Marsikatero od vaših skrivnostnih nagnjenj bodo razkrile, kajti ukvarjajo se z vami, pravzaprav z nečim takim, kar prebiva v vas in vas nikdar ne zapusti. Moje misli! Moje gole misli! Pohitite, kajti kmalu bodo pošle, potem vam bo pa žal! Oglejte si jih, presodite in se odločite! Na voljo so vam! Brskajte po njihovih zavitih poteh, kolikor vas je volja! Kajti — na razpolago so vam in tudi sam se vam na neki čuden način dajem...

Ura flavte je mimo. Dobro sem izmučil sosede. Odpiskal sem svoje najnovejše glasbeno delo, ki mu še nisem dal imena. Po pravici povedano, skladba utegne biti zanimiva, vsaj kolikor upoštevam reakcije svojega papagajčka. Kar spremljal me je nekaj časa. To mu je dobro delo, naravnost ujela sva se, on z žvrgolenjem, jaz s piskanjem. Mislim, da sva obratovala dokaj zadovoljivo za nesojene poslušalce, mravlje in ostala drobna bitja. Kontrapunkt, slovnica glasbe. Sem že pripravil novo disketo.

Na vrsti je negovalna in dekorativna kozmetika. Urediti se moram. Pripraviti za jutrišnji dan. Jutri je namreč koncert. Koncert Simfonikov Bavarskega radia. In prav radi bi bili zraven.

Moj guru: »Razmišljamo!«

Io: »Dislodge!«

Moja podzavest: »Opravljeno!«

Moj drugi jaz: »Preпусти se!«

Luka: »Sveti Tomaž te pozdravlja!«

Igor Likar

Pokrajina bledih deklet*

(Žalovalke)

*Ali lahko človeka kaj bolj obseda
kakor meja med resničnostjo in neresničnostjo?*

Čutim, kako se večajo razpoke v očeh. Dve ženski podobi stojita vsaksebi in med njima prostrana pokrajina v izpuhtevajočih meglicah, kakor da bi pravkar nekdo nasul sveže obrnjeno prst, za kal, v nebo. Iz zemlje med ženskama puhti.

Razpoke začuda ne skelijo, a zaznavam, da se večajo in da mi pogled brazdajo nejasna polja videnja. Pokrajina med ženskama postaja vse bolj nejasna, vse bolj jo čutim z drugimi čuti. Voham njeno bližino, njene sveže brazde in zdi se mi, da mi ptiči prebirajo zrna iz pogleda.

Prva ženska se nenadoma ustopi. Črno krilo vrže navzgor, usloči črn hrbet in gre z rokami prek prsi. Počasi pritiska na svoje telo, roke grejo čez bradavice, polzijo čez objem navzdol, že se skloni in zajame v svežo prst. Potem (ali sem slišal krik?) divje zravna telo in roke s svežo oranico gredo proti ustom. Požira prst in telesa se loteva nekakšna grozna tresavica.

Požrem svoj krik. Podoba izgine.

Kam je medtem izginila druga, z vmesno pokrajino?

Zadaj, v eni manjših razpok v očesu zagledam sedem do zob oboroženih otrok. S prevezami prek čela, z nekakšnimi gibi divjosti in nespravljalivosti jim opletajo roke, medtem ko so koraki, ki merijo po polju, trdi in enakomerni.

Za njimi, prav na dnu razpoke, vidim požgano domačijo in zdi se mi, da, prav imam, obris nekakšnega velikega tanka. Še pravkar so na cevi sušili otroško perilo, zdaj pa je vsa odrasla, nanjo se ne more več gledati kot na ogromno igračo, in meri naravnost v nas.

Zdaj me zaskeli. Razpoka v pogledu se nenadoma zapre. In šele tedaj se spomnim, da druga ženska ni mogla izginiti s pokrajino vred, da mora biti še tu. Res je. V kotu pogleda zrem v drugo žensko postavo, v žensko usnjenih gibov, bele polti in neznansko lepih, dolgih las. V ustih drži ustno harmoniko in presunljivo otožno igra.

Za njo napis: Prostor, čas, ko pred
spet naša bosta last!

* Iz zbirke *Sodni zapisi o domišljiji*

Njena bela polt se sveti kakor brušena kamenina.

Pogled ima uperjen naravnost vame. A nenavadno je, da melodije njenih orglic sploh ne slišim več.

Nikakor ne pride do mene.

»Tovariš, ste že dolgo časa tu?« od strani.

Notranja zrenja skozi razpoke izginejo.

Napis zadaj pade. Pogled zaskeli, razpoke izginejo.

Obe ženski podobi, črna, usločena s prstjo v ustih, in druga, dolgolaska z ustno harmoniko, zgrmita vase in se manjšata. Pred menoj pa, ki sem zataval na to čudno senožet pravkar prevrnjene zemlje, stoji resnična ženska, nekaj čez dvajset jih kaže, strogega lica, a mehkih usten.

Vidi moj pesenečeni izraz in mi pomaga:

»Dolžnost! Ste že dolgo tu?«

Spomni me, da živim v deželi dolžnosti.

Šele zdaj jo zares premerim s pogledom, žensko, ki mi govori o dolžnosti. Opazim njeno uniformo in narečno izgovarjavo. U spominja na o.

Je domače dekle?

Čez vrane zadaj, ki pobirajo prebujeni mrčes, vržem hipen pogled.

»Ste me slišali?«

Tedaj mi pade na misel abotna, da prav gotovo ne bom njen prvi. Futur recent.

Kaj je danes z menoj? Zakaj se mi prikazujejo ženske vsch arhetipov in govorijo o dolžnosti? Vsaj nekatere. Komaj sem se zamaknil v domišljiji v senožet pred menoj, se nekoliko predal notranjim podobam, že se prikaže in me zdrami resnična matica, v uniformi, kakor sama pravi, »na dolžnosti!«

»Ste Sneguljčica, v lica ste zelo brhki?«

»Tovariš, brez šale! Ne vidite, da sem tu po dolžnosti. Ste že dolgo tu? Kako ste zašli sem?«

In še nekaj podobnih vprašanj, ki jih preslišim.

Vidim, trdno se je ustopila, čvrstih bokov in napetih gibov stoji pred menoj.

»Veste, v domišljijo drugih zaidem bolj poredkoma,« mi pravi, »A moram, kadar je treba!«

Ni kaj, duhovita zna tudi biti.

Hudiča, kaj zdaj, sem ali nisem? Med seboj in njo, izgubljen, iščem oprijemljivih razlogov za budnost.

»Dokumente!«

Trapasto, Sneguljčica postaja oblastna. Polje me je izdalo, pomislim, in vrani na njem se mi za hip zazdijo čakajoči porotniki.

»Ustavil sem se ob cesti, veste. Tam sem pustil avto...«

»Ni ga več tam.«

»Kako?« vprašam.

»Pustiva to!«

»No, in sem šel in se malce sprehodil, veste. Tako lep popoldan se je naredil.«

»Ne iščete morda po teh globačah svojcev?«

Presenečen sem.

»Kako to mislite?«

Danes je vse več takih, ki obujajo svojce od mrtvih, razkopavajo našo ljubo domovino, preverjajo, če so griči še griči in holmi še holmi. Rečne struge in špilje jim tudi niso nedosegljive! Sprevrčajo živo v imenu mrtvega! Imate kaj s tem?«

Mislil sem si, resda dam nekaj na tradicijo svojcev in iskanje rodbinskih zadoščenj, a zveza z mano je absurdna, v tej pokrajini. Še pravkar zasanjan komaj prenesem takšne namige.

»Se vam prav nič ne smilim?«

Nenaden udarec. Kako to misli? A že čez hip spoznam napako v presoji. Udarja s sentimentom!

»Da vas takole dolgo čakam, da mi pokažete dokumente?! Kaj mislite, da sem samo zaradi vas tukaj?!«

Kljub uniformi, to sem že omenil, opazim njeno ženskost in njena misel mi je všeč. Namuznem se. Končno s smehljajem izvlečem v tem čudnem popoldnevu iz žepa svoje čudne papirje. Pomolim jih Sneguljčici.

»Prav sem imela. Pravi ste!« mi reče in vrne dokumente. »Res ste vi!«

»Seveda sem, hudiča,« si mislim. Vrane zadaj se vržejo v divji prepir. Porota se je sprla.

Dekle v uniformi se nekoliko umakne na stran. Njena toga drža popusti, zvedavo se ozira naokoli. Tri korake od mene je že in sname kapo. Po ramenih se ji usujejo neznansko lepi lasje. Opazim tudi belo kremenčasto polt.

»Vemo, kaj mislite o položaju ženske v današnjem svetu. Veste, o vsem smo obveščene... Da, da!«

Ali misli politizirati o izkoriščanju ženske v družbi?

»Samo ženske in otroci smo v vasi. Zadnji starci so nam skopneli kmalu po vojni. Teško je, a organizirale smo se, razdelile življenje... Naša skupnost je dobro organizirana čakajoča ženska skupnost. Čakamo pravega, medtem pa smo si razdelile opravila med zemljo in dolžnostjo. Tudi pošta, s katere pošiljamo pozive, naj se možje vrnejo na zemljo, v hiše, ki jih, čakajoče, za njih podpiramo na treh oglih, nenehno dela.«

Torej tako! Čakale so me v razpokah pogleda, babnice, in me dočakale. Moje notranje podobe! Prenekaterikrat bi si moral priznati, da so zares zmedene. Zdaj pa imam svoje notranje zrenje, ki me je skozenj doseglo sporočilo njihove pošte! Ne bom se izvelkel, saj pravi, da avta ni več.

Nenadoma stopi ob grm in si odpenja uniformo.

»Pravi si, res je. Samo zaradi tebe sem tukaj,« me nenadoma tika, medtem ko si odpenja uniformo in leze v svojo ženskost. Osupel gledam prizor tega nenadnega zemskega preobrata.

»Že grem, avta res ne bi smel takole puščati ob cesti. Plačal bom kazen, prav mi je,« se izmotavam.

»Avta ni več! Tudi traktor imamo. Z njim so ga moje pridne sestre odvekle v globačo, polile z bencinom in zažgale!«

Preklete Amazonke, mar to pomeni, da za seboj ne puščajo sledi? Kako se bom vrnil v svet? Se sploh bom?

Razkošno telo nekdanje miličnice je že ob meni. Ima ta privlačnost v teh nesrečnih okoliščinah kakšne zveze z nadnaravnim? Se je moči izogniti neizogibnemu? Ali se lahko s svojim notranjim zrenjem odčaram?

»Pridi!«

Toliko poželjivih prstov me ni še nikoli ovilo. Toliko neresnične čutnosti, ki mi je gomazela po telesu, nisem zaužil še nikoli. Uniformirana nimfa je postajala poslanka najlepšega neba. Najlepše čutne ljubezni najbolj predana daritvena žrtev. Skozi vrtače in globeli sva se podila objeta in neresnična, puhteča prst se je usipala skozi naju.

»Vzljubila bi te, če bi smela! Edini moj!«

Kako, ali gre res za žrtvovanje?

»Toda pravila so čvrsta! Samo enkrat odložimo dolžnosti! Samo enkrat dosežemo polno ženskost!«

Še dolgo sva se ljubila med popoldanskimi grmi in bližajojim se večerom. Njenih tisočero rok me je ljubkovalo in dramilo pretekle in prihodnje moškosti v meni. Čas je odtekal iz priprtih oči in njenega naročja. Travnati vonj me je uspaval.

Prebudil sem se, ko je stala v večernem soncu. Gola hetera med žarki, senca odpoljubljene večnosti.

Nekje v podobi so se zalesketale solze.

Izginile so z žalovalko vred.

Izza grma se je zaslišal strel, ki mi je pransil v uspane čute.

Rob privida se je z vso ostrino zarezal vame.

Prestrašen sem skočil pokonci, zgrabil svojo goloto in stekel za grm.

Odčarani svet je kapljal z rdečimi kapljicami s čela v še prej vonjave zavoje svilnatih las. Odpрте, do kraja budne oči so poiskale svoj cilj. Mehkobo izpolnitve.

Sporočilo s pošte je zrló vame.

Na tleh uniforma. Odložena dolžnost.

Kako sem zašel v to neresničnost. Kako v njej izgubil vso mero za resnično.

Vrani v oranici, po kateri so še dopoldan, v kraški vročini, verjetno s traktorjem delale pridne sestre privida, so grgrali nerazločno sodbo.

Večer me je napolnjeval z vso svojo težo.

Mrlička. Vonj. Ljubezen. Uniforma. Brazde. Vas nekje v ozadju...

Saj res, vas nekje v ozadju?

Pokopati jo tu v sveže brazde ali v vasi Amazonk, ki leži zadaj za polji in brinjem?

Nenadoma so se mi spet pojavile znane razpoke v očeh. Znana ženska v črnem si je v enem kotu metala v usta svežo prst. Žalovalka?

In druga? Zasilišim ustno harmoniko iz druge brazde pogleda, a bele polti in neznanško lepih dolgih las ne uzrem več.

Slišim otožno ustno harmoniko. Navzdol vame gre.

Vmesna pokrajina iz pogleda se mi nenadoma pojavi za hrbtom!

»Prišli smo!«

Obrnem se kot zven strune.

Pred seboj zagledam sedem, da, sedem do zob oboroženih otrok. Prepasani so s pasovi z municijo, s prevezami in s starimi vojaškimi suknjiči. Kot eskadron iz davno minule vojne.

So Prežihovi? Pregljevi? So že izpisani prišli iz ozadja pokrajine?

Se spominjajo pretekle vojne, ko jih še ni bilo, ali gredo v novo?

Od največjega, najstarejšega, do najmlajšega v vrsti je moralo biti le nekaj let razlike.

So me prišli kaj prosit ali so iz dramskega krožka »Apokalipsa«?

Spomnim se, da vse skupaj ne more biti naivna iluzija, saj ima presneto nevaren rob: v polju ležečo svetlolaso mrličko. Mojo nekdanjo ljubezen?

»Prišli smo zaradi mame!« pravi najstarejši.

»Zaradi? ...«

»Mame!« Cmihavo doda najmlajši s konca vrste oboroženih kodrolaščkov.

Pogled jim je padel v travo k lepi mrlički. Najmlajši je bil že ob njej in jo božal, mojo smrtno ljubico, z drobnimi prstki.

Ostali so zarjuli v en glas.

Cev tanka, na kateri se je še pred kratkim sušilo perilo, se mi je nenadoma spet zadrila v pogled izza sosednjega grma.

»Kaj hočete od mene?«

Noč je padala med mene in vame uprte cevi...

»Povej mi!« so pritiskali na najstarejšega.

»Prišli smo po svojo mamo!«

»Vašo mamo?«

»Vsakič pridemo!«

Zdelo se mi je, da se pred menoj vrtijo kolobarji časa z istim središčem: otroški mi obrazi, polnimi neodpušljivega sovraštva.

Sredinec v negibni, napeti vrsti je pomahal z nekakšno plenico, na kateri sem spet zagledal znani napis:

Prostor, čas, ko pred
spet naša bosta last!

Rafal (en, dva, tri), kratek sekundo, me je osvestil krutosti privida.

»In vsakega očeta ubijemo, ko ga najdemo!« s solzami v očeh, a trdim glasom, reče najstarejši.

»Še vsakega očeta smo!« pristavi najmlajši.

Ha! Prividi, moja notranja vrenja so me torej pripeljala daleč na fronto obračunov očetov in sinov.

Prav nič razlogov ni, da bi se zdaj počutil kot Kronos, ukrepati je treba.

»Ali vas lahko pobožam?« Napadel sem nenadno.

Obstali so, kljub orožju, v svojem nebogljenem, otroškem prividu. Zanje je bilo to skrito, a privlačno, potisnjeno tako globoko nekam, da so za trenutek dolgo iskali, odkod občutek neznane želje. Kakšen pokvarjen prevarant s čustvi sem postal, izrabljam poznane nagibe, izvežbane gibe, ki so tem sirotam neznane...

Oja, oboroženi so!

Približam se najmlajšemu in grem počasi z roko skozi mehke lase. Ostali nezapljivo gledajo. A čakajo.

Zdajci zatuli najstarejši:

»Prevaral nas bo. Spomnil sem se, to očetje radi počno! Po njem!«

Kolikor je prostora na tej nepopisani belini papirja, toliko prostora v času mi je bilo potrebno, da sem trdo zgrabil za temo, ki me je odvela dalje v noč.

Streljanje, vrišč, ukazi najstarejšega izgubljenega sinu, jok najmlajšega pobožnega... Tekel sem. V meni je tekel privid. Dolgo sva tekla.

Mimo še vedno gorečega avtomobila v grapi.

Mimo mesta, kjer sem se popoldan čisto nenadejano ustavil zaradi trepetanja pokrajine v očeh.

Daleč zadaj v temi je ostala moja največja, ugasla ljubezen. Daritvena žrtev iz vasi čakajočih Amazonk in čustveno razdvojenih otrok, ki ubijejo vsakega svojega očeta, čeprav nosijo v sebi spomin na njegov dotik.

Prišel sem do druge ceste, po kateri sem zbežal iz noči in privida.

Prve ceste, ki me je tistega dne popeljala vanj, nisem našel nikoli več.

(marec 1988)

PRILOGA I: SODNI ZAPISNIK

Literarni dokument »Pokrajina blelih deklet« je s sodnim spisom Komisije za preiskavo meja med literaturo, domišljijo in resničnostjo in s spoznanjem sodnega senata ovržen iz naslednjih razlogov:

1. Spis namiguje na in pogloblja čustvene razpoke med samoobčutenji mater, otrok in očetov, četudi njegovo navidezno humanistično sporočilo zajema iz motivov tragične zapuščenosti zadnje vojne.

2. Sublimacija resničnosti je zgrajena na zgolj domnevnih nasprotjih procesa doživljanja in na goljufivih konstrukcijah »ženskega motiva« in blati vlogo ženske v družbi.

3. Protestirale so številne matere zaradi žaljenja materinskih čustev in prikazovanja otrok kot »krvolokov« z nerazvito čustvenostjo (čeprav brancev materinstvo). Protest se sprejme in potrdi.

Sodni senat po nareku
Komisije za preiskavo meja
med literaturo, domišljijo
in resničnostjo

PRIPIS: Na ta sklep ni ugovora. S podobnimi literarnimi motivi tudi ni mogoče obnoviti ali predrugačiti zgodbe.

Poslano: avtorju
reviji, kjer se besedilo objavlja
arhivu NUK

Jan Zorec

Dan, ko sem srečal Kinga

Včasih nisem verjel, da obstaja Bog! Zdaj verjamem.

Do tega prepričanja sem prišel zaradi določenih dogodkov, ki sem jih doživel na svoji koži in videl s svojimi očmi. Izkušnja, ki vam jo nameravam predočiti. V Boga verjamem zato, ker verjamem v Zlodeja. Ne razumem ga, a poznam njegovo moč. Srhljivo moč iz globin nečistega. In ker vem, da obstaja, mora biti tudi nasprotna moč, mora biti Bog!

Včasih se sprašujem, kdo od njiju je močnejši.

* * *

Zgodilo se je včeraj. Stal sem nad zbirko ostrih nožev, ki jih proizvajajo v naši tovarni. V meni ni bilo studa, niti groze, ali strahu. Mimo okna je zletela majhna ptica, v ustih sem začutil okus po svežem mesu. Menil sem, da bo strmoglavila na pločnik, a ni. Nato sem pogledal na streho sosednje zgradbe, ali ne preži morda tam tisti poševnooki človek in s puško meri na otroke, ki se igrajo na dvorišču. Male otroke, ki se igrajo na soncu petnajstega septembra. Pogled mi je zdrsnil na pallmallko, ki mi je neprižgana visela iz ust. Prižgal sem, si natočil v kozarec bourbon »Walker's« in se usedel v fotelj. Zaplesalo mi je pred očmi, ker imam nizek pritisk. Začutil sem TIŠINO!

Včeraj sem imel še ženo in petletnega Gregca. Ni ju več, ne obstajata več, ne živita več. Ne vem, če sem sam živ! Udi so mi otrpnili, prijemali so me krči, čutil sem slabost v predelu želodca. Izbruhal sem se, si umil gobec. Začutil sem otopelost, vse sem želel še enkrat premisliti, zares premisliti. Pogledal sem skozi okno, otroci so se igrali, neki majhen mulat je vreščal med belčki. Igrali so se s peskom, metali so si ga v oči. Pogledal sem po nožih: kuhinjski, mesarski, ribiški, lovski, vse prvovrsten ROSTFREI, gladko jeklo, ki mi je omogočalo, da udobno živim. Da kasneje udobno umrem! Smrt, kaj bi moral vedeti o tem? So mi kot otroku razložili, kaj je to — smrt? Da, videl sem mrliča v krsti, s hinavskim in zelenim obličjem, z obrazom, ki je vlekel za sabo vse žive, ki smo občudovali to smrt. A bila je smrt, dobro sem si zapomnil. Videl sem, avto je pred mojimi očmi zbil mlado žensko, da je letela po zraku in treščila na beton. Nobene krvi ni bilo! Imel sem deset let. Nisem mogel razumeti, da ni krvi, vsi smo obstali in želeli videti kri. Upal sem, da bodo ljudje zavreščali in se razbežali, da bo vse naokrog krvavo kot na filmu, pa so samo nemo obstali in bedno zrl v tisto revico, ki je umirala. Vedel sem, da je to smrt, a nisem bil zadovoljen. Tudi zdaj sem vedel, da lahko poševnooki fant s puško pobije vse otroke, ki se nedolžno igrajo s peskom.

Zakaj bi moral vedeti o tem? Zakaj me to tiče? Se moram vznemirjati, da bom kasneje udobno umrl!

Bilo mi je vseeno, ostal sem sam na vsem svetu!

Moje ime je Štefan Kralj, pomočnik direktorja v tovarni nožev sem. Bližam se Kristusovim letom, dvakrat sem bil poročen, enkrat ločen. Dva otroka, z vsako enega. Posebna znanja: aktivno obvladam angleščino, znanje strojepisja: da ne; imam solidno plačo, imel sem solidne ljubice, velik avto in prijetno stanovanje. Imel bom udobno smrt!

Do včeraj sem bil srečen povprečnež, po tv sem gledal nogomet in se razburjal, igral tenis in drsal, pokadil dve škatli pallmallk na dan, občasno sem pil, vino in žgane pijače. Potem sem srečal KINGA!

* * *

Ljubljana, 15. september! ROSTFREI! Pogledal sem nohte, bleščali so se. Pogledal sem proti nožem, naenkrat je iz rezil začela teči kri, najprej iz enega noža, nato so krvaveli vsi, popolnoma novi, direktno iz tovarne.

Kapljal je na tepih, ki ga je žena vselej z užitkom čistila. Bil je zelo drag, vsem dragim rečem je namenila ljubezen. Meni nikoli! Verjetno nisem bil zanjo nikoli posebno dragocen. Da je moja žena, je vzela za nujno zlo. Vedela je, da imam druge, vedel sem, da ima druge. Včasih sem na njej vonjal tujo spermo, rekel sem ji le, naj se gre še enkrat umit. Nato sva se ljubila pod vijolično žarnico. Potem se zaspal, obrnjen s hrbtom proti njej!

Pa sem ves čas zakona želel, da bi me res ljubila, da bi ji lahko bil opora in varnost, vzor in inspiracija. Izpolnjeno pričakovanje, ha! Menil sem, da sem sam kriv. Menil sem, da je kriv Bog!

Nato sem mislil, da je moja žena Angela nimfomanka. Rekla je, da se lahko vsaka dva meseca zaljubi. Vedel sem, da je čustveno nezrela in da bo ostala takšna. Še bolj me je zasovražila.

Torej sem bil vesel, da je kri tekla po tepihu, zdaj bi ga lahko ure čistila, a ne more več!

* * *

15. september, lep sončen dan, King se z letalom vrača v zvezno državo Main. Moje žene ni več, na tepih kaplja kri. Noži so oživel, jočejo kot sem sam v prvih mesecih življenja z Angelo. Mislim, da sem jo imel takrat še rad, a kaj mi to pomeni. Ne čakam je več tri ure z večerjo, ne reče mi več, da sem dolgočasen in preveč nežen z njo. Kaj sploh pomeni nekoga imeti rad?

15. september, otroci na dvorišču bi lahko pomrli s prestreljenimi lobanjami. Nekaj časa sem opazoval, kako so krvaveli noži, nato sem masturbiral približno pet minut, nisem mislil na nikogar, masturbiral sem pač, kot milijoni. Pritekla mi je kri namesto sperme. Umiril sem dih, se obrisal z instant robčkom. Pomislil sem na volanček na Angelini pički, vselej sem jih občudoval. Nalil sem si novo dozo walkersa. Kri mi je pritekla že nekoč prej in sem mislil, da sem zbolel. Zdaj vem, da je taka udobna smrt!

Nato me je pred štiriindvajsetimi urami poklical King.

Ti imaš možgane, jaz imam jajca — lahko zasluživa veliko denarja! Moje ime je Štefan Kralj, pomočnik direktorja v tovarni nožev. Dvakrat poročen, petletni Grega je mrtev, znam strojepisje. Imel sem solidne ljubice, občasno pijem, vino in žgane pijače. Pokadim dve škatlici pallmallk na dan in imel bom udobno smrt, moje ime je bilo Štefan Kralj...

14. september, petek!

Proti večeru sem z rokami v žepih stal pred mestno kavarno in čakal Kinga. Pihal je oster veter, da me je zeblo. Profesor King je priletel iz Amerike, da bi nabavil od naše firme večjo količino secirnih nožev. Bila sva zmenjena, ni dvoma. Oziral sem se naokoli, a skozi meglo razločil le čudne silhuete, ki naj bi pripadale ljudem, nihče se mi ni zares približal, ali se je tako le zdelo. Bili so samo ljudje iz megle. Vodenjena bitja, ki jih bo kmalu vzel vrag! Fantomi genetskih mutacij, ki so z vodenimi očmi in otrplih udov hodili po mestu in nikogar več niso prepoznali.

Zjutraj sem zaužil le kuhani jajci, ki mi ju je Angela hladno prijazno servirala. Grega je šel spat, ko sem odšel od doma.

Nikoli več ga nisem videl živega.

Iracionalno pripada bogovom. King bi moral vsak trenutek priti, čakal sem ga, prekleto.

K meni je pristopil človek, čuden človek, grd človek, na obrazu se mu je risala hudobija, oči je imel postrani, kot Malezijci. Poševnooki pogled je izdajal zvitost, ki bi ji ne mogel zaupati. Gornjo čeljust je imel potisnjeno naprej.

»Sledite mi, za vas imam pomembno informacijo!« mi je rekel.

»Ste vi prof. King iz države Main?« sem vprašal. Trepalnice so mu vznemirjeno poskočile.

»King, King je mrtev, ne omenjajte mi več tega imena!«

Opazil sem, da ima plašč napihnen, nekaj je skrival spodaj. Prevzel me je nelagodno občutek.

»Pa saj me je dopoldne poklical, govoril sem z njim!« sem protestiral.

»Zjutraj je bil še živ!« je siknil.

»A kako, vendar...«

»Jaz sem ga ubil, odpihnil sem mu usrane možgane proč.«

Zdel se mi je zelo samozavesten in ostuden. Hodila sva skozi meglo in nič lagodno se nisem počutil ob njem.

»Zakaj hudiča?« sem skušal ostati hladen in zbran.

»Delal je škodo!«

Pomislil sem, kakšno škodo bi lahko naredil univerzitetni profesor, morda je poševnooki mislil na kak privatni priver, osebno zadevo, samo, da mi potem ni bilo jasno, zakaj je poiskal mene in kakšne informacije ima zame. Res me je zmedel.

»Kaj imam jaz s tem, da je delal škodo?« Bil sem že besen in še zeblo me je.

Počasi je hodil naprej in videl sem, da tudi njega zebe. Dajal je vtis človeka, ki ve, kam gre. Nato se je ustavil in vprašal:

»Imate družino, ženo in otroke?« Povedal sem mu, kar sem tisti hip vedel, v kar sem bil prepričan. »Prof. King je kriv, da sem propadel kot človek, povedal vam bom zgodbo!«

Spremenil sem se v veliko zmrznjeno uho, kamera se je pomikala v notranjost, da se je zdelo, kot da gre za hrapavo površino tujega planeta.

* * *

»Leto 1960. Osamljeni mladenič je šel iz kina, prvič v življenju je gledal Psiho. Odšel je domov in staro mamo razkosal z nožem. Patalog je kasneje naštel prek štideset vbodov. Zakaj, ga je vprašala policija. Glasovi, je odvrnil, glasovi so mi rekli, da to moram storiti!«

»Los Angeles, 1969. Janis Joplin, ki bo kasneje umrla od prevelike doze heroína, poje Ball and Chain. Jim Morrison, ki bo pod tušem umrl zaradi srčne kapi, prepeva ‚kill, kill...‘ na koncu pesmi The End. V Newsweeku je izšla fotografija nasmejanega ameriškega vojaka, ki v roki drži odrezano človeško uho. Na periferiji LA je deček s prstom izpulil oko svojemu bratcu. Rekel je, da je poskušal le imitirati show s televizijo. ‚Ko oni to počno, ni nihče poškodovan,‘ je pojasnil.«

»Boston, 1977. Našli so truplo ženske, ki jo je ubil mlad moški. Uporabil je kuhinjski pribor. Policija je menila, da je dobil idejo v filmu Carrie Briana de Palme, posnetem po romanu S. Kinga. V filmu Carrie dobesedno pribije mamo na steno s priborom, ki ga upravlja z voljo.«

* * *

Stopila sva v bar in naročila.

»Povedal vam bom, kako mi je prof. King uničil življenje!« je dejal poševnooki.

»Tudi sam sem imel družino, ljubko ženo in dva pamža. Živeli smo v Mainu in imeli lepo hišo z vrtom, žena je rada vrtnarila. Po poklicu sem kirurg, navajen na kri in človekovo bedo. Bili smo srečna družina, hčerka je ravno začela hoditi v šolo, ko se je začela agonija.

Ves dan sem bila zdoma, zjutraj sem še poljubil otroka in ju pokril z odejo, žena mi je zlikala sveže belo srajco, nato sem se odpeljal. Že prej sem slišal za določenega prof. Kinga, za njegove knjige, polne strahu in groze. Žena me je poklicala v službo, glas je bil zaskrbljen in paničen. Rekla je, da se s sinom dogaja nekaj čudnega, ves je vročičen in nenavadno se obnaša. Imel je šest let. Rekel sem, naj mu da tabletko in da pridem, takoj ko bom utegnul. A se mi je nujno delo zavleklo pozno v noč. Tega si nikoli ne bom oprostil. Ko sem končno pripeljal pred hišo, me je streslo: tam so bili policijski avtomobili, vse nebo je bilo ožarčeno od rdečih luči. Možje v belem so prekrivali z rjuhami nekaj, kar me je spominjalo na ženo in hčer.«

Zastal je, se zamislil in mi pogledal v oči. Njegov poševnooki pogled se mi je zdaj zazdel rahlo bolj simpatičen.

V tistem trenutku sem pomislil na ženo Angelo in na sina, pomislil na najine prepire, prisiljeno prijaznost. Pomislil sem, da na neki način uživam v tem. Kako bo to vplivalo na Grega! Koliko že lahko razume, se mu bo to kasneje poznalo? Ločitev, morda je to še edina rešitev. Pomislil sem na sinovo srce, od rojstva je imel srčno napako. Obiskala sva mnogo kardiologov, nekateri so rekli, da je treba nujno operirati, a se nisva mogla odločiti. Bila bi riskantna operacija. Lahko živi tudi brez operacije! Poševnookemu sem gledal naravnost v oči in mislil na svoje probleme.

* * *

»Februar 1980. Ženska in njena mati zaskrbljeno razpravljata o ženskinem trimesečnem otroku. Otrok neprestano joče. Ugotovili sta diagnozo: v otroka se je naselil demon in ga obsedel. Bila je mala punčka, podobna tisti iz Izganjalcev hudiča. Polili sta jo z bencinom, ko je ležala v zibelki, in jo zažgali, da bi tako pregnali demona. Punčka je tri dni umirala od težkih opeklin, nato je prenehala jokati!«

Hotel sem ji reči, da je njen ljubi topih časa umrčen, a sem le položil slušaliko. Glas je utihnil, slišal sem le vročanje otrok dvorišča.

»Skočil sem iz avta, ljudje so pritekli k meni, debel policaj me je skušal prepričati, naj ne pogledam tega prizora, a sem ga odrinil in skočil do trupel. Potegnil sem belo rjuho. Tam je ležala moja žena in obraz je imela povsem razrezan. Meter od nje je bilo manjše trupelce, nisem ga želel videti. Bila je hčer!

Stekel sem gor po stopnicah v sinovo sobo, ni ga bilo tam, na nočni omarici je imel na zadnji strani odprto knjigo. Pogledal sem naslov, Pet Sematary S. Kinga. Policaj je rekel, da je s sinom vse v redu, izolirali so ga, ni se poškodoval. Sin je vzel moj kirurški skalpel in jima razrezal obraza. Rekel je, da mu je šla sestra včasih na živce.

Naslednji dan sem počistil kri s sten, sina so mi vzeli in ga namestili v primerno ustanovo. Nič mu ne bo manjkalo, so mi rekli.«

Pričakoval sem solze iz njegovih oči, a morda bi tekle navzkriž, vendar poševnooki ni imel več solz. Imel je le maščevanje!

Maščevanje je kot juha, ki je najslajša, če jo zaužiješ ohlajeno. DANSE MACABRE je valček s smrtjo. Resnica, pred katero ne smemo bežati. Proza je resnica znotraj laži, odpiranje prepovedanih vrat. Čas se izteka, igra nam zadnji valček, in če stvari ne povemo zdaj, jih nikdar ne bomo! Vsi to počnemo! S svojo voljo odpiramo prepovedana vrata ali okna, ker čutimo, da je prišel čas za to, hoteli ali ne... ni dovolj, da samo opazujemo, moramo biti pahnjeni v to! Za večno!

* * *

Od vsega se ljudje najbolj bojijo dejstva, da jim je življenje ubežalo kontroli, da njihov sistem razpada. V sebi začutimo strah, mozaik se podira, mi se začnemo porirati! Če odpovem jaz, odpove sistem in kdo bo končal zgodbo mojega življenja!

* * *

»Bila je oblečena v modri žamet, a modrejše od žameta je bilo nebo!« Dobro se spominjam, bilo je na dan najine poroke. Na trebuhu se je že videla rahla izboklina, Grega je brcal znotraj. A je izdahnila tisti Da, nato sem jo poljubil na ustnice, okoli je imela posute pege. Bil je zadnji čas, da se vzameva. Ne vem, morda me je tedaj še ljubila. Natanko čez leto dni se je pofukala s svojim zobozdravnikom, ki ji je potem naredil bleščeče in nove zobe! Maščeval sem se ji. Pograbil sem prvo žensko, ki me je vzbujala, medtem ko je Angela dojila šestmesečnega otroka. Prišel sem domov ob dveh ponoči in ni se bilo treba opravičevati, oba sva vedela, za kaj gre. Za kaj sploh gre, prekleto!? Je ljubezen močnejša od strahu?

A ni pomembno le to, da je bila takrat oblečena v modri žamet! Grega se je rodil s srčno napako, ventikularni septum defekt, se je reklo strokovno. Ves čas je bil malce bled in šibak, hitro se je utrudil in ni zdržal dosti napora. Tudi jokal je veliko. Oba sva ga ljubila, bil je vendar najin. Najina mala žrtev, mala štručka. In občudoval sem volanke nad njenim spolovilom!

Odšla sva ven, na zrak, poševnooki in jaz, dva mrzla, vodena človeka z luknjo v duši, s praznino v srcu, s prereštanimi možgani! On je pod plaščem skrival puško. Oba sva začutila, da se več ne potrebujeva, ko sva za trenutek obstala na vetru.

»Vidite, zato sem mu preluknjaj pofukane možgane!« je rekel. Bilo mi je vseeno, ni bila moja stvar, meni je usoda namenila drugo vlogo. Še vedno pa nisem razumel, zakaj je potreboval mene, menda ne le zato, da se mi izpove, in bil sem priča, lahko bi bilo nevarno.

»Sploh se vam nisem predstavil,« je rekel, »zdaj odhajam domov, nazaj v Main, v prazno mesto in prazno hišo, v spomine in preteklost!« Izvlekel je vizitko s svojim imenom in rekel:

»Upam, da mi boste poslali štiristo secirnih nožev, kot sva zmenjena, prevozne stroške prevzamem jaz. Nože bom razposlal na nekaj naslovov, nekaterim ljudem, pisateljem, ki širijo kugo nemoralnosti med naše otroke!« Obrnil se je in izginil v megli, jaz sem obstal z vizitko v roki in mrzel pogled mi je počasi, zelo počasi zdrsel na črke. Prebral sem si na glas, kar je pisalo na njej: DR. KING, NEVROKIRURG, Zvezna država Main. Spodaj je bil še naslov klinike, kjer je bil zaposlen. Nekaj časa sem držal vizitko v rokah, nato sem jo vrgel na tla in odšel stran. Nikoli mu ne bom poslal teh nožev!

* * *

15. september, lep sončen dan počasi zahaja. Moje ime je Štefan Kralj, sem pomočnik ostrih nožev. Petletni Grega je mrtev, imam udobno stanovanje, pijem bourbon »Walker's« in imel bom udobno smrt! Mala ptica je tresčila na pločnik, iz nožev kaplja kri na tepih, ki ga je Angela ljubila. Prižgal sem si pallmallko in želel vse še enkrat premisliti, zares premisliti. Na dvorišču neki majhen mulatek vrešči med belčki, pesek si mečejo v oči. Preživel sem dan, ko sem srečal Kinga! Ja, če odpove sistem, lahko mirne duše zlezem na streho in postrelim otroke. Če odpovem jaz, kdo bo končal zgodbo! Moje življenje? Kaj bi moral vedeti o njem? Kaj so mi povedali, ko sem imel pet let?

Bom pogrešal Angelo, zdaj, petindvajset let kasneje? Ali volanček nad njenim spolovilom!

Kdo od njiju je močnejši? Biti Bog ali Demon!

Jaz imam možgane, ti imaš jajca, lahko zasluživa veliko denarja!

* * *

Včeraj sem se pozno vrnil domov in našel prazno stanovanje popolnoma razmetano. Potem je zazvonil telefon, z nelagodnim občutkom sem dvignil slušalko. Bila je Angela, razburjena in zlobna. Rekla je, da je imel Grega srčni napad, medtem ko me ni bilo doma; to je poudarila, da sem lahko dobro občutil krivdo, in da je pred uro umrl v bolnici. Ničesar nismo mogli narediti, je rekla. Spustil sem slušalko iz rok, da je visela kot obešenec, od daleč sem slišal njen glas, bil je le še prazen glas. Govorila je, da me sovraži, da je ne bo nazaj, da bo živela pri svoji mami, nekdo bo pač prišel po stvari, da je z mano vztrajala le zaradi otroka, no in zdaj ni več razloga . . . kričala je, da sem čutil vse sovraštvo tega življenja, rekla, naj me kurc gleda, da mi želi vse najslabše, da bi crknil, ker sem kriv, ker sem kriv za Grega, kriv, da sem ji uničil mladost, pol življenja . . . me ne želi več videti živega, da me ni nikoli zares ljubila, naj se zadavim s svojimi noži in udobnim avtomobilom . . .

Hotel sem ji reči, da je njen ljubi tepih čisto uničen, a sem le položil slušalko. Glas je utihnil, slišal sem le vreščanje otrok z dvorišča.

* * *

Včasih nisem verjel, da obstaja Bog! Zdaj verjamem!

Verujem tudi, da bom dočkal Kristusova leta, verujem v pallmallke, v občasno vino in žgane pijače, verujem v srhljivo moč iz globin nečistega. Tudi ob smrtni uri bom znal strojepisje in udobno se bom namestil v fotelji in čakal! Si še enkrat umil usta, ki so bruhala. Morda bom pogrešal svoje življenje ali življenje nasploh! Verujem, da mi je ime Štefan Kralj, da sem imel solidne ljubice in da sem srečal Kinga!

Potem sem pogledal na nočno omarico Angele, svoje žene, tam je bila neka knjiga, prebrana do polovice. Srh me je spreletel.

Moje življenje se je spreminjalo v ROSTFREI, trdno in nerjaveče je govorila moja duša.

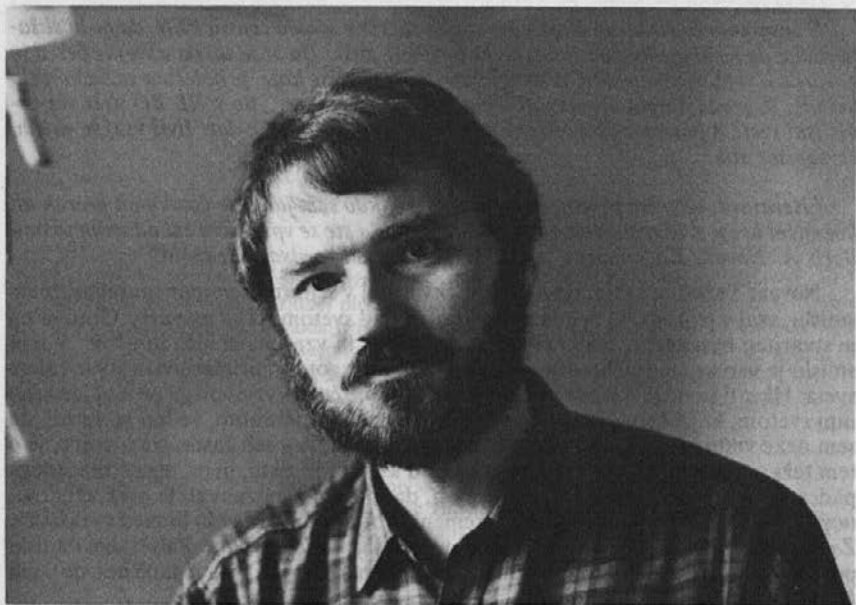
Ostal sem sam na svetu in to mi je bilo nekako všeč. Vedel sem, da se Angela ne bo vrnila.

Segel sem po knjigi na omarici. Prebral sem naslov: Talisman, spisal profesor S. King, 1984! Začel sem brati!

INTERVJU

Boris A. Novak

Moja domovina je slovenski jezik



Avtor fotografije: TIHOMIR PINTER

Pesnik, dramatik in prevajalec **Boris A. Novak** se je rodil leta 1953 v Beogradu, kjer je preživel otroštvo. V Ljubljani je diplomiral iz primerjalne književnosti in filozofije. Delal je kot dramaturg v Drami Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani, bil vrsto let urednik literarne revije za otroke *Kurirček*, leta 1987 je opravljal dolžnosti urednika *Nove revije*. Zdaj je svobodni književnik in od maja predsednik slovenskega centra PEN.

Novak je doslej objavil sedemnajst knjig, večinoma poezije, med njimi pesniško zbirko *Stihožitje* (1977), zbirko lirskih pesnitev *Hči spomina* (1981), pesnitev *1001 stih* (1977), zbirko sonetnih vencev *Kronanje* (1984). Lani je izšla dvojezična slovensko-angleška izdaja poezije *Vrtnar tišine*, letos pa pesmarica pesniških oblik *Oblike sveta*. Objavil je dramsko kroniko *Vojaki zgodovine* in poetično komedijo *Hiša iz kart* (1988). Boris A. Novak je priljubljen otroški pesnik, napisal je tudi več lutkovnih, radijskih in televizijskih iger za otroke. Prevaja moderno ameriško in francosko poezijo. Za imeniten prevod poezije Stéphana Mallarméja je lani prejel Sovretovo nagrado. Je tudi dobitnik nagrade Prešernovega sklada (1984) za poezijo.

S pesnikom Borisom A. Novakom sva se zaprla v sobico centra PEN, da ne bi slišala radia, da ne bi gledala barikad, da ne bi videla pušk. Da bi se skrila v svet iz besed in govorila o vrtnarjenju jezika. A so vojni toni vdiral v vse kote, je bolečina zaznamovala besede, je groza hotela premagati lepoto zvoka in oblik... Bo v NE BO vzet ves zemeljski svet? A pesem ni le molitev Bogu času, je tudi milost in dar: živiš vsaj še en dih, če zapíšeš stih.

Literatura: »Rečem pesem — in ne vem več, kdo sem jaz, / le človek ali prerok ali kozmični krog, / osupli otrok ali besedoroki bog?« ste se vprašali v eni od vaših pesmi, Boris A. Novak. Ko vrtnarite z besedami, ste pesnik, stvaritelj sveta?

Novak: Težko bi rekel, da je pesnik stvaritelj v tem tradicionalnem religioznem smislu, vsaj v tem smislu ne, da bi bil vzvišen nad svetom, ki ga ustvarja. Gotovo pa je stvaritelj besednega, jezikovnega sveta, sveta, ki vznikne iz nič in tišine. V tem smislu je ustvarjanje slehernega umetniškega dela gotovo primerljivo s stvarjenjem sveta. Hkrati poudarjam, da se pri tem procesu ne čutim vzvišenega ne nad jezikovnim svetom, ki ga ustvarjam, ne nad stvarnim svetom, obratno, vedno se mi zdi, da sem neke vrste medij in da sem v službi jezika sveta. A v teh časih, sredi vojne, je o tem težko govoriti, ko smo vsi pretreseni od krvi, ki je tekla, in od tega strahotnega padca v zgodovino, za katero smo verjeli, da jo bomo spoznavali le prek zgodovinske pisane knjige. Zdaj je nenadoma spremenjen odnos med besedo in med svetom... Z osuplostjo gledam knjigo, ki mi je pravkar izšla, *Oblike sveta*, v kateri sem napisal pesmi v sedemdesetih klasičnih oblikah, in se sprašujem, kakšna je moč besede v teh časih.

Literatura: Ste v teh vojnih časih napisali kakšno pesem ali ste ves čas pisali besede v desetine pisem in izjav in jih govorili po telefonu članom PEN-a širom sveta?

Novak: Poskušal sem napisati kakšno pesem. A je ta stopnja emocionalne napetosti, krča, v katerem se zdaj nahajam, tako visoka, da o tem, kar tako intenzivno čutim, trenutno ne morem zapisati ničesar. Gotovo pa bo prej ali slej tudi ta izkušnja prišla do besede...

Literatura: ... in bo temno...

Novak: Pravkar sem končal zbirko, ki ima naslov *Stihija* in evocira dvojnost *stih* in *stihije*. V naslovni pesmi te zbirke, ki je napisana v formi male balade, kakršno je pisal npr. François Villon, je tudi stih iz *stihije lužim stihe*, ki predstavlja moje videnje položaja poezije v tem času. Poezija je usodno zvezana s temi časi groze in predstavlja neke vrste kristalizirano bolečino ob soočenju s to stihijo.

Literatura: *Kdaj pa ste napisali to pesem? Zaslišali te temne tone? Poznamo vas vendar kot himničnega pesnika, ki piše ode življenju, svetlobi, tišini, belini...*

Novak: Že pred časim sem opazil, da se mi je ta himničnost odnosa do sveta bitveno spremenila. Svoj sedanji odnos do sveta lahko opredelim kot baladnega. V tej zadnji zbirki je veliko balad. Naj preberem naslovno pesem, ker je neke vrste napoved vojne in groze, ki jo zdaj doživljamo. Napisana je bila pred dvema mesecema. (Novak bere jasno, razločno. Samo on zmore svojo pesem zapeti v takem tonu. Rečem: »Vi bi morali izdajati pesmi ne le v knjigah, temveč tudi na kasetah!« Novakova poezija je vedno tudi glasba, čeprav zdaj izgovarja črne besede, ki se iz naslovne pesmi selijo v mojo dušo kot ujede v drobovje mrliča... Kot skalpel reže Novakov glas:

Boris A. Novak

Stihija

(mala balada)

Nemo čakajo ujede.
Ogenj liže prašne knjige,
rjuhe, plišaste medvede.
Voda briše vse velike
črke, vejice in pike.
Svet je na tem, da izgine,
jaz pa várujem oblike,
da usoda ne utihne.

Komu mar? Kakšen nič, besede!
Slišim strašne smrtne krike,
čas neustavljive zmede
ruši večne spomenike,
jaz pa iščem zvočne stike,
tipam, pilim rob tišine,
iz stihije lužim stihe,
da usoda ne utihne.

Preden se nebo sesede
in pokoplje vse dotike
in ljubezenske obrede
in bližine in razlike,
naj v praspomin oblike
vrežem ritem bolečine,
kri, ki polje skozi stihe,
da usoda ne utihne.

Komu mar? Kakšen nič, oblike!
Toda glasba stiha, sine,
bolje hrani stare slike,
da usoda ne utihne.

Literatura: Ste pred dvema mesecema že »videli« podobo današnjega časa?

Novak: Človek, žal, razume šele za nazaj. Prvi tovrstni izrazito temni toni, ki pa so bili še vpeti v himnično vizijo sveta, ki je slonela na popolni veri v celovitost sveta, so se začeli pojavljati že zelo zgodaj. Recimo v pesmi *Zima* (napisal sem jo leta 1980), ki temelji na nenehnem ponavljanju besede belo, belina pa se že pojavlja kot izrazita metafora ne le lepote, temveč tudi smrti. Po drugi strani se pojavljajo motivi nasilja v določenih spevih iz pesnitve *1001 stih*. Značilen spev za družbeno nasilje nad posameznikom je *Ali baba in štirideset razbojnikov*, kjer se refren glasi *Štirideset razbojnikov mi krade svet*, na koncu pa ga z močjo pesniške besede obrnem v *Štiridesetim razbojnikom kradem svoj svet*.

Literatura: ... Svoj svet iz besed!

(In se naenkrat spomnim, da je Novak to pesem bral na enem protestnih večerov v času afere Janša, Borštnar, Tasić, Zavrl, ki ga je pripravila Nova revija v prostorih Društva slovenskih pisateljev. Skozi možgane mi gre zgodba iz ozadja te pesmi. Zgodba o Borisovem služenju vojske in tiraniji oficirjev... In se spomnim, da je jugoslovanska armada hotela te dni uresničiti scenarij, zapisan na tistem dokumentu, zaradi katerega je današnji obrambni minister Republike Slovenije Janez Janša sedel v zaporu... In mi oživijo takratna podoba... In rečem: Stop! Tu sem zato, ker Novak snuje prelep svet iz besed in ne zaradi vojske. Pogledam pesnika in ponovim: *Svoj svet iz besed!*)

Novak: Še o temnih tonih... V sonetnem vencu *Kronanje*, ki najbrž predstavlja najbolj zahtevno pesniško besedilo, kar sem jih kdaj napisal, so tudi izrazito temni toni. Vpeti so v mojo hvalnico rojstvu otroka. V tej pesmi se zavedam razpadanja sveta in predvsem nevarnosti, ki jo predstavlja nasilje človeške družbe za otroke. Naj preberem soneta, ki artikularata to napetost, ta strašni konflikt med grožnjo nasilja in med zaščito pred njim. Prepričan sem, da so prav otroci tisti, ki peljejo svet naprej. Oni so tista energija v našem življenju, ena redkih, ki je sposobna ustaviti nasilje. Ko se že pogovarjava o aktualnih temah, naj izrazim upanje, da je skrb staršev za otroke, ki izgubljajo svoja edina življenja, tisto čustvo in tista bolečina, ki je sposobna preseči nasilje ideologij.

(Spet se zasliši Novakov zvonki glas, njegove jasne besede in ti temni toni...)

Boris A. Novak

9

Kronanje

Tesnoba se odpira kot zavesa.
Ta stih je prednevihtni hip tišine,
Ki zbira svet, razpadel na črepinje,
Bežim od groze z divjim ritmom plesa.

Skrivnostni čas se dviga kot cipresa
Nad nezasutim grobom zgodovine;
In čez nebo, kot mora iz davnine,
Drvi privid ognjenega kolesa.

Glej, doga z gobcem iz krvave sline!
 Ko stih postaja strah in jutro tlenje
 In mesto stolp iz stekla in stekline,

Otrok rešuje prostor za strmenje.
 Otrok je praznik, rojstvo iz praznine.
 Otrok je krona. Kronam te, življenje.

Literatura: *Saj to so preroške besede! Kot da ste z njimi porušili svojo definicijo, da je poezija otroštvo sveta. Otrok se čudi in strmi, prerok pa vidi...*

Novak: Vsak pesnik mora biti nujno otrok! Obstaja globinska in prvinska vez med otroškim doživljanjem in pesniškim načinom videnja sveta. Je v zmožnosti izreči svet na zmeraj znova svež in presenetljiv način. Ta vez veže pesnike z otroštvom in z otroško zmožnostjo, da prek igre, in tudi prek igre besed, spoznavajo svet. Igre z besedami nikakor niso neka postranska, nepomembna zmožnost jezika, temveč tista zmožnost, ki omogoča vpogled v globlje zakonitosti sveta. Zato sem bil že od nekdaj intenzivno usmerjen v odkrivanje zvočnosti jezika, ki ni nikoli zgolj zunanji okras, temveč tista dimenzija, prek katere poezija na način glasbe prodre globlje do srca sveta, kakor to uspe vsakdanji govoric ali pa znanstvenemu govoru. Temeljno geslo moje poetike, ki ga nenehno ponavljam, se glasi: naj pomen besede zveni in zven pomeni. Tega nikakor ni razumeti le v smislu prijetnega zvončkanja, saj ritem in rime podelijo poeziji izjemno emocionalno napetost. Moje ukvarjanje s pesniškimi oblikami ni zgolj akademsko ali neobvezno, temveč je sad mojega osnovnega spoznanja, da so v teh oblikah skrite šifre za osnovna človekova eksistencialna in čustvena stanja ter stanja sveta. Tisto, kar se da povedati z ritmom balade, je neizrekljivo z drugimi ritmi in pesniškimi oblikami, in obratno. V teh oblikah, kakor so se izoblikovale pri različnih narodih, leži zakladnica ne le lepote, temveč tudi duše in srca, zakladnica modrosti o tem, kako se določena človeška čustva izražajo.

Literatura: *V Stihiji pojete, da svetu grozi, da izgine. V Kronanju govorite o svetu, ki je razpadel na črepinje, o nezasutem grobu zgodovine... Svet poka in pesnik Novak ni več očaran z njegovo celovitostjo... Ali pa, kljub vsemu?*

Novak: Še zmeraj sem prepričan, da svet predstavlja izvorno celoto. Vse, kar sem pisal doslej, je bila vera v to celoto. Pisal sem dolge pesnitve, v katerih sem se hotel te krožne narave sveta, kozmosa dotakniti že skozi samo pesniško obliko. Zavedam pa se, da je usoda moje poezije odvisna od tega, ali se bo izkazalo, da je ta vera utemeljena v samem srcu sveta ali ne. Če od te moje poezije, ki upesnjuje celoto sveta, ostane ena sama pesem, potrjena v času kot močna pesem, potem je celota sveta dokazana, čeprav na način odsotnosti in izgube.

Res je, da se mi danes celota sveta kaže na zelo boleč način. Tisto, kar se mi je prej kazalo kot gladka krogla, se mi zdaj kaže kot mreža paradoksov in protislovij, ki so zame skrajno boleča. Še vedno skušam upesniti celoto sveta, zdaj seveda na neprimerno temnejši način.

Literatura: *Morda pa ste celoto doživeli šele sedaj, ko ste spoznali tudi temno plat sveta? Saj ni dneva brez noči, ni svetlobe brez teme... Otrok hoče ujeti sonce, modri prerok pa z distance do sveta vidi noč kot enakovredno prvino...*

Novak: Bojim se takih besed, kot so prerok ali modrec... Čutim pa, da sem zunaj, na robu družbe, in to pozicijo občutim kot svoj naravni položaj, ki mi omogoča pisati in biti kritičen do vsega, kar se dogaja.

Literatura: *Zdi se mi, da je možnost za svobodo že tako samo na tem robu.*

Novak: Zaradi tega se načelno izogibam kakršnikoli taki vpetosti v institucije, ki bi me postavile v središče. Bojim se, da postanejo ljudje, ki so v središču, prej ali slej zaslepljeni za temno dejstvo, da je to središče prazno. In da mora biti prazno, zato da bi se svet vrtel okoli tega središča. Zaradi tega ne maram stopiti v sredino in raje z roba z bolečino gledam svet. Saj sveta ni mogoče videti drugače kakor skozi bolečino. Če je kje ta čudna in čudežna beseda ljubezen, od katere smo v tem času vojne tako daleč, potem je v bližini te bolečine.

Literatura: *Vas ni nikoli zamikalo, da bi delali zgodovino, kot jo zadnja leta delajo naši prijatelji (Nova revija)?*

Novak: V ta družbena dogajanja se vključujem samo takrat, ko se mi zdi, da je določena družbena skupnost, določena kulturna vrednota, ki je zame bistvena, ogrožena. Zato sem se v teh dneh tudi maksimalno angažiral kot predsednik PEN, obveščal sem svetovno javnost in izkoriščal pisateljske vezi, ki jih imamo po svetu, za razširjanje informacij o tem, kar se v Sloveniji dogaja. Hkrati se mi je zdelo potrebno napisati tudi nekaj humanitarnih izjav, kot je ta, da nismo v vojni z nobenim narodom, ampak samo z jugoslovansko vojaško hunto, kot je sožalje staršem padlih vojakov, ne glede na uniformo, v kateri so se borili, in kot je izjava, naj bo vsak Slovenec osebno odgovoren za svojega soseda druge narodnosti. Na ta izrazito dvojni način doživljam svojo vlogo predsednika PEN in svojo pisateljsko vlogo. Ta napetost in razpetost je boleča in to bolečino danes občuti sleherni človek, če je le količkaj občutljiv. Je potreba po tem, da se zaščitimo pred vojaško agresijo, in je groza zaradi uporabe orožja in groza zaradi vseh teh nepotrebnih, tragičnih smrti, ne glede na zastavo, pod katero so žrtve padle. In je groza, da se zdaj rušijo mnoge človeške vezi.

Literatura: *Ste se, Boris A. Novak, kdaj čutili pripadni svoji generaciji, ste se kdaj identificirali tudi socialno?*

Novak: Naša generacija ni bila nikoli militantno postavljena nasproti starejšim ali mlajšim rodovom. Naša generacija, v kateri je vrsta zelo dobrih ustvarjalcev, je vstopila v literarni svet že po času militantnih avantgardističnih poetik in estetik. Začenjal se je že čas postmodernizma, za katerega sta značilni uporaba različnih postopkov in koeksistenca različnih slogov pisanja, tudi historičnih. Zato nikoli nismo čutili potrebe po tem, da bi se organizirali kot falanga in osvajali okope kulturnih institucij. Pač pa sem bil tesno povezan s skupino svojih literarnih vrstnikov (predvsem Milanom Klečem, Igorjem Likarjem in Juretom Perovškom, pozneje tudi Vladimirjem Memonom, Vladimirjem Kavčičem in še mnogimi drugimi), s katerimi smo formirali literarno skupino *Nomenklatura*. To je bilo tudi ime skupine, ki sva jo leta 1973 ustanovila s komponistom Borom Turelom in v kateri so delovali mnogi ustvarjalci, od gledališčnikov do plesalk in likovnikov. Naš namen je bil delovati v trikotniku med glasbo, poezijo in gledališčem. Najprej sva z Borom Turelom raziskovala odnos med glasbo in poezijo, odkrivala pesniški tekst kot glasbeno strukturo. Turel je prinesel v našo skupino inovativne eksperimentalne glasbene postopke in to raziskovanje smo razširili v gledališki prostor. Z besedo, ki je danes preveč uporabljena in izrabljena, bi lahko rekli, da je šlo za multimedialne oz. intermedialne gledališke projekte.

Literatura: In kako se je iztekla zgodba, imenovana Nomenklatura?

Novak: Kot se take zgodbe ponavadi iztečejo. Nekaj časa smo intenzivno skupaj delali in skupaj živeli, saj je bil to pravzaprav način življenja, potem pa so se naše poetike do te mere ločile, da zdaj še prijateljujemo in sodelujemo, a ne več v okviru iste skupine, ampak v različnih projektih. *Nomenklatura* se je kot avantgardistični umetniški projekt izpela in zdaj delujemo na drugih nivojih.

Literatura: Iz tistega časa potemtakem izhajata vaše zanimanje za gledališče in vaše nekajletno dramaturško poklicno delovanje?

Novak: Ja. Takrat so se začeli moji prvi živi stiki z gledališčem... Celotno to obdobje mi je v izredno lepem, živem spominu. Naš takratni način življenja je bil izredno harmoničen in taki so bili tudi nekateri takratni projekti. Najbolj estetski je bil gledališki projekt *Spati v barvi*, ki smo ga leta 1975 uprizorili v Mali drami. Moje kratke pesmi, pesniške *Definicije*, so bile besedno ogrodje, vse druge dimenzije pa so bile enako pomembne. Tako da ne morem reči, da sem bil avtor predstave, bil sem samo eden izmed avtorjev. Najbolj radikalen je bil projekt *Manifest tišine*, ki smo ga leta 1976 uprizorili v Eksperimentalnem gledališču *Pekarna*.

Literatura: Vaša skupina je sicer razpadla, v poeziji Borisa A. Novaka je ostala glasba, sta pomembna zven in ritem, so ostale barve... In so ostali spomini na izkušnje...

Novak: Bile so to zelo bistvene izkušnje, ki se potem po spirali prenašajo do današnjih dni. Da, poezijo res gradimo na zvočnosti, in pravijo, da moje pesmi temeljijo na vizualnih metaforah. In spomini... Morda je moj duševni stroj tak, da imam vedno občutek, da so se vse lepe stvari zgodile v preteklosti. Tak odnos imam tudi do otroštva, ki sem ga preživel v Beogradu. To obdobje je zame bistveno. Zdaj ga poudarjam tudi zaradi političnih razlogov; ljudem hočem povedati, da je mogoče lepo živeti tudi med ljudmi, ki jih imamo danes za sovražnike.

Literatura: In kakšno je bilo to otroštvo v Beogradu?

Novak: Bilo je tako pravljično, da je bila preselitev iz Beograda zame, petnajstletnika, strahotno travmatična. Komaj sem se pobral iz stiske, ki sem jo doživljal kot naravno katastrofo. Rešila me je poezija.

Z grozo prebiram Novakovo *Prvo pesem*:

Boris A. Novak

Prva pesem

Zaklenil sem se v kopalnico,
napolnil banjo z vročo, vrelo vodo,
se slekel in se zleknil v svobodo,
v svojo vročo, vrelo klavnico.

Oblaki pare. Komaj najdem milo.
Zalučam ga v zid. Natipam britev.
V zadnjem hipu čudna odločitev
za nedoločen čas odloži rezilo:

da bom napisal pesem. Ker sem lačen besed. O grozi. Milosti. Odsevu na vodi. O tem strašnem, lepem dnevu, ko sem vstal iz smrti. Moker. Nag. Drugačen.

Drug človek gleda vame iz zrcala.
Za nedoločen čas, ki traja: hvala.

Do Beograda imam še zmeraj nostalgichen odnos. Velikokrat sem hodil tja, na obiske k sorodnikom in prijateljem. Večkrat se nisem oglasil nikomur in se raje sprehodil po ulicah svojega otroštva. Ker me nihče ni pričakoval, me tudi nihče ni prepoznal. Hodil sem kot duh po ulicah, kjer sem nabijal nogomet in se igral. Uedel sem se na ograjo in vpil pogled na hišo, v kateri sem odraščal, na velik, prekrasen vrt... Vedno sem šel otipat opeko na zidu, prek katerega sem lezel; točno sem vedel, katere opeke so trdne in katere ne. Leta in leta po mojem odhodu je bila v zidu nevarna opeka, ki sem jo vedno znova našel na starem mestu in jo otipaval... Najbrž je prav ta odnos do otroštva povzročil, da sem bil vedno naravnani v preteklost in se nenehno ukvarjal z njo. Skušal sem reševati drobce svojih doživetij od pozabe. Zgradil sem si mnemotehnično sposobnost za izredno natančne spomine iz otroštva. Naslov moje druge pesniške zbirke *Hči spomina* je povezan z mojim temeljnim doživljanjem odnosa med spominom in med poezijo. Po starogrški mitologiji so bile muze hčerke boga Zeusa in boginje spomina Mnemozine, in tudi sam doživljam poezijo na podoben način: spomin je mati poezije.

Literatura: Ta spomin danes barvajo sivozeleni toni tankov in vojaških uniform...

Novak: Počutim se, kot bi se drugič in dokončno odselil iz Beograda. Zelo intenzivno doživljam Rilkejevo misel, da so vse domovine prazne in da vsi živimo v tujini.

Literatura: No, domovino najbrž imate?

Novak: Moja domovina je slovenski jezik. V tem jeziku sem doma. Najbrž pa sem ga drugače doživljal kot ga večina Slovencev, ki ga samoumevno uporabljajo od rojstva naprej. Moja starša sta Slovenca, doma smo se pogovarjali slovensko, vendar pa sem v trenutku, ko sem se odločil za pisanje poezije, imel hromeč občutek nemoči, saj moje obvladanje slovenščine, ki sem jo prinesel iz Beograda, še zdaleč ni zadoščalo za pisanje. Ta občutek nemoči, nemoči in tujstva, je bil strašen. Predstavlja eno mojih temeljnih, ne le literarnih, ampak eksistencialnih doživetij. Obsesija z zvočnostjo jezika, iskanje, tipanje besed, raziskava jezika — vse to je v zvezi s to nemočjo, s tem občutkom tujstva, ki sem ga doživljal v mladosti, na začetku svojega pisanja. Morda prav ta izkušnja predstavlja stalno spremljevalko in skrito resnico odnosa med literaturo in med svetom. Zato je ta izkušnja zame izjemno pomembna. Ravno zaradi občutka, da slovenščine ne obvladam, da nisem gospodar jezika, da sem tujec, sem jeziku prisluhnil na bolj pozoren način kot mu ljudje, ki ga avtomatično uporabljajo.

Literatura: Vas je ta odnos do jezika zaznamoval tudi pri študiju tujih jezikov, saj ste znani kot izboren prevajalec?

Novak: Prehod iz srbohrvaščine v slovenščino je bil zame eksistencialno pomemben. Kakor bi samemu sebi operiral in transplantiral celotno telo. Intenzivno sem doživel, kako vsak jezik kaže in osvetljuje svet na svoj in samosvoj način. Vsak jezik ima svojo gostoto, svojo resnico. Kar se da povedati v enem jeziku, tega se ne da povedati na povsem enak način v drugem. Ta temeljna izkušnja se mi je potrjevala tudi v drugih jezikih, in mi je prav zato prevajanje poezije tak izziv. Zase imam predstavo o jeziku kot organizmu; kot da je jezik telo in nekateri jeziki imajo močno glavo, drugi imajo veliko srce, velik želodec, močne roke, noge... Zato obstajajo težave, ko skušaš jezik, ki ima veliko glavo, prevajati v jezik z velikim srcem. A vsi jeziki imajo vse organe in v vsakem jeziku so prisotne vse eksistencialne dimenzije.

Literatura: Kakšen jezik je slovenščina? Jezik srca?

Novak: Gotovo je slovenski jezik jezik srca; je zelo nežen, zelo gibčen jezik, jezik, ki omogoča izjemno ritmično raznovrstnost in upesnjevanje izrednih odtenkov čustvenih stanj. Jezik, ki na poseben, enkrat, čudežen način kaže in upesnjuje svet.

Literatura: Kako lepo govorite o slovenskem jeziku! Ste potemtakem srečni, da je vaša domovina prav ta jezik?

Novak: Gotovo! Pripadam slovenskemu jeziku in z veseljem sem njegov vrtnar. Z vso ljubeznijo. Poudarjam pa, da gre za pripadnost jeziku; ne bi rad zapadel ideji nacije in, kljub sili razmer, nočem prisegati nanjo niti na idejo države. Domovina poezije je drugače, in hvala bogu, da je tako.

Pesnika Borisa A. Novaka je v začetku julija 1991 spraševala Manca Košir

ROMAN IN IDENTITETA, IDENTITETA ROMANA*

Marko Juvan

Skica za polje razpravljanja

Herder je 1796 (*Briefe zur Beförderung der Humanität*) zapisal, da nobena vrsta poezije ni širša od romana, saj ta lahko v svojo prozo posrka zgodovino, geografijo, filozofijo, skoraj vse umetnosti, pa tudi poezijo vseh vrst in zvrsti. Roman je — kot vemo vsaj od Bahtina dalje — torej vrsta, ki je zmožna prikazovati svet z raznih vidikov, asimilirati in preoblikovati druge literarne govore in številna vedenja, jih soočiti v dialogu. Roman živi od obilja posredovane duhovnosti. Temeljna konvencija, pričakovanje, s katerim sprejemamo roman, je po Jonathanu Cullerju (*Structuralist poetics: structuralism, linguistics, and the study of literature*) to, da bo proizvedel svet, torej celovit, večrazsežen, izcizeliran konstrukt oseb, dogodkov in časoprostorja. Philippu Sollersu (*Logiques*) je roman način, s katerim družba govori o sebi. Tudi Culler se strinja, da roman bolj od vseh drugih form in tipov pisanja rabi za model, s katerim družba pojmuje samo sebe, kot diskurz, skozi katerega se artikulira svet.

Roman je medij za vzpostavljanje identitete družbe in posameznika, je laboratorij subjekta in njegove subjektivnosti v koordinatah podedovanih in aktualnih diskurzov. Drugi nas vidijo kot osebo iz romana, pravi Sollers. Romaneska proza je na svet navezana drugače od poezije; je prostor, kjer se dani modeli intelegibilnosti »dekonstruirajo«, izpostavljajo, kritizirajo oz. »reaktivirajo« (Husserl): kar se nam kaže kot nekaj naravnega, se izkaže za konstrukcijo. Te Cullerjeve formulacije, ki veljajo tudi za proces branja romanesknega besedila (o tem obširno razpravlja Wolfgang Iser, *The act of reading*), pravzaprav ustrezajo pri nas bolj znanim Pirjevčevim mislim o romanu: da se v njem razpira ontološka diferenca, ki so jo pokrivali razni metafizični modeli, v katere je bil junak novoveškega romana vpisan. Toda s tem nas roman sili v razvijanje različnih modelov osebe, njene motivacije in smiselnosti, v odprto razmerje do sveta brez aksiomskega kritija.

Ob tej enciklopedičnosti, protejski odprtosti za večjezičje, za prozo značilni »spacialni formi« soočanja in dekonstruiranja perspektiv na človeka in svet, osmotski prepustnosti za raznorazna vedenja (od intimnega dnevniškega zpisaka o zadevah srca, prek pisemskega dueta ali kake druge interpersonalne komorne zasedbe, do potopisov o novih zemljah, kronik rodovin, vojn, dinastij in držav, filozofskih in znanstvenih sistemov), ob tem srkanju umetnostnih vrst (od oltarske slike do fuge in ragtimea) in literarnih žanrov se pojavi vprašanje o identiteti romana. Kaj je njegova specifika, kako sploh vemo, da res beremo roman, četudi se lahko kako delo s podnaslovom zanj razglašajo? Problem se še zaostri, če razmišljamo o slovenskem romanu, zvesti duhu analiz Dušan Pirjevca, misli, da Slovenci romana v pravem pomenu besede sploh nikoli nismo imeli, saj smo dosegli enega od nujnih družbenozgodovinskih pogojev zanj, konstituiranje nacionalnega subjekta, šele v času, ko naj bi bil roman že v zatonu. Kaj je torej s slovenskim romanom? Ali nas vendar empirija ne prepričuje o čem povsem drugem kot Pirjevčeve metafizične dedukcije?

* Prispevki s kolokvija o slovenskem romanu v Jeruzalemu, 22. 6. 1991

Janko Kos

Teze o slovenskem romanu

1. Za analizo slovenskega romanopisja ni primerna niti Lukácsева opredelitev romana, ker je preozka, niti Bahtinova, ker je preširoka. Lukács je pojem romana zožil na en sam romaneskni model — s »problematičnim« junakom, v svetu, ki so ga »bogovi zapustili«; ta model je mogoč v novoveški Evropi, zato pa neznan antičnemu, srednjeveškemu in zlasti orientalskemu romanopisju. Bahtin je pojem romana razširil tako zelo, da je vanj zajel še druge zvrsti, ki ne formalno ne vsebinsko niso istovetne z romanom. S pridržkom je iz obeh teorij za problem slovenskega romana uporabno tisto, kar izrečeta o razlikah med epos in romanom, med »epskim« in »romanesknim« svetom. Posebnega pomena se zdi Lukácsева tipologija romana, vendar s pogojem, da jo vključimo v drugačno tipološko sistematiko.

2. Ob slovenskem romanu se še zmeraj za najveljavnejšo izkazuje »klasična« teorija romana, kot so jo od 17. do 19. st. izoblikovali Huet, Blankenburg, Schelling, Hegel in Vischer. Izhodišče jim je različnost epa in romana — po Huetu pripoveduje ep o vojaško-političnih dejanjih, roman o ljubezenskih zadevah; po Blankenburgu govori ep o »državljanu«, roman o »človeku«; po Heglu predstavlja ep totaliteto »heroičnega« sveta, roman totaliteto »prozaičnega« sveta meščanske družbe, je torej »moderna meščanska epopeja«. W. Kayser je za isto razliko iznašel modernejšo formulo — roman je pripoved o totalnem svetu, roman o zasebnem. Ker je izraz »totalnost« filozofsko problematičen, ga je treba nadomestiti z modernejšim — svet epa je območje javnega dogajanja (mita, vere, zgodovine, politike), svet romana je svet zasebnosti, oboje v pomenu, ki ga pojmomoma javnost in zasebnost daje moderna sociologija, na primer Habermasova analiza »strukturnih sprememb javnosti«. Razmerje med zasebnostjo in javnostjo je bilo v antiki sicer drugačno kot v srednjem veku, na koncu 20. st. je različno od tistega na začetku novega veka. Vendar je svet Iliade prav tako javen kot v Izgubljenem rajju, svet Satirikona pa prav tako zaseben kot svet Kafkovega Procesu. Zato Kirupaideje in Gargantue s Pantagruelom ni mogoče imeti za romana, kot je mislil Bahtin, saj je njun svet bolj javen kot zaseben. In narobe — kjer vdira v javno sfero zasebnost, na primer pri Ariostu, gre že za prehod iz epskega v romaneskno.

3. Pojem romana je sintetičen pojem, ki spaja v sebi raznorodna vsebinska in formalna določila. Formalna (daljši obseg, epska notranja forma, prozna jezikovna oblika) so relativna in s tem spremenljiva romana, njegova prava stalnica je vsebinska sfera zasebnosti. Ta je v romanu sedež resnice, smisla, vrednot, ki niso nič manj »totalne« od epskega sveta, zato je imel bolj prav Hegel, ki je »totaliteto« priznal ne le epu, ampak tudi romanu, kot pa Lukács, ki je »totalnost« pripisal samo epskemu svetu. Sicer pa zasebnost kot invarianta romana ni nekaj specifično roma-

nesknega, saj se v zasebni sferi gibljejo prav tako novela, povest, črtica, komedija, meščanska drama idr., medtem ko je svet javnega skupen epu in klasični tragediji.

4. Vprašanje o slovenskem epu je vprašanje o nastanku, razvoju in možnostih javnega sveta, ki naj bi bil v pravem pomenu slovenski. Takšna javnost do konca 18. st., ko je bil v Evropi ep še mogoča zvrst, ni obstajala. Javna sfera slovenske meščanske družbe se je začela postavljati šele po 1848, v drugi polovici 19. st. se je oblikovala še zmeraj zelo počasi; vendar to ni bila več sfera »heroične« javnosti, ki je bila ustrezna podlaga evropskih epov skoraj do 18. st., ampak javnost moderne meščanske družbe s svojimi brezosebnimi mehanizmi in abstraktnimi sistemi, ta javnost pa praviloma ne more biti več predmet literature, ampak le še znanosti. Pač pa se je po 1848 moral razviti slovenski roman kot ustrezen literarni korelat nanovo postavljene zasebnosti v okvirih javnega meščanskega reda. Ta zasebnost je odslej pravi nosilec smisla, vrednot, resnice posameznikovega življenjskega sveta. Namesto slovenskega epa je nastal slovenski roman.

5. Pravi čas za slovenski ep bi bil srednji vek, toda v tem času ni obstajala javnost, ki bi tako ali drugače lahko veljala za zgodovinski ali mitični javni svet slovenstva. Zato tudi v ljudskih pesmih od 14. do 17. st. ni najti zametkov za epe, kljub navideznim epskim junakom — romance o Kralju Matjažu ne pojejo o pravih javnih zadevah, ampak o privatnosti. Začetniki slovenske literature na koncu 18. st. so bili duhovno razsvetljenci, po literarnih načelih klasicisti, zato so priznavali ep za osrednjo zvrst, od tod Vodnikov poizkus napisati ob Zoisovi asistenci zgodovinski ep, a do izdelave načrta ni prišlo. Neuspešni so ostali nadaljnji poskusi sredi 19. st. in še poznejši — Levičnikov, Valjavčev, Umkov, nazadnje Aškerčevi tovrstni načrti — ki so bili že vzporedni prvim primerom slovenskega romana, a so s svojo nezadostnostjo izpričevali ne samo šibko moč avtorjev, ampak predvsem odsotnost javnega sveta, ki je lahko podlaga epu.

6. Prelom — tako teoretičen kot praktičen — med zadnjo možnostjo slovenskega epa in novo nujnostjo slovenskega romana se je zgodil v romantični dobi, natančneje med 1820 in 1840 s Čopom, Prešernom in Ciglerjem. Čop je v pismih Saviu in Skarzynskemu v letih 1828—1834 jasno povedal vsaj tri stvari: da je čas epa na splošno minil, s tem seveda tudi za Slovence; da na njegovo mesto stopa roman, ki da spada v poezijo; in da je »svetovnozgodovinsko ozadje« v takšnih sodobnih pesnitvah, kot so Goethejeva *Herman in Doroteja*, Byronov *Don Juan* ali Mickiewiczev *Gospod Tadej* — zadnji dve sta tipičen primer romantičnega romana v verzih — pač samó ozadje, jedro pa tisto, kar ni javno, se pravi zasebnost. Čopov brat Janez je 1832 pozival Prešerna k pisanju »kranjskih« zgodovinskih romanov in res se je Prešeren pozneje loteval nekakšnega romana, vendar načrta ni uresničil, kar lahko pomeni, da čas za slovenske romane še ni napolnil. Toda hkrati je Prešeren prelom iz epa k romanu na svoj način izpeljal v *Krstu pri Savici* — *Uvod*, v katerem je Črtomir zgolj človek javnosti, je prvi in zadnji fragment pravega slovenskega epa, medtem ko je *Krst*, kjer Črtomir preide v čisto zasebnost, torzo za romantični roman. Istega leta je izšla Ciglerjeva *Sreča v nesreči*, ki v obliki povesti že postavlja tipično strukturo romana — zasebne usode posameznikov na ozadju »svetovnozgodovinskega dogajanja« — in je s tem predoblika slovenskega romana.

7. Prava zgodovina slovenskega romana se začinja seveda z Jurčičevim *Desetim bratom*, pa ne le zaradi kronologije, ampak predvsem zato, ker se prav v tem tekstu strukturira v »klasično« čisti podobi — vse dogajanje je zgolj zasebno, ob njem ni nobene zgodovinske, politične ali družbene javnosti. To strukturo ohranja tudi še Jurčičev *Cvet in sad*, docela tudi Stritarjev *Zorin* ter začetna Kersnikova in Tavčarjeva dela. Pozneje jo v izjemno čisti podobi ohranjajo Cankarjevi romani in nato vse

do našega časa številna osrednja dela slovenskega romanopisja. Ob tem pa že od poznega Jurčiča (*Doktor Zober, Rokovnjači*) teče vzporedna linija romanov, ki obkrožajo svoj zasebni svet z javnim dogajanjem, zlasti z bojem med narodnjaštvom in nemškutarstvom, klerikalizmom in liberalizmom (Kersnikov *Agitator*, Kraigherjev *Kontrolor Škrobar*), z ozadji preteklih zgodovinskih obdobj (Tavčarjeva *Visoška kronika*, Pregljevi romani), od Finžgarjevega *Pod svobodnim soncem* naprej pa že z voljo, da bi roman zajel pravo zgodovinsko dogajanje in prerasel v epopejo, kar je na sodobnem zgodovinskem gradivu postalo vzor socialnorealističnemu romanu (Prežihov romaneskni triptih), in se ohranilo v povojnem NOB romanu. Tako sta se v slovenskem romanu že od začetka naprej legitimno uveljavili obe obliki romana, roman čiste zasebnosti in roman zasebnosti na ozadju javnega sveta, hkrati s tretjo varianto — z romanom, ki se poskuša približati epu prek enakomernega spoja zasebnosti in javnosti, kar je postalo model predvsem s Tolstojevo *Vojno in mirom*.

8. S tem še ni kaj prida povedano o specifičnosti slovenskega romana. Vanjo vodi premislek o njegovi tipologiji, se pravi o tem, kateri tip romana je za slovensko romaneskno prozo najznačilnejši, pa ne samo številčno, ampak predvsem s svojo motivno-tematsko zasnovno. Za ta namen je uporabna Lukáčseva tipologija štirih tipov romana — abstraktno-idealističnega, deziluzijskega, sintezno-kompromisnega in epopejskega. Kot v evropskem in svetovnem romanu tako tudi v slovenskem ti tipi ne pokrijejo celote, zato jih je treba vključiti v širšo tipologijo. To je mogoče tako, da v Lukáčsevih tipih prepoznamo štiri različne možnosti problemskega romana kot posebne novoveške romaneskne tvorbe, ob njem pa upoštevamo še tipe naivnega, stvarnega in idejnega romana, ki jih najdemo že v Orientu, antiki, srednjem veku in renesansi, a zavzemajo tudi večji del evropske novoveške romaneskne produkcije. Na Slovenskem je najti za teh troje tipov dovolj primerov, vendar niso zares prevladujoči ali specifični. Podobno kot evropski roman v antiki se tudi slovenski začenja z naivnim tipom romana — njegovo strukturo prepoznamo že v Ciglerjevi povesti in seveda v osrednji zgodbi *Desetega brata*, pa tudi še v *Cvetu in sadu*, prvih Kersnikovih besedilih, kasneje v Finžgarjevem *Pod svobodnim soncem*, nazadnje v trivialnih, množičnih in poljudnih romanih vse do našega časa. Slovenski stvarni roman se začenja s Kersnikom (*Agitator, Rošlin in Verjanko, Jara gospoda*), se nadaljuje h Govekarju in Kraigherju, v socialnem realizmu postane pri Prežihu, Kranjcu, Ingoliču vodeči model romaneskne proze, vendar se njihovi teksti prevešajo tudi v drugačne tipe romana, zlasti Prežihovi. Idejni roman je na Slovenskem ostal razmeroma redek — na prvi pogled bi vanj lahko šteli Stritarjevega *Zorina*, ko ne bi bistvene karakteristike tega dela kazale še na drugačno tipičnost. Pač pa je pravi idejni roman gotovo Mencingerjev *Abadon* in od poznejših najpomembnejši Bartolov *Alamut*.

9. Specifičnost slovenskega romana odkrijemo v območju problemskega romana, se pravi tiste strukture, ki je za novoveško romanopisje po Lukácsu najbolj odločilna. Vendar od štirih mogočih različic takšnega romana, ki jih navaja Lukács v svoji tipologiji, za slovenski primer niso vse enako pomembne. Tip abstraktno-idealističnega romana, ki ga Lukács eksemplificira iz *Don Kihota* kot pripoved o zlomu junaka, aktivnega nosilca abstraktne moralno-socialne ideje v odtujenem svetu, je v slovenskem romanu komajda navzoč, še najbolj na začetku *Martina Kačurja* in seveda v Hlapcu Jerneju, ki pa je bolj povest ali novela kot roman. Sinteza-kompromisnega romana, ki ga Lukács vidi v *Učnih letih Wilhelma Meistra*, v slovenski literaturi skorajda ni. Vzorec epopejskega romana, ki hoče romaneskne junake po Lukácsu vključiti v prvotno »totaliteto« svetla, kar bi lahko raz-

umeli tudi kot poskus, da se posameznik iz svoje zasebnosti dvigne na raven javnega obstoja, je poskušal v obdobju socialnega realizma uresničiti zlasti Prežihov Voranc, vendar neuspešno, kot je Lukács sodil že za Tolstojevo *Vojno in mir* — v *Dobrodošlo, Požganci in Jamnici* se v obliki kolektivnega romana in na ozadju družbenozgodovinskih procesov predstavljajo vendarle predvsem usode posameznikov, ki pripadajo zasebnemu svetu, s tem pa drugačnim tipom romana. S tem ostaja za slovenski roman relevanten samó še deziluzijski roman kot tisti tip, ki morda skriva v sebi specifičnost tega romanopisja, se pravi tisti vzorec problemskega romana, v katerem se spor med posameznikom in svetom, med smislom njegove zasebnosti in t. i. stvarnostjo, zapleta in razpleta na ravni, ki je nemara tipično slovenska.

10. Deziluzijski roman je reprezentativen tip slovenskega romanopisja, saj mu lahko pripišemo večino najpomembnejših besedil, vendar s pripombo, da dobi deziluzijski roman v slovenskem sociokulturnem prostoru poteze, ki jih v evropski literaturi praviloma nima, se pravi v romanih Jacobsena, Gončarova, Turgenjeva, Flauberta, ki jih ima Lukács za primere takšne romaneskne proze. Kot specifično slovensko določilo stopa v ta tip romana junak, ki ni samo nosilec »lepe duše«, razoračane nad svetom in zato umaknjene v pasivno držo svoje zasebnosti, ampak se ob tem čuti za žrtev tega sveta; kot nedolžna in včasih tudi grešna žrtev, ki pa v slehernem primeru izkuša na sebi krivično moč stvarnosti (biološke, družbene, zgodovinske, celo metafizične). Ta vzorec je prepoznaven že v torzu slovenskega »romana pred romanom«, v Prešernovem *Krstu*, kjer je Črtomir pravi nosilec deziluzije in žrtev. *Deseti brat* je kot celota sicer primer naivnega romana, toda stranska zgodba o Martinku Spaku spada v območje deziluzijsko-žrtvenega modela. Prvi pravi primer takega romana je Stritarjev *Zorin*, saj pod zunanostjo idejnega romana oblikuje predvsem temo deziluzije in žrtve. Vrh je ta tip romana dosegel s Cankarjevimi romani od *Tujcev* do *Milana in Milene*, ki so zato v tem smislu najbolj »slovenski«. Toda vanj smemo uvrstiti tudi Iz. Cankarja kratki roman *S poti*, predvsem pa poglavitna Pregljeva dela, po Cankarju v letih 1915—1925 osrednji romanopisni opus na Slovenskem; pri Preglju dobi ta tip romana katoliški smisel, saj gre za žrtveno deziluzijo v svetu, razpetem med grešnostjo in Boga. V socialnem realizmu se je Prežihov Voranc usmeril k romanu-epopeji, toda zasebnost, ki nosi posamezne epizode njegovih kolektivnih romanov, je primer deziluzijsko žrtvene tematike in s tem močnejše naslonjena na ta tip romana; podobno tudi posamezne plasti Kranjčevih del. Po 1950 postane deziluzijsko-žrtveni tip romana ponovno prevladujoči model slovenskega romanopisja. Utelesil se je v vseh pomembnejših delih okoli 1960 (Smolčev *Črni dnevi in beli dan*, Simčičev *Človek na obeh straneh stene*, Rebulov *Senčni ples*), v romanih P. Zidarja, V. Kavčiča in M. Rožanca; posebno varianto je razvil pri V. Zupanu vse do *Levitana*, svoj pojovni vrh pa dosegel v osrednjih tekstih L. Kovačiča (*Deček in smrt*, *Resničnost*, *Pet fragmentov*, *Prišleki*, *Basel*, *Kristalni čas*), kjer sta položaj deziluzije in vloga žrtve izdelana s posebno izrazitostjo. Končno bi isti romaneskni tip prepoznali tudi v tistih romanih 70. in 80 let, ki so po vsebini in formi najmodernejši (Seligova *Triptih Agate Schwarzkobler* in *Rahel stik*, Jančarjev *Severni sij*) vse do romanov, ki so značilen primer postmodernizma (Blatnikove *Plamenice in solze*). Kolikor je tip deziluzijskega romana žrtve najbolj reprezentativen model slovenskega romanopisja, je s svojo specifičnostjo seveda vezan na sociokulturne podlage slovenstva v 19. in 20. st.; s spremembo teh podlag je pričakovati tudi spremembo njegovih tipičnih vzorcev.

Franc Zadavec

Zavest o romanu in njegova »prva oseba«

v današnji slovenski literaturi

Za današnjo slovensko pripovedno prozo je značilno, da žanrsko ime »roman« izginja z njenih naslovnih strani ali pa kdo z ironično distanco zapiše *?Roman?*, kakor je storil Evald Flisar¹. V zadnjih dveh letih je izšlo blizu šestdeset pripovednih besedil, ki po obsegu in vsebinski strukturi presegajo novelo, večina pa jih nima vrstne določnice oziroma avtorji in izdajatelji ne povejo, ali gre za povest ali za roman; nemara jih je okrog sedem opremljenih z oznako roman. Druga besedila pa šele recenzenti, poročevalci in kritiki imenujejo kdaj roman pa tudi kratki roman, roman-kronika in podobno.

Zgovorno je, da se danes izogibajo poetiško-vrstni določnici tudi priznani romanopisci, kakor so Marjan Rožanc, Lojze Kovačič, Vladimir Kavčič, Pavle Zidar in še nekateri. Najbrž menijo, da z žanrskim imenom ne morejo zaznamovati nič svojevrstnega, da beseda roman ničesar ne pove o naravi in podobi življenja, o katerih v tekstu pripovedujejo, da je ta poetiški termin veliko manj določen, kakor sta npr. komedija in tragedija, ki nedvoumno napovedujeta temeljno občutje in obliko človeškega v besedilu. Pisateljska zadržanost pomeni nemara tudi, da bralca ne gre osvajati s poetiškiimi termini, ampak z osebnim stilom, z močjo samosvojega, enkratnega izraza in s tem, kako se zna umetnik soočati s seboj in z bližnjikom, kako začrtati in uresničiti svoje temeljno občutje življenja in sveta. Ta zadržanost je gotovo tudi znamenje, da naši pripovedniki niso obsedeni od poetiških norm in teorij, saj vedo, da so te le izpeljanke iz že ustvarjenih umetnin, torej iz »vzorcev«, ki za izvirnega oblikovalca še zdaleč niso obvezni. Videti je tudi, da se ne pustijo begati tudi od količinske poetike, ki ločuje besedila po obsegu oziroma po številu besed v njih, tedaj od poetike, po kateri je roman predvsem zato roman, ker ima več besed, kakor jih ima novela. Marjan Rožanc sicer pravi, da je romane »pisal z večjo pisateljsko skušnjo in jih opremil s številnejšimi podrobnostmi, tako da se v bistvu razlikujejo od novel samo po obsegu«². Prehitro pa bi sklepali, da zato prisega le na količinsko ločevanje proznih besedil. Skratka, numerična estetika ne more pojasniti, odkod in zakaj usiha pogostost tega termina v slovenski umetniški knjigi.

Današnje slovenske pripovednike družijo tudi samoumevna misel, da ni romanesknega modela, ki bi veljal za vsakogar in za vse čase. Vitomil Zupan, na primer, ne veruje »v model romana«³, Andrej Hieng izjavlja, da si ni moč ustvariti niti lastnega romanesknega modela⁴. Tudi Lojze Kovačič ve, da se vsebina in oblika pogojujeta, zaradi tega si romanopisec ustvarja »svoje vzorce«, ne enega, ampak vsakič drugega, in jih spreminja. Zato svojim stvarem najraje reče kar »knjiga pripoved, besedilo, tekst«⁵. Lastna izkušnja jim torej pravi, da je romanopisec pri vsakem novem besedilu spet na začetku, pred novo besedo in obliko, pred razjo in zoritvijo nove, drugačne vizije življenja in pred njenimi komaj slutenimi razponi, da mora

slediti tej novi in drugačni »obsedenosti«, ki se hoče in mora potrditi samo v svoji obliki. Vsakič je tako, naj se tudi zdi, da umetnik vse življenje pripoveduje en sam roman in eno samo novelo. In če za hip še sledimo L. Kovačiču: »Jezik duše« je tista substanca, ki ji je dati obliko, »stalna muzika v nas« se mora »dopolniti in formirati« v okoliščinah zgodovine⁶. Ta substanca in njena oblika sta aksiom umetnosti in umetnine in se ne moreta in ne smeta podrediti slepilu, diktatu, obredu te ali one poetike, estetike in ideologije, ne »visoki maši esteticizma« in glorificiranju pesnitve kot take.

Vsak roman je potemtakem jezik osebne substance, je njena oblika. Zato je roman tudi neomejena oblika oziroma je omejen le s subjektivno substanco — zanj ne obstajajo nikakršna ritualna pravila.

Seveda, roman se razlikuje od nekdanjega epa in od novele, od njiju se zares loči tudi po obsegu. Toda v resnici se loči od njiju predvsem po drugih znamenjih. V nasprotju z epom, ki pripoveduje o totalni skupnosti in posameznikovi usodi v njej, je roman že od začetkov pripoved predvsem o osebnem, o enkratnem, pa tudi njegov pripovedni ton je manj »poročevalski« in bolj oseben, kakor je v epu. In če prehodi subjekt v romanu razne smeri in sestavine svojega življenja totalno, tako rekoč od začetka do konca, prehodi v noveli tematično zožen življenjski odsek, ki se ponavadi tudi nepričakovano prekine.

Priznati velja, da vprašanje, kaj je totalno ali celovito v romanu, ne obstaja na obrobju poetičskih premišljevanj današnjih slovenskih pripovednikov. Alojz Rebula meni, da roman kot umetniška vrsta mora zagotoviti človeka kot »celoto«, zajeti mora njegovo zasebno bivanjsko usodo, ki je hkrati tudi podružbljena⁷. Po njegovi presoji je današnji roman na prelomu — včasih še sinteza subjekta in zgodovine, včasih pa le »sektorski«, kakršnega piše Julien Green. Lojze Kovačič je glede celovitosti subjekta v romanu zadržan, če že ne kar skeptičen. Prepričan je, da dandanes nihče več ne zna in tudi ne more »govoriti o človeku kot celoti«, saj je današnji človek »specialist«, specializirani so zato tudi pisatelji: ta obvlada bolj politično, drugi vesoljsko, tretji subtilno tematiko človeškega, nobeden pa ne obvlada celote človeškega, kakor jo je na primer še Lev Tolstoj kot romanopisni »enciklopedist«.⁸ Če Kovačič ločuje v stvarih človeškega današnjega specialista od prejšnjega enciklopedista, ločuje Rožance sodobni ali moderni roman od klasičnega po naravi romanesknega junaka, ločuje sicer podobno kot Kovačič, le da umetnostno imanentno. V klasičnem je junak prepričan, da je istoveten s svetom, pa mu svet dokaže njegovo tragično zmoto, moderni roman pa postavlja osebo in dogodke v svet, v katerem človek ni več prepričan o svoji istovetnosti s svetom in se utemeljuje le še »po sebi in zase«, ker tudi ni več sveta kot celote, ampak »smo le še posamezniki«.⁹ Je to Rožančev odvod iz eksistencialistične filozofije ali pa je človekova dejanskost zares taka in je ni mogoče razložiti ne s tako ne z drugačno sistemsko modrostjo?

Lojze Kovačič pravi v *Kristalnem času*, da bi moral biti nadčlovek, kdor bi hotel izčrpno opisati človeka, tako sebe kot bližnjika. »Človek, ki misli, da dela portrete drugih, dela zmeraj samo avtoportret. Tisti, ki začne z 'on', konča z 'jaz', čudno, in oni, ki začne z 'jaz', konča z 'on', to je najmanj čudno. Nihče ne more razložiti nič o drugem, razen da mu pripiše svoje misli in občutke.«¹⁰ Podobno razmišlja tudi Marko Sterle o svojem romanu: »Ta knjiga je avtobiografija kot 'Gulliverjeva potovanja', kajti sprevidel sem: človek komajda pozna sebe, kako naj bi poznal še koga drugega, kako naj bi vedel, kaj se skriva tam notri, v drugem človeku. Velikokrat ne razumemo niti vprašanj, kako naj bi potem poznali odgovore.«¹¹

Taka spoznavno močno omejevalna drža zakoličuje pripovedovalčevo vsevednost ter odpira vprašanje, kdo v romanu pripoveduje in o čem sploh lahko pripove-

duje in ali je smiselno pripovedovati v »tretji osebi«, ko pa niti sebe ni mogoče celovito opisati, in še vprašanje, kako napraviti »objektivno prozo«, ko pa je tudi subjektivna človeško nezadostna. Pripovedovati je varno oziroma je varnejše torej v prvi osebi. Prvoosebna pripovedna drža pa seveda ne pomeni, da je v sodobnem romanu konec analitičnega in kritičnega odnosa do sebe in do družbe; res je le, da je obrat k pripovedi v prvi osebi odkrito priznana vstopnica za vstop osebnega in celo avtobiografskega v roman, ki ima v njem nesporne in ničkolikokrat »preverjene« pravice, je volja izpovedati svojo neponovljivo duhovno in čustveno substanco neposredno, z »jaz« obliko.

Prvoosebna pripoved v romanu in v daljši prozi sploh je danes izrazita značilnost slovenskega pisateljstva. V dokaz naj navedem le nekaj besedil zadnjih dveh let: Franček Rudolf, *Zapiram mlin, odpiram mlin* (1989), Jani Virk, *Rahela* (1989), Marko Sterle, *Človek z zamudo* (1989), Marjan Rožanc, *Umor* (1990), Lojze Kovačič, *Kristalni čas* (1990), Pavle Zidar, *Mlaj* (1990), Nada Gaborovič, *Malahorna* (1990), Marjeta Novak-Kajzer, *Posebne nežnosti* (1990), Brane Gradišnik, *Nekdo drug* (1990), Vladimir Kovačič *Vlak* (1990), Branko Šömen, *Hoja po vodi* (1990).

Množičnost prvoosebne pripovedovalca odriva iz slovenske proze nacionalni in socialni navdih, ki sta stoletja sosnovala našo literaturo, da je prav zavoljo njune živosti pomembna ustvarjalka narodne zavesti in kulturne moči. Premik od tretje k prvi osebi povzroča najbrž tudi pojav, ki ga veliki romanopisci 19. stoletja še niso občutili. Njihova »tretja oseba« včasih zelo večje razkriva družbena nasprotja, še posebej v ruskem romanu. Dandanes pa so sociologija, politologija in druge družboslovne znanosti polne objektivne problematike in jo kar naprej uzaveščajo s statistiko in drugimi medijskimi jeziki. Samo skrajnje veliko pisateljsko pero bi moglo z njimi tekmovali, človekovo družbeno mnogopovezanost jasneje osvetliti, kakor jo morejo te znanosti. Misel, da jim ni mogoče biti enakopraven, ali pa misel, da je pisatelj prav zaradi njih poslej odvezan od »nalog«, ki so jih šteli za svoje francoski in ruski skladatelji 19. stoletja — nedvomno večata možnost za umik od objektivne proze in širita prostor za prvoosebno pripoved.

Še globlji vzrok za odmik od objektivizma k subjektivnemu in avtobiografskemu je nemara iskati v posebnosti današnje civilizacije, ki v človeku stopnjuje zavest o času in mu občutje časa/razmer spreminja že kar v preganjavico. Odtod tudi spoznanje Milana Kundere, da epski subjekt današnjega romana ni izmišljeni in zgolj eksperimentalni jaz, ampak je pravi avtobiografski jaz, ki je v spopadu s stvarnimi in iracionalnimi, tudi »slepimi« in zato nevarnimi silami časa.¹² V dialogu romana *Menuet za kitaro*... pove Zupan podobno misel, da namreč današnji besedni umetnik še posebej napeto opazuje življenje okrog sebe in se upanju navkljub ne more znebiti strahu.¹³ Naravno je tedaj, če Zupan na vprašanje, kaj tačas piše, odgovarja, da piše »roman, avtobiografskega. Kakor vsi drugi...«¹⁴ Torej tudi vsi drugi so nekako prisiljeni pisati avtobiografsko in v prvi osebi. Na take misli je moč navezati tudi Kovačičevo, da je avtobiografski roman hkrati tudi »zgodovinski«, takšen pa tudi zato, ker noben pisatelj ne more skriti svoje družbene, socialne lestvice. Tudi s te strani ostaja prva oseba ne le utemeljena, ampak celo bistvena za roman, kakor ostaja bistvena tudi s psihološke strani: tudi tretje osebe ni mogoče izdelati »mimo svojih izkušenj«, saj v romanu ni temeljnega življenjskega izkustva, »če mene ni zraven«.¹⁵

Tudi v Rožančevem romanu *Umor* je nekakšen filozofski ključ za prvo osebo kot pripovedovalca in sestavljalca besedila. Znanstvenik, ki v tem romanu raziskuje nepojasnjeno smrt hrvaškega slikarja v Parizu, se vprašuje tudi o svoji odgovornosti do »objektivne stvarnosti« in pravi, da o njej še zmerom nima »niti pojma«, pa če-

tudi jo »išče« že desetletje in čez. Zato hoče biti poslej odgovoren »predvsem lastni eksistenci, ker »z ustvarjanjem lastnih vrednot ustvarja(m) vrednote vseh« in še zato, ker je »merilo mojih dejanj moja osebna vest, v kateri sodelujejo vsi moji prijatelji in znanci, sodelujeta pa tudi hudič in bog.«¹⁶

Odgovornost kajpada ni pogoj za prvoosebne pripovedovalca, pa čeprav rabi ta oblika kdaj tudi za dokaz o večji verodostojnosti pripovedovanega. Prvoosebni-ka utemelji Rožanc drugače, takole: Res je »zanemarjenje zunanje resničnosti v imenu človekove notranjosti, v imenu duše, ki se slednjič prepozna in razživi le v kolektivnem, v narodnem ali razrednem, pripeljala do fašizma in do komunizma, do načrtnega uničevanja človeškega bitja«, toda človeštvu ostaja še zmerom en sam izhod: »Poskusiti še enkrat staviti spet nase, še bolj odločno in še bolj tvegano, na še bolj poosebljen način — samo to je izhod, če nočemo, da se bo vse individualno do kraja izgubilo v nekakšnem objektivistično obvladanem svetu. To je tako rekoč imperativ. To je tudi tista dejanska odgovornost do svobode.«¹⁷

Evropski subjekt je bil v polpreteklosti in je še danes obremenjen z absoluti: z ekonomskim individualizmom, z rasizmom in nacizmom, s socialno popolnim kolektivizmom, z njimi in s sorodnimi izmi je prav fanatiziran, zmaličen in samemu sebi odtujen. Zatorej je nujna personalna revolucija, prenova subjekta, ker samo prenovljen lahko izžareva preroditeljsko kakovost. Prerajati more samo poosebljen jaz, samo prost vsake dogmatike lahko pristno izpove človečansko količino, le prezorjeni prezori tudi svojega bralca. »Samo to je izhod,« samo skozi lastno prezoritev pelje pot vstran od lažnega objektivizma, drži pot k resnici, in samo etična poglobitev samega sebe je dejanska odgovornost do »svobode« sebe in vseh. Skratka, romanesknega prvoosebni-ka terja in utemeljuje vseh dogem osvobojeni »jaz«.

Prvoosebna pripoved je potemtakem z ene strani izraz notranjih, psiholoških umetnostnih zakonov, z druge pa obramba subjekta pred dogmatskimi »vrednotami«, ki preprečujejo osebno, izvirno, postavljajo skupinsko moralo pred osebno odgovornost, poetiko in estetiko nad neujarmljivo in neponovljivo osebno ustvarjalnost. »Jaz« pripoved temelji torej tudi na volji, da si subjekt ohrani samosvojest, identiteto v množičnem subjektu.

Ločiti je dvoje prvoosebni-ka pripovedovalcev, izmišljenega in avtobiografskega ali konkretnega. Izmišljeni je X-oseba, ki pripoveduje svojo zgodbo kot prva oseba (*Posebne nežnosti, Rahela*), pripoveduje jo tako, da se ogiba dokazljivih podatkov o sebi in soosebah, pripoveduje brez »zgodovinskih« imen. Čas in dogajalni prostor sta sicer lahko imenovana, »zgodovinska«, nje same in sooseb pa ni mogoče identificirati čez tisti obseg, v katerem jih identificira in napravi pristne njena domišljija. Izmišljena prva oseba ostaja fikcija skupaj s spremljevalci.

Avtobiografski prvoosebni pripovedovalec pa pripoveduje o sebi, bližnjih in času z neke zrele točke, zapisuje imena dokazljivih oseb, dogajalnih prostorov in dogodkov. Njegove teme so različne, od ljubezni do duhovnih in zdravniških pustolovščin, od življenja v družini do vprašanj umetniškega ustvarjanja in do umetnikovih soočanj z ideologijami.

Če izmišljena prva oseba dela »čisto« literaturo, povezuje avtobiografska fikcija in dokument, ki ga seveda svobodno osvetli. Včasih se sklicuje na »strice«, »tete«, »dede«, na očeta in mater, ki so jim kaj povedali (*Odpiram mlin, zapiram mlin, Malahorna, Hoja po vodi*), ubeseduje zgodbo svojega otroštva in mladenišтва v krogu rodu in vpetosti v čas, je »knjiga«, v katero vrisujejo nekdanje in sedanje življenjske moči svoje duhovne in moralne posebnosti.

Obstaja še tretja vrsta prvoosebne pripovedovalca, namreč spojeni ali sintezirani »jaz« ali izmišljeni in konkretni obenem. Takšen je pripovedovalec v Rožan-

čevem romanu *Umor*. Njegova »prva oseba« je najprej Parižan, umetnostni zgodovinar in estet, ki hoče s pozitivistično raziskavo razbliniti skrivnostno smrt hrvaškega slikarja Josipa Lhotke (Josipa Račića, umrl leta 1908). Skoraj detektivsko obiskuje mesta in umetnostne muzeje, kjer se je Račić mudil oziroma kjer so njegove slike in kjer menda še živijo, ki bi pomagali odgrniti resnico o njegovi smrti. Dogajalni prostori so Pariz, München, Zagreb, Dunaj pa tudi London in Ženeva, kjer se leta 1918 tarejo srbsko-hrvaška politična nasprotja, Račić pa naj bi bil žrtev »dramatične politične dejavnosti, političnih strasti in spletk« v pošastni »balkanski krčmi« (Krleža), zaradi česar avtor umešča njegovo smrt v leto 1918.

Francoski umetnostni zgodovinar pa je že v praznasnutku avtobiografski. Rožančeva odločitev, da ta estet raziskuje umetnikovo smrt, namreč še zdaleč ni naključna ali zgolj želja po dražljivi objektivistični temi, kakor niso naključne tudi njegove eidetične ubeseditve likovnih umetnin. O piscu romana *Umor* je namreč znano, da je v otroških in mladeniških letih skoraj obsedeno »risal, risal in spet risal«, se zaradi risarske strasti vpisal v šolo za oblikovanje, potem si je zaželel še slikarske akademije, vendar je bil zanjo že prestar.¹⁸ Torej je prvinska avtorjeva slikarska demonija v romanu motorični motiv za skoraj detektivsko iskanje Račićevega morilca, številni opisi likovnih umetnin in umetnostnih slogov od impresionizma do nadrealizma, od Maneta do Picassa in drugih, je vsa umetnostna erudicija prav avtorjeva, Rožančeva, ne pa erudicija francoskega intelektualca.

»Prva oseba« pa je avtobiografska še po neki bistveni sestavini: med snovanjem tega romana pričakuje avtor tudi lastno smrt. To pa pomeni, da so umor, smrt in refleksije o njih avtorjeva osebna snov in misel. Rožanc v »opombi prevajalca« sicer ironično pravi, da je dejstvo, da francoski intelektualec »z raziskovanjem ozadja smrti Josipa Lhotke pravzaprav ves čas napoveduje svojo lastno smrt«, popolnoma literarno, izmišljeno. Ker pa je v nadaljevanju ironije Francoz ubit, njegova smrt pa sopovod, da Francija uvede vizume za Jugoslovane, je smrtna kazalka obrnjena na pripovedovalca romana sploh, torej na dvojnoenojnega prvoosebna. Dvojnoenojnega pripovedovalca potrjuje tudi Rožančeva tehnopoetska refleksija v »opombi prevajalca« o pomešanosti dokumentarnega in fiktivnega. Francoz je v »realijah« nemara zagrešil kakšno pomoto, »prevajalec« pa je opustil popravke pod črto, saj bi bralcu z njimi ustvaril »distanco, nekakšen odtujevalni učinek, ki bi besedilu dal pečat dokumenta, ko je vendar najčistejša literatura«. Ali določneje: svoje zapiske je pričel »kot znanstvenik in pozivist«, zapisovanje pa ga je »zaneslo in je vse bolj popuščal svoji domišljiji. Racionalistična distanca do predmeta in njegova neizčrpna erudicija sta ga vse bolj in bolj zapuščali, dokler se ni čisto do kraja izgubil v literarni fikciji. Na literaturo spominja tudi že sam postopek njegovega besednega oblikovanja — postopek, ki je sicer vedno bolj udomačen v drugi umetniški zvrsti, v likovni umetnosti, kjer je imenovan *new image*, pomeni pa slikarstvo v slikarstvu in torej tudi literaturo v literaturi.«

Primer Račić je, skratka, odskočišče za avtotematsko eksistencialno in za umetnostno refleksijo, za refleksijo o tragičnem izidu spora med umetnikom in politiko, za zapis o lastni umetnostni miselnosti oziroma o umetnini, ki je človekov najčistejši samoizraz. Račićevo slikarstvo ni nacionalno, ne pragmatično, ampak le razcvet življenjske moči, »moči osebnega«, ki je »temelj vsake prave umetnosti«, njegovi avtoportreti dokazujejo, da je umetnik avtonomno bitje, da je »obseden s človekom, zakopan v njegovo temačno in neodrešeno eksistenco«, da je personalist mimo vsakega personalizma kot sistema, ustvarjalec, ki se potrjuje v samoti, tam, kjer od-pove vse enosmerno, arhetipsko, ideološko, dogmatsko.

Dodajmo še, da dvojnoenojna prva oseba vgrajuje v svojo »raziskovalno« zgod-

Račiču pa tudi nekaj južnoslovanskih, med njimi Miroslava Račkega, Rista Vikanovića, Nadeždo Petrović, Ivana Meštrovića, Riharda Jakopiča, Ivana Groharja, Antona Ažbeta ter Miroslava Krležo, Tina Ujevića in Vlada Gotovca.

* * *

Kratek sprehod po današnjem slovenskem romanu in po poetski zavesti o njem tukaj prekinjam. Po tej zavesti je roman odprta, individualna oblika; in kakor povsod tudi na Slovenskem umetniki—samohodci zavračajo romaneskne vzorce, poleg tujih ne priznavajo tudi kakšnega lastnega za svoje romanopisje. Vedo, da naj bi roman obsegel celoto človeškega, hkrati pa vedo, da ubeseditve te celote ni uresničljiva, saj je ni mogoče niti do kraja spoznati. Nekateri tudi dvomijo, da je moč napisati objektivni roman, saj je družba danes nepregledni stroj, posameznik v njem pa ujetnik, s čigar ujetništvom se ukvarjajo številne znanosti.

Zato tudi ne preseneča, če stopa v ospredje pripoved »prve osebe« ali če današnji romanopisci o avtobiografskem pripovedujejo več kakor v kateremkoli obdobju slovenskega romana. Premik od »tretje osebe« k prvi zatorej ni samo tehnopoetska zadeva, taka je nemara še najmanj, ampak temelji na prepričanju, da o človeškem še največ pove, kdor pripoveduje svojo življenjsko izkušnjo. Premik izvira hkrati tudi iz težnje po osebni prenovi. Prvoosebni je kritičen do sebe, obenem pa kritično presoja bližnjikov obraz: z obeh je moč natančneje brati duhovne in moralne brazgotine, ki jih vanju vrisujejo strasti današnje civilizacije. Roman s prvo osebo torej ni znamenje umetnikove narcisoidnosti, ampak je sredi slovenskih in evropskih fundamentalizmov tendenčen, tendenčen tudi v smislu personalne preнове: ti, ki bereš prvoosebni roman, se po »prvi osebi« zavedi sebe, tudi ti se sprašuj in išči sam odgovore, kakor se sprašuje in išče svoj smisel »jaz« v romaneskni obliki.

Opombe:

- ¹ Evald Flisar, *Noro življenje. ?Roman?,* Murska Sobota 1989.
- ² France Pibernik, *Čas romana. Pogovori s slovenskimi pisatelji,* Ljubljana 1983, str. 199.
- ³ Kakor pod 2, str. 30.
- ⁴ Kakor pod 2, str. 69.
- ⁵ Kakor pod 2, str. 115.
- ⁶ Lojze Kovačič, *Kristalni čas,* Ljubljana 1990, str. 126—131.
- ⁷ Kakor pod 2, str. 38.
- ⁸ Kakor pod 2, str. 114.
- ⁹ Kakor pod 2, str. 199.
- ¹⁰ Kakor pod 6, str. 160.
- ¹¹ Marko Sterle, *Človek z zamudo,* Ljubljana 1989, str. 19.
- ¹² Milan Kundera, *Umetnost romana,* Ljubljana 1988, str. 41.
- ¹³ Vitomil Zupan, *Menuet za kitaro,* Ljubljana 1975, str. 411.
- ¹⁴ David Tasić, *Demokracija — duh iz steklenice,* Ljubljana 1988, str. 117.
- ¹⁵ Kakor pod 2, str. 114.
- ¹⁶ Marjan Rožanc, *Umor,* Ljubljana 1990, str. 9.
- ¹⁷ Prav tam.
- ¹⁸ Kakor pod 2, str. 190.

Silvija Borovnik

Ženske letijo v nebo

Ob romanu Berte Bojetu *Filio ni doma*

O ženski literaturi kot o špinači

Res je sicer, kakor pravi pisatelj Vlado Žabot, namreč da »držijo slovensko literaturo pokonci pisateljski norci in njihove žene«, obenem pa je res, da na Slovenskem pišejo tudi ženske (kaj je z njihovimi mošči, žal ne vem). Literarna zgodovina oziroma kritika jim v glavnem ne posvečata pogoste in včasih tudi ne prav prijazne pozornosti, pa tudi literarnih nagrad navadno ne dobivajo. Še pred nedavnim mi je znani literarni zgodovinar navrgel, da je literatura, ki jo pišejo ženske, »tako ali tako vsa trivialna«, nato pa kljub mojim odprtim ustom nemudoma zapustil prizorišče, češ — ukvarjajte se vendar s kako bolj resno temo. V času torej, ko so poglavja iz literature, ki jo pišejo ženske, kot samostojna predavanja ali seminarji v svetu že zdavnaj našla pot tudi v univerzitetne predavalnice, od tam pa v mnoge diplomske naloge ali dizertacije, Slovenci o svoji »ženski literaturi« zelo malo vemo. Slišali smo sicer za nekaj literarnih dam iz preteklosti, toda tudi zanje ne moremo vedno povsem natanko vedeti, ali so »zaslovele« zaradi literarne nadarjenosti in delavnosti ali pa le zaradi intimnih vezi z znanimi moškimi. Pogosto se obnašamo, kakor da ženskega literarnega ustvarjanja na Slovenskem sploh ni. Pri Mladinski knjigi v Ljubljani je pravkar izšla knjiga z izborom besedil iz slovenske nove proze, med katerimi pa ni seveda nobenega besedila izpod ženskega peresa. Saj ne da bi moralo biti, toda že kar simptomatično je, da ga ni. Če slovenske pisateljice že ne pišejo zelo številčnih proznih ali pesniških ciklov (toda tudi take se najdejo!), to še ne pomeni, da njihove literature sploh ni. Toda zgodovino pišejo moški, vsaj do nedavnega so jo, prav tako kot tudi slovensko literarno.

Ker sem v glavnem pri vseh, s katerimi sem se že kdaj pogovarjala o tem, ali »ženska literatura« sploh obstaja, in če, kaj je zanj značilno, pa o tem, ali jo imamo tudi Slovenci, in če, kakšno, opažala izraz, s kakršnim sem se nekoč v vrtcu med goltanjem obvezne špinače spakovala tudi sama (...), me je ta siloviti in predsodkov polni odpor začel zanimati. Tokrat naj, če drugega ne, nanj vsaj glasno opozorim, to razmišljanje pa naj bo uvod za zapis o izpovednem plazu Berte Bojetu, romanu *Filio ni doma* (1990). O knjigi torej, ki jo je napisala ženska.

Gremo mlinčke talat

Pred izidom tega romana je kot pesnica v *Žabonu* (1979) zapisala: »Krenil je čas, obstati ne morem.« Že v tej pesniški zbirki je vse podrejeno erotiki, približevanju in oddaljevanju t. i. ženskega in moškega načela. Pri tem ostaja telesnost njuno edino

trajanje. Razpetost med ženska pozelevanja in moška odhajanja izraža tudi protest zoper čednost, privzgojeno le dekletom, in željo po erotičnem potepuštvu, prihranjenem le za moške.

Vse te sestavine v romanu znova srečamo tako, da obnavljajo, ponavljajo in potrjujejo pisanje kot način vzpostavljanja izgubljene (odvzete?) prvinske ženske identitete. Nekateri poetične prisposode iz *Žabona* se v romanu ponovijo kar dobesedno: npr. »igra mlinčkov« (»mlinčke talat«) kot spomin na otroško vznemirjenost ob prvem stiku dveh teles (v *Žabonu*: »igranje mlinčkov / z dotikom roke / v srčko roke«; v *Filio* pa se skrivnostni dotik dlani spremeni v enako prijetno razpiranje telesa, v igro dotikajočih se bokov). V romanu so te kot tudi druge podobe iz ženskega otroštva prepovedane, deklice npr. skrivajo svoje punčke pod krila, sicer bi jim jih vzeli. Toda biti ženska je tako v poeziji kot prozi Berte Bojetu zdaj bes in breme, še večkrat pa sreča in z ničimer zamenljiva strast.

Ptiči in ptice

V drugi pesniški zbirki Berte Bojetu *Besede iz hiše Karlstein* (1988) se moški—potepuh, po kakršnem sega ženska v *Žabonu*, spremeni v Gospoda, Vladarja, Gospodarja. Takega srečamo zdaj tudi v romanu. Ženska ni več njegova vzporednica, temveč sužnja, ki pozna le enega Boga: Njega. Tudi njun vzajemni, pa naj je bil to vzajemno strasten, vzajemno srečen ali vzajemno zajedalski odnos, se v romanu preoblikuje. Ženski stiki z moškimi postanejo bolj ali manj nujni, če pa že obstaja čustvo, je to prej na ženski kot na moški strani, zmedeno in kratko. Vzajemnosti, četudi »samo« erotične skladnosti, v romanu ni več. Moško in žensko načelo sta v njem tudi fizično ločeni. Na ostro ločnico opozarjajo občna lastna imena kot Gornje mesto (za ženske), Spodnje mesto (za moške), Ženska pot itd. Izraz ženske podrejenosti je razviden tudi v slovniških oblikah, beremo namreč: »Ujela sem nekaj besed o nagradi bienala, o plesu in letenju ženskih ptičev (...)«, namesto: *ptice* (str. 5). Maskulinizirano je tudi ime Filio kot ime za deklico; že ob prvem branju naslova imamo tako vtis, da gre za napako (napačna sklanjatev), šele kasneje pa izve-mo, da je osrednja oseba ženska z moškim imenom.

Moški v tem romanu odkriva žensko tako, kakor je zapisala Simone de Beauvoir (*Drugi spol*, 1949), namreč ko odkrije lasten spol, ženska kot utelešenje spolnosti pa mu vzbuja grozo in odpor. Njegovi organi so v tem romanu kot po Schopenhauerju pravo žarišče volje, so protipol volje možganov. Kot taki živijo samostojno življenje, »možganov« pa je moškega spričo njegove mesene svojeglavosti sram. V *Filio* moški časti falus, dokler mu pomeni transcendenco in aktivnost, dokler mu rabi za pridobivanje lastnine, tj. ženske, sramovati pa se ga prične, ko postane zgolj pasivno meso. Moški v *Filio* so nabite, hotne mišice brez pameti. Ko jih zapusti fizična moč, se sesujejo. Razen Urija so nasilniki, kreature. Svet, v katerem se gibljejo ženske, pa je svet dovoljenega posilstva. Odnosov, ki bi jih same izbirale in določale, pravzaprav ni. Toda ženska, čeprav moškemu podrejena v fizisu, vendarle postane vladarica. Z intelektom uspe to Heleni Braas. Ženski intelekt na tem »Otoku« je nedobrodošel, zanimivo pa je, da se ga bolj od moških ogibljejo ženske — pisateljčino sporočilo, ki ga nikakor ne gre prezreti.

Ženska ženski — paznica

Med najbolj detabuizirane odnose v tem romanu spadajo gotovo odnosi med ženskami. Razen redkih izjem so popačenke, skoraj živali. Druga drugi so paznice, njihovi odnosi so medsebojno nadzorovalni. Rojene in vzgajane kot sužnje pravzaprav uživajo v tej vlogi in se je krčevito oklepajo tudi takrat, kadar se jim ponudi priložnost, da bi se je lahko znebile. Polnokrvnega, zlasti intelektualnega življenja ne zmorejo, lastno nesposobnost, da bi si ga izborile, pa opravičujejo s tem, da je pač tak »red«. Vlogo, nad katero tožijo, si izbirajo pravzaprav same z lastno omejenostjo in vnaprejšnjo pokornostjo. V romanu so samo na videz moški tisti, ki omejujejo svobodo žensk, pisateljčino sporočilo pa je ravno obratno: v resnici so to ženske same.

Filio in njena babica sta v tem tropu topoumnih žensk (kuharic, priležnic, rodnic, grobark itd.) veliki izjemi. Filio je slikarka. Njeno telo je zaznamovano z grbo kot s fizičnim znamenjem za duhovno drugačnost. Grba tako dopolnjuje njeno umetnost, ki nastopa kot nadomestek za lepo telo, pa tudi kot simbol za svobodo gibanja in misli. Filio se pusti odrivati in tišati, obenem pa ve, da je v umetnosti močna in silna ter da lepota njenega notranjega sveta premaguje zunanje nasilje in fizično nadmoč.

Mati in mama

V tem romanu je gotovo najbolj detroniziran odnos med materjo in hčerjo, nemaara najbolj v sodobni slovenski književnosti. Mati v njem ni nikakršna dobrotnica ali zaščitnica, še samica ne, ki bi po živalsko skrbela za svojega otroka. Prizor, ko se hči spominja matere, je mesto, ko se pripoved že v prvem poglavju prevesi v grotesko. (Filio slika mater kot ptiča s kremplji in peresi; mati se spremeni v ptiča, ki odleti.) Mati je hčeri popolna tujka, ki otroka rodi, ker ga pač mora, materinsko čustvo pa ni, kakor učijo knjige, nekaj, kar bi bilo ženskam prirojeno in samoumevno dano. Obratno pa je imeti mater nekaj, kar počiva v človeku in ga zaznamuje. Čeprav je mati za Filio popolnoma tujka (»Nikoli nismo skupaj jedle.«). Filio kasneje kot odrasla ženska slika prav njo, svojo zmedeno mater (»Obraz se mi je pokazal neko noč in drugi dan je bil ptič z njenim obrazom narejen. Kako me je bolela, ko sem slikala.«). Kljub babičini skrbi za vnukinjo je le-ta izgubljen otrok, ki zaradi patološkega odnosa mati—hči nikoli več ne bo »znala domov«. Mati, čeprav popolna neznanka, bo vedno kljuvala po njeni osebnosti. (»Vedela sem, da se bo naselila vame, kot novi strah.« in: »Nikoli ne bom varna. Vedno me bo kdo naseljeval in kljuval po meni.«)

Zato naj pripovedujem

Ne glede na to, ali govorimo o »ženski literaturi« ali o »literaturi«, ki jo pišejo ženske«, lahko v romanu Berte Bojetu brez kakršnihkoli slabšalnih atributov prepoznamo nekaj osnovnih značilnosti takega pisanja (pri sosedih Avstrijcih bi bili primer take proze romani Elfriede Jelinek). To so predvsem:

— Literarni protest zoper dvojno vzgojo, zoper dvojna merila pri določanju ženske in moške duhovne ter spolne svobode.

— V ospredju so odnosi med moškimi in ženskami, zlasti fizični. Pri tem posegajo pisateljice po temah, ki se jih navadno niso lotevale: v literarnih analizah ženskega in moškega družbenega in osebnega ravnanja pa potegnejo kratko — to je ravno v nasprotju z vsesplošnim prepričanjem o t. i. »ženski literaturi« — prav ženske in ne moški: sodobna ženska proza je do žensk na splošno veliko bolj neprijazna in razkrivalna kot proza, ki jo pišejo moški.

— Pogosta je proza s temami ali motivi patoloških odnosov med materjo in hčerjo, podoba matere v njej pa pada s piedestala vsesplošne dobre, ljubeče, skrbne varuhinje in zaščitnice otrok.

— K ženskim elementom v pripovedništvu sodi tudi izrazita težnja po pripovedovanju kot pisanju, ki predstavlja obliko upora zoper pozabo in obstoječe. Tudi Ingeborg Bachmann je v uvodu k romanu *Malina* zapisala, da »mora pripovedovati«, da je to nekaj, čemur se ne more upreti. To se navadno izraža s prvoosebno pripovedjo, s pripovedovalko namesto s pripovedovalcem, pogosto tudi v dnevniški obliki. Oboje najdemo v pričujočem romanu Berte Bojetu: prvoosebno pripoved Filio in dnevnik Helene Braas.

Christa Wolf piše: »Spominjanje je plovba proti toku.« Avtobiografsko in navidezno avtobiografsko, literarno pisanje pri ženskah je samodejen odziv zoper prizvojen in predolgo molčanje. V avtobiografijah postajajo ženske subjekti, t. i. »moja zgodba« pa možna, vzorčna zgodba vseh drugih žensk.¹

Iz rastlinjaka

Roman Berte Bojetu se z naštetimi lastnostmi ujema s terminom »ženska literatura«, če je s tem mišljena literatura, ki jo pišejo ženske. Povsem normalno pa je, da se le-ta tematsko kakor tudi slogovno razlikujejo od literature, ki jo pišejo moški. To, da je roman napisala Slovenka, ni v besedilu nikjer izpostavljeno, vendar ni tako nepomembno. To je vsekakor roman pisateljice, ki je lep del življenja preživela v socialistični Jugoslaviji. Vzporednice z »Otokom«, na katerem se odvija dogajanje, ne morejo biti zgolj naključne. Ženske na tem našem čisto konkretnem »otoku« so (smo) odraščale sicer uspešno neopazno — pod krinko nekakega vseljudsko- in vseženskodobrega — v precej podobnem pazniškem ozračju, v značilni umetni svobodi tople grede. Imele so (smo) enako kot ženske v romanu Berte Bojetu svoje varuhe in varuhinje — oglejmo si na primer samo goro člankov in referatov socialistične ideologinje Vide Tomšič, po besedah Franca Šetince »bojevnice za enakopravnost žensk v družbi, vendar ne pristajajoč na pozicije malomeščanskih feministk«, in po katere Besedi ne smejo ženske »nikdar ločiti svojega boja od boja proletariata«. Franc Šetinc pa je še 1978. leta (v uvodu k drugi izdaji knjige Vide Tomšič: *Ženska*, delo, družina, družba) zapisal: »Nov družbenoekonomski položaj odpira nove, neslutene možnosti za uresničitev dejanske enakopravnosti žensk.« (str. 6) Ta »prerokba« je doslej v Sloveniji udejanila samo »neslutenost«: žensko psihično in fizično izmučenost zaradi dela doma in v službi, izčrpanost ob strahu za preživetje, brezposelnost itd., drugega pa bolj malo. Žal bi razpravljanje o socialistični vzgoji in prevzgoji deklic, deklet in žena, povezani z romanom, presegalo okvir tega zapisa, zato ga velja prihraniti za drugo priložnost ali pa ga prepustiti v pretipavanje kakemu strokovnjaku za trivialne teme (npr. doc. dr. Miranu Hladniku). Literatura sodobnih slovenskih pisateljic se vsekakor nikakor ne ujema z afežejevsko podobo vzor-

nih socialistk, »véliki temi« proletariat ali narod pa jih sploh ne zanimata. Njihova literatura ni mitingaško »družbeno angažirana«, ker je, pa naj je to še tako paradoksalno, preveč lirična.

Roman *Filio ni doma* je tako uporno slikanje prepovedanih podob, zatrtih misli in iger, tabuiziranih dotikov in privzgojenih dopadljivosti. Prva sprememba, ki jo je spoznal pisateljčin Jaz, je, da v njem prebiva zgodba. Pripovedovanje te zgodbe je nujno, je vračanje k aktivnosti, pa čeprav le kot vnovično vrtenje v krogu: Sleherni pišoči Jaz je namreč spet in spet obsojen na samoto. Toda čas je krenil in vrnitve ni. Ostajajo verz kot iskanje, pesem kot iskanje, vrstica kot iskanje. Tudi literatura slovenskih pisateljic kot iskanje vsakršne identitete, še najmanj narodove. Le-to bodo najbrž še kar naprej iskali moški.

¹ Jutta Kolkenbrock-Netz und Marianne Schuller: *Frau im Spiegel. V: Entwürfe von Frauen in der Literatur des 20. Jahrhunderts.* Hrsg. von Irmela von der Lühe. Argument Verlag Berlin 1982, str. 154, 155.

Alenka Koron

Prispevki za žanrsko skico

Kovačičevega pisateljskega opusa

Uvod

Med slovenskim bralskim občinstvom, v literarni publicistiki in tudi v domači literarni vedi je v zadnjem času mogoče zaznati proces ali morda šele začetke procesa, ki se mu da reči kanonizacija nefikcijske umetniške proze v slovenski literaturi. Nefikcijske umetniške prozne zvrsti so aforizem, avtobiografija, biografija, pismo, dialog, esej, fragment, pridiga, literarni potopis in dnevnik.¹ Dodati bi bilo mogoče še spomine oziroma memoare, ki so lahko zajeti kot posebna oblika avtobiografije, saj so meje precej ohlapne². Tovrstno pisanje je pri nas zadnja desetletja količinsko v vzponu, pa tudi nekateri po nastanku starejši spisi so bili prav v zadnjem času v objavi postavljani pred javnost. To še posebej velja za nekatere od teh zvrsti, npr. avtobiografijo, esej, dnevnik in memoare, ki se pri posameznih piscih včasih na različne načine tudi žanrsko mešajo in prekrivajo. Za ponazoritev nekaj imen: Marjan Rožanc (eseji), Taras Kermauner (eseji, spomini, avtobiografija), Jože Javoršek (eseji, spomini, avtobiografija, tudi dnevnik in pisma), Igor Torkar (avtobiografija, spomini). Tu so še spomini različnih partizanskih borcev in voditeljev od Staneta Semiča-Dakija, Ivana Mačka-Matije, Mihe Marinka, Joža Vilfana, do Aleša Beblerja in drugih ter po drugi strani spomini informbirojskih žrtev in golootoških zapornikov, npr. Cvetka Zagorskega itd.; nadalje Josip Vidmar (spomini), Dušan Pirjavec (dnevnik), Edvard Kocbek (dnevnik).

Vsega tega pisanja kajpak še zdaleč ni mogoče imeti za umetniško prozo. Toda paralelno se je v sodobni slovenski beletristiki obilno razmahnilo romanopisje in krajša proza z izrazito avtobiografsko podlago, ki v nekaterih primerih prežema celoten pisateljski opus posameznega avtorja. Avtobiografskost je npr. značilna za Vitomila Zupana, spet Marjana Rožanca, nekatera dela Pavleta Zidarja, Borisa Jukića in Andreja Morovića in še prav posebej za Lojzeta Kovačiča. Toda življenjepisna dejstva, okoliščine in podatki so večinoma literarno adaptirani, spremenjeni in predelani ter ponavadi zakriti ali zamolčani. Nasprotno pa so pri Kovačiču načrtno in hoté razkriti, docela transparentni, kar se da verodostojni, »resničnosti« zvesti, in-

¹ Prim. Klaus Weissenberger (ur.): *Prosa-kunst ohne Erzählen: Die Gattungen der nicht-fiktionalen Kunstprosa*. Tübingen, Niemeyer, 1985 (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft; 34), kjer je vsaka od zvrsti tudi podrobneje obdelana.

² Rolf Tarot: *Die Autobiographie*, v: K. Weissenberger (ur.), n. d., str. 33.

tegralni del njegovih besedil. Z izjemo inicialk namesto osebnih in včasih tudi topografskih imen pri njem ni skrivalnic in ugank in potemtakem nikakršne kriptonavtobiografije, ampak se avtobiografskost stika z avtobiografijo oziroma se preliva in prehaja vanjo.

Ta trditev seveda implicira razločevanje med avtobiografskim ali tudi avtobiografičnim oziroma med avtobiografskostjo ali avtobiografičnostjo (v rabi so vse variante) ter med avtobiografijo. Res se po etimologiji oba izraza nanašata na opisovanje oziroma pisanje o lastnem življenju, gre pa za neenakovredna in pravzaprav različna pojma. Medtem ko je avtobiografija kljub aporijam in paradoksom v poskusih preciznejšega določanja njenih vsebinskih in formalnih karakteristik vendarle nekakšna (nefikcijska prozna) žanrska invarianta, se pojem avtobiografski lahko veže z različnimi proznimi zvrstmi, npr. romanom, novelo, črtico, kratko zgodbo itd., a tudi z neproznimi žanri, npr. v dramatik in v poeziji. Včasih ga nadomešča bolj posredna aluzija na »avtobiografske elemente« v določenem tekstu ali v skupini del. Drugo vprašanje pa je, ali so zveze, kot sta avtobiografski roman ali avtobiografska črtica, sploh prave žanrske oznake³.

A čeprav je pojmovna distinkcija med avtobiografijo in avtobiografskim romanom, pri kateri prihaja v publicistični rabi največkrat do netočnosti in zamenjav, v literarni vedi znana in uveljavljena⁴ in — ko je enkrat vpeljana — ne bi smela delati preveč težav, v praksi že zaradi raznolikosti tekstualne baze ne gre vse prav gladko. Povrh tega se teoretski argumenti, ki skušajo utemeljiti razliko med njima, takoj zadrgejo v gordijski vozeli temeljnega vprašanja o razmerju med resnico in fikcijo, realnim in imaginarnim, oziroma vprašanja o referenci in referencialnosti diskurza sploh. Eden najbolj razdelanih poskusov, kako ločiti avtobiografijo od avtobiografskega romana (in se pri tem spretno izogniti intrigantnim filozofskim razsežnostim), je Lejeunov. Po Lejeunu, ki stavi predvsem na pragmatiko, njegovo izhodišče pa je v glavnem lingvistično in formalno, je temeljni pogoj za avtobiografijo avtorjevo pričanje oziroma priznanje o avtobiografičnosti, tj. sklenitev avtobiografskega pakta z naslovljencem. Večina Kovačičeve proze temu kriteriju za avtobiografijo (vsaj če štejejo tudi retrospektivna avtorska priznanja) očitno ustreza. Po Lejeunu avtobiografski pakt prek družbeno kodificirane, a vendarle že v samem tekstu verifikabilne pogodbe (*contrat*) med avtorjem, delom in bralcem, zvabi bralca v igro z iluzijo. Nasprotno pa romaneskni pakt predpostavlja implicitno ali eksplicitno priznanje fiktivnosti⁵.

Konjunkturi v slovenski nefikcijski prozni produkciji in v sodobni avtobiografski beletristiki skuša po svojih močeh slediti, jo razumeti in razložiti tudi domača literarna veda. Poleg pridige, ki je imela poseben pomen v »suhih letih« slovenske književne tvornosti, je od vseh zgoraj naštetih nefikcijskih zvrsti pri nas razmeroma še najbolj obdelan esej. O povečanem zanimanju za vprašanja avtobiografije, avtobiografskosti, dnevniškega pisanja, spominke literature in »jaz« pripovedi, ki ga

³ Janko Kos npr. avtobiografskega romana med stoainpetdesetimi naštetimi ali podrobneje obravnavanimi zvrstmi romana sploh ni omenil. Prim. J. Kos: *Roman*, Državna založba Slovenije, Ljubljana 1983 (Literarni leksikon; 20).

⁴ Prim. npr. Roy Pascal: *The Autobiographical Novel and the Autobiography, Essays in Criticism*, 9. april 1959, str. 134—150. Prim. tudi geslo *Avtobiografija*, ki sta ga podpisala Jože Šifrer in Janko Kos v *Enciklopediji Slovenije I*, Mladinska knjiga, Ljubljana 1987, str. 153.

⁵ Prim. Philippe Lejeune: *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, str. 13—46.

imam hkrati za sledi in manifestacije kanonizacijskega procesa, pa priča serija slovenističnih in komparativističnih študij, razprav in drugih zapisov, tudi diplomskih in magistrskih nalog, nastalih v zadnjem času⁶.

Skupna značilnost teh spisov je, da načelno večinoma korektno navajajo temeljne lastnosti obravnavanih žanrov. To še posebej velja za dnevnik in spomine in v glavnem tudi za avtobiografijo. Zanimivo, čeprav morda nekoliko problematično, je, da Igor Grdina, avtor edine domače (a žal še neobjavljene) monografije o avtobiografiji doslej, spomine razume kot avtobiografiji nadrejen pojem ter glavnino svojega dela preusmeri v razučevanje avtobiografike: glede na uvodni zastavek je avtobiografika povsem na novo uveden, nikjer jasno preciziran pojem, ki mu omogoči, da slovenske avtobiografije in spomine obravnava združeno. V večini spisov je osrednji problem odnosa med dokumentom in literaturo, med resnico in fikcijo, ustrežno evidentiran, manj pa interpretiran: ni podrobnejše razgrnitve njegovih razsežnosti ali vsaj ne bolj radikalne razdelave konsekvenc. Zato ni čudno, da je v strokovnem pisanju pogosto in samoumevno rabljena oznaka »avtobiografski«, ki sloni ravno na tem odnosu, od vseh v obtoku pravzaprav še najbolj laksana in končno tudi najmanj reflektirana.

Z vso subjektivno pristranskostjo imam Kocbekove vojne dnevnike (*Tovarišjo in Listino*) in Kovačičeva dela za centralne katalizatorje kanonizacijskega procesa in interesa. Njihova ustvarjalna moč, sijajna pisava, visoki artizem, velikopotezna in — ob poudarjeni krhkosti posameznika, njegove naključne zgodbe ali morda usode, ter enkratnosti njegove poti skozi čas — gosta kontrastna mreža povsem osebne in intimnega zajemanja konkretnih tem, pa tudi univerzalnih človeških problemov v nekem kriznem obdobju, vse to so odlike, ki ne morejo biti sporne spontane in intuitivnemu dojemanju današnjih bralcev, pa naj so ti naključni ljubitelji beletristike, literarni sladokusci ali literarni znanstveniki. Domnevam torej, da se ta dela danes večinoma berejo kot literatura. Še posebej to velja za generacije, ki jim njihov dokumentarni truizem ni in ne more biti več prezenten v enaki meri kot neposrednim sodobnikom. Vsaj literarni znanstveniki pa se pri zvrstnem določanju ob Kocbeku, bolj kot ob Kovačičevih daljših tekstih, kjer je to skoraj samoumevno — saj Kovačič pač prihaja »iz druge smeri« — morda ne bi hoteli kar takoj strinjati, da gre vendarle (tudi ali predvsem?) za odlične romane.

⁶ Gre za naslednje spise: Darinka Jocić-Ambrož: Avtobiografska proza Lojzeta Kovačiča, *SRL*, 26, 1978, št. 2, str. 177—192; France Bernik: Avtobiografski liki v Cankarjevi pripovedni fikciji, *SRL*, 28, 1980, št. 3, str. 271—296; France Bernik: Avtobiografsko v novejši slovenski vojni prozi: tipologija pripovednih položajev, v: Boris Paternu & Franc Jakopin (ur.): *Sodobni slovenski jezik, književnost in kultura*. Filozofska fakulteta, Ljubljana 1988 (Obdobja; 8), str. 145—49; Marjan Dolgan: Vprašanje spominke literature, v: Boris Paternu & Franc Jakopin (ur.): *Sodobni slovenski jezik, književnost in kultura*. Filozofska fakulteta, Ljubljana 1988 (Obdobja; 8), str. 177—85; Miran Hladnik: Majcnov avtobiografski fragment med spomini in podoživljanjem: (poskus transformacijske literarne analize), *SRL*, 37, 1989, št. 4, str. 463—469; Igor Grdina: Vojni dnevnik Edvarda Kocbeka, *SRL*, 36, 1988, št. 4, str. 427—436; Franc Zadavec: Zavest o romanu in njegova »prva oseba« (v današnji beri): zapisek ob prvem »Kresniku«, *Delo, Književni listi*, 6. junij, 1991, str. 13; Mateja Dimnik: *Problem avtobiografske in erotične literature pri Henryju Millerju in njen vpliv na Slovenskem*. Dipl. naloga na oddelku za prim. knjiž. in lit. teorijo. Ljubljana 1988 (neobj.); Igor Škamperle: *Dnevnik kot oblika literarnega pisanja*. Dipl. naloga na oddelku za prim. knjiž. in lit. teorijo. Ljubljana 1990 (neobj.); Igor Grdina: *Avtobiografija pri Slovencih: od začetkov do nastopa moderne*. Magistrska naloga na odd. za slovenski jezik in književnost. Ljubljana 1991 (neobj.).

V čem je problem? Niti intimni dnevnik niti avtobiografija ali avtobiografske izpovedi, ki tvorijo glavnino in veliko večino Kovačičevega pisanja⁷, nista prava, eminentno literarna žanra v tradicionalnem pomenu te besede⁸ (kot to velja za triado lirika, epika, dramatika ali za zvrsti, kot so roman, novela, povest, črtica itd.). O njih se govori tudi kot o paraliterarnih (Dolgan) ali o polliterarnih (Kos) žanrih oziroma zvrsteh. Povrh tega pa niti po Lejeunu nadvse odločilen kriterij avtorske intence ne zagotavlja posebne lagodnosti pri preciziranju žanra. Nobeden od obeh avtorjev romansiranja intimnega dnevniškega oziroma avtobiografskega gradiva ni razglasil za svoj primarni namen. Kocbek, ki npr. v spremni besedi k *Listini* opravičuje in upravičuje avtorske predelave faktografske resnice v prid osebne resnice in večje umetniške prepričljivosti, in obenem paradoksalno zatrjuje, da dokumentarnost s tem ni izgubila na verodostojnosti, vseskozi govori le o svojem dnevniku⁹. Kovačič sicer v zvezi s svojim pisanjem včasih govori o avtobiografskem romanu¹⁰, ampak v podnaslovih se tako rekoč striktno izogiba žanrske oznake roman za svoje daljše tekste, največkrat sploh ne daje nobene oznake, *Prišleki* pa so npr. podnaslovljeni kot pripoved. Oznaka romansirana avtobiografija je spet neprikladna in niti avtor sam je nikdar ne uporabi. Glede na siceršnjo visoko raven pisateljske avtorefleksije in dovolj precizno literarno samorazčlemblo je to pač upoštevanja vreden podatek. A najmanj tako pogosto kot z oznako avtobiografski roman je svoje pisanje označil tudi kot avtobiografijo že v samih pripovednih tekstih (posredno nemara prvič v *Resničnosti*, večkrat pa od *Pet fragmentov* naprej). Toda označil ga je še kot spomin, izpoved, celo kot dnevnik, torej s samimi nefikcijskimi žanrskimi pojmi, včasih pa tudi z mešanico vseh. V sicer splošnem kontekstu esejističnega razmišljanja o današnjem trenutku romana, ki pa očitno meri tudi na njegovo prozo, je npr. zapisal, da bo literatura v tem »dorečenem svetu«

⁷ Janko Kos je npr. zapisal takole: »Kovačiča moramo zato prišteti k avtorjem — pri Slovencih je za to pisateljsko vrsto najznačilnejši Cankar — ki gradivo za svojo pripovedno prozo črpajo skoraj izključno iz lastnega življenja. Njihova proza je avtobiografija, izpoved, spomin na preživetje, sodba ali samogovor o sebi.« Prim. Spremna beseda, v: L. Kovačič: *Resničnost*, Mladinska knjiga, Ljubljana 1976, str. 218.

⁸ Prim. Janko Kos: *Očrt literarne teorije*, Državna založba Slovenije, Ljubljana 1983, str. 183.

⁹ Prim. E. Kocbek: *Listina*, Slovenska matica, Ljubljana 1982 (Spomini in srečanja, 2), str. 549. Kocbek pravi takole: »To poudarjam zato, ker se mi je ta sla po oblikovni obdelavi in vsebinskem dogajanju podaljšala celo v čas prirejanja dnevnika za tisk. Moje dnevniško gradivo me je tako dolgo stvariteljsko privlačevalo, dokler ga na nekaterih mestih nisem dopolnil v smislu dokumentacijske obogatitve ali spominske prepričljivosti. Svoje dnevniške zapiske pojmem namreč bolj kot svojo osebno zgodbo, ki jo moram čimbolj izdelano in prepričljivo izročiti prihodnosti, kakor pa kot brezosebne dokument, ki bi bil formalno avtentičen, v resnici pa razvojno steril. Tako je v dnevniku moja osebna resnica zadobila premoč nad faktografsko resnico v smislu umetniške resnice, ki je bolj zvesta integralu resničnosti kakor vsoti posameznih njenih delov. In vendar dokumentarnost z njo ni izgubila nič na svoji verodostojnosti.«

¹⁰ Npr. v *Delavnici*, v: L. Kovačič, *Preseljevanja*, Državna založba Slovenije, Ljubljana 1974, str. 417 f ali str. 464.

»... vseeno ohranila možnost, da bo ostala dnevnik, spomin, reminiscenca, vibracija resničnosti, razpršeno sevanje idej, miselni proces o zgodovinskih trenutkih in odražanje avtorja, njegovega življenja, njegove avtobiografije, njegove avtobiologije«¹¹.

Lojze Kovačič in avtobiografija

Ko se v *Kristalnem času* ozira nazaj, avtor pravi:

»Osebnost sem želel popisati lastno življenje, torej življenje tega, katerega ime bodo nosile platnice te knjige, ne pa kogarkoli drugega, do nespoznavnosti spremenjenega, izza katerega bi le tu in tam mogoče stopil sam. Tako sem navajen, da se mi ne zdi dobra stvar, pri kateri za obleko ne razbereš izvorno, ker je predaleč od snovi...«¹²

Kovačič piše o sebi in hoče pisati o samem sebi in svojem življenju čimbolj iskreno in »po resnici«, zvesto sledeč resničnosti, (kakor ni le po naključju naslov enega od njegovih romanov). To je zanj nedvomno estetski imperativ in etična odločitev hkrati, obenem pa je tudi eden od pogojev in temeljnih določil avtobiografije, zato je ob Kovačičevem opusu smiselno podrobneje osvetliti njene žanrske karakteristike. Avtobiografija ima v zahodnoevropski sferi dolgo in bogato tradicijo. S svojimi mojstroviniami od Avguštinovih *Izpovedi*, *Življenja* Benvenuta Cellinija, Rousseaujevih *Izpovedi*, do Goethejeve *Pesnitve in resnice* in Chateaubriandovih *Spominov z onkraj groba*, ki so bile obenem konstitutivne za izoblikovanje konvencije, in z drugimi pomembnimi dosežki svoje vrste ter z resnično množično povprečno produkcijo brezimnih piscev je ohranila vitalnost vse do današnjih časov.

V čem je torej njena specifičnost in kakšne so temeljne značilnosti avtobiografije? Za orientacijo in izhodišče vsebinske razčlenbe lahko rabita naslednji definiciji:

»/Avtobiografija je/ prozna retrospektivna pripoved neke realne osebe o svoji lastni eksistenci, kadar poudari svoje individualno življenje, še posebej zgodovino oz. razvoj svoje osebnosti.«¹³

In še druga:

»... /V avtobiografiji/ avtor za nazaj pripoveduje svoje lastno življenje in je pri tem vezan na dejstva, ki jih sicer z izborom, poudarki in interpretacijo lahko postavi v določeno osvetljava, ki pa so kot taka že vnaprej dana.«¹⁴

Definiciji sta, kot podobni izdelki te vrste, do določene mere tavitološki, krožne narave in pač nista idealni, v posameznostih, npr. kar se obligatornosti prozne forme tiče, sta celo oporečni. Toda za razgrnitev temeljnih pogojev žanra sta dovolj instruktivni. Zanj je torej značilna:

¹¹ Lojze Kovačič: Glosa k »današnjemu položaju srednjeevropskega romana«, *Delo, Književni listi*, 30. maj 1991, str. 13.

¹² L. Kovačič, *Kristalni čas*, Državna založba Slovenije, Ljubljana 1990, str. 162.

¹³ Prim. P. Lejeune, n. d., str. 14.

¹⁴ Prim. Klaus-Detlef Müller: Problem der Gattungsgeschichtsschreibung literarischer Zweckformen — am Beispiel der Autobiographie, v: *Textsorten und literarische Gattungen: Dokumentation des Germanistentages in Hamburg vom 1. bis 4. April 1979*. Hrsg. vom Vorstand d. Vereinigung d. Dt. Hochschulgermanisten. Berlin, E. Schmidt, 1983, str. 294 f.

1. Identiteta avtorja, v prvoosebni avtobiografiji (lahko so namreč tudi tretjeosebne) tudi pripovedovalca in junaka pripovedi. V tem se zelo razlikuje od biografije, kjer ta identiteta ni uveljavljena in kjer avtor opisuje življenje neke druge osebe.

2. Dolžina avtobiografije je sicer povsem poljubna, vendar pa ima avtobiografija svojo časovno globino, torej razsežnost v času, in predpostavlja gibanje v njem, takšno gibanje namreč, ki lahko ujame konture nekega življenja (definicija evocira to razsežnost z opozorilom na retrospektivno pripoved s poudarkom na zgodovini, razvoju lastne osebnosti). To jo načeloma ločuje od zgolj deskriptivnega avtopopretja. Pripovedovalcu je mogoče na pretekle dogodke gledati tudi z velike časovne distance, kar avtobiografijo po drugi strani družiti s spomini ali memoari. A medtem ko zajema avtobiografija bolj iz intimne, zasebne sfere, povzemajo spomini predvsem dogodke iz javnega življenja, pričevanja o pomembnih zgodovinskih odločitvah, dogodkih in sodobnikih, videnih ali doživetih skozi oči pogosto tudi v pomembnih javnih zadevah soodločujočega posameznika. Intimnost zapisovanja jo po drugi strani povezuje z dnevnikom, s katerim ji je skupno monološko zapisovanje, od njega pa jo razločuje manjša časovna distanca, saj gre pri dnevniku za markirano dnevno ali vsaj bolj ali manj redno, kronološko si sledeče zapisovanje vsebin, ki pa so spet lahko zelo podobne avtobiografiji kot taki.

3. Zahteva po avtentični, resnični pripovedi o življenju in zvestobi historični resničnosti. Ta zahteva jo bolj v vsebini kot v formi približuje historiografiji in (tudi prek memoarov) kroniki.¹⁵

Toda vse te značilnosti avtobiografije se v medsebojni interakciji v resnici relativirajo. Notranja dialektika osnovnih konstituant ima za posledico kontaminiranost vsake od teh značilnosti z drugo in šele tako se splete relevantna mreža temeljnih implicitnih predpostavk žanra in njegove specifikke.¹⁶ Rezultat pa je neizbežno nesamoidentiteta subjekta, sovpadanje oziroma stapljanje časovnih ravni in perspektiv in »mehčanje« resnice s hermenevtiko.

Pogoji za samorazumevanje avtorja oziroma subjekta, ki omogočajo pripovedovanje in pisanje avtobiografij, so zavest o izjemnosti, enkratnosti in dragoceni nenadomestljivosti vsakega posameznega življenja in so metafizične narave. Predpostavljajo preseganje mitske zavesti in zavest o človeku kot — vsaj glede na ostale predstavnike svoje vrste — avtonomnem zgodovinskemu bitju, ki pozna in občuti razliko med sedanostjo, preteklostjo in nepredvidljivo prihodnostjo. To je človek, ki se zaveda singularnosti svoje življenjske avanture in o njej pripoveduje drugim seveda tudi zato, da bi se vpisal v njihov (zgodovinski) spomin.

Razvoj avtobiografije torej sovpada z razvojem evropskega individualizma; od javnih zadev in zgodovine se obrača v privatnost, zasebnost, k osebni zgodovini in lastni zgodbi. Subjekt postane samemu sebi predmet, kot že pred njim mitološki Narcis se sreča s svojo podobo, s svojim dvojnikom, z Drugim v sebi in z lastno podobo v odsevu, v zrcalu. Vznemirjenost in fascinacija nad lastno podobo v zrcalu,

¹⁵ Prim. R. Tarot, n. d., str. 27—43 in ustreza gesla v *Meyers kleines Lexikon Literatur*, Mannheim, Wien, Zürich, Bibliographisches Institut, 1986 (Meyers kleines Lexikon).

¹⁶ Temeljno delo, ki sistematsko razvija implicitne filozofske predpostavke avtobiografije, je še vedno razprava Georgesa Gusdorfa: *Conditions et limites de l'autobiographie*, v: Günter Reichenkron & Erich Haase (ur.), *Formen der Selbstdarstellung — Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstportraits*, Berlin, Duncker & Humblot, 1956, str. 105—128. V nadaljevanju (precej skopo) povzgam nekatere bistvene postavke iz Gusdorfove razprave.

prepoznavanje sebe prek Drugega je, kot je znano, po Lacanu eden od pogojev samoidentifikacije, zrcalni stadij (v zgodnji otroški dobi) pa konstitutiven za normalno funkcioniranje jaza.

Krščanstvo je k razvoju individualizma prispevalo nove antropološke poudarke, obrat k notranjemu življenju, ki se odvija kot dialog duše z Bogom, izpoved in spoved njenih skrivnosti in grehov z vsó ponižnostjo in kesanjem. Vse to je razvidno tudi iz Avguštinovih *Izpovedi*. Z renesanso in naraščajočo sekularizacijo pa je zavel nov duh, obvezno kesanje in pokoro je zamenjalo preprostejše samoopazovanje človeka, takšnega, kakršen pač je po svoji naravi — zelo pomembni za razvoj avtobiografije so bili npr. Montaignevi *Eseji* — in, kot pri Celliniju, tudi v svoji novi svobodi in dejavnosti, v razgibanem posvetnem življenju in pri ustvarjanju. Novoveški individualizem kot vrednota se je pri Rousseauju v *Izpovedih* dopolnil z zavzetim čudenjem in navdušenjem nad lastno genialno izjemnostjo. Slavni začetek *Izpovedi* se (v prevodu Silvestra Škerla) glasi takole:

»Snujem delo, ki mu do sedaj še ni para in ki ne bo imelo posnemovalcev, ko bo končano. Svojim bližnjim hočem prikazati človeka v vsej njegovi resničnosti; in ta človek bom jaz.

Jaz sam. Čutim svoje srce in poznam ljudi. Nisem ustvarjen kakor kdorkoli izmed tistih, ki sem jih videl; drznem si misliti, da sem drugače ustvarjen kakor ostali ljudje. Če nisem nič boljši, sem vsaj drugačen. Ali je storila narava prav ali narobe, ko je razbila kalup, v katerega me je ulila, o tem boste lahko sodili šele potem, ko preberete moje delo.«¹⁷

Samonanašanje jaza, zrcalna podoba, ki neizbežno vključuje imaginarni moment in ki implicira mene — tukaj — zdaj, pripovedujočega o preteklih dogodkih, zato preteklim dogajanjem vedno nekaj dodaja in v tem primeru vrača v sam akt pisanja. Subjekt je pač pišočič jaz, ki je pri Kovačiču npr. že v *Petih fragmentih* in še laže v *Prišlekih* ali *Kristalnem času* lahko vsak trenutek tematiziran in večkrat tudi je; podobno velja tudi za sam proces pisanja. Subjekt, ki je torej podvojen, hoče ujeti trajanje, razvoj v času in ponovno vzpostaviti svojo trdnost, enotnost in identiteto prav s pomočjo časa. Ali kot pravi pisec:

»Človek hoče, recimo, zmeraj na novo občutiti svojo lepoto in resničnost... hegemonije, mistike, konvencije izumirajo vsak hip... to je dinamika življenja, narcis ne mara videti svojega videza v stoječi, ampak tekoči vodi...«¹⁸

Vzpostavljane trdnosti v zmešnjavi gibanja, sredi menjav, nestabilnosti in spremenljivosti vseh časov pa je kontradiktorno stremljenje, ki se ne more udejanjati v ustvarjanju popolnih monolitov, ampak *stasis* v potekanju, v minevanju lahko ujame kvečjemu v »kristalnih časa«. Naslov zadnjega Kovačičevega dela, *Kristalni čas*, sijajno evocira jedro tovrstnih aspiracij.

Obračun s preteklostjo avtobiografa postavlja v skušnjava, da bi se lotil apologije, upravičevanja in opravičevanja svoje življenjske poti. Avtobiografija je gotovo eden od načinov iskanja skrivnosti nekega bivanja v svetu, drugo branje lastne življenjske skušnje, ki ji šele spomin podeli možnost prostorsko in časovno strniti vse preživeto, celo presanjano ali samo zasluteno in začuteno v neko (knjižno) celoto.

¹⁷ Jean Jaques Rousseau: *Izpovedi*. Slovenska matica, Ljubljana 1955, 1. knj., str. 9.

¹⁸ L. Kovačič: *Basel: — /tretji fragment/*. Cankarjeva založba, Ljubljana 1989, str. 21.

Zaradi časovne razdalje med pišočim in preteklim jazom je avtobiografovo modificiranje preteklosti povsem verjetno, vse, kar se je pripetilo njemu in drugim, pa dobi s pripadnostjo osebnemu življenju tudi subjektivno perspektivo. Avtobiografija zato ni izvedljiva v popolni objektivnosti.

Bistvene teme, strukturne sheme avtobiografije so konstitutivni elementi posameznikove usode in subjektivne izkušnje. Pri Kovačiču so to različne iniciacije, skozi katere mora, konflikti z institucijami vseh vrst, ambivalence medčloveških odnosov in razmerij, eros in seksus, literatura in smrt. Temeljna gesta avtobiografije združuje iskanje s preteklostjo prekritih usedlin in osvobajanje od njih in je torej hkrati emancipacijska gesta. Obenem pa ni dejanje revolta, temveč skuša pričati o tem, da življenje — kljub vsem nesmislu, ki so ga prečili — ni bilo izživetvo v prazno; je torej poskus sprave z njim.

Toda Kovačičev opus zahteva glede tega vsaj nekaj prilagoditev. Tudi ta za avtobiografijo tako tipična težnja se pri njem oblikuje tipaje in postopno, zares polno uveljavi pa menda šele s *Prišleki*. Vendar pa nikdar povsem ne izrine svojega nasprotja. Že družbene okoliščine ob izidu *Zlatega poročnika*, fragmenta prve, v požaru uničene verzije *Resničnosti*, zaplemba revije in sodno preganjanje, kot tudi ton celotnega kasnejšega besedila, kjer nadrobni opisi početja in pripovedovalsko komajda komentirani pogovori neskončno nazorno sugerirajo vzdušje fizične prisile in mučnih psihičnih pritiskov, ki jih prestaja osrednji junak v vojaški instituciji, dajo slutiti, da gre v njegovem pisanju tudi za gesto revoltiranega individualista. Čustvena napetost se močno stopnjuje in silovito sprosti v *Petih fragmentih*, še posebej v prvem delu, nabitem s strastnim ogorčenim ljudomrzništvom, enako neizprosnim do sebe kot do drugih, daleč od miru in sprave s sabo in svetom. Še v bolj umirjeno intoniranem *Kristalnem času* pa npr. piše:

»Nekaj možnosti seveda še imam v svojem položaju: sovražiti svet ali ga imeti rad... ta možnost se je v meni zbudila in zdaj išče hrano... dovolj zanjo je gib, izraz, obleka in že izbruhne na dan simpatija ali antipatija.«¹⁹

Metodološko gledano, je avtobiografija v podobnem položaju kot sodobna historiografija, ki poudarja nemožnost pozitivistične rekonstrukcije zgodovine same na sebi in obravnava zgodovino naratološko, kot zgodbo, pripoved.²⁰ Iluzija, ki vstopa na mesto resnice, se namreč začneja v trenutku, ko pripoved podeli dogodku neki smisel, v trenutku, ko se je zgodil, pa jih je lahko imel več ali pa sploh nobene. Ravno postulat smisla narekuje selekcijo dejstev, ki jih je treba ohraniti, ali detajlov, potrebnih močnejše osvetljave. Tudi zato sta vrednost in pomen avtobiografije onkraj preverljive eksaktnosti in resnice, v subjektivni resnici človeka, njegovi podobi samega sebe in sveta ter celo sanj ustvarjalca, ki v tem procesu ustvarja tudi samega sebe in s tem vpliva na lastno prihodnost, nekako tako, kot je zapopadeno v znani krilatici: *fare et en faisant se faire*.

Pri tem početju se časovne perspektive poljubno teleskopirajo in medsebojno prežemajo, a medtem zbirajo o sebi tudi spoznanja, ki so nadosebne veljave. Podobno je tudi v historiografiji, kjer je objektivni prostor zgodovine vedno mentalna projekcija zgodovinarja. Tako avtobiograf kot zgodovinar sta torej ujeta v hermenevitični krog.

¹⁹ N. d., str. 57.

²⁰ Izbor tovrstnih teoretskih spisov je zdaj na voljo tudi v slovenskem prevodu. Prim. Oto Luthar (ur.): *Vsi Tukididovi možje: Sodobne teorije zgodovinskega pisača*. Krt, Ljubljana 1990 (Knjižna zbirka Krt; 70).

Avtobiografija je torej mesto, ki kaže v ustvarjalčev napor podeliti smisel lastni življenjski pustolovščini in legendi. Vsak je namreč sam sebi prva priča in najbrž prvi sodnik. Še vseeno pa proizvedeno pričevanje ni dokončno avtoritativno; dialog življenja z življenjem pač nikoli ne doseže cilja v iskanju lastnega absolutnega.

Skica

In še nekaj se po notranji nujnosti žanra izmika totalizaciji: v nobenem primeru avtobiograf ne more popisati lastne smrti. A tudi začetek je pravzaprav nedoločljiv, lahko je poljubno postavljen na različnih časovnih izsekih življenjske zgodbe. Avtobiografija je tako že po definiciji obsojena na fragment in fragmentarnost je njeno generično bistvo. Nič čudnega torej, če fragment pri Kovačiču lahko postane nekakšen substitut za žanrsko oznako, stoji lahko v podnaslovu (v delu *Basel — /tretji fragment/*), v naslovu (*Pet fragmentov*), v drugi varianti — kot opusku — pa spet v podnaslovu izbora iz lastnih del (*Sporočila iz sna in budnosti*) itd.

Spričo etične zaveze o zvestobi resničnosti je samo na prvi pogled presenetljivo, da sanje tvorijo tako pomemben del avtobiografskega izkustva. Kajti če že konstitutivni akt subjekta in obenem pogoj za funkcioniranje jaza vključuje imaginarni moment in torej predpostavlja fuzijo realnega in imaginarnega, jaza in njegove fantazmatske podobe, je pač samoumevno, da nastaja mentalni prostor subjekta s kršitvijo tradicionalne zapore med realnim in imaginarnim, med resničnostjo in literaturo, oziroma da ta mentalni prostor vzdržuje ireduktibilno vez med njima.

Takšnih in drugačnih paradoksalnosti žanrskih implikacij avtobiografije se avtor prav dobro zaveda, saj je sledi tega zavedanja, npr. v obliki spoznanja, da je drugost vpisana v subjekt ali spoznanja o nedosegljivosti totalnosti avtobiografskega pisateljskega projekta večkrat mogoče najti v samih tekstih:

»Ker ni roman /ta špeh, ki sem ga pisal dobro leto dni, op. A. K./, ne morem žal na junaku ničesar spremeniti. Moje edino opravičilo, da sem pripovedoval o sebi, je, da sem se kvazi podvojil in govoril tako o nekom drugem. To dodajam v opravičilo. Ne vem pa, če ni hlinjeno. Po drugi strani pa je spet res, da je vsak primer, tudi moj, zanimiv. Univerzum slehernika, vsakega bitja, mravlje na primer, je razburljiv. Univerzum vsakogar je univerzalen.«²¹

Podobne sledi so še v motih k raznim delom in so, včasih tudi v obliki sentenc, sploh pogoste v avtorefleksivnih in avtotematskih pasajah, nanašajočih se na lastno pisanje.

Kaj torej reči o žanrski pripadnosti Kovačičevih del, ko sam avtor odkriva in reflektira njihovo naravnost k avtobiografiji, konstitutivni elementi, s katerimi je definirana njena *species*, pa se eden za drugim razgrajujejo z lastnimi drugostmi, v protislovja, ki s svojo notranjo dialektiko podirajo oziroma kršijo mejo med resnico in fikcijo, med realnim in izmišljenim, ter tudi avtorjev vrhovni (etični) imperativ po »resničnosti« dodobra napolnijo z (estetskimi) ambivalencami, in ko za povrh taista dela dobivajo nagrade kot romani?

Za začetek vsaj to, da učinkovito spodnašajo mejo med avtobiografijo in romanom, ki naj bi jo po načelu avtorske intencé zagotavljal avtobiografski pakt. To me-

²¹ L. Kovačič: *Prišleki*. Slovenska matica, Ljubljana 1985, 3. del, str. 393.

jo je Lejeune v avtokritičnem zapisu kasneje sam zrahljal in priznal zgolj relativno veljavo svojih definicijskih kriterijev²². Paradoksalne težnje avtobiografije k verjetnostnemu diskurzu in po drugi strani k subjektivnemu umetniškemu izrazu razkrajajo kredibilnost avtobiografske pogodbe, interaktivno součinkovanje njenih implicitnih predpostavk, zavedanje nesamoidentitete subjekta, spajanje časovnih perspektiv in ujetost ali »mehčanje« resnice v hermenevtiko pa tudi Kovačičevo pisanje potiska k drugemu polu ekstremu in približuje analognim strukturnim premikom in dogajanjem v modernem romanu.

Na sorodne premike v razmerju med avtobiografijo in romanom v sodobnem literarnem dogajanju drugod po svetu so že opozorili nekateri literarni znanstveniki. Pierre van den Heuvel, ki jih je detektiral v delih francoskih »novoromanovcev«, v *Georgikah* Clauda Simona, *Otroštvu* Nathalie Sarraute, *Ljubimcu* Marguerite Duras, in v *Zrcalih, ki se vračajo* ter *Angeliki ali očaranosti* Alaina Robbe-Grilleta, govori npr. o neoavtobiografski dejavnosti in o »novi avtobiografiji« (oznaka očitno aludira na sorodno za *novi roman*). Nova avtobiografija po njegovem ne išče kavzalne logike življenja, temveč skuša ujeti njegovo kaotično dinamiko, ne trudi se razložiti, temveč pokazati nerazložljivo, s tem pa priznava neulovljivosti imaginarnega enako vrednost kot dogodkom, katerih konkretne sledi naj bi znova našel spomin²³.

Mihály Szegedy-Maszák pa je skušal te premike osvetliti na ozadju postmodernizma, s konfrontacijo vala v novejši ameriški in evropski literarni produkciji in v konvergenci ter divergencah z njim izpostaviti najboljše madžarske dosežke te vrste (Péter Hajnóczy, Péter Esterházy, Lajos Grendel). Razloge za prehod od avtobiografskega romana k romanu kot avtobiografiji vidi, razen v historičnih okoliščinah, v produktu delovanja štirih komponent:

1. transformacije subjekta, pišočega jaza iz kreatorja v produkt literarnega teksta, ki ga oblikuje lingvistično okolje in izvaja intertekstualna intersubjektivnost;
2. problematizacije integritete subjekta, njegove razcepljenosti, fluidnosti, arbitrarnosti in kaotične narave njegovega izkustva;
3. dekonstrukcije tradicionalnih metafizičnih opozicij in hierarhij;
4. sprevačanja aristotelovske koncepcije umetnosti kot *mimesis* v vzpostavljanjem kontinuitete med umetnostjo in izkustvom.²⁴

Toda s postmodernimi analogijami v zvezi s Kovačičevim pisanjem je le potrebnost nekaj previdnosti. Res so v današnjem posnietzschejanskem času problematizirane vse tradicionalne opozicije tipa zunaj/znotraj, zgoraj/spodaj, subjekt/objekt, bistvo/videz, resnica/fikcija, pa tudi avtobiografija/roman, vsaj nekatere med njimi celo prav izrecno v njegovih lastnih pisateljskih avtorefleksivnih momentih in pasajah. Kljub temu pa se Kovačič noče predati vrednostni izenačitvi in svobodni igri imaginarnega in realnega, ampak vztraja pri svojem vetu imaginaciji, v skrajni antinomičnosti položaja:

²² Prim. P. Lejeune: *Le pacte autobiographique*, *Poétique*, 1983, št. 56, str. 416—434.

²³ Prim. P. van den Heuvel: »L'espace du sujet — la «nouvelle autobiographie», v: *Proceedings of the XIIth congress ICLA / Actes du XIIe congrès de l'AILC I-V*, München / Munich 1988. München, Iudicium Verlag, 1990, vol. 5, str. 85—90.

²⁴ Prim. M. Szegedy-Maszák: *The life and times of the authobiographical novel*, *Neohelicon*, 12, 1986, št. 1, str. 83—104.

»Med tistim, kar bom napisal, ko razmišljam in hodim po svoji sobi gor in dol, in trenutkom, ko primem stol in sedem, da tisto napišem, je to napisano že drugačno. Pekel labirintov se vijuga po glavi ... nikamor ne moreš zagotovo zapičiti svojo zastavo. A navzlic ravnodušnosti, ki me preveva zadnje čase, mesece, leto, začudenja, ki je močnejše od skepse nad spremembami in reakcijami v starosti — ta je zanimiva, kot katerokoli drugo obdobje — se imam na povodcu in se motrim. V mojem dremežu, polspancu, se mi včasih dozdeva, da so grehi, prekrški, nekdanje slabosti ali apetiti, ne bi bili niti tako neprimerni, če se ne bi venomer opazoval, si korakoma sledil, se imel pod stražo ... Sijajno bi bilo, če bi človek lahko spregovoril o sebi kot o golem dejstvu, tako kot časopis, ki od jutra mitraljira sleherni dan kot kak nor podoficir. Ampak faktov se žal drži bolečina ali interpretacija, s katero smo jih sprejeli, in te so dosti večje in hujše od njih samih. Treba je zato svoja dejanja zadrževati do skupuštva v sebi, da ne prebijejo oklopa, kot zadnji dinar, dokler te ne razžrejo.«²⁵

Kovačič se torej brani vstopiti v svet »olajšane« resničnosti nekakšne postmoderne opcije, diskretnemu gibanju v območju »mehke« resnice, želja po »prebolevanju«, po »okrevanju« mu je tuja kot skrb za lastno zdravje. Kljub dvomom in povsod prežeči skepsi zaradi nedosegljivosti absolutnega se noče odpovedati svoji skrajni ranljivosti in ireduktibilnosti »krivde«, ki ga razjeda in ki ne prikriva vezi z eksistencialistično svetovnonazorsko dediščino generacije slovenskih literarnih ustvarjalcev, iz katere je izšel. Tako vztraja v popolni odprtosti svojega iskanja med obema poloma, med avtobiografijo na eni in romanom na drugi strani, ne da bi si kdajkoli skušal poiskati razbremenitve v ironiji — ki je očitno ne mara, v ironiji kot obliki povezovanja nezdržljivih in nepomirljivih nasprotij.

Ton njegovega pisanja je morda prav zato izrazito elegičen, kajti idealizacija srečne in brezskrbne mladosti, ki spodbuja elegičnost npr. še pri Rousseauju, se pri njem razkrajja, v procesu njene evokacije jo sproti demitizira in razblinja na redke nenačete oaze in detajle. V težko in gosto, pa vendar sijajno gibko tkivo konkretiziranih ali interioriziranih intimnih stanj in delovanj, prizorov, srečanj in dejanskih historičnih dogajanj se pogosto zajedajo srhljivo pesimistične sentence, pa vseeno ne ostajajo enakomerno uglašene, resignirane racionalizacije, in so lahko vsak hip kontrastirane s krepkim zamahom strastnega posmeha; tudi to v tem tkivu ustvarja svojevrsten ritem.

Fragmentarnost kot generično bistvo avtobiografije, a obenem ena od značilnosti modernega romana, je lahko tudi osvobajajoča prednost pred pisatelju tako odiozno radikalno teleološkostjo²⁶ in kompozicijsko sredstvo, ki dopušča večjo komponibilnost posameznih časovnih izsekov. Fragmente je mogoče vedno znova drugače spajati in preurejati, kolažirati v nove fragmente, sestavljene iz več manjših, poljubno raztegniti razmeroma kratek časovni izsek, nekaj dni ali mesecev na več sto strani teksta in zgotosti desetletje v stavek ali dva, ter ju nato, zakaj pa ne, ena-

²⁵ L. Kovačič, *Kristalni čas*, str. 30.

²⁶ N. d., str. 129 f: »... enostavno, ker ne prenesem nobenih razrešitev in zaključkov, sneženih kep, ki se valijo čedalje večje s pobočja ... naj so razpleti še tako rafinirani, preprosti, domišljjski, na ravni svoje duše ne prenesem v tem ploskem življenju nobenih umetnih prepavov, obronkov, koncev ... /... / Naposled, ali ni dovolj silovito krut udarec, če prepustimo, kot se to venomer dogaja, človekovo pustolovščino nezaključeno, v nepremostljivi brezkončnosti, na odprti čistini ...«

kovredno postaviti skupaj. Fragment lahko vsrka vase že prej nastale samostojne novele ali v druge enote vključene fragmente in jih na novo premesi. Z izborom že zapisanih besedil tako lahko nastanejo nove knjige fragmentov — kakor je s *Preseleovanji*, ki jim je dodal povsem svežo enoto, *Delavnico*, in s *Sporočili iz sna in budnosti* tudi sam najbolje pokazal — ter učinkujejo kot nove, presenetljive »celote«.

Zato mislim, da žanrske specifikke Kovačičevih del ni mogoče izčrpati le z avtobiografijo niti le z dekonstrukcijo opozicije med romanom in avtobiografijo. Gre prej za različne idiosinkrazije in — saj je že avtor sam sugeriral rešitev približno v to smer — hkrati za sinkretične spoje s sorodnimi, mejnimi, nefikcijskimi žanri, kot so dnevnik, spomini, biografski portret, aforizem, sentenca, esej in, naj dodam, celo kronika ter potopis, v visoko umetniško formo. Razen tega pač ne pride v poštev nobena statična rešitev, saj gre za opus, ki je rasel postopno več kot petinštirideset let in se tudi stilo zelo spreminjal. Krajši prozni teksti, nastali do *Dečka in smrti*, pa sploh zahtevajo še pritegnitev sebi ustreznih žanrskih obrazcev in konvencij. *Deček in smrt* je prvo daljše besedilo in je po obsegu in notranji členjenosti gradiva lahko roman, po vsebini pa je seveda izsek iz piščeve avtobiografije, čeprav vsebuje le malo indikatorjev tega žanra: ni spremljanja življenja skozi daljše obdobje, ni teleskopiranja oziroma zlivanja časovnih perspektiv, ni deklarirane avtobiografske intence in tudi ne avtorefleksivnih pasaž na temo lastne literarne dejavnosti. Bolj razvidni so v *Resničnosti*, kjer je z vložno avtobiografijo vzklik poganjek pisateljskega pristopa, ki ga je v kasnejših delih še intenzivno razvijal in izpopolnil. Tudi zapisi sanj se od uvodnega akorda v *Dečku in smrti* razširijo v obsežen samostojen niz *Sporočil v spanju*, v prvi knjižni objavi pridružen *Resničnosti*.

Že večkrat omenjena *Delavnica* je žanrsko zelo heterogena šola pisanja, prava valilnica kasnejših pisateljskih iskanj. Esejistična zasnova z razmišljanji o literaturi, avtorefleksijo lastnih postopkov in del, okoliščinami njihovega nastanka, je preprežena z izbranimi citati, aforizmi in sentencami drugih avtorjev in mnogimi lastnimi, a tudi z avtobiografskimi in spominskimi fragmenti, nekaterimi predelanimi in kasneje uporabljenimi v *Prišlekih*. V obsežnejših tekstih, napisanih po njej, so žanrske karakteristike avtobiografije že povsem razvidne in izpopolnjene ter amalgamirane z romanesknimi in z raznimi nefikcijskimi atributi in investicijami. V *Prišlekih*, ki so tozadevno mogoče najbolj kompleksni, najdemo npr. značilno kronikalno ogrodje v razmejitvi posameznih delov. Prvi se konča z okupacijo Ljubljane, drugi z njeno osvoboditvijo, tretji se začne z njo in konča z informbirojskim vrenjem, ki sovпада z odhodom v vojsko. Na to ogrodje je razpeta pripoved o dozorevanju individua in umetnika — pisatelja, ki *Prišleke* povezuje s tradicijo *Bildungsromana* in *Künstlerromana*, obenem pa tudi z romanom spominjanja, *roman mémoire*, vzorcem, ki ga najdemo v klasični obliki pri Proustu, včasih pa je celo blizu pikaresknemu romanu, čeprav bi seveda zastonj iskali jovialen lahkotni ton, značilen za večino del te vrste. Poleg tega je pripoved še nekakšna družinska saga, kronika neke družine, njenega razpadanja in razhoda. V tekstu najdemo cele biografije ali biografske portrete družinskih članov, naključnih znancev, nekaterih bolj ali manj pomembnih sodobnikov, kulturnih ustvarjalcev in umetnikov in memoarske vložke oziroma spomine na srečanja z njimi.

Najizrazitejša razlika od klasičnih avtobiografij, ki so bile vedno na nekoga naslovljene, Avguštinova npr. na Boga, Rousseaujeva na bralce, je pri Kovačiču odsotnost naslovljenca pripovedi. Monološko »pripovedovanje samemu sebi, ne drugim«²⁷ pa to pisanje približuje dnevniku brez rednih datacij, medtem ko so okvirne

²⁷ Prim. L. Kovačič, *Preseljevanja*, str. 512.

včasih ohranjene (npr. v *Petih fragmentih*, *Baslu*, *Kristalnem času*). Ko se v *Kristalnem času* znova vrne k vprašanju monologa, sicer zatrdi, da smo »v samoti zmeraj z Bogom« in da »se v samogovoru pogovarjamo z njim«, a se mu takoj zatem zapiše, da je »Bog ves čas poleg«²⁸, torej (samo) zraven. Toda pri podvojenem in fluidnem subjektu tudi monološkost ni nekakšna enostavna konstanta enega in istega glasu, pač pa kompleksna zgradba sprejemljivih in menjajočih se govornih instanc, porojenih iz raznoterih glasov pripovedi. Drsenje glasov različnega statusa izraža skrajno krhko identiteto, čeprav skuša vzbuditi vtis o enotnem izhodišču v subjektu kot viru pripovednega izrekanja.

Podobno pestra, z romanom in z avtobiografijo idiosinkratsko zvezana so tudi druga dela. Zgodovinski, kronikalni segment v *Petih fragmentih*, *Baslu* in *Kristalnem času* je v primerjavi s *Prišleki* potisnjen bolj v ozadje, ni pa povsem izbrisan. V njih dnevniški okviri namesto otroških let in odraščanja zamejujejo pisateljeva zrela možka leta, zapolnjujejo pa jih pripovedi o njegovih službovanjih in ljubezenskem življenju oziroma o potovanju v mesto zgodnjega otroštva v *Baslu*, pretkane s fragmenti družinske sage in pikaresknimi pasusi, biografskimi portreti, anekdotami, sentencami in esejizmi, ki se zlasti razširijo v *Kristalnem času*, včasih celo s potopisnimi vložki, če ta izraz ne vodi predaleč od avtorjevih plastičnih opisov prostorskih konkretnosti z romanj po Ljubljani, Baslu, Dolenjski in drugod po svetu. Izjema brez dogajalnega kontinuuma je *Prah* s podnaslovom *Dnevnik, zapažanja, reminiscence*, izbor analitičnih drobcev brez (romaneskne) sinteze, sestavljen iz kratkih, z letnico približno datiranih reminiscenc, domislic, utrinkov, lastnih in tujih maksim, iz sentenc, komentarjev, anekdot, zapiskov, refleksij o otroštvu, smrti, svobodi, ljubezni, življenju, umetnosti, pisanju in drugem, urejen v trinajst nizov ali morda ciklov. Ves konglomerat žanrov pa je le eden od vidikov Kovačičeve pisateljske večičine, ki mora biti ponovno prekvašen skoz sito umetniške kompozicije oziroma zgradbe in stila. Toda to je že druga zgodba.

²⁸ Prim. *Kristalni čas*, str. 100.

POLJSKA POEZIJA OSEMDESETIH LET

V svojem zadnjem pregledu sodobne poljske poezije (Sodobnost 1978/10, njegov naslov — *Na poljsko temo* — je igral na dvojni pomen besede »tema«) sem, sklicujoč se na zgodnejše predstavitev v Sodobnosti, Dialogih in študentovski Tribuni, posebej izpostavila nekaj skupin pesnikov. Poglejmo po vrsti, kaj se je od tega časa spremenilo.

1. Omenjeni »patriarhi« (Ważyk, Iwaszkiewicz, M. Jastrun) so kmalu potem umrli in se s tem s svojim delom — kot pravijo Francozi — umaknili v »frizider«. (Medtem je umrl tudi — sicer mlajši — Białośzewski, čigar delo pa je nespremenjeno in vedno bolj živo.) Ob njih sem hvalila Kocbeka, nisem pa spregovorila o njegovem pesniškem bratu — Czesławu Miłoszu: takrat se o tem pesniku — emigrantu na Poljskem sploh ni smelo pisati in zato ga v predstavitvi določenega trenutka v tamkajšnjem pesniškem življenju nisem omenjala (ob tem, ko sem istega leta pripravila izbor njegovih pesmi za ljubljanski radio). Ogromno spremembo v poljsko pesniško življenje je prinesla prav podelitev Nobelove nagrade temu pesniku leta 1980 in vzporedni politični dogodki (razmah Solidarnosti): od tega leta je Miłosz v poljski poeziji popolnoma prevladal in vsa osemdeseta leta je — ne glede na vojno stanje — imel neverjeten vpliv.

2. Pri drugi skupini (Herbert, Karpowicz, J. M. Rymkiewicz, Szymborska, Różewicz, Bryll, T. Nowak, Harasymowicz) sta svojo pozicijo v literarnem življenju izgubila Karpowicz (ki živi zdaj — kot privatnik — v Ameriki) in Harasymowicz, ta predvsem zaradi politične opcije (ni šel v »ilegalo«), pa tudi zaradi vedno večje dolgovčnosti v pesmih. Izreden »diktator duš« je postal Zbigniew Herbert, ki šele v najnovejšem času vzbuja med najmlajšimi kakšen pomislek.

3. in 4. Ob omembi »Wspólności« (»Skupnosti« — spadala je v t. i. »novo privatnost«) in — zgodnejšega — t. i. »novega vala« (predstavljen je bil — kot njegov vodja — J. Kornhauser) je več mojih simpatij imela prva orientacija (ker jim je šlo — kot sem napisala — »bolj za osebno svobodo kot pa za ideološki program«), vendar pa so v političnih osemdesetih letih podobno čuteči pesniki prav zaradi take usmerjenosti izgubili svoj vpliv. Upam, da vsaj nekateri med njimi (npr. Zawistowski) ne bodo popolnoma izginili iz vspoljskega obtoka; v zadnjem času se iz bližine te smeri vidneje uveljavlja G. Musiał (roj. 1952), že prej v osemdesetih letih je bil dovolj opažan P. Sommer (roj. 1948 — predstavila sem ga v Dialogih 1984/4).

Zato pa je tisti del »novega vala«, ki je bil najbolj glasno protirežimski, doživel izreden uspeh, pa če so njegovi pesniki živeli v tujini (Zagajewski, Barańczak) ali doma (R. Krynicki — v zborniku Vilenica 87 ga je predstavil T. Pretnar, tako kot E. Lipsko v zborniku Vilenica 88). To pač zato, ker je najbolj avtentično literarno življenje na Poljskem v teh letih bilo prav tisto »illegalno«, z nastopi po cerkvah in publikacijami »samizdata«, in če je kdo stal bolj ob strani — čeprav kot somišljenik — je zelo hitro izgubljal svoje mesto (kot npr. Kornhauser, ki je prav pred kratkim vzbudil veliko pozornost s polemiko, uperjeno proti Polkowskemu in Maju ter njunim naslednikom — naslov članka: *Desetletje posnemovalcev*).

Zanimivo je, da se je npr. Zagajewski v tem času programsko spremenil za sto osemdeset stopinj in bi večino njegovih pesmi iz 80. let lahko mirne duše prišteli k »novi privatnosti«. To se mi je zdelo tako značilno, da sem v ta pregled uvrstila njegove pesmi iz zbirk iz leta 1983 in 1985. Nekoliko podobno pot je imel Barańczak, ki mu je na višine pomagalo mojstrstvo forme (tudi pri prevajanju sem vpetost v — čeprav ohlapne — rime občutila kot pomoč pri doseganju jasnosti dikcije, ne pa kot oviro — res pa je, da sem se trudila predvsem za ohranitev ujemanja naglašenega samoglasnika, v nekaterih pesmih, npr. v *Prvi peterki*, pa tudi za ohranitev njegove barve, tj. za enako zaporedno prehajanje naglašanih vokalov — iz a v e in i in o — iz kitice v kitico). V ozadju novega pesniškega okusa je bil pač Miłosz, največja avtoriteta tudi za naslednja dva uvrščena pesnika (Maj, Polkowski), ki sta v prvi polovici osemdesetih let začela veljati za najbolj reprezentativna »mlada« (tj. šele zdaj objavljajoča) ustvarjalca.

Ob njiju se zelo dolgo nihče od mladih ni mogel uveljaviti, posebej še, če je sodeloval pri državnih založbah, pa čeprav apolitično (kot npr. Żelazny) — tako določanje hierarhije je bilo tudi posledica nekakšnega polonističnega »terorja«, predvsem pod vodstvom krakovskega kritika Marjana Stale — šele sredi desetletja se je vedno pogosteje začelo pojavljati še (osamljeno) ime Zbigniewa Macheja (največkrat kot nekakšen dodatek obema omenjenima pesnikoma, kar pa se mi zdi globoko krivično).

Približno v letih 1986 in 1987 je kar naenkrat »izbruhnila« nova pesniška generacija, rojena v šestdesetih letih, zbrana predvsem okrog revije »*brulion*« (do zdaj je izšlo 16 števil). Ta odlična revija, ki je do 13. številke izhajala v »ilegali«, postaja vedno bolj puntarska (»nihilistična«) v vseh pogledih — mislim, da bo kmalu na poziciji, kakršno so imeli slovenski *Problemi* konec šestdesetih let, in vsak si lahko predstavlja, kako silovit prelom bo to z vsemi dozdejšnjimi avtoritetami, vključno s starim Miłoszem.

Iz tega kroga sem izbrala tri avtorje (ki jih tudi sami najbolj cenijo), za zdaj v skupnem okviru (in zato z manjšim številom pesmi). Lahko bi dodala mogoče še Jacka Podsiadła in K. Jaworskega ali pa K. Koehlerja. Le-ta je morda zanimivejši kot literarni kritik — opozarjam na njegov esej *Kdaj je konec s poezijo* v varšavskem *Tygodniku Literackem*, ki izraža avtorjevo razočaranje nad najnovejšo pesniško zbirko Zagajewskega (*Platno*), češ da v njej pravzaprav ni več prave konkretnosti, pa tudi »doživljajočega osebka« ne: »Ampak poezija, da bi bila poezija, mora biti posamezen, neponovljiv glas; individuacija proti vsakršnemu posploševanju.« Marcin Baran, ki je tudi sam pesnik, je na nedavnem »shodu mladih pisateljev« v Krakovu (marec 1991) vse mlade pesnike razdelil v tri tokove in ob »estetih« in »zgodovinarjih« (ki pa da se njihovo sklicevanje na zgodovino lahko nanaša tudi na komaj minule dogodke) najbolj poudaril prav »individualiste na kvadrat« (med njimi pa še posebej Wilczyka in Świątlickega ter Podsiadła in Jaworskega).

Kot zadnja v tem izboru predstavljam dva popolna outsiderja. (Domnevam, da podobni »samotneži« obstajajo tudi po drugih delih Poljske, samo da zaradi ne-normalne situacije knjižnega trga — posledice politizacije celega »nenormalnega« desetletja in današnje komercializacije — za zdaj zanje še ne vemo.) Dodatna motivacija za predstavitev zadnjega pesnika je bilo tudi to, da bo Slovence verjetno zanimalo, kako piše v nekem drugem, tj. v »očetovem«* jeziku nečak Tomaža Šalamuna.

Katarina Šalamun Biedrzycka

Vesko me novice
 Radijo oddaja vesko me novice
 Napovedovalci vedo vse, napoved
 bi se zdelo, da pač vesko me
 udja, krade, vara, je vesela
 je tako, me postarajo, zapeljuje
 kot lev, Resničnost spominja na
 svitar, xbrisan na komolcih, Eder
 pošla novice, ne ve, da so
 čisto bleda, po rito, molčim, od udja
 spoznaš me, ali mi je
 in spoznaš z ljudmi, se bodej, tray
 miselj, v dom, se
 andigan, se omars

* Po poljsko ne obstaja pojem »materin jezik«, ampak »očetovski jezik«.

Adam Zagajewski

Veter ponoči

Ponoči se je dvignil veter,
 jezni, mladi veter,
 penče se vino, vzhodni princ.
 Govoril je nerazločno, z glasovi
 živih in mrtvih jezikov.
 V njem je šumelo preklinjanje Babilona,
 udarjali zvonovi Bizanca.
 Pod njegovimi gospodovalnimi udarci so se drevesa
 ubogljivo upogibala
 in polkna naše krhke hiše so se tresla.
 Nepozorno smo poslušali te glasove,
 le malo razumeli.
 Vrnili smo se v spanec, k ljubezni.

Vsako uro novice

Radio oddaja vsako uro novice.
 Napovedovalci vedo vse; nemogoče,
 bi se zdelo, da prav vsaka ura
 ubija, krade, vara. Pa vendar
 je tako, ure požirajo zaloge življenja
 kot levi. Resničnost spominja na
 sviter, zdrabsan na komolcih. Kdor
 posluša novice, ne ve, da se,
 čisto blizu, po vrtu, mokrem od dežja,
 sprehaja mali sivi muc in se igra
 in spopriema s trdimi stebelci trav.

Zadnji dan v letu

Škrlatno sonce se pretika
 med črnimi starimi debli
 in se jih zaupljivo dotika.
 Nekje daleč laja pes
 in še dlje se rojeva zvezda
 z neznanim imenom.
 Svet se zdi gostoljuben
 in tuj obenem, tesen
 in neskončen,
 ravnodušen do prerokb.
 Tiho drsijo sani,
 tiho drčijo kolesa.

31. 12. 1983

Moč

Ta moč, ki utripa
 v objemajočih vejah dreves
 in v sokovih rastlin
 je tudi v pesmih
 ampak umirjena

Ta moč, ki je skrita
 v poljubu in želji
 je tudi v pesmi
 čeprav utišana

Ta moč, ki rase
 v Napoleonovih sanjah
 in ga sili v osvajanje Rusije in snega
 je tudi v pesmih
 samo da negibna.

Franz Schubert, tiskovna konferenca

Da, živel sem kratko, da, ljubil sem,
 čutil, kako rase svetloba, pod
 mojimi prsti so se rojevale iskre,
 da, imel sem malo časa, nisem vedel,
 koliko, sočustvoval sem z Gretchen, mlado
 umrlimi in nesrečno zaljubljenimi.
 Da, plamen ni bil nem, da,
 bežal sem skozi ledene gozdove,
 zasledovali so me sneg, rumene zvezde
 in tujost stila, ne, ne policija,
 ne vem, če hudič. Ni bilo obdobja,
 trava je zelenela, hrasti, stvari so bile
 negibne, nad ribniki kačji pastirji,
 nobenega obdobja ni bilo, leseni pod,
 redkobesedni stoli, da, Dunaj,
 okus kave enak kot zdaj,
 golobi na okenskih policah. Ne,
 nisem predvidel pomladi narodov,
 ne vem, ne spominjam se, to vprašanje
 je preveč osebno. Ne, ne poznam
 Wagnerjeve glasbe. Če se lahko
 sporazumemo? Zamera, celo ljubosumnost,
 ne vem, če usoda, rokavica,
 snežinke, ki so tako nežne, če
 se ne spremenijo v metež.
 Zelene oči tistega dekleta.
 Moja usoda je bila prevelika, kot šotor,
 srce je v sobanah nerodno in divje
 udarjalo. Da, nadarjenost,
 grenko kavino zrno, razgrizeno.
 Ne, bal sem se, vse je šlo nadme,
 najete vojske so pritiskale,
 ah, gospodje, kako me morete
 primerjati z generalom Nelsonom,
 ne, sence so se razraščale, šepeti
 so bučali kot zvonovi katedral, prividi
 so lajali, res, priznam, včasih
 sem se motil, odkod naj bi vedel,
 da sem Schubert, jaz sem nastajal,
 iskal sem pot, barvo, zato
 me ne morete poznati, samo odmev.
 Da, bil sem v tesni, kjer
 se trpljenje spreminja v pesem,
 ja, večno zeleni gozdovi, nikoli
 vračana ljubezen in radost

ravnodušnosti, hotel sem
 reči sreča izražanja, na pol
 poti med življenjem in smrtjo,
 natanko na pol poti, ja, še do sem
 prihajajo vzkliki plešočih,
 ampak obglavlja jih želatina spomina.
 Ne obračaj se proč, ne zmoti se v smeri,
 seveda, življenja se ne da stlačiti
 v pesem, to je samo mala Noetova barka,
 saj veste, ne ljudje, ampak
 vrste, ne rože, ampak primerki,
 ne vonji, ampak imena, mi pa
 smo živeli divje in bujno kot velika loka,
 kot regrat in veter, vetrnica in plevel,
 v ogromni pluralnosti barv in zvokov,
 strastno in nemo, poslušno prošnjam
 zasoplenih slov, v veselju,
 v grehu in molitvi, zjutraj
 in zvečer, v dolgčasu in smehu,
 bil je večni ples, maj, junij,
 toliko se je dogajalo, strah in zabava,
 ranjeni prsti, odprta usta,
 poljubi, resnični ali samo
 sanjani, kite, klasi,
 tvoj pogled, veranda, tišina
 in nič, jesenski škrlat, ja, vsega
 se spominjam, škrjančki na dolgih nitkah,
 maki, leske, v mestu tople opeke,
 zamirajoči glasovi polmraka, noč —
 škatlica, kamor otroci spravljajo
 zaklade, budnost in sen, Venera na bledem
 nebu, ki se trese od mraza.
 Ja, zdaj je celo bolje, v pesmi,
 samo dve ustnici si šepetata,
 zraven bleščeči smoking klavirja,
 res, utrujen sem že, ne, to
 ni pritoževanje.

Vprašanje ritma

Adam Zagajewski, roj. 1945 v Gliwicah v Šleziji. Študiral filozofijo in psihologijo v Krakovu, kjer je zelo intenzivno deloval v študentovskem gibanju, ki se je začelo z demonstracijami leta 1968 in se potem v literaturi uveljavilo kot t. i. »novi val«. V sedemdesetih letih je predaval marksistično filozofijo študentom rudarstva, obenem pa je s Kornhauserjem napisal programsko knjigo esejev *Nepredstavljeni svet*, kjer sta napadla poezijo in prozo predhodnikov. Sam je prvo pesniško zbirko izdal leta 1972 (*Komunikat*), naslednja se je imenovala *Mesnice* (1975),

roman pa *Toplo, mrzlo* (1975). Pri katoliški založbi Znak sta izšli še knjigi literarnih kritik *Druga sapa* (1978) in proze *Tenka črta* (1983), že leta 1979 je v ilegalni krakovski založbi KOS (Krakowska Oficyna Studentów) izšla pesniška zbirka *Pismo*, leta 1982 pa, v podobni založbi, skupaj z njo še zbirka *Oda na mnogoterost*. Ta knjiga je z enako vsebino in naslovom izšla še leta 1983 v Parizu, kjer pesnik od vpeljave vojnega stanja na Poljskem živi (občasno tudi v ZDA) in kjer je dosegel velik mednarodni uspeh. Tu tudi sourejuje revijo »Zeszyty Literackie« (Književni zvezki), v založbi te revije sta izšli še dve njegovi knjigi: zbirka esejev *Solidarnost in samotnost* (1986) ter pesniška zbirka *Platno* (1990). V Londonu (založba Puls) je leta 1985 izšla njegova pesniška zbirka *Iti v Lvov*.

Stanisław Barańczak

Zgodovina

Desetleten, priteče na ulico, še nabuhlo od spanja,
junjsko sonce, ujeto v črepinje, hrešči pod nogami.

Zaprta trafika vleče za sabo kot zmaj
rep ljudi, ki čakajo v vrsti. Molčijo, le redkokdo dvigne pogled.

Normalno so ob tej uri časopisi že vedno bili.
Kovanec v peščici se poti. Ko jo potem cvre nazaj proti domu,

skušata na vogalu pri reklamnem stolpu
dva miličnika z nekakšnim orodjem — pa prav izvijač je —
izrezati iz slonaste skorje cirkuških plakatov
ročno napisan listič, prilepljen na vrh.

Onstran kroga osumljenih se zgošča gruča zijal.
Miličnika se mučita, zelo sta v zadregi,

ker je njuno orodje tako topo naključno
in ker za tako priliko nihče ni predvidel česa primernega.

Vprašanje ritma

Kot otrok nikoli ni znal prav korakati,
v vsakem pohodu je bilo enako: preveč se je trudil,
da bi obdržal korak, prav lesenel je,
izgubljal je ritem in kot v sanjski mori
so se vsi pogledi zapičili vanj.

Čez leta, na maši za domovino,
 se nenadoma z grozo zave, da se ne zna prekrižati.
 Ne ve, s katero roko in v katero stran; tolikokrat je to naredil,
 ampak vedno avtomatično, ne da bi mislil.
 Vsi naokrog delajo to kretnjo, vsi naenkrat, tekoče, kot pri baletu,
 zdaj bi to lahko posnel, ampak je že za sekundo prepozno,
 to, da ne spada zraven, bi bilo samo še bolj vidno,
 ritem še bolj izrazito porušen.
 Stoji z rokami ob telesu, in čeprav pogledi
 hitijo proti oltarju, je spet tako,
 kot da bi vsi gledali samo vanj.

Zakaj se pravzaprav nikoli ni naučil na pamet
 besedila te pesmi, ki jo vsak pozna že stoletja?
 Nemo premika ustnice, da bi bil vsaj videti
 tak, kot je treba, in obupano misli: ni res,
 kljub vsemu sem z njimi, na njihovi strani.

Prva peterka

V oceansko tuljenje z glavami nabite dvorane
 Boston Garden, ki je od galerij do parterja v ekstazi,
 priteče — v drncu, malce blazirano, frajersko,
 v nekakšni lenobni slavi — pet panterjev—velikanov:
 dolgoroki Kevin Mc Hale, šest čevljev in deset palcev
 ofenzivne genialnosti; mrki in vztrajni
 ajd Robert Parish; pegasti Dennis
 Johnson, mojster bliskovitih podaj; njegov partner
 Danny Ainge, po videzu barabonski smrkavec, predragoceni
 umetnik metov od daleč; in končno se prikaže

Larry Bird (na tribunah: »LA-REE!!!«), debelušni, na videz leni
 blondinec, za katerega si nihče ne bi mislil,
 da je taka edinstvena, vse prekašajoča legenda.
 Valovi hrupa naraščajo, dokler se viharne grive
 ne prevalijo, in nenadoma slavi tišina evidentno
 dejstvo: v vsej zgodovini košarke še ni bilo ekipe,
 ki bi bila tako uigrana, nenadkriljiva. Žvižg, prvi skok
 za žogo. Parish; Johnson; Mc Hale in štirje veliki
 koraki in že je pod košem, dve točki, rjojenje: spet so v formi.
 »Socioteknika: brez iger in tabel, brez take lige

bi se preveč dolgočasili,« mrmram zavistno.
 (Bird se vrže v klobčič teles, izmakne se, lok meta: spet!)
 Ne: le malo manj nepopolni kot vsak, so do popolnosti ljubljene in ne,
 so otok, ki se je povzpел nad ravnodušnost. Za hip. Ja, za hip,
 ampak prav ta hip, ko so za glavo višji od vsega, jih bo rešil, to je vse.

Avgust 1988

... Ritem mojih verzov si iztrkaval; če se zdaj
v njem izgubim,

za opotekavost kitice tvojo smrt obdolžim:

izguba mezinca (oprosti, da tako gladko)

bo povzročila vrstico, za stópico prekratko ...

Thomas Randolph (1605—1635),

Na izgubo mezinca

Ta avgust se bo vpisal v zgodovino meteorologije.

The Boston Globe

Ta avgust se bo, se je že vpisal v zgodovino mojega telesa
kot obdobje mokrih srajc, ki se pod njimi koža stresa
in ne ve, ali se na njej nabira pot ali pa rekordna vlažnost zraka;
čas, ko se je skozi sinjino smoga norčevala iz pljuč zrcalna
površina Hancock Tower, te britvice, zasajene pokonci sredi mesta;
ko so ušesa lovila hladno, strokovnjaško zavijanje sirene in je cesta
v Roxbury na od vročine penastem asfaltu utrjevala sledove dotika
gum rešilca, v njem pa je mladoletni preprodajalec mamil pod kisikom,
zadet v trebuh s serijo iz Uzi, modrel na svojih nošah
in drvel v banalno, edino usodo, ki mu jo je nekdo določil;
ko so v očeh, strmečih v ekran, točkovani z nasmeški napovedovalke,
brizgali ognjemti nad mesti, gorela na vzletnih stezah letala,
Ganges grozil s povodnijo, kandidat se rokoval, v reklami Toyote komik
regljal, kot da je zmešan, naraščal napeti stavkovni
položaj na Poljskem, afriški diktator nasrševal epolette;
ko sem na golem, vlažnem kolenu prevajal šaljivo pesem poeta,
ki se je pred tremi stoletji in pol poslavljal od svojega mezinca,
ki so mu ga odsekali v gostilniškem pretepu; ko so se v vsaki sekundi počasi valile
vode rek, kri krožila v svojem obtoku pri toliko milijardah,
nad vsem, če je obstajal, pa čuval nevidni varuh
(ali samo opazovalec, ne vem); čas, ko se je pločnik pod stopali
topil, ko so časopisi pisali o bolniških odpadkih,
ki so jih bili našli na plažah, o klimatskih spremembah zemeljske oble;
ko smo, kot vedno, umirali za rakom, od lakote, v katastrofah;
ko sem nekega dne, pod tušem, potem ko sem obračal v glavi brez konca in kraja
poanto previda, izbral: »vidim, da mi žal nič drugega ne preostaja,
kot da se vdam in nad lastnim prstom zamahnem z roko;«
ko smo vklapljali klimatizacijo, postavljali nove rekorde,
omedlevali med mučenji, ko nas je preganjal motiv iz kvarteta
e-mol, Mendelssohna, nas jutro izročalo v rosno sveži
sončni objem; ko smo iz poštnih nabiralnikov jemali račune in pisma,
bežali ped obmejno patrolo, poljubljali vratinček
z nežnim puhcem, ko se je srčni regulator enakomerno odpiral in zapiral,
ko se je skozi vsak trenutek in kraj vila jasna sled smisla,
nad katerim nismo hoteli mozgati, in ko je na našem zapestju mezinec,
tisti odsekani, Randolphov, neslišno iztrkaval ritem.

Kaj imam povedati

Kateri svet, prav ta? Nenadoma, nepričakovano,
pomladne sape cukajo nebo za lase.
Kar imam reči, ve, da bo izrečeno.

Frfoitanje vrabčeka, udarci žogice ob steno
garaže. Od daleč cestni hrum. Kolikič že, spet:
res, ta svet, izrecni »ja«, nepričakovano

je sonce udarilo pečat, še enkrat,
Zaka! na jutro, ki bi ga lahko ne bilo, pa je, enkratno.
Kaj naj rečem? »Verjamem?« Izrečeno

bo še veliko besedi, ampak nobena
ne bo ustvarila jasne povédi o vsevednem Nemem,
ki, tičoč v utripu, nepričakovano

tke srečanja naključij, tu, na tem planetu,
v tem telesu, med tem trenutkom in naslednjim.
Kar nam bo v pihljanju sapic izrečeno

na uho, bo, globoko v grlu, morda postalo
beseda, med občudovanje in bes ujeta,
ki bo pričala in trajala, nepričakovano.
Kar moram izreči, bo — verjamem — izrečeno.

Malomeščanske vrline

Tisti brezmejni pijanski lirično-boksarski prezir
v ukeh umetnika J.-ja, ko je prisedal Pod skalco,
razsevajoč naokrog tridnevni neobriti zadah:
kaj, ta s kravato, ko sem jaz — sedem muh na en mah,
ta zapeti in leseni, ko si jaz svojo zadnjo srajco
trgam kot krvaveče prsi! To je brezsrčen filistrski mir!

Malomeščanske vrline. Saj vem, saj me je sram,
toliko let pod nivojem: kakšna blamaža, celo življenje brez
ene same ločitve, deviacije, večje razvade,
psihiatričnega zdravljenja, viharne skrivne romance,
polnokrvnega rezanja žil; navadni kiksi, res,
namesto mavričnih škandalov; depresija, ki jo imam

en teden, namesto da bi spoštljivo šepetali: »Norma pri B.-ju so večmesečne krize«; nobenih telefonov ponoči prijateljem z zahtevo, da morajo poslušati novi umotvor, posoditi denar za heroin ali kavcijo, brž najti v svojem življenju prostor zame, celega; nič — včasih pismo, ampak brez krikov »Na pomoč!«, kvečjemu z namigom, češ, »Zadnje čase nisem v najboljši formi«.

Vem, to ni gradivo za kult, legendo, za mit, za film z Robertom de Nirom, z razbijanjem kozarcev in src. V katerem trenutku sem, nepopravljivi odličnjak, tako nizko padel? Odkod ta bolezenski ukaz, da se je treba delati zdrav, zadrževati smrt, dokler se le da? Iz prepričanja, da mi v zboru poklicno zvonkih vreščočih koloratur tako ali tako nihče ne bo prisluhnil, ko se bom mučil s pridušeno prošnjo nikamor? Iz negotovosti? Iz neznosno jasne zavesti, da bi bilo pravzaprav nujno v vsaki sekundi življenja ponavljati takšen klic na pomoč? Zato, ker nisem hotel kaliti miru reševalcem ali iz skrajnega dvoma v njihovo reševalno moč?

Iz napuha: da bom zlu, porinjenemu v notranjost, sam kos? Ali iz drugačnega: napuha nekoga, ki tako popolno mojstri svoje napake in mrakove, da v njihov zaprti sistem ne spusti nikogar, s tako mislijo se poigravajoč: oh, kaj ko bi vam hotel povedati vse, kar molčim; ko bi vam, recimo, izdal vse to, kar vem?

Stanisław Barańczak, roj. 1946 v Poznaniu, tu končal polonistiko in postal asistent za poljsko literaturo. Kot pesnik in literarni kritik objavlja od leta 1965. Ker je bil med ustanovitelji KOR-a (Odbora za obrambo delavcev) in ilegalne revije *Zapis*, v letih 1976—1980 na Poljskem ni smel objavljati, leta 1977 pa so mu tudi vzeli predavateljsko mesto na univerzi — nanj se je po posredovanju Solidarnosti vrnil leta 1980. Od leta 1981 je profesor za poljsko literaturo na harvardski univerzi v ZDA. Je glavni urednik njujorške revije *The Polish Review* in sourednik pariške revije *Zeszyty Literackie*. Izdal je že več kot 30 knjig (literarnokritičnih, prevodov anglosaške poezije iz Shakespeara ter pesniških zbirk). V izbor *159 pesmi*, ki je izšel leta 1990 v Krakovu, je uvrstil pesmi iz naslednjih svojih zbirk: *Korektura obraza* (1968), *V eni sapi* (1970), *Jutranji dnevnik* (1972), *Saj vem, da to ni prav* (1977), *Triptih iz betona, utrujenosti in snega* (1980), *Atlantida* (1986) in *Razglednica s tega sveta* (1988). Prve tri prevedene pesmi (nerimane) so iz *Atlantide*, naslednjih pet pa je iz zadnje zbirke, kjer so vse pesmi tako zapleteno rimane (npr. *Malomeščanske vrline*: v originalu je shema 5-krat abcba in enkrat abcabc — v prevodu imam 4-krat abcba, enkrat ababc in nato abcabc; ali pa *Opazovalci ptičev*: tako v originalu kot prevodu je 6-krat ababcdeedc, pesnik pa je naravnost srečen ob istozvočnicah).

Bronisław Maj

* * *

Ponoči na železniški postaji: kamnita ledeno mrzla
hala, veter med kar naprej loputajočimi vrati,
neonke. Ta stara beračica, ki tabori
v glavnem mestnem parku, prenočuje pozimi tukaj. Karto
sem si že kupil, čez dve uri mi boš odprla.
Rekel bom, da sem premražen in lačen kot volk.
Na ramenu čutim tvojo vročo sapo
in tista slika se vrača: to bi lahko bila
ti, ampak je ona — samo ona. Nihče,
nihče ni kriv. Tako je pač prišlo,
da prav ti dihaš enakomerno in varno
tik ob meni, tako je pač prišlo, da sem
srečen, hvala Bogu, hvala
komurkoli, hvala z vsakim dihom,
iztrganim obupu, kar naprej trganim
iz ogromne ledeno mrzle praznine, v kateri
je živ samo
veter.

* * *

Ko je zjutraj odšla, je, kot po naključju, pustila
podarjene šmarnice in kar naprej napolnjuje sobo
z mračnim vonjem ta noč. Izpolnjen
gleдам zdaj na Vislo, ki gara že od zore:
delavci vlečejo čez zaporo barko s premogom —
njihovi gibi, učinkoviti in nujni, govore samo toliko,
kot je treba, da bi se razumeli, včasih samo
krenjna roke. Barka odplove težko izpolnjena
s svojim smiselnim tovorom. — Če bom kljub temu
pisal pesmi: samo besede, ki so nujne,

da bi se sporazumeli, preprosta dejstva: reka,
 vonj cvetic, gib roke, razumljiv
 dvema in temu, ki
 ju opazuje. To je
 vse. In samo to
 nas neskončno prerašča.

* * *

Nikoli ne bom napisal dolge pesnitve; vse,
 kar sem tu spoznal, mi ne dovoljuje,
 da bi lagal: traja med
 dvema požirkoma zraka, je v enem samem
 pogledu, v stisku srca. In sem
 samo zdaj, in to, kar je tu z mano,
 zadostuje komaj za nekaj več kot deset
 vrstic, pesem, kratka kot življenje
 belinčka, bleska svetlobe na gladini,
 človeka, katedrale. Nekaj več kot deset vrstic
 in to, kar je med njimi: neskončni
 blesk svetlobe, večno življenje belinčka,
 človek, presegajoč
 smrt.

* * *

Ponoči v gozdu taborni ogenj: trepetajoči krog
 svetlobe, zunaj katerega ni nič,
 ker mi smo tu, v sredini:
 veseli klici, pesmi, smeh...
 Končno ni več drv, plameni
 ugašajo. Ampak reče se tudi: človek
 ugaša. In še vedno je v tem nekakšna
 zveza z ognjem. Potem pa je že ta
 nič: tema, in vidimo razločno vse,
 kar je ostalo: naše obraze, nenadoma tako
 drugačne, sklonjene nad ta prostor, črne
 obrise dreves, nekoliko jasnejše nebo, —
 mrzle zvezde. In nihče ne ve, zakaj
 tako dolgo molčimo,
 potem pa govorimo
 šepetaje.

* * *

Ko mi je opisoval ta park, ta
 drevored, se je v njegovih ugašajočih očeh
 razžarjal bloden ogenj, glas
 se mu je krepil in roke so skušale biti spet
 takšne kot takrat,
 ko so urne veverice zaupljivo
 jemale iz njih sladkor. Zdaj
 sem tu jaz. In je vse
 tako, kot je pomnil: rumene forzicije, senčni
 predor topolov, brenčanje žuželk, kukavica.
 Ta prostor se je za vedno vtisnil
 vanj, zvesto do najmanjšega
 listka, ta prostor, v katerem ni po njem
 nobenega sledu. Nečloveško
 popolna lepota, ki je z njo umiral,
 ga ni nikoli potrebovala, ne
 takrat ne zdaj. Ne potrebuje nikogar. Je
 in bo vedno enako: na potki
 urna veverica, dvajseto pokolenje
 tiste, ki jo je hranil, beži
 na smrt prestrašena,
 ko me vidi.

Lenobno poletno popoldne: oblaki komarjev ob reki,
 trstičje, hladna zelena voda; po vrbovi poti nad Wkro
 se gospod organist, v skrbno zapetem suknjiču, po vaji
 z zborom, vrača domov: prvi otrok, deklica, že
 čaka pri vrtnih vratih. Pospesi korak, toliko je še pred njim:
 šest sinov, gradnja hiše, spor okrog njive, veliki ples, slavna vožnja s sanmi in
 vožnja
 v zaprtem vagonu do zadnje postaje mesteca
 Oświęcim (Auschwitz) — Malopoljska. — Že tisočič si ogleduje v zrcalu sled,
 še vedno bolečo, po kozaški sablji, odloži zrcalo, vidi: ostri
 stolpovi Čenstohove, skale Grajskega griča, čisto blizu pa, čez vrt,
 jaše na palici, ki je konj, zasopljeni fantiček, sin —
 nenadni spomin na tisti juriš, dotakne se brazgotine, pomirjen — »še sem živ« —
 odpre na široko okno: lenobno popoldne, med bori blesk
 sonca. Sonce, hlad vode, trstičje, vrbe in bori — to
 jè: resnično in skupno. Ker srečala se nista nikoli: oče
 mojega očeta in oče moje mame, nista vedela

drug za drugega; samo svet: to povezuje. Tudi njiju z mano: znam
ju zagledati: zajeta v živi zrak tistega hipa, tako
bi lahko bilo, torej je bilo. In je: poletno popoldne in to: Kaj
sem jaz zanju? Jaz, ki sem videl:
v oblakih prahu se blago upogibajo
stolpovi Čenstohove, v blesku
izpareva Wkra.

Bronisław Maj, roj. 1953 v Lodžu. Po študiju polonistike v Krakovu je bil nekaj let igralec
in avtor scenarijev pri krakovskem pol-študentovskem gledališču KTO, potem je postal asi-
stent na svoji bivši fakulteti, doktoriral s študijo o pesniku Gajcyju in tu poučuje še zdaj. Obe-
nem je glavni urednik literarne revije *Na Głos*, ki je začela izhajati leta 1990, potem ko je od
vojnega stanja naprej obstajala kot — komaj tolerirani — ustni vsepoljski organ (vsak mesec
so sodelavci na javnem »uporniškem« literarnem večeru v Krakovu prebrali svoje prispevke,
urejene v posamezno številko revije). Majeve prva pesniška zbirka *Pesmi* (iz nje je v tem izboru
prvih šest pesmi) je izšla leta 1980, še pred zarezo političnega viharja šestnajst mesecev zmago-
vitega gibanja Solidarnost in poznejše svinčene brezupnosti po vpeljavi vojnega stanja. Od ta-
krat naprej je Maj tako kot drugi poljski reprezentativni »odporniški« pesniki izdal zbirke v
»drugem« (tj. ilegalnem) književnem obtoku (*Družinski album*, 1986), pri katoliški založbi
(*Utrujenost*, 1986, od tod sta zadnja dva preveda) in v Londonu (*Uničenje svetega mesta*, 1986).
V antologiji vzhodnoevropske poezije *Child of Europe*, ki je izšla pri Penguin Books leta 1990,
je pet Majevih pesmi (ob Krynickem, T. Jastrunu — dve njegovi pesmi sta prevedeni v Sodob-
nosti 1978 — in J. Polkowskem).

V temi podobnejske jame svetli so pikeči otroci in tave
V vrsti zavolobni se se za idolevske itezni
Nik in vse. Sreča videnje
(Kako majhne, majhne, majhne
znana iz Pravitve in iz ječe nima
ki se ji molajo besede, pojmi, obrabi, raka, kosti, grobovi.)
Moj Bog, kaj se mi se res zgodilo to.
kar je nemogoče: življenje?

Oganj hodi po tebi (dan
je vedno krajši),
voni po bojni, črni tni, oves se obrneja
okrog ntelega sonca.

Jan Polkowski

* * *

Nič ni bilo — to je bilo (oddaljen od samega
sebe) sem izgovarjal besede, stare
kot risbe v votlini v Lascaux,
Črni bik, Rdeči jelen, Rumeni konj,

ostalo je nejasno, kaj pomenijo:
sitost in opuščенost?
varnost in brezdomnost?
gospodovanje in poniževanje?

Kaj pomenijo dvignjena pest, zategli krik,
presekane črte na kamnu, na zemlji, drevesu?

Bil sem kot drugi, ampak ni se mi razkrilo,
o čem pripovedujejo hrasti,
ko se širijo sloj za slojem.
Ni se razkrila jasnost
(usode).

V temi podzemeljske jame sveta so plešoč i otroci in trave
izgovarjali skrivnost.

V veseli svetlobi so se razzibale roke, zadrhtele ustnice,
(izza ognjene stene se je razleglo petje hasidov:
myt symche tomir in dinen) vsi radostni
služimo Mu.

* * *

Ogenj hodi po tebi (dan
je vedno krajši),
vonj po borih, črni trn, ovce se obračajo
okrog rdečega sonca.

Spet so izklopili elektriko, v stari
 leseni hiši je tema.
 Gozdovi se sprehajajo.
 (Hladen izvir ljubezni).
 Telesi čakata.

Tako diši beseda vedno.
 Tako zveni beseda nikoli.

Svet je samo zrak,
 svetle, sipke, prozorne stvari,
 plapolajoči dih, skozi katerega vidim
 čas.

Je pa že bolj snovna misel
 (o sledovih na snegu, vonju
 zmečkane trave, listu, ujetem
 v pest vetra).

In bolj otipljiva je neslišna
 beseda,
 bolj kot les, zid, telo — nevidno
 pričevanje o raju.

Regrati

Pulaste krogle, ki * * * v senca
 očveleli jablan in dvignjo glave

Kaj se je zgodilo med temi trenutki trajanja?
 Nič in vse. Senca violine in Mahlerjeva V. simfonija.
 (Kako majhne, majhne so vaše stvari, sinovi kače in bedaka:
 znana iz Pesnitve in iz ječe nema domovina ter blebetajoča usoda,
 ki se ji mešajo besede, pojmi, obrazi, reke, kosti, grobovi.)
 Moj Bog, kaj se mi je res zgodilo to,
 kar je nemogoče: življenje?

Ni jim še slava pobralo
 resilo kose junaska. Ni jih še
 vater razpihal, pregasil,

odnesel, ampak, vsi topel
 in blag, jih obkroža in boža
 in z njih jutranjo roso suši

»Redko na mojih ustnicah«

Lahko živim, ti me še nisi obsodil
 izdaje (ti še nikomur nisi storil krivice).
 Gotovo me imaš tako zelo rad
 kot vsakega žrebička, črička, škorca,
 muca, ki ga srečaš.
 Povezuje naju vsaka beseda, celo taka,
 ki — ne da bi kaj pomenila za druge —
 pomeni vse. (Ne bom se vdal)
 sine.

Jan Polkowski, roj. 1953. Živi v Krakovu, kjer je končal polonistiko. Trenutno je glavni urednik dnevnika *Čas*. Že od vsega začetka (tj. od leta 1978) je objavljajal samo v ilegalnih publikacijah, v osemdesetih letih je izdal štiri take pesniške zbirke (*To ni poezija*, *Dihaj globoko*, *Ogenj in Drevesa*), potem pa sta izšla dva izbora: V Londonu (*Pesmi*, 1986) in — že v novi politični situaciji — v Krakovu (*Elegije s Tymowskih gor in druge pesmi*, 1990 — prevedene pesmi so od tod).

Kaj pomenijo dvignjena pest, zateti krilci
 presckane črne oči, sivi obraz,
 njim o navajanje
 Bil sem kot drugi, ampak ni se mi razkulo,
 o čem pripovedujejo hrasti,
 ko se širijo slaj za slajem.
 Ni se razkula jasnet
 (suode).

V temi podzemlja, kjer niso otroci in trave
 ogovarjali skrivnosti.

Kaj se je zgodilo, kdo čemu reče, kaj
 nič in vse. Senca v tleh, v zrak,
 (Kako napred, napred, sivi kvi, sivi kvi, sivi kvi,
 znana iz pesnitve in iz joca nema domovina ter obeliskova hoda,
 ki se ji medajo besede, pojmi, obrati, reke, kosti, grobovi.)
 Moj bog, kaj se mi je zgodilo to,
 kar je nemogoče življenje?

Ogenj hodi po vodi (dan
 (šj)k-šj-šj)

voj po barji, črni tm, se občasno
 okrog zračnega toka.

Zbigniew Machej

* * *

Po grenkih urah boja z nespečnostjo
 je pesnika končno odnesla silovita plima spanca
 in zdaj njegova glava plava
 v vijoličasti svetlobi joda. Brez orožja,
 brez strateškega načrta in spomina drsi
 med prameni ribjih okostij,
 skozi temo litoželezne rje, bencinske mavrice,
 antracitne črnine. S kredasto belim obrazom,
 kot da obiskuje pekle.
 Molče, molče,
 ampak z usti, odprtimi kot za petje.
 O, nesrečni, kakšno pesem
 bi zdaj še lahko zapel?

Regrati

Puhaste krogle, ki se tiščijo v senci
 odčvelih jablan in dvigajo glave
 med zelenino visokih trav. Nežne kupole,
 lahke kot pena kipečega mleka.

Njihova snov se še ni spremenila,
 njih bežni pojav še ni preminil.
 Ni jih še razpršil dež
 iz težkih, bratomornih oblakov.

Ni jim še slave pobralo
 rezilo kose junaške. Ni jih še
 veter razpihal, pregnal,
 odnesel, ampak, ves topel
 in blag, jih obkroža in boža
 in z njih jutranjo roso suši.

Verzi za v spominsko knjigo

Ne misli preveč na preteklost,
ne daj se ujeti hrepenju.
Pripravljaj politične zarote,
snuj nove erotične intrige,
odevelih ljubezni ne obžaluj.

Nauči se novih umet(el)nosti,
loti se vseh mogočih poklicev.
Naredi tisoč različnih stvari,
včasih pa ne naredi nič
in samo mirno, potrpežljivo čakaj.

Odkrivaj tuje kraje, daljni svet,
ampak na njegovo dobrohotnost ne računaj.
Njegove namere trezno preiskuj,
naj se tvoje kože ne polasti
za ceno, ki bi bila le preнизka.

Oblike, barve, okuse, vonje,
ritme in odtenke sveta
si prisvajaj z izbirčnostjo, ki naj bo modra.
Lahko se jim daš celo zapeljati,
ampak ne hōti jim gospodovati.

Bodi komu brezmejno zvest.
Uči se umirati, vse izgubiti,
na samega sebe pozabiti.
Najdi spet upanje v brezupu.
Samo tako lahko dobiš vse.

Ko je ugasnil ogenj

Ko je ugasnil ogenj, je bilo konec z življenjem.
Ranjence so puščali v ledu, v snežnih zemetih,
in konji so od bolečin grizli okamnelo zemljo.
Ljudje so se topli za pest slame, za odvrženi kos prepečenca,
oficirski škornji so teptali mrhovino.
Stavbe so požigali iz besa, iz zavisti,
da so drugi pod njihovo streho našli zavetje,

v mestih se je širil tifus. Od hiše do hiše
 so se opotekale črne mumije in prosjačile za kruh.
 Po ulicah je gorel ogenj, v strašnem mrazu
 so čakala na pomlad trupla, gmote ledu,
 ki so s hrbti podpirala zidove po zakotjih.
 In tujost je visela nad večino prostranstva,
 ko se je skozi lazarete, iz ruskega ujetništva,
 vračal v Galicijo Aleksander Fredro.

Zbigniew Machej, roj. 1958. Po študiju polonistike in religiologije v Krakovu se je naselil v Cieszynu, na meji s Češko-Slovaško, in tu poučuje na gimnaziji. Prva zbirka (v legalni založbi — s podnaslovom: pesmi iz let 1978—1981): *Sladokusci, ljubimci in najeti morilci*, 1984, nato dve v ilegali: *Pesmi za moje prijatelje, izbrane iz let 1978—1987*, Krakov 1988 in *Speča muza* (pesmi iz let 1982—87), 1988, od koder so prevedene pesmi.

Prevod iz kitajščine

Ponoči je dal potegniti lampjone
 ves čas je pripotela svila
 s tanko zarzarenimi divjimi golemi
 ki so letelo proč.

Zjutraj sem šla k tekli
 do bi našla mesto iz pesmi
 ki si jo napisal xatne
 ampak najin most je odnesla voda
 ko je pristopila dozore

Mogla je ovija pot
 k tebi ljudi in ročice nitke

* A. Fredro (1793—1876), poljski komediograf in pisatelj, ki je 1812 prišel do Moskve z Napoleonovo vojsko in preživel njen zimski umik.

Wojciech Wilczyk

Vaje

Poldne. Bleščeča igla sonca meri
skoz gosto listje murve v mojo dlan.

V oknih nad pošto se grejejo debeli trebuh

pletenk — in vanje se je zagledal furman,
ki razklada pakete s svojega voza.

Radio prenaša opoldanski signal s trobento, ampak v takem dnevu
nihče ne čaka, ali se bo trobentač zmotil ali ne.

Moje sanje plovejo s čolnom v četrt z imenom Kazimierz,
v Meiselsovo ulico, v trgovino z barvami.

Imam štiri leta in od vsch tém

me najbolj privlači vojna.

Kmalu bodo zacveteli dežniki akacij

in poletje se bo prelomilo kot sladka napolitanka.

Za zdaj še bledijo zebrastra platna nad izložbami,

po prazni ulici, tik ob zidu,

pa se tihotapi poštar

z vpoklicem, za mojega očeta,

na jensenske orožne vaje.

Prevod iz kitajščine

Ponoči je dež potrgal lampijone
ves čas je plapolala svila
s tenko zarisanimi divjimi gosmi
ki so letele proč

Zjutraj sem šla k reki
da bi našla mesto iz pesmi
ki si jo napisal zame
ampak najin most je odnesla voda
ko je prestopila bregove

Megla že ovija pot
k tebi ljubi in srebrna nitka
na tankem pahljačinem papirju
je najbrž moj las

Obrobje (II)

Velika zanemarjena železniška postaja, nad katero
 se spuščajo pristajajoči ruski migi.
 Pripelje dvonadstropni vlak iz Legnice,
 s prav takim se bom odpeljal šele čez štiri
 ure. Lokomotiva diši po petroleju
 in se stresa v praznem teku, nad plešasto glavo
 strojevodje jadra pramen dima.
 Sončno popoldne, ki ga bo kmalu pokrila
 hladna šapa novembra. Od strani mesta
 gre nekdo čez tire. Vse to
 se ponavlja. Ni za kaj umirati.

Wojciech Wilczyk, roj. 1961 v Krakovu. Tu je študiral polonistiko in še naprej živi. Ukvarja se tudi z umetniško fotografijo. Prevedene pesmi so bile objavljene v »brulionu«.

Poljske ščavljice

Ko je tema — svet na polju
 ščavljice, prvim črno liste.
 Mati in oče, zarobenka
 gladkolenca — me gotovo
 ne poznajo takega — umazani vojak
 kleči na zemlji, v rokavi vse polno
 listov, v gladkolenki prazni, v dežju,
 daljina zarobenka ima gladka lica,
 in pa je tema in vedno bolj vlažno.

Marcin Świetlicki**29. novembra 1987**

Dim gre raje v sobo kot skozi dimnik v noč.
 Odvratno samozavestne praznine.
 Ko bežimo odtod, smo tudi dim,
 smrdimo po njem — zmrdujejo se, zato vemo.

Ali se zadušiti z dimom ali pa zmrzniti.
 Tukajšnja oblast nam je postavila nekakšna
 zahrbna vprašanja. Zdaj v radiu govori
 o naših odgovorih.

Midva pa danes vendar z nikomer nisva govorila.
 Bila sva na sprehodu, na kosilu, in
 ko sva prišla nazaj, sva se ljubila,
 zakrpala mi je svitre in zašila jopo.

Danes naj bi se odpeljala in je z olajšanjem ostala.
 Danes naj bi zaspal sam in se z olajšanjem izgubljam v spanec
 z njo ob sebi. Po sobi sprašujoče kroži
 ogljikov monoksid. Midva sva tiho.

Polje ščavja

Ko je tema — grem na polje
 ščavja. Pulim črne liste.
 Mati in oče, zaročenka
 gladkolica — me gotovo
 ne poznajo takega — umazani vojak
 kleči na zemlji, v rokah vse polno
 listov, v globoki brazdi, v dežju,
 daljna zaročenka ima gladka lica,
 tu pa je tema in vedno bolj vlažno,

po drugi strani žice, pa dve in dve, objeti,
 držoč se za roke, se sprehajajo kurbe,
 kričijo izzivalno, to je za žico,
 za žico je svet, svetlejši večeri,
 za žico je svet, sence na zavesah,
 za žico je cerkev, čisto blizu,
 cerkev, ki je zaprta!

Marcin Świetlicki, roj. 1961 v Lublinu. Študiral polonistiko v Krakovu, 1984—86 moral služiti vojsko, zdaj živi v Krakovu. Tu objavljene pesmi sta prevedeni iz krakovske revije *Tumult*.

po drugi strani živa, pa dve in dve, objeta,
 dežev se za roke, se spremljata kupa,
 kričijo izvalno, to je za žico,
 za žico je svet, svetlejši večni,
 za žico je svet, senca na kavčkah,
 za žico je svet, čisto blizu,
 svet, ki je svet.

Marcin Sendeki

Marcin Sendeki, roj. 1961 v Gdansku, štiri leta je študiral medicino v Varšavi, zdaj študira tam sociologijo, živi pa v jugovzhodni Poljski. Precej je objavljval v revijah, ilegalnih in legalnih. Tu objavljeni pesmi sta prevedeni iz varšavskega tednika *Tygodnik Literacki*.

Brezsravno breztelesni onečašujoče čisti

Vreli sneg, ki peče v usta in prste, nešelesteči
 tulec zmečkanega papirja, ta spolzka téma
 za drhteči glas in dve, tri besede,
 skrite med zobmi. Brezvestni hišnik,
 čuvaj, ki maže s slino steklenice,
 preden jih vrže skozi okno, ta sipka hiša, ki jo požirajo kolesa,
 mana, natresana vsak dan golobom, ta
 ledeni požar v črnih grlih ulic,
 neznosni, nežen. Je TAM
 drugače?

Tokrat bo šlo brez žrtev

Svetloba bo, nenadna, vzvišena, polna
 sonca in novih, bleščečih čevljev. Tokrat
 mikrofoni ne bodo odpovedali, mulci bodo
 veselo pljuvali z balkonov in meso, meso
 se bo valilo po cestah, cigarete si bomo prižigali
 ob prazničnih svečkah. In toliko besed bo, svetlih kot baker, kot
 cerkvena vrata. Praznik bo, tortice
 bomo jedli.

Marcin Sendeki, roj. 1961 v Gdansku. Štiri leta je študiral medicino v Varšavi, zdaj študira tam sociologijo, živi pa v jugovzhodni Poljski. Precej je objavljval v revijah, ilegalnih in legalnih. Tu objavljeni pesmi sta prevedeni iz varšavskega tednika *Tygodnik Literacki*.

gledalca — ne gotovo
 ne poznajo takega — umazani vojak
 kriči in zemlja, v rokah vse polno
 listov, v globoki brezdi, v daljo,
 daljši zoročnikz tuis gladke lica,
 tu pa je sena in vedno bolj vlažno,

Sławomir Matusz**Sonet**

Delal si jaz in najin
sin pa sva spoznala kako
zelo potrebujeva drug drugega
to je bila moja najdaljša noč

Odločila sem se da bom odšla
kosilo je v hladilniku
malica v «Politiki»
ključi od avta kot si hotel

Odkar pomnim
ležita na mizi dve sveči
prosim prižgi ju danes zvečer

noči bodo zdaj hladnejše
in tako boš vsaj enkrat proslavil
najino obletnico.

Erotik

zakaj se to kar imam in Ti
hočem dati kar imenujem vse
zdi tako smešno?

zakaj je to česar nimam
in ne bom mogel dati
važnejše
od tega kar imam?

zakaj je prostor med
tem česar nimam in
tem kar imam
tako majhen?

Iz dnevnika (29. novembra 1987)

K.

Živi se za nekaj ljudi. Jaz zdaj hočem živeti.
Zate in za starše. Do pred kratkim
sem živel samo za starše.

Pravzaprav pa nisem živel
zanje, ampak sem jih samo mučil
s tem, da nočem
živeti. Čakal sem

na nesrečo, kakšno bolezen.
Karkoli, samo da ne bi dolgo
bolelo. Nisem mogel
ne čakati. Vsaka druga odločitev
bi koga
obtoževala.

Če občudujem
preklete
pesnike, to niso

Bursa, Stachura,
Wojaczek*. Prej
manj znani

Ratón — ločil se je
od vseh
dosti prej,
preden je odšel —

* Andrzej Bursa (1932—1957), Edward Stachura (1937—1979), oba tudi prozaika in v antologiji sodobne poljske proze *Varujte me, mile zarje* (MK 1983). Tam je omenjen tudi samomor mladega pesnika Rafała Wojaczka v sedemdesetih letih. — op. prev.

Erotik (drugi del)

se zrelost
 za ljubezen in zrelost
 za smrt med sabo
 izključujeta ali
 dopolnjujeta —

povej —
 je ena od njiju
 nujno potrebna
 da se doseže
 druga — čim bliže

je Tvoja vrnitev tem bolj
 postajam živčen

Vsak dan mislim nate

poskušam pisati: NOČEM
 BITI ZATE
 KAFKA

poskušam določiti
 noč in dan
 ampak
 se mi ne posreči

ponavljajo se
 hoja branje spanje
 brez reda
 in ključa

poskušam biti
 sam

1.

ne vem kaj delat
 ko je
 ne vem več — naj
 sedim hodim? kaj delat
 z rokami? kam naj
 gledam? bojim se
 ne smrti ampak
 čakanja bojim se
 sebe tik
 pred kot da bi bil
 nepripravljen mogoče
 pa celo vem
 da je to neke vrste
 izpolnitev —

Če občudujem
 preklele
 pesnike, to niso

Burša, 2. junij 1987
 "Wojciech" Prej
 manj znani

za umirajočega
 je edina možnost rešitve
 sebe — ne življenja —
 ne sprijazniti se
 s smrtjo ampak sprejeti jo
 kot vrednoto ki
 konča
 s polnim razumevanjem
 tega da ni
 vpogleda naprej

smrt ni
 olajšanje za trpeče čeprav
 jim v našem zmotnem prepričanju
 to prinaša ni
 odstopa po sklenitvi
 bolj ali manj
 zadovoljive bilance

ne glede
na to kako posrečeno ali ne
je bilo do zdaj naše
življenje je smrt
lahko za nas
akt spoznanja in
volje —

rojstvo je bilo
z naše strani
akt volje —

zadovoljstvo enako
smrti
lahko dá v življenju
edino ljubezen

ampak ta
se zgodi da nas
zgreši

Slawomir Matusz, roj. 1963 v Šleziji, kjer tudi zdaj živi. Iz srednjih šol so ga vrgli, ker je »nesramno gledal«. Prve pesmi je objavil v času Solidarnosti v njenih biltenih (1981), nato dve tenki knjižici v šlezjskem (študentovskem) pesniškem krogu: leta 1985 v Sosnovcu (*Nikomur ne podajam roke*) in leta 1990 v Gliwicah (*Mistika pozimi*). Prevedene pesmi so, razen prve, iz zadnje zbirke.

Miloš Biedrzycki

Videl sem zaledenele palače, leve pomladi,
množice, ki so korakale po ribniku, vkovanem v led

razločno sem čutil sled sredi hrbta,
treh zob nekakšnih vil, in
divjanje ledenomrzlega vetra ob hrbtenici,
od ene iztegnjene roke do druge — dve celini
in vrsta za vrsto se je pomikala proti robu
v kratkem trenutku poleta
samo bežna misel ali
je spodaj voda ali pesek in ostre črepinje
in hrup in vedno večji šum deklamiral
sem svoje z rokami ob hlačnih šivih
ne da bi si dovolil misel na vidno bedo cvetov
in vse se nam je pomešalo
najpreprostejše besede so nam postale
najbolj nevarne
in veter je razbijal šipe s samim zvokom
otroci naši
so pogrizli tuje otroke
ampak zapomni si ti moraš biti na preži
urna kot lovec v gozdu mimoidočih
vsak hip
lahko — kljub vsemu pomanjkanju — pripeljejo kaj v trgovino
otroci naši
baje dosti ljudi
vidi ponoči repatico z rumenim repom
drvi čez nebo kot da jo kdo zasleduje
otroci naši
stegujejo se iz stajic
v zatisnjene peščice grabijo zrak
in kažejo zobke ozke in ostre kot
iglice

Jesen je umrla

skupaj s prvim rumenim listom. Vso noč se je borila za življenje s človekom s konjsko grivo zanosno je pozdravila sivo jutro nad Šlezijo ropot koles vlaka jo je pustil nekje zunaj. Na svidenje škrlatni cvetovi poletnih sončnih zahodov vroča kri zemlje zamrla v kalih vinogradov; na popackanih kuhinjskih tleh smo poletju priredili sedmino ne da bi vedeli da pod okni jesen že razpada. Na svidenje noči pijane od svetlobe golih žarnic in kričanja pesnikov na svidenje oči polne ognja pogovori polni dima in v čem je človekovo bistvo? Prelepo truplo jeseni zahteva pač svoje.

Akslop Poljska nazaj*

Akslop, mogoče je to kakšno dansko mesto tu sem se ustavil na poti, resda za malo dlje, ker so ministri za kmetijstvo posedli po kanglah za mleko in zaustavili ves promet. Malo se me razvaljali z lokalnimi znamenitostmi, kot recimo Diwron** ali Cziwezór***. Ljubil sem tukajšnje punce, policija me je nekajkrat podila po pločnikih, prebivalci so zelo pristržni, prigovarjajo mi, naj ostanem za dlje, obljubljam vam, kjerkoli bom, vedno se bom spominjal Akslop.

* Poljska se po poljsko piše Polska — op. prev.

** Cyprian Kamil Norwid (1821—1883), poljski pesnik — op. prev.

*** Tadeusz Różewicz (1921—), poljski pesnik — op. prev.

Moja prijateljica je spet z mano
 čutim jo v pljučih, v hrbtenici
 čutim njeno kri v svojih žilah
 moja prijateljica je z mano
 kaj pomenita dva meseca — dve leti
 — štiri življenja brez nje — zapravljena, ni kaj
 Zemlja se spet vrti pod nogami
 in Nebu, posejanemu z zvezdami, ni treba
 kričati, se dreti, podirati
 moja prijateljica se je vrnila
 poljublja me od znotraj
 v njenih zelenih in sivih očeh
 ljubezen brez besed o ljubezni

Izbrala, iz poljščine prevedla in spremne opombe napisala
 Katarina Šalamun Biedrzycka

Miloš Biedrzycki, roj. 1967 v Koprju. Živi v Krakovu, kjer študira (štiri leta fizike, trenutno geofiziko). Do zdaj ni objavljaj, če odštejemo sodelovanje v šapirografskem listu *Kafar* (*Cestni tolkač*) in objavo na povabilo v štirinajst dnevniku *Elita* (od koder sta prevedeni dve pesmi).

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Igor Škamperle

Univerzalnost diskurza in negotovost subjekta

Esperienza, madre di ogni certezza
Leonardo, *Trattato di pittura*

Humanistične vede — *studia humanitatis* — prekrivajo, grobo rečeno, dve področji: polje vednosti, hkrati pa so tudi sam način pridobivanja te vednosti, predstavljajo obliko človeške formacije, zaobjemajo tako učenje kot vzgojo, pri tem je eno (učenje) težko ločevati od drugega (vzgoje). SH predstavljajo določeno koncepcijo sveta, koncepcijo, ki se bo z Galileiem preselila v matematične vede; implikacija je postopno izključevanje subjekta. V 15. stoletju pa so *studia humanitatis* bržčas prevladujoča oblika vedenja, njihov osnovni kriterij in merilo je človek. Ta človek kajpak ni katerikoli človek: ravno od tod izhaja težava pri definiranju in samodefiniranju SH: izobrazba, ki jo ponujajo, se nekako ujema s samim načinom, postopkom formacije osebnosti; pozitivno znanje, ki ga SH podajajo, je praktično neločljivo od formalnih, epistemoloških postopkov (kritična filologija, večšina gramatike, logike, retorike, itd.). Gre torej za koncept. Takšna struktura SH implicira več zanimivih relacijskih razmerij: predpostavlja *transfer* (učitelj/učenec, pogosta forma je dialog), na delu je določen *normativno vzgojni ideal*, ki deluje restriktivno. Humanistično vedenje spremlja določena nelagodnost, če že ne tesnoba: SH večinoma ne nastopajo kot pozitivna vednost, niti ne kot teologija, filozofski sistem; nasprotno, predstavljajo nadomestek, ki naj zapolnjuje *manko vednosti*. Manko, ki ga same humanistične vede šele razločno vzpostavijo, tako da navidezno (tradicionalno, celovito) vednost izpostavijo kritiki. Tako bi lahko omenili Salutatija, Lorenza Vallo, Brunija in druge. Tudi mesto formiranja, uvajanja, skratka topos SH ni tradicionalen, je — gledano empirično — nasproten načinu sholastičnega šolanja. Branje Platona, Aristotela, Lukrecija poteka v quattrocentu zunaj samostanov in bučnih univerz; nova središča so najpogosteje akademije, privatna stanovanja, pisarne mestnih uprav oziroma mogotcev. Nove »šole« se usmerjajo proti aristotelizmu, zavračajo »samoljubna« žvečenja peripatetičnega duha, gotsko robotost sholastičnega vedenja, ki si je po mnenju humanistov nadevalo nepotrebno metafizično navlako. Lorenzo Valla prav nič ne spoštuje mogočne metodološke zgradbe Akvinca, prej ko slej gre za navlako, za prazne filozofske prevare (*per philosophiam ed inanem fallaciam*). (Cf. Le Goff 1957) Področje vednosti postaja mesto spora, spremembe, nemara celo privilegirano mesto. V krizi je sama pariška univerza, kajti moč države, ki se je vse od Filipa Lepega v začetku 14. stoletja borila proti papeštvu, postavlja na oder monarhijo, močno državo, ki si lasti ves družbeni prostor: njena je zakonodajna, izvršna, sodna oblast. Država je univerzalna, suverena, prisvaja si vlogo gospodarja celo tam, kjer se je doslej držala ob strani: na področju duha in morale. (Ibid.)

Vedeti moramo, da je druga plat rojstva civilne države umik oziroma preklic privilegijev univerze — (l. 1445 v Parizu), ki je zdaj podrejena parlamentu. Kralj sicer podpre univerzitetno obnovo, toda kaj naj to pomeni? Leta 1470 obljubijo študentje in profesorji kralju zvestobo in ubogljivost; leta 1499 — univerza izgubi pravico do stavke. Da, zmagala je monarhija. (Le Goff 1957)

V Italiji je stanje drugačno, a ne bistveno; izstopa univerza v Bologni, kjer rektor in mestni upravitelj, kardinal Bessarione, podpira uvajanje grščine in humanističnih ved. Podobno je v Firencah, kjer Argiropulos, emigrant iz padlega Bizanca, poučuje grščino s poudarkom na filozofskih tekstih. Toda Medičejci, florentinski mecen, namesto univerze, ki se preseli v Piso, podpirajo akademijo: to je zloglasna *Accademia neoplatonica*, njen najeminentnejši predstavnik pa *Marsilio Ficino*.

Toda humanist je v sebi globok antiintelektualist (Le Goff 1957); po svojem bistvu je bolj literat kakor znanstvenik. Nekdanjo dialektiko vse pogosteje nadomeščata filologija in retorika; in izumetničena latinščina, ki je končno prav po zaslugi humanistov postala dokončno mrtev jezik. Hrupne univerzitetne učilnice so svoje mesto prepustile podeželskim vilam: sedež florentinske akademije je v razkošni villa Careggi.

SH so potemtakem le delna, parcialna, načeloma formalna oblika vednosti, zato pa ne brez realnih, epistemoloških in ideoloških učinkov. Zlasti le-ti sodelujejo pri koncipiranju tiste globalne zgodovinske spremembe, podobe, ki nastaja skupaj z novim definiranjem subjekta: ena izmed ravni te spremembe je nova instavracija kulture.

O kulturi lahko rečemo, da se v zgodnji renesansi kaže kot prevod; ta definicija je dokaj konsistentna, želi namreč povedati, da gre za posredovanje. Kultura slika, ponazarja življenje in vse tiste skrivnosti, ki jih z navadnimi očmi ne moremo videti, dokler nam jih umetnik ne razkrije s posredovanjem posebnih proporcev, magičnih razmerij. Kultura je torej razpeta med dva notorična člena: *izkušnja (esperienza)* in *naravo (divina natura)*.

S prvo se veže ideologija utilitarnosti, ki pogosto naglašja načelo aktivnosti, npr. v nasprotju s srednjeveškimi abstrakcijami. Narava pa je, posebej v elaboraciji Marsilija Ficina in njegovega spoja platonizma s krščanstvom, poskus ohranitve Boga, ki ga je kritični tok sholastike, sledeč nominalizmu (Ockham), krepko zamajal. Obe figuri, izkušnja in narava, sta izraz krize, neke zelo globoke krize, ko poleg propada dolgoletnih institucij zahodne civilizacije doživljata krizo tudi človekova gotovost in njegova umeščenost v svet.

Izkušnja, esperienza, je nekako *locus communis* renesančnih razprav. Miselne in vidljive večine niso dovolj, pravi Leonardo, čigar citat smo izbrali za *motto* tega poglavja; oko in razum ne zadostujeta — »potrebni so manualni zaključki«. Izvedba! Praksa! Da človek nekaj velja, da je vreden tega osrednjega pomena, ki ga zaseda sredi celote stvarstva, je zasluga njegove zavestne aktivnosti; človek oblikuje stvari, razum je le posrednik med čutili. Leonardo meni, da je zgolj duhovna aktivnost (tj. tudi govoričenje retorjev) v bistvu prazno in sterilno, zato sam zagovarja predvsem aktivno vedenje — *sapere attivo*. (Garin 1965) »Če želimo naslikati človeški obraz, moramo poznati vse mišice, ki so skrite pod kožo.« (Ibid.) Poudarjanje izkustva pa ne pomeni, da si je renesančni človek nadel nahrbtnik in se preprosto odpravil odkrivat svet; prej gre za izraz skepse, agnostične drže do nekdanjih sistemov vednosti, ki niso več deležni potrebne legitimnosti. Razjedla sta jih čas in kritična, formalna, filološka analiza (Valla!), ki izvirnik umešča v kontekst in pogoje nastanka, s tem pa izpostavi novo pojmovanje spreminjanja. Rigidna a-temporalnost se je razvezala: renesansa vzpostavi cel niz novih označevalnih meha-

nizmov, s katerimi bo ob vpeljavi časovne dimenzije omogočen tip prostora, ki implicira neskončnost (globina polja) in izključeno točko gledišča (subjekt pogleda); raven dogodka je odslej možna ob vzajemni relaciji časa in prostora (kdaj?, kje?).

Toda kaj je s podobo Drugega, v razliki do katerega se subjekt želi definirati, s podobo (antiko?), ki ni več ona sama, ampak samo prazno mesto, kraj v označevalni strukturi? Tesnoba humanistov izvira prav v spoznanju, da je vsakršna resnica možna le v polju diskurza, v tem krhkem polju, zunaj katerega ni prave opore; mar izenačitev tekstov, ki jo opravlja Lorenzo Valla, ne pomeni tega? Ali je svet postal dostopnejši? Toda, ali ni ob tem zazijal tisti jarek, izpraznjeno mesto Drugega, soteska, iz katere se je začel vzpenjati Descartes? A do Descartesa manjka še sto let, ki jih bodo humanisti zapolnili s poetično prevleko. Le kje drugje naj namreč zaživi bog, potem ko so se sholastične konstrukcije podrle!? »Resnice,« pravi Salutati v pismu učitelju dialektike Pietru degli Alboini, »ni iskati v zapletenem filozofskem študiju, ampak predvsem v poeziji, *que super omnia que sciri possunt sedem habet, et sola de Deo loqui potest*«. (Cf. Garin 1954) Poezija, ki pa je hkrati dvoumna, kajti četudi je božje navdahnjena, je produkt človeškega duha.

Da, morda je svet res dostopnejši, toda z vdorom časa, s tem zavestnim doživljanjem spremembe, ki spremlja zgodovino in človeško življenje, je svet postal tudi minljivejši, nezanesljiv in krhek: Naj verjamemo, da je njegova podoba res takšna, kot nam jo kažejo naše oči? Humanista se polasti dvom, izraz tesnobe, ki jo povzroča ta negotovost trenutka, oropanega zunanje opore. *Forsitan non vera quae nunc nobis apparent* pravi Ficino, *forsitan in praesentia soniamus*; morda svet, ki ga vidimo, ni resničen, morda samo sanjamo. Dvom razjeda vsako vnaprej postavljeno resnico, vsako obliko učenosti, humanisti poznajo celo metodični dvom, *il dubbio metodico*, kot ga navaja naš Peter Pavel Vergerij: »Il primo passo verso il sapere è il poter dubitare«; prvi korak k vednosti je sposobnost dvomiti (Garin 1954). Leon Battista Alberti se zaveda, da se vse spreminja, da nič nima večnega obstanka: *fatum in fortuna* obvladujeta življenje, v katerem odseva tesnoba, naša zvesta, temačna spremljevalka, izpričuje nam nemožnost, da bi si sami določili usodo svojega bivanja. Vse bo propadlo, pa ne zaradi človeške zlobe ali nesreče samih stvari, marveč zato, ker na svetu ni pravila, ki bi omogočalo večno, nespremenljivo gotovost. (Ibid.) Albertijev Momus namesto filozofa povzdiguje umetnika, artista, kajti on ustvarja, oblikuje snov v skladu z naravo stvari; »on, umetnik slikar, je v motrenju telesnih oblik videl več reči kot vsi filozofi skupaj...« (Ibid.) Arte, umetnost, poezija, postanejo točka, kjer človek srečuje samega sebe, dasiravno to srečanje ne more biti popolno, in ga zato odlaga; človek kreator odkriva moč svojega duha v ustvarjanju, v izkušnji prepoznava edino možno gotovost (Leonardo), zavedajoč se krhkosti miselnih, abstraktnih, filozofskih in drugih dogem. Samovzpostavljajoči se subjekt, ki je izven oziroma v središču stvari (*l'uomo è tutte le cose*), prav tisti subjekt, ki se bo poistovetil s *Človekom* (novoveška paradigma), ta simbolni jaz srečuje onkraj sebe odsotnost Drugega, prazen člen, v katerem odseva njegova lastna podoba. Pridružila se ji bo narava, *divina natura* — ta novi, renesančni prostor —, ogromna posredovalna mašinerija, v kateri odseva ključ vseh razmerij (*divina proporzione*).

Skratka, narava je tu zato, da omogoči prehod čez most; je ovinek na poti med človekom in bogom.

O renesančnem odkritju pokrajinske lepote je govoril že Burckhardt; zdi se, da je odkrivanje narave povezano z antikvarnim zanimanjem, posebej rimskih razvalin. Poggio Bracciolini je na romanju skozi Rim, ko je študiral ostanke starih stavb, bajne »lazel po najrazličnejšem grmovju in robidovju«, da bi našel stare antične epi-

grafe. (Cf. Burckhardt 1981) Nad razvalinami je navdušen tudi Pij II. (Piccolomini), ki se zgraža nad menihi, ker ti nič ne skrbijo za podirajoče se stare stavbe. (Cf. Garin 1954) Enej Silvij Piccolomini (med drugim je potoval tudi po slovenskih deželah, kot škof je služboval tri leta v Trstu, dolgujemo mu hvaležen popis ustoličevanja koroških vojvod) je lepoto pokrajine ne samo motril, marveč tudi z navdušenjem do podrobnosti opisoval. (Burckhardt) Doživljanje narave, njenih slikovitih lepote, je po Burckhardtovem mnenju tudi za Albertija najgloblji življenjski vrelc: »Solze so ga oblike, kadar se je zagledal v čudovita drevesa, in v valujoča žitna polja...« (Ibid.) Pravzaprav je vse že tu: drevesa, reke, polja; barve, svetloba. Druga generacija humanistov (Ficino, Leonardo) bo le še zaostriala in centralizirala nekatere tematske sklope: človek se odpira čutilom, v središče stopajo oko, vid, sluh... Stare teme oživljajo v novem kontekstu. Metafora očesa, središčno mesto sonca, Bog kot luč, svetloba, ki sije v vseh stvareh — to so obča mesta v neoplatonistični filozofiji, ki jo je Ficino povezal s krščanstvom, po Garinovem mnenju pa naj bi predstavljala psihološki oziroma mentalitetni preobrat, ki je pripravljaval pot heliocentризmu. Nemara je prav Ficino omogočil skupno matrico dveh nasprotujočih si paradigem pozne renesanse: heliocentризma in neskončnega univerzuma (Bruno, Galilei) ter antropocentризma (Descartes). Ali, drugače rečeno: Ali ni neoplatonistična filozofija, ki je v Ficinovem delu prek božje narave ohranila praktično neokrnjeno idejno sestavo krščanstva, kjer božje oko odseva v stvarstvu, le-to pa je luč neomajnosti njega samega, tega novega Drugega, vzpostavila možnost skupnega branja Galileia in Descartesa, tako značilnega za moderno dobo? A če je tako, potem je to skupno branje slepilo: po eni strani rešda *forma mentis* novoveške paradigme, ki priznava neskončno Znanost in brezmejnost človeka (subjekta, ustvarjalca), medtem ko je njena druga stran podprta z verovanjem (*fides*) in sama sebi nezadostna, ker se opredeljuje v Drugem.

Je mogoče, da duša ni nesmrtna, tako kot so trdili averroisti? Ne, ni mogoče, vzkligne Ficino, bilo bi preveč žalostno! Človeka spremlja *anxietas*, nekakšno tesnobo malodušje, ki ni posledica vojn, lakote, nesreč, ampak izvira iz zavesti o svoji nepopolnosti. Toda prav od tod, bo še enkrat zatrdil Ficino, iz tega manka našega bitja, izhaja neskončno bogastvo! Kar je naša napaka pred naravo, pred popolnostjo, je obenem naša prednost, brezno vsemirja, duša. Pred vrati je vsemogočni, izpraznjeni, formalni subjekt, na vrata trkajo matematične oziroma fizikalne koncepcije sveta; slišati je, kot bi bil Salutari že silno daleč; tu je zopet geometrija; poslednje skrivnosti sveta so matematične...! Tako je slišati! A vse to ni važno: človeško bistvo je onkraj vsega tega, onstran fizike. Marsilio Ficino je poskrbel za psihološko ponotranjenost; božje razodetje ni odvisno od računov, nič nima opraviti z matematičnimi zakoni, zakaj duh, ki je kanil biti neskončen, je živo prisoten v naravi, v vrelcu življenja, o njem nam priča sam misterij našega bitja, nikoli do kraja doumljiv. Prepričuje nas *anxietas*, ki pravi, da drugače tudi biti ne more, ta nezmotljiva, večna tesnoba eksistence, ki človeka dela za presežek samega sebe.

Mar nam vse to ne zveni moderno? Bolje rečeno — domače? Ali ne bi mogli Ficina po vsej pravici imenovati vratarja? Slišimo ga tam, kjer se Leibniz in Newton prerekata o božji prisotnosti v naravi. (Cf. Koyre 1988) Pri romantikih in morda še kje. Pravzaprav: Ali ga ne srečujemo tudi danes, na naših, kot temu pravimo — iz-

OSTRINA KRITERIJA

Marko Juvan
Literarni kanon

Zakaj si skušamo izoblikovati pojem o tem, kaj je literatura, ob — recimo — Sofoklovem *Kralju Ojdipu*, Dantejevi *Božanski komediji*, Petrarcovih *sonetih*, Cervantesovem *Don Kihotu*, Shakespearovem *Hamletu*, Goethejevem *Faustu*, Prešernovem *Sonetnem vencu*, Levstikovem *Martinu Krpanu*? Zakaj nam niso prototip zanj npr. Vergilova *Georgika* ali Ovidova *Umetnost ljubezni*, *Veliki klinci* ali *Bradate pičke* Henrija Bauda, Metastasijeva *Zapuščena Dido*, Vodnikova *Pesem na cesarjev god*, Kočevarjev *Mlinarjev Janez*? Zakaj nam je, ko skušamo opredeliti, kaj je črtica, pred očmi Cankarjeva *Skodelica kave* in ne Meškova *Požigalec*? Zakaj skoraj vsi poznamo Cankarjevo *Desetico*, ne pa njegovega *Ponesrečenega feljtona*? In zakaj, končno, že skoraj vsak šolar poskuša interpretirati *Hlapca Jerneja* s pojmi, kot so »delo«, »socialna pravičnost«, »razredna nasprotja« ipd., ne pa s tipologijo cinizmov v diskurzih institucij in oblastnikov, cinizmov, ki jih Jernej ne razume, dokler na koncu povesti vseh ne preseže s svojo izvorno različico te miselne figure?

Kanon in klasika

Odgovor na vsa ta vprašanja je treba iskati v nadaljnjih, bolj abstraktnih vprašanjih: kakšni so mehanizmi, ki nekatera izmed besedil, ki jim pravimo literarna, vzdržujejo v zavesti in spominu bralcev, zakaj nekateri avtorji postanejo vredni vse pozornosti in resne obravnave, drugi pa so izključeni in pozabljeni, zakaj se ohranjajo — kljub vsem spremembam v literarnem in družbenem sistemu — določeni načini klasificiranja, vrednotenja in interpretiranja izbranih tekstov in avtorjev? Kdo izmed »lepih duš«, literarnih profesorjev stare šole, esejistov o lepoti bi najbrž lakonično odvrnil, da gre pač za »klasiko«, za dela, ki so nadčasovne vrednosti in pomena, in jih zato moramo še danes brati, občudovati, častiti ter z njimi presojeti vse, kar leze in piše.

Pojem »klasika« ima s kanonom dokaj zrasle zgodovinske korenine: že v aleksandrijskem Museumu in knjižnici, dveh prototipih filoloških ustanov, so najzgodnejši veščaki gramatike in poetike oblikovali kataloge avtorjev (npr. Kalimahove Tabele /*Pinakes*/ ok. 310 pr. Kr.). Ti so postali — vsak za svojo vrsto besedil — vzor slovnične in retorične pravilnosti, tako da lahko govorimo o seznamih prvovrzednih piscev (*canones*). Na osnovi te helenistične tekstološke tradicije je lahko Aulus Gellius, Rimljan, ki je študiral tudi v Atenah, šele okrog leta 130 po Kr. v enem izmed svojih paberkovalsko-komentarskih, 'polihistorijskih' spisov v *Noctes Atticae* (XIX 8, 15) menda prvi uporabil izraz »classicus scriptor«, čeprav v kontekstu didaktične obravnave pravilne rabe plurala dveh besed. Tak prvovrzedni pisec

(bil je, kot pripominja Gellius, tudi 'davčni zavezanec') se kot vzor slovnične pravilnosti loči od nevzornega, ekscentričnega, ki ga imenuje »proletarius«. ¹ Kljub temu »klasika«, ki kot poimenovanje oživi ponovno šele v renesansi 16. stoletja, ² s konom ne more biti istovetna: zlasti v 19. stol. je dobila še posebne in določene estetsko-vrednostne kvalitete oziroma konotacije (npr. izključevanje protislovij, tropologija duhovno-čutne enovitosti človeka, ³ umirjenost, organska enovitost, ravnotežje, spoj realnega s fantastičnim, občščloveška veljavnost, preseganje zgodovinskih determinant ipd.).

V tem smislu je značilno razpravljanje J. Kosa, ki kritizira zgolj historično pojmovanje klasike, ki mu »s strogo teoretičnega gledišča« manjka razmerje do »splošne, ahistorične ali transhistorične ideje klasike«, ki »določa bistvo klasičnega nasploh«, ne pa le v tem ali onem obdobju. ⁴ J. Kos takšno transhistorično — ne pa ahistorično, saj hoče pokazati, da tisto, kar presega posamezna obdobja, vseeno temelji v zgodovinskih procesih in okoliščinah — idejo klasike obdela v okviru zgodovinske tipologije literature, ki s svojimi dometi presega hegeljanska in historičnomaterialistična izhodišča, in sicer na več ravneh: na duhovnozgodovinski, formalni in socialno- ter kulturnozgodovinski. Klasika mu je poleg verizma in hermetizma eden od treh tipov literature, ki se realizirajo v raznih zgodovinskih obdobjih (pri čemer ravno klasika po razpadu metafizičnih sistemov v 19. stol. počasi zamira, tako da jo nadomešča t. i. kvaziklasika). Klasiki v tem sistemu pripade »vloga sinteze, ki v sebi integrira elemente verizma in hermetizma, s tem pa tudi transcendirajo njuno literarno-umetniško omejenost in parcialnost«; klasika torej »v višjo enoto« združuje mimetično demotičnost, življenjsko izkustvenost verizma z ezoteričnim »bistvom«, elitistično metafiziko hermetizma, spaja posebno in obče, popularnejše in manj komunikativne sloge, žanre ali oblike, v umetniški totaliteti integrira družbene konflikte, s svojo transhistoričnostjo nagovarja širše kroge občinstva, presega antinomije v antropološki sintezi itd. ⁵

¹ O tem Gellijevelem mestu prim. E. R. Curtius: *Klasika*, str. 256, v Isti, *Evropska književnost i latinsko srednjovekovlje*, Zagreb 1971; U. Schulz-Buschhaus: *Kanonbildung in Europa*, str. 50 (od tod povzemam tudi podatke o rojevanju kanona v aleksandrijski filološki praksi), v: *Literarische Klassik*, ur. H.—J. Simm, Frankfurt M. 1988.

² J. Kos: *Vprašanje o klasiki kot literarnotipološki problem*. *Primerjalna književnost* 3 (1980), št. 1, str. 4.

³ Prim. H.—J. Simm: *Literarischer Kanon und literarische Klassik*. V: *Literarische Klassik* (gl. op. 1), str. 14.

⁴ Klasika je v zgolj historičnem pojmovanju oznaka za obdobja, »v katerih je literatura doživela najvišji razmah« — bodisi na ravni svetovne književnosti (za brata Schlegla in Hegla je bila takšna klasika pravzaprav celotno obdobje antike) bodisi nacionalnih »zlatih obdobj« (rimskega v Avgustovem času, italijanska od Danteja do Tassa, francoska v 17. stol. itd.). Prim. J. Kos: *Vprašanje o klasiki kot literarnotipološki problem*, str. 4, 5.

⁵ J. Kos, n. d., str. 3, 9.

Kanon v nasprotju s klasiko ne denotira niti ne konotira nič določnega o sami 'notranjosti' del, ki so vanj vključena. Z njim ne moremo zanikati vsebinskih in oblikovnih odlik umetnin (npr. *Božanske komedije*, *Fausta*, *Bratov Karamazovih*, *Sonetov nesreče*), ki tako dolgo pritegujejo pozornost, vzbujajo občudovanje in eksistencialni interes. Literarna simbolizacija in interpretacija bazičnih eksistencialij, mentalnih struktur z dolgim trajanjem, večplastnost, presupozicijska kompleksnost, oblikovalska in pomenska koherentnost oziroma plurirelacijskost smisla, arhetipskost, aporetičnost... tekstov so gotovo razlogi za izbor določenih književnih del v kanon, ne povedo pa kaj dosti o mehanizmih selekcije, o ustanovah in vlogah, ki zagotavljajo trajnost teh besedil v izročilu in njihovo prilagajanje vedno novim zgodovinskim okoliščinam. Kanon je pojem, ki bi ga kakšen razumevalec diskurzivnih disciplin lahko uvrstil v izrazijske registre sociologije literature oziroma kulture ali morda literarnozgodovinske metodologije in recepcijske zgodovine. Z njim hočemo govoriti le o razlogih in mehanizmih, ki so privedli do tega, da je določenemu bralnemu občinstvu prezenten določen izbor besedil, avtorjev, z njimi povezanih komentarjev, razlag, vrednot in sistematizacij, medtem ko ostala slovstvena proizvodnja ostaja v mrtvem kotu njegovega kulturnega pogleda; s kanonom odgovarjamo tudi na vprašanja o postopkih, strategijah in ustanovah, ki vzdržujejo, stabilizirajo, uravnavajo interese sprejemalcev, in o trajnejših ozadjih (konvencijah, normah, temah, prototipih), ki pri tvorjenju novih besedil spremljajo evoliucijske premike. »Klasika« bi bila potemtakem le poseben primer kanona, ki se je oblikoval zlasti na osnovi Goethejevega pojma »svetovne literature« ter romantične filozofije, estetike, filologije ter umetnostne zgodovine.

Mnenja o transcendentnih univerzalijah in nadčasovni veljavi ter pomembnosti 'velikih del' v posvetno usmerjenem novejšem teoretiziranju o literaturi izgubljajo svojo prepričljivost. Tudi s problematizacijo pojma »klasika« se je zlasti proti koncu osemdesetih let čedalje bolj uveljavljal koncept literarnega kanona,⁶ ki ga je sicer v literarno vedo trdneje vpeljal že E. R. Curtius v svoji že tudi kanonski knjigi *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1947').⁷

Ogledalo literarnosti, zgodovine, družbe, subjekta

Poleg pojma književnega kanona so v razpravljalskem obtoku še religijski, pravni, zgodovinopisni, medicinski, slikarski kanoni. Pomensko jim je skupna vrsta postopkov, s katerimi izbrani vidiki kulturne proizvodnje za določeno občestvo ali

⁶ Prim. zbornika *Literarische Klassik*, ur. H.—J. Simm, Frankfurt/M. 1988; *Kanon und Zensur*, ur. A. in J. Assmann, München 1987; revija *Critical Inquiry* 10 (1983) je 1. št. posvetila problematiki kanona.

⁷ Curtius v opombi zapiše, da se je beseda kanon v smislu »spiska književnikov« prvič pojavila šele v 4. stol. po Kr., in še to le glede na krščansko slovstvo. Primat uveljavljanja tega pojma v filologijo pa Curtius priznava Davidu Ruhnkenju (1723—1789); gl. Curtius: *Klasika*, str. 263 in sl., v: *Isti, Evropska književnost i latinsko srednjovekovlje*. Tu razpravlja še o tvorbi kanona kot o »zagotavljanju tradicije« v treh srednjeveških sferah — *sacerdotium* (Cerkev), *imperium* (juridična ureditev države) in *studium* (šolstvo).

skupino postanejo nekaj normativnega, zavezujočega, vzornega ali celo svetega,⁸ gre za postopke, ki — vsem diskurzivnim menjavam v zgodovini navkljub — vzpostavljajo trajnost, kontinuiteto, za mehanizme, strategije in institucije, ki so »varuhi tradicije« in ki »regulirajo, utrjujejo in umirjajo tisto, kar je po naravi spremenljivo.«⁹

Kanon je — kot pove že slovar grščine — merilo, ob katerem se presojuje obstoječe in potencialne izjave. Za ta del je nadvse ilustrativen navedek iz *Longinusa o vzvišenem*, kjer anonimni pisec iz 1. ali 2. st. po Kr. (ki ga ne gre zamenjavati z retorikom in filozofom Longinusom) piše, da moramo, če hočemo vzvišeno govoriti, imeti pred očmi idejo, kako bi isto povedali Homer, Platon ali Demosten; te osebnosti, ki nam osvetljujejo pot, si je — po besedah tega spisa — še bolje predstavljati kot tribunal ali teatersko občinstvo za naše izjave.¹⁰ Kanonizirani avtorji torej funkcionirajo kot nekakšno »idealizirano občinstvo«¹¹, ki ga presuponira novo besedilo. Tako npr. besedilo mlade slovenske 'trde publicistike' računa na to, da ga *idealiter* bere kanonizirani Slavoj Žižek, prozna metafikcija pa je imela verjetno pred očmi drugačno polje odobravanja, potrjevanja, osmišljujočega zavetništva, drugačno projekcijo idealnih bralcev — recimo kakšnega Barthelmeja, Pynchona, Eca ali Calvina. Kanonizirani avtorji in njihovi umotvori so torej nekakšno ozadje, na katerem lažje artikuliramo svoje interese, vrednostne opredelitve in želje¹² in ki legitimizira, osmišlja naše označevalno početje, mu daje okvir, v katerem postaja relevantno.

Kanonska dela funkcionirajo kot prototipi, (a) po katerih sprejemamo, razumevamo, doživljamo, osmišljamo pomen in formo literarnih tekstov (torej kot okviri), (b) po katerih proizvajamo nove izjave (pravila in konvencije — Claudio Guillén¹³ bi rekel: izhodiščni »slovarji« za pesnike, njihov s tradicijo dani »medij«, »repertoar možnosti«, regulativne »koordinate«), (c) po katerih novote vrednotimo, umeščamo v vrednostne kontekste (kot norma),¹⁴ in (č) po katerih besedila klasificiramo v žanrske, tematske in poetološke sisteme. Ti so nekakšna dolgotrajna »polja«, v katera se umeščata pisanje in branje novitet.

⁸ Prim. A. Hahn: *Kanonisierungsstile*, str. 28, v: *Kanon und Zensur: Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation II*, ur. A. in J. Assmann, München 1987.

⁹ A. in J. Assmann: *Kanon und Zensur*, str. 11, v: *Kanon und Zensur*.

¹⁰ Cit. po Ch. Altieri: *An idea and ideal of a literary canon*, str. 49. *Critical inquiry* 10 (1983), št. 1.

¹¹ Ch. Altieri, n. m.

¹² Prim. Altieri, n. d., str. 42, 48.

¹³ V študiji *The aesthetics of literary influence* (1959¹, 1973²), v: *Influx*, ur. R. Primeau, Port Washington in London 1977, str. 49—73, in nasploh v knjigi *Literature as system*, Princeton 1973.

¹⁴ Prim. S. J. Schmidt: *Abschied vom Kanon?*, str. 337, v: *Kanon und Zensur*.

Kanon je tudi po ugotovitvah Claudia Guilléna eden od stebrov literature kot sistema. Literarne strukture in sistematizacije so namreč zgodovinsko povezane s šolskimi shemami gramatike (npr. obravnava figur v okviru skladnje v Bohoričevi slovnici *Arcticae horulae succisivae*, 1584), filozofije ali pedagogike — književnost je učni predmet že dva tisoč petsto let. Na kanone, izbore 'velikih avtorjev' v raznih antologijah se tako npr. opira klasifikacija žanrov (tudi na Kitajskem se je teorija žanrov oblikovala ob sestavljanju antologij, kakršna je *Ši king*).¹⁵ Normativni sistemi ali »idealni prostori« književnosti so se vsekakor oblikovali okrog določenega grozda »velikih avtorjev«:¹⁶ poetike so praviloma ustvarjalcem omejevale njihove izbore, kar je skupaj s klasificiranjem žanrov in razlikovanjem stilov ustvarjalo sisteme, ki so bili nekakšne institucije z »dolгим trajanjem«, »prebivališča«, zgodovinske situacije, v katerih so pisci živeli, četudi so se jih le medlo zavedali.¹⁷

V literarnem sistemu je torej dominantni kanon oziroma njegovo jedro¹⁸ eden od instrumentov, nosilcev kontinuitete v predstavah, ki jih imajo interpretacijske skupnosti o sami literarnosti (kaj je literatura) in o tem, kaj je dobra in navdihujoča lepa beseda¹⁹; kanon pa stoji med književnostjo, zgodovino in družbo, saj se vanj vpisujejo in z njim reproducirajo tudi vrednote, ideologije, samoreprezentacije in želje *sociuma*, v katerem se kanon oblikuje.

Kanon namreč urejuje, nadzoruje in posreduje tekstualno-interpretacijsko bazo, s katero se tudi formira in reciklira zgodovinski spomin nekega občestva, njegovo samozavedanje, daje eno od osnov za »dolgo trajanje« (F. Braudel) sistemov predstav, vrednot kulture ali njenih segmentov. Če parafraziram Shakespearov topos: literarni kanon drži družbi (in subjektom v njej) tako ogledalo, kot si ga ta v zgodovini sama izbira. V knjigi *Imaginarij Krsta v slovenski literaturi* sem pokazal, kako kanonizirano literarno delo (Prešernov *Krst pri Savici*) zaradi različnih znotrajbesedilnih, znotrajliterarnih in družbenozgodovinskih razlogov postane in ostaja tezaver podob, misli, formulacij o 'izvirni travmi' slovenstva — izgubi državne samo-

¹⁵ Claudio Guillén: *Književnost kao sistem*, Beograd b. l., str. 18, 337, 352, 355.

¹⁶ Guillén, n. d., str. 352.

¹⁷ Guillén, n. d., str. 335, 365.

¹⁸ V vsakem literarnem sistemu je namreč več kanonov, ki so v raznih medsebojnih odnosih: od indiferentnega soobstajanja (npr. lestvica proznih uspešnic vs. kanon modernega romana) prek polemičnega antagonizma (nacionalna »klasika« vs. avantgardistična umetniška reprezentanca) do hierarhične pod- in nadrejenosti (npr. »svetovna literatura« vs. slovenska literatura vs. prekmurska književnost). Poleg tega vsak kanon, zlasti tisti, ki reprezentira vodilni vrednostni sestav, vsebuje razmeroma nespremenljivi repertoar del in piscev, ki tvori njegovo jedro (npr. Trubar, Vodnik, Linhart, Prešeren, Levstik, Cankar), in obrobje, ki je bolj variabilno in v katerem se repertoar piscev in del menjava (npr. kanonizacija Bartola).

¹⁹ Frank Kermode v članku *Institutional control of interpretation* (*Salmagundi* 1979, št. 43, str. 72—86) piše, da so kanoni strateški konstrukti, s katerimi družbe vzdržujejo svoje lastne interese, saj omogočajo kontrolo nad teksti, ki jih kultura jemlje resno, in nad metodami interpretacije, ki vzpostavljajo pomen »resnega« (cit. po Altieri, n. d., str. 38—39).

stojnosti in začetku »tisočletne sužnosti« —, in da se ta imaginarij, simbolizacija, z različnim medbesedilnim navezovanjem literatov vzdržuje v (narodni) zavesti Slovencev nad poldrugo stoletje.²⁰

Že v helenizmu se v kanone poleg samih besedil vključujejo tudi avtorji, ki so jih sestavljalci katalogov še vse do srednjega veka razporejali v razna pomenljiva števila (tri, štiri, sedem). Michel Foucault v spisu *Kaj je avtor*²¹ razpravlja o tem, da ima avtorjevo ime v primerjavi s kazalno vlogo drugih lastnih imen presežek: ne konotira le niza določenih opisov (ime Aristotel je npr. ekvivalentno celemu nizu opisov, povezanih z njegovo biografijo in bibliografijo), ampak deluje tudi kot »avtorska funkcija«. Njeno bistvo je v tem, da omogoča klasifikacijo, umeščanje diskurzov oziroma poenotenje, združevanje raznolikih besedil in njihovih okruškov pod skupni imenovalec, ki jih definira in diferencira od drugih tekstov, od univerzuma diskurzov. Pod eno ime avtorja subsumirana besedila vzpostavljajo razne odnose — homogenosti, filiacije, avtentifikacije, medsebojnega pojasnjevanja, skupne uporabe. Avtorska funkcija kaže na način »obstoja, obtoka in funkcioniranja določenih diskurzov v družbi«. ²² Že sv. Hieronim je avtorja opredelil podobno, kot piščev lik z analitskimi, interpretacijskimi, dokumentacijskimi tehnologijami konstruirajo literarni vedci dandanašnji — kot konstantno raven vrednosti, kot polje konceptualne in teoretske koherence, kot stilistično enoto, kot historični lik na križišču številnih dogodkov, ki omogoča njihovo prevajanje v pisavo, kot konceptualni *passerpartout*, ki s pomočjo pojmov razvoja, vpliva ipd. razvezuje heterogenost in protislovja med posameznimi teksti.²³

Avtor je torej — glede na besedila — že (hierarhično) višja, splošnejša raven gradnje literarnega kanona. Njegovo ime postane emblem za kanonizirane vrednote, osmislitve, reprezentacije besedil, ki so bila izbrana v katalog občeveljavnih in nesmrtnih. Navadno je od česte rabe (kot legitimizacijske instance za raznolike nove izjave, kot toposa v prepričevanju oziroma argumentaciji²⁴) močno posplošeno, celo pomensko že povsem izpraznjeno, tako rekoč čisti označevalec avtoritete.

Kanon avtorjev in njihovih spisov je pojav in rezultat metakomunikacije (to je komuniciranja o predhodnih besedilih, iz njih ali po njihovih vzorcih) oziroma — kot to imenuje empirična literarna veda — posredovanja, recepcije in obdelave

²⁰ M. Juvan: *Imaginarij Krsta v slovenski literaturi: medbesedilnost recepcije*. Ljubljana 1990.

²¹ Michel Foucault: *What is an author* (1969), v: *Textual strategies*, ur. J. V. Harari, Methuen 1979. Str. 141—160.

²² N. d., str. 147—148.

²³ N. d., str. 151.

²⁴ O argumentacijskih in prepričevalskih strategijah pridigarjev, ki so se sklicevali na avtoriteto cerkvenih in posvetnih *auctores*, prim. moja študija Slovenska baročna pridiga kot transtekstualni pojav, *Obdobja* 9, Ljubljana 1989, str. 175—184.

besedil.²⁵ V metakomunikacijo se vključujejo institucije (Cerkev, šola, univerza, založbe, časopisi, država, cenzura) in metabesedilni žanri: normativna in opisna poetika (do razsvetljenstva), literarna kritika, esejistika in zgodovina (v postrazsvetljenski literaturi) ter vsa 'palimpsestna' književnost, skupaj s paraliteraturo, tj. v literarno obleko kamuflirano publicistiko.

»Varuhi tradicije«

Literarni kanon je ustanova, ki jo gradi in oskrbuje več družbenih, kulturnih ustanov oziroma vlog. Alcida in Jan Assmann jih imenujeta »varuhi tradicije«, čeprav — kot bomo videli kasneje — institucije in funkcije, ki so vpletene v procese kanonizacije, niso le vzdrževalke kontinuitete oziroma nekakšne stalnosti, saj znajo biti tudi nadvse bojevite, fleksibilne in ažurne. Po vlogah se Assmannovi »varuhi tradicije« delijo na institucijo cenzure, institucijo za skrbstvo nad teksti (Textpflege) in institucijo za skrbstvo nad smislom (Sinnpflege).²⁶

Gradnja cerkvenega kanona, ki je za literarno vedo postala kanonski tloris kanonizacije nasploh,²⁷ je pokazala temeljni mehanizem nastajanja zavezujočega, priznanega, uradno potrjenega, avtoritativnega spiska spisov: da kanon zožuje predhodno tradicijo, razločuje tisto, kar gre lahko vanj, od tistega, kar mora ostati zunaj (npr. evangeliji štirih evangelistov vs. apokrifi). Kanon — kot pravita Assmanna — vedno razvrstja stranske in zunanje glasove; in prav cenzura je tista, ki jih bodisi tabuizira bodisi marginalizira.²⁸ Tako je npr. cenzura Metternichovega režima tabuizirala preveč direktno izražanje slovenskih nacionalističnih idej; kritika in sama literarna praksa modernizma pa sta — kljub temu, da seveda o družbeni ustanovi cenzure ne moremo več govoriti — z vlogo estetske 'cenzure' vodilnega stila tabuizirala mimetičnost, sentiment, historizem, žanrskost, marginalizirala 'pravilni' sonet, kar vse doživlja renesansa v postmodernizmu. Cenzorji torej niso le državni uradniki, saj se ta vloga vpisuje tudi v diskriminacijsko dejavnost najbolj rafiniranih kritičkih ali literatskih hedonistov. Oboji »čuvajo njim zaupano tradicijo pred virulentnim in mnogoglasnim okoljem« ter jo »imunizirajo pred spreminjanjem«.²⁹

²⁵ Siegfried J. Schmidt tako v eni izmed zgostitev svojega nauka, ki pa je povezana ravno s problemom kanonizacije (Abschied vom Kanon? Thesen zur Situation der gegenwärtigen Kunst. V: *Kanon u. Zensur*, str. 336—347), piše, da je umetnost družbeni sistem, sestavljen iz dejanj, ki merijo na produkcijo, posredovanje, recepcijo in obdelavo entitet, ki veljajo za umetniška dela. Šele aktanti torej delajo, vidijo, razlagajo, vrednotijo nekaj, kar je v njihovem kognitivnem območju, kot umetnine.

²⁶ A. in J. Assmann: *Kanon und Zensur*, str. 11 in sl.

²⁷ Curtius, n. d., str. 263—267.

²⁸ Assmann, n. d., str. 11.

²⁹ Assmann, n. m.

Tehnike cenzure so pri tem različne; kar je izključeno, velja za neresnično (kognitivni vidik), grdo, smešno, izkrivljeno, nepriljučno (katektični vidik).³⁰ Cenzura je implicitna (tudi: samocenzura), kadar izključuje možne alternative, eksplicitna pa, ko odklanja že realizirane alternative.³¹

Skrbstvo nad teksti je druga institucionalna vloga, ki pa je vpletena bolj v tradiranje kot nastajanje literarnega kanona. V okviru ustne kulture se je rodilo in rastlo najprej iz zvestobe dobesednim govornim formulacijam sakralnih tekstov, saj so se le tako pisno nefiksirana besedila sploh lahko ohranjala v spominu in obredju kolektiva. Variabilnost pri ustni predaji svetega se je bolj omejevala kot pri besedilih, ki so izstopala iz mitske sfere. Tako ni čudno, da se v slovenskih slovstvenih spomenikih prav ob sakralnih obrazcih še vse v 15. stol. ohranjajo nekatere arhaične jezikovne poteze ali kar cela besedila, ki so jih bili še stoletja prej peli ali molili (npr. obrazec splošne spovedi, pripev v velikonočni pesmi, molitev Mariji v *Stiškem rokopisu*).

Tovrstno zvestobo jezikovnoizrazni plati sporočila pri izročilu svetih besedil ponazarja izrek iz *Stare zaveze*: »Nič ne smete vzeti in nič dodati«. Podobna zapoved se ne nanaša samo na sveto, ampak tudi na lepo, ki ga že Aristotel — ne po naključju — definira z isto kanonsko formulo: da lepemu ni mogoče nič dodati niti vzeti.³²

Tako se je že pod konec 4. stol. pr. Kr. v sobanah aleksandrijske knjižnice in Muzeja spočela dvainpoltisočletna filološka skrb za 'kritično izdajanje' velikih del, tj. za čiščenje interpolacij, dopolnjevanje okrnjenih mest, pretres različic, ugotavljanje ponaredkov, mistifikacij in avtorstva v opusih Homerja, Sofokla, Pindarja idr. Takšna skrb za iskanje in kodificiranje 'črke', kakršno naj bi utemeljevala volja avtorja, se je — podobno kot drugod v Evropi — na Slovenskem razmahnila in znanstveno utemeljila v okviru pozitivistične tekstologije (do potankosti po drugi svetovni vojni ob projektu *Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev*, zbirki, ki je hrbenica nacionalnega književnega kanona).

S skrb(stve)nim varovanjem 'črke' kanoniziranega besedila, z muzealizacijo sloga, pa se povečuje njegova razdalja do vsakršne spremenljivosti življenja oziroma do koncepcij realnosti, kot se oblikujejo v zgodovinskem sosledju diskurzivnih konstelacij filozofije, znanosti, politike in umetnosti. Iz kratkega stika med konserviranim izrazom 'velikega' teksta in novim konceptom realnosti, spremenjenimi družbenimi ter umetnostnimi okoliščinami, so vedno znova nastajale stilkokritične in druge parodije, ki s profanizacijo sesuvajo avtoriteto zamrznjenega, vzornega Sloga, s tem pa tudi kulturne vloge literarnega kanona.³³

Institucijska funkcija skrbstva nad smislom po Assmannih skuša premoščati ravno prepad med minulostjo mumificirane 'črke' in novim 'duhom časa'. S tehnikami interpretacij in aplikacij se (v sistemu metakomunikacije, op. M. J.) vedno

³⁰ A. Hahn: Kanonisierungsstile, str. 30—31.

³¹ Schmidt, n. d., str. 338.

³² Assmann, n. d., str. 12.

³³ O tem gl. analizo *Petega nadstropja trinadstropne hiše*, ki sledi v razdelku o avantgardistični projekciji nacionalnega književnega kanona.

znova obnavlja smiselnost oziroma relevantnost besedil, ki jih nujno sprejemamo z »občutkom preteklega« (L. Trilling) v njih. Zato vsaka s kanonom določena družba potrebuje specialiste za renoviranje in restavriranje smisla: bramane, mandarine, rabine, mule, šejke, imame, menihe, učenjake, teologe, filologe, literarne kritike. Njihovi komentarji posredujejo med končnostjo, zaprtostjo kanona in kontingenčnostjo, odprtostjo (literarnega) 'življenja'.³⁴

Med varovanjem dobesednosti izročila in težnjo po prilagajanju njegovega 'duha' novim okoliščinam, novemu času (torej po proizvodnji novih razlag, interpretacij njegovega smisla in po njegovih uporabah za raznolike sporočilne namene) pogosto prihaja tudi do trenj. Eksempel so polemike, ki so se pred dobrim desetletjem razplamtele ob Korunovi in Jovanovičevi režiji Cankarjevih *Hlapcev*: tisti, ki se nad predstavama niso navduševali, so kritizirali režijsko 'poetsko licenco' ali že kar 'samovoljo', češ da to ni več (sic!) Cankar; tisti pa, ki s(m)o kazali večjo naklonjenost do t. i. režiserskega gledališča oziroma do avtonomije gledališke poetike, pa s(m)o tako ali drugače zagovarjali primernost novih »branj«, se pravi radikalno posodobljenih interpretacij ali že kar uporab Cankarjeve posvečene pisave.

Kanonizirani tekst se obogati z več plastmi sekundarne literature, ki ne le, da presaja prototekst v življenje, v jezik novih interpretacijskih strategij, ampak tudi za nove izjave najdeva legitimizacijo v kanoniziranih spisih³⁵ (npr. interpretacije *Krsta pri Savici* od J. Stritarja do Marka Pogačnika; medbesedilne aplikacije te verzne poevesti v literaturi obravnavam v svoji že omenjeni knjigi, kjer pa se ne ukvarjam z uporabo Prešerna v raznih publicističnih in retorskih besedilih — poučna bi bila analiza člankov in govorov ob vseh povojnih slovenskih kulturnih praznikih).

Rojevanje nacionalne literature

Panoramski pogled na zgodovino gradnje kanonov razkrije, kako nujni so bili pri tem aparati civiliziranja³⁶, akulturacije in ideološke interpelacije, kakršna sta šolstvo in Cerkev. Poleg tega se odstirajo obrisi, ki kažejo, kako se skupaj s čedalje večjo diferenciranostjo, razčlenjenostjo, zapletenostjo civilizacijskih, družbenih oblik in z naraščanjem števila pisnih besedil počasi diferencira ter pluralizira tudi književni kanon. Izstopa zlasti proces razločevanja in osamosvajanja nacionalnega književnega kanona, ki je vzporeden s samorefleksijo in samoustvarjanjem nacionalne identitete, zavesti ter z njenim ohranjanjem, obnavljanjem. Univerzalni katalog vzornih besedil se na začetkih novega veka sprva le dopolni s posamičnimi lokalnimi pisci v ljudskih jezikih (ki pa še brez svoje specifične identitete ostajajo v senci velikih Latincev oziroma vsaj niso občuteni kot nekaj drugega in drugačnega), to dopolnilo pa potem čedalje bolj narašča, pridobiva pri avtonomnosti, identiteti,

³⁴ Assmann, n. d., str. 13—14; L. Trilling: The sense of the past (1942) v: *Influx*, str. 24—26.

³⁵ Assmann, n. d., str. 13—14.

³⁶ V smislu »procesa civiliziranja«, kot ga v zajetni monografiji razlaga Norbert Elias (*Über den Prozess der Zivilisation*: Bd. 1: Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes; Bd. 2: Wandlungen der Gesellschaft. Frankfurt/M. 1976).

razločenosti od antičnega kanona. Tisto, kar je bilo sprva stopljeno, zlito (univerzalno z lokalnim, nacionalnim), se razločuje, tako da ob koncu razsvetljenskega stoletja in v obdobju romantike pride do destilata dveh sestavin — »svetovne književnosti« in »klasik« posameznih nacionalnih literatur.

O začetkih literarnega kanona v okolju aleksandrijske filologije je beseda v tem spisu že tekla. Za njegovim oblikovanjem se skriva motiv urediti zavezujočo prakso pravilne rabe govora in pisave. Avtorji v kanonu so bili garanti in norma za gramatično, stilistično in splošno tekstnoorganizacijsko pravilnost, in sicer tako, da je bil vsaki vrsti pripisan po en 'patron', avtorski vzor. Katalogi izbranih avtorjev so torej nastajali pretežno zaradi učnih namenov, za pouk logotehnik (tudi še v srednjeveškem sistemu »sedmih svobodnih umetnosti«).³⁷

Kljub razlikam v posameznih nacionalnih literaturah je U. Schulz-Buschhaus uspelo tipologizirati štiri bistvene stopnje v razvoju književnega kanona:

1. čisti latinski kanon, sestavljen izključno iz antičnih in zgodnjekrščanskih avtoritet, ki je vsaj na ravni šolskega obrata in retorske kodifikacije vzpostavljala kontinuiteto med antiko in srednjim vekom; ta tip — ki pozna tudi izjeme, kakršna je Dantejeva *De vulgari eloquentia* (1304—08), apologija ljudskih jezikov in kanonizacija novih, provansalskih, francoskih in italijanskih »kovačev maternega jezika« — se ohranja še v marsikakšni poetiki renesanse in baroka, npr. pri J. Scaligerju;

2. latinski kanon, ki ga sestavljali — še vedno iz normativnih ali propedevtičnih razlogov — le dopolnjujejo z avtorji v svojem jeziku; vse od renesančnih poetik je to običajni tip v poetoloških spisih od 16. do 18. stol., npr. pri Boileauju, Graciánu, Sidneyju, Opitzu ali Gottschedu; kljub tej razširitvi še ne gre za obsežno, historično artikularno panoramo »svetovne literature«;

3. oblikovanje »svetovne literature« in historizacija antike ter kanon nacionalne literature (od 18. stol.);

4. avantgardistični boj zoper kanon (začetek 20. stol.).³⁸

Do skupnega pojava »svetovne književnosti« in kanona nacionalne literature, ki sta poprej še nerazločeno kohabitirala, pride torej šele na tretji razvojni stopnji, ko se začenjata razločevati in so/protipostavljati.

S koncem 18. stol. se namreč namesto poetološke normativnosti začenja uveljavljati zavest o historičnosti obstoječega, s čimer se že časovno relativizira in pluralizira vsakršen aksiomatski apriorizem — gre za proces, ki ima korenine že v znamenitem sporu starih in modernih (»querelle des Anciens et des Modernes«, konec 17. stol). Oblikuje se — zlasti v romantični filozofiji, estetiki, filologiji in umetnosti — zavest o zgodovinskem sosledju obdobj, stilov in idej, antika pa izgubi (izključno) veljavo; postane eno izmed zgodovinskih obdobj. Romantikom je le še predmet nostalgije do kulture, ki je historično oddaljena³⁹ — npr. Hölderlinu, Keatsu, Leopardiju in Prešernu, pri katerem antični mitološki aparat in pesniški žanri funkcionirajo v primerjavi z baročno-rokokojsko poetiko *Pisanic od lepeh umetnost* izrazito subjektivno, ne pa kot veljavni, objektivni standard lepega pisanja.

³⁷ U. Schulz-Buschhaus: Kanonbildung in Europa, v: *Literarische Klassik*, str. 50.

³⁸ N. d., str. 52, 53—57.

³⁹ Schulz-Buschhaus, n. d., str. 57.

Z izgubo privilegiranega položaja se antični kanon tudi močno skrči — Huet v klasični biblioteki *in usum delphini* v 17. stol. npr. navaja še celo vrsto avtorjev (Marnilius, Florus, Eutrop . . .), ki so se nam izgubili iz obzorja. Antika se kot eno izmed zgodovinskih obdobij utopi v »svetovni literaturi«. Drugi pol historizacije kanona je v 19. stol. oblikovanje »nacionalne literature«.⁴⁰

Nacionalni kanon je postal izraz legitimiranja kreativnega, duhovnega potenciala naroda in njegovega jezika v soočenju z drugimi, saj je bil ena glavnih strategij za oblikovanje nacionalne identitete, za projekcijo, reflektiranje, ohranjanje in renoviranje predstav naroda o samem sebi, ki so jih vodilne kulturne skupine prek ideološko-akulturacijskih aparatov posredovale širšemu bralnemu občinstvu.

Na Zahodu je iskati njegove zametke v drugi etapi kanonizacij. Če so pisci hoteli uspevati z literaturo v ljudskih jezikih (v Italiji okoli 1500 še ni bilo skupnega knjižnega jezika), so jo morali legitimirati z vzornimi avtorji,⁴¹ ki so jih postavljali v isti niz kot latinske avtoritete. Nacionalni kanon se torej oblikuje s sopostavljanjem izbranih piscev ob že formirani kanon vzornih avtorjev, s primerjavo lokalnega z nadlokalnim, univerzaliziranim sistemom oziroma diskurzi.

Na Slovenskem so protestantski pisci argumentirali pravico do knjižne rabe slovenščine in potrebo po njej z reformacijskimi verskimi razlogi, povezanimi tudi s težnjo po širšem kulturnem osveščanju sonarodnjakov (npr. Trubarjevo nemško posvetilo h knjigi *Ta prvi dejl tiga noviga testamenta*, 1557), se zatekali k mitomanski apologiji maternega jezika v lingvogeografskih obzorjih slovanstva (npr. Bohoričev predgovor k slovnici *Arcticae horulae*, 1584, kjer tudi s pomočjo etimološke fantastike govori o silni starosti, vesoljni razširjenosti svojega jezika). Taka apologija, dopolnjena s spekulacijo o višjih duhovno-simbolnih vrednostih slovenščine (npr. njeno morfonološko zmožnostjo, da s pregibanjem besede »buh« simbolizira skrivnost svete Trojice), je dajala zaslabo celo še Pohlínovemu katoliškorožsvetljen-skemu narodnoprebudnemu projektu.⁴²

Vendar pa je knjižna slovenščina ostajala brez obširnejše podpore lepe književnosti, saj se je tradicija našega knjižnega besedovanja utemeljevala in oblikovala pretežno na nabožnem slovstvu različnih — tudi umetnostnemu oblikovanju bližnjih — vrst (npr. biblijski 'literarni' žanri, kot je psalm; duhovne pesmi in igre), na jezikoslovnih ali uradovnih besedilih. Kot dokaz kulturne tvornosti na svoji zemlji, ki pa v veliki meri ni bila v slovenščini, so slovstveno produkcijo bibliografsko sicer evidentirali že Trubar, Valvasor in Kopitar. Niso pa je selekcijsko pretresali, niti je niso sopostavljali ob evropske »klasičke«.

Proces zavestnega sopostavljanja slovenske umetne besede ob tuje literarne vzore se je lahko razmahnil šele po nastanku slovenskega leposlovja v pravem pomenu besede, se pravi od *Pisanic*, Linhartarja in Vodnika dalje. Tako se je Žiga Zois pri pismemskem literarnoprogramskem in kritičnem mentorstvu V. Vodniku že vrednostno opiral na stilno in žanrsko klasifikacijo normativnih poetik (na Ramlerja in Batteuxa), ki so posplošitve in zapovedi vselej gradile na prototipih »klasičnega« literarne-

⁴⁰ N. d., str. 57—58.

⁴¹ Curtius: *Klasika* (v: *Evropska književnost i latinsko srednjovekovlje*), str. 271.

⁴² Prim. Uvod v *Kraynsko gramatiko*, 1768.

ga kanona, pa tudi neposredno na kanonskih vzorih antike (Horac) in bližnje sodobnosti (Bürger, Ossian, Denis). Takšna normativnopoetološka priporočila so razvidna npr. v njegovem pismu s konca novembra 1795, kjer komentira Vodnikov osnutek za »pesnitev s snovjo iz slovanske zgodovine«. V ospredju so tu sicer že večkrat opažene tendence razsvetljskega racionalizma, prosvetiteljstva in prilagajanja tona pesnitve še razmeroma manj kultiviranemu občinstvu sonarodnjakov; toda z osvetljava, ki jo vpeljuje pričujoče pisanje, postane pod to sliko razvidna še neka druga ekspozicija — potreba po specificiranju nacionalne tradicije, po njenem razločevanju od antičnega toposa in po konkurenčnosti z drugimi nacionalnimi kanoni (seveda pa je že sama načrtovana epska vrsta nacionalno, kanonsko prestižna):

Grške in rimske mitologije se je treba povsem izogibati; to velja tudi za razna božanstva, ki so iz te mitologije in so dobila svoja slovanska imena; ta božanstva je mogoče obdržati samo v njihovi prvotni vrednosti, mislim, da bi se kar lepo podala sistemu staroslovanske razumske religije, če bi iz njih ne napravili pravih malikov /.../ Da boste vsaj približno lahko presodili, kako lahko vpliva na ljudstvo moč tradicije, ugleda, zgleda itn., torej moč dedov, bi bilo dobro, ko bi prebrali keltske pesmi o Ossianu in Fingalu /.../. Obstajajo pa tudi epske pesmi, ki jih podajajo v ljudskem tonu, predvsem pri novejših narodih /.../.⁴³

Pravi kanon 'nacionalne literature' v smislu narodne zavesti 19. stol. pa se je začel formirati šele s pojavom Prešerna, ki je »konstituiral slovensko poezijo kot poezijo« (B. Paternu) in s tem izzval tudi zahtevnejši kritiški odmev, bolj profilirano metabesedilno refleksijo. Tako se je šele ob izidu *Poeziji* (1846) oblikovala kritika v pravem pomenu, ki ni bila več apriorno normativna ali pa apologetska do vsega, če je le bilo napisano v slovenščini. Poteza nacionalnega pragmatizma, ki je literarne spise presojala le z vidika potrjevanja nacionalne samobitnosti in vrednosti slovenščine kot knjižnega jezika, se je soočila že s kritiškim pristopom bolj subjektivne in estetske vrste, z razvitejšim vrednostnim instrumentarijem (npr. ocena Vinzenza Rizzija).⁴⁴

J. Trdina je v *Pretesu slovenskih pesnikov* (Ljubljanski časnik 1850) nujnost kritiške selekcije, ki je — kot smo videli — eno temeljnih načel oziroma instanc oblikovanja (nacionalnega) književnega kanona, ekspliciral takole:

Navada, ki smo jo do zdaj imeli, vsa slovstvena dela hvaliti, je imela res po eni plati to dobro, da je pisatelje v pridnost spodbadala; po drugi plati je ta navada vendar tudi mnogo zlega prinesla. Pisatelj je smel še hvale pričakovati, da je le pisal in mu je bilo pri tem večidel malo mar, da bi bil tudi zares dobro in izvrstno pisal. /.../ Gotovo je pri tem edino prava pot, da se to, kar je zares dobro, povzdiguje, tisto pa, kar je slabo, odloči in zavrže /.../.⁴⁵

Proces selekcije, ki neko besedilo »povzdiguje« tako, da mu prisoja kvalitete, ki iz njega naredijo mojstrovino, poteka navadno v treh stopnjah kritike — te si tudi časovno sledijo: žurnalistične, esejistične in literarnozgodovinske.⁴⁶ Pri tem gre za

⁴³ Cit. po: Marko Pohlin, Žiga Zois, A. T. Linhart, Valentin Vodnik: *Izbrano delo*, ur. J. Kos, prev. J. Stabej, Ljubljana 1970, str. 55—57.

⁴⁴ O tem prim. B. Paternu: *Modeli slovenske literarne kritike (od začetkov do 20. st.)*, Ljubljana 1989, str. 3—14.

⁴⁵ J. Trdina: *ZD 4*, Ljubljana 1952, str. 188.

⁴⁶ C. van Rees: *Wie aus einem literarischen Werk ein Meisterwerk wird. V: Analytische Literaturwissenschaft*, ur. P. Finke, S. J. Schmidt, Wiesbaden 1984, str. 175—202.

fazo v recepciji in metakomunikacijski obdelavi tekstov, ko razne kulturnopolitične skupine 'propagirajo' razmeroma nova dela in avtorje, v katerih prepoznajo in pripoznavajo svoje sisteme idejnoestetskih vrednot in jih postavljajo v katalog nadčasovnih.⁴⁷ V metakomunikacijske prestižne boje za ustoličevanje knezov nacionalne literature so poleg kritičnih vprežena še paraliterarna sredstva njihovega o- in razglaševanja (književne satire, epigrami, posvetilni pokloni, epitafi, alegorični prizori iz Elizija ipd.); to vse so strategije, ki narekujejo, uravnavajo, odmerjajo in nadzorujejo odmev, ki ga dobi to ali ono delo — pa tudi diskurz, vrednostni sistem, slog — iz sodobnosti ali preteklosti. Gre, skratka, za bojevanje konkurenčnih si posameznikov, kulturniških ter političnih skupin, za njihovo moč in zmožnost kontrolirati možnosti in sredstva publiciranja. V kanonizaciji so zato vpletene institucije književnega komuniciranja, kot so revije, časopisi, založbe, šole, cenzura.

Kanon je torej fleksibilen, saj mora ob trdem, razmeroma stalnem jedru dopuščati zamenjave, vstopanje novih del, potencialne možnosti za poetološke odklone, vrednostne in interpretacijske revizije. Zato je bil v celotni novoveški zgodovini konstruiran dvojno: kanon je že v zgodnjih obdobjih novega veka spremljal protikanon, tako da je vsaka latinska avtoriteta imela svojo senco, svoj protipar (npr. v epiki Lukan vs. Vergil). Ta je omogočil legitimizacijsko osnovo za evolucijske premike v literaturi (npr. iz renesanse v manierizem in barok).⁴⁸ Podoben je primer Bartolovega 'revivala' v osemdesetih letih. Ne ravno pozabljeni in ne ravno prekleti avtor polpreteklega časa, ki pa kljub nekaterim elitniškim častilcem ni bil uvrščen v 'mainstream' nacionalno klasiko, je vstopil v postmodernistični kanon t. i. mlade slovenske proze in kritike ter postal zaslonba — oziroma figura v zgodovino projicirane relevantnosti — za promocijo nekaterih renoviranih logotchnik (žanrskost, dobro narejena zgodba, fiktivnost vsega, romantizem).

Na Slovenskem je najbolj znan boj za narodno kanonizacijo tisti med pristaži Prešerna in Koseskega. Ta je trajal vsaj od schillerjanske Malavašičeve dihotomije med »preganjanim labudom« (Prešernovim subjektivizmom, ljubezensko tematiko) in »bistrovidnim orlom« (Koseskega narodnovidčevska, junaško voditeljska, epska objektivnost) iz *Novice* 1847. Mladoslavenci z Levstikom na čelu so za svojega klasika, zgled, vzeli Prešerna. V njegovo afirmacijo je Levstik vpregel kar najbolj raznolika paraliterarna polemična sredstva zoper vedno bolj monopolno institucijo gradnje staroslovenskega kanona (v katerem je prestoloval Koseski), se pravi zoper časopis *Novice*, ki so konec šestdesetih let dejansko držale v rokah vrednotenjske škarje in literarnopublikacijsko platno. Vse šesto desetletje je še pisal slavilne pesmi Prešernu in literarne satire, epigrame zoper noviške »prvake«, Koseskega, torej zoper nacionalni kanon, ki ga je začel snovati staroslovenski, Bleiweisov krog. Prešeren je Levstiku pomenil — pač kot kanonski avtor — zaslonbo za lastno pesniško in kritično prakso, ki jo je nasprotni tabor oviral.

Diskurzivni boj med tradicionalno, narodnjaško apologetsko, in novo, 'pravo' kritiko, pomembnima instancama gradnje nacionalnega književnega kanona, je

⁴⁷ W. Haug: *Mittelhochdeutsche Klassik: gesehen unter dem Aspekt der Dichterkataloge des 13. Jhrds. und der damit verbundenen Kanonisierungseffekte*, v: *Literarische Klassik*, str. 231.

⁴⁸ Schulz-Buschhaus, n. d., str. 46.

Levstik uprizoril v dveh različicah *Ježe na Parnas*⁴⁹: tu se čutnonazorno, scensko, spoprime dvoje kritičkih konceptov, dvoje literarnih avtoritet, dvoje kanonov-v-nastajanju.

Ježa na Parnas Levstikovo satirično polemičnost in bojevitost zoper noviške pravke z Bleiweisom na čelu varovalno odeva v alegorične osebe, dogodke in podobe, začinjene (in posiljene) s parodičnim komizmom, ljudsko profanizacijo in razvlečene z dolgoveznim, suho moraličnim ter maščevalnim posmehovanjem. V središče je postavil fizično obračunavanje med dvema tipoma kritike, 'lobijevsko' slavilnim in estetsko objektivnim; okrog tega lasanja junakov-kritikov, Kadilca in Sodilca, se razvema herojsko-komično epizirana diskurzivna vojna med kanonom *Novic* in protikanonom, ki ga je vzpostavljala Levstik, skupaj z mladoslovenskimi somišljeniki.⁵⁰

Literarnosociološki, 'zunanjji', metakomunikacijski in institucijski procesi ter pogoji kanonizacije se torej — tako kot npr. v Swiftovi *The battle of the books* (1697) ali v Trdinovi *Pripovedki od zlate hruške* (1850—51) — reflektirajo, tematizirajo, odslkavajo v notrini književnih del, pomanjšani v angažirano interesnost njihovih predstavljenih svetov, oziroma v paraliterarnih žanrih. Pomagajo si z alegorično naracijo in personifikacijami, satiričnim karikiranjem ideologemov, literarnih klišejev in konvencij v književnem življenju, s citati razvpitih mest, namigi na znane naslove in imena avtorjev, z oponašanjem prepoznavnih stilemov, s homonimijo in paronomazijo ipd.⁵¹

Poetski imidž staroslovenskih 'mojstrov pevcev' (Koseskega, Tomana, Hicingerja idr.) napada Levstik s profanizacijsko strategijo parodije, celo herojskokomičnega epa: namesto da bi jahali Pegaza, čepijo na neuglednih živalih (oslu, podgani, vrani, miši, polžu, komarju, hrošču). Poleg tega je cel fabulativni tloris znižana obnova besed in dogodkov *Krsta pri Savici*, kar seveda ni parodija Prešerna, ampak hoče biti degradacija 'visoke' epskosti noviškega kanona, prikazanega kot smešno plagiiranje, okorno in farsično ponavljanje zgodovine, ki jo je upesnil že Prešeren. Takšno je prizadevanje noviških jezdecev na Parnas, da bi se pred obleganjem hrabrega kritika Sodilca obranili v Slovarogradu, za obzidji, zgrajenimi iz samih slovniških del, prav tako farsična pa je ponovitev para Črtomira in Bogomile v motivu poroke mladega in ambicioznega poetastra Hroščemira s Časopisovo-Bleiweisovo hčerjo Slepostičino, ki jo Levstikovo žolčno pero prikazuje kot alegorično Protimuzo: kot potvorjeno, ostarelo, hromo, čezinčez poonegavljeno nevesto, ideal, ki je otrok Bleiweisovega slovstvenega koncepta. Prvaški ugled, družbena moč temelji na razvidno literarizirani hierarhiji (mlad pesnik poljublja Oslovskemu-Koseskemu

⁴⁹ Prva je bila objavljena v njegovih *Pesmih* 1854, druga, veliko daljša, širše zasnovana (1861), pa je ostala v rokopisu nedokončana. Gl. F. Levstik: *ZD* 3, Ljubljana 1953, str. 41—152.

⁵⁰ Npr. Stritarjeva izdaja Prešerna v *Klasju* 1866; njegovi polemično-satirični *Dunajski soneti* in *Prešernova pisma iz Elizije* (1872). J. Stritar: *ZD* 1, Ljubljana 1953.

⁵¹ Prim. samo, kaj vse reprezentira v *Ježi* Koseskega: citati v distihih spisanega epigrama o čiščenju jezika, posnetek njegovega bobnečega epskega stilema, karikaturni posnetki in opisi njegovega kraješvalnega ali zloževalnega besedotvorja, homonimija besede Vesel, karikiranje manje psevdonimov na -ski (Hroščemir-Keberski).

roko, vsi se klanjajo Časopisu-Bleiweisu), na zaprtosti in konservativnosti svojega kanona (alegorizirani z obzidjem Slovarograda). Te moči satirik ne razmaje le z napadi svojega imaginacijskega korelata v pesnitvi, Sodilca, ampak zlasti z doslednim opisovanjem njihovega pesniškega početja v kodu rokodelskega izraza.

Kanon novičarskih prvakov razkrinkava kot papirnato trdnjavo pesnikovalskega rokodelstva, okorne obrti, ki koplje besede iz slovarjev in slovniških spisov, šiva slabe rime in prisiljene ideje, prekrojuje ukradeno literarno blago, samovoljno odščipava in spaja zloge ter besede ipd. Zlasti pa je pesniškim rokodelcem v oporo institucija časopisa, ki določa jezikovno in literarno normo, odreja prostor in možnosti publiciranja, ekskluzivno zastopa slovenski nacionalni kanon pri kosanju z nemškim liberalnim nacionalizmom. To institucijo kontrole nad teksti Levstik allegorizira s Časopisom, likom, ki ga nič kaj duhovito paronimizira tudi kot Časopes. Nič manjša ni zaščita, ki jo Koseskemu in kompaniji nudi slavilna, apologetska kritika (Kadilec). Levstik se zavzema za t. i. objektivno kritiko, ki izpeljuje svoja načela iz avtonomne poezije, kakršna je Prešernova. Liberalne in razsvetljenke norme svoje kritike satirik tudi alegorično personificira (Srčnost, Čas, Napredek, Okus, Logika, Dovtip, Bistroumnost). Hoče ji izboriti ugled in veljavo, jo postavi v službo oblikovanja protikanona, ki bo selektivnejši, osvetljen z avtonomnimi estetskimi vrednotami; to je kretnja zoper staroslovensko sovraštvo do Levstikove (sicer ne- strpne) kritike, ki ga v *Ježi* ponazarja obrat Platonove *Države*: na Slovenskem so izgnani — in od pesnikov preganjani — vsi kritiki, ki ne pojejo hvalnic njihovi poetski slavi.

Levstik s protistavo dveh kanonov, dveh norm oziroma vrednostnih sistemov, utilitarno-nacionalnega in estetsko-subjektivnega, pravzaprav ponavlja prototip literarne satire na Slovenskem, Prešernovo *Novo pisarijo*; iz nje jemlje celo vrsto postopkov.

J. Stritarju pa se je 1866 odpirala druga plat kanonizacijske problematike, s katero se je ob pisanju *Literature Slovencev* (1831) srečal že M. Čop, nakazuje jo tudi prej navedeni odlomek iz Zoisovega pisma Vodniku — kaj od slovenskega slovstva sploh dosega estetske kriterije in merila, ki veljajo za kanon »svetovne literature«. Gre torej za zaostreno vprašanje o vrednostnem in avtoritativnem kritju za osamovajanje, specifično in identiteto slovenskega (lokalnega) nacionalnega kanona v okvirih univerzalnega kanona piscev »svetovne literature«, ki — po Goetheju — s svojimi nacionalnimi posebnostmi in raznolikostjo prispevajo k obćim vrednotam človeštva.

Obćutku podrejenosti, zaostajanja in maloštevilnosti slovenskih zglednih del v takšnem kontekstu, občutku, ki bi lahko hromil zanos pri pisanju novega izvirnega leposlovja v slovenščini, se je Stritar s paraliterarnimi sredstvi uprl v sicer lahko tonu humornem *Prešernovem godu v Eliziji* (1868). V tem dramskem prizoru, ki je blizu angleškemu žanru »session poem«⁵², mitološki fiktivni prostor nadomešča odsotnost pravega in zasluženega svetovnega odmeva Prešerna; svetovni klasiki — Ho-

⁵² T. i. session-poem je intertekstualna zvrst, v kateri pisec blagohotno ali bolj zajedljivo ironično časti slavo zbranih pesniških kolegov, tudi s posnetki, citati, značilnimi opisi in komentarji (npr. Suckling, Pope, Dryden). Prim. W. Weiss: *Satirische Intertextualität. V: Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, ur. U. Broich in M. Pfister, Tübingen 1985, str. 254—255.

mer, Petrarca in Goethe — ga v njem potrdijo kot sebi enakovrednega velikana pesarja. Isto misel je Stritar dve leti poprej izrazil neposredno, brez alegorične reprezentacije, v uvodu k Prešernovim *Poezijam*, kjer je razmišljal o problemu klasične, svetovne in nacionalne:

Kar je Angležem Shakespeare, Francozom Racine, Italijanom Dante, Nemcem Goethe, Rusom Puškin, Poljakom Mickiewicz — to je Slovencem Prešeren.

Ko bi se sklicali narodi pred sodni stol, naj se izkažejo, kako so gospodarili z izročeni talenti; kako se je vsak po svoje udeleževal vesoljne človeške omike: smel bi se mali slovenski narod brez strahu pokazati med drugimi z drobno knjigo, kateri se pravi: Prešernove Poezije.⁵³

Težko bi bilo najti bolj neposreden izraz legitimizacijske vloge Prešerna: novoustoličeni nacionalni klasik je primerljiv s svetovnimi, kar afirmira celotno nacionalno literaturo.

Projekcija nacionalnega kanona v avantgardni kulturi (slovenski primer)

Kanonizacijo spremljajo in ji sledijo njeni učinki: (a) legitimizacija novih sporočil ali kar celih označevalnih projektov (npr. nacionalne literature), vrednostnih sestavov, uveljavljajočih se partikularnih kanonov, s preverjenimi ali na novo 'odkritimi' avtoritetami (npr. Bartol oživljeni) in njihovimi za posebno uporabo prirejenimi navedki, (b) posplošenje konkretnega dela na abstraktno vsebinsko in formalno raven (npr. *Krst pri Savici* kot 'najboljši slovenski ep', kot »spomin sramotne slovenske upogljivosti«), (c) redukcija njegove izvirne problematičnosti na zalogo toposov in idealov (npr. »Največ sveta otrokom sliši Slave!«).⁵⁴ Med odmeve kanona sodijo tudi (č) kanonske odnosnice: 'citatni' pisci se z medbesedilnimi figurami (citati, posnetki stilemov, aluzijami idr.) najpogosteje navezujejo na tiste avtorje in dela, ki so prek šol, antologij, zbranih del, popularnih zbir in časopisja najbolj utrjeni v bralski sposobnosti občinstva, ki mu namenjajo svoje tekste. Le tako lahko 'citatna' poetika sploh proizvede večrazsežni medbesedilni hologram tudi v očeh manj elitnih bralcev. Rezervoar takšnih kanonskih referenc je postala ravno zbirka *Poezij* dr. F. Prešerna. Iz nje citirajo, oponašajo njene stileme in zgradbo, prenašajo motive vse do današnjih dni (Jesihovi *Soneti*, Tauferjev *Krst* ali *Cerkvica na hribčku*, Snojev roman *Fuga v križu*, *Bogomila* A. Vodnika, D. Smoletov *Krst pri Savici* idr.).

Poseben in zlasti opazen tip kanonskih odnosnic so parodične medbesedilne figure in parodija kot intertekstualni žanr. Cela stotina je parodij »prosto po Prešernu«. Te pa ne smečijo predloge, ampak le uporabljajo kanonizirani diskurz kot najbolj priročni prototip visokega, cenjenega literarnega stila, s katerim se da interpretirati, modelirati nove, vsakdanje in profane pojave v življenju.

V parodijah, ki so nastajale v avantgardni kulturi,⁵⁵ pa postanejo kanonizirana literarna dela metonimija za institucijo umetnosti (P. Bürger) v celoti, za vse tiste kodificirane (estetske, etične, spoznavne, politične) vrednostne konotacije, kulturne vloge, s katerimi so obdana in posredovana občinstvu neke družbe. Tako npr. Du-

⁵³ J. Stritar: *ZD* 6. Ljubljana 1953, str. 18, 46.

⁵⁴ Haug, n. d., str. 236.

champ ni imel verjetno nič proti Leonardu, ko je Moni Lisi na neki reprodukciji s svinčnikom parodično narisal brke in dopisal obsceno kratico L.H.O.O.Q., ampak je s tem le desakraliziral (kanonsko) vlogo podobe v instituciji umetnosti, tj. razdril sistem normativnih vrednostnih konotacij in interpretacij, prek katerega mu je bil da Vincijev artefakt posredovan, prezentiran v raznih ustanovah, komentarjih in vsiljevan v tisočeri vsakodnevnih reprodukcijskih uporabah. Kljub »veliki citatni polemiki«, kot D. Oraić⁵⁶ poimenuje parodično razdiranje »klasičnega« kanona avtorjev, del in interpretacij v avantgardnih tekstih, kljub geslom o metanju vsega tradicionalnega z vlakov in parnikov moderne dobe pa avantgardna kultura še ne pomeni tudi konca slehernega kanona.

Skupaj z modernizmom je ustvarila svojega. Že Joris-Karl Huysmans je v romanu *A rebours* (1884), 'manifestu' dekadence, prek svojega junaka Des Esseintesa kot dolgočasne, stare klovne okarakteriziral klasike »svetovne literature« in jim postavil nasproti drugačno lektiro, protikanon moderne in simbolizma (Baudelaire, Poe, Mallarmé).⁵⁷

Vzorec dekanonizacije (nacionalne) »klasike« in vpeljevanja novega, 'subverzivnega' generacijskega kanona najdemo tudi v nekaterih, z ozračjem avantgardne kulture navdahnjenih slovenskih literarnih delih iz druge polovice šestdesetih in iz sedemdesetih let. Polemiko z nacionalnim knjižnim kanonom in njegovimi sodobnimi »varuhi«, ki ga uporabljajo kot kritje za svoj ideološki moralizem, na različne načine vsebujejo npr. Tauferjev montažni pesemski cikel *Cerkvica na hribčku* (1964),⁵⁸ humoristično-satirični generacijski roman *Peto nadstropje trinadstropne hiše* (1972) M. Dolenca in D. Rupla, Rudolfov roman *Fotosinteza Linhart* (1979).

V *Petem nadstropju trinadstropne hiše* je v sami zgodbi in v pripovedni perspektivi še močno zaznavno avantgardistično vzdušje, povezano z novolevičarskimi koncepti in gibanjem studentov, z njihovim pohodom nad in skozi institucije, z izzivanjem partijskega in nacionalnega konservativizma, srednjeevropske dvojne morale, čeprav je vse to prikazano z dobršno mero humorne distance. Ta igrava, nad vse interese skupine dvignjena pripovedovalska poza (ki kot odsev romantične ironije ravno signalizira 'aristokracijo duha', vzvišeno nad sfero političnega) se zabava s humorno in satirično anatomijo plasti tedanje slovenske družbe, ironizira, izzivalno karikira tiste njene plasti, ki so bile do mlade 'boemske' kulturniške inteligence (v katero sta se prištevala oba avtorja) negativistično nastrojene — bodisi da je niso bi-

⁵⁵ Pojem povzemam po Dubravki Oraić Tolić: *Teorija citatnosti*. Zagreb 1990, pogl. Evropska avangarda kao povijesna kultura. Tu se zagrebška teoretičarka intertekstualnosti zavzema za to, da poleg ožjega umetniškega pojma avangarde v pomenu obdobja, stilne formacije, kaže uvesti tudi širši pojem avantgardne kulture kot enotnega in nedeljivega procesa od pribl. 1910 do 1968: v tem pomenu je avangarda dominanten način mišljenja, znakovnega izražanja in vedenja, ki se sprva uveljavlja zlasti v umetnosti (1910—35), nato v politiki (30. in 40. leta, totalitarizem), končno pa v filozofiji in avantgardnih gledališčih (50. in 60. leta).

⁵⁶ D. Oraić Tolić, n. d., str. 79—80.

⁵⁷ Schulz-Buschhaus, n. d., str. 47—48.

⁵⁸ Prim. moj spis *Književne odnosnice v poeziji Vena Tauferja*. *Slavistična revija* 33 (1985), št. 1, str. 51—70.

le sposobne razumeti (tehniški razumniki), bodisi da je iz moralističnih predsodkov niso mogle tolerirati (malomeščanski srednji sloj), bodisi da so jo represivno nadzorovale in omejevale njeno svobodo (politokracija).

Slovenski Parnas, tj. fiksijska upodobitev in samotematizacija književnega kanona, je postavljen na sam začetek romana. S svojo prostorsko umestitvijo (»hiša slovenske literature«), z glavnim junakom (Miškinom) in z imeni literatov se podaljšuje in vpleta v celotno pripoved. Zlasti struktura imen književnikov in kulturnikov, ki se po uvodnih straneh še naprej pojavljajo bodisi kot literarni liki bodisi kot nezgodbene prvine (omembe, reference v govoru likov ali pripovedovalcev), je odločilna za razumevanje medbesedilne projekcije slovenskega nacionalnega kanona v avantgardistično intoniranem besedilu. Prav z imeni avtorjev, ki so instance klasificiranosti, hierarhije, funkcije in pomena določenih diskurzov v družbi, pa tudi z naslovi njihovih spisov namreč pripovedovalca sooblikujeta vrednostno, družbeno (socialno-politično) obzorje, usmerjenost književnih oseb in pripovedi same.

Značilno je, da je slovenski Parnas tudi — več kot stoletje po Levstikovi *Ježi na Parnas* — pri Ruplu in Dolencu dojet in modeliran kot ena izmed narodovih ustanov (»hiša slovenske literature«). Ta prostor je »posvečena stvar«, zgradba, v katero vodijo »zelo ozka« vrata, ob njenem vходу »stoji oddelek za svetovno književnost«, literarna družčina v njej je spodobna, med njimi je na vrhu stopnic Prešeren. Pisatelja romana dajeta s tem dokaj natančno sociološko anatomijo narodovega književnega kanona, njegovih mehanizmov in učinkov (zavezujočnost, normativnost, celo posvečenost kanona, njegova hierarhična urejenost, selekcija, ki jo za vstop vanj opravljajo ustanove metakomunikacije, zlasti kritika, šolstvo in literarna veda), čeprav jo prevajata v register literarne parabolike. Literaturo torej *Peto nadstropje* prikazuje kot hierarhično urejeno institucijo, ki ima za narod funkcije sakralnega, esence višjih vrednot, vzorcev primerne obnašanja, zaloge avtoritet in citatov za dnevno-politično rabo (npr. povezave Prešerna z geslom o gospodarski reformi, navedkov iz Cankarja z zletovsko fizkulturo). Vrh tega Dolenc in Rupel nakazujeta, da literatura ni avtonomna, saj je povezana s sfero ekonomije (ta je kriva, da so vrata v »hišo slovenske literature« ozka) in s šolskim sistemom (oddelek za svetovno književnost).

V ta posvečeni prostor vstopa Miškin, literarni lik, ki ga slovenski pisateljski tandem izposojevalsko prenaša⁵⁹ iz romana *Idiot* F. M. Dostojevskega. Toda predloga ruskega 'psihološkega realista' v medbesedilni igri ne igra nobene neposredne vloge, saj Miškinova drugačnost ni tematizirana v interpretantski interferenci z označevalnim gradivom Dostojevskega. Miškin je pač prevzet kot t. i. »problematični junak«; ideja za to je nedvomno prišla iz komparativističnega seminarja D. Pirjevca, ki je v spremnih besedah k prevodni zbirki *100 romanov* večkrat uporabljal in razvijal ta pojem. Vendar pa Rupel in Dolenc nista upoštevala formulacij svojega profesorja, saj njun Miškin ni problematičen v metafizičnem smislu, ampak zgolj glede na moralne norme slovenskega literarnega kanona in družbe, ki se z njimi legitimirata. Miškin namreč »že na samem začetku začrta ostro mejo med seboj in drugo slovensko literarno družčino«, ki jo v uvodnem prizoru slovenskega Parnasa zastopajo Prešeren, Jurčič, Tavčar, Levstik (v spremstvu svojega Martina Krpana,

⁵⁹ Prenos je poleg opisa in posnetka temeljni medbesedilni odnos. Prim. M. Juvan, *Imaginarij Krsta...*, str. 60—68.

cesarice in ministra Gregorja) in Cankar, Od njihove moralne idealitete in vzvišenosti, a tudi od njihove reve, ki jo trpijo spričo posiljevanja v družbenopolitične namene svojih varuhov, se Miškin loči po prostodušni, nesramežljivi, nezavrti želji po posvetnem ugodju, užitku, po amoralni, dekadenci, nesublimirani senzualnosti.

Literarna imena, ki funkcionirajo izključno s kanonizacijskim učinkom izpraznjenega označevalca avtoritete za določene diskurze in ideale v slovenski družbi, niso zbrana samo v uvodnem prizoru Parnasa (tam so utelešena v literarne osebe, ki so razmeščene v domišljjski prizor njihovega sodasnege obstoja). Kot projekcija razpršene moči nacionalnega kanona so razkropljena še v nadaljevanju, pri čemer se delijo v dva niza, ki sta si v medsebojni opoziciji. Eden pripada tradicionalnemu nacionalnemu književnemu kanonu, v katerega se poleg že omenjenih avtorjev vpisujejo tudi njihovi povojni nadaljevalci, I. Potrč, M. Malenšek in T. Svetina. Pisateljski tandem *Petega nadstropja* pa kar razsipava s pisateljskimi in drugimi imeni razumnikov svoje generacije. Ti so predstavljeni sicer večinoma humorno, a s simpatijo, kot nekonvencionalni »srčkani znanci«, ki s svojim stilom obnašanja, življenja in pisanja odstopajo od prevladujočih družbenih konvencij ter njih kanonskih zavetnikov. Besedilo skuša torej po tej plati afirmirati to 'boemsko' skupino, njen protikanon, in ironično problematizirati nacionalni književni kanon kot togo ideološko ustanovo, v kateri je tudi samim »klasikom« zoprno. S podobno, kajpak tudi samoironično tendenco F. Rudolf v *Fotosintezi Linhart* (1979) poimenuje znamenite ljubljanske ulice, trge in šole po generaciji piscev, ki so jo še pred eno petletko tradicionalni in politično konservativni kulturniki ožigosali kot nosilko »razkroja«.

* * *

Literarni kanon je korpus besedil in avtorjev, njihovih vrednostnih konotacij, spremljajočih interpretacij in klasifikacij, ki mu je s pomočjo različnih ustanov in besedil metakomunikacije relativno trajno zagotovljena ne le močnejša prezentnost v bralni kulturi, ampak pripisana tudi posebna vrednost za določeno socialno skupino, občestvo. S procesom kanonizacije, ki temelji zlasti na selekciji, se skušajo partikularni sistemi vrednot univerzalizirati — tako zgodovinsko (kot spisek nesmrtnih del in avtorjev, ki transcendirajo kontingenčnost, variabilnost dogodkov in dogajanj v času) kot stratifikacijsko, sinhrono (posvečene elite vcepljajo v zavest manj močnih in izobraženih slojev sisteme vrednot, vodila, želje, imaginarije). Literarni kanon je tekstualna osnova, s katerim — poleg drugih akulturacijskih mehanizmov — neka družba gradi in reciklira svoj zgodovinski spomin, je eno od zrcal, s katerim vzpostavlja svojo identiteto; je pa kanon tudi zrcalo samega literarnega sistema, saj vsebuje prototipe, na podlagi katerih metakomunikacija posplošuje predstave o literarnosti ter o njeni klasifikaciji v stile, žanre, tipologije itd.

Kljub temu da je v zahodnem svetu književni kanon prešel različne stopnje — od izključno univerzalno latinskega, prek njegove razširitve z nacionalnim dodatkom, do dokončne razločitve specifičnih nacionalnih kanonov v kontekstu univerzalne »svetovne literature« — in bil kot institucija 'razkrinkan' in polemično dekonstruiran v avantgardni kulturi med 1910 in 1968, pa kanoni niso stvar preteklosti, saj še vedno nastajajo in ostajajo. Živ dokaz za to so npr. diskusije o tem, kaj je postmodernizem v literaturi; te ne morejo najti istih poti iz slepih ulic, ker še ni utrjen kanon besedil, ki veljajo za postmodernistična in so torej prototipi

za konstruiranje literarnovednih posplošitev. Po prastarih mehanizmih kanonizacije (selekcija v revialnih blokih, prevodih, antologijah), ki se opirajo le na nekatera nova sredstva (intervjuji), nastajajo še dandanes generacijski pojmi, kakršen je »mlada slovenska proza«. Sicer pa se strategij kanonizacije intuitivno zavedajo vsi pišoči, ko jim npr. ni vseeno, ali njihove pesmi objavi *Mentor* ali *Nova revija*, ali njihova prozna zbirka izide v *Potih mladih* ali v kaki lokalni samozaložbi, ali o njihovi knjigi piše kakšen napol anonimnež ali A. Inkret oz. J. Kos v svoji študiji. Nedvomno pa se je z rastjo števila tekstov, njihovih interpretacij, s procesom civilizatoričnega specifikiranja in specializiranja družbenih oblik ter skupin moral v dvatisočletni zgodovini kanonov odvijati tudi proces njihove pluralizacije, čedalje večje prožnosti, soobstajanja večih vzporednih vzornih ekip in pa upadanja njihove institucionalne moči ter učinka transhistorične veljavnosti.

— Kje se nahaja knjiga?

— Ni v tisi, ki piše in ni v tisi, ki prebira.

— V knjigi.

— Na pragu knjige.

— Kdo si pa ti?

— Označi z rdečim trakom prvo stran.

— knjige, kajti na začetku je rdeča ravnica.

— rdeča ravnica.

— Od kod prihaja?

— Zablodi sem.

— Kaj se dogaja za temi vrati?

— Neke knjige je na tem, da bo objavljena.

— Kakšna je zgodba te knjige?

— Uvodščina nekega kritika.

— Toda videl sem vsopitje zadnje.

— Prihajajo v naših skupinah, da bi o svojih prebranih objavili po običajnem pravilu.

— Moje ime ni na seznamu.

— So prebrali knjigo?

— Prebrati knjigo se je čak.

— Pravljen je postoj.

ŽIVA TRADICIJA

EDMOND JABÈS

Knjiga vprašanj

Odlomki

Ti si tisti, ki pišeš in si zapisan.

Na pragu knjige

Označi z rdečim trakom prvo stran knjige, kajti na začetku je rana nevidna.

Reb Alcé

2

— Kaj se dogaja za temi vrati?

— Neka knjiga je na tem, da bo oblistana.

— Kakšna je zgodba te knjige?

— Uzaveščenje nekega krika.

— Toda videl sem vstopiti rabije.

— Prihajajo v majhnih skupinah, da bi o svojih premišljevanjih obvestili pooblašcene bralce.

— So sebralci knjigo?

— Pravkar jo berejo.

- Bodo vnaprej posredovali zavoljo užitka?
- Slutili so to knjigo. Pripravili so se, da bi se z njo soočili.
- Ali poznajo osebe?
- Poznajo naše mučenike.
- Kje se nahaja knjiga?
- V knjigi.
- Kdo si pa ti?
- Varuh knjige.
- Od kod prihajaš?
- Zablodil sem.
- Je Yukel tvoj prijatelj?
- Podoben sem mu.
- Kakšna je tvoja usoda?
- Odpreti knjigo.
- Si tudi ti v knjigi?
- Moje mesto je na pragu.
- Kaj si se skušal naučiti?

— Včasih se ustavim na poti izvirov in sprašujem znamenja, svet svojih prednikov.

— Temeljito preiskuješ ponovno odkrite besede.

— Noči in jutra zlogov, ki mi pripadajo, da.

— Zgrešil si pot.

— Hodim že dva tisoč let.

— Teško ti sledim.

— Pogosto sem skušal zapustiti celo samega sebe.

— Sva v bližini pripovedi?

— Že tolikokrat so pripovedovali mojo zgodbo.

— Kakšna je tvoja zgodba?

— Pravzaprav je najina, pač v tolikšni meri, kolikor je odsotna.

— Slabo te razumem.

— Besede me trgajo narazen.

— Kje si?

— V besedah.

— Kakšna je tvoja resnica?

— Taka, da me raztrga.

- In tvoja rešitev?
- Pozaba lastnih besed.
- Lahko vstopim? Se že mrači.
- Stenj gori v sleherni besedi.
- Lahko vstopim? Mrači se okoli moje duše.
- Tudi okoli mene je vse črno.
- Kaj lahko storiš zame?
- Tvoj delež sreče je v tebi samem.
- Pisava, ki je sama sebi namen, izraža zgolj prezir.
- Človek je vez in prostor pisava.
- Sovražim tisto, kar je izgovorjeno, kjer me ni več.
- Ti spreminjaš prihodnost, brž ko je prevedena. Ostaja ti le tvoj jaz brez sebe samega.
- Pripravil si me do tega, da nasprotujem samemu sebi. Nikoli ne bom zmagal v tem boju.
- Poraz je dogovorjena cena.
- Ti si Žid, in kot tak se tudi izražaš.
- Štiri črke, ki označujejo moje poreklo, so tvoji štirje prsti. Razpolagaš s palcem, da me zdrobiš.

— Ti si Žid, in kot tak se tudi izražaš. Toda mene zebe. Mrači se. Pusti me vstopiti v hišo.

— Svetilka je na moji mizi, hiša je pa v knjigi.

— Končno bom prebival v hiši.

— Sledil boš knjigi, v kateri je sleherna stran prepad, kjer perutnica sveti z imenom.

3

»V morju ni stopnic, kakor v bolečini ni stopenj.«

Reb Youre

»Ko se svet z besedami izlušči iz spanca, za sleherno starost knjige zarja razpara oblike, ki vzniknejo.«

Reb Tal

»Videnje je potovanje čez ogledala.
Na koncu je noč poslednje zvezde.«

Reb Elar

»Obstaja Božja Knjiga, skoz katero Bog sprašuje samega sebe, in obstaja knjiga človeka, ki ima enako postavo kakor tista, ki je od Boga.«

Reb Rida

»Zadošča le trenutek, da se zavemo celotnega stoletja.«

Reb Relat

»Moja knjiga ima sedem dni in sedem noči, ki so pomnoženi s številom let, kolikor je bilo potrebno, da bi se odvil svet.«

Reb Aloum

»Knjiga ima starost vode in ognja.«

Reb Rafan

In ti boš v knjigi

Ko sem, kot otrok, prvič zapisal

svoje ime, sem se zavedel, da začenjam knjigo.

Reb Stein

1

(»Kaj je svetloba?« je eden izmed učencev vprašal Reb Abbanija.

— V knjigi, je odgovoril Reb Abbani, so veliki beli parki, ki si jih niti malo ne predstavljáš in ki jih strašijo besede v dvojicah, z izjemo ene same, ki nosi ime Gospodovo. Svetloba je v zanosu njihovih ljubezenskih želja.

»Poglej, kako čudovit je podvig pripovedovalca, ki jih je pripeljal iz take daljave za srečo naših oči.«

In Reb Hati: »Listi knjige so vrata, skozi katera stopajo besede, ki jih žene nestrpnost, da bi se ponovno razvrstile in našle svojo prozornost na koncu prepotovanega dela.«

»Spomin besed je s črnilom zasidran za papir.«

»Svetloba je v njihovi odsotnosti, ki jo bereš.«

Ob uri, ko se človeške oči dvignejo proti nebu, kjer si znanost kroji najlepši delež, bogatejši celo od domišljije — in so vse skrivnosti vsemirja ognjeni popki, ki se bodo kmalu odprli — mar v svojem izgnanstvu vem, kaj me je gnalo nazaj, skozi solze in čas, vse do izvirov puščave, kjer so se moji predniki izpostavljali tveganju? Nič, po vsej verjetnosti, na pragu odprte strani, razen te ponovno odkrite rane rodu, izhajajočega iz knjige, katere red in nered določata pota, polna trpljenja; nič razen te bolečine, katere preteklost in trajanje se mešata s preteklostjo in trajanjem pisave.

Beseda je zvezana z besedo in nikoli s človekom, Žid pa je zvezan s svojim židovskim svetom. Beseda nosi težo sleherne svojih črk, Izraelit pa, vse od svoje prve zarje naprej, težo svojega obraza.

Voda omejuje oaze. Od drevesa do drevesa se razstira vsa žeja zemlje.

— Jaz sem beseda, je lepega dne Reb Josué rekel nekemu rabiju, ki ga je prišel obiskat, ti se pa pretvarjaš, da si me prepoznal po mojem obrazu; bil je ogorčen, da je bil identificiran kot človek, navdihnjen s potezami svojega obraza.

Ponoči je mesto pročelje, izpraznjeno svoje vsebine.

Zadoščala je kopica grafitov na nekem zidu, da bi se spomini, ki so spali v mojih rokah, polastili mojega peresa. In da bi prsti obvladali pogled.

Roman o Sari in Yukelu, skozi različne dialoge in meditacije, pripisane imaginarnim rabijem, predstavlja pripoved o ljubezni, ki so jo uničili ljudje in besede. Ima velikost knjige in grenko trdovratnost blodečega vprašanja.

(»Duša je svetlobni trenutek, ki ga prva beseda lahko pripravi do eksplozije; torej smo podobni vsemirju s svojimi tisoči zvezd na koži, ki jih razlikujemo od gostote njihovega sevanja, kakor razlikujemo zvezdo od svetlobne moči njenih priznanj.«

Reb Aber

»Razdalja je svetloba tako dolgo, dokler meniš, da ni mejá.«

»Torej smo mi sami razdalja.«

Reb Mirshak)

5

(»Če smo bili ustvarjeni zato, da bi zdržali enako trpljenje in da bi bili zaobljubljeni enaki, usklajeni smrti, čemu smo potem bili obdarjeni z ustnicami, čemu oči in glas, čemu duša in od nje različen jezik?«

Reb Midrasch)

Biti v knjigi. Nastopati v knjigi vprašanj in ji pripadati; nositi odgovornost besede ali stavka, kitice ali poglavja.

Biti zmožen razglasiti: »Sem v knjigi. Knjiga je moje vsemirje, moja dežela, moja streha in moja skrivnost. Knjiga je moje dihanje in moj oddih.«

Vstanem s stranjo, ki se obrne, in ležem s stranjo, ki se spusti. Biti zmožen odgovoriti: »Sem iz rodu besed, iz katerih gradijo bivališča,« zelo dobro vedoč, da je tudi ta odgovor le vprašanje in da je tudi to bivališče nenehno ogroženo.

Priklical bom knjigo in izzval vprašanja.

Če Bog obstaja, potem obstaja zato, ker je v knjigi; če modreci, svetniki in preroki obstajajo, če učeni možje in pesniki obstajajo, če ljudje in žuželke obstajajo, potem obstajajo zato, ker je njihova imena možno najti v knjigi. Svet obstaja zato, ker obstaja knjiga; kajti obstajati pomeni rasti s knjigo.

Knjiga je delo knjige. Je sonce, ki poraja morje, je morje, ki razkriva zemljo, je zemlja, ki kleše človeka; drugače bi sonce, morje, zemlja in človek bili svetlobno žarišče brez predmeta, voda, ki se giblje brez odhodov in vrnitev, bohotnost peska brez navzočnosti, čakanje mesa in duha brez bližine, brez odgovarjajočega, brez dvojnikov in nasprotij.

Vечnost ubere trenutek z besedo.

Knjiga razmnožuje knjigo.

Yukel, ti si se od nekdanj slabo počutil v svoji koži, nikoli nisi bil *tam*, temveč *drugje*; pred ali za samim seboj, kakor zima glede na jesen, kot poletje glede na pomlad; v preteklosti ali v prihodnosti, kakor zlogi, katerih prehod iz noči v dan je tako bliskovit, da se pomešajo z gibanjem peresa.

Zate sedanjost predstavlja prehod, ki je prehitel, da bi ga lahko ujel. Kar ostane od prehoda peresa, je beseda z vejami zelenega ali že mrtvega listja, beseda, projicirana v prihodnost, da bi jo prevedla.

Ti bereš prihodnost, ti daješ brati prihodnost, čeprav te včeraj še ni bilo in te jutri ne bo več.

In vendar si se poskušal vtisniti v sedanjost, biti ta enkratni trenutek, ko pero razpolaga z besedo, ki bo preživela.

Poskusil si.

Ne moreš izreči tistega, kar želijo tvoji koraki, tistega, kamor te peljejo. Nikoli ni mogoče prav dobro vedeti, kje se začneja in kje končuje pustolovščina; in vendar se začne na določenem kraju in konča nekje drugje, dlje stran, na natančno določenem mestu;

ob določenem uri določenega dne.

Yukel, prečkal si sanje in čas. Za tiste, ki te vidijo — toda oni te ne vidijo; le jaz te vidim — si oblika, ki se premika v megli.

Kdo si zdaj, Yukel?

In kdo boš?

»Ti« si včasih »Jaz«.

Rečem »Jaz«, in vendar jaz nisem »Jaz« sem ti in ti boš umrl. Ti si izpraznjen. Odslej bom sam.

(Ste kdaj videli slepe noge; slepe roke, slep vrat?)

Ste videli slepe ustnice? To so ustnice sprehajalca nocoj, na poslednji večer ob koncu življenja.

Sem bil pogled, ki ti manjka, Yukel; pogled tvojega stopala na tlaku, tvojih rok v objemu, tvojega grla v žeji; pogled tvojih ustnic v poljubu in besedi?

»Jaz« sem ti. Ti boš umrl in jaz bom sam.)

(...)

7

KOMENTARJI RABIJEV ABA, TENA, ZAMA, ELARJA, DABERJA,
ELATIJA IN YUKELOVE DRUGE BESEDE

»Ne zanemarjaj odmeva; kajti živiš odmev.«

Reb Prato

Komentarji Reba Aba:

»Pisateljstvo življenje prejema svoj smisel skozi tisto, kar izreka, piše in kar je mogoče prenašati s kolena na koleno.

In tisto, kar ostane, je včasih sežeto v en sam stavek, v en sam stih.

In tam je resnica.

Toda kakšna resnica?

Če iz celotnega dela preživita le en sam stavek ali stih, ni avtor tisti, ki ju obdari s to posebno možnostjo na rovaš drugih, temveč bralec.

In tu je laž.

Pisatelj izbriše samega sebe pred delom in delo je podvrženo bralec.

Resnica je torej v času, to absurdno in plodno iskanje laži, ki jo plačujemo s solzami in krvjo.«

(»Kako naj tebi, ki verjameš, da obstajam,

izpovem, kar vem,

z besedami, katerih pomenjanje

je mnogostransko;

z besedami, ki se kakor jaz spreminjajo,

ko jih gledamo,

katerih glas je tuj?

Kako naj izpovem,

da me ni,

*da pa se v sleherni besedi
 vidim,
 slišim,
 razumem,
 tebi, katerega obnovljena
 stvarnost
 je stvarnost svetlobe,
 ki se skozi
 svet zave sveta,
 medtem ko te izgublja,
 ki pa odgovarja
 izposojenemu
 lastnemu imenu?
 Kako naj pokažem, kar sem ustvaril
 zunaj samega sebe,
 list za listom,
 kjer je sleherna sled mojega prehoda
 izbrisana
 z dvomom?
 Komu so se prikazale te podobe,
 ki jih darujem?
 Zahtevam, navsezadnje, kar mi gre.
 Kako naj dokažem svojo nedolžnost,
 ko pa je orel odletel iz mojih rok,
 da bi osvojil nebo,
 ki me pritiska?
 Umiram od napa na meji
 svojih moči.
 Tisto, kar čakam, je čedalje bolj oddaljeno.
 Kako naj te povežem
 s svojo pustolovščino,
 če je prav ona dokaz moje samote
 in poti?»*

Komentarji Reba Tena:

»Moja pot je imela svoje velike trenutke,
 svoje udarce in svoje bolečine.
 Moja pot ima svoje vrhove in svoje globinske valove,
 svoj pesek in svoje nebo.
 Moja ali tvoja pot.«

*(»Ne vem,
 ali so te naučili,
 da je zemlja okrogla
 kakor žejja,
 da je, v vrvenju zaljubljenih senc
 ob približevanju svetlobe,
 jezik pesnikov,*

jezik vodnjakov in stoletij
 suh,
 raskav in suh,
 tolikokrat uporabljen in vzdrževan,
 tako dolgo izpostavljen zraku,
 hrupu
 in svoji lastni besedi,
 da je otrdel,
 pozlačen,
 nato pa izčrpan.
 Tako sledijo póti,
 také pot naznanjajo
 kamni, pepel pod raztresenimi kamni.
 Knjiga
 vznika iz krika žrtvovanih cvetnih listov
 in požara preroške rože.
 Dim.
 Dim
 za tistega, ki v njem vidi le ogenj,
 za tistega, ki vsrkava le vonj
 zarje
 in smrti.
 Toda razporedite vrhov,
 toda razporedite ruševin
 je v poročnih radostih.«

Komentar Reba Zama:

»Vstopaš v noč
 kakor nit v šivanko,
 skozi odprtino, ki je srečna
 ali okrvavljena,
 skozi najsvetlejšo razpoko.
 In ker si hkrati nit in šivanka,
 vstopaš v noč
 kakor vase.«

Komentar Reba Elarja:

»Od besede do besede
 možna praznina,
 v daljavi,
 nepremagljiva.
 Sen je odplačilo;
 majhno, prvo
 odplačilo.

Možno je znova narisati pot v njenem lastnem spominu
 ali po njenih lastnih žilah.
 Možno je izdolbsti pot v človeških očeh.
 Otrok je mojster poti.

Sestopiti;
 raztopiti se in se združiti
 s padanjem,
 s pozabo,
 ki je padanje stvari
 in bitij;
 s težo,
 ki je ponovno našla svojo težo,
 da bi umrla.«

Yukel, koliko strani življenja, koliko strani do smrti te ločuje od sebe samega,
 od knjige v ločitvi od knjige?

In Yukel spregovori:

Iščem te.
 Svet, kjer te iščem, je svet brez drevja.
 Nič drugega kakor ceste prazne,
 ceste gole.
 Svet, kjer te iščem, je svet, odprt drugim
 svetovom brez imena,
 svet, kjer te ni, kjer te iščem.
 So le tvoji koraki,
 tvoji koraki, ki jim sledim, ki jih čakam.
 Sledil sem počasni poti tvojih korakov brez sence,
 ne da bi vedel, kdo sem,
 ne da bi vedel, kam grem.
 Nekega dne boš tam.
 To bo tukaj, drugje,
 nekega dne, ki bo enak vsem dnevom, ko si tam.
 Morda bo to jutri.
 Sledil sem ti, da bi dosegel druge grenke poti,
 kjer je sol lomila sol.
 Noč je roka, ki ji sledi noč.
 Ponoči vse poti padejo.
 Bila je potrebna ta noč, ko sem te prijel za roko, ko sva bila sama.
 Bila je potrebna ta noč, kakor je bila potrebna ta pot.
 V svetu, kjer te iščem, si bilka in litina.
 Si izgubljena kri, kjer sem se izgubil.
 Toda ti si obenem, tam, kjer nič več ne bedi, pozaba v pepelu ogledala.

Komentar Reba Daberja:

»Pot, ki me znova približuje tebi, je varna, pa čeprav se izliva v oceane.«

»Kako naj vem, ali pišem v verzih ali v prozi,« je zabeležil Reb Elati, »jaz sem vendar ritem.«

In drugače: »Brez ritma bi vi vsako jutro ne mogli videti sonca.

Ne bi mogli.

Ritem je znotraj; je ritem usodnosti.

Karkoli že počnete, ne boste mogli hoditi hitreje ali počasneje.
 Ne boste mogli drugače, kakor da se gibljete v skladu s svojo krvjo, s svojim duhom, s svojim srcem.
 V soglasju.
 Ne boste znali ne prehitevati ne zamujati.
 Tega ne boste mogli.
 Ali je sploh pojmljivo, da naj bi luni sledila luna?
 Šel sem k Bogu, ker je Bog moja usoda.
 Šel sem k Božji besedi, ker je Božja beseda moja usoda.
 Šel sem k besedi,
 zato da bi postala moje dejanje.
 Šel sem
 in grem.«

Knjiga odsotnega

Prvi del

*Vse črke oblikujejo odsotnost.
 Tako je Bog otrok Svojega Imena.*

Reb Tal

2

(. . .)

Piše.

Piše za svojo roko, za svoje pero, da bi potešil pogled; kajti, ko bi ne pisal, kaj bi se zgodilo z njimi? Njegovo pero ne bi bilo več v rabi, zadušilo bi se v rji; njegova roka se ne bi nikjer zrcalila, v nobeni besedi, v nobeni črki; ne bi improvizirala nobene podobe iz črnila; kar zadeva njegov pogled, bi ga zatemnila stran, ki bi se zaprla nad njim, ne da bi v kateremkoli trenutku moledoval za prehod. — Edino pisava ohranja pisateljev pogled na površju.

Pisatelj ponavlja pot svojih oči. Vprašuje. Nima časa, da bi odgovarjal. Toliko vprašanj se zasuče z njegovega jezika, hoteč vzdolž njegove roke osvojiti njegovo dlan. Toliko želja pritiska njegovo pero, darujoč njegovim prstom moč, da stisnejo pero.

Kje je pot? Pot je treba zmeraj znova najti. Bel list papirja je zvrhano poln poti. Znano je, da bo treba držati smer od leve proti desni. Znano je, da bo treba dolgo hoditi in se dolgo truditi. In vselej od leve proti desni. Že vnaprej je tudi znano — vsaj včasih — da bo treba stran raztrgati, ker bo od znamenj povsem počrnela. Isto pot bo treba prepotovati desetkrat, stokrat; pot svojega nosu, svojega tilnika, svojih ust; pot svojega čela in svoje duše. In vse poti imajo svoje lastne poti. — Saj drugače sploh ne bi bile poti.

Kako je možno, da — postavljeni pred svojo začrtano pot (ali pred svoje morebitne poti) — večinoma izberemo tisto, ki nas oddaljuje od našega cilja, ki nas pelje drugam, tja, kjer nismo — morda pa smo tudi tam? — razen če nas ne vodi navdih, če nismo v stanju dovtetnosti ali milosti — toda to se zgodi redkokdaj, pravzaprav izjemoma — tisti pa, ki so obdarjeni s stanjem milosti, se tega ne zavedajo; hočem

reči, vsaj takrat ne, ko so v tem stanju. Toliko bolj velja, da v stanju milosti človek izgubi svojo pot, svojo običajno pot, zato da bi sledil bolj skrivnim, bolj skrivnostnim potem.

Vsi imamo svoje začrtane poti, in tiste najdaljše, na razgrnjenem zemljevidu naše zavesti, so pravzaprav najkrajše. Pred nedavnim je to ponovno izkusil. Nekega popoldneva se je drznil podati v puščavo, ki se razprostira proti Vzhodu, onstran meja dežel Srednjega Vzhoda, kamor so se naselili njegovi starši. Potreboval je pokrajino za svojo samoto. S svojim vozilom se je podal v različne smeri. Prodril je do konca blaženosti. Mlačna noč okoli njega je snela svoje zapestnice in ogrlice. — Najbolj fascinantna je bila rožnate barve. — Osupnila ga je s tem, kako se je nenadoma pojavljala in izginjala, razmnoževala in nastajala, tako drobna, da bi jo lahko objel. Občudoval je njeno zmogljivost, da je bila ženska in žensko vsemirje, da je bila naga in oblečena v zvezde.

Veter je na trenutke diskretno pihljajl in se drgnil ob senco in njegovo ležišče, se vtihotapljal, bi lahko rekli, kot ogleduh, da bi nato ponovno odpotoval. Nič ni dajalo slutiti, da bo veter ob sončnem vzhodu s tako silovitostjo napadel ta ničevi košček zemlje, kamor se je zatekel. Čisto nič, kajti pesek se vse dotlej še ni odrekel svoji brezbriznosti.

— Morda pa se je zgodilo prav zato?

Opoldne je bil ponovno soočen z neskončnostjo, s stranjo belega papirja. Sleherna sled korakov ali steze je izginila. Pokopana. Iz notranjosti šotora, ki ga je bil postavil ob prihodu — Kako da ga ni odneslo? — je prisluškoval zapletenim improvizacijam vetra. Nenadoma ga je slišal, kako se smeje s peskom, kako pleše s peskom; kako se zabava in jezi, zabava in jezi spričo števila svojih vrtincev, dokler ni — v njegovi želji — zrastel v blaznega peščenega boga, ki za seboj vleče pošastne krilate nestvore v osvajačni naskok na vesoljni svet.

Ta kraj je moral biti kakšnih deset kilometrov oddaljen od kraja njegovega odhoda; toda tega ni vedel. In ali je v takem primeru sploh možno govoriti o odhodu in prihodu? Povsod le pozaba, postelja, razdejana z odsotnostjo, blodeče kraljestvo v prahu.

Za človeka je rešitev tisto, kar — podobno njemu samemu — ima začetek in konec, se pravi ponovni začetek. Rešitev je voda, ki pogasi žejo, zato da bi jo ponovno priklicala; je kruh, ki poteši lakoto in jo hkrati ohranja, se pravi tisto, kar klije in vlada, dozoreva za človeka in z njim. Neskončnost in večnost sta sovražnika pulpe in skorje. Ko ne bo ničesar več, bo še vedno pesek, bo puščava, ki bo spregala nič.

V srcu tistega, ki se je prenehal gibati in gnezdit, v srcu tistega, ki zadošča samemu sebi ter kljubuje razumu in letnim časom — Ključni puščave izročajo vseh pet celin —; v srcu teh suhih, nerodovitnih prostranstev, ki so izrinila morje v enaki meri, v kakršni se je njih samih polastila počasnost — Počasnost je namreč nevarna moč, kajti nosi jo strast negibnosti, s katero jo bodo nekoč zamenjali — v srcu nespremenljivega zavračanja bivanja, kajti živeti pomeni priznati svoje omejitve; človek, ki se končno zave svoje izgube — zmage svoje izgube —, spominja na zapornika v ječi. Kaj lahko stori zoper zid, kakor da ga poruši? Kaj lahko stori zoper rešetke, kakor da jih prežaga? Toda kaj storiti zoper zid, ki je pesek? Zoper rešetke, ki so naše sence na pesku? Ko se cilj nenehno oddaljuje, to z eno besedo pomeni, da nikamor ne napredujemo.

Neskončnost seva prozornost zla. Kar nas presega, nas prezira. Kar nam uhaja, nas uničuje. Tam, kjer ptice letijo nizko, da bi se seznanile s svojo obliko, je modrina razmaknila peščene sipine in naselila se je smrt, ki so jo pozdravili prizanesljivi mejniki smrti.

In vendar ni bil v nevarnosti. Bil je le prisiljen peš jo mahitati do morja, kajti njegovo vozilo, ki mu je nevihta zasula motor, kolesa pa so se pogreznila v pesek, mu zdaj ni bilo v nikakršno pomoč.

Pripravil je načrt. Ob sončnem zahodu se bo skušal vrniti. Kaj pa dotlej? Pripekala je neznozna vročina. Odločil se je, da se bo zleknil pod šotorom. Bolela ga je glava. Ustavil naj bi se na vsaki dve uri. Smer naj bi izbral po nagonu in se držal bližnjic.

Marčni vetrovi se obnašajo kot sokoli: ko se enkrat zberejo v jato, vas podrejo na tla, potem ko so vam iztaknili oči. Predstavljal si je slepi svet, povsem prepuščen njihovi milosti. Bo ponovno našel obalo in svojo hišo?

Njegovo srce je enakomerno utripalo, kakor da je kakšen izvir izdolbel svojo strugo skoz njegove prsi. Oklenil se je svojega srca, pri skodeli njegovega izvira. Oklenil se je slehernega simbola, slehernega prostodušnega znamenja življenja. Ne srečen, kot je bil, ni dvomil, da se je oddaljil od samega sebe.

Ponovno vzpostaviti, z vso žilavostjo, izvorno ravnovesje med življenjem in smrtjo; žrtvovati tako nemu kot drugemu, nemu za drugim; biti mrtev za smrt in živ z življenjem vse do poslednjega diha, ki ni zmagoslavje smrti, ampak le zapuščanje telesa: človekovo zdravje.

Kot mladenič je nekoč že doživel boleči uk smrti. Prvič si jo je ogledal od blizu. Bil je pri njenem vzglavju. Smrt nam govori v našem jeziku. Da bi jo lahko razumeli, se spusti na našo raven ali pa nas dvigne na raven razdejanja, da bi nam lahko posodila svoj glas. Sklonjen nad posteljo svoje sestre jo je slišal govoriti, iti njenemu mladostnemu uporu naproti in ji razkrivati drugo stran stvari, ki je hkrati kraj, kjer vladajo okoliščine.

Da bi odgovoril umirajoči sestri, je — kakor ona — rabil besede, ki jih je šepetala smrt — edine besede, ki so ju zmogle združiti. — Ko so te besede umolknile, je doumel, da jo je izgubil za vekomaj.

Tako je tudi z listjem in s peskom. Dvogovor se ne more, se ne sme prekiniti. Dvogovor živih z listjem; dvogovor mrtvih s peskom.

Po malem je rahljajl prijem. Smrt je postala njegova naloga. Vstopil je v sistem, ki ohranja bivanje. Ponovno je odkril, kako natančno deluje. Kakor telo tudi duša potrebuje vzdrževanje, duša je namreč lačna kruha življenja in smrti.

Spomnil se je odgovora Reba Aarona tujemu rabiju, ki ga je prišel vprašat o svoji izobrazbi:

Kdor v sebi živi zraven svojega Boga, zraven Božjega življenja in smrti, živi v dveh sobanah, ločenih z vrati. Vstopa iz ene v drugo sobano, zato da bi ga slavil. Stopa iz prisotnosti znotraj zavesti v prisotnost znotraj odsotnosti. Mora bivati celovito, zato da bi hrepenel po tem, da bi ne bival več, se pravi, da bi bival še bolj, da bi bival v vsem, kajti Vse je odsotnost.

Umiral je za sleherni trenutek. Nazaj je pridobil svoje onstranske moči. Bil je ulomek puščave in upognjenost vetra. Osmukal je nedotaknjen list.

Toda beseda je sejalka, ki vlada. Zarja in somrak sta zapisana kakor rod. Ko je ponovno našel svojo četrt in stanovanje — neki nomad ga je bil peljal na hrbtu kamele vse do najbližje kontrolne postojanke, kjer se je nato vkrcal na vojaški tovornjak, ki je bil namenjen v mesto —, so ga nagovarjale neštete besede. Vendar se jim je trdovratno izogibal, kajti bile so še preveč navdane s prostorom, da bi lahko sanjal o tem, kako naj jih zasidra.

Verjamem v poslanstvo pisatelja. Prejema ga od besede, ki nosi v sebi svoje in njegovo trpljenje in upanje. Vprašuje besede, ki ga vprašujejo, in spremlja besede, ki ga spremljajo. Vzgib je skupen in kakor samodejen. Da bi jim služil — da bi jih uporabljal —, podeljuje globok smisel svojemu življenju, in tudi njihovemu, iz katerega njegovo izhaja.

Ta čas je predaleč in preblizu.

Jaz, Serafi odsotni, sem rojen zato, da bi pisal knjige.

(Odsoten sem zato, ker sem pripovedovalec. Le pripoved je resnična.)

Prepotoval sem svet odsotnosti.

Govoril sem v njihovem jeziku — ki je njihov plen in katerega plen so oni sami — svojim raztresenim bližnjim,

svojim bližnjim, ki me niso zmeraj obravnavali kot bližnjika.

Nosil sem težo njihovega plena.

V svojih knjigah sem izničil meje življenja in smrti.

Poslovil sem se.

(...)

Potoval sem. Naredil sem krog.

(Obkrožil sem samega sebe, ne da bi našel počitek.)

Moji rodovni bratje so me nagovorili:

»Ti nisi Žid. Ti ne hodiš v sinagogo.«

Svojim rodovnim bratom sem odgovoril:

»Jaz nosim sinagogo v svojih prsih.«

Moji rodovni bratje so me nagovorili:

»Ti nisi Žid. Ti ne moliš.«

Svojim rodovnim bratom sem odgovoril:

»Molitev je moja hrbtnica in moja kri.«

Moji rodovni bratje so me nagovorili:

»Rabiji, katerih besede navajaš, so sleparji. So sploh resnične osebnosti, so sploh kdaj zares živeli? In ti se hraniš z njihovimi brezbožnimi besedami.«

Svojim rodovnim bratom sem odgovoril:

»Rabiji, katerih besede navajam, so svetilniki mojega spomina. — Ni se mogoče spominjati drugega kakor samega sebe. — In vi dobro veste, da je cvetni list duše beseda.«

Nagovoril me je najstarejši med rodovnimi brati:

»Naše praznovanje purima* ni več praznovanje tvojega predpusta in tvojih sladkarij. Velika noč ni več obletnica tvojega postanka v puščavi in tvojega prehoda skozi morje. Jom Kipur** ni več dan tvojega posta.

In kakšen pomen sploh imajo zdaj zate ti dnevi, vrezani v našem koledarju? Zatajen s strani svojih, oropan svoje dediščine, kdo si sploh ti? Ti si Žid za druge, za nas pa prav malo.«

Najstarejšemu med rodovnimi brati sem odgovoril:

»Kar je židovskega na meni, je rana. Kakor ti, sem bil tudi jaz obrezan osmega dne po svojem rojstvu. Kakor ti, sem tudi jaz Žid po sleherni svojih ran. Toda mar človek ne velja kot človek?«

Nagovoril me je najmodrejši med rodovnimi brati:

»Ne delati nikakršne razlike med Židom in tistim, ki to ni, mar to ne pomeni, da nisi več Žid?«

Nagovarjajoč me, so moji rodovni bratje nadaljevali:

»Bratstvo ni v tem, da se postaviš v kožo svojega sosesa, temveč v hotenju, da ga — izhajajoč iz tega, kar je — narediš takega, kot mora biti, takega, kot sveta besedila terjajo, da naj bo, celo za ceno tega, da mu škodiš.«

Kriterij je namen. Najbolj domiselni nameni so tudi najbolj bratski. Nepopustljivost verujočega je podobna rezilu britve, katerega edina skrb je, da bodi ostro.

In nato so še dodali:

»Bratstvo pomeni dajati, dajati, dajati, ti pa ne moreš nikoli dati ničesar, kar nisi ti sam.«

Udrihajoč s pestjo po svojih prsih, sem pomislil:

»Jaz nisem nič.

Sem le odsekana glava.

Da človek ne velja kot človek?

In obglavljenec, vernik?«

* Purim je vesel judovski praznik.

** Jom Kipur je dan kesanja.

(. . .)

Uganil si, da prisojam višjo vrednost tistemu, kar je izgovorjeno, kakor tistemu, kar je zapisano; kajti v tistem, kar je zapisano, manjka moj glas, jaz pa verjamem vanj. — Slišim glas, ki je stvarnik, ne pa glasu, ki je sokrivec in torej služabnik.

Sprašuj me, ti, za katerega govorim. Iz tišine, kamor so položeni, vlečem odgovore na tvoja vprašanja. Si zadovoljen? Nisem jaz tisti, ki odgovarja, temveč stavki.

(Besede spravijo naš svet v nered, hoteč, vse po vrsti, da bi nas prepričale. Resnični človeški dvogovor, govor rok in zenic, se dogaja v molku. Nikoli ne pride do — izgovorjenega ali zapisanega — dvogovora oseb. Tako se tudi sprašujem, kakšen je delež slehernega med nami v pogovoru ali pripovedovanju. Instrumenti smo, ki sami sebe jemljemo resno. Vsaj občasno nam uspe poistovetiti se s svojimi besedami, brez dvoma zato, da bi jih — vsaj do določene mere — vzeli nase. In se zdi, da izražamo resnico; toda šele v trenutku, ko izbrišemo sami sebe, ko pretrgamo s preteklostjo in prihodnostjo, zato da bi postali preteklost in prihodnost besed; v trenutku, ko postanemo tišina svojih peterih čutov, izbrušena bakrena plošča, na kateri si medsebojno sodijo — ker se doživljajo kot sodniki — tisti, ki vrezujejo svoje črke, in tisti, ki jih gladijo, tisti, katerih pisava je lopa pred svetiščem, in tisti, katerih pisava je obdavčeno dirkališče vetra, tisti, ki ji niso ničesar zaupali, in tisti, ki so ji vse razkrili, se pravi, šele v trenutku, ko nimamo več nikakršnega obraza, si lahko drznemo razstaviti na ogled svoj lastni obraz.)

»Lepopisje je najbolj aristokratski način življenja.« je zapisal Reb Debbora.

Tisti, ki si prizadevajo, da bi lepo oblikovali svoje črke, tisti, katerih besede so tenkovestno narisane, so bitja, zvrhano polna. Spijo in se prebujajo v palačah. Drugi so trepeča bitja. Njihov svet je brezobliččen, podvržen tisočerim tolmačenjem, izgovor za vsakršne preobrazbe. Pod njihovimi peresi samoglasniki spominjajo na ribje gobce, prebodene s trnki, zunaj vode; soglasniki pa na odvržene luske. Živijo na tesnem med svojimi dejanji, v svojem tintastem brlogu. Straži jih neskončnost, ki jih edina lahko reši, kakor se reši zrno peska, ki mu uspe postati zvezda.)

10

*Pred besedo in po njej je znak
in, znotraj znaka, praznina, kjer rastemo.
Tako je le znak viden, ker je rana.
Toda oko laže.*

Lahko bi bil ta človek. Delil sem njegovo ljubezen.

Yukel, pripoveduj nam o tem človeku, ki bi lahko bil ti.
— Najprej vam bom pripovedoval o laži.

Reb Jakob, ki je bil moj prvi učitelj, je verjel v moralno vrednost laži, ker — kot je rad govoril — ni pisave brez laži, pisava pa je Božja pot.

Reb Jakob je prav tako verjel v zanos, ki ga je primerjal z raztrganino, kjer so lažni vodeni obroči podobni kolobarjem, kakršne povzročijo kamen, ki pade v ribnik. Rana se takoj zapre. Ti obroči, ki se razmnožujejo z naraščanjem premera, so tisti, ki pričajo — o posmeh — o razsežnosti zla.

Božja beseda je zamolčana, brž ko je izgovorjena. Obešamo se na te zvočne obroče, ki so naše navdihnjene besede.

Ustvarja jo odsotnost božanske besede.

Na začetku besede je zanos. Je nebeška razdrobitev, ki jo prestajamo. Odmev umira v enaki meri, s kakršno glas pojema. Zašepetana beseda je človeška.

Razkošje in slavnost sta jezika Princev. In sta laž ljudi. — Tako je tudi z božanjem ljubimca. — Golota in uboštvo sta Božji laži.

Pripovedoval vam bom o laži vrtnice, o ognju, ki ga vsebujejo njeni cvetni listi — Vrtnica je namreč najbolj ženska med vsemi rožami —; o številki »3«, ki jo vrtnica simbolizira. Cvetni listi, v dvojicah, nakazujejo številko »3«. Cvetni venec in steblo oblikujeta številko »9«, ki predstavlja tri krat tri dvojice cvetnih listov. Roka, ki bere vrtnico, da bi jo nesla k razvpitim ustom, ne pozna sladostrastnega potovanja številke »9«.

(Toda če, recimo, narcisa, katere senca je zrcalo, ali kraljevska anemona ali pa iberis sempervirens — vselej zelen — s cvetnimi listi, podobnimi paru metuljev, ali po drugi strani cvet, ki ga ponavadi imenujemo vrtno srebro, če torej vse te rože imajo več razlogov, da bi zahtevale to čast, zakaj potem imamo vrtnico za simbol številke »3«?)

Zato ker vrtnica najlepše laže.)

»Trikrat, enkrat na vsake tri mesece,« je govoril Reb Griša, »se otrok v maternici nameni k številu »Eden«, ki, seštet k samemu sebi — »Eden« plus njegova ženska »Ena« plus žensko-moško »Eno« — oblikuje število »Tri«, ki vodi našo usodo.

Človek, ki je obenem *bitje*, *ne-bitje* in *več-bitje*, ga uteleša še onstran smrti.

In Reb Chemtob:

»Edinstveno je trikrat slavno, kajti Edinstveno je senca, polsenca in sonce.«

In Reb Liatob:

»Prva črka muči abecedo, kajti ona trikrat predstavlja samo sebe in trikrat črke, ki se po njej ravnaajo.«

Pripovedoval vam bom o laži malih števil in o laži velikih števil, o lažeh kroga in trikotnika, ki sta prehoda in slepi ulici čarovnij.

Pripovedoval vam bom o laži ognja, ki ga plameni uporabljajo in ki nima moči, da bi dvigal, kajti njega samega dviga dim.

(»Srce verujočega je grmada,« je pisal Reb Himsa, »kjer se verujoči žrtvuje za človeško videnje Boga.«)

In Reb Loria: »Pepel, pepel, ti si kri verujočega.«)

Pripovedoval vam bom o tretjem dnevu.

Lahko bi bil ta človek. Delil sem njegove dneve.

Yukel, pripoveduj nam o tem človeku, ki je laž v Bogu.

— Pripovedoval vam bom o ceni, ki jo je plačal zato, da bi lagal, se pravi, da bi živel.

Reb Jakob, ki je bil moj prvi učitelj, je bil moj prvi učitelj, ker — kol
je bil govorni — ni pisave brez lasi, pisava pa je Rožja pot

Ob uri, ko sem z vsemi svojimi močmi stremel, da bi bil ljubljen, sem se naučil ljubiti ljudi.

Tako Židje ljubijo Žide.

Naučil sem se biti človek.

Naučil sem se napihnjeno govoriti o človeku.

Tako Židje govorijo o Židih.

Nekega dne so se mi moje besede zazdele tuje in sem umolknil.

(»Zgodovina moje duše je zgodovina črk abecede, katerih oblika je naredila hojo dovzetno za moje čute, hojo skozi prostor in čas, vse do njihovega združenja v besedi, ob uri in na kraju, ki sta bila vnaprej predvidena ob mojem rojstvu.

Glede na druge nismo nikoli postavljeni na enako razdaljo od jezika; kajti mi se razvijamo drugače v tistih pokrajinah srca in duše, ki objemajo besede. Smo blizu ali daleč od resnice besede, v skladu s katero smo sledili prehodu ali pa smo ga povsem zapustili, da bi jo presenetili.

Beseda je deviška. Pomagal sem ob njenem prebujenju.

To je zgodovina moje duše, vsa strastna, zgodovina mojega iskanja besede, kjer je vsemirje cena moje misli.«

Reb Gaon)

»Nihče ne more uničiti sveče.« je rekel Reb Berre, »kajti sveča je svetloba duše.«

Reb Bor je odgovoril, da sleherno noč ugasne eno.

— Mar izkopati oči človeku, je nato odvrnil Reb Berre, pomeni oropati dušo sonca? Notranji svet je teman svet. Sleherno priznanje, sleherno dejanje je sveča, ki gori in ki med spanjem bedi na našem dnu.«

»Smrt je vezilja,« je pisal Reb Sohemi. »Njena snov je znana; vendar pa za nas hrani presenečenje barve svojih niti. Zato smo zmeraj osupli ob soočenju z njo. Tenkočutna vezenina je naša poslednja postelja.«

(»Naše besede se medsebojno ne združujejo. Tvoja roka je gluha, tvoj pogled slep.«

Reb Isel)

Laska bi bil ta človek. Delli sem njegove dneve.
Zakaj pripoveduj nam o tem človeku, ki je laž v Boga.
Pripovedoval vam bom o človeku, ki je bil v Boga.
— Pripovedoval vam bom o človeku, ki je bil v Boga.
— Pripovedoval vam bom o človeku, ki je bil v Boga.

Knjiga odsotnega

Drugi del

2

(...)

»Kdo,« je pisal Reb Chemtob, »me je prebudil iz mojega pradavnega spanja, kdo se je dotaknil moje rame, kdo poljubil čelo? Kdo je položil svojo glavo na mojo ramo, vzel mojo roko v svoje roke? Kdo je uravnal svoj korak z mojim? Ah, kdo me je oddaljil od svojega ležišča, da bi me peljal k svojemu ležišču? Kdo me je torej odvrgel od moje poti?

Ženska, je tvoja moč večja od moči Boga?«

Toda Reb Josua mu je odgovoril: »Kdor je hodil po puščavi, sanja oazo. Če nam je Bog dal žejo, nam je dal tudi vodo; če nam je nakazal pot, nam je obljubil tudi počitek.«

Sara, tako so ogorčeni nad teboj, nad nama; toliko dreves je izbrisanih, toliko vode je izsušene v nama, da je najina puščava povsod,

da sva, v udrtini grla in trebuha, v udrtini oči in rok, jaz tvoja puščava in ti moja.«

(»Kot puščavo imenujem mrtvo življenje, kakršnega primer je življenje zrna peska.«

(...)

Reb Nevi)

Yukel, tistega večera se je, kakor tebi, tudi meni studila lastna soba. Sem vnaprej vedel, da te bom ponovno srečal na vogalu svoje ulice? Hodil sem naravnost. Prišel si mi naproti. Ne da bi bila presenečena, sva nato hodila drug ob drugem. Enako hlepenje po svobodi naju je zbližalo — Od časa do časa je kakšen pogled izpričal, da sva še zmeraj drug zraven drugega. — Iz tvoje duše sem skušal narediti svojo, da bi se brez medlenja povzpел po lestvah tvojega trpljenja. Pripravljal sem se, da vzamem nase vezi, ki si jih izkusil; sleherna med njimi je vzdramila besedo. Vračale so mi moj obraz. — Brez svojega pisanja sem še bolj brezimnen kakor rjuha v vetru, bolj prozoren kakor okenska šipa. — Da bi bil svoboden, sem potreboval obraz, ti pa si ga moral izgubiti.

»Svoboda,« je govoril Reb Aloum, »je zanosna osvojitve samega sebe znotraj reda, ki je ravno tako strog kakor vrstni red vŕsel v vodi ali ur v nizu časa.«

Svoboda, to je tudi smrt obraza.

(»Če ima svoboda krila,« je učil Reb Idrash, »potem ima tudi oči, čelo in spol. Tako s slehernim vzletom, v pijanosti svojega razcveta, spremeni ozemlje, ki si ga delita svet in človek.«

In Reb Lima: »Na začetku je bila svoboda desetkrat vklesana v ploščah Postave, tŕda mi je nismo zasluŕžili, zato jih je Prerok v jezi zlomil.«

»Sleherno nasilje je kvas svobode,« je nadalje učil Reb Idrash. »Kako lahko upaš, da boš svoboden, če nisi z vsŕo svojo krvjo vezan za svojega Boga in človeka?«

In Reb Lima: »Svoboda se prebuja po kapljah, v taki meri, kolikor se zavedamo svojih vezi, kakor se sanjalec zaveda svojih čutov; tako naša dejanja končno dobijo ime.«

Nauk, ki ga je Reb Zalé prevedel s podobo: »Verjameš, da je ptica tista, ki je svobodna. Motiš se; svoboden je cvet.«

In Reb Elat z naslednjim izrekom: »Ljubi svojo vez do skrajnega bleska in svoboden boš.«

3

Na sleherno vprašanje Žid odgovori z vprašanjem.

Reb Léma

Moje ime je vprašanje in moja svoboda — v mojem nagnjenju za vprašanja.

Reb Eglal

— Upanje je vednost, pravi Reb Mendel. — Toda njegovi učenci se niso strinjali z njim.

— Treba se je le še sporazumeti o pomenu, ki ga daješ besedi »vednost«, poreče najstarejši med njimi.

— Vednost je spraševanje, odgovori Reb Mendel.

— Kaj bomo izvlekli iz teh vprašanj? Kaj bomo izvlekli iz vseh odgovorov, ki nas bodo pripravili le do tega, da si zastavimo naslednja vprašanja, saj se sleherno vprašanje lahko porodi le iz nezadostnega odgovora, pravi drugi učenec.

— Obljubo novega vprašanja, odgovori Reb Mendel.

— Ker bo prav gotovo napočil trenutek, povzame najstarejši učenec, ko se bomo morali nehati spraševati, bodisi zato, ker naše vprašanje ne bo obrodilo nikakršnega odgovora, ali pa zato, ker ne bomo več znali oblikovati vprašanj, čemu naj torej sploh začenjamo?

— Vidiš, poreče Reb Mendel, na koncu razmišljanja odločilno vprašanje vselej obvisi v negotovosti.

— Spraševati, povzame drugi učenec, pomeni zastaviti pot obupa, kajti nikoli ne bomo vedeli, kaj si prizadevamo izvedeti.

— Resnično spoznanje je vsak dan vedeti, da na koncu koncev ne bomo izvedeli nič; kajti Nič je ravno tako spoznanje v primerjavi z Vsem, kakor je zrak spoznanje v primerjavi s perutnico.

— Naše upanje je perutnica obupa, kajti kako bi drugače napredovali? odgovori Reb Mendel.

— Razum, poreče tretji učenec, je bolj nevaren kot srce, ki se opira zgolj na svoje utripanje. Kdo med vsemi nami lahko zatrdi, da živi v resničnem?

— Stvarno je le upanje, naj bi živeli v resničnem. Resnica pa je praznina, odgovori Reb Mendel.

— Če je resnica, ki je v človeku, le praznina, povzame najstarejši med učenci, potem nismo nič drugega kakor zgolj nič v telesu iz mesa in kože. Torej je Bog, ki je naša resnica, ravno tako nič?

— Bog je vprašanje, odgovori Reb Mendel, vprašanje, ki nas pelje k Njemu, ki je Luč skozi nas, za nas, ki nismo nič.

Knjiga odsotnega

Tretji del

3

Nikoli ne pozabi, da si jedro razpoke.

Reb Armel

I

Dan mine, da bi me navdihnil z dušo, pravi Reb Adon, kajti smrt je na pragu. Mar ni Reb Idal zapisal: »Srce je duša mrtvih?»

— Mar tvoje besede pomenijo, poreče eden izmed učencev, da nimamo duše?

— Pripravljamo se, da bi jo imeli, odgovori Reb Adon, kot noseča ženska svojega otroka.

— Toda, povzame učenec, kdaj bomo torej uživali v svoji duši?

— Takrat, ko bomo duša, reče Reb Adon, takrat, ko se bomo rodili.

(...)

»Bog se razodeva: domišljija, ki je žrtev izgube svoje podobe.«

Reb Sachs

»Poznam te, Gospod, v enaki meri, kot si mi neznan; kajti Ti si Tisti, ki prihaja.«

Reb Lod

»Moj Bog, skrčen sem na Vas.
Izgnal sem besedo.«

Reb Pinhas

»Protislovje je želja, da bi se smrt postavila zoper življenje v tistem, kar je. Želimo biti enaki trenutku.«

Reb Sofer

In Reb Lina: »Svobodno!« 6 »Kaj pa ti, v taki meri, kakor se za-
vedamo svojih vest, kakor se sprejame zavosa svojih častov, taka naša dejanja
Konca: »Čas zemlje je čas vprašanja, katerega jalove odgovore smo izkusili.«

Reb Diab

»Bog je spraševanje Boga.«

Reb Arwas

»Odsekana roka;
moj udarec ima pet prstov.
Pijem tvojo vsebino
in sem pijan.«

Reb Achim

»Naši sovražniki niso nikoli, vsi skupaj in naenkrat, ogorčeni na nas; ravno zato
smo včasih našli zaščito pri velikodušnih narodih.

Toda katera je ta okrutna igra, ki traja že tisočletja in ki temelji na tem, da nam
zmeraj znova pripravi nove postaje na naši usodni poti okoli zemlje?«

Reb Bosh

»Bolje je biti tisočkrat pomendrana trava kakor presajena roža,« je govoril Reb
Risel. Reb Taba je odgovoril: »Ti nisi mrtev, učitelj, mar ni to poglavitno?«

»Od kod prihajaš, brat z belim obrazom?«

— Prihajam s tistega belega konca sveta, kjer nisem še nikoli bil.

»Od kod prihajaš, brat s temno poltjo?«

— Prihajam s tistega črnega konca sveta, kjer nisem še nikoli bil.

»Od kod prihajaš, brat z bledim obrazom in ukrivljenim hrbtom?«

— Prihajam iz neskončnega geta, v katerem sem se rodil.

»Za trenutek se usedi, brat moj; kajti jutri ob sončnem vzhodu te čaka težavna
naloga.«

Reb Rishon

— Razum, poveče tretji utrac, je bolj nvergov, in včasih vsi, ki jih
je strigelje. Kdo moč vestri nam lahko zadrži, da živi v obsestnem letu?

— Stvarno je le to, kaj bi živel v vnanjskem. Resnica pa je praznina, odgo-
vorni Reb Mendel.

— Če je resnica, ki je v Slovaku, le praznina, poznamo najstarejši med učeni,
Reb Mendel: »Čas zemlje je čas vprašanja, katerega jalove odgovore smo izkusili.«

— Bog je spraševanje, odgovori Reb Mendel, vprašanje, ki nat pelje k njemu, ki
nas, za nas, ki nimamo nič.

Knjiga živega

Prvi del

2

Ne bi vas znal pospremiti domov, kajti moral bi vam podeliti pravico do strehe, jaz pa jo že od nekdaj terjam.

Reb Mazlia

I

— Učitelj, nekega dne de Reb Vidor Rebu Goetzu, je res, da se puščava spušča vse do duše in da nas strast, ki je prvobitno bila rastlina peščenih območij, sili, da zapustimo kraj svoje preteklosti zavoljo obljube gozda ali vrta?

— Puščava duše, odgovori Reb Goetz, je prebujanje in nebo, zavist; vendar je prav z njenega lastnega drevesa bil utrgan sad spoznanja.

— Ali voda vzgaja drevo, kakor mati vzgaja otroka?

— Voda je razlog, da živimo od svojih brezdomnih glasov.

— Beseda se razvija med nebom in zemljo, kjer je razvejana prihodnost. Mar nismo zavezani iti k besedi, kakor se korenine dvigajo k sadežem?

— Vrt so besede; puščava je pisava. V slehernem zrnu peska te preseneti znak.

— Daj nam v razmišljanje, učitelj, nauke svojih knjig, zato da bi za sleherni list, darovan drugemu listu, vzcvetela beseda, vzgojena v srcu tišine.

— Moja knjiga je tvoja, odgovori Reb Goetz.

Knjiga živega

Drugi del

I

(...)

V starosti štirinajstih let je Sara hotela postati učiteljica. Namesto da bi se med prazniki igrala z vrstniki iz razreda ali šole, je okoli sebe zbrala skupino otrok, ki jih je poučevala, kako naj uporabljajo besede — kako naj se jim pustijo osvojiti —; pripovedovala jim je zgodbe o svetlobi in senci. Poslušali so jo, kakor vse do večera poslušamo samogovore barv vsemirja.

Sara jih je sprejemala v svoji sobi. — Najraje so posedli po njeni postelji. — Ona je stala pred njimi in s kretnjami ponazarjala pripovedi o razcvetanju vrtic, jih učila poštevanko s pomočjo prstov ali pa črkovala izvire.

Otroštvo je naselbina besed, ki jih hočejo leta trdovratno izkoreniniti.

Ko se je rumena zvezda iskrila na nebu prekleth, so nosili nebo v svojih prsih.

Otroštvo je naselbina začudenih besed.

(— *Sara, Sara, kajne, da svet nastaja prav tukaj?*)

— *Ne želimo se ničemur odpovedati.*

— *Kajne, da je danes dan stvarjenja sveta?*

— *Svet je že ustvarjen.*

— *Kaj ga niso že uničili?*

— *Sara, Sara, kako nastane svet?*

— *Z besedo?*

— *S pogledom?*

— *Saj res, kako nastane svet?*

— *Od kod prihaja svet, Sara? Odgovori.*

— *Svet je vse.*

— *Je okrogel kot glava?*

— *Okrogel kot obroč, na las podoben krogu?*

— *Kaj pa gozdovi, Sara?*

— *Saj res, kaj pa šola, Sara?*

— *Ja, ja, saj res, kaj pa oceani in gorovja?)*

Ne ve več, ali ji je sledil. Upočasnila sta korak, kakor da bi se bila skupaj ovedela možne prihodnosti.

»Vaš glas,« ji je rekel, »me spominja na glas moje sestre.«

»Pozabila sem svoj glas,« je odgovorila; nato pa, ob izteku dušečega molka, ko se mu je zadelo, kakor da bi se oba sklonila, da bi po dolgem naporu pila iz nevidnega studenca: »Ime mi je Sara.«

5

(. . .)

Nisem te iskal, Sara. Iskal sem te. Skozte se ponovno dvigam k izvoru znaka, k neizrečeni pisavi, ki jo veter skicira na pesku in na morju, k divji pisavi ptice in razposajene ribe. Bog, Gospodar vetra, Gospodar peska, Gospodar ptic in rib, je od človeka pričakoval knjigo, ki jo človek pričakuje od človeka, eno knjigo zato, da bi končno postal Bog, drugo zato, da bi končno postal človek; knjigo o sistemu elementov, o enotnosti vsemirja in Boga in človeka.

Skozte, Sara, se ponovno dvigam k jeziku noči, k prvim poskusom slepe besede, pijane videnja, brez potrpljenja, da bi se razporedila okoli svojega čutnega pomena, pijane letenja s svojimi lastnimi krili; besede, kosmate kot telo čebele, ki nanjo preži dan, ki sluti dan.

Skozte, Sara, se ponovno dvigam k čebeli in dnevu, ki ga še ni, katerega nastop pa je blizu, k vrtnici, ki je še ni, katere zemlja pa je že obveščena.

Jutri, Sara, bo zarja ukradla tvoja usta, bo ukradla tvoje nedrje, bo ukradla tvoja stegna.

Jutri bodo najine solze najini biseri in tvoji lasje najin čas.

Nisem te iskal. Iskal sem te. Osončene pokrajine v meni so terjale tvoj prihod; plodna polja so milo prosila mojo roko, da bi jih nahranil, zato da bi lahko sam prejel njihovo hrano.

Prosti zrak, radost preprostega in zdravega vesolja, kjer so besede sadeži, zlogi pa veje in stebila, kjer se tišina meša s koreninami, so bili na dosegu moje roke. Zakaj pa ne? Vesolje, kjer mi ni bilo treba storiti drugega, kakor pokazati samega sebe, da bi me pozlatilo nebo, kakor da med nama ni več ne zidov ne bodečih žic, temveč prostor sreče, ki jo je treba ubrati in vrniti ljudem, ki so jo izgubili. Prigovarjal sem samemu sebi, da mi sreča pripada, ker mi je pač nujno potrebna. Ravno tako sem si prigovarjal, da morata biti ta sreča in ta radost do pičice enaki čustvom mojih bratov iz Srednje Evrope, ki so se po pobegu iz geta — iz svoje domovine, ki jih je vse držala v getu — nekega jutra ponovno znašli v srcu Vzhoda, odgovorni za ozemlje, ki sta ga dve tisočletji pozabe odrezali od zemlje. So imeli pravico, da so se tja ponovno naselili? Določeno pravico, da; pravico do prostega zraka, do prostora, katerega so bili oropani. Toda za kakšno ceno?

V meni ni bilo vse sesuto v ruševine ali sledi ruševin. Moje otroštvo je pred njenim obličjem varovalo bleske svojih frnikul, nedolžnost svojega ristanca in Indijancev, onstran smrti.

Nisem te iskal, Sara. Iskal sem te v blodnjaku svoje noči, v nedrju popolne noči, kjer se je strah pred rano sčasoma razvil v rano, v zaprt prostor rane, ki ni namenjen obvezovanju brazgotine, ampak oživiljanju rane v neskončnost.

Nisem te iskal. Že dolgo sem te iskal. Na svoj rovaš sem si zapisal: da bi imeli pastirja, moramo imeti čredo, da bi pa potešili lakoto volka, moramo imeti ovce. Na ta način sva bila popolni ovci, ki so jima strigli volno; ostrižena glava in ostriženo telo, ostrižena duša.

Lahko bi me bila rešila, Sara.

Ti bi me lahko bila rešila, Sara.

Za nama je odmeval smeh, ki je ostal v stanju brstenja in slovesa, pred nama pa smeh, ki nama je kazal pot, da sem te nenadoma zagledal in začutil, kako pomagam sebi, če pomagam tebi, kajti ti si bila preveč krhka, da bi sama nosila težo svoje rumene zvezde, jaz pa sem bil preveč samotnen, da bi se odtrgal od črede.

Ti bi me lahko bila rešila, Sara, oživila moje otroštvo, dala orožje mojemu odraščanju, naredila iz mene moža.

Nisem te iskal. Iskal sem te. In nenadoma si se mi prikazala v brazdi v svet odprtih oči, teh tvojih oči, iz katerih prihaja okrogla butara prihodnosti, ki vleče preteklost iz sence, zato da bi jo pregnala in zaprla v manj samotno območje somraka, kjer se je pustila naslutiti in približati.

Nisem te iskal, Sara. Iskal sem te. Hotela si me rešiti. Izgubila sva, razumeš? Hotel sem te rešiti. Vse v tebi je pričalo, da vse še ni izgubljeno.

In sem v tebi bral, po tvoji obleki in koži, po tvojem mesu in tvoji krvi sem bral, Sara, da si bila moja s slehernno besedo najinega jezika in s slehernno brazgotino najinega rodu. Bral sem, kakor pač beremo Sveto pismo, najino zgodbo, to zgodbo, ki bi lahko bila zgolj tvoja in moja.

Tudi ko sem te ogovoril, sem vedel, da mi ne boš mogla odkloniti odgovora, kajti z enako močjo, s kakršno so moji stavki žgali moje ustnice, so odgovori na te vnaprej znane, predvidljive stavke žgali tvoje ustnice.

Hotela sva govoriti, Sara; končno govoriti po vseh teh mesecih in letih praznih besed in molka, govoriti drug z drugim, zato da bi se slišala, govoriti, da bi se razumela, govoriti, da bi se združila.

In z najinimi besedami sva hotela ponovno naseliti svet; naseliti ga s prijatelji, bratskimi bitji in stvarmi, z bratskimi odgovori: »Da, da, da.« Enoдушno sprejemanje za najine tesnobne priprošnje. »Da« za najino lakoto in za lakoto sveta; »Da« za najino žejo in za žejo sveta; »Da, da, da« povsod tam, kjer so ljudje človeku odgo-varjali »Ne«; tam, kjer so svetovi našemu svetu odgo-varjali »Ne«.

V imenu življenja, s svojim duhom in srcem, sva hotela sestaviti, sva hotela živeti svojo izmišljeno resnico.

(Resnica je nenehno izmišljanje, saj ugovarja sama sebi, in je resnično le tisto, kar je začasno, tisto, kar si ljudje lahko delijo. Brž ko naš pogled leže na kakšen predmet ali pokrajino; brž ko nas čustvo, ki ga izzovejo bežno opažene stvari, tesno objame, se stvari spremenijo; darovali smo jim življenje, za katerega so nas prosile, in njihova preteklost se pomeša s prvim presenečenjem; obstajajo le skozi nas in za nas; obstajajo zunaj nas za vse, kar niso one same in kar jih spreminja. Tako Bog, od samega življenja v nas, sam izgubi svojo večnost. Bog mora biti večni in živ v milijardah zaporednih Božjih življenj v življenju ljudi.)

Hotela sva živeti svojo čezmerno resnico.

Si videl rojstvo in smrt besede?

Si videl rojstvo in smrt dveh imen?

Odslej bom sam.

Beseda je kraljestvo.

Sleherna črka ima svojo kakovost, svoja ozemlja in svoj položaj. Prva črka uživa največjo moč; moč fascinacije in obsesije. Pripada ji vseмогоčnost.

Sara.

Yukel.

Združeni kraljestvi, nedolžni vesolji, ki ju je abeceda osvojila, nato pa uničila z rokami ljudi.

Izgubila sta svoje kraljestvo.

Jaz sem izgubil svoje kraljestvo, kakor so ga izgubili tudi moji bratje, razpršeni vsepovsod po malem, po svetu, ki je prenasičen njihove razpršenosti.

Si videl, kako je vzniknilo in poniknilo kraljestvo?

Si videl, kako je vzniknila in poniknila knjiga?

Iz francoščine prevedel
Boris A. Novak

V meni ni bilo vse resno v rubriki, ki bi jo imenovali "Živa tradicija". V meni ni bilo vse resno v rubriki, ki bi jo imenovali "Živa tradicija". V meni ni bilo vse resno v rubriki, ki bi jo imenovali "Živa tradicija".

Nisem se iskal, Sara. Iskal sem te v bližnjaku tvoje noči, v tvojih očeh, kjer se je strah pred rano sčasoma razvil v rano, v zaprt prostor, v tvojih očeh, kjer se je strah pred rano sčasoma razvil v rano, v zaprt prostor, v tvojih očeh, kjer se je strah pred rano sčasoma razvil v rano, v zaprt prostor.

Nisem te iskal, Sara. Iskal sem te v bližnjaku tvoje noči, v tvojih očeh, kjer se je strah pred rano sčasoma razvil v rano, v zaprt prostor, v tvojih očeh, kjer se je strah pred rano sčasoma razvil v rano, v zaprt prostor.

Susan Handelman

Jacques Derrida in heretična hermenevtika

TI BI ME LAHKO BILA, SARAH. TI BI ME LAHKO BILA, SARAH. TI BI ME LAHKO BILA, SARAH. TI BI ME LAHKO BILA, SARAH. TI BI ME LAHKO BILA, SARAH. TI BI ME LAHKO BILA, SARAH.

Jud je strokovnjak za neizpolnjeni čas.

Arthur Cohen

Iz sredine alžirske mošeje, ki so jo kolonisti spremenili v sinagogo, odnesejo Toro — ko je naenkrat derrière les rideaux — moške ali otroške roke... Otroci, ki so bili navzoči pri bleščečem ceremonialu, še posebej tisti, ki so bili zmožni pomagati, nemara razmišljajo o tem še dolgo — da bi najmanjši drobec svojega življenja uskladili z duhom svečanosti.

Kaj počnem tukaj? Recimo, da raziskujem izvore literature tako, da se igram. Z obojim.¹

Govorec je Derrida, navedek pa avtobiografska pasaža iz njegovega dela *Glas*. In tudi mi se zares lahko vprašamo, kaj Derrida počne — odstira zastrti Zvitek, zastirto Pisavo in pred nami raziskuje najmanjše drobce svojega življenja? Gayatri Spivak interpretira navedeni odlomek kot navdih judovskega otroka ob odsotnosti Očeta ali Resnice za zaveso, navdih, ki mu omogoča umeščanje svoje avtobiografije v prav ta prostor in pisanje o »izvorih« literature.²

Postaviti svojo lastno avtobiografijo na mesto *Tore* še najprej pomeni premestiti, odstaviti najbolj prvinski in avtoritativni judovski tekst — in ga, paradoksalno, kljub temu nadaljevati, »uskladiti z njim najmanjši drobec svojega življenja«. Derrida počne to z vseobsegajočo teorijo *écriture*. Običajno prevajamo to besedo kot »Writing« (Pisava), je pa mogoč še en prevod — »Scripture« (tudi: *Biblija*). Večina Derridajevih bralcev razume njegove premestitve, premike in igre kot skrajne podaljške nietzschejansko-heideggerjanske tradicije »de-konstrukcije«. Kljub temu pa trdim, da jih moramo v enaki meri razumeti kot skrajne nasledke dolge tradicije rabske »heretične hermenevtike«, v kateri nastopajo tako različne figure, kot so apostol Pavel, Freud in Harold Bloom. Ta heretična hermenevtika je zasnovana na notranjih premikih v rabinski misli.

¹ Jacques Derrida, *Glas* (Paris: Galilée, 1974), navedeno in prevedeno v: Gayatri Spivak, »Glas-Piece: A Compte rendu«, *Diacritics* 7 (1977). V *Derrière les rideaux* so vkodirani zlogi Derridajevga imena: derri-da. V *Glasu* mrgoli podobnih samoposvetitvenih besednih iger.

² Spivak, »Glas-Piece«, str. 23.

»Premestitev« pravzaprav lahko razumemo kot ključni termin judovske hermenevtike nasploh, odveč pa se zdi poudarjati, da konstituira judovsko zgodovinsko stanje eksila. V eseju o francosko-judovskem pisatelju Edmondu Jabèsu Derrida zasleduje zvezo med Judom — kot — eksilom in pisanjem:

... vprašanje so določeni elementi judovstva — rojstvo in strast do pisanja. Strast do pisanja, ljubezen in vztrajnost črke same, katere subjekt ni definitivno Jud ali pa Črka...

Menjava med Judom in pisanjem kot čista in temeljna menjava, menjava brez posebnih pravic, ki jo — v posebnem pomenu besede — določuje *konvokacija*... Z nekakšno tiho premostitvijo k bistvenemu... postane situacija Juda primer za položaj pesnika, moža govora in pisave...

Pesnik in Jud nista rojena *tukaj*, temveč *drugje*. Blodita ločena od svojega pravega rojstva. Sta avtohtona prebivalca le govora in pisanja, Besede. »Ljudstvo, iz knjige rojeno.«

Nujnost komentiranja je — prav kakor nujnost pesnjenja — bistvena oblika izgnanskega govora. V začetku je bila hermenevtika.³

Pesnik in Jud ne izhajata iz kakršnekoli empirične, naravne sedanjosti; nikdar nista *tukaj*, zmeraj sta *tam*, nadaljuje Derrida. Blodita po puščavi, v kateri je pravadna preteklost hkrati tudi prihodnost. Domača sta le besedi in Besedi; domovanje Judov je sveti tekst sredi komentarjev. Jud, pravi Derrida, si izbere Besedo (Pisavo-écriture), ki si izbere Juda. Tudi pesnik je »izbran« — besede si ga izberejo med napornim procesom spočenjanja pesmi, ki ji je oče. Tudi pesnik je subjekt knjige, njeno bistvo in gospodar, njen služabnik in téma. In knjiga je subjekt pesnika.⁴

Biti obenem gospodar in služabnik Knjige je že samo po sebi paradoksalno stanje, ki označuje kreativno napetost rabinskega odnosa do teksta. Za Jude kot »ljudstvo Knjige« je najpomembnejše vprašanje odnos do kanonskega, božanskega Teksta, ki zase trdi, da je bistvo resničnosti. Z drugimi besedami — osrednji problem je problem interpretacije. (V terminologiji Harolda Blooma se vprašanje glasi: V kakšnem odnosu do prežemajočega vpliva prvinskega, avtoritativnega, paternalističnega Teksta je kasnejši komentator-kritik-pesnik?) Da bi odgovorili na vprašanje, so rabini razvili interpretacijski sistem, ki je *sam* postal enako avtoritativen kanon, nova Beseda. Poimenovali so ga »Ustna Tora« (čeprav je zdaj zapisan že skoraj dva tisoč let); pravzaprav je to njihova lastna spremna interpretacija in razprava o pomenu Pisane Tore — Svetega pisma stare zaveze. (Pod »rabini« razumem skupino modrecev, piscev in razlagalcev od Ezre po povratku iz Babilona v petem stoletju pred Kristusom pa vse do dovršitve babilonskega Talmuda, »Ustne Tore« približno v petem stoletju po Kristusu.)

³ Jacques Derrida, »Edmond Jabès and the Question of the Book« v: *Writing and Difference*, prev. Alen Bass (1967; Chicago: University of Chicago Press, 1978), str. 64—67.

⁴ *Ibid.*, str. 65.

⁵ Bloom se posveča temu osrednjemu vprašanju v vseh svojih zadnjih teoretičnih delih, všteti: *The Anxiety of Influence* (New York: Oxford University Press, 1973); *A Map of Misreading* (New York: Oxford University Press, 1975); *Kabbalah and Criticism* (New York: Seabury Press, 1975); *Poetry and Repression* (New Haven: Yale University Press, 1976).

Dve hiši Izraela

Po besedah Simona Rawidowicza so takratni rabini v nasprotju s »Prvim začetkom« in »Prvo hišo« izvirne Besede ustvarili »Drugi začetek«, »Drugo hišo« izraelsko.⁶ Njihov sijajni in drzni dosežek je bilo napraviti to Drugo hišo, Ustno Toro (njihov komentar in interpretacijo) ne le enakovredno, marveč v nekem smislu celo bolj avtoritativno od originalne Knjige Prve hiše (v tem spet vidimo vrsto premestitve).

Znameniti talmudski odlomek odlično opisuje tak pristop. R. Eliezer je z modreci razpravljal o vprašanju, ali je določena pečica v ritualnem smislu čista ali ne:

Nekega dne je R. Eliezer predložil vse mogoče argumente, a (ostali rabini) jih niso sprejeli. Rekel jim je: Naj rožičevca dokaže, ali se zakon strinja z mano!« In potok je stekel nazaj proti izviru. »Potok ne more dokazati ničesar,« so odgovorili. . . In spet jim je rekel: »Naj nebesa dokažejo, ali se zakon strinja z mano!« Nato se je zaslíšal nebeški glas: »Le zakaj razpravljate z rabinom Eliezerjem, ko pa vidite, da se v vseh primerih zakon strinja z njim!« Tedaj je vstal rabin Jozue in vzkliknil: »Ni v nebesih.« Kaj je hotel povedati? Rabin Jeremija je rekel: Tora je bila izročena na Sinaju; ne menimo se za nebeški glas, saj si dolgo tega na Sinaju zapisal v Toro »Ravnaj se po večini.«

Rabin Nathan je srečal Elijo in ga vprašal: »Kaj je ob tisti uri počel On, blažen bodi?« Zasmel se je in odgovoril: »Moji sinovi so Me izdali, Moji sinovi so Me izdali.« (*Bava Metzja* 59 a & b)

Ta zgodba pobožno in slikovito spregovarja o notranji dinamiki rabinske misli: v njej ždi možnost za sebi lastne interpretativne preobrate (kljub nasprotovanju nebeškega glasu in zaščiti so ubogega rabina Eliezerja po tem incidentu ekskomunicirali). Te preobrate omogoča predvsem revizionarna interpretacija (premestitve), ki je zamišljena v obliki dodatnih pobožnih komentarjev k tekstu. Deuteronomij 21:18—21, na primer, posebej poudarja, da mora biti uporni sin kamenjan do smrti. Rabini pa so trdili, da velja to le v primeru, če je sin zagrešil prestopke v treh mesecih po trinajstem letu starosti in če se je sojenje končalo v tem času. S tem so onemogočili izvršitev kazni. O tem verzu so zapisali: »Nikdar ni bilo trmastega in upornega sina in ga nikdar ne bo. Zakaj potemtakem zakon govori o kaznovanju? Da ga preučujemo in smo poplačani.« (*Sanhedrin* 71a)

Vendar pa na tem mestu zasledimo še drobno inverzijo in komentar, saj rabini sklenejo takole: »Vse, kar utegne nadarjeni učenec kdaj v prihodnosti razložiti pred svojim učiteljem, je bilo že zdavnaj dano Mojzesu na Sinaju.« (*Yer. Peah* 6: 2) To pomeni, da si vse kasnejše rabinske interpretacije lastijo isti božanski izvor, kakor ga ima Mojzesova Tora; interpretacija je bila — z Derridajevimi besedami — »že zmeraj tam.« Človekova interpretacija in komentar sta takó postala del božjega razodetja! Meje med tekstom in komentarjem so fluidne, kar je za sveti tekst skoraj nepredstavljivo, je pa ravno ta izmuzljivost bistveno načelo sodobne kritične teorije, še posebej pri Derridaju. Geoffrey Hartman, na primer, predlaga tak način motre-

⁶ Simon Rawidowicz, »On interpretation«, v: *Studies in Jewish Thought*, Nahum Glatzer, ur. (Philadelphia: Jewish Publication society, 1974), str. 45—80. Glej tudi: »Israel's Two Beginnings: The First and the Second 'Houses'« v istem delu, str. 81—209.

nja, v katerem bi se vsako absolutno razločevanje med literarno kritiko (komentarjem) in literaturo (Tekstom) zdelo naivno: »Absolutnega védenja ni, obstaja le tekstualna neskončnost, brezmejni spreplet tekstov ali interpretacij.«⁷

Vrstica eksegeze se bo potemtakem približevala taki, od drugih vrstic odvisni razširljivosti, kakor je značilna za vrstico teksta. Predmet eksegeze je, v resnici, prav določena »vrstica«. Vendar pa gre kritika v obliki komentarja *de linea* zmeraj preko in se spremeni v komentar *trans lineam*. Komentatorjevega diskurza ne moremo urejeno in metodično ločiti od avtorjevega: ta odnos je spreminjevalen in hiastičen; izvorni tekst in sekundarni tekst kljub svoji različnosti vstopita v medsebojno podpirajoč, medsebojno dominanten odnos.⁸

Vprašanje spreminjevalnosti in prestopanja je pomembno. Kdaj spreminjevalni komentar postane inverzija in premestitev? In kdaj — če se vrnemo k rabinski heretični hermenevtiki — je radikalni revizionizem rabinske misli postal antitetičen? Komentar in interpretacija se pod težo prežeče zgodovinske ali osebne katastrofe in ob nujnosti najdevanja pomenov znotraj Teksta, ki bi se ujemali s kontradiktorno sodobno izkušnjo, lahko sprevržeta v herezijo — ali pod krinko dodatkov h kanonskemu ali pa kar kot odkrit upor. Krščanstvo, na primer, razveljavlja rabinske postave, nprenehno zagotavljajoč, da je resnično dopolnilo in korektna interpretacija zdaj »starega« pisma zaveze. V okviru judovstva so lažne mesijanske trditve Shabataia Zevija iz sedemnajstega stoletja na podoben način zagotavljale novo, zadovoljivo interpretacijo Tore. Kajpak obstajajo številni drugi primeri razkolov, frakcij in inverzij — nekateri so ostali znotraj judovstva, spet drugi so se z njim popolnoma razšli.

Pomembno se zdi poudariti, da je faktor, ki utemeljuje bistvo, vitalnost, kreativnost rabinskega judovstva (in ki je nemara skrivnost preživetja v izgnanstvu) hkrati tudi tisti, ki lahko vodi k svojemu razveljavljenju: »premeščena premestitev«. Vsaka heretična hermenevtika je razveljavljala Toro s pomočjo Tore, pa naj vzamemo za primer Pavlove ali Derridajeve interpretacije. Rabinske premestitve so pravzaprav uporabljali za zrušenje in premeščanje samih rabinov. Heretična hermenevtika je skratka splet identifikacije in premestitve; nujno je povezana z judovsko tekstno in eksegetično tradicijo, ki jo postavlja na glavo, hkrati pa tudi ohranja njeno nespregledljivo moč.

Rabini so svojo »kanonsko« hermenevtiko po Rawidowiczevih besedah s svobodnim pre-oblikovanjem in vnovičnim kreiranjem Tekstov, ki so jim bili izročeni, dovršili »revolucijo od znotraj«. Njihov način interpretiranja, dodaja Rawidowicz, predstavlja splošni model interpretiranja, saj so bile njihove bitke — prav kakor bitke slehernega interpreta — porojene iz napetosti med kontinuiteto in uporom, iz zavezanosti tekstu in odtujitvijo od njega. Učili so »istočasno iztrebljati in stabilizirati, v isti sapi zanikati in ohranjevati, rušiti in graditi — notri, iz notranjščine, polagati novo plast na staro in ju spajati v enoten vzorec (slednje je kasneje postalo veliki problem judovske misli in bivanja).«⁹

⁷ Geoffrey Hartman, *Criticism in the Wilderness: The Study of Literature Today* (New Haven: Yale University Press, 1980), str. 202.

⁸ *Ibid.*, str. 206.

⁹ Rawidowicz, »On interpretation«, str. 52.

Bistveno vprašanje, ki se vsiljuje na tem mestu, je pa vendarle naslednje, namreč kako je mogoče obvladovati revolucijo od znotraj. Kje poteka meja med zunanjim in notranjim in kaj se zgodi, ko komentar prekorači to mejo? To je zares postalo problem judovske misli in bivanja — še posebej po-razsvetljskim Judom, ki so tako kakor Freud, Bloom, Derrida prišli od zunaj, se asimilirali v zahodnjaško sekularno kulturo in absorbirali zahodnjaško filozofijo, pa kljub temu še zmeraj sanjari o bleščečem ceremonialu Tore, razmišljali o tem, da bi najmanjši drobec svojega življenja uskladili z duhom svečanosti, hrepeneli po vseobsegajočem Tekstu, Pisavi, ki združuje fragmente resničnosti in s pomočjo svojih sinov interpretatorjev istočasno razširja brezkončno število novih pomenov.

Zaradi tega je Derrida (podobno kakor Freud in Bloom) obseden z vprašanjem izvorov in hotenjem po njihovem razveljavljanju, ponovnem pisanju ali uzurpiranju — to pa dosega predvsem s pomočjo revizionarne interpretacije. Seveda je tudi to početje po svoji naravi nekakšna premestitev »očeta« — avtoritativnega, izvirnega principa. Derridajeva tarča so vsi očetje filozofije. Njegov projekt: dekonstruirati celotno zahodnjaško tradicijo »onto-teologije«, uničiti »logocentrizem«, poslati Besedo v izgnanstvo pisanja.

Pisava vs. logos

V prvem delu svojega dela *Of Grammatology* Derrida še najjasneje atikulira svojo teorijo Pisave. Po njegovem mnenju je vsa zgodovina metafizike od predsokratikov do Heideggerja pripisovala resnico logosu in Pisavo s tem »degradirala« in »zatirala«. Govorjeno besedo so obravnavali kot bližjo neposrednosti »notranje« resnice, v pisani pa so videli zgolj drugotnega, zunanjšega in nebitvenega dvojnika, »padlo sekundarnost«. Derrida hoče prekiniti povezavo resnice z logosom in zavreči znanost o označevanju, ki postavlja v ospredje fonični označevalec, s tem pa Pisavo odrešuje njenega padlega stanja. Pisava predvsem ni področje prisotnosti — s katero je tako intimno povezan glas — temveč odsotnosti, odlašanja in razlike. Našteti elementi postanejo Derridaju vrednostni termini. Fonocentrizem in logocentrizem sta po drugi plati povezana z determinacijo bitja kot prisotnosti, najsibodi kot nečesa vidnega, ali prisotnosti kot substance, bistva, bivanja — ali pač samoprisotnosti cogita, zavesti ali subjektivnosti ipd.

Tudi neposrednost govora, sosedstvo glasu in bitja, prispeva k privilegiranju *phonè* kot nezunanjega, nekontingentnega, neempiričnega označevalca. Zaradi tega vznikne cela vrsta opozicij: besedno-nebesedno, zunanje-notranje, idealnost-neidealnost, splošno-posebno, transcendentalno-empirično.

Še več: Derrida na vsakem koraku nakazuje »onto-teološke« temelje (in predsodke) zahodnjaške misli in vplive teološkega mišljenja na naše koncepte pomena, interpretacije in resnice. Samo dejanje razlikovanja med označevalcem in označenim in postuliranje njune medsebojne zunanosti pripada »s svojim prilaščanjem izvorov grške konceptualnosti dobi krščanskega kreativizma in neskončnosti.«¹⁰ Derrida z nelagodjem razkriva »metafizično-teološke korenine« teorije o znaku, teorije,

¹⁰ Jacques Derrida, *Of Grammatology*, prev. Gayatri Spivak (1967; Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976), str. 13.

ki je po njegovem mnenju popolnoma odvisna od razločevanja med zaznavnim in razumljivim. Ta distinkcija vodi k razločevanju med označevalcem in označenim in domneva, da je označeno nekaj popolnoma razumljivega — absolutno, idealni logos ali brezkončni kreativni subjekt srednjeveške teologije: »Znak in božansko sta rojena na istem kraju in ob istem času. Doba znaka je bistveno teološka.«¹¹ Znak v tej dobi kot srednjeveško zunanost zadene kazen, zunanost znaka pa postane zunanost pisanja nasploh. Označeno je vselej v trenutku povezano z logosom in le posredno z označevalcem, torej pisavo.

Derridajeve trditve so brez dvoma točne v okviru krščanske tradicije. Rabinsko misel pa bi vendarle lahko označili kot »izskok« iz grško-krščanskega onto-teološkega načina razmišljanja. Rabinom Pisava, Tekst nista le predhodnika govora, temveč vsega naravnega sveta. Rabinska misel se ne giblje od čutnega k idealnemu transcendentnemu označenemu, ampak od čutnega k Tekstu.

Pogostoma, na primer, zasledimo razlikovanje med hebrejskim izrazom *davhar* in grškim *logos*, ki je pozneje postal logos znamenitega predgovora Janezovega evangelija: »V začetku je bila beseda.«¹² *Davhar* pomeni takó »beseda« kot »stvar« — a ne stvar kot *res*, substanco, marveč kot »bistveno resničnost«. Judom jezik ne pomeni zunanjega, nepopolnega, imitativnega področja (kakor Grkom); jezik jim predstavlja bistvo resničnosti. Beseda je mnogo pomembnejša od Narave. Grška ontologija, ki jo napada Derrida, pa jezik ločuje od bitja in usmerja iskalca resnice proti molčeči ontologiji.

Platon je, kajpak, pesnike izgnal, o pisanju pa razpravlja prezirljivo (*Phaedrus*). Razvoj, ki ga zahteva, vodi od besede k stvari, ki jo je moč oblikovati; bivanje mora biti samospoznavno in ne razpoznavno s pomočjo jezika. Tudi krščanska Beseda je naposled Beseda, ki z bistveno doktrino o inkarnaciji jezik »izpolnjuje« in transcendirá. Beseda postane meso, s tem pa sklene dolgo polemikó rabinske interpretacije in »staro« zavezo nadomesti z »novo«, izpolnjeno. Kakorkoli že — rabinom se zdi osrednje božansko dejanje interpretacija, ne pa inkarnacija.

Rabinska misel je bila vselej »nadomestna metafizika«. Delno je prišlo do tega zaradi biblijskega prepričanja, da je bil svet ustvarjen, ne pa — kakor je razlagal grški pogled — da je večno obstajajoč. In v tem videnju je bila, kot poudarja Hans Jonas, notranja, »antimetafizična sila«, ki je »vodila k eroziji klasične metafizike, k eroziji, katere rezultat je popolnoma spremenil značaj filozofije . . . biblijska doktrina je vsilila merjenje moči med naključjem in nujnostjo, med posameznostjo in splošnostjo, med voljo in razumom. Naključnosti je — v nasprotju s poprejšnjimi izvirnimi predsodki — zagotovila prostor znotraj filozofije.«¹³ Ker ni obstajala nikakršna *nujna* eksistenca, je bilo — po biblijskem naziranju — prav vse naključno.

¹¹ Ibid., str. 14.

¹² O tej splošni temi glej tudi študijo Thorlieffa Bomana *Hebrew Thought Compared with Greek* (Philadelphia: Westminster Press, 1954), Isaaca Rabinowitza »'Word' and Literature in Ancient Israel«, *New Literary History* 4 (1972) str. 119—130 in pa eksistencialistično filozofsko analizo Leva Shestova *Athens and Jerusalem*, prev. Bernard Martin (Athens: Ohio University Press, 1966). Primerjaj tudi odlično razpravo G. Douglasa Atkinsa »Dehellenizing Literary Criticism« v: *College English* 41 (1980) str. 769—779, ki skicira protihelenistične in protižidovske tendence tako imenovane »Yale School«, torej literarnih teoretikov Geoffreya Hartmana, Jacquesa Derridaja, Harolda Blooma, Paula de Mana in J. Hillis Miller.

¹³ Hans Jonas, *Philosophical Essays: From Ancient Creed to Technological Man* (Englewood, N. J.: Prentice-Hall, 1973) str. 29.

Rabinske logike prav tako ni bilo mogoče vzpostaviti na aksiomih, neločljivo povezanih s samo naravo stvari, ki so porodile jedrnate silogizme in univerzalno resnične izjave. Nasprotno: bila je dialektična, pogojna, oprezna pred univerzalnimi izjavami, pazljiva v trditvah o posameznem in nepopustljivo skeptična — celo do razuma.

Grška logika, zasnovana na osrednjem principu bivanja, se je posvetila odnosu med subjektom in predikatom, zvezanima s povedkovo vezjo *je*. Rabinsko logiko, za razliko od grške, določuje preučevanje odnosov jukstapozicije, kontigvitete, asociacije. Hebrejščina ne pozna v sedanjiku nobene oblike glagola »biti«. Predikativno izražanje slovnično tvorijo s svobodno jukstapozicijo nominalnih oblik — ta lingvistična struktura pa utegne še podčrtati rabinski logični princip izjavljanja s pomočjo jukstapozicije.¹⁴

Še več, so trdili rabini, svet sam je bil ustvarjen s Tekstom: »Bog je pogledal v Toro in ustvaril svet.« (*Bereishit Rabbah 1:1*) Hebrejski *davhar* je bil aspekt božanske ustvarjalne sile. Krščanstvo je prezelo ta ne-ontološki koncept predobstajajočega Tora, s pomočjo katere je bil ustvarjen svet, ga združila z grškim pojmovanjem substance in bivanja in razvila utelešeni logos. Originalni pomen besede logos je bil »zbirati se, urediti, poravnati« in ni imel ničesar skupnega s funkcijo govorjenja; pomenil je bolj racionalen, urejevalen princip. S krščanstvom je ta nelingvistični urejevalni princip postal vidna manifestacija učlovečenega boga.

Seveda je s tem v zvezi tudi standardni kontrast med grškim poudarjanjem vida in hebrejskim poudarjanjem sluha. Videti je prisotnost, polnost, slišati pa implicira odsotnost. Ko je prevladujoč pogled, bo podobnost definirana s posnetkom, reprezentacijo, misel pa je *specu*-lativna — spekulativna kakor zrcalo. Ravno tak pogled na znanje in posnemanje je tisto, kar napadajo Derrida in dekonstruktivisti.

Črka in duh

Grško videnje jezika kot znaka, ki predstavlja z abstrahiranjem od posamičnega in kaže k nevidnemu, je del veliko širšega gibanja od čutnega k nezaznavnemu — to pa je po Derridaju eden od pglavitnih grehov filozofije. Derrida sledi Heideggerju in trdi, da metafizično obstaja le v polju metaforičnega¹⁵ — torej v dvoumnem, nesilogističnem lingvističnem področju, v katerem izraz hkrati »je« in »ni«. Paul Ricoeur opaža v metafori nekakšno logično herezijo in jo imenuje »zmotno atribucijo«, »kategorični prekršek«, »semantično impertinenco«.¹⁶

¹⁴ O tej tematiki glej Louisa Jacobsa *Studies in Talmudic Logic and Methodology*. (London: Vallentine, Mitchel, 1961), Tzvetana Todorova »On Linguistic Symbolism« v: *New Literary History* 6 (1974) str. 11—34, Jacquesa Derridaja »The Supplement of Copula: Philosophy before Linguistics« v: *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, Josué V. Harari, ur. (Ithaca: Cornell University Press, 1979), str. 82—120 in Susan Handelman »Greek Philosophy and the Overcoming of the Word«, v: *Work and Days* 1 (1980), str. 45—69.

¹⁵ Glej Derridajev daljši esej o tej temi »White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy«, *New Literary History* 6, (1974) str. 5—74.

¹⁶ Paul Ricoeur, *The Rule of Metaphor*, prev. Robert Czerny (Toronto: University of Toronto Press, 1977), str. 20—22.

V aristotelovski optiki (*Retorika 1457b*) je figuralno pomenjanje metafore uzrto kot vrsta prenosa in odklona od »pravega« pomena, za katerega zamenjavo je šlo. Najpomembnejša determinanta »pravega« je bil resnični predikat vseh stvari, ustvarjalni princip grške metafizike, *ousia*, enopomensko bivanje onstran jezika, ki pa kljub temu dopušča delovanje celotnega sistema besed in stvari. Rekonstrukcija pravega pomena posledično »razveljavlja« figuralno pomenjanje, ki je zgolj ornament, tuj odklon, ki zaradi določene podobnosti s pravim pomenom slednjega učinkovito zamenjuje.

Metaforični transfer od »pravega« k »figurativnemu« smislu je — upošteva Heideggerja in Derridaja — utemeljen na metafizičnem prestopu iz »čutnega« v polje »nezaznavnega«, kar v mnogočem determinira zahodnjaško misel. Celotna ontološka tradicija zahodnjaške metafizike je zasnovana na platonskem transferju duše iz vidnega v nevidni svet. Odnos čutno-nečutno se spremeni v odnos dobesedno-figurativno, kasneje, v krščanski misli, pa v relacijo črka vs. duh.

Ena od glavnih debat med judovstvom in krščanstvom je zadevala prav odnos med črko in duhom. Krščanstvo je grajalo judovstvo kot religijo mrtve črke, kot perverzno in slepo pobožnost, ki je odklonila razsvetljenje prek Jezusa izročene »duhovnega pomena«. Pavel spregovarja o tem še najbolj robato: »... zakaj črka mori, Duh pa oživlja«. (2 Kor 3:6) V svojih velikodušnejših trenutkih interpretira črko ali pisani zakonik kot začasno »figuro« ali »tip« izpolnjenja, ki bo prišel z Jezusom. Duhovna interpretacija potemtakem »pravi« pomen vrne tekstu, s tem pa vse, kar je bilo prej (pismo stare zaveze), v primerjavi s substanco, ki jo (dobesedno) predstavlja Jezus, proglasi za zgolj senco. Jezus postane pravi predikat vseh izjav, edinstveni in osnovni referent, referent, ki je popolnoma onstran jezika in katerega pojavnost izničuje judovsko Besedo, razumljeno kot dolgotrajni odklon, izgnanstvo. Ustna Tora je bila s tem v celoti razveljavljena.

Pavel in cerkveni očetje, ki so mu sledili, so rabsko meditacijo Teksta in meditacijo o Tekstu nadomestili s čisto, neposredno prisotnostjo Jezusa, ki razvezuje vsa nasprotja, utrjuje pomen, zagotavlja edinstveno identiteto in ruši razlikovanje. Jezik, prerekanje, igra razlik ovirajo neposrednost združitve. Po obnovitvi bistva sence izginejo, in kar ostane, je neposredna združitve od prisotnosti Jezusa. Pavel ni le antinomičen, je tudi antitekstualen. Judje zbuja v njem nepotrpežljivost in zagrenjenost, saj so zvesti »črki«; teksta torej nočejo brati kristocentrično: »Njih misli pa so otopele; kajti do današnjega dne ostaja na branju stare zaveze prav tisto zagrinjalo, ne da bi se odgrinjalo, da se v Kristusu odpravlja. Ampak, do danes leži, kadar se bere Mojzes, zagrinjalo na njih srcu. Kadar se pa spreobrne h Gospodu, se bo zagrinjalo odvezlo.« (2 Kor 14—17)

Jud Teksta ne bo zamenjal za logos. Jud se približuje božanskemu z vse intenzivnejšim osredotočanjem na tekst — ne pa s transcendentno vizijo duha, ki zaključuje akt interpretacije. Rabinom se zdi tekst neustavljivi generator pomena, ki izhaja iz notranje logike božanskega jezika — iz črke same. Pomena ne iščejo v nelingvističnem področju izven teksta. Jezik in tekst — če uporabimo Derridajevo terminologijo — sta prostor in igra razlik; resnice pa rabini ne razumejo kot trenutno razkrivanje Njega, temveč kot kontinuiran proces interpretacije, v kateri On sam sodeluje in spoznava njihovo mišljenje.

Judje so v doktrini, po kateri je beseda postala meso, videli pogansko dobesednost in slepoto. Poganstvo pa se peča ravno z ontologijo. Kristjani so *davhar* »ontologizirali«, »litalizirali« metaforo«. Razveljavili so razliko med bogom in človekom, Tekstom in Naravo. Na podoben način se Derridaju kaže kot greh litalizacija metafore in metaforizacija litalnega, kar oboje najdemo v zahod-

njaški filozofiji in znanosti. Ali še drugače: z razveljavljanjem *ousie*, bivanja, primarnega predikata in sploh bistva grške ontologije, Derrida hkrati ruši metafizično opozicijo med pravim in figurativnim pomenom. Tako Derridaju kot rabinom se zdi idolatrija *reifikacija* znakov, izdelovanje podob, navezovanje ontologije na tekstualnost.

Avguštin kot zgleden krščanski teolog, na primer, obtožuje Jude trdovratne zvestobe znakom, namesto *stvarem*, ki bi jih morali označevati, pripisuje pa jim tudi neverjetje v Jezusa, »ker se je njegov odnos do znakov razlikoval od judovskih opazanj«. (*O krščanski doktrini* III:6) Krščanska svoboda, pravi Avguštin, je osvobojenost od znakov, saj so »povzdignjeni« v stvari, ki so jih označevali. Znaki tako lahko postanejo zakramenti, invokacije prisotnosti tistega, k čemur kažejo; »izpolnjuje« jih potemtakem prisotnost »stvari«, ki ukinja zdaj »prazno besedo«. Jezus je konec zakona.

Vendar se zdi Judu ravno to odpovedovanje znaku v prid besede idolatrija. John Freccero razširja prepričanje Yehezkele Kaufmanna:

Judovsko pojmovanje idolatrije je bil svojevrstni fetišizem, slavljenje za pomen oropanih reificiranih zakonov. Poganski bogovi so bili v skladu z njihovimi predstavami, čeprav niso prebivali na Olimpu ali v nebesih, temveč znotraj zlatega teleta, kamna ali kosa lesa. Znaki kažejo na odsotnost ali na označevanje, ki bo šele prišlo... Idoli — kakor so jih razumeli Judje — so bili enako kot fetiši obupen poskus vračanja *prisotnosti*, reificirani znaki, skoraj bi lahko rekli metafore. Judovsko branje je v reificiranju znakov in utrjevanju pomenjanja »tukaj in zdaj« videlo predvsem pogsanske poskuse, da bi se izognili začasnosti, ki je vpisana v človeško stanje.¹⁷

Derridaizem je prav tako trmoglava zvestoba svobodni igri znaka, odklanjanje njegovega stabiliziranja ali vzpostavljanje enopomenskih referentov, ki ga izpolnjujejo. V avguštinovski ali Pavlovi podobni optiki ni taka lingvistična raznoterost nič drugega kot stanje propada. Izguba trdnega referenta, ki utemeljuje »pravi« pomen besed, je navada eksila; jezik je nekakšen ovinek, obžalovanja vredna meditacija, interferenca med človekom in bogom.¹⁸ Lebdeči označevalci, igra interpretacije — vse to so odkloni od »resničnih« referentov. Derridajeva igra razlike, brezkončna interpretacija in rabinski komentar so v luči krščanstva nesprejemljivo izgnanstvo — premik od pravega bivanja. Po besedah očeta Cirila iz Aleksandrije še več:

Judje so najbolj zmešani od vseh ljudi. Brezbožnost so prignali do svoje skrajne meje, njihova manija pa presega celo tisto, ki jo najdemo pri Grkih.

¹⁷ John Freccero, »The Fig Tree and the Laurel: Petrarch's Poetics«, *Dacritics* 5 (1975), str. 37.

¹⁸ Za vpogled v poglobljeno derridajevsko branje Avguština glej Margaret Ferguson, »St. Augustine's Region of Unlikeness: The Crossing of Exile and Language«, *Georgia Review* 29, (1975) str. 842—864.

Judje berejo Besedo, pa tistega, kar berejo, sploh ne razumejo. Čeprav jih je obsijala luč neba, raje tavajo v temi. Podobni so ljudem, katerih razum in mišljenje sta nična. Obsedla jih je tema, a se jim zdi, da živijo v luči.¹⁹

Le kako so Judje povezani s Satanom, se sprašuje krščanstvo, da jim uspeva preživeti v prostoru razlike, v neskončnem vračanju znakov, v kakofoniji besed in interpretacij, v brezkončni referencialnosti črke brez odrešujoče prisotnosti Besede?

Razbijanje svete družine

Interpretacija, meditacija, premestitev, odlašanje, izgnanstvo, odsotnost, dvoumnost pomena — vse to so teme rabinske in derridajevske interpretacije. Tako Judje kakor Derrida ne vidijo rešitve — izpolnjene sedanosti ni. In neizpolnjenje, kakor poudarja Jean-François Lyotard, je nekaj tipično judovskega. Po njegovem mnenju židovstvo ni religija pomiritve med sinom in očetom, s katero bi se Drugo (oče) vrnilo k Istemu. V judovstvu obstaja po Lyotardovih besedah med očetom in sinom »zaveznitvo, pred-sprava«, saj slednjega obvladuje očetov glas — seveda s pomočjo teksta. Krščanstvo je »ojdipsko« v tistem smislu, da izpolnjuje sinovo hrepenenje po očetovi poziciji. Ojdipovo hrepenenje in usoda se ujemata. Jezus, ki predstavlja sinovo hotenje po zamenjavi očeta, plača svoje krivično hotenje s smrtjo, a se istočasno transformira v očeta. Judovstvo take spravljive dialektike ne pozna.²⁰

Bog, ki govori, subjekta tako rekoč »razlašča«, premešča. Prav kakor je Ojdip razlaščen svojega izvora v grški tragediji, je etični — ali judovski — subjekt razlaščen s tem, da ga ukaz božje besede napravi za »izbranega«. Razlika med njim in Drugim pa ostane; ne zruši je erotično hotenje po vnovični združitvi Drugega z Istim. V judovski misli je razlika med očetom in sinom nepreklicna. Ne obstaja nikakršno »izpolnjenje« besede v ontološkem povratku k istosti očeta in sina, kakršnega pozna krščanstvo. Pisava, tekst kot dar, je očetova prisotnost-v-odsotnosti. Subjekt je ujet s pomočjo teksta — očetov glas razlasti sina.

Po Lyotardovem mnenju je razlika med grško usodo (tragičnim) in judovsko keygmo (etičnim) razlika med Ojdipom in Hamletom: reprezentacija hotenja, ki se samoizpolni v neprepoznanju (Ojdip), in hotenje, ki se ne izpolni z nasilno reprezentacijo (Hamlet) in kjer je subjekt premeščen v odnosu do svojega hotenja.²¹ Lyotard vidi razliko med moderno in grško mislijo ravno v izpolnjenju očetovske besede.

¹⁹ Navedeno v: Robert L. Wilken, *Judaism and the Early Christian Mind* (New Haven: Yale University Press, 1971), str. 1.

²⁰ Jean-François Lyotard, »Jewish Oedipus«, *Genre* 10 (1977), str. 401—403.

²¹ Lyotard, str. 406. Avtor tudi piše: »Kaj je v Hamletu, česar ni v Ojdipu? Neizpolnjenje. Vidimo ga lahko kot psihično dimenzijo nevroze ali kot tragično dimenzijo misli. Ima pa čisto drugo dimenzijo. Ojdip izpolni svojo usodo želje; Hamletova usoda je neizpolnjenje želje. Ta hiazem je tisti, ki obstaja med grškim in judovskim, med tragičnim in etičnim... V judovski etiki je predstava prepovedana, oko se zapre, uho odpre, da bi slišalo očetovo izgovorjeno besedo. Podoba odklanjajo zaradi njenega izpolnjevanja želje in prevare; njeno resničnostno funkcijo zanikajo.« (str. 400—402)

Zanimivo je, da se velik del Derridajevega razpravljanja osredotoča na Heglov zgodnji tekst *Duh krščanstva*, v katerem Hegel uzre krščanstvo kot religijo svete družine par excellence. Po Spivakovem mnenju Derrida trdi, da predstavlja odnos med krščanstvom in svetim očetom ravno tisto, česar Jud ne more razumeti, še posebej pa nemara spreplet končnega in večnega: »... tisto, česar ne razume... (je) enakost prehoda, prisotnost brezmejnega v določenem, lepota in imanenca v končnem.«²² Spivak še dodaja, da se Judu v tem postopku »zanika« kakršnokoli razumevanje filozofskih trditev. Derrida navrže:

V vsaki trditvi povezovalni položaj glagola *biti* družji osebek in povedek, sprepleta enega okrog drugega, tako da postaneta nekaj edinstvenega... To združevanje, ki predpostavlja vnaprejšnji sporazum, ta pa spet omogoča nekakšno splošno ontološko trditev, je po svoji naravi predprava večnega s samim seboj, boga s samim seboj, človeka z bogom v enoto, podobno enoti oče-sin.²³

Jud pa se s tem ne more sprijazniti: on obstaja v polju želje, razlike in premestitve, in ne v polju izpolnitve, identifikacije in enotnosti. Potemtakem niti ni preseñetljivo, da Derrida v svojem eseju o Jabèsu odnos med Judom in Besedo opisuje kot »dolgo metonimijo«. Metonimija — v lingvističnem smislu, ki ji ga je dal Roman Jakobson — pomeni stično, serijsko igro označevalcev na način sestavljanja in kombiniranja. Metafora pa je urejevanje znakov na način zamenjave in selekcije.²⁴

Heretična hermenevtika: identifikacija in premestitev

Zdaj lahko bolje razumemo Derridajev premeščen rabinizem in judovsko heretično hermenevtiko. Premestitev lahko mislimo na dva načina: kot metonimično razpostavljanje na način kontigvitete ali kot metaforični način razveljavljanja z *zamenjevanjem* enega izraza z drugim (figurativnega z dobesednim). V tem smislu bi za metonimijo lahko rekli, da vsaj približno označuje rabinsko misel, metafora pa krščansko. Glavna gibala krščanske misli so torej substitucije — duha za črko, grehe odkupljujočega (substitutivnega) Jezusovega žrtvovanja za človeka, Jezusa za ustno rabinsko Toro itd. Z rabinske točke gledišča so vse našete substitucije *zmaličene* premestitve, ki jih določa spreminjanje metonimije v metaforo; gre za premestitev, ki hoče biti substitucija; v njej propadejo metonimične razlike med človekom in bogom, željo in izpolnitvijo, subjektom in predikatom. Te premestitve predručajijo in razveljavijo izvore, uzurpirajo Očeta in prekinejo metonimično verigo.

Pomemben vidik heretične hermenevtike predstavlja dejstvo, da so v rabinsko misel vsajene premestitve potencialni zametki herezije. Že sama rabinska zamenjava narave za Besedo je svojevrstna destrukcija logike biološke zaporednosti in sorodstva. Običajna so, na primer, razpravljanja o bibličnih temah bratske uzurpacije, o prekinitvi naravnega nasledstva v zgodbah o Jakobu in Ezavu, Izaku in Išmaelu itd.

²² Derrida, *Glas* 99a, prev. Spivak, v: »Glas-Piece«, str. 33.

²³ Derrida, *Glas* 99a, v: Spivak, »Glas-Piece«, str. 33.

²⁴ Roman Jakobson, »Two Aspects of Language: Metaphor and Metonymy«, v: *European Literary Theory and Practise*, Vernon Gras, ur. (New York: Delta, 1973), str. 121.

Kot smo videli, so si tudi rabini — v svojih vlogah bratskih sogovornikov boga — izbrili subtilne preместitve, ki so jim omogočile doseči nove identitete in moči Teksta. Judovski sin se pogovarja z bogom in poskuša doseči svoje z interpretacijo, krščanski sin pa postane bog in razreši napetosti z abolicijo metonimičnega diskurza.

Premestitev, uzurpacija, zamenjava. Najvažnejši problemi so izvor, zaporednost, »veriga označevalcev«, poznanost zavedanja in razlagalec. V svoji poetiki poznanosti Harold Bloom postulira »strašljivost vpliva«: pesniki so vpleteni v dialektično-zgodovinsko bitko, svoj prostor si vsak izbori tako, da manipulira z izročeno mu tradicijo, in medtem ko pravzaprav prekanjeno ruši svoje predhodnike, zatrjuje, da jo revidira in očičuje napak. S pomočjo te revizionistične interpretacije se pesnik lahko ugleda kot sam svoj oče, odrešen vseh napak, s tem pa postavlja očeta sinu za zgled. Bloomova interpretacija pesniškega procesa nam utegne ilustrirati aspekte heretične judovske hermenevtike, ki sem jih poskušala artikulirati v tem zapisu. Omenjena heretična hermenevtika je skupek identifikacij in preместitev. Dinamika je ista, pa če v Mojzesu vidimo odsev Jezusa, kakor je to v krščanstvu, ali pač heroično sekularno preroškost Freuda v njegovi lastni identifikaciji z judovskim voditeljem. Mrtvi oče v *Totemu in tabuju* ali *Mojzesu in monoteizmu* ali *Razlagi sanj*, Ime očeta pri Lacanu, vsi očetje filozofije pri Derridaju — vsi vzbujajo pri živečih sinovih določeno občutje krivde in željo, da bi se tega bremena znebili. In svoboda pride v tipično rabinski obliki — z interpretacijo, v tem primeru pravzaprav z namerano mimo-interpretacijo ali »zatajitvijo«, če uporabimo Bloomovo terminologijo. Metonimična veriga nasledstva je pod krinko nove interpretacije pretrgana.

Lahko bi rekli, da pobožna rabinska interpretacija pomeni zaporedje povezav na verigi metonimičnega označevanja, na verigi, na kateri se označevalec in označeno ne spojita; drug drugemu se približata le z interpretativnim približkom, njuna identiteta pa se vzpostavlja v igri polisemije z razpostavljanjem vzdolž verige. Heretična rabinska interpretacija je — kakor, na primer, v krščanstvu — interpretacija, ki razceplja zaporedne povezave, in nadomeščanje z metaforično zamenjavo, združitvev označevalca in označenega, istega in drugega, želje in izpolnjenja. Interpretacija utelešene besede.

Po drugi strani so rabinske bratsko-pogovorne preместitve tudi dialektična identifikacija z Očetom. V Derridajevem primeru je heretična hermenevtika ob tem, da je premeščeni rabinizem, istočasno tudi povratak k identifikaciji z vrsto judovskega očetovstva, ki so ga tako dolgo zanikovali in ga je grško-krščanska tradicija nasilno omejevala... znova pa ga lahko ugledamo v Derridajevi strastni obrambi *Écriture*.

Blodeči izobčenec lingvistike

Barbara Johnson postavlja v svoji kritiki Derridaja pomembno vprašanje. Bodimo pošteni, pravi avtorica — Derridajeva neskončna igra označevalcev bi ga utegnila prisiliti na igro onstran pomena Pisave. Kaj Derrida s tem ne transformira »pisanja« v »napisano«, se sprašuje.²⁵ Derridajeva izbira Pisave kot kontrasta

²⁵ Barbara Johnson, »The Frame of Reference: Poe, Lacan, Derrida«, *Yale French Studies* 55—56 (1977), str. 483.

evropskemu logocentrizmu je ponovna pojavitev rabinske hermenevtike na premeščen način. Derrida bi hotel razveljaviti grško-krščansko teologijo in nas od ontologije vrniti h gramatologiji, od bivajočega k Tekstu, od *logosa* k *Écriture*.

Branil bo Pisavo, ki je bila zlobno obsojana in zaničevana, in črko, ki so jo gajali kot prinašalko smrti. O tej stigmati govorijo krščanske polemike, naperjene proti Judom, vendar pa Derrida zasleduje njihove sledove od grške filozofije pa vse do Rousseauja, Saussura, Husserla in celo Lévi-Straussa. Grešno, dobesedno mrtvo pisanje primerja z naravnim, živečim, oboževanim metaforičnim pisanjem — na primer z »glasom zavesti« kot božanskim zakonom ali s pisavo srca itd. Tako naravno pisanje pa vendarle ni gramatološko, marveč pneumatološko.²⁶ Kontrast med pisanjem duše-telesa, notranjega-zunanjega, zavesti-strasti itd. nam narekuje vrnitev h »Glasu narave«, ki se spaja z božanskimi napisi.

Derrida prikazuje vztrajnost te »onto-teologije« celo pri sekularnih mislecih. Pisanje dojemamo ne le kot zgolj zunanje, temveč kot nekaj grozečega zunanjega, pred katerim je treba govorjeni jezik zaščititi, torej kot pokvarjeno grozljivo, ki zna predrleti in razbiti samo-obsegajočo notranjščino duše (in, kakor smo videli, svete družine). V svojem razpravljanju z naslovom »Lingvistika in gramatologija« v *O gramatologiji* Derrida trdi, da Saussure razume pisanje kot »perverzno in razuzdanost, oblačilo korupcije in krinko, zabavljajško masko, ki se je je treba izogniti, izgnati«, ali pa celo kot »izvirni greh«. Derrida je odločen polemik, ki večje izkrivlja argumente drugih, da bi jih prilagodil svojim potrebam, a njegova posebna raba odlomkov in pridevnikov, ki nakazuje negativen odnos do pisanja, je nekako čudaška: »perverzni kult imidža črke«, »greh idolatrije«, »perverznost, ki zaplojuje pošasti«, »odklon od narave«, »princip smrti«, »deformacija, svetoskrunstvo, zločin«, »blodeči izobčenec lingvistike«, »razlaščen, obsojen na blodenje in slepoto, žalovanje«, »izključeni drugi«. Opisi so večinoma teološki, in če se logos prikrade iz »zgodovinskega nasilja govora, ki sanjari o svoji samoprisotnosti in biva kot svoje lastno nadaljevanje... kot avto-produkcija govora, ki se proglašja za živega... kot logos, ki verjame, da je sam svoj oče in se povzdiguje iznad pisanega diskurza«,²⁷ gre očitno za krščanski logos, za sina, ki si domišlja, da je sam svoj oče, rojen v meso in povzdignjen nad vse tekste in pisane diskurze — tisti izgnani, blodeči, žalujoči, zaničevani izobčenec, obtožen neodrešenega izvirnega greha pa je Jud, prinašalec črke, kultni človek Pisave.

Čudno se zdi, da Derrida ne omenja tega nadvse očitnega poudarka, še posebej zato, ker mu je tako neprijetno razkriti teološke predpostavke privilegiranosti logosa. V esejih, spisanih pred ali pa v času izida *O gramatologiji* in zbranih v delu *Writing and Difference*, namreč prav razvidno povezuje judovsko-krščansko polemiziranje in zgodovino filozofije. Zaradi tega smo že prej opozorili na esej o Edmondju Jabèsu. Derrida rešeta o tam zastavljenem vprašanju tudi v dolgem, oboževanja vrednem spisu *Nasilje in metafizika*, ki se nanaša na francosko-judovskega filozofa Emmanuela Levinasa, kateremu Derrida marsikaj dolguje, pa tudi v tekstu z naslovom »Ellipsis«, ki je zaključni esej *Writing and Difference* in je bil spisan posebej za knjigo. V tem spisu se Derrida zavzema za »negativno ateologijo«, za pisanje, ki transcendirata zaprtost »knjige« in jo zamenjuje za odprtost »teksta«. Omenjeni esej je podpisal z imenom »Reb Derissa«. Njegov podpis so potemtakem poslednje be-

²⁶ Derrida, *Of Grammatology*, str. 17.

²⁷ *Ibid.*, str. 35, 38—39, 44.

sede knjige. Sprememba Derridaja v Derisso, iz »-ridda« v »-rissa«, bi utegnila v francoščini pomeniti eno od tistih besednih iger z imenom, ko so Derridaju tako zelo všečne. Če francosko *risée* razumemo kot »smešno ali posmehljivo«, bi lahko sklepali, da se nam poskuša Derrida zadnji smejeti kot »Reb« oziroma rabin, torej Derrida v okviru eliptične rabinsko-komentaristične tekstne igre.

Preden pa dovolimo, da se nam zadnji smeje (precej današnjih kritikov bi mu to tudi kar voljno dopustilo), ga še malce primimo za besedo. Derrida bi, kajpada, naprotoval, saj prav njegova teorija svobodne igre — sicer delec njegove dediščine Friedricha Nietzscheja — zahteva, da ga za besedo ne primemo, ker »pravi«, posamični, absolutni »resnični« pomen ne obstaja in bi se potemtakem izmurnil vsakršnemu teoretskemu napadu in si znova zagotovil prevlado svojega mojstrstva nad vsemi kritiki. Derridajeva dekonstruktivistična branja se običajno razvijajo tako, da pokažejo, kako obravnavani pisec vedno znova zagreši prav tiste napake, ki jih očita drugim. Derrida torej dekonstruira ali razveljavlja pisateljeve lastne teoretične temelje. Vendar pa tudi za Derridajevo pisanje trdim, da v njem obstaja še nepoznana premeščena teologija, premeščeni rabinizem, ki se uporablja tako za razveljavljanje grško-krščanske kulture kakor za negativno in dialektično identificiranje s premeščeno in šikanirano judovsko hermenevtiko.

Razumimo torej Reba Derisso, posmihajočega se rabina, bolj v duhu Midraša kot Nietzscheja, njegovo igro pa kot »resno igro«, kot komentar, podaljšek teksta. Kot piše Gayatri Spivak, je ena od svojevrstnih posebnosti Derridajeve metode, ki jo je sicer prevzel od Freuda, interpretativna metoda, posvečena drobnim detajlom teksta, sintaksi, oblikovanju besed — sanjsko obravnavanje besed kot stvari.²⁸

Izbral Vid Snoj, prevedel Igor Bratož

²⁸ Spivak, Introduction, v: *Of Grammatology*, str. xlv.

FRONT-LINE

Marjetka Jeršek

Smaradno mesto

Eurospekter, Ljubljana 1991

Tradicija, ki je sama po sebi pojem neke dobe, v kateri se ali naj bi se konstituiral takšen ali drugačen pristop do literature in njenih sprotnih pojavov, še ne pomeni živčnega vozlišča in (a)kumuliranja tistih estetskih energij in silnic, ki bi na preprost in lahek način veljale za dokončno resnico ali vsaj za neko vrsto približka isti. Nasprotno: tradicija zagotavlja, da se bo neko literarno delo, pa naj bo to črtica, pesem, roman ali novela, bralo na takšen in prav takšen način, ne da bi ga pri tem skušali umestiti med ta ali oni žanr, v to ali ono obdobje, v to ali ono smer. Kljub temu pa ne moremo mimo dejstva, ko prebiramo najnovejši roman Marjetke Jeršek *Smaradno mesto*, da se ta ne samo ne izogiba tradiciji, ampak da jo na neki samosvoj in samo avtorici znan način jemlje kot privilegirano mesto za (iz)oblikovanje specifičnih situacij, v katerih se (z)najde prvoosebna pripovedovalka, tukaj junakinja romana *Smaradno mesto*. In če že govorimo o fantastičnem dojemanju sveta, v katerem so vse realne podobe zabrisane, nič ne moti, če dodamo še to, da je Jerškova svoj svet (s)konstruirala iz sanj in da je torej 'smaradno mesto' pravzaprav 'sanjsko mesto', v katerega tako bralec kot tudi pripovedovalec neusmiljeno vstopata in izstopata.

Marjetka Jeršek tke svojo dogodivščino z razburljivim tonom nevsakdanjosti in odkrite erotične napetosti, nemalokrat zaide njeno pero v različna protislovja in emblematične posebnosti, vendar se spretno izmaže z nonšalantnim trikom preigravanja emotivnih in drugačnih skrajnosti, ki jih zavzema in/ali zavzame njena estetska kontemplativna drža. Da bi njene niti držale in se izšle, uporablja specifično govorico svojega izobraženega literarnega posluha, vsiljuje nam dogodke, za katere pričakujemo, da bi se morali zgoditi kasneje, odpira nam vrata novih razsežnosti in v nove dimenzije človeške občutljivosti in dojemljivosti, igra se z našimi predstavami in sklepa poglavja z odprtimi vprašaji.

Prav gotovo si prozo Marjetke Jeršek lahko ogledamo tudi v njenem bestsellerju *Teden dni do polne lune*, ne da bi tvegali zdrsniti v kvaziizumetničeno ocenjevanje literarnega talenta, ki preveva to čtivo, a kljub temu dejstvu se lahko naslonimo na trditev, da je v *Smaradnem mestu* zakoličena tista proizvodnja, ki je od te avtorice nismo pričakovali. Roman namreč avtorica razdeli na štiriindvajset poglavij, od katerih ima vsako svoj naslov in spremeno misel, domislico, največkrat citat bolj ali manj znanih avtorjev s te in one strani luže. Da bi zadržal napetost in potrebno berljivost, se nam avtoričin horizont zaznavanja nenehno odmika v tiste sfere iracionalnega, ki je pogojen z naključjem, avtorica ga imenuje »konstelacija koincidenč«

in še nekje »cocktail naključij«. Tako pisanje pa še ne pomeni, da bomo po nekaj poglavjih prišli do končnega rezultata in da bomo avtoričin 'conditio sine qua non' ugotovili že na samem začetku, nasprotno: zdi se, da je ravno zazrtost v magične sfere nastopajočih oseb tisto opravičilo in pojem zase, ki nam šele daje videti in vedeti, do kam lahko sploh sežemo, če bremo površno in nezainteresirano. Zanimiv konstituent iz romana je naslednji: »Človek bi kar zaspal in se pogreznil v Smaragdno mesto.« (str. 37) Ravno tu je podano temeljno avtoričino hotenje: zaspati in pogrezniti se! Ali morda: prepustiti se temeljnemu človeškemu doživljanju sveta, spanju, in sanjati. Ravno ta prvinski občutek evocira v nas roman *Smaragdno mesto*. Vendar, da ne bi napačno razumeli, gre za ta roman in samo za ta roman.

Lahko se odkrito vprašamo, kaj nam pravzaprav hoče avtorica povedati, kakšno je sporočilo romana. Gre za preprosto ljubezensko razmerje med glavno junakinjo Alino in skladateljem Nedom? Za telepatisko odstranitev spornega iluzionista Rdečelasca v nične dimenzije? Ali pa za vznemirljivo pripoved o oboistu Gaju in striptizeti Rozalindi? Če že igramo na te karte, si je treba priklicati v spomin še vse ostalo, kar nam je avtorica na šestindevetdesetih straneh romana natrosila, sicer skozi različne mišljenjske vzorce in ponaredke, a prepričljivo, da zveni domišljato in kot umetelno izdelan portret. Sicer pa to zagotovo ni nujna slabost, prej bi lahko rekli, da je Jerškova spisala razburljivko.

Zdi se, da pod površno navidežno nedolžnosti, ki prekriva celo vrsto nepričakovanih situacij in dogodkov, delujejo drugačne kozmične sile, ki jih Marjetka Jeršek kliče in prikličie na svetlo. Svet paralelnih dimenzij in vzporednih svetov lahko obstaja samo v dobro izdelani imaginaciji, ni pa nujno, da bi ga imeli za slabo razvito domišljajsko kategorijo, saj roman na dolgo in na široko odpira nekatere točke in občutljiva mesta, ki jih nismo bili vajeni pri prejšnji avtoričini knjigi. Kakorkoli že, *Smaragdno mesto* je tiste vrste roman, ki predstavlja nov način obračunavanja s stvarmi in ljudmi. Nenehno smo prežeti z občutkom, da so Alinina potovanja v nadnormalne razsežnosti plod avtoričinih halucinacij in duševnih stisk, ki jih razrešuje enostavno s tem, da piše in spretno beleži vse, kar ji preprosto rečeno vdre v miselni horizont. Pri tem pa so zabrisana realna razmerja prostora in časa, če je še kje kakšna verjetnost, da se bo kaj nepredvidenega zgodilo, se to zgodi na nepričakovan in prav absurden način, zato je toliko citatov iz avtorici priljubljene knjige Alberta Camusa *Sizifov mit*. Kot da sta absurdnost in absurd zadnji točki, prek katerih je sploh še možno ugledati »svet primarnih čutov«, kot ga avtorica pomenljivo (po)imenuje. Ne glede na to pa lahko rečemo, da je Jerškova tak svet zgradila sama zase in zaradi tega dejstva tudi vztraja na svojih točno določenih pozicijah.

Končno, da bi bila celotna slika prepričljivejša, avtorica poskrbi za usoden zaplet, s katerim le pridobi pri času, da lahko mirno in nemoteno pripoveduje naprej. Gaj in Alina hlastno iščeta svoja izvoljenca, Gaj Rozalindo, Alina Neda. In ko Alina dohiti Rozalindo, se za nekaj časa izgubi Gaj. Avtorica to počne namenoma, da bi obdržala potrebno napetost, in vse skupaj za nekaj časa spominja na moderno detektivko, v kateri je pač treba poiskati izgubljenega in/ali izgubljeno. Ob tem se junakinji srečata z ulično bando na postaji podzemnega železnice in Alina je ranjena v ramo. Vse skupaj se razreši v zanikrnem baru hotela Ahasver, kjer se Rozalinda in Gaj končno snideta v »svetu primarnih čutov«. Alina za to priložnost zapoje pesem »The Green City Woman«. In tako se na neki način konča prvi del romana. V drugem delu pride do usodnega srečanja z Rdečelascem in Alinina življenjska pot se nadaljuje. Pripovedovalka drži trdno vse niti v svojih rokah. Ne dopusti, da se ji izmuzne še tako majhna podrobnost. Ravno to jo rešuje, da lahko piše vestno in zbrano naprej. Jerškova dobro pozna nekatere psihološke zakonitosti, ki motivira-

jo njene osebe in like, zato je tako prepričljiva in na trenutke kar verodostojna opisovalka raznih duševnih preobratov glavne junakinje. In to je tudi vse. Za kaj več bi bilo potrebno vložiti mnogo preveč truda, zato se neka vrsta psihološkega nadrealizma tu za zdaj konča.

V vsakem primeru je najnovejši roman Marjetke Jeršek *Smaragdno mesto* še kar zanimivo branje, priporočljivo vsem vrstam literarnih sladokuscev. Kdor išče v njem sprostitve, jo bo našel, kdor potrebuje drugačne spodbude, jih bo deležen v dobrem in zlem, kdor bi rad sanjal, bo morda odkril še neslutene dimenzije, za katere še nikoli prej ni slišal. Morda je pa avtorica na skrivaj mislila ravno to.

Rade Krstič

Florjan Lipuš Srčne pege

Wieser, Celovec—Salzburg 1991

Lipušev roman *Srčne pege* nam prinaša branje, kakršnega smo v siceršnjih slovenskih logéh nemara manj vajeni, prav zato pa pomeni tudi svojevrstno poživitev literarnih užitkov tistih veščakov, ki dajo kaj na klen izraz pripovedi in na originalnost domače besede. Zgodba romana je dokaj preprosta; moški v enem kasnejših življenjskih obdobjih (dela v muzeju, kjer razkazuje »kosti« praljudi) po neznanskem številu let znova po naključju sreča svojo mladostno rošno ljubezen. Ves roman je pravzaprav vračanje junaka v svoj predčas, iskanje zamujenih dob, ki bi mu nemara prinesle, če bi jih bil seveda deležen, trajno srečo, življenje brezskrbnosti in polnosti ljubezni. Na jesen življenja poskušata tako oba junaka izcimiti tisto, kar je morda še mogoče izcediti iz slastnih užitkov, ki jih ponuja ljubezen. Po tistem, ko ponovno sprejme ljubezen, ga seveda niti slučajno več ne srečamo v muzeju.

Lipuš postavlja zgodbo v skorajda nedefinirano okolje, dela se, kot da nam pripoveduje o dveh zapoznelih ljubimcih, ki se nanovo odkrivata, najdevata, ki izkoprnevata v medsebojnem izmenjavanju sreče in živita v neki njima naklonjeni deželi, kjer hrepenita in se ljubita do konca njunih srečnih dni, pa morda še po tem. Po drugi strani je zgodbo mogoče brati kot mojstrsko napisano avtobiografijo, smemo domnevati, da rahlo sfrizirano in z nekaterimi kozmetičnimi popravki, v celoti pa vendarle izvirno. Čeprav bi utegnila zgodba kot taka lebdeti v umetniški nedoločljivosti, jo Lipuš kljub temu vstavi v popolnoma določen zgodovinski in geografski kontekst, da, celo umesti v njegov specifični miselni oziroma nazorsko-filozofski okvir. Roman navzlic nabiti emocionalni razburkanosti nenehno pledira osamljenost podalpskih zaselkov in sedanjih čas, saj so praviloma vse sekvence, ki se dogajajo v urbanih okoljih, pospremljene s kritiko zaradi domnevne, vsekakor pa tudi na lastni koži preizkušene neizvirnosti in pokvarjenosti takih okolij. Tako na primer junaku prav mesto v mladosti otme ljubico (kot sicer tudi njej njega), ki mu je vehementno vrnjena ob njeni vrnitvi na podeželje, pa tudi sicer, če kdaj odide na *institut*, kar nima in nima vzpostavljenega potrebnega občutka, da obvladuje svoj in njen položaj. Posebno kritiko trpi s strani tega romana vzgoja in domala vse, kar je v povezavi z njo, ne nazadnje zato, ker je tudi sam glavni junak pedagog, tako da je ostrina hudih besed dvojna: iz ust avtorja (tudi temu učiteljevanje ni tuje) in junaka. Vse strokovne ugotovitve s tega področja se neogibno mešajo z lastnimi izkušnjami korobača iz davnega otroštva...

Roman *Srčne pege* je poleg omenjene možnosti njegove avtobiografske interpretacije moč brati zlasti tudi kot erotični roman, vendar ne v najnavadnejšem pomenu besede, saj je Lipuševa erotika prav posebna, mestoma že kar demonska, kar priznava tudi sam, vsekakor pa nikoli izčrpana, doživljena do kraja; specifičnost v tem smislu podeljuje romanu zlasti avtorjev izraz, ki se tu pa tam na videz kar izgubi v hipertrofirani poetičnosti svoje prozne govorice. Zaradi tega sicer grozi dogajanju razpad ali prekinitev njegovega vztrajanja, toda kasneje se izkaže le za potrebno retardacijo, za nabiranje svežih moči, s pomočjo katerih je možen ustrezen sklep z vrhuncem kot krono. Ker je protagonist profesor klasičnih jezikov, to seveda ne ostane nepomembno za stilno oblikovanje zgodbe v tem smislu; ker je ves roman eno samo nehanje, so v njem jasno potrebne prekinitve in zakasnitve. Tako je na nekaterih mestih, ki bi jih pri marsikaterem kolportажnem pripovedovalcu zapolnjevali orgazmični vzkliki in kriki ali vzdihovanja, pri Lipuševi prozi brati lepe citate, pregovore ali pač misli v pravilni latinščini, ki resda niso brez zbadljivosti, toda v nasprotnem primeru bi pravzaprav ne bili na mestu. Umiranje gre tu nenehno z roko v roki z najvišjimi nasladami, a da ne gre za vsakomur že v šoli naučeno in dobro znano mu resnico erosa-tanatososa, nas Lipuš preseneti na ta način, da modelu odzame njegovo ustrojenost in nam ponudi namesto sklepov, ki povzemajo dogodke, dogodke, ki razgaljajo sklepe o njih samih.

Slogovni način pripovedovanja Florjana Lipuša je poglavje zase; po eni strani zaradi njegovega skorajda dlakocepskega cepljenja stavkov, njihovega včasih neskončnega nizanja in takega povezovanja, ki resda nima mnogo opraviti z uradnimi slovenskimi slovniciami. Toda spet nam je tu postreženo z nečim novim, tako denimo celo z besednimi zvezami, ki v našem jeziku ne obstajajo, so pa dobesedno prevedene iz nemškega: delujejo nenavadno in skrivnostno. Druga plat je preprosta izbira besed, ki jih avtor posnema iz domačega okolja in ki tudi nimajo prav veliko opravičil v aktualnem pravopisu. Zelo pogosta uporaba idiomatičnih izrazov utegne naveličanega bralca resda zapeljati k odklanjanju take proze, vendar se nasprotno prav skozi ta dejavnik udejanja izvirnost nekega okolja (provinca), na katerega zlasti v prestolnici, roko na srce, vse preradi zvišeno pozabljamo. Upajmo si kar priporočiti, naj knjigo dobro preuči vsakdo, ki si želi izpiliti občutek za lepo slovenščino. Da kljub vsemu omenjenemu Lipuševa proza ne ostaja na ravni nekega pripovedovanja, dokazuje njegovo vstavljanje najrazličnejših okrasov v besedilo, ki jih je najti v njem toliko, da bi mogli skorajda rabiti kar retoričnemu učbeniku za zbirko primerov.

Kakor življenje domala na vsakem koraku je navsezadnje tudi ta roman splet prevar, zmot, napačnih ocen, obupnih sunkov, kako izkoristiti za duh tudi zadnje srčne kaplje, ki jih premore telo. Tako se skoraj do konca zgodbe ne ve natančno, za kaj gre pravzaprav; denimo, da je vse tako, kot se dogaja v romanu — toda tedaj je treba imeti dokaj visok prag tolerantnosti, če naj bo vse verjetno, sicer pa... Sicer pa dobi »vsaka kravica svojo travico« in prihajajo pojasnila za človekom, loveč ga po ljubezenskih pokrajinah in dohitevajoč ga v trenutku, ko je za take pretrese najmanj pripravljen; eni smrti naj bo oddolženo z drugo ali pa naj ji bo zadoščeno z neskončnim življenjem? Če bi imel možnost, za kaj bi se odločil junak romana *Srčne pege*?

Roman je nabit z zgovornimi nasprotji, ki na začetku delujejo skorajda v nemarno in se zlagoma stopnjujejo. Ko se zdijo zadovoljna sama s seboj, se ustalijo in napadajo bralca stran za stranjo, tako da se jih ta sčasoma navadi in mu niso niti pretirano pretirana. Toda ko se bralec ravno prav vživi v njihov slog, ko pričakuje iztek, takega, ki bo njim pogodil, tedaj se taisti slog izkaže za skrajno zahrbtnega, saj vztraja v svoji prvotni obliki; in kot tak zgrmi, kamor pač zgrmi. Neizprosnost namreč ne trpi predavanja ustaljenim življenjskim navadam, izziva vedno nova dejanja, zahteva vedno nove in krute žrtve.

Aleš Kordiš

Andrej Capuder Iskanje drugega

Slovenska matica, Ljubljana 1991

Domači založniki so nas minulo pomlad zasuli s takšno goro izvirnega slovenskega berila, da so ustvarili vtis, kot da gre kuturi dobro kot nikoli. Prav težko je bilo živeti tiste prve dni junija, ko so uredniki nosili v svoje hiše cele skladowice svežih knjig: izbira je bila ogromna in vseh vrst.

Najnovejši roman avtorja, čigar prvenec *Mali cvet* mlajša kritika ceni presenetljivo visoko — vaš recenzent na primer v TOP TEN slovenske povojne proze — je oblikovno izredno zanimiva umetnina, saj Slovenci z družinskimi sagami nimamo veliko izkušenj. *Iskanje drugega* namreč ob nekaj stranskih likih popisuje življenje in bitje družine Neubauer od začetka 40. let tega stoletja vse do ravno minule dobe. V zgodbo nas kot prvoosebni pripovedovalec uvede povojni disident Izo, v drugem segmentu po maniri filmskega scenarija spremljamo njegovo teto, mučenico Ano Marijo, v tretjem delu je tragični antikarakter Izotov (junakovo ime sklanjamo po pisatelju) stric Marko, partizan in komunist, antipod svojega brata in Izotovega očeta, belogardističnega polkovnika Sergeja, četrti in sklepni del pa krona romanca med Amando, Izotovo hčerjo, in Evanom, sinom Ane Marije — tu v zgodbo vdre še Profesor — tik pred koncem smo deležni še v naslovu omenjenega »drugega«, skrivnostnega Patrika. Naj nam bo oproščeno za to obširno genealogijo, vendar je shema junaških pojav in razmerij tako razvejana in pogledu bralca skorajda prebaročno zapletena, da naj ima ta uvod status prolegomen. Avtorjev domišljijjski svet je namreč tako intenzivno usmerjen na družinsko okolje, da v toku romana kar dvakrat zastanemo pred vprašanjem, ali zgodbe nemara ne drammatizira tudi problematika incesta.

Če smo razmerja med Capudrovimi junaki razglasili za vsaj nepregledna, pa je obratno z idejno oziroma ideološko plastjo romana. Temelj pisave je namreč prav ne-fiktivno, enoznačno in z resničnimi zgodovinskimi podatki podkrepljeno »občutje življenja«, ki ga bomo označili za zagrenjenost. Osnova te zagrenjenosti, ki zaznamuje upovednega subjekta prvega dela romana, kasneje pa se posredno konkretizira v življenjskih usodah drugih likov, je nemoč pred neosebni pritiskom represivnega režima povojne slovenske stvarnosti. Ko nas že postane strah, da v rokah spet držimo delo, ki ga stilno ne bomo mogli označiti niti za čisti roman niti za literarizirano avtobiografijo — spomnimo se težav s kulturnimi *Umiranji na obroke* — nas presuneta oster rez in preskok naravnost v čisto fikcijo. Od komunizma zatirani Izo namreč v sanjskem obratu postane veliki filmski režiser. To s predpostavko, da pač beremo roman, seveda lahko dojamemo, problem pa je v tem, da se niti za ped ne premakne tudi zgodovinsko-geografski okvir pripovedi: tako na primer

cerkev svetega Jožefa pod Gradom priredijo v filmski studio zgolj za potrebe našega fiktivnega junaka (medtem ko je domač s pokojnim Brozom in si kot veliki graditelj privzame priimek Spinoza). Nasploh se zdi, da pisatelju pero steče predvsem takrat, ko se popolnoma umakne v domišljjski univerzum in duhovno genezo svojih literarnih otrok. To pa v *Iskanju drugega* k sreči obsega dobri dve tretjini romana. Tudi avtor sam je želel poudariti razliko med napol in popolnoma izmišljjskim svetom, saj je meja omenjenega preskoka tudi ločnica med Izotovo zgodbo in njegovim filmom — kot rečeno, pa meja potegne za seboj vse preveč »zunanjega«, da bi jo dojeli zgolj kot domiseln estetsko-morfološki prehod.

Gornjim analizam v prid govori tudi naslednja zanimivost: kljub temu da se subjekt romana takole službeno ukvarja z reklamiranjem kopalniške opreme, lahko v še enem segmentu na prvi pogled odkrijemo konkretne reference na nefiktivno (tokrat v pozitivnem smislu): ne da se namreč pobegniti vtisu, da je v vseh ženskih likih *Iskanja drugega* močno prisotna zgodovinsko utemeljena fascinacija s skrivnostno naruro tega dela občestva — glej: Laura, Beatrice — ki se zdi po renesančni metodologiji edini tuzemski zbir najvišjih atributov. Tako je presenetljivo liričen drugi del romana, mortir umetnice, vohunke in ljubimke Ane Marije, podobno vzvišen značaj pa nosita tudi obe drugi ženski, inkarnaciji Žene Hana in Hčere Amanda. Vzvišenost ženstva od tuzemske profanosti pa je seveda udejanjena kot opozicija možkemu svetu, ki v preprosti idejno-ideološki formi še dodatno bije na dan.

Iskanje drugega Andreja Capudra je zanimiv, slogovno razgiban roman, ki pa mu v kontrapunktu med dokaj enoznačno idejno podlago (imenovali smo jo »zagrenjenost«) in bogato paletu različnih osebnih izkušenj manjka nekaj uravnoteženosti, ki bi delo vezala v koherentno celoto. Hkrati se zdi, da smo v zadnjih desetletjih dobili v vpogled tolikšno število »veteranskih« izpovedi in fikcij, da tudi zamenjava določene predznaka — ali nemara objektivizacija — ne nosi več nujno atributa dramatičnosti in (literarne ali ne) pomembnosti. Vsekakor velja *Iskanje drugega* brati kot zanimivo in razgibano družinsko kroniko družine Neubauer, se osredotočiti predvsem na ženske zgodbe in ob vsem čimbolj odmisli vse zunanje. Za konec se spotaknimo še ob oblikovno plat romana: pisanje popolnoma vseh tujk v kurzivi se utegne izkazati za kontraproduktivno, saj je večina izrazov ponarodela in utegne na branje delovati dokaj zaviralno.

Tone Vrhovnik

ROBNI ZAPISI

Dane Zajc: ERDSPRACHE, Wieser, Celovec—Salzburg 1990. Dane Zajc, starosta med slovenskimi pesniki, se tokrat predstavlja nekoliko širšemu občinstvu v zbirki Vilenica. Pesmi v tej izdaji je izbral in jih prevedel v nemščino Fabjan Hafner. Drobna knjižica vsebuje po nekaj pesmi iz ciklusov *Požgana trava*, *Jezik iz zemlje*, *Ubijavci kač*, *Si videl in Zaklinjanja*. Tako nekatere izmed njih, ki jih poznamo že kar nekaj časa, delujejo malce nenavadno, hkrati pa vendarle sveže. V teh pesmih se dobesedno odpre zemlja, sprejema vase žive ljudi in pusti, da iz nje govorijo mrtveci; to so pesmi spominjanja davnih doživetij. Na nekaterih mestih deluje ta že skoraj grozljiva lirika pretresljivo nazorno, že kar preveč razumljivo. S tem hote in nehote razgalja človeka pred samim seboj; toda ne zato, da bi mogel ta videti v zrcalu svoje golo bistvo, marveč da ga opomni na njegovo neizbežno podvrženost višjim silam od tistih, s katerimi se postavlja sam pred sabo in pred svojimi sodobniki. Knjiga *Erdsprache* je spodoben povzetek pesnikove ustvarjalnosti in vključuje njegova dela iz velikega časovnega razpona, toda opusa v celoti seveda žal ne. (Aleš Kordiš)

France Pibernik: SLOVENSKI DUNAJSKI KROG 1941—1945, Cankarjeva založba, Ljubljana 1991. Avtorjev pristop v krajšem literarnoteoretičnem pregledu precej sumaričnega značaja tako imenovanega Dunajskega kroga je relativno tradicionalen: v portretih mladih literatov — predvsem iz Štajerske in iz Gorenjske — ki so se na začetku vojne zatekli na Dunaj, da bi lahko dokončali študij, a jih večina svojega ustvarjalnega potenciala prav zavoljo vojnih razmer ni mogla do konca razviti, poda njihovo literarno in v tistih časih nič manj pomembno, ali pa morda še bolj, politično izbiro, ki je bila za marsikaterega izmed njih, če ni bil na pravi strani, usodna. Pri vidnejših ustvarjalcih, kot sta France Filipič in Karel Starc — morda najbolj uspešnih literarnih portretih — se loti tudi podrobnejše analize samih pesmi, vendar se pri nekaterih vidnejših osebnostih, kot je na primer Janez Remic, ne moremo znebiti občutka, da gre tudi za revidiranje tragične osebne usode intelektualca v izjemnih razmerah. (Irena Ostrouška)

Marcel Proust: SODOMA IN GOMORA, DZS, Ljubljana 1991. To je četrti roman obsežnega *Iskanja izgubljenega časa*, v katerem je homoseksualna tematika nedvoumno prisotna. Pripovedovalec postopoma odkrito razkriva resnično naravo svojih junakov. Posamezno premaga vsakdanje kot spreminjanje znotraj akta umetniške stvaritve. To se kaže kot povsem prvinsko prodiranje ženske narave v Charlesu, ki izgubi tragične poteze junaka, osamljenega v svoji drugačnosti. Tragičen ostaja le v nesrečnem ali pa srečnem ljubezenskem razmerju z Morelom. S tem je vzpostavljena ena izmed mnogih kompozicijskih in vsebinskih simetrij v romanu.

Inverzija oseb, njihovo spreminjanje in podvajanje vlog, ki se v različnih družabnih krogih odvija po nenapisanih pravilih, dobi še dodaten pomen: povsem naravno spreminjanje spolov in identitete, ustvarjanje nove družbe moških-žensk in žensk-moških. Spreminjanje, ki ne poteka po poteh izključevanja, ampak dodajanja, kneginja Šerbatova ni na prvi pogled le lastnica bordela, ampak je poleg kneginje tudi to. (Irena Ostrouška)

X. L. Mendez Ferrin: BRETANJA, ESMERALDINA, Pomurska založba, 1990. Zanimivost tega zaporniškega romana je nedvomno v prepletanju prvoosebne pripovedi političnega zapornika z obujanjem snovi iz bretonskega ciklusa o kralju Arthurju, ki predstavlja trpinčenemu bretonskemu internacionalnemu revolucionarju, ki se bori za neodvisnost Tagen Ate, praviljično rešitev v dolgih letih jetniškega življenja. Tagen Ata je bajeslovna dežela, nekakšen pendant Broceliandi in za vedno izgubljenim svobodnim deželam, pa najsi bo to Bretanija, Baskija, Katalonija ali pa Slovenija in seveda Galicija, katere militantni zagovornik je sam avtor. V iskanju izgubljene identitete, svoje in narodove, se jasno izrišeta kolektivni spomin in metafora merjenja moči zmagovalcev in večnih poražencev: zaporniki se po končnem uspelem uporu znajdejo pred še vedno zaprtimi vrati. (Irena Ostrouška)

PREKORAČITI OBZORJE, Iz sodobne avstrijske kratke proze, izbor, prevod, spremna beseda in opombe Silvija Borovnik, Kondor 259, Mladinska knjiga, Ljubljana 1991. Že tradicionalno didaktično zasnovana edicija Kondor tokrat razširja obzorje z vpogledom v sodobno avstrijsko kratko prozo skozi optiko Silvije Borovnik, ki skuša na 250-ih straneh ubiti dvajset muh na en mah. Prvi zamah pokoplje kar Roberta Musila, človeka s celo vrsto lucidnih posebnosti, za njim pa šarmantno cepajo še drugi pisci, vse do najmlajših, rojenih po letu 1945 (E. Jelinek, P. Rosei, R. P. Gruber, G. Jonke in J. Winkler), v obdobju, kamor sodi tudi večina zbranih besedil. Pri tem je nemalokdo doživel svoj prvi prevod v slovenščino. To dokazuje, da avstrijska literatura s svojimi simpatičnimi travmami vred našemu prostoru pravzaprav sploh ni tako zelo blizu, kakor bi nas lahko lažnivo zapeljal pogled na zemljevid. Jasno je, da kot življenje samo tudi nobena antologija ne more biti nikoli zares popolna, a gre kljub temu za spodbuden literarni korak prek Karavank v Avstrijo. Ta pa je — kot je dejal Bernhard — smrtna kazen, na katero so obsojeni vsi Avstrijci. (Uršula Cetinski)

Milan Kundera: NEZNOSNA LAHKOST BIVANJA, Mladinska knjiga, Ljubljana 1991. Kundera ustvarja s pomočjo binarnih opozicij: posameznika opredeljuje kolektiv, zasebno nastopa v paru s političnim, ... lahkost je nasprotje teže. Katera je pozitivna?

Človeku so vsakršna bremena zoprna, izjema je morda teža moškega telesa, po kateri hrepenijo ženske. Tereza ljubi Tomaža in ona je vpisana v njegov poetični spomin. Toda ljubezen-teža je odrekanje, samozatajevanje, celo sovraštvo. Tereza in Tomaž sta umrla »v teži«, ko sta se s tovornjakom vračala iz bližnjega mesteca, v katerem sta včasih prespala. Torej sta bila srečna, pravi Sabina, ki ne prenese teže in je obsedena z izdajstvom.

Zakaj je lahkost bivanja neznosna? Lahkost izvira iz minljivosti: vse je možno, ker se vse zgodi samo enkrat. Po načelu »enkrat ni nobenkrat« je vse (npr. ljubezen-

sko izdajstvo ali politično nasilje) do- in od-puščeno. Skratka: nikakršna avtoriteta ne obstaja.

V *Neznosni lahkosti bivanja* se Kundera poigrava z metafizijskim postopkom: opozarja, da si je Tomaža, Terezo, Sabino in druge »izmislil«, da bi odgovoril na (retorično) vprašanje, kaj je pozitivno. Vendar odpre še veliko podvprašanj... (Darja Pavlič)

Milan Kundera: ŠALA, Mladinska knjiga, 1991. Milan Kundera je svojo »umetnost romana« tesno prepletel z glasbeno metaforiko: govori o sedemstavčni kompoziciji, o variacijah, o pomenu naslova, v katerem je sežeta problematika celotnega dela... Model je začel oblikovati leta 1967, ko je »skomponiral« *Šalo*.

V primerjavi s kasnejšimi deli je *Šala* slogovno manj esejistična. Pisana je v prvi osebi in čeprav ima glavno besedo Ludvik, je pripovedovalec več. S svojimi zgodbami »vdirajo« v zgodbo njegovega življenja in ji odvzemajo trdno veljavnost. Isti dogodki, celo iste besede so vključene v različne interpretativne nize, med katerimi ni edino veljavnega.

Leta 1948 napiše Ludvik dekletu, ki ni sposobna razumeti šale, provokativno kartico. Obtožijo ga, da je trockist in ga izključijo iz partije. Odtlej je njegovo življenje sestavljeno iz samih pomot. Ludvik spozna, da je posameznik nemočen, ne more mu (si) naprtiti odgovornosti — kajti zgodovina je tista, ki se šali. (Darja Pavlič)

Kajetan Kovič: POLETJE, Obzorja, Maribor 1990. Pesmi tega zvezka so resnično poletne. Njihova osnovna značilnost je dozorelost, zavoljo česar se človeku poraja slutnja bližajočega se konca. Mehka in čutna pesem govori z ljubeznijo o njenem prezgodnjem koncu; toda tak konec je najlepši, saj v svojem spominu ne ohrani ničesar drugega kakor poln pogled na bujno cvetoče polje in se ob tem hote vpraša — le kaj je lepše kot to? *Poletje* je zbirka tako doživetih pesmi, da se spominjajo posameznih drobcev iz tudi najbolj oddaljenega časa, ki se nizajo vse do sedanjosti; po tem se obrnejo v prihodnost, jo previdno pregledajo, nato pa nanjo narišejo vprašaj. Toda ta je optimističen. Pesem o poletju je topla pesem, reka, ki odteka v njej v nezane daljave svoji usodi naproti, pa vsakič, kadar vodni pljuski poskoči prek zlzanega proda, odkrije še nekaj kamenčkov, po katerih jo nato nemirno ljudstvo zlahka prečka in končno doseže drugi breg. Tako. In tu se razcveta čisto pravo poletje. Še malo, pa ga bo konec. In bo treba misliti na žetev, obilno žetev. (Aleš Kordiš)

Stephen King: KRISTINA; izšlo pri Državni založbi na predvečer junijsko-julijske vojne, solidno prevedel Jure Potokar. Pri takih knjigah vedno najprej opazite vzorec, kliše, ki se potem seveda tudi klišejsko konča. Najboljši kliše je vedno eno odločilno truplo. Tokrat je to resnični mrtvec, ki se naseli v avtomobilu in z njim maščevalno upravlja, da bi lahko spet prišel do smrtniških užitkov. Zato operira v svetu, kjer mrtveci nimajo kaj delati. In to je, seveda, grozno. Potem ko imate glavnega junaka, ki po nenapisanih pravilih verjetnosti identifikacijskega mehanizma ne misli, ampak ravna nagonsko, rabite še, recimo, tri profile junakov, ki so prepričani, da mislijo ravno avtomobili. Ker to v dani situaciji ni ravno običajno, je to seveda spet grozno. In pri pisani grozi — v nasprotju s filmom, ki je pri takem zastavku

nujno obsojen na ponesrečeno ekranizacijo — ne rabite suspenza, ker to zahteva že sama pisana beseda. Odprt pripovedni prostor, ki ostane, stranski liki, podrobnosti, rock and roll komadi, ki najavljajo posamezna poglavja, to so stvari, s katerimi se zamotite takrat, ko bi se najraje prestavili v neko nepomembno ameriško mesto. Skratka: prav nič vam ni treba **misлити**, misliti o naraciji, logičnosti zapleta, razpleta itd., skrbeti, da ne boste izpustili kakšnega pomembnega stavka. Lahko samo občudujete pisateljevo obrtništvo, razvlečeno nakladanje in Stephen King je prav gotovo eden najboljših tovrstnih literarnih obrtnikov, kar jih poznam. (Aleš Pogačnik)

Zsuzsanna Gahse: EINFACH EBEN EDENKOBEN, Passagen, Wieser, Klagenfurt—Salzburg 1990. Pisateljica se znajde v neznatnem nemškem mestecu, kamor pride pač pisat; to je tipična predstavnicca ljudi svojega poklica. Tuja v svoji deželi in domača kjerkoli v tujini, si nadene ime, s katerim se želi kar najbolj približati svoji vzornici, za katero se kajpak ne izreče izrecno. Razdvojena, kakor je, se primerja s sonato; tudi ta je sestavljena iz treh stavkov, zato ne smemo ob koncu vsakega navdušeno ploskati, počakati moramo na iztek, da vidimo, kaj nam ima ponuditi v celoti. Triperesna deteljica se čudi sama sebi in svoji originalnosti, svoji drugačnosti, vabi občinstvo, naj jo vendar občuduje, saj ni pogosto najti kakega tako redkega primerka. A ti primerki neusmiljeno vztrajajo pri svojem; junakinja je neumorna v svojem delu, toda njeno delo postaja vse bolj razdrobljeno, saj se vedno pogosteje ukvarja recimo s hojo, še bolj očitno »dejstvo pa je, da često gledam skozi okno, kajti to je lahko in prav prijetno opravilo«. Hipermodernizem s svojim specifičnim strukturiranjem in nizanjem pripovednih sekvenc (ki so vse prej kot to) je več kot vzoren. Avtorica zori namreč v samem središču t. i. srednje Evrope. Vsekakor knjižica, vredna pozornosti. (Aleš Kordiš)

Janko Ferk: SEDIM OB ROBU DEŽEVNE KAPLJE, Državna založba Slovenije, Ljubljana 1991. V Državni založbi Slovenije je prišlo do neke vrste interne menjave. Avstrijsko-slovenskega pesnika Gustava Januša je zamenjal njegov rojak, pesnik in prozaist, po sili razmer tudi publicist, sicer pa pravnik po poklicu, Janko Ferk. Taka menjava pravzaprav ne pomeni zgolj »vnašanja nereda v nasprotnikovo moštvo«, ampak predvsem in samo nadaljevanje tradicije ali poslanstva (kakor pač hočete) založbe, ki bolj ali manj zvesto uvršča v svoje redne letne programe tudi avtorje iz zamejstva. V okrnjenem spomladanskem paketu tako najdemo tudi pesniško zbirko *Sedim ob robu deževne kaplje*, ki nadaljuje pesniško tematiko, ki jo je Ferk sicer razvil že v svojih prvih pesniških knjigah (Hladni ogenj, SIC, Celovec 1979; Samoumevnost nesmisla, SIC, Celovec 1981); Smrt in Ljubezen. Dve večni pesniški temi, ki se v pričujoči zbirki kar se da tesno prepletata. Po tem spet zapisujeta vsaka zase. Tanatosu se pridružuje Eros. Smrt je opisana precej skopo, brez vsakega pesniškega okrasja, medtem ko je ljubezen opevana in izpovedovana domala baročno razkošno, kot velika maša. In ob koncu presenečenje, ki je sicer napovedano že na samem začetku: »Pogumni bralec / bo bral / vsebino / kakor pesem.« Knjiga kot kompleksna celota, kot razgled po vesoljnem svetu, kot doživljanje smrti skozi »poveličano ljubezen«. Bodite pogumni in sedite na rob deževne kaplje. Na dlani, tako rekoč, boste imeli ves svet. (Tadej Čater)

Željko Kozinc: POT PODOB, Mondena, Grosuplje, 1991. Morda bi lahko rekli, da izpovedni modus zadnje Kozinčeve zbirke ostaja v risu njegovih prejšnjih zbirk (*Jastrebja zibel, Kača*), da se *Pot podob* po svoji dikciji v ničemer ne razlikuje od poezije, kakršne se na Slovenskem piše zelo zelo veliko. Morda bi lahko tudi rekli, da so pesmi, zbrane v tej knjigi, še ena izmed mnogih variantnih izpeljav tipične poetične zasnove pre mnogih sodobnih avtorjev, pri kateri gre za to, da se bolj ali manj jasno razvidno sporočilo »dekorira« po modernistično koncipirani, ali bolje, po modernistično razvezani metodi in to tako rekoč brez posledic za celostni učinek teksta: tekst razpade na sporočilne in oblikovne elemente zaradi pomanjkanja avtorjevega osebnega eksistencialnega pečata, ki predstavlja kohezivno silo, s katero se ti elementi združujejo in ki omogoča, da poetična oblika ekstenzificira sporočilo, ga naveže na nove in nove kontekste in s tem odzrcali tudi piščevo in bralčevo — in na sploh človekovo — vpetost v pomenski kozmos (celoto) in njegovo zoperstavljenost niču. Morda bi torej lahko rekli le to in potegnili črto, vendar menim, da bi bilo neumestno zamolčati neko nedvomno neponarejenost, ki je v Kozinčevi želji najti svoje posebno pesniško in človeško življenje in ki ga je, čeprav je ostala predvsem želja, tako v tematskem (Thomaskantor) kot v izraznem pogledu ne le enkrat popeljala prek prazne poetografske manire. (Brane Senegačnik)

Ivo Frbežar: KDO ME JE VIDEL, Mondena, Grosuplje 1991. Zbirka *poetičnih črtic* z naslovom *Kdo me je videl* pesnika in pisatelja Iva Frbežarja izrazito izstopa iz konteksta t. i. »mlade proze« (se pravi ustvarjalnosti slovenskih prozaistov, ki nastopijo v osemdesetih letih) ne le po svoji vrstni opredelitvi, ampak, kar je mnogo pomembneje, po svoji duhovni atmosferi. Različnost in nemodnost svojega pisanja Frbežar torej ne le razglasi s podnaslovom svoje knjige, temveč ju v tekstih tudi udejani. S tem, ko spet postavi v ospredje z bralčevega aspekta neposredno izkušnjo literarnega besedila (in paralelno temu s piščevega aspekta žanrsko nerazslojeno zavest in neposredno izpoved), prekrši prvo priljubljeno pravilo mnogih »mladih prozaistov«, po katerem se podoba, vrednost, pa tudi recepcija teksta bistveno določene z vnaprej danimi, objektivnimi žanrskimi merili, kot so npr. tematika, kompozicija, stilna podoba. Še odločneje pa se odmakne od njih, ko s svojo »poetično«, na temelju doživljaja izpisano prozo zavrže nadvse škodljivo in zopno prepričanje o *dveh nezdružljivih principih proze in poezije oz. o njihovi temeljni različnosti*. Čeprav Frbežarjeve črtice niso pretirano izvorno delo in je njihov duktus mestoma preodkrito navezan na tradicionalne vzornike, je njihov nezanimljiv pomen v opozorilo, da je visoka literatura nastajala predvsem kot korelat duhovnega življenja in ne kot zvončkljanje z retoričnimi figurami in žanrskimi prijemi. Po mojem najboljša knjiga iz letošnje bere Jurčičeve knjižnice. (Brane Senegačnik)

Goran Gluvić: NAVADNA PRIPOVED O JEZNM JANGESZU, Mondena, Grosuplje, 1991. Gluvićev jezni Janesz je pravzaprav klasični roman romantične deziluzije — tako bi ga opredelil gospod Lukacs — saj imamo opraviti z nadvse neprilagodljivim junakom, ki ga muči predvsem manija po totalni obveščenosti. Vsakršno normalizacijo te želje mu pokvarita Rabelj, s katerim se redno srečuje v sanjah, in pa zla sreča, saj ob obilici nesreč redno konča v bolnišnici. Tadvda »eksterna« elementa držita pripoved v vodah umetniškosti, saj bi sicer Janeszovo čudaštvo prav lahko brali kot klasičen primer shizofrenije, torej bolj psihiatrično razpravo kot beletrijo. Tako pa gre za mestoma prijetno ironičen tekst, ki sicer relativizira vse »ve-

like« ideje do te mere, da razumnega jedra ni več mogoče odkriti, omogoča pa zanimiv današnji pogled na minulo idejnost — predvsem sveta konec šestdesetih. Gluvičeva interpretacija — kot avtor podobno neoprijemljivih dimenzij nastopa v romanu tudi sam — je razumljivo rahlo resignirana: roman je namreč dokument klasičnega »upiranja brez razloga«, prava repriza wertherjanstva, ki se je v slovenski literaturi obdržalo predvsem v poeziji, ponoven vznik pa grozi ob razbohotenju tako imenovane »zgodovinsko zatirane« proze. Gluvičev roman se, hvala bogu — zaradi omejenih dodatkov — patetični utopitvi izogne, resnična škoda pa je, da *Navadne pripovedi o jeznem Janeszu* nismo brali leta 87, ko je nastala, ampak jo dobivamo v roke po presenetljivem *Jahalcu 20. stoletja*. (Tone Vrhovnik)

Tugo Zaletel: UMRI STOJE ALI ZGODOVINA TI BO HVALEŽNA, Mondena, Grosuplje, 1991. Prozni prvenec Tuga Zaletela je kratek v prvem delu romaneskni tekst, ki se kasneje prevesi v zbirko novel. O sklenjeni zgradbi bi potemtakem dokaj težko govorili, velja pa se osredotočiti na prvi del knjige, ki kljub kratkosti nosi attribute romana: gre za dogajanje avtentične »pisateljske noči« oziroma srečanja prvoosebnega pripovedovalca s fiktivnim junakom, prevejanim lažnivcem in pijancem Phillom Rogersom. Avtor iz Rogersa iztisne razvežano in raznoliko štorijo, jo v sekvencah gostove odsotnosti še sam vodi v vsemogoče ekskurze, celoto pa ne-skromno propagira kot genezo nesmrtno slovenske literarne umetnine: nasploh imamo pred seboj tako anarhoiden projekt, kakor ga Slovenci menda še nismo imeli časti držati v rokah. Žal je knjiga dokaj nespretno urejena, saj za omenjenim udarnim tekstom spoznamo prek novel skorajda popolno genezo Zaletelovega proznega ustvarjanja, ki jo v najkrajšem lahko označimo spogledovanje in ironično zanikanje slovenske »mlade« proze vse od 70-ih pa do domačega postmodernizma. Brano od sredine prek konca do sredine: napoved kar se da zanimive pisateljske kariere. (Tone Vrhovnik)

Jaša L. Zlobec: OB NAJVIŠJI URI, Državna založba Slovenije, Ljubljana 1991. Po dolgem času se Jaša L. Zlobec, po novem poslanec v slovenskem parlamentu, slovenski bralski publiki — predvsem tisti pesniški — predstavlja kot literat. In to pri založbi, pri kateri je izdal pesniški prvenec; da bo pa ironija še večja, se tudi nove pesmi, razdeljene na devet pomenljivo naslovljenih ciklusov, navezujejo na časovnost oziroma drugače, naslov knjige je podoben kot pri prvi knjigi, *Mlado jutro*, stvar afekcije do časa. Seveda je od prve do zadnje pesniške knjige minilo petnajst let, obdobje, v katerem je pesnik tako literarno kot »vobče« dozorel. Zato lahko pričakujemo pesniške izdelke, ki črpajo iz osebnega izkustva, iz lastnih predelav izkustev in spoznanj. Zlobec se loteva zlasti dveh široko zastavljenih tem: ljubezni in družinskega življenja; nanju pa se respektivno vežejo različni, pa zato večni pesniški motivi: sanje, dom, svet, otrok, žena, strah, veselje, smrt, rojstvo, jesen, pomlad, mladost, starost... Taka refleksivna lirika izžareva precej otožnosti in razočaranja, žalosti in zavedanja človeške nemoči. Zaradi tega je močno razpoznaven in najbrž namenoma poudarjen ton resignacije, čustvene otopelosti, telesne shiranosti in ne nazadnje vonj smrti (trenutek se ustavi / svetleča mrzla ura / zapestje otrdi / in čas odteče). Doživljajske in pomenske pesniške plasti pesnik dostikrat konkretizira ali pa jih v nasprotju s tem mitologizira, največji obup in stisko človeka pa kot po pravilu zavije v ljubezenski omot (saj ni treba drugače / kot da me pogleda / in bo cvetoča lipa / dišala / kar naprej in naprej). Sicer pa — mar ni isto počel Zlobec že v prvi knjigi? (Tadej Čater)

Boris A. Novak: OBLIKE SVETA, Založba Mladika, 1991. Oblike sveta niso karšnakoli pesniška zbirka, ampak nekaj prav posebnega: v njej je nanizanih prek petdeset pesniških oblik, in to vsaj dvakrat. Boris A. Novak izbrano posodo najprej dodobra opiše, potem pa napolni z žlahtno vsebino. Rezultat je očarljiv — tako duhovitega in igrivega literarnega priročnika še ni bilo! S *Pesmarico pesniških oblik* se poučite, kako napisati ali kaj je ... limerick, luna, pantum ... (in preberete prvo slovensko pesem v naštetih in še nekaterih oblikah),

... definicija — pesniška oblika, ki si jo je izmislil Boris A. Novak (npr.: »Pesnik je vrtnar tišine.«)

... sonet, gazela ali kaka druga bolj tradicionalna in uveljavljena oblika.

Komur ni do pouka, naj ne pogreši sladkosti. (Darja Pavlič)

Marcel Proust: COMBRAY. Spremnna besedila Marjeta Vasič, prevod in opombe Radojka Vrančič. Državna založba Slovenije, Ljubljana 1991, zbirka Klasje. Combray je naslov prvega dela knjige *V Swannovem svetu* in hkrati temelj celotne zgradbe obsežnega Proustovega opusa *Iskanje izgubljenega časa*. Ravno v Combrayu pripovedovalec namoči magdalenico v lipov čaj, tu je že skiciran ves tisti svet, ki se mu je bolelni in v umetnost potopljeni Proust posvečal vse življenje. Zadeva je torej nad vse primerna za šolskiško rabo, v katero je obnovljena zbirka Klasje po sofisticaciji Kondorja usmerjena; zato je knjiga opremljena s podatki o avtorju, pregledom velikih zgodovinskih dogodkov v avtorjevem času in izčrpnim uvodom, ki kljub srednješolski mladezni primernim poenostavitvam spominja na izčrpnost in tehtnost tistih iz Sto romanov, po sami literaturi pa najdemo tudi cel kup vprašanj, ki bi si jih ob in po branju dela morali postaviti. Ta prevod Prousta — že četrti po vrsti — pa hkrati dokazuje, da je klasik precej dolgočasen — kljub temu mu pomembnosti znotraj modernega romana ne more nihče odrekati — in da je uvod v njegov mega opus res treba prebrati, ostalega pa ne. (Zvonko Hribar)

Valentin Cundrič: VARŠČINE, Kulturno umetniški klub Tone Čufar. Jesenice 1991. Cundričeva proza nam tokrat prinaša zgodbo različnih spominov, ki so zasnovani kot nekakšen povzetek vseh davnih avtorjevih zgodb ali spominov. V njej na delno avtobiografski način pripoveduje o svetu, ki je časovno in prostorsko umeščen v domače kmečko okolje. Tematsko raven tako poplavlja izliv avtorjevih osebnih doživetij in razmišljanj, močno v senci ljudske tradicije. Še bolj je pa raznovrstna stilna podoba te proze. Ob tem so tu in tam posejani narečni izrazi manjši problem; večjega predstavlja do nezavesti sproščeno, navidezno naključno in nehoteno kovanje izrazov. Za te se zdi, kot da zanje prav zares ne obstajajo sicer vsem znane besede, ki bi jih mogle povsem nadomestiti. Cundričeva proza nam prikazuje samega avtorja (in še bolj njegovega bralca), kako je neizmerno fasciniran nad mnogolično pojavnostjo besede in njenega zapisa, besede in njenega pomena, njenega zvena. Tako nastaja nasladno eksperimentiranje s slovenščino, latinščino, nemščino, spet slovenščino in kar je še takih jezikov. In kljub temu obstajajo najbolj žive stoletne sanje naših praočtetov, dosti bolj kakor vsi jeziki, če bi jih tudi zmešali skupaj in jih zalučali tja v sredino zavesti, kjer se nekje pletemo vsi mi. (Aleš Kordiš)

Ivan Črnič, SKARABEJEVA DUŠICA, Emonica, Ljubljana 1990. Skarabejeva dušica ... zbirka pesmi, ali bolje: pesnitev, je strasten boj za skriti svet zakrite resničnosti sveta, ljudi, človeka. Strast je ime vseh občutij te poezije: slovesna zbranost, sveta jeza, neznosna nestrpnost, oboževanje, zaljubljenost. Avtor vodi boj z neusmiljenim, mestoma ironičnim in tudi ciničnim sesuvanjem polovičarskih, površnih pojmov in vrednot, ki zakrivajo »božje kraljestvo«; pot »prevrednotenja vrednot«, ki nujno poteka na terenih destrukcije, se pogosto prekrije s čisto dekadencijskimi težnjami (»Kdor greši z nedolžno in lepoteželjno dušo, opravlja delo, Bogu prijetno, in z vsakim grehom se bliža popolnosti, se bliža večni lepoti, ki je večni greh,« citira avtor Cankarja ob začetku zbirke). Ivan Črnič je genialen tkalec besed, pravi Kolumb novih pomenskih obzorij v jeziku — verjetno na slovenskem ni pesnika, čigar poezija bi bila tako polna divje bogatih whiteovskih metafor in lauréamontovskih imperativov in kontradikcij. Njegovim pogosto naravnost briljantnim in fantastičnim verzom kljub temu mestoma skoraj povsem »zmanjka diha«, tako da sicer izredno napeta »igra čutnih razmerij in moči« postane neobvezna igra šaha proti neznanemu nasprotniku, vlečenje nesmiselnih potez — odvečnih pojmov in besed. Vendar pa, ponovno, kljub temu, Skarabejeva dušica prinaša ne le toliko besed in verzov, kolikor jih povprečni slovenski pesnik objavi šele v treh, štirih zbirkah ali celo šele v »romanu«, temveč tudi toliko biserov, odkritij in še-ne-raziskanega, da se potrpežljivost — vsem, ki ohranjajo pogum za tvegana potovanja — preprosto spleča. (Rok Zavrtanik)

Radovan Hrast: ČAS, KI GA NI: preprosta povest o človekovi usodi. — Mladinska knjiga, Ljubljana 1991. Spremna beseda Rado Bordon. Že več kot deset let je od prve golootoške uspešnice, Hofmanovega romana *Noč do jutra*, zato se komu morda zdi, da je tema morda že izčrpana, da je o Golem, ki je medtem postal turistična atrakcija, nemogoče pisati, ne da bi se ponavljali. Hrastova knjiga dokazuje ravno nasprotno; če je bila v začetku tema zanimiva predvsem velikim pripovednikom, ki so imeli za seboj že velike opuse (Isakovič, Zupan, Torkar), hkrati pa dovolj veliko teoretsko zaledje, da so se lahko vedno sklicali na »izmišljenost« njihovega pisanja, da stvari, ki jih pišejo, niso »resnične«, pa je šele v zadnjem času, ko o kaznovanju drugače mislečih »že vse vemo«, nastopil čas za prave spomine, za veristično pisanje prizadetih brez literarnih pretenzij. In takšno je tudi Hrastovo pisanje; osupljivo, prizadeto, bolj dokumentarno-veristično kot literarno. Verjetno pa je Hrastovo pisanje skrajni dosežek golootoške literature, tista skrajna meja, po kateri postane Goli enak vsem drugim literarnim kronotopom. (Matej Bogataj)

OD TALIJA DO TORIJA: zbornik ob prvi desetletnici Gledališča Ane Monró, izdala in založila ZKOS, Ljubljana 1991. Dramska knjižnica, Linhartovo izročilo. Najradikalnejši slovenski ludistični avtor in režiser, Andrej Rozman-Roza, je duša in motor enega redkih domačih »znižanih« gledališč, ki izrablja žlahtne izkušnje klovnerije in cirkusa na eni in uličnega gledališča oziroma neoavantgardnega happeninga na drugi strani. V zborniku najdemo ob uspešnicah gledališča — 1492 ali Ali lahko predvojna striptizeta danes sploh kaj pokaže, Rdečem žarku, Sanremtorju Shwakeju, Georgeju Dandinu, Cirkusu Kanskem, Zlatem jabolku, Insektemu in ostalih dramskih štiklcih — še songe PAM-ovca Roze, slikovni material in študijo

članice GAM Mojce Dimc o neinstitucionalnih oziroma alternativnih gledališčih v Ljubljani. Zbornik je vsekakor lep prikaz vzpona Gledališča Ane Monró in Rozovega pisanja, ki tudi po Jesihovem in Filipčičevem odklonu ostaja na ludistični poti. (Zvonko Hribar)

Bojan Rauter Kosič: MODROST UKROČENIH SANJ, Unipar, Koper 1990. Izrazito introvertirano delo pisca, ki je očitno prebral precej parapsihološke literature, preučeval različne veje psihologije in se poglobljal v skrivnosti ezoteričnih znatnosti, nam podaja izjemno zanimiv opis samo njemu lastne magijske kreacije realnosti, ki jo lahko izvaja oziroma uresničuje s pomočjo svojih t. i. »budnih sanj«. Knjiga pravzaprav pomeni nekakšen psihoizlet v zapleteno, razmišljujočo in razvijajočo se duševnost oziroma zavest avtorja knjige, seveda ne brez koristi za pozornega in odprtega bralca, kakršnih pa zaradi pretirano zakompliciranega sloga pisanja najbrž ne bo prav veliko. (Marjetka Jeršek)

Jim Morrison: GOSPODARJI, Soufeater, Ljubljana 1991. Ker se dogodki »dogajajo zunaj dometa nešega razumevanja ali kontrole«, »naša življenja živijo za nas.« Kaj nam torej preostane? Legendarni pevec in vodja skupine The Doors pravi, da nam preostane le »zasušnjevanje drugih«. In zaradi tega se tako ali drugače, če parafraziramo Morrisona, v nas samih porajajo posebne zaznave, iz katerih se oblikuje ideja o Gospodarjih. Ti nas »tolažijo s podobami«. Podarjajo nam knjige, razstave, predstave, koncerte in kino. (Morrison se navdušuje predvsem nad kinom.) Nas, skratka, zbegajo, porinejo v tok umetnosti, s katero navsezadnje »slavimo naše suženjstvo«. Ja, to so in taki so naši *Gospodarji*, ki jih je Jim Morrison skupaj s pesnitvijo *Novi stvori (New Creatures)* izdal leta 1970 v prostovoljnem izgnanstvu v Parizu, samo nekaj mesecev po dokončnem razpadu Doorsov in samo leto dni, preden so našli njegovo alkoholisirano, 140 kg težko telo v banji nekega pariškega bordela. Njegovo zadnje dionizično videnje, njegov poslednji flash-back pred duhovno smrtjo, je v slovenščino prevedel in v samozaložbi izdal prijetno skrivnostni Soufeater. (Tadej Čater)

Ivan Cimerman: DVODOMCI, Prešernova družba, Ljubljana 1991. Knjiga nam prinaša *novle in črtice*, življenjske zgodbe ljudi, ki so tako ali drugače postali tujci v lastni deželi, kraju, celo v lastni družini. Gre predvsem za izseljensko branje, zapleteno v izgubo osebne identitete na eni in v izrazito svetovljanskost nasproti doma ustaljenim vrstnikom na drugi strani. *Dvodomci* pripovedujejo zgodbe svojih življenj, kakršne so nastale v bližnjih in daljnih deželah, tostran in onstran velikih luž; pisane so v preprostem slogu, lahko doumljivem vsakomur, tudi Slovencu, ki je le malo let preživel v teh krajih. Mestoma nam pisec postreže celo z domiselnimi liričnimi, že kar filozofičnimi vložki, a le za boljši okus, saj je njegov glavni namen povedati zgodbo. Knjiga je tekoče branje, zlasti po zaslugi avtorjeve dobrosrčnosti, ki pušča svojim *malim velikanom* povsem prosto pripoved, tako da jo ti pripovedujejo na dolgo in široko. Ker verjetno niso prav posebno poučeni o literaturi ali o tem, kako se dela zgodba (novela, črtica), seveda pogosto zahajajo v ponavljanja ali zaidejo s prvotne poti. Tako napako ima pa tudi izbor teh zgodb, ker so kar nekam preveč podobne druga drugi. Vse povedano daje slutiti, da utegne biti zajetno zasnovana knjiga le redko vzeta v roke našega povprečnega bralca, čeprav ni izključeno, da bi mogla postati, recimo, čez lužo prejkone uspešnica. (Aleš Kordiš)

PESNIKI NA KASETAH

**TOMAŽ ŠALAMUN, JURE DETELA,
IZTOK OSOJNIK, ESAD BABAČIČ
& ALEŠ DEBELJAK**

berejo svoje pesmi na dvojni kaseti (2 x 45 minut) z naslovom

GOVOREČI PESNIKI
Cena 350 SLT

MATJAŽ PIKALO
bere svoje pesmi iz zbirke

V AVTOBUSU
Cena 180 SLT

Kasete lahko kupite v knjigarni *KARANTANIJA* na Starem trgu 21 v Ljubljani ali pa jih naročite po pošti oziroma po telefonu med 11. in 14. uro (tel. 061/319-662) pri *Založbi FV* (Škuc-Forum), Kersnikova 4, 61000 Ljubljana.

