

LITERATURA

POEZIJA

Aleš Šteger
Jure Jakob

PROZA

Milan Dekleva
Nedeljka Pirjevec

BERNARD-MARIE KOLTÈS

B.-M. Koltès
Pascal Froment
Jean-Marc Lanteri
Peter Stein
Bruno Boëglin
Lluis Pasqual

ZADNJA IZMENA

Herta Müller

REFLEKSIJA

Alojzija Zupan

PREVOD

Danijel Dragojević

KRITIKA

Urban Vovk
Samo Kutoš
Nataša Bavec
Andrej Koritnik
Primož Čučnik

ROBNI ZAPISI

št. 85/86

JULIJ / AVGUST 1998



Poezija	1	Aleš Šteger: <i>Po prečni poti</i>
	5	Jure Jakob: <i>Pesmi</i>
Proza	9	Milan Dekleva: <i>Z bliskom v krempljih</i>
	16	Nedeljka Pirjevec: <i>Žerjavica</i>
Bernard-Marie Koltès	40	B.-M. Koltès: <i>Roberto Zucco</i>
	85	Pascale Froment: <i>Succo/Zucco</i>
	87	Jean-Marc Lanteri: <i>Ptica in labirinti</i>
	99	<i>Zakaj si znorel, Roberto?</i> (Anne Laurent – Peter Stein)
	108	<i>Družinske zgodbe</i> (Anne-Françoise Benhamou – Bruno Boëglin)
	111	<i>Hamlet XX. stoletja</i> (Jean-Claude Lallias – Lluís Pasqual)
Zadnja izmena	116	Herta Müller: <i>Živalsko srce</i>
Refleksija	132	Alojzija Zupan: <i>Žensko in ptičje</i>
Prevod	158	Danijel Dragojević: <i>Pesmi in eseji</i>
Kritika	186	Urban Vovk (U. Zupan: <i>Nasledstvo</i>)
	189	Samo Kutoš: (<i>Interpretacije – D. Pirjevec</i>)
	195	Nataša Bavec (B. A. Novak: <i>Po-etika forme</i>)
	207	Andrej Koritnik (R. Šeligo: <i>Uslišani spomin</i>)
	212	Primož Čučnik: (W. Gombrowicz: <i>Dnevnik</i>)
Robni zapisi	218	Berger / Debeljak / Doyle / Drakulić / Gradišnik / Jančar / Kersnik / Kovač / Kreft / Žižek

POEZIJA

Aleš Šteger

Po prečni poti

Tudi ob meni hodi tista roka
Kot ob tebi, tudi jaz rabim drobne
Skrivnosti in prečne poti, ki so moje, ki so
Tvoje, tudi jaz jih imam: nobenih
Dokazov. Odmeve sledi.

V tem času,
Tem nakopičenem, tem hladnem, tem
Požaganem času: me boš spustil skozi?

Avtomobilska plutovina, shizofrenost resnic,
Informacije se po kanalizacijah
Stekajo v polže ušes, ki te ponoči
Počasi premikajo iz hiše v hišo,
Nekemu drugemu, drugemu času
Naproti.

Izza ljubezni prihaja tisti
Nekdo, ki ga čakaš: besedni ranocelnik

Prihaja in prinaša dlan,
 Poraslo z zvezdnim lišajem, v bisagi.
 Ne da ga srečaš, ti jo pokaže,
 In še enkrat, in v njej tega, ne tega,
 Tega drugega, tega tretjega, tega tujega,
 Ki ga spiralno srečuješ.
 Pokaže ti in ti ukaže.
 A ti ukaže, ukaže ti Alfa, ukaže ti Auschwitz, ukaže
 ti Asska.

Ukaže ti reči:
 Tudi ob tebi hodi tista roka
 Kot ob meni, tudi tebi rase
 Iz ust beseda drevo.

Na njeno razbrazdano skorjo potrkaš.
 Štiriindvajsetkrat gre vsak udarec
 Po pnevmi nazaj v praznino.
 V njo upaš, odpiraš, v njo stopaš: tam si,
 V tesnem, v lastnem, v zimzelenem imenu.

Nobenih dokazov: odmevi sledi.

Odzunaj: dotiki posušenih bilk v
 Samoglasnikih. Kreпки štori. Pisava soli.

Odzunaj: mati se spremeni v očeta.
 Zraste ji ud. Z njim piše pisma v prihodnjo
 Preteklost. Napiše jih in povije
 In z jezikom zariše nanje polževo pot,
 Po kateri te bo odposlala
 Brez naslovnika.

Vrni se! Vrni se! Mogoče ni prav,
 Kar si storil. Mogoče ni prav,
 Kar bi lahko storil, pa nisi. Mogoče ni
 Prav, da veš, da bi lahko, toda nisi, ker,

Če bi, bi storil, da, storil bi
 In si domišljjal, da si vedel, kar si,
 A ne bi, kar nisi.

Stori!

Pojdi!

Naj bodo slani – tvoji podplati; tvoje dlani,
 Naj bodo grobe, ranjene,
 Naj bodo vrnjene.

Pridi! Pridi! Pridi!

Pridi bliže z drugim telesom, tja,
 Kjer si, med drugimi bori, drugimi časi,
 Lipicanci ližejo grive v mrazu in je
 Šepet v ožini:

Zrak, me boš spustil skozi?
 Čas, naplavi spet podkev.

Pridi bliže po svetlikajoči se slini
 In se ne boj: pogumni jočejo smolo, ko si sledijo.

Ne boj se:

Tudi ob meni hodi tista roka
 Kot ob tebi, tudi meni raste
 Smrt na obrazu, ki je drug, ki je tretji,
 Velika je že, že spušča glasove, že hodi
 Iz oči v oči, iz dneva v dan.
 Ko bo odrasla, bo imela moje in tvoje ime,
 Ki bo gledalo iz notranjosti debela
 Golosek šibkih. Erozijo resničnosti.
 Sneg.

Odzunaj, na štoru, sem sedel, na štoru,
 In pisal, kar je bilo notri, in
 Povem ti: drevo je še stalo,
 Drevo je še raslo, Aleš.

Čprav nisi bil tukaj:
 Na tvojem čelu sem videl govoriti
 Vodni odtis Heideggrovih
 Ustnic.

Der Tod ist

Kadil si, ko so govorile,
 In vedel: v tem delu
 Sebe si nisi odkopal vodnjaka.
 V tem delu se boš utopil.

Dein blindes Haar

Odložil sem.
 Nisem mogel gledati,
 Kako pod tresočimi prsti ugasneš
 In odpihne tudi to

Sulamith

Jure Jakob

Pesmi

Štirje poskusi za dvojino

1.

Pridi z golimi sencami pridi temna
 med poletnim drevjem sklonjenim
 z vonjem v stopinjah pridi
 da me bo vleklo kot žival v čredi
 pridi z vencem ali brez
 z bršljanom v ožilju ali z lovorom
 v očeh
 pridi nama v kri ki ji jo spuščava
 v čakalnici razdalje
 pridi zadnjič
 če že nočeš priti prvokrat

2.

Nežno me odlomi kos kruha
 in me použij
 globoko v tebi te bom čuval
 in pestoval najine drobne klice
 nežno me čuti in sleci tenko skorjo
 z vzhajajočega trebuha
 pripravljen sem da si postrgaš po prepokani lupini
 in iz belih opeklin zamesiš nove hlebce

ki jih boš s črnilom povila v papir
 kamor sva se izlistala
 za hip
 potem se zbriši kakor se briše sipina
 v nove gube molka
 se zvrtniči nežno bela moka
 s pripravljenostjo kvasa ki je ostal v tebi

3.

Pod kožo krvavijo žile
 prisloni se in čuti
 kako je če si
 prekrvavljeno
 vase uvozljan
 prisloni in poslušaj
 oddaljevanje rečnih strug
 poslušaj ledenike ki se lomijo
 v rdečo skorjo
 vse pod kožo vse
 nevidno me poslušaj
 ko ti govorijo kaplje
 tekočine
 kje si ko ti sikajo
 nemočno pod povrhnjico
 krvavitve ki te odnašajo
 na mestu
 sva
 pod kožo se nama dogaja
 pod lupino se sipljeva
 ko si prisluškuješ
 ti grmi kot slap
 na kateri strani sva
 prekrvavljeno
 vase uvozlana
 kri

4.
 Ujetnik
 v ujetnikovem jeziku
 hrapavo meso se liževa po straneh
 med stenami jezika
 prasketajo zublji
 s katerimi jetnišnica boža
 po prostorih svojih dvojnih sten
 kjer si redki nepobegli ujetniki
 z ustnami sesamo ključe
 da so mehki voljni voskavi
 v čakanju ko se razmika čas
 jih predamo redkim novim
 žilam ki jih čaka vosek v ključu
 in rastemo potešeni z veliko žejo
 ker je vosek kakor voda večer in vsepovsod
 najbolj
 v ujetnikovi kapniški ujetosti

Dvakrat izdvojena

V tišini sva, dva, vedno dva.
 Zdi se, kot da je oddaljenost čudna glasba,
 ki spi v šibko pleteni glavi prostora,
 in čas je počasi, skozi zobe, momlja.
 Sliši se kot približevanje, toda v resnici
 se ne bliža: gosti se.
 Ko stegnem roko proti njej,
 mi zavalovijo žile in zaprosijo, naj se umakne,
 morilsko dišim. Zato se bojim nežnosti,
 ki mi jo vleče iz koticov oči, uperjenih vanjo.

Grozno je, ker ona ne ve, ker nihče ne ve.
 Razen diha, ki je ločen od pljuč, diha,
 ki drži šivanko, zalesketano med ljudi,
 da bi oznanjalo žalost in mirno upanje,
 trdo skrito v redke vbode.

Vrata se zapirajo in trkanje v stari uri,
 Vzidani v nas, duši svoj odmev. Ves napor,
 ki me svetli, ko padam, je trganje
 mesa s kosti, da se sprostijo pojoči
 curki medenine, nastrgane skož čas.
 Medene snovi, ki v strasti zvija kače,
 ki levom razširja potne pore
 in ki v sebi grize prah sonca,
 tega božjega izgubljenca.
 Napor dihanja, ki ubija tako dolgo,
 kot je dolgo življenje. Ki tiša
 zaljubljene premike krvi in se oprezno
 plazi skozi zamolčana vprašanja, skozi trepalnice
 nad voščeno belino beločnice, razlite.
 Ki pljuča zaobljublja škrgam
 in naju vodam, iz katerih
 sva se dvakrat izdvojila
 in ki sva jih morala, morala
 popiti.

PROZA

Milan Dekleva

Z bliskom v krempljih

Vidiš ga, kako prihaja po dolgem hodniku, in veš, kaj bo sledilo. Želodec zadrgeta in se skrči, mehur se hoče izprazniti. Roke zatlačiš v žep, se obrneš in odideš proti stranišču. Mirno, si dopoveduješ, da ne bo opazil strahu. A telo te izda, koža te izda, smrdiš po strahu, izparevaš strah kot konj, ki ga vlečejo v klavnico. Na hrbtu čutiš njegov pogled in veš, da se ti bliža. Ko hočeš prijeti kljuko, te odsune in ti s telesom zastavi pot.

"Hej, a te lulat?"

Stisneš ustnice, da ti zobje ne bi šklepetali, mu pogledaš v mrzle, porogljive oči, pokimaš.

"Je huda nuja?" se zadovoljno slini.

Pokimaš.

"Te bom pospremil. Tvoja mamica mi je naročila, da moram paziti nate, in stranišča so nevarna. Saj veš, lahko ti spodrsne na ploščicah in si zlomiš vrat. Bi imel rad zlomljen vrat?"

Odkimaš. Čutiš, kako te zgrabi za ovratnik in povleče za sabo. V stranišču ni nikogar, le hlad in tišina. Klici, smeh in vreščanje otrok na hodniku se oddaljujejo. Ta hip pogrešaš hrup, pogrešaš množico. Razmišljaš živalsko: z zobmi, z nohti, s stegni. Odkimaš.

"No, vidiš," reče, napne ustnice kot trobentač in pljune na tla, pred tvoje copate. "Vidiš, Miško, kako spolzka so tla?"

Prikimaš. Čakaš, da bo čas prinesel spremembo, odrešitev, olajšanje. Morda bo kdo z ulice vrgel kamen v straniščno okno in povzročil preplah.

Morda bo v Džeka treščila strela z jasnega, morda bo dobil astmatični napad, morda ga bo vrglo po božje in se bo začel sliniti in peniti, se zvrnil po tleh in si razgrizel jezik. Svoj zoprni, prostaški, svinjski jezik. Čakaš na čudež, čeprav veš, da ga ne bo, da čas nikoli ne prinese odrešitve.

"Nisem Miško," izhropeš. "Lan sem. Ime mi je Lan."

"Lan, zmeraj posran," odvrne in se ti reži.

Dlani se ti, proti tvoji volji, stisnejo v pesti.

"Ha, Miško, končno," izcedi skoz porumenele zobe, nad katerimi poganjajo pravi pravcati moški brki. "Si se odločil?"

S strašnim naporom razkleneš prste, in da bi ga pomiril, dvigneš roke pred obraz. Odkimaš, bled od izčrpanosti.

"Okej," sikne in se nagne k tebi.

Začutiš smrad njegovih ust, zadah po česnu in še po nečem, česar v prvem trenutku ne prepoznaš. Zadah po pepelu, pomisliš, a ni to, ni to. Potem naenkrat razumeš: tako smrdi prežvečena hudobija, sovraštvo, ujeto v presnovno odraščajočega dečka. V oči ti stopijo solze.

"Poslušaj, cmera lanena," reče, "dolžan si mi tri Prešerne. Obožujem pesnike, zato mi jih boš jutri prinesel. Prišel boš sem, ob istem času, kapiraš? Vzel boš denar iz žepa in me prosil, naj ga vzamem, ker ukradeni denar boli in dela človeka umazanega. Jasno?"

Trepetaš od strahu in gnusa. Prikimaš. Znova pljune, slina ti oškropi copate in rob hlač, krcne te v prsi, da odstopiš, z zaničljivo zmrdo na obrazu odsune vrata in odide. Skočiš v kabino, pokrov na školjki je k sreči dvignjen, iz spodnjih hlač izbezaš lulčka, ki se je skrčil in postal podoben zmrznjenemu črvu, mokriš. Iz telesa odteka strah, gnus pa ostaja in se ti dviga v grlo. Skloniš se in bruhneš.

Pokukaš v garderobo, previdno vstopiš in odideš do svoje omarice. Nikogar ne vidiš, a v nosnice ujameš vonj po človeku. Ni nevaren, ni. Diši po višnjah, gabardenu in oblazinjenem pohištvu. Odkleneš omarico, natakneš čevlje in jakno, pospraviš copate. V spomin ti prhne slika stranišča, slabosti, Džekijevega pljunka. Ponižan objameš obraz z dlanmi in komolce nasloniš na kolena. Zajame te panika, zazdi se ti, da je dan minil in da bo kmalu

jutri. Rad bi bil vesoljec, rad bi potoval s svetlobno hitrostjo, tako bi ustavil čas in jutrišnjega dne ne bi bilo. Zavzdihneš.

"Nesrečno zaljubljen?"

Po glasu spoznaš prijatelja, seveda, njemu pripada vonj po urejenem meščanskem domu, trzneš z glavo, vstaneš, zgrabiš torbo, se nasmehneš. Odkimaš.

"Nehaj, Maj. Ko bi le bil."

"Od kod torej težka glava in prsi, polne zdihljajev?"

S konico čevlja pobrišeš nevidni madež na tleh. Razmišljaš o Majeви vedrosti, nezateženosti, pojavnosti. Odkimaš.

"Ne morem ti povedat."

"Lahko," reče, "a nisem tvoj prijatelj?"

"Si."

Zasučeš se in odkorakaš proti izhodu, v predverje šole. Presenečen si nad jakostjo prijateljevih korakov, ki ti sledijo. Slišiš jih s pasjo jasnostjo, zdi se ti, da ti dotiki gumijastega podplata ob tla v glavi prižigajo majcene plamenčke. To pride od strahu, pomisliš, spreminjam se v žival. Med hojo proti velikim vhodnim vratom prisluškuješ prostoru, zbeگان od oddaljenosti drugih glasov in zvokov. Varno, varno. Kljuka na vratih zacvili kot tovornjak ob naglem zaviranju, stopiš ven, v svetlobo, križišče glasov in vonjev ulice. Še včeraj bi se vzradostil, danes pa ... Danes so tvoji čuti napeti kot gnojna bula, ne moreš uživati v bistrini vetra, ki ti hladi kožo.

"Maj," rečeš, "se ti mudi domov?"

Prijatelj odkima, čaka, kaj bo sledilo.

"Bi šel z mano do proge?"

"Z veseljem," reče, potem pa dvigne kazalec in se nasmehne. "Pod pogojem, da ne načrtuješ napada na bančni vagon."

Nič veselega se ne zgane v tebi, sklonjene glave se napatiš po ozki makadamski uličici, ki vodi prek travnika in se rahlo vzpenja k železniškim tirom. Presenečen si, ker slišiš, kako s stopali lomiš in družgaš travne bilke. Ko v bližini cvrkutne splašena kobilica, se ti zazdi, da je kriknil otrok. Postal bom maček, ti gre skozi možgane, samodejno dvigneš roke, boječ se, da boš opazil, kako ti dlani kosmatijo in se ti prsti krivijo. Vse je v redu, členki so členki, nohti so nohti. Streseš z glavo, da bi pregnal blodne misli.

Onstran proge so v ravni vrsti zasajeni divji kostanji, ki spomladi prelepo cvetijo, prvi rdeče, drugi belo in tako naprej v neskončnost. V neskončnost, kajti še nikdar ti ni uspelo, da bi jih preštel, čeprav si večkrat poskusil. Misli so ti odtavale drugam ali pa te je zmotil kak drobcen pripetljaj, bežen sprehajalec, mlad študentski parček, ki se je kljunčkal, naslonjen ob hrapavo lubje, pes, ki je revsknil za plotom, osupla muha, ki se je zapletla v pajčevino in se brenčaje zamotavala v smrt. Že dolgo jih ne šteješ več, sem hodiš sam ali z Majem in zmeraj odložiš torbo ob četrtem kostanju, saj ima veje, primerne za plezanje. Ko zlezeš v krošnjo, se počutiš lahkega in vrtoglavega, kot bi te zemeljske reči ne zadevale več. V krošnji drevesa je laže hrepeneti, hrepenenje je nebesno čustvo. In tu so še vlaki, s katerimi potniki za zavešenimi, priprtimi ali spuščeni okni bežijo pred utrujenostjo navad in pred utrujajočo vsakdanjostjo. Noben kraj ni primernejši za odraščanje.

"Koliko je ura?" vprašaš Maja in opazuješ ples svetlob in senc na drhtečem listju.

"Pol enih bo," odvrne.

Čez dvajset minut bo pridrvel ekspres iz Rima, pomisliš. Pravijo, da je Rim večno mesto, zaželi si, da bi te neznana sila dvignila v zrak in odložila na eni izmed njegovih ulic ali trgov. V večnosti te Džek ne bi mogel najti. In tudi če bi te našel: v večnosti ti ne bi mogel do živega.

"Misliš, da Bog obstaja?" vpraša Maj.

Zdrzneš se. Skomigneš. Odkimaš.

"Ne," odvrneš. "Mislim, da obstaja večnost."

"Pazi, pazi," se zasmee prijatelj, "fotosinteza spreminja ljudi v pesnike."

V glavi ti šumi, zvočni vrtinec te spominja na ploskanje v prenapolnjeni koncertni dvorani. Kaj je to? Kaj je to? Listje, uganeš, skoraj prestrašiš se, ko dojameš, da razločiš zvočni odtенок slehernega lista, da slišiš uglašenost tisočih in tisočih zelenih madežev, ki dihajo in se hranijo s sončavo.

"Maj," hlastneš, "se ti zdim podoben mačku?"

"Ne mijavkaj," se zareži, "podoben se mi zdiš kupu nesreče. Lanemu kupu nesreče."

Ozreš se vanj in mu dolgo dolgo strmiš v oči, prijazne, a kljub temu neznansko tuje skodelice svetlobe. Človeške oči, pomisliš. V tem hipu te

prešine groza, da bo pridrvel vlak iz Rima in da ti bodo, ker imaš priostren sluh, popokali bobniči ali pa boš preprosto umrl od hrupa.

"Pojdiva!" zakličeš. "Pohiti!"

Ko se posloviš od Maja, imaš do doma nekaj sto metrov. Prečkaš lesen most, ki te vodi prek potoka, kjer si, ko si bil majhen, preživiljal ure in ure. Takrat življenje ni bilo nevarno, ni bilo avtomobilov, ni bilo žveplenega dežja, pedofilov, okuženih injekcij, ni bilo sosedov, bolno zaljubljenih v svojo malomeščansko travico. Ali pa morda nisi vedel zanje? Takratni prijatelji, ki so te posvetili v rabutanje in streljanje s fračami, so v potoku namakali trnke in lovili ribji drobiž. Sedel si med njimi na bregu, dišečem po rmanu, kislicah, ivanjščicah, trpotcu, jetičniku in zlatih in opazoval ščebetajoče lastovice. Molče, s prazno glavo, z lahko dušo. Kje je bil Džek? Je že takrat strahoval mulce iz sosednjih ulic? Se je Džek zasejal in zrasel iz žveplenega dežja in kisle prsti, iz posvinjanega, zapackanega, pobesnelega sveta?

Zaviješ okrog ogla, do doma imaš le še nekaj korakov. Hiša je stara, a lepa, predvsem pa varna, varna. Za trdnimi vrati čaka mehka mama. V njenih očeh je jok minulega in smeh sedanjega. In naklonjenost. Naklonjenost, ki presega globino avgustovskega zvezdnega neba. Čemu imaš noge težke, od kod se je v sklepe naselila nerazumljiva, prav nič mačja okornost? Prišel boš, jo pogledal in ji vse skupaj razložil. Da ti je nesramen, primitiven ponavljajč nagnal strahu v kosti. Da si pokleknil pred njim. Pred grobstvo. Da še nisi in še dolgo ne boš moški, ampak otrok, ki prosi za pomoč.

Nisi moški, ne boš moški. Po svoji krivdi: nisi lovil rib in nisi se mlatil z vrstniki, ampak opazoval vlake in štel cvetoče kostonje. In po mamini krivdi: naredila te je iz premehkega testa, te ujčkala in uspavala z ljubeznijo. Če bi bil mačkon, bi usločil hrbet, v kremplje bi ujel blisk in grom divjih prednikov, neranljivost nagona, ki v soočenju z nevarnostjo ne priznava močnejših, pregnal bi pse goniče. Pregnal bi Džeka zalezovalca.

Dotakneš se vrtnih vrat. Čutiš, kako les še vedno diha pod obarvano površino, les, mačji zaščitnik. Za ograjo raseta veliki tisi, njun vonj te

spominja na Kitajsko. Čeprav nikoli nisi bil tam. Ampak zdaj, ko se spreminjaš v mačka, veš, da v tisah ne gnezdiyo cesarjevi slavčki, ampak vrabčki in kosi. Prvi dišijo po še mlečnih lešnikih, drugi po rožičih.

Pred stranišnimi vrati si, čakaš, s hrbtom obrnjen v globino hodnika. Zreš skozi okno, oddaljeno kakih deset korakov. V resnici sploh ni okno, ampak steklena stena, podzidana do višine pasu. Levico skrivaš v žepu, pod prstnimi končiči čutiš oljnato gladkobo bankovcev. Brez strahu čakaš. Zdaj si maček.

Ker slišiš tudi s hrbtom, veš, da je prišel po stopnišču in zavil na hodnik. Bliža se ti. Zasučeš se, se nasloniš na podboj in mu smehljaje strmiš v zenice. Vidiš, kako se postopno, milimeter za milimetrom ožajo, kajti svetloba je vse močnejša.

"Lepo, da te vidim, Lan poklapan."

Molčiš.

"Si prinesel?"

Pokimaš.

"Potem pa vstopi. Kaj čakaš? Da zrastejo obresti? Ajde, mali, lulat pa roke umit."

Hoče te potisniti v stranišče, a se ne daš. Odskočiš in zapihaš. V njegovih šarenicah opaziš sled presenečenja, zmede in negotovosti.

"Ujemi me, butasto ščene!" zakričiš, izvlečeš denar iz žepa in se poženeš proti stekleni steni na koncu hodnika.

Slišiš, kako renči od besa in divje sopiha za tabo. Širi smrad po pasji togoti in neumnosti, zato veš, da ti bo uspelo. Togota ga dela neumnega, neumnost ga dela togotnega. Nobene možnosti nima. Skozi šipo vidiš praznino svetlobe. To je večnost, o kateri si govoril Maju.

Pred stekleno steno se sunkoma, po mačje gibčno ustaviš in dvigneš roko z bankovci v višino Džekovih oči. Za hip se zastrmi vanje. Dovolj, da zamudi čas, ko bi se še lahko ustavil. Na ustnicah brbončice pene. Pravi buldog, pomisliš. Njegove oči postajajo vse bolj okrogle in izbuljene, v njih se grožnja, jeza, lakomnost in vsa druga čustva umikajo paniki. Ko pridrvi do tebe, te zgrabi za majico. Hoče se ustaviti. Njegova kolena udarijo

ob podzidek. Zavrti se kot pajac, z glavo raztrešči šipo. Kosci stekla brizgajo v svetlobo, podobni slapu dragocenih ogrlic.

Čutiš, da letiš. Džek, čigar pogled je razpokan zaradi bližajoče se bolečine, te še vedno stiska za majico. Telesi v loku režeta praznino. Dovolj časa imaš, še dve nadstropji časa. Zakričiš od slasti. Premagal si to prekleto mrcino!

S krepplji se mu zariješ v roko. V hipu spusti majico. Elegantno se obrneš na trebuh in iztegneš vse štiri šape. Ni te strah. Niti malo ne. Saj si maček!

Nedeljka Pirjevec

Žerjavica

(Odlomek iz romana *Kovček – Družinska kronika*)

Iz ovojnice z rdečim vitičastim monogramom, pravzaprav samo s črko F na mestu pečata zadaj, pisemca v velikosti devet krat enajst centimetrov, izvleče rumenkast dvojni list, ki, razprt iz prvega zavihka in prepognjen, meri v višino sedemnajst centimetrov. Od starosti in zaprašnosti rahlo progast papir, na katerem so vidne sledi posameznih plasti papirne mase, kakor jih je bil sprešal kalander. V zgornjem levem kotu se ponovi enaka rdeča začetnica primka srédi spleta rastlinic s pečata blagopokojnega očeta Josipa. Naslov na ovojnici: Naj prejme Mece Vončina, dekle, hišna št. 27, Jagerše, je črn in slovesen, zapisan na široko čez vso površino miniaturnega pisma. Na prvem listu: "Na Rupi, 23 Maja 1887. Predraga mi! Zraven mojega malovredniga pisma, Ti tukaj pošiljam tudi eno kratko pesmico, ki sem jo po svoji plitvi pameti sam zložil. Pošljem ti jo bel za kratek čas in za spominek, kakor iz kaciga družiga namena." Na notranjih dveh straneh je v lepi ležeči pisavi, drobnejši in stanjšani, z velikimi inicialkami v vsaki vrstici, zapisanih šest ne posebno dobro vezanih in rimanih štirivrstičnic, pri tem inicialke ne sestavljajo akrostiha: "Oj dêkle mi predraga! Da ljubim Te serčno, To tudi teb' je znano ..." In malo dlje, že na tretji strani: "... Da ljubim te, ne praj ljudem, Če tud te pikajo zato ..." Sledi podpis J. F. in na zadnji, hrbtni strani sama zase prva kitica pesmi Strunam s podpisom Prešeren, na dnu lista pa skromen pozdrav "Z Bogam!" Drug, enako prepognjen list iz druge ovojnice je po vseh štirih straneh čez in

čez popisan z rdečo tinto, vendar pisava ni več tako enakomerna in zravnana: "... Ljubezen nikoli ne mine, ako ravno bodo prerokovanja minila in jeziki jenjali, ljubezen ne bo prešla ... Ljubezen je tudi močna in junaška, da, še močnejši kakor smrt ..." V tretjem pismu, ki ga vzame s snopiča brez ovojníc, spet v črnilu: "Da ne zaidem od pravih in poštenih namenov ljubezni, kakršni so bili od prvega začetka najne ljubezni med nama ...". Pisemca na nekoliko hrapavem papirju, ki ga blazinice njegovih prstov prevajajo v dotik z gobanovim klobukom, ni posebno veliko, in tudi mlajših, malo tanjših in v tršem papirju se je morala izgubiti najmanj polovica, saj je bil Josip s svojimi zidarji veliko zdoma, vsa poletja, odkar je bil začel obrt za dopolnilo pri pridelku majhnega in skopega gorskega posestva. In je, renesančni človek, mimo pluga in zidarske kele znal prav dobro sukati tudi pero. Od časa, ko je vzdihoval za svojo prvo ljubeznijo, je šla čez domačijo dvakrat divja jaga in obakrat se je jezdecev prijelo nekaj hišnih svetinj iz lepo zloženih in v predale pospravljenih papirjev. Prvič so cesarski žandarji brskali za političnimi spisi učenca kadetske šole v koroški Brezovici, drugič pa so vojščaki Osvobodilne iskali primernih knjižic, ki bi jih mogli še stlačiti v nahrbtnike za talismane in za zvijanje cigaret. Prepognjena, kakor prvi dve, vendar brez ovojníc, pisemca ne izdajajo, ali so romala s samotne kmetije v uro hoda oddaljeno vas niže spodaj po slu ali jih je zaljubljenec hranil kar doma, saj na ovojnicah ni nobenega poštnega žiga. Zajeten kup nekaj večjih prepognjenih listov, popisanih s prešernovskimi soneti, pripoveduje dalje, da je oče Josip svoja hrepenenja najraje shranjeval v pojoče besedne tvorbe in "brez kaciga družiga namena". Zakaj pisemca iz poznejšega obdobja (gotovo že drugi materi), ki imajo v gornjem levem kotu pravi ovalni pečat z imenom, poklicem "zidarski mojster" in naslovom Rupa Jagerše (tja se je bil naselil s prvo, pravo materjo) in so bila napisana v Idriji, so zanesljivo potovala s pošto. Sestavljena so tudi bolj stvarno, z nasveti, kako naj se ljubljena soproga varuje prevelike žalosti zaradi moževe odsotnosti in "fovšije" njegovih ostarelih samskih sestra, morda tudi enega bratov, s katerimi živi pod skupno streho: "... žalost more škoditi zdravju in tudi gotovo nekoliko prihodnjemu zarodu. Saj veš, mati je človeku vse, ne le v življenju, tudi že pred rojstvom." A niti v teh ne manjka ljubezenskih izjav: "... Pa nič čudno, to je znamenje, da vlada med nama vedno večja ljubezen ... Kolikor belj te pikajo, toliko belj iskreno te ljubim

jaz." Le pesmi v njih so krajše "Ljubezen najna bo ostala, dokler serce bije mi", končujejo pa se z opravičili, zakaj da pisec ne more priti še domov in mora za konec tedna k temu ali onemu gospodarju v ta ali oni kraj na pogovore za zidavo.

Dominik je pred steno, kakor že tolikokrat, z vso silo poskušal predreti molk, ki je nastal po tistem, ko se je pripeljal iz ljubljanskega sanatorija do Spodnje Idrije in naprej do Želina, kjer sta ga z najeto vprego pričakali mati Ana in sestra Fanči, očeta in brata Petra, ki bi mu povedala kaj o prejšnjih časih in mu dala navodila za prihodnost, pa ni bilo nikjer. Ostali so bili samo papirji, očetovi poslovni zapisi, računi, meritve, gradbene skice, pisma, sporočila očetovega pravnega svetovalca Jevnikarja, ki se je samovšečno podpisoval na pisma Dominiku na fronto z imenom in priimkom in oznako poklica "župan". Še enkrat preleti tudi Jevnikarjevo že s pisalnim strojem natipkano sporočilo o očetovi oporoki, da je "posestvo na Kovku volil Petru, kadar se vrne iz Rusije. Posestvo na Rupi najprej ženi in potem Jožetu, ko bode polnoleten. Vsem drugim izmed vas pa je zapustil vsakemu po tri tisoč kron v denarju." Ponovil je tudi očetovo skrb "kako bodo mogli te zadeve izterjati", dostavil iz svojega premisleka: "... kajti terjatev je veliko", naredil sintezo "... kako je dobro, da mati precej dobro zna za razmere, iz katerih izvirajo terjatve ..." in končal s priporočilom: "Oče je bil mnenja, da ti po vojni nadaljuješ študije in manji terpiš kakor je on." Od tistih treh tisočakov potem ni bilo nič, bilo je Jevnikarjevih petsto kron posojila na morda še izterljivo dediščino, da je invalid lahko začel študije na trgovski akademiji, Petrovo posestvo na Kovku je dobil obubožani bratranec, hišica z gozdom in njivica v Peklu pa sta pripadli najmlajšemu, Francetu. A vse to se je po prvi vojni popravilo in je zdaj že pozabljeno. Preživeli so zastavili na novo, si opomogli, in ko je začelo rasti, se je spet utrgalo nanje hujše od najhujšega, da se zdaj, pri teh skupnih loncih in žakljih, skupnih kravah in koruznih storžih, enakih v revščini, očitno ne bodo mogli več pobrati.

Stena, ki je takrat zrasla pred njim, pa je bila drugačne narave. Zapopadena je bila v stavku, ki si ga je ponavljal v stiskah zadnjih šestintrideset let – "Sem in me ni", mu je skandirano, kakor bitje srca, trkala v prsih in mu ni pustila zajeti toliko zraka, da bi ga poneslo v višave brezskrbnosti in ljubezenske radosti. Da bi si z vsem mladostnim žarom,

ki ga je nosil v sebi na začetku poti – saj je vojna, ki je mnoge moralno pokvarila, škodila bolj njegovemu telesu in mu pustila toliko duha, da si je znova okrepil voljo in pogum – izbojeval drugačno pot, se posvetil eni velikih umetnosti, muziki ali pisanju, in po tolikšnem trpljenju iz polnih pljuč slavil Boga. A bil je sam, klical je očeta, jokal v samoto med gozdove zakopane domačije, zahrepenel po ljubezni, tudi po ljubezni z žensko, in hkrati obupan začutil, da mu je bilo čustvo do zaročenke Anice splahnelo. Ni si mogel priti na čisto, ali so res kaj vplivale nanj govorice, da je med njegovo vojaško avanturo hodila z drugim? Z razumom ni verjel, a srce je govorilo po svoje in od silne želje po ljubezni je bil "zašel v donhuanstvo", sprva v velikem mestu matice, študent, in pozneje neznamenit skribent v manjšem, od domovine odtrganem središču, ki je plačalo za poraz "ječarja narodov". Da bi bila le obstala, tista ječa, vsaj še nekaj časa, da bi Dominik odrasel. Da bi ostal oče in še naprej vsak večer bral iz življenja svetnikov, iz Filoteje, in bi skupaj molili. Za ječo so prišle le še vice in slednjič pekel. Zdaj, pomisli, pa smo v nebesih, v obljubljenih in tolikanj opevanih. Le zakaj, si še reče in tudi zapiše v spominski zvezek, ki ga more polniti le tukaj, v očetovi "gornji hiši", na dopustu in daleč od žene, v svojih malih nebesih, ki si jih vsako leto ustvari z umikom iz tistih velikih, iluzornih. "Le zakaj in čemu smo tako glasno razvpili te sladke sadove svobode?" In nadaljuje: "Ljudje se pa spogledujejo in ne verujejo ničesar več." Kako je mogoče, si reče, da toliko let po vojni vlada taka revščina, "ali vodilni ljudje ne vidijo tega, kar le lazi, ker si nikamor ne upa in često pijančuje zgolj zato, ker vidi vnaprej, da si ne more bogvekaj pomagati".

Ve, da zunaj, pred rezljanimi dvokrilnimi vrati, prisluškujejo Francetovi otroci, siroteži v cunjicah, štirje od devetero živih, dečka v raztrganih hlačah in deklici v ponošenih oblekicah njegovih hčera, ki jih spodaj v Peklu svakinja ne more spodobno preživeti in ostajajo zato po šoli večinoma kar tu zgoraj, se prizadevno sklanjajo po rupenskih njivicah in pomagajo teti in bratrancu pri hlevskih opravilih za borno kosilo. Pred rezljanimi dvokrilnimi vrati si pošepetavajo, potem posedajo na stopničkih zunanjih vrat na travnik nad hišo in ugibajo, o čem neki dobri stric, ki jih pošilja v trgovino po priboljške in nikoli ne pozabi dodati napitnine za celo pest bonbonov, piše, in si ne upajo potrkat. Še bolj boleče kot revščina v Peklu, zdaj ko je France za zapahi, ga zadeva siromaštvo na osrednjem posestvu,

kjer so pred vojno redili vsaj dvajset krav, prašiče, ovce in konje, zdaj pa je hlev prazen, z dvema mlekavicama in tremi junci za prirejo, ki jih bo Jožetova vdova hranila do predpisane teže in zanje dobila nekaj denarja. Le v konjušnici je tako, kot je bilo, vanjo vsak dan vstopa spoštljivo, na obisk k nenadomestljivima kmečkima polbogovoma. Muči ga negotovost glede primanjkljaja v združni trgovinici v središču zaselka na vzhodnem obronku Bendijskega gozda in sprašuje se, ali je nečakinja Marija, ki je tam prodajala, res jemala iz blagajne tudi kaj zase, ali je samo čezmerno dajala na up revnim kmetičem in bajtarjem, ali pa, to je še bolj verjetno, ni bila zmožna preprečiti, da bi njen prejšnji skrivoma jemal iz blagajne za svoja skrivna udbovska pota. Zagotovo ve samo to, da je njegov brat, združni upravitelj, zagrešil le malomarnost pri bilancah. Obremenjen z delom na kmetiji in z napornimi dolgimi nočnimi hojami na seje svoje partijske celice v Idriji, ni več obvladoval knjigovodstva pri petrolejki ob prostih večerih. Mislil je samo na to, kako bo nahranil otročad in kako bo prikri, da jih daje drugega za drugim krstit v Jageršče. Da bi lahko obstal kot človek med svojimi pobožnimi gorjani. In Jožetov edinec, "kronprinc" Rupe, ki bi bil moral pred tedni iti v Idrijo pred sodnika zaradi polsestre in se je naredil za tisti dan bolnega? Ker, petnajstletnik, ni premogel obleke, pa se je s knjigo v roki zavlekel na gumno in na skrivaj pomagal materi pri klaji živine? ..

Donhuanstvo? Se mu je zapisalo donhuanstvo? In da je trajalo štiri leta? To bo moral popraviti. Štiri leta do takrat, ko se je vrnil iz Ljubljane in Gorice v svoj planinski raj, znova vzljubil Anico in se z njo resno in z oklici zaročil, da bi svoje življenje utiril v blagoslovljen zakon dveh preskušanih, umirjenih in ljubečih se prijateljev. Trajalo je več, le v drugačni preobleki. Takrat je namreč udarilo, oglasila se je dvolična boginja Fortuna, šefinja vseh sojenic, in zavlada je Milka. Nepričakovano in nenapovedano ga je z vso silo zavrtnčilo v nov ženitveni ples, v tekmovanje z "njenimi" fanti, ki so se vrteli okrog nove mlade Podrekarjeve točajke, ki jo je po vojni do kraja obubožani oče Srvinec poslal iz goriške nunske šole naravnost na služenje za vsakdanji kruh na Reko. Po videzu že nekako postarana, z odlomljenim zobkom in bledikasta, a lepe postave in sanjavega ovalnega obraza, ga je s svojim angelsko milim petjem ("eteričnim ali le samo eteričnim?") nezadržno privlačila, da je v njem kar gorelo, ga povsem

omrežila in zavozlala (tudi zaradi vrtinca snubcev okrog nje?), da ni mogel krotiti poželenja in je ob večerih, po trudapolnem delu v potrošniški kmečki zadruzi za ovinkom, "često blodil tam okoli po cesti z revolverjem v roki in opazoval, s kom se pogovarja". Potem sta se poročila v pokopališki cerkvi Sv. Ane v Kanalu. "Kako bedasto, da so izbrali pokopališko, le kaj je bilo tega treba?" In med podajanjem prstanov je njegov cvenknil na kamen cerkvenega tlaka, da je zavoljo slabega znamenja svatom zastal dih. Njegova priča, brat Jože, ki se je bil že pri prvem srečanju s prihodnjo svakinjo vanjo do ušes zaljubil, je prstan naglo pobral in lica so mu zagorela v rdečici, kakor da je sam kaj zagrešil. Vendar Jože ne takrat ne pozneje ni zagrešil ničesar, Bog mu daj večni mir in pokoj, in tudi Milka ne. Le prav nesrečno mu je zaupala in pozneje pred drugimi ljudmi tudi večkrat ponovila, da so "beli in rdeči" moški, se pravi, moški z belo poltjo in rdečimi lici (zraven sodijo tudi črni brkci) njen ideal. Da ga je zbadalo v prsih in si je moral dopovedovati, da ta naivna priznanja kažejo le njeno nepremišljenost, otroško ihtavost in zahtevnost, ki se jih ni nikoli znebila, še po devetem otroku ne. Vedel je, da ljubi njega in da je hkrati otročje vzradoščena, ker jo imajo ljudje v tujem svetu radi, posebno njegovi, mati, brata in sestra Fanči, ki je vzela Milko za svojo, po tistem, ko ji je bila za jetiko umrla mlajša sestra Katica. Vedel pa je tudi, da je ime domačije v Morskem – Srvinec – prav tako lahko izpeljanka iz surovež kot iz servante, kar je toliko kot služabnik. A bilo je še nekaj slabih znamenj, ki pa jih takrat ni jemal resno, kakor kotalečega se prstana ne. Najprej jima je, še med snubljenjem pri Podrekarju, nesramna in prav gotovo hudobna ženska, ki se je bila vzela od kdove kod, privoščljivo naznanila: "Tudi vidva se bosta še kregala, vpila drug na drugega in jokala." Nekaj pred poroko, ko je od Sv. Lucije navzgor s kolesom spremljal Milkino balo, ki jo je z domačo vprego in z zaročeno sestro na kozlu vozil iz Morskega prihodnji svak Dorče, je med popraviljanjem ortopedskega čevlja telebnil na cesto in se hudo potolkel po glavi in kolenu. Nazadnje pa jima je skoraj pogorela majhna kuhinja v prvem, na hitro adaptiranem stanovanju na podstrehi pri Rinku, ker se je Dominik obotavljal, da bi peljal mlado ženo v velik prazen konzum. Spodaj ob cesti je bilo v prvem nadstropju prostorne Američankeve hiše že zloženo ob stenah najlepše sobe novo pohištvo, ki ga je bila prejšnja, Anica, prezkodaj dala prepeljati na Reko k poznemu ženinu.

Ko sta se z Milko po enem letu podnajemništva slednjič le preselila na svoje, pa se je njegovo donhuanstvo, ki je bilo pravzaprav komajda flirtanje, začelo spreminjati in se leviti v donkihotstvo. Neopazno se je znašel v vlogi bojevnika z neujemljivimi prikaznimi v notranjščini osem let mlajše žene – ki je za poroko sicer premogla prava leta, ni pa imela po ljudskem verovanju predpisanih šestinpetdeset kilogramov – v spopadu z njenimi nepotešljivimi kopnenji, s kotišči skrivnostnih, neutolažljivih srčnih bolečin, ki so se razraščale v nji in si dajale duška z malignimi, včasih atavistično neartikuliranimi, drugič pa ubesedenimi kriki očitanj, sovražnosti, ubijalske sle bakhantk. Nič oprijemljivega, nobenih vrtajočih vprašanj o prej, o Anici, to je bilo čudno, saj si je velikokrat zaželel, da bi ji mogel do kraja razložiti, kako se mu je bila prejšnja ljubezen že takoj po vojni ohladila in zdaj že v drugo docela zbledela in kako ga muči zgolj skrb, da bi tihi in v usodo vdani Idrijčanki čim prej odplačal nesojeno doto. Saj sta se bila vendar v miru in brez posebnih zamer dogovorila in Anica ni jokala in si ni pulila las.

Preobrazba je bila hitra, prvemu, s pomočjo težkega topništva izbojevanemu donhuanovskemu "blitzkriegu" je sledil nenaden sestop v novo, ali bolje, v nove vojne s še neraziskanim zaledjem, lov za potuhnjenimi, po kotičkih na videz osvojene dežele skritimi sovražniki, v bitko, ki jo je bilo treba opraviti s silami pehote in se je sčasoma sprevrgla v pravi eksorcizem. Od razgaljanja k presojanju, od miritve k prepričevanju, od prošenj k priseganju in od zanikanja k zaklinjanju, da je nazadnje po letih neuspehov, izčrpan in razjeden, samo še pisaril hčeram pisma malodušja in tožba, sestavljal odgovore ženi v kratkih frazah in jih zapisoval na lističe, jih potem potikal v njene knjige ali jih nastavljal pod prtičke na njeni nočni omarici. Najbrž se je med napornimi zagovarjanji začel hudobec neopazno seliti vanj in so se mu v zadnjih dvajsetih letih, po tistem, ko je bila Milka že pozabila na njuno obnovljeno ljubezen med vojno, jeli na listkih nabirati prav satanski stavki. In ta dvakrat pretanjeni, večkrat iz okopa v okop prelagani, rafinirani in do podrobnosti pretaljeni proizvod bolečin ...

Spravlja obsedenko v pijanstva, da mu potem ob večerih v Aničini zakonski spalnici kanalskega kurnika prireja teatralične prizore čiščenja, trga s sebe oblačila in razglaša svetu o moževi nezvestobi, o njegovi nesposobnosti in o kamnu ob cesti. Pred meseci, okrog praznikov, ko naj

bi družina častila rojstvo Boga, pa se mu je na vrhuncu svoje klimakterijske norosti zavalila na tla in se povaljala po kvačkani preprogi, ihtela in tožila, da so si njuni trije mladoletniki v sobici nad njima strahoma zatiskali ušesa in se histerično, tudi oni, premetavali v postelji. Dve dobro odmerjeni klobuti, prvi in zadnji v vsem njegovem bojnem zakonskem življenju z žensko njegovih mladostnih sanj, ki sta se mu samogibno utrgali naslednjič, okrog Treh kraljev, in od katerih ga še danes skeli v dlani, sta za nekaj časa odpravili atavistične tožbe. Neskesana, vendar kljub temu s pekočim grehom zaznamovana roka z dolgimi, tršatimi, na konceh oglato oblikovanimi prsti in trdimi suhimi členki, roka, ki je spoznala slastno grenki užitek kaznovanja, mu kar sama zapisuje stavke, ki naj bi bili opravičilo. A se mu zagovor sproti sprevača v nove obtožbe. "In S.! Koliko hrupa si zagnala zavoljo nje. Samo zato, ker sem se ji smejal in smo se le vsi skupaj šalili v kuhinji ... Tirala si me vedno tako neizprosno, da se skoraj nisem mogel z nobenim krilom več pogovarjati. Ženska, ki je zaradi svojega frčkanja zame povsem nepriljučna, naj povzroča tak položaj v hiši, da ne bi smel v sobo, kjer vidim samo Dominko in njene spomine. Ali res ne občutiš, da ubijaš ne samo mene, marveč tudi družino in sebe?" Ko je pismo na štirih straneh formata A-štiri napisano, ga ne raztrga, samo odloži ga in pripiše na dnu in malo ob strani ob desnem robu navzgor: "Samo žrla me je in mi očitala, da razdajam krniškim 'kurbam'. Tega ji ne morem odpustiti. Rupa umira, jaz umiram. Ponoči sanjam ... Ko se napol zbudim, se mi motovilijo misli proti edinemu izhodu, ki je še odprt. Ta izhod je smrt. Pokopljite me v Jagerščah. Izročite to po moji smrti Dominki ali Jolandi." Naslednjega dne napiše novo pismo: "Draga žena. Včeraj, v nedeljo, sem napisal mnogo, kar me je tiščalo in bolelo. Uničil sem in pišem znova. Veš, da sem na otroke močno navezan, posebej kadar so v nesreči. Lani ob tem času sem o tem več napisal, nisi brala, je pa še v omarici v koledarju. Ne razumeš toliko, da sem po tej nezgodi z Dominko v mislih več v bolnici kot doma in me žalostiš s tako bedarijo, ki bi ti ne smela priti niti v sanjah. Jazen sem in žalosten ... Jaz sem pa tak, da žalitev svojega bližnjega ne morem pozabiti in da smem po vsej pravici trditi, da si me duševno nenehno ubijala in da so bile dobrine, ki si mi jih izkazovala, v primeri s tem zelo malenkostne. Kaj zaleže človeku hrana, naj je še tako dobra, če je skoro nikoli ne užiješ v miru. Ako pa se ti zdi, da bi laže shajala brez mene,

kar odločno povej in odstrani se bom na prvo besedo. Otroci so disorientirani, če ti ugovarjajo, se prepiraš še z njimi. Pričakoval sem, da te bo ta nesreča z Dominko streznila, pa spet začenjaš s to neumnostjo." Napiše še, da se ne čuti krivega, ne samo on, za gorje njune petorojenke, ne za njene bolezni in ne za nesrečne čustvene spodrsaljaje samim sebi prepuščenih deklet, ki so po ženini pameti premlada šla od hiše. On in njegovi bratje, pomisli, sestrična z nezakonsko deklico Betkine starosti, Jože s svojimi dolgo prikrivanimi ljubeznimi moškega v najlepših letih, ki je po ženini smrti preživljal garaštvo v osami visokogorske kmetije s prezgodaj postarano, molčečo materjo in premladim, dvanajst let mlajšim bratom. Po ženini sodbi so morda mimo Josipa, ki je bil vsa poletja zdoma in je "prav gotovo varal svojo tiho družico", krivi tudi drugi predniki do kdo ve katerega kolena nazaj. Da bi le bila, tista kolena, zagrenjeno strmi v svojo steno, da bi le vedel zanje! A za nazaj najbrž ne bo nikoli dognal, kako in kaj je bilo z njimi in od kod jih je naplavilo. V jagerških in vrhovskih krstnih bukvah jih kljub trdovratnemu iskanju ni mogel zaslediti. Tudi v izvornem Otaležu, ki je bil skoraj pol stoletja sedež ene zelo pomembnih slovenskih kmečkih zadrug, mu stari niso mogli povedati, kako se je več krakov rodbinske skupnosti Florjančičev znašlo med njimi. Tu ljudje zgodaj umirajo, Dominik pa je bil odrasel šele v vojni in takrat so se pretrgale vse rodbinske vezi. Strica Janeza, najstarejšega v družini, zabavnega možaka, ki je "često iskal pipo, ki jo je držal med zobmi" in so "od njega padali dvajsetice, krajcarji in kdaj pa kdaj celo krona", ki so jih potem nečaki pobirali iz apnenega prahu na tlaku njegove spalnice v "gornji hiši", se le bežno spominja. Že stric Janez je bil zaslužen član odbora zadruga v Vrhovem nad Reko. Rojen sredi prejšnjega stoletja in pokopan v tretjem letu tega, je že pred prehodom v novo dobo, stoletje razcveta, kratkotrajnega bogastva in kulture, plemenito prepustil mlajšemu bratu Josipu, vdovcu s tremi otroki, svojo hiško na najvišjem delu pogorja, ki se na vzhodu preveša v Mosore in Idrijo. Tako da se je oče Josip mogel s sirotami preseliti iz Jageršč nazaj domov, med brate in sestre, ki so mu pomagali pri vzgoji dece. Mimo garanja na svojih njivicah in pašnikih prišleki najbrž niso imeli kaj prida priložnosti, da bi kršili božje postave. Dominik se je bil dokopal le do spoznanja, da so njegovi prišli v Otalež z zahodne strani, od koder je na starodavno mejo med freisinškimi škofi

in oglejskimi patriarhi nanosilo po večini vse prebivalce današnjih mestec, vasi in zaselkov, naplavilo na sam rob medcelinskega tektonsko prelomnega prostora. Z beneških in furlanskih nižin so Oglejci s strogostjo svojih zakonov, z velikimi apetiti po tlačanskih dajatvah v živežu in ljudeh silili svoje podložnike v odpor in jih odrivali na še nekultivirana območja, v temačnost gozdov in v krš obmejne verige za hrptom antičnega limesa. Bolezenske epidemije, verski fanatizem, lov na potencialne vojščake fevdalcev so ljudi spravljali v beg v neznano. Sprva so se kot posamezne šibre zajedali v kožuhovino smrečja in bukovja na obronkih apnenčastega potresnega prstana in se pozneje, v šestnajstem in sedemnajstem stoletju, zgostili v posevke tako imenovane, po zemljiških gospodih načrtovane "rovtarske kolonizacije", se sčasoma nabrali v bogatejše dekanate z vsemi regalnimi pravicami in v revnejše rihtarije, ki so zaradi neplodnosti na novo osvojenih ozemelj imele, poleg osnovnih kraljevih, še posebne sodne pravice in ugodnosti. Z zadnjim valom zadnje razpršitve je prineslo tudi njegove prednike, ki so bili morda puntarji, morda le navadni migranti, iz prenaseljenega v novi svet. Ker se jih je bilo narodilo veliko, jih je iz otaleške rihtarije izvrglo še više, bliže soncu in bliže Bogu, med ubežnike, v višavje idrijskih Mosor, v poslednji azil pogumnih in nemočnih.

Vseeno, si reče, in roka spet piše, zapisuje v šolski zvezek za drugi letnik gimnazije hčere Elizabete, snopič s svetlomodrimi črtami, ki ga je bil, le na začetku popisanega, shranil kot dragoceno orodje za svojo skribomansko terapijo, vseeno "pa je nam Florjančičem zašlo precej žerjavice v kri". In nadaljuje: "Ljudje z vodeno krvjo pa tudi niso kaj prida, kdo pa ni bil tak, če je normalen, zdrav in srčen." Zdaj je spet sproščen, ni se mu treba ozirati na bralko njegovih pisem, ki bodo tako ali tako, neodposlana, obtičala v natrgani črni platneni mapi. Zdaj piše zase, pa ne samo zase, nekoč bodo brale njegove hčere in ga razumele: "Skrbela me je mlada družina, zdaj me skrbi odraščajoča. Vem, da je vsaka zase sposobna živeti, vendar mi ti načini niso povšeči. Za nekatere trošijo neki kavalirji take vsote! Kam bodo zašla ta dekleta! živijo v zgrešenih časih, ni čuda, če se zgubljajo. Svet pripada le brezobzirnim in močnim ... Tako mi je, da bi jokal. Vsi kanalčki solza so zamašeni, vse pade le noter. Jaz nisem Lezi, svak kovač, astmatičen in zapit ključavničar v tovarni salonita, ki vrže žalitve čez rame in gre v gostilno. Jaz čutim več kot povprečni. Po

naravi sem mistik, deist, ničesar ne morem izvršiti brez določbe Previdnosti. Verujem v tajno moč, ki vodi moja dejanja. Vendar se počutim nevrednega." Pomisli, da zdaj najbrž ni več čisto priseben, ko se zateka samo še v spomine. "Ali pa niso bili vsi, ki pišejo, napol nori? In le sami vase zaljubljeni?" In še pomisli in ne zapiše, da mu ta žerjavica, ki povzroča, da kri vre, še zdaj ne da miru. Še zdaj, ko je na pragu smrti. Žge in se nabira v kroglico pod žličko. Z vitičastimi majuskulami, oponašaje starega Josipa, zapiše ob prednjem robu črtovja navzdol nevezan akrostih: Hijacinta – hommage eni zornih Francetovih deklic, ki prisluškujeta pred vrati.

Kovček je velik, iz zelenkastosivega platna na ogrodju iz tenkih smrekovih letvic, znotraj oblepljen s povoščnim papirjem, poslikanim s svetlomodrimi cveticami, z debelo obšitimi vogalnimi robovi iz svinskega usnja, na katero je v sredini zgoraj z jeklenima, v pravokotnik ukrivljenima rinčkama vklenjen držaj. Iz dvakrat prepognjene in še močnejše z dreto preštepene kože nesrečne živali, katere edino življenjsko poslanstvo je bilo, da je v ograjenem in zato hlem zakotju hleva, takoj za vhodnimi durmi, kamor pride dekla s segreto brozgo pomij in otrobov najhitreje, dočkala dovolj visoko starost in težo, ko je lahko zares odslužila svojemu rejniku, mu poplačala s svojim lastnim življenjem in mu vrnila pojedino: postoterjeno in potisočerjeno, predelano v mano in nektar, v miro in kadilo in čisto zlato ("ki se je dopadlo še sam' mu Bogú"). Njen smrtni vrisk, ki je iz klavnice cerkljanskega mesarja na zimo pogosto vsemu mestecu naznanjal, da se je služenje dopolnilo, ji kot spomin na njeno lastno zadnjo uro, "spomin" v prihodnost, zazveni v ušesih vsakič, kadar poskuša dvigniti težo vsega svojega imetja (od oblačil do volnene odeje in posteljne svetilke) zmeraj za na pot pripravljene nevestine bale, za selitev od hotela do hotela majcene domovine, za potovanja od zahoda do vzhoda in od vzhoda nazaj proti zahodu in jugu, za kratke razdalje med posameznimi svetišči čistilcev njenega jezika. Z izbiro poklica je postala ptica selivka in hkrati jetnica templjev besede, pripeta k tem redko posejanim, bolj ptičnicam kot templjem podobnim postajam, svoje edine možnosti. Ob prekinitvah, odhodih iz ene stanice v drugo, romanjih s potovalko na vmesna počivališča v zdravstvenih zavodih, pa ostaja kot zanesljiva prizemljitev še vedno dom, zavetje pri materi, ki nezmotljivo pokaže in silovito udejanji svojo ljubezen zmeraj

šele v trenutku, ko se kateri njenih ptičic let ponesreči, ko si nalomi krilo, ko si premrazi srce.

Nekaj "civilnih", boljših in zanjo izjemno dragocenih kosov zimske garderobe, ki jih je bila iz podarjenega, od nekod iz kapitalizma prinesenega blaga za ceno pritrgovanja pri hrani dala narediti modni šivilji zadnjo zimo, ji je družinska prijateljica, Strelina sodelavka in vojna tovarišica iz Hutterjevega bloka po odhodu moža na novo službeno mesto v jugoslovansko prestolnico za nedoločen čas potaknila pod otroške igrače in nogavice v ozko podolgovato skrinjo ali klop s pokrovom v predsobi luksuznega stanovanja. Tu naj bi volnena, golobje siva obleka, mehka in topla, z dekoltejem, obrobljenim s široko paspulo, pod katero je nosila tenko belo mikico in lahek, prav tako sivo zrnat in prav tako volnen pepita kostim, narejen po najnovejši pariški modi, počakala na boljše čase. Skripta, iz katerih je jeseni doštudirala še za zadnje, težje izpite na akademiji, nekaj knjig, edine salonarje in par sandalov, same stvari, ki jih Dominka zanesljivo za dlje časa ne bo potrebovala, pa je, skrbno zavite v časopisni papir, zložila vrh oblačil za zaščito pred svojima fantkoma.

Sonja, novinarka in sedanja tajnica pokrajinskega partijskega sekretarja za Štajersko, ki je na svojo lastno iniciativo in po dolgem pregovarjanju z Dominko pri svojem šefu izposlovala pogovor o njenih pritožbah čez razmere v stočlanski celici na terenu okrog sodnije in hotela Kompas (morda so enake tudi v drugih celicah v drugih kvartih?), zaradi katerih so bili ne zadosti disciplinirano in ne dovolj ozaveščeno, bohemska umetnico, ki se oblači in liči spogledljivo, pred meseci izključili iz partije, jo je bila vzela k sebi, da bi jo malo poredila. "Pajkeca", kakor se je bil izrazil profesor biologije, diamatski genij in prejšnji direktor mariborske Drame, ko jo je bil videl v paževski preobleki od doma bežeče Shylockove hčere Jessice. Dobrohotna namera pa ljubeznivi družinski prijateljici ni uspela, saj je bila intervencija prepozna in sta bili pravzaprav prepozni obe intervenciji. Zakaj Dominki sta zdaj, ko se je že v drugo in skupaj s sanjsko ljubljansko izkušnjo pravzaprav že v tretje izkazalo, da je iskanje poti v svet vrednih, pogumnih in močnih iluzija in da moraš imeti za polet v višino jekleno trdna krila, požrešen kljun, nabrušene kremplje in pogled ... predvsem pogled, ki seže daleč in nezmotljivo izbere najboljši plen, tako teater kot partija deveta skrb. Po mesecih napornih predsedanj z vlaka na vlak v Zidanem Mostu,

mučnih posedanj v čakalnicah zdravstvenih zavodov, klistirjih, slikanjih, žvečenju žemljic z rezinami pasje salame v natrpanih vagonih drugega razreda je slednjič rešena dvomov o prihodnosti in karieri. To ne bo polet orlice, to bo, povedano z besedami Goriškega slavčka, "ujetega ptiča tožba". Zdaj sta z Mili tukaj, pripravljeni za njeno selitev k materi Emiliji – čudodelki, celilki ran, mučenici in mučiteljici, neizprosni, okrutni vzdrževalki življenjske volje, poveljnici jate, bojni komisarki, ki ne dopušča umika.

Navzlic kupčku odloženih stvari (svetilki in lončku za ekspresno kavo – tudi darovoma ljubljenega – deki, kozmetičnim drobnjarijam, krilom, puloverjem, perilu, rezervnim hlačam in domači halji se ni bilo moč odreči) pa je najnovejši, škatlasti sorealistični posnetek elegantnega kovčka kakega angleškega podeželskega plemiča celo za Mili pretežek. To je videti po njeni drži, ko jo nese v desno, da se nenaravno nagiba k Dominki, in slišati po njenem zasoplem glasu, ko sprašuje sestro, ali ne bi raje nosili skupaj z lažjimi stvarmi napolnjeno platneno potovalko v rdečem škotskem karo vzorcu, ki jo vlačí Dominka in se z njo spotika na vsakem kamenčku ali vdrtnici pločnika in ni prav nič sorealistična. Dominka hodi tik ob hišah, na notranji strani makadamskega pločnika, da bi bila čim bolj zavarovana pred mogočimi sunki drugih, ne posebno številnih pešcev, premika se togo in močno vzravnano in preloži torbo na vsakih deset korakov iz desnice v levico in nazaj, sama ne vedoč, ali je hoja bolj nerodna zaradi bolečine v desnem kolku ali zaradi topega stiska v levem sakroiliakalnem sklepu. "Ne sklepu, šivu, levem sakroiliakalnem šivu." "Kadar rodiš, se morata tadva medenična šiva, levi in desni, malo raztegniti," reče poznavalsko Mili, "kakor na kakšni mučilni raztezalnici." Prepriča sestro, da spusti potovalko na trotoar, preseli kovček v levico in poprime z desno roko enega usnjenih držajev torbe, ki jo potem počasi in previdno skupaj neseta proti kolodvoru.

Cesta je malo nagnjena in se zdaj steka h glavni mestni žili, ki se na tem mestu ali malo pred njim iz severno južne magistrale po ostrem ovinku in zavoju za kratek čas spremeni v vzhodno zahodno, da potem steče spet proti jugu, čez most severne reke in proti domu, domovoma. K sedmemu na številki pet glavnega mesta in šestemu ob sinjezeleni zahodni reki. Prvih pet domov je ostalo daleč zadaj, zdaj so le še spomini na čas sejanja, kaljenja, prvih poganjkov, tudi prvih slan in prvih (svinčenih) toč, skrbno shranjeni

ali odrinjeni v kamrice s koščki hranljive bivanjske zaloge. Iz njih je moč na skrivaj črpati zagonsko mazivo za življenje, ki ga zaznamuje velik sivkasti in rumeno usnjato okovani kovček. V prehodu čez magistralo, že na asfaltu, je hoja lažja, ni ji treba gledati tako strmo v tla, asfaltu je moč zaupati in se za kratek čas prepustiti slepilu o brezhibnem koraku, o skladnosti gibov in o zdravju telesa. "Da se tako ponavlja," reče Mili, "da se ti tako ponavlja," ko se mora Dominka pred stopničko pločnika na drugi strani za hip ustaviti in presoditi, katero nogo naj uporabi za naskok na oviro. "Saj se samo seli," reče Dominka in poskuša vnesti v redkobesedje, ki ga nista vajeni, nekaj obešenjaštva. "Seli se z vrha navzdol. Morda se je začelo v glavi, ki se ji po dvanajstem razredu šol ni hotelo ponavljati prvošolske abecede na postojnskem trampolinu." "Torej upor, sestra?" "Reciva raje – beg." Vendar ta zadeva za Mili ni čisto logična. Misli, da drugo glavno mesto ožje domovine vendarle ni prehodna postaja Trajanovih kohort, in reče, da bi bila sama na Dominkinem mestu naravnost ponosna, če bi se ji bilo uspelo preriniti v tako veličastno ustanovo, kot je narodno gledališče. Pa čeprav šele po kolapsu, ki ga je doživela v prvem. "V tem res ni nobene logike," reče Dominka, "ampak glava se je že navadila, da se vse obrača zoper njo." Potem Mili reče, da ona že ve, kaj je zadaj, a da tudi v tem ni prave logike, če se glavi zdi, da je prikrajšana za ljubezensko pestovanje z očarljivim hokuspokus ljubimcem, ki pride, kadar pride. Ki ga je sprva leto dni zavračala, da se je hodil pritoževati k sestram, v naslednjem, že "uslišanem" letu pa povzročil prelivanje solza v potokih, vsaj kolikor ona, Mili, ve.

V bleščavi opoldanskega sonca je druga stran ceste s strnjnimi hišami, secesijskimi dve- in trinadstropnicami in vmesnim betonskim poslopjem, zgrajenim za namene mestne administracije ali česar koli že, videti nekam siva in negostoljubna, predvsem pa, ker so pročelja še v senci, stroga in mrzla, v pričakovanju odrešilnega sončnega žarka, ki jo bo razsvetlil in jo mahoma spremenil v praznično čipkasto kuliso. Stolpič sredi razpotegnjene, prav tako sivo čipkaste in prav tako pričakujoče železniške postaje na desni, komaj kaj višji od že osvetljene strešne ploskve, dela s svojo samozavestno držo čuvaja voznega in vsakršnega reda kuliso bolj priljudno, čeprav se je njegova ura očitno ustavila in kaže nekakšen pokvečen tri četrt na šest. Ob robovih pločnika, v zakotjih ob hišah, v zavihkih podstavkov

skrivenčenih železnih kandelabrov, ob jamborih smerokazov so še vidni sledovi umazanega srenastega snega, sunki vetra pršijo nekakšna drobna zrnca zapoznele zimske padavine, kdove od kod, saj ni videti nobenega pravega oblaka, samo srebrni mah se v koprenastih pasovih razgrajuje visoko zgoraj. Ob tej uri se je nizka megla v Ljubljani komaj razredčila, pomisli in reče, kako se ji je to mesto kljub vsemu prikupilo – s svojo živahnostjo in zateglo govorico njegovih prebivalcev, ki se, stoje na "ézeléku" nasproti Astorije kričavo menijo o zadnjih športnih dogodkih ("Pa v trenérkah, jebéntibóga") in o kinopredstavah prejšnjega večera ("Nee, zménila sta se že na kólodvóru!"). Ko se je jeseni prvič bližala mestu, še reče, in je vlak zdrdral čez železniški most, se ji je zdelo, da prihaja na sam rob komaj še znosne zaplankanosti slovenskega podeželja, na skrajni severovzhod, od koder se tja v Panonijo razteza samo še nekakšna stepa do Karpatov in še naprej, prav do Rusije, na severu pa ga vsemu svetu zakrivajo Karavanke, ki so videti na zemljevidu kot razčlenjena, grivasta temnorjava pregrada. Od tod dalje mora biti življenje senčnato in bogu za hrbtom.

"Ne ravno v potokih," reče bolj sama zase, ko se nameščata v separéju vagona drugega razreda, ki sicer nima žametnih sedežev kot prvi, a je s svojimi vrtnimi klopmi iz lepo zglajenih zlatorjavih deščic vseeno pravi separé. "In ne samo zaradi njega. Jokalo se je že prej." Pomisli, kako je po kratki službovalni epizodi v Postojni II. in po vajah za Kavkaški krog s kredo, pri katerih sta se z Majolo pred sodniki pulili za otročiča in niso prišle prav daleč, vso zimo obsedela pri leto za letom bolj razdražljivi in hkrati ljubeče pozorni materi Emiliji v Kanalu. Kjer oče nima več nobene besede. Kako je režirala situacijsko italijansko komedijo z igralci domačega kulturnega društva v hotelu Križnič in kako je po zelo dobro sprejeti silvestrski premieri izmučena pobegnila domov na zapeček in sedla na majceni kamin nad štedilnikom, na katerem je bilo ob tisti pozni uri še nekaj toplote. Pri Križniču so plesali, oče je v orkestrčku igral violino in mati Emilija se je vrtela s prijatelji iz šolskih let, in Dominki se je zdelo, da je njen svet zabave in radosti za vekomaj izgubljen. Zaradi nemoči in užaljenosti, prisile v klateštvo po železni cesti, ko je v rdeči potovalki nosila svoje žehte k sestram v Ljubljano, in v križarjenje z avtobusno kripo z lesenimi klopmi na dvanajstdnevni turneji postojnskega gledališča so ji navrele pod veke pekoče solze, ki se jih zdaj kar nekako sramuje. "Se imaš

torej za kraljično ali za Pepelko?" z milo ironijo v glasu vpraša Mili. "Izberi si vlogo: pri kraljični je najprej ona, potem zmaj, potem princ, pri Pepelki pa ... saj veš." "Obe se stečeta v srečen konec, v tem je težava." "Težava je, da ne veš zagotovo, ali je srečen ali nesrečen in ali je sploh konec." "Morda je začetek in pride šele zdaj zmaj, ali pa dobim nazaj svoj čeveljc." "Sama si se odločila za večni kovček," reče Mili, "in prav dobro veš, da je redek gost zaradi svojega hokuspokus poklica." "Sem imela kakšno izbiro?" "Torej pravljica o Pepelki s popotnim vitezom, ki pride, kadar pride, in ga potem dolgo ni."

Šotor, ki si ga je postavila Mili ob Kokri, na ozari med pšeničnim poljem in obrežnimi vrbami v podolu pod cesto je najosnovnejše in s svojo vojaško oljčno zelenino zunaj, belo notranjostjo in prav tako belim, naravnost iz strehe podaljšanim podom, najbolj udobno in zaradi neprodušnosti najbolj zavarovano taborniško prebivališče, kar so jih dekleta iz ljubljanske hiše ševilka pet kdaj videla. Majhen, za dve osebi, ves dišeč po svežem platnu in sintetičnih nadomestkih za tekstil, gladkih in mehkih najlonskih prevlekah, podobnih krilom angleških padal, ki so se kot orjaški milni mehurji spuščala na Zavrte nedeljskega jutra, ko je partizan Finžgar dosegel enobejevski rekord na cerkljanski smučarski skakalnici, je priromal naravnost iz Švice. Dobila ga je naposodo od glavnega medvojnega novinpoj sanitejca in sedanjega veleposlanika v Bernu, pri katerem služi Jolandin soprog za vojaškega atašeja. In Mili, srečna lastnica svoje prve hiše, ki je sklenila preživeti teden dni počitnic v bližini bolne sestre, ga bo vrnila lastniku jeseni, ko se bosta ataše in njegova brezimna Mme. (plus-ime-in-priimek-soproga) spet preselila v domovino, na novo službeno mesto v prestolnici na sotočju nacionalne reke in evropskega veletoka. Zgoraj na desni strani ceste, ki pelje iz Kranja proti avstrijski meji, stoji samotna, med dvema vojnoma zgrajena in najbrž šele po vojni v bolnišnične namene adaptirana vila, depandansa prav tako po vojni prirejenega zdravišča v starosvetnem gradu večje sosednje vasi, ki je tudi sam depandansa svetovno znanega tebece sanatorija v kakih deset kilometrov oddaljenem zaselku. V tem centralnem, po rebri navzgor na široko razpotegnjenem bolnišničnem kompleksu, naj bi se bil malo pred vojno rodil mračno otožni tango mladeniča, ki čaka ...: "J'attendrai toujours ...", brez katerega skoraj ne mine nobena noč v ljubljanskem Slonovem baru. Za vilo in ob strani, v

smeri nazaj proti Kranju, se razteza sadovnjak z nizkimi jablanami, ob vhodu z zahodne strani je z mogočnimi krošnjami kostanjev zasenčeno dvorišče, potem pa se do prvih hiš vasice v predverju večje vasi z moškim grajskim zdraviliščem v neenakomernih presledkih vrstijo visoka drevesa starih jablan, hrušk in sliv, le tu in tam je videti kakšno eksotično drevo breskve, cimborja, mirabele ali mandlja. V vogalni sobi prvega nadstropja, obrnjeni v sadovnjak zadaj, nekakšni verandi z zasteklenim vogalom, so na Dominkino posebno prošnjo že nekaj dni po njenem prihodu premaknili belo poljsko posteljo k prvemu dveh tridelnih in z "oberlihtom" povišanih oken, da lahko z nje, posebno če leži na trebuhu, vidi na obe strani drevesnice in se med popoldanskim obveznim ležanjem z užitkom potaplja v svetlo zelenino krošenj z gladkimi, nekoliko vlažno bleščavimi listi na ravnini oken. Lepota tega prosojnega in ob zatemnitvah pred nevihtami – ko se veje jablan upogibajo pod sunki vetra in kažejo svoje sivkasto žametne listne dlani – zamolklo smaragdne razgleda, jo vsak dan znova prestavlja v dolgo plovbo po morjih njenih srečnejših spominov, kjer sta doma pozaba in poravnava zamer. Na drugi postelji, ki je nekoliko zasenčena ostala na prvotnem mestu ob vratih, počiva njena zvedava in klepetava sobna tovarišica, ki pa ob tej uri dneva navadno obmolkne in se pogrezne vase, kakor da prisluškuje in išče v svojih dotedanjih dejanjih napako, zaradi katere se je znašla v tej slepi ulici strahov in ugibanj o negotovi prihodnosti. Mimo je tedenski pregled v ambulanti grajskega poslopja, mimo so pnevmotoraksi, oddajanje sputuma, odvzem krvi, spolzki dotiki orokavičenih rok medicinskih sester, vdihavanje razkužilnih estrov, cingljanje jeklenih orodje in gosto mazanje temne krvi v ampule, ki bodo romale na preiskavo v centralni "žatandré" zavod, kjer se bijejo boji za rehabilitacijo od prejšnjih bojev opešanih mladcev in mladenk. Večinoma mladcev in mladenk. Z vseh krajev sirotne domovine, od Gevgelije do Triglava in do Jadranskega morja. Umirajočih tudi raztreseno na svojih domovih, kadar bitke ni bilo mogoče dobiti. Kdo ve, ali se bo kmalu izteklo bratrancu Milanu, čigar kriki bolečine, ko mu je jetika nažirala kosti in že načenjala tudi mehko notranjost, so vso zimo predirali šipe na oknih domovanja tete Karline, mogočne hiše z borjačem ob fontani, vizavi Florjančičevega najemnega kurnika. Pri dobrih ljudeh v drugem nadstropju palače tik ob mostu čez Sočo najbrž še zmeraj, podprt z blazinami, sedi v postelji do skeleta shujšani

in prsteno blede aktivistični mladinec iz Furlanije, ki po vojni, Slovenec, ni hotel in ni mogel več domov, in nemo zre na drugi breg s cestnim ovinkom ob reki navzgor, čakaje, kdaj se bo dogodila naslednja nesreča s trkom dveh avtomobilov, morda avta in motorja, morda avtobusa in kolesarja. Jutrišnji mrlič z okrvavljenim robcem v koščenih rokah, ki ga je Dominka na mamino prigovarjanje obiskala dvakrat (mama Emilija je zdaj tudi uradno obiskovalka sirot), obiskala z odporom, pohlepno zre v smrt, ki se bo dogodila drugim.

Z Mili potem pozno popoldne sedita na pisano kockasti odeji ob šotoru. Sence visokega vrbovja segajo do roba sedišča, redke in prepustne rišejo mrežaste vzorce na desno šotorsko krilo, za slemenom se impresionistično zarisuje daljava gozda na pobočju hriba nad vasjo z zdraviliško graščino, temna zelenina smrek in svetlejši malahitni pasovi bukev, sredi njih komaj viden, morda samo sluten vrh opečnate strehe stolpa večjega in od zdravilišnega mnogo starejšega gradu. Tam gori je odraščala prva slovenska pisateljica Josipina, ki potem, že poročena, ni dočkala Dominkinih let. In kdo ve, ali je ni pobrala prav bolezen, ki pobira sto let pozneje svoj povojni davek. Prišli sta s sprehoda z gradu in z viteške turnirske poljane pod njim, kjer je po predelavi bohotnega, s stoletnimi hrasti in libanonskimi cedrami obrobjenega pašnika v neploden, za ta kraj povsem neprimeren breskov nasad (še ena spodletelih agrarno reformističnih akcij) ostal poleg dveh manjših samo še mogočen hrast z velikansko izžgano votlino v žilavem deblu, od starosti nagrbnčenem. "Videla sem, ko te je v duplu poljubil," reče Mili, "saj je bil že čas." "Je bila to majhna zarota?" vpraša Dominka. Že ko se je cadillac zgodaj popoldne ustavil pred vilo in so jo poklicali v preddverje, je posumila, da ima ta obisk nekakšno zvezo z Mili in njenim taborjenjem. "Oprosti," se naglo popravi, "mislila sem reči: pomoč." In pomisli, kako se ji je zmeraj zdelo čudno, da se je ta nekakšen tajni atašejski sel med Bernom in Ljubljano prikazal vselej o pravem trenutku, ko jo je bilo treba odpeljati v Kanal po ljubljanskih pregledih, ali kadar je morala na nove preiskave nazaj v Ljubljano. Kar tako je menda prišel mimo samo tisto soboto lani oktobra, ko se je bila pravkar vrnila z utrujajoče postojnske turneje, blede in s podočnjaki, in ga je odslovila kar na vratih gornje sobice hotela Paternost, češ da mora zaradi študija vloge na vlak. Bilo je res in res sta potem z gostujočim režiserjem, sedeč si nasproti na klopeh

neudobnega kupéja, dve uri analizirala Brechta in markirala replike iz njene vloge. Na tihem si je pozneje očitala, da ni bila z resnobnim, zaradi skrivnostnih beganj po službenih potih in zaradi konspiracije, ki ga je silila govoriti z neposvečenimi v nekakšnih frazah, nekako tujim snubcem, vsaj manj neprijazna, če že ljubezniva ni znala biti. Spomni se prvega igrivega poljuba sredi poletja na gondoli pod mostom vzdihljajev, ko ju je z Jolando vozil domov iz Švice. In da je ta snubitev trajala in trajala. Nenadejano se je pojavljal na vratih stanovanja pri Ivani, v visokem pritličju hiše številka pet, prinašaje Jolandine pozdrave in njen obvezni darilni paket, družinski prijatelj, moderni romar, vprežen v jarem služenja gospodarsko z vseh strani ali z obeh blokov blokirane domovine. Darilca, ročne urice, ali živalce iz domiselne gumijaste menažerije, ki jih je bilo zaradi žice v njihovi notranjosti mogoče poljubno komično zvijati, so bila tudi njegova osebna. In deležne so jih bile vse prebivalke stanovanja v hiši številka pet. Ko jima je po gondolskem izletu hotel v kozmetični trgovini kupiti ličilo za ustnice, se je obenj in ob sestro obregnila sovražno. Upirala se ji je misel, da ji dvori mladenič iz nekega višjega, privilegiranega in pretirano razsipnega razreda. Ali ni dovolj, da ju je peljal, plačeval kosila, večerjo in prenočišče v luksuznem milanskem hotelu. Jima razkazoval očarljiva tuja mesta, kakor kraljevič iz pravljične svoje kraljestvo. "Nobene zarote ni bilo," reče Mili, "sama dobro veš. Je pa bil že čas, da nehaš biti surova." In doda, da se je ta smešna zamera najbrž vendarle odtajala. "Imel je tako žalostne oči," reče Dominka. Čas je za večerjo, Mili si bo na špirtnem kuhalniku skuhalo svojo taborniško enolončnico, potem bo čakala, da se popoldanski gost vrne s poti neznanu kam prek meje. Okrog desetih zvečer, ko bolnice v hiši spe in jo njena sobna prijateljica opogumi, spleza Dominka skozi kletno okence zdraviliške vile in se napoti čez cesto. Ko se spušča po ježi navzdol, zagleda znano atletske silhueto, ki ji gre naproti skozi žitno polje.

Zvončkljanje tramvaja in njegovo presunljivo kovinsko cviljenje na ovinku pri Bavarskem dvoru zvenita domače in nekam veselo, premikanje skozi gnečo s širokim kovčkom in potovalko od kondukterja do voznika spredaj spominja na čas študentskih veseljačenj, ki so se pogosto končevala v zgodnjih jutranjih urah in je cvilež nočnim razgrajčem naznanjal začetek dneva. Spomin prinese tudi vonj po mehko kuhanih jajcih v skledastih steklenih čašah z nožico in kiselkast duh po hrenovkah z gorčico v kavarni

Emona, kjer je krdelce ponočnjakov, sedeč v eni okenskih lož, kdaj pa kdaj uživalo slasten zajtrk. Seveda na račun enega ali drugega tajnih in zato vsem znanih izvedencev za nočno življenje iz palače služabnikov razsipnega razreda. Izstopita na otočku osrednje mestne postaje, na križišču pred Figovcem, prehod čez cesto je nevaren, za centimeter dvignjene tračnice, ki obkrožajo otok, so za šepajočo skoraj nepremostljiva ovira. Vonj po kavarniškem zajtrku zamenja duh po premogovih sajah v nastavkih že popoldanske megle, Dominka se kot utopljenka oprijemlje sestrinega komolca.

Leži vzravnano na hrbtu, pod kolena in pod križ so ji podložili vrečice s peskom, poskuša mirovati in že v peto prebira isti odstavek iz debelega romana očetovega "prijatelja", ruskega razčlenjevalca duš: "Veste kaj," je zavzeto poprijel knez, "poglejte, vi ste tega mnjenja in kar vsi od kraja so ravno takega mnjenja kot vi in tudi tista priprava je bila zastran tega izumljena, namreč giljotina." Preskoči nekaj besed: "... Če človeka na primer šibajo in pri tem trpi in dobiva rane ..." Spet preskok: "A vse to so telesne muke in mogoče ga ravno to odvrča od duševnega trpljenja, tako da se ubija samo z ranami in s temi mukami, dokler pač ne izdihne." Zamiži in se obrne k steni, morda je na tem trdnem, v belo prepleskanem zidu kakšna rešitev. Zazre se v praske na ometu in z grozo ugleda počrnelo trupelce zmendranega komarja, ki je zapustil na belilu odtis svojega krilca. Potem pogumno nadaljuje: "Poglavitne in največje bolečine pa mogoče ne povzročé rane, temveč, razumete, to, da veste, razumete, za trdno veste, da vam bo čez eno uro, potem čez deset minut, potem čez pol minute, potem takoj, razumete, vsak čas – duša zletela iz telesa in da ne boste nič več človek in da je to kot pribito, poglavitno je to, da je kot pribito." Slabost ne prihaja toliko iz želodca kot izpod čela, voz, ki nastane zaradi nje pod grodnico, v traheji in nekoliko levo od nje, jo sili na bruhanje, obrne glavo v levo (glavo je dovoljeno obračati) in z levico (tudi roko) seže po robcu, ki si ga je bila pripravila pod blazino. Z obratom se zave navzočnosti dveh hrbtničark, ki ležita na vzporednih, z nočno omarico ločenih in z vzglavjem k drugi steni obrnjenih posteljah. Obrnili so ju na hrbet, v mavčno korito, ker bo vsak čas kosilo. Izpod priprtih vek, da sta v ravnini postelj videti kot na mrtvaškem odru, merita novinko napol sočutno napol sarkastično, njuna pogleda govorita o "razumete, razumete," in o "kot

pribito". In še dodajata, da se tu ne pogovarjajo o dnevih in tednih, marveč o mesecih in letih. Mlajša, okroglolična Vipavka, rjavolasa kmečka lepotica, je rodila punčko, ki jo zdaj, enoinpolletno varuje doma mož, že v gipsasti banjici v Šlajmerjevem domu v Ljubljani, druga, precej starejša, koščena in bleda, ozkega obraza, gostih črnih las in obrvi, z dlačicami pod nosom in z dolgimi črnimi kocinami na bradi, je veteranka iz predvojnih italijanskih bolnišnic, sarkazem je najbrž njena naravna drža. Raje se obrne nazaj h komarju, knjiga s črnimi platnicami ji odprta in poveznjena leži na prsih.

Pomisli na zadnje mesece, na posedanje pred štedilnikom, medtem ko mama Emilija kuha kosilo in kriči na otroke, na mučno hojo po stopnicah do podstrešnice, kjer spita skupaj s Severino, plosko padanje z vrha na trebuh v posteljo, obkladke s čebeljimi piki, ki ji jih polaga na kolk doktor Kessler. Sledi odhod z ambulanto na slikanje v Vipavo in tam jo bodo obdržali, da, vsekakor, samo ne nocoj, naj pride jutri. Ambulantni voz je že odpeljal, na klopi pred zdravnikovo ordinacijo ne bo smela spati, ne, nikakor ne, z očetovo palico odšepa v mestece in najde, neverjetno, ampak najde partizanskega prijatelja, pevca o rožah v kristalni čaši, ki je zdaj oficir JLA (ali ve, da je bila takrat vanj zaljubljena?). Ima ženo in tri otroke in je srečen, v dnevni sobi ji pripravijo ležišče. Potem zdravljenje z žarnicami, nameščenimi na notranji strani kletke iz lesenih letvic, peklenska vročina, pot se ji v potokih sceja po telesu in obrazu, za spremembo sledijo izmenično boleče lac injekcije, mlečne, vročične in pekoče, zbodljaji v meso, ki ga mlada stažistka ne more dovolj nabrati v kepo in zato porine iglo do medenične kosti. Tu se ni štelo v mesecih in letih, vendar je bilo tudi tistih šest tednov, kolikor jih je preživela med žolčnimi ali od kapi zadetimi in umirajočimi starkami, povsem brez haska. To ne more biti samo išias, rečejo, in jo pošljejo spet domov. Potem se za kratek čas ponovi zgodba s ploskim padanjem na trebuh med rjuhe, ker drugače ne more v posteljo, ponovijo se materine tožbe nad neješčo hčerjo, ki pušča na krožniku še tisto malo hrane, kolikor ji je prinese navzgor v čumnato z nizkimi podstrešnimi okenci, štorljanje očetovega ortopedskega čevlja po ozkih stopnicah, kadar prihaja k njej, da bi ji vlil nekaj upanja, pogovori s Severino, ki se je preselila od stare matere k nji, da bi jo kratkočasila.

Z bolečino pomisli na ljubosumne scene mame Emilije, na njeno neomajno zaupanje v instinkt. Saj vendar nima nobenega razloga, ali pa?

Predstavlja si sebe v njenem položaju – če bi dvajset in več let samo rodila in pestovala in rodila in kuhala in hitela (ali res nista z možem nikoli sedela skupaj in sama na travniku in ali je res v vsem življenju ni "nikdar, nikdar" prijel za roko in ji rekel "ljuba moja"?), če bi njen ljubi dan za dnem in leto za letom hodil nekam v službo in ne bi bil nikoli, nikoli doma, če bi se ji zazdelo, da je ne ljubi več, da ne ljubi niti svojih otrok in da ima raje druge otroke, majhne ali velike, morda sosedo, učiteljico, eno njenih sestra, sestrično, hčerino prijateljico? Kako more živeti, mama, s to svojo jezo, se vpraša, s to svojo krivičnostjo in hudobijo, s to svojo narobe obrnjeno ljubeznijo, ki je že sovraštvo? Njena ljubezen mora biti velika, široka in globoka, da jo je mogla destilirati v tako razdiralno strast. Nenadoma se ji mati zasmili v dno srca. Mati Emilija! krikne v sebi, ali ne moreš stvari videti drugače? In si odgovori, da Emilija ne more videti drugače, ker ima svoja posebna, prav njena in prav po meri njene domišljije prirejena ogledala. Ali pa ne. Ali pa so ogledala pravilna in odseva v njih tisto, kar je pravzaprav res. Sklene, da se ne bo nikoli poročila, in hipoma jo stisne pri srcu misel, da je najbrž tudi ne bo nikoli vprašal. Čeprav pravljice še ni konec. Prijazno jo je bil pripeljal pred tremi meseci domov in jo potem tudi štiporamo odnesel po stopničkih v drugo nadstropje, da ji je bilo nerodno in da je bila mama Emilija očarana, poražena v svoji sumničavosti do snubca, ki ga vse dotlej z njegovimi nepredvidljivimi prihodi ni bilo mogoče jemati resno. In očetu so stopile v oči iskrice privolitve in je bilo videti, da si je morda premislil glede obsojanja poročenih moških, ki zalezujejo njegove hčere. Morda pa je ta čas tak, si je rekel, vsaj tako se je zdelo Dominki, ko je videla potrditvene iskrice, tak, da se ljudje ločujejo in spet na novo poročajo. Saj je tudi njegova četrta hči Mili pred njegovimi očmi pretrgala zvezo z očetom svojega otroka.

Bolniška sestra se tako rekoč pritihotapi, saj je še vedno čas popoldanskega počitka in je na oddelku popoln mir. Z bolničarjem, starejšim dobrodušnim služabnikom za težaška dela v kuhinjskem magazinu, pri pometanju, ribanju, mazanju in krtačenju s sesalnikom dolgih hodnikov in sob in predvsem pri obračanju in prekladanju težkih, v mavec povitih bolnikov, ki so podobni truplom iz kamnitih esenskih grobov na Doréjevih ilustracijah Svetega pisma, jo preložita na voziček. Zunaj na hodniku, katerega okna gledajo na dvorišče in prepuščajo v dolgo vežo rumenkasto

svetlobo z opečnatih zidov vzhodnega dela stavbe, primakneta voziček k steni ob vratih. Na dnu hodnika, ki zavija iz sprejemnih prostorov bolnišnice in od koder se vidi stari Coroninijev goriški grad, se pojavi postava: oče z že poudarjeno plešo na temenu, s palico in aktovko. Počasi se približuje, stopa v sinkopah, težko in negotovo, kakor da gre za pogrebom. Za njim prinesejo stol. Poljubi jo na čelo, ko ji na orošeno lice kane njegova solza, sede in potem nekaj dolgih minut oba brezglasno ihtita.

BERNARD-MARIE KOLTÈS



Bernard-Marie Koltès

Roberto Zucco

"Po drugi molitvi boš videl, kako se sončna plošča razgrne, in iz nje boš videl viseti falus, izvir vetra; in če obrneš obraz proti vzhodu, se bo premaknilo, in če obrneš obraz proti zahodu, bo šlo za tabo."

(Iz Mitrovega kulta z Velikega skrivnostnega papirusa v Parizu. Navajal Carl Jung v zadnjem intervjuju za BBC.)

OSEBE

Roberto Zucco

Njegova mati

Punca

Njena sestra

Njen brat

Njen oče

Njena mati

Star gospod

Elegantna gospa

Gorila

Neučakani zvodnik

Kurba, čisto iz sebe

Melanholični inšpektor

Inšpektor

Komisar

Prvi stražar

Drugi stražar

Prvi policist

Drugi policist

Moški. Ženske. Kurbe. Zvodniki. Glasovi jetnikov in
stražarjev.

I. POBEG

Zaporniško obzidje, v višini streh.

Strehe zapora, čisto do slemen.

Ob uri, ko stražarje, ker so molčali in strmeli v nebo, včasih premagajo prividi.

PRVI STRAŽAR: Si kaj slišal?

DRUGI STRAŽAR: Čisto nič.

PRVI STRAŽAR: Nikoli nič ne slišiš.

DRUGI STRAŽAR: Pa ti, si kaj slišal?

PRVI STRAŽAR: Ne, ampak imel sem občutek, da nekaj slišim.

DRUGI STRAŽAR: A si slišal ali nisi?

PRVI STRAŽAR: Nisem slišal z ušesi, ampak obšla me je misel, da nekaj slišim.

DRUGI STRAŽAR: Misel? Pa brez ušes?

PRVI STRAŽAR: Tebe nikoli ne obide misel, zato nikoli nič ne slišiš in ne vidiš.

DRUGI STRAŽAR: Nič ne slišim, ker ni nič slišat, in nič ne vidim, ker ni nič videt. Brez potrebe sva tu, in zato se na koncu zmerom začneva prepirat, čisto brez potrebe: puške, alarmne naprave, najine odprte oči ob tej uri, ko imajo vsi ljudje oči zaprte. Brez potrebe se mi zdi, da imava oči odprte zato, da strmijo v nič, in ušesa napeta, da prežijo v nič, ko bi morala ob tej uri ušesa poslušat hrum najinega notranjega vesolja in bi se morale oči zazirati v najine notranje pokrajine. Verjameš v notranje vesolje?

PRVI STRAŽAR: Verjamem, da nisva brez potrebe tu; preprečujeva pobege.

DRUGI STRAŽAR: Ampak tu ni pobegov. Nemogoči so. Ječa je preveč moderna. Niti najmanjši zapornik ne bi mogel pobegniti. Niti če bi bil majhen kot podgana. Tudi če bi prišel skoz prvo ograjo, je potlej druga, bolj na gosto, kot sito, in potlej še bolj, kot cedilo. Tekoč bi moral bit, da bi lahko prišel skoz. In roka, ki je zaklala, in dlan, ki je zadavila, pač nista iz tekočine. Kaj praviš, kako lahko

koga obide misel, da bi klal in davil, najprej misel, in potlej to še naredi?

PRVI STRAŽAR: Pokvarjenost, čista.

DRUGI STRAŽAR: Šest let, odkar sem paznik, kar naprej gledam morilce, da bi dognal, kaj je lahko na njih takšnega, kar je drugačno od mene, jetniškega paznika, ki ne morem nikogar zaklat ali zadavit in me niti ne obide takšna misel. Premišljal sem, mozgal, celó ko so bili pod tušem, sem jih gledal, ker sem slišal, da se morilski nagon skriva v spolovilu. Več kot šeststo sem jih videl, in evo, nobene skupne točke ni med njimi; veliki so in majhni, tanki in čisto majceni, okrogli, šilasti, ogromni; nič se ne da potegniti iz tega.

PRVI STRAŽAR: Čista pokvarjenost, ti rečem. A kaj vidiš?

Prikaže se Zucco, hodi po slemenu.

DRUGI STRAŽAR: Čisto nič.

PRVI STRAŽAR: Jaz tudi ne, ampak obšla me je misel, da nekaj vidim.

DRUGI STRAŽAR: Vidim tipčka, ki hodi po strehi. To je gotovo od tega, ker nisva spala.

PRVI STRAŽAR: Kaj bi tipček počel na strehi? Prav imaš. Kdaj pa kdaj bi morala zatisnit oči nad notranjim veseljem.

DRUGI STRAŽAR: Rekel bi celó, da bi utegnil bit Roberto Zucco, tisti, ki so ga spravili pod ključ popoldne, ker je ubil očeta. Zverina, divja in stekla.

PRVI STRAŽAR: Roberto Zucco. Nikoli slišal.

DRUGI STRAŽAR: Dobro, a kaj vidiš tamle, a vidim samo jaz?

Zucco gre počasi po strehi naprej.

PRVI STRAŽAR: Mislim, da nekaj vidim. Ampak kaj je to?

Zucco počasi izginja za dimnikom.

DRUGI STRAŽAR: Zapornik je, ki beži.

Zucco je izginil.

PRVI STRAŽAR: Klimba, prav imaš, to je pobeg.

Streljanje, žarometi, sirene.

II. UMOR MATERE

Zuccova mati v nočni srajci ob zaprtih vratih.

MATI: Roberto, roko imam na telefonu, dvignem ga in pokličem policijo.

ZUCCO: Odpri.

MATI: Nikoli.

ZUCCO: Samo sunem jih, pa se snamejo, natančno veš, ne delaj se neumne.

MATI: Kar daj, nesreča, kar suni jih, prismoda, zbudil boš sosede. V ječi si bil bolj na varnem, ker če te vidijo, te bodo linčali: tu ljudem ni prav, če kdo ubije svojega očeta. Še psi tu okrog te bodo gledali postrani.

Zucco tolče po vratih.

MATI: Kako si pobegnil? Kakšna ječa je sploh to?

ZUCCO: Nikoli me ne bojo imeli v ječi več kot par ur. Nikoli. Odpri že; ob tebi bi še polž izgubil potrpljenje. Odpri, drugače bom podrl bajto.

MATI: Po kaj si prišel sem? Kaj te je prignalo, da se vrneš? Ne maram te več videt, ne, ne maram te več videt. Nisi več moj sin, s tem je konec. Zame si samo še muha na dreku.

Zucco vdre vrata.

MATI: Roberto, ne hodi mi blizu.

ZUCCO: Prišel sem po svoj komplet.

MATI: Po svoj kaj?

ZUCCO: Komplet: po zeleno bluzo in bojne hlače.

MATI: Ta svinjska vojaška obleka. Kaj pa rabiš svinjsko vojaško obleko?
Nor si, Roberto. Ko si bil v zibki, bi morali to videt in te zagnat v smeti.

ZUCCO: Zmigaj se, pohiti, takoj jo prinesi.

MATI: Denar ti dam. Denarja bi rad. Kupil si boš vse obleke, kar jih hočeš.

ZUCCO: Ne maram denarja. Svoj komplet hočem.

MATI: Nočem tega, nočem. Poklicala bom sosede.

ZUCCO: Hočem svoj komplet.

MATI: Ne kriči, Roberto, ne kriči, bojim se te; ne kriči, zbudil boš sosede.
Ne morem ti ga dat, nemogoče: umazan je, zasvinjan, takšnega ne moreš obleč. Počakaj, da ga operem, da ga posušim in zlikam.

ZUCCO: Sam ga bom opral. V javno pralnico bom šel.

MATI: Premaknjen si, ubogi fant. Čisto si usekan.

ZUCCO: To je moj najljubši kraj na svetu. Miren je, tih, in tam so ženske.

MATI: Pa kaj. Nočem ti ga dat. Ne hodi mi blizu, Roberto. Še nosim črno za tvojim očetom, a boš zdaj mene ubil?

ZUCCO: Ne boj se me, mama. Zmerom sem bil nežen in prijazen s tabo.
Zakaj bi se me bala? Zakaj mi ne bi dala mojega kompleta? Rabim ga, mama, rabim.

MATI: Ne bodi prijazen z mano, Roberto. Kako, misliš, naj pozabim, da si ubil očeta, da si ga vrgel skoz okno, kot se vrže cigareto? In zdaj si prijazen z mano. Nočem pozabit, da si ubil očeta, in če boš nežen, Roberto, bom vse pozabila.

ZUCCO: Pozabi, mama. Daj mi moj komplet, zeleno bluzo in bojne hlače; čeprav je umazan, čeprav je pomečkan, mi ga daj. In potlej bom šel, prisežem.

MATI: Sem res jaz, Roberto, sem te res jaz rodila? Si prišel iz mene ven? Če te ne bi tukaj rodila, če ne bi videla, kako prihajaš, in te spremljala s pogledom, dokler te niso položili v zibko; če ne bi potlej ves čas, brez predaha, bedela nad tabo in oprezala za vsako

spremembo na tvojem telesu, tako da sploh nisem zaznala, kdaj se je spremenilo, in te zdaj gledam in si čisto tak kot tisti, ki je prišel v tej postelji iz mene ven, ne bi verjela, da imam pred sabo svojega sina. Ampak prepoznam te, Roberto. Prepoznam obliko tvojega telesa, tvojo postavo, barvo tvojih las, barvo tvojih oči, obliko tvojih rok, tvojih velikih, krepkih rok, ki so zmerom le božale vrat tvoje mame in stiskale dlan tvojemu očetu, ki si ga ubil. Zakaj je ta otrok, ki je bil petindvajset let tako razumen, na lepem ponorel? Kako se ti je zmaknilo, Roberto? Kdo ti je položil deblo na ravno pot, da si padel v prepad? Roberto, Roberto, nobeden ne gre popravljat avta, ki se je raztreščil v grapi. Nobeden ne poskuša postaviti nazaj na progo vlaka, ki se je iztiril. Pustijo ga, pozabijo. Pozabljam te, Roberto, pozabila sem.

ZUCCO: Preden me pozabiš, mi povej, kje je komplet.

MATI: Tam, v košari. Umazan je in čisto pomečkan. *Zucco izvleče komplet.* In zdaj pojdi, prisegel si, da greš.

ZUCCO: Ja, prisegel.

*Stopi k njej, jo poboža, objame, stisne; mati zaječi.
Spusti jo, da pade, zadavljena.
Zucco se sleče, si navleče komplet in gre.*

III. POD MIZO

Kuhinja.

Miza, pokrita s prtom, ki pada do tal.

Pride puncina sestra.

Gre do okna in ga napol odpre.

SESTRA: Pridi not, ne ropotaj, sezuj čevlje; usedi se tja in bodi tiho. *Punca zleze skoz okno.* Tako torej, ob takšni uri sredi noči te najdem, kako čepiš tam ob zidu. Tvoj brat divja z avtom po mestu

in lahko ti rečem, da jih boš debelo fasala, ko te najde, skrbi ga ko hudič. Tvoja mati je cele ure prežдела pri oknu in si umišljala vse, kar je mogoče na tem svetu, od skupinskega posilstva do razrezanega telesa v gozdu, da o sadistu, ki te je naklinil v neki kleti, sploh ne govorim. Tvoj oče je tako zelo prepričan, da te ne bo več videl, da se ga je na hitro nažrl in na kavču obupano smrči. Jaz pa letam po ulicah kot nora in te najdem, kako fino čepiš tam ob zidu. Pa ti ne bi bilo treba drugega, ko da greš čez dvorišče, in bi bili mirni. In kaj imaš od tega? Da te bo brat nažgal po riti, in upam, da te bo do krvi. *Premor.* Ampak vidim, da si sklenila, da ne govoriš z mano. Sklenila, da boš tiho. Da se zaviješ v molk. Okrog so vsi iz sebe, jaz pa bom tiho. Z zalimanimi usti. Bomo videli, kako zalimana bojo tvoja usta, ko te bo brat nažgal po riti. Kdaj jih boš odprla in mi razložila, zakaj, ko si imela dovoljenje do polnoči, zakaj si prišla tako pozno? Ker če ne zineš, bom vsak čas ponorela, še jaz bom začela mislit vse mogoče. Vrabčica moja, povej svoji sestri, vse lahko prenesem, in branila te bom, častna, ko bo tvoj brat jezen. *Premor.* Ena punčkarija se ti je zgodila, srečala si fanta, butast je bil kot vsi fantje, neroden je bil, je bil grob s tabo? Poznam to, škranček moj, bila sem punčka, bila sem na zabavah, kjer so fantje bedasti. Pa kaj, če si pustila, da te je poljubil. Še tisočkrat boš pustila, da te poljubljaajo bedaki, pa če ti bo do tega ali ne; in prijemali te bojo po riti, če ti bo prav ali ne. Ker fantje so bedaki in ne znajo pod soncem drugega kot prijemati punčke za rit. To imajo strašno radi. Ne vem, kakšen užitek najdejo v tem, mislim pa, da ne najdejo nobenega užitka. To jim je v naravi. Ne morejo pomagat. Od rojstva so bedaki. Ampak iz tega ni treba delat tragedije. Bistveno je, da si ne pustiš vzeti tistega, kar mora počakati na svoj čas. Pa saj vem, da boš počakala na svoj čas in bomo vsi skupaj – tvoja mati, oče, brat, jaz, pa tudi ti seveda – izbrali, komu boš tisto dala. Ali pa ti je kdo naredil silo, ampak kdo bi si upal to narediti takšni punčki, tako čisti, tako nedolžni? Reci, da ti niso naredili sile. Reci, da ti niso vzeli tistega, ne res, kar mora počakati na svoj čas. Odgovori. Odgovori, drugače bom

huda. *Hrum*. Skrij se pod mizo, hitro. Mislim, da se je vrnil tvoj brat.

Punca izgine pod mizo.

Pride oče, v pižami, napol spi. Gre čez kuhinjo, za kratek čas izgine, gre nazaj čez kuhinjo in se vrne v svojo sobo.

Punčka si, angelček, nedolžni angelček svoje sestre, brata, očeta in matere. Ne reci mi te grozne reči. Tiho bodi. Zmešalo se mi bo. Konec je s tabo, in vseh nas je konec.

S hudim truščem pride brat. Sestra steče k njemu.

Ne kriči, ne razburjaj se. Ni je tu, ampak našli smo jo. Našli smo jo, ampak ni je tu. Pomiri se, sicer se mi bo zmešalo. Ne maram vseh nesreč na kupu, in če boš kričal, se bom ubila.

BRAT: Kje je? Kje?

SESTRA: Pri prijateljici. Pri prijateljici spi, v njeni postelji, na toplem in na varnem, nič se ji ne more zgoditi, nič. Strašna nesreča prihaja nad nas. Ne kriči, lepo te prosim, ker lahko se zgodi, da ti bo žal in da se boš jokal.

BRAT: Nič me ne more spraviti v jok, samo strašna nesreča, ki bi se zgodila moji sestrici. Tako zelo sem pazil nanjo, in šele to noč mi je ušla. Samo za nekaj ur, po dolgih letih, ko sem pazil nanjo. Nesreča rabi več časa, da se zgrne nad nekoga.

SESTRA: Nesreči ni mar časa. Pride, kadar hoče, in v hipu vse spremeni. V hipu uniči dragocenost, ki smo jo hranili dolga leta. *Nekaj prime in spusti na tla*. In ne moremo zlepit koščkov. Če še tako kričimo, ne moremo jih zlepit.

Pride oče. Gre čez kuhinjo kot prvokrat in izgine.

BRAT: Pomagaj mi, sestra, pomagaj. Močnejša si od mene. Ne prenašam nesreče.

SESTRA: Nobeden je ne prenaša.

BRAT: Deli jo z mano.

SESTRA: Čezinček je že imam.

BRAT: Nekaj grem spit. *Odide.*

Oče pride nazaj.

OČE: Jokaš, hčerka? Zdelo se mi je, da slišim nekoga jokati. *Sestra vstane.*

SESTRA: Ne. Prepevam. *Odide.*

OČE: Prav imaš. To odvrča nesrečo. *Odide.*

Malo pozneje pride punca spod mize, gre k oknu, ga napol odpre in spusti noter Zucca.

PUNCA: Sezuj čevlje. Kako ti je ime?

ZUCCO: Kliči me, kakor hočeš. Pa tebi?

PUNCA: Nimam več imena. Kličejo me kot kakšno živalco, vrabčica, piška, škrjanček, škorček, čížek, golobka, slavček. Raje bi videla, če bi mi rekli podgana, kača klopotača, prase. Kaj počneš v življenju?

ZUCCO: V življenju?

PUNCA: Ja, v življenju: kaj si po poklicu, kje delaš, kako služiš denar in vse te reči, ki jih vsi počnejo?

ZUCCO: Ne počnem tega, kar vsi.

PUNCA: Ravno zato mi povej, kaj počneš.

ZUCCO: Skrivni agent sem. A veš, kaj je skrivni agent?

PUNCA: Vem, kaj je skrivnost.

ZUCCO: Agent, in sploh, če je skrivni, veliko potuje, po vsem svetu, in oborožen je.

PUNCA: Orožje imaš?

ZUCCO: Jasna stvar.

PUNCA: Pokaži.

ZUCCO: Ne.

PUNCA: Torej ga nimaš.

ZUCCO: Poglej. *Izvlače bodalo.*

PUNCA: To že ni orožje.

- ZUCCO: S tem lahko prav tako v redu ubiješ kot z vsakim orožjem.
- PUNCA: In kaj še počne skrivni agent, poleg tega, da ubija?
- ZUCCO: Potuje, v Afriko gre. A veš, kje je Afrika?
- PUNCA: Natančno.
- ZUCCO: V Afriki poznam kraje, visoko v gorah, kjer ves čas sneži. Nobeden ne ve, da v Afriki sneži. Jaz pa imam najraje to: sneg, ki pada v Afriki na zamrznjena jezera.
- PUNCA: Rada bi šla gledat sneg v Afriki. Rada bi se drsala po zamrznjenih jezerih.
- ZUCCO: Tudi beli nosorogi so tam, čez jezero grejo in nanje sneži.
- PUNCA: Kako ti je ime? Povej.
- ZUCCO: Nikoli ne bom povedal svojega imena.
- PUNCA: Zakaj ne? Rada bi vedela, kako ti je ime.
- ZUCCO: Skrivnost je.
- PUNCA: Skrivnosti znam obdržat zase. Povej mi, kako ti je ime.
- ZUCCO: Pozabil sem.
- PUNCA: Lažnivec.
- ZUCCO: Andreas.
- PUNCA: Ne.
- ZUCCO: Angelo.
- PUNCA: Ne imej me za norca, drugače bom vpila. Nič od tega ni.
- ZUCCO: Kako to veš, če ne veš, kako mi je ime?
- PUNCA: Nemogoče. Takoj bi ga prepoznala.
- ZUCCO: Ne morem ga povedat.
- PUNCA: Tudi če ga ne moreš povedat, mi ga vseeno povej.
- ZUCCO: Nemogoče. Lahko bi mi prineslo nesrečo.
- PUNCA: Nič zato. Vseeno mi ga povej.
- ZUCCO: Če ti ga povem, bom umrl.
- PUNCA: Tudi če boš moral umret, mi ga vseeno povej.
- ZUCCO: Roberto.
- PUNCA: Roberto in kaj še?
- ZUCCO: Bodi zadovoljna s tem.
- PUNCA: Roberto in? Če ne poveš, bom zakričala, in moj brat, ki je zelo jezen, te bo ubil.
- ZUCCO: Rekla si, da veš, kaj je skrivnost. Pa res veš?

PUNCA: To je edina stvar, ki jo zares dobro vem. Povej mi, kako ti je ime, povej.

ZUCCO: Zucco.

PUNCA: Roberto Zucco. Tega imena ne bom nikoli pozabila. Skrij se pod mizo, nekdo gre.

Pride mati.

MATI: A sam s sabo govoriš, škrjanček?

PUNCA: Ne. Prepevam, da bi odvrnila nesrečo.

MATI: Prav imaš. *Zagleda črepinje.* Krasno. Že dolgo sem si želela, da bi se rešila te svinjarije.

Mati odide.

Punca zleze pod mizo k Zuccu.

PUNCIN GLAS: Hej, ti si mi vzel nedolžnost in ti jo boš obdržal. Zdaj mi je ne bo mogel vzeti noben drug. Imaš jo do konca svojih dni, in tudi ko me boš pozabil ali ko boš mrtev, jo boš imel. Zaznamovala sem te kot z brazgotino po pretepu. Meni se ni treba bat, da bi pozabila, saj nimam nobene druge, da bi jo komu dala; konec, opravljeno, do konca življenja. Dala sem jo in ti jo imaš.

IV. INŠPEKTORJEVA MELANHOLIJA

Recepcija kurbirskega hotela v četrti Mali Čikago.

INŠPEKTOR: Žalosten sem, šefica. Čutim, da mi je težko pri srcu, in ne vem zakaj. Dostikrat sem žalosten, ampak tokrat je nekaj hudo narobe. Kadar se tako počutim, namreč, da mi je za zjokat ali za umret, začnem iskat razloge za to. Premislim vse, kar sem doživel tisti dan in tisto noč in prejšnji večer. In zmerom se spomnim kakšne

nepomembnosti, ki je takrat, ko se je zgodila, minila brez posledic, a se mi je, kot kakšen svinjski virus, zavrtala v srce in me zdaj tam zvija. In ko doženem, katera nepomembnost mi je povzročila toliko gorja, se ji posmejem, virus se združne kot bolha pod nohtom, in vse je v redu. Tudi danes sem poskušal; šel sem tri dni nazaj, enkrat v eno in drugič v drugo smer, in zdaj sem spet tu in ne vem, od kod prihaja zlo, in enako žalosten in težkega srca.

ŠEFICA: Preveč se vtikate v mrličce, inšpektor, in v zvodniške posle.

INŠPEKTOR: Mrličev je toliko, kolikor jih je. Ampak zvodnikov, teh je dosti preveč. Bolje bi bilo, če bi imeli več mrličev in manj zvodnikov.

ŠEFICA: Jaz pa imam raje zvodnike; preživljajo me in hudimano so živi.

INŠPEKTOR: It moram, šefica. Adijo.

Iz neke sobe pride Zucco, zaklene vrata.

ŠEFICA: Nikoli se ne reče adijo, inšpektor.

Inšpektor odide, za njim Zucco.

Čez nekaj trenutkov pride kurba, čisto iz sebe.

KURBA: Gospa, gospa, peklenske sile so zdivjale čez Mali Čikago. Vsi so zmešani, kurbe ne delajo več, zvodniki so pozabili zapret usta, stranke so pobegnile, vse se je ustavilo, vse je okamenelo. Gospa, satanu ste dali zavetišče. Ta dečko, ki je prišel pred kratkim, ki ne zine nobene, ki damam ne odgovarja na vprašanja, da si človek reče, a sploh ima glas in spol; ta dečko, ki kljub vsemu tako milo gleda; ta vsekakor lepi dečko, in o tem smo dame dosti govorile – pride ven za inšpektorjem. Dame ga gledamo, hecamo se, ugibamo vse mogoče. Stopa za inšpektorjem, ki je videt zatopljen v globoke misli; stopa za njim kot njegova senca; in senca se krajša, ko da je poldne, zmerom bliže je zgrbljenemu inšpektorjevemu hrbtu, in na lepem potegne iz žepa dolgo bodalo in ga zasadi siromaku v hrbet. Inšpektor zastane. Ne obrne se. Na rahlo zmaje z glavo, kot bi se razrešila globoka misel, v katero je bil zatopljen. Potem

se mu zamaje vse telo, in zgrmi po tleh. Ne morilec ne žrtev se niti malo ne pogledata. Dečko strmi v inšpektorjev revolver; skloni se, ga vzame, spravi v žep in gre, čisto mirno, satansko mirno, gospa. Ker nobeden se ni zganil, vsi so ga nepremično gledali, kako odhaja. Izginil je v množici. Hudiča ste imeli pod streho, gospa.

ŠEFICA: Kakorkoli, če je ubil inšpektorja, dečko, potlej je oplel.

V. BRATKO

Kuhinja.

Punca ob zidu, ustrahovana.

BRAT: Ne boj se me, piška. Nič ti ne bom naredil. Tvoja sestra je koza. Zakaj misli, da te bom namlatil? Zdaj si baba, nikoli nisem namlatil kakšne babe. Babe mam rad, od vsega najraje. Dosti boljše so kot mlajša sestra. Mlajša sestra je sranje. Kar naprej je treba pazit nanjo, jo met na očeh. Da bi obvaroval kaj? Njeno devištvo? Koliko časa je treba varovat devištvo mlajše sestre? Ves čas, ki sem ga porabil, da sem pazil nate, je zgubljen čas. Žal mi je za vsem tem časom. Žal mi je vsakega dneva, vsake ure, ki sem jo zgubil, ko sem pazil nate. Punce bi bilo treba razdevičit takoj, ko postanejo punce, in bi meli starejši bratje mir, na nič jim ne bi bilo treba več pazit in lahko bi porabili čas za druge reči. Zelo mi je všeč, da te je en klinec obrnil; zdaj mam končno mir. Ti greš po svoji poti, jaz po svoji, in ne vlačim te več za sabo kot kakšno verigo. Greva raje skupaj nekaj spit. Zdaj se moraš naučit, da ne boš več povešala oči, da ne boš več zardevala, da si boš upala gledat fante. Zdaj je konec z vsem tem. Nesramna bodi. Dvigni glavo, glej fante, zijaj vanje, to majo strašno radi. Čista zguba je, če si samo še en hip sramežljiva. Eksplodiraj, stara, in to takoj. Zaženi se v življenje, pojdi v Mali Čikago in vlačí se s kurbami, še ti bodi kurba: cekin

ti bo padel in nobenemu ne boš v breme. In mogoče te bom srečal v kakšnem baru, kjer se peca, pomignil ti bom in bova bratko in sestra v baru, to pa ni več sranje in fino se ma. Ne zgublaj časa, piška, ne povešaj oči in ne stiskaj kolen, to nima več vica. Kakorkoli obrneš, poroka je šla v maloro. Splačalo se te je pazit za poroko, splačalo se je, da sramežljivo povešaš oči do dneva poroke, ampak zdaj je poroka šla v maloro, in vse drugo tudi. V hipu, samo migneš, gre vse v maloro: poroka, družina, tvoj oče, mati, sestra; in meni se sladko. Tvoj oče smrči od obupa in tvoja mati se joka; najbolje jih je pustit jokati in smrčati in oditi od hiše. Lahko maš otroke: se nam krasno. Lahko jih nimaš, se nam tudi. Lahko počneš, kar češ. Nehal sem pazit nate, nehala si bit punca. Nič nisi več stara; lahko bi mela petnajst ali petdeset let, ni razlike. Baba si in vsem se krasno žvižga.

VI. PODZEMELJSKA

Razglas: "Išče se", in na njem Zuccova slika, brez imena; pod njim na postaji podzemeljske, ki je že zaprta, drug ob drugem sedita star gospod in Zucco.

GOSPOD: Star človek sem in zakasnil sem se čez vsako razumno mero. Bil sem vedre volje, ker sem ujel zadnji vlak, ko na nekem križpotju tega blodnjaka hodnikov in stopnišč na lepem nisem več prepoznal svoje postaje, čeprav sem na njej zelo pogosto in sem mislil, da jo poznam kot lastno kuhinjo. Nisem pa vedel, da se za preprosto smerjo, ki jo ubiram dan za dnem, skriva temačen svet predorov in nepoznanih smeri, za katerega bi mi bilo ljubše, ko bi mi bil ostal tuj, a sem ga bil zaradi svoje nespametne raztresenosti prisiljen spoznati. Na mah luči ugasnejo in svetlobo dajejo le te bele lučke, za katere nisem vedel, da sploh so. Stopam torej naravnost skoz nepoznani svet, kolikor hitro le morem, kar seveda ne pomeni dosti

pri takšnem starem človeku. In ko na vrhu neskončnih tekočih stopnic, ki stojijo pri miru, pomislim, da sem zagledal izhod, bums!, mi ne pustijo do njega velikanske rešetke. Tako sem zdaj tu, v položaju, ki je hudimano neresen za človeka mojih let, kaznovan za svojo raztresenost in za počasnost svojih korakov, in čakam kaj vem kaj in niti ne maram natanko vedeti, kajti takšne novotarije star človek težko prebavi. Da se zdani, gotovo, to čakam na tej postaji, ki mi je bila domača kot moja kuhinja in ki se je zdaj bojim. Da, gotovo čakam, da se spet prižgejo običajne luči in da pripelje prvi vlak. Ampak hudo me skrbi, saj ne vem, kako bom po takšni prismojeni prigodi spet ugledal svetlobo dneva, ta postaja mi ne bo videti nikoli več enaka, ne bom mogel več spregledati teh belih lučk, ki jih prej ni bilo; in za povrh prečuta noč, ne vem, kako ta spremeni življenje, nobene še nisem prebedel, najbrž se vse zmakne, dan se ne izmenjuje več z nočjo, kot se je godilo prej. Vse to me hudo skrbi. Ampak vi, mladi mož, imate prožne noge in bistrega duha, da, dobro vidim vaš bistri pogled, ki ni kalen in zmeden kot pogled takšnega starega človeka, in nemogoče se mi zdi, da bi vas ujeli v past ti hodniki in velikanske rešetke; pa kaj rešetke, ne!, mlad mož bistrega duha, kot ste vi, bi šel skozi kot kapljica vode skozi cedilo. Delate tu ponoči? Pripovedujte mi o sebi, pomirilo me bo.

ZUCCO: Normalen in razumen fant sem, gospod. Nikoli nisem zbujal pozornosti. Bi me sploh opazili, če se ne bi usedel zraven vas? Zmerom sem bil prepričan, da je za spokojno življenje najbolje biti prozoren kot steklo, kot kameleon na kamnu, ne imeti ne barve ne vonja, hoditi skozi zidove; naj gre pogled ljudi skozi vas in naj zagleda tiste za vami, kot bi vas sploh ne bilo. Težek posel je biti prozoren, prava spretnost; stara, zelo stara sanja o nevidnem človeku. Nisem junak. Junaki so zločinci. Ni junaka, čigar obleka ne bi bila prepojena s krvjo, in kri je edina stvar na svetu, ki ne more biti neopažena. Najbolj očitna stvar na svetu je. Ko bo vse razdežano, ko bo zemlja zagnila megla zadnjega dne, bojo še zmerom ostale s krvjo prepojene obleke junakov. V šole sem hodil, bil sem dober dijak. Kdor je bil enkrat dober dijak, ta ne popušča. Vpisal sem

se na univerzo. V klopeh Sorbone imam svoj sedež, skupaj z drugimi dobrimi dijaki, med katerimi ne zbujam pozornosti. Povem vam, dober dijak moraš biti, obziren in neviden, da si lahko na Sorboni. To ni kakšna predmestnih univerz, kamor hodijo pridaniči in tisti, ki se imajo za junake. Hodniki moje univerze so tihotni in po njih stopajo sence, ki jim ni slišati korakov. že jutri grem spet na predavanje iz lingvistike. Ker jutri je na urniku lingvistika. Tam bom, neviden med nevidnimi, tihoten in pazljiv v gosti megli navadnega življenja. Nič ne more spremeniti toka stvari, gospod. Kot vlak sem, ki mirno pelje čez planjave in ga nič ne more iztiriti. Kot povodni konj sem, zarit v blato, ki se premika zelo počasi in ga ne more nič odvrniti od smeri in ritma, ki ju je izbral.

GOSPOD: Zmerom se lahko iztiri, mladi mož, da, zdaj vem, kdorkoli se lahko iztiri, kadarkoli. Star človek sem, mislil sem, da poznam življenje in svet tako dobro kot svojo kuhinjo, bums!, pa sem zunaj sveta, ob uri, ki to sploh ni, pod nepoznano lučjo, in predvsem v skrbeh, kaj bo, ko se bodo prižgale običajne luči in bo pripeljal prvi vlak in bodo običajni ljudje, kakršen sem bil, prihrumeli na postajo; in po svoji prvi prečuti noči bom moral iti ven, mimo rešetk, ki se bodo naposled odprle, uzret beli dan, ko nisem videl niti noči. In nič ne vem, kaj se bo godilo, kako bom videl svet in kako bo videl svet mene ali pa me ne bo. Kajti ne bom več vedel, kaj je dan in kaj noč, ne bom več vedel, kaj naj počnem, vrtel se bom po svoji kuhinji in oprezal, koliko je ura, in vsega tega, mladi mož, se zelo bojim.

ZUCCO: Res se je česa bat, res.

GOSPOD: Jecljate, čisto malo; to mi ugaja. Pomirja me. Pomagajte mi, zdaj zdaj bo zahrumelo. Pomagajte staremu izgubljenemu človeku do izhoda, in mogoče še čez.

Na postaji se prižgejo luči.

Zucco pomaga staremu gospodu, da vstane, in gre z njim.

Pripelje prvi vlak.

VII. SESTRI

*Kuhinja.**Punca s torbo.**Pride sestra.*

SESTRA: Prepovem ti, da greš.

PUNCA: Nimaš mi kaj prepovedovat. Zdaj sem starejša od tebe.

SESTRA: Kaj čenčaš? Vrabčica si, ki čepi na veji. In jaz sem tvoja starejša sestra.

PUNCA: Stara devica si, nič ne veš o življenju, dobro si pazila nase, dobro si se varovala. Jaz pa sem se postarala, posilili so me, konec je z mano in sama odločam o vsem.

SESTRA: Kaj nisi moja sestrica, ki mi je zaupala čisto vse?

PUNCA: Kaj nisi stara frajla, ki čisto nič ne ve in bi morala obmolknit pred mojo izkušnjo?

SESTRA: O kakšni izkušnji govoriš? Nič ni vredno, če izkusiš nesrečo. Nesreča je dobra za to, da se jo čim prej pozabi. Samo sreča je vredna, da jo izkusiš. Zmerom se boš spominjala lepih, mirnih večerov z očetom in mamo, z bratom in sestro; še ko boš stara, se boš spominjala tega. Nesrečo pa, ki se je zgrnila nad nas, boš takoj pozabil, škorček moj, pri sestri in bratu, pri mami in očetu.

PUNCA: Mamo in očeta, sestro in brata bom pozabila in jih že pozabljam, ne pa svoje nesreče.

SESTRA: Tvoj brat te bo ščitil, lastoviček moj; rad te bo imel bolj, kot te je kdo doslej; že zdaj te je imel bolj rad kot kogarkoli. On bo vsi moški skupaj, kar jih boš rabila.

PUNCA: Ne maram, da me ima kdo rad.

SESTRA: Ne govori tako. Samo to je nekaj vredno v življenju.

PUNCA: Kako si upaš to reč? Nikoli nisi imela moškega. Nikoli te ni imel nobeden rad. Vse življenje si ostala sama, in bila si zelo nesrečna.

SESTRA: Nikoli nisem bila nesrečna, samo zaradi tvoje nesreče.

PUNCA: Kaj da ne, vem, da si bila nesrečna. Dostikrat sem te zalotila, kako jokaš za zaveso.

SESTRA: Brez razloga jokam, zmerom ob istih urah, da si naberem na zalogo, in zdaj me ne boš videla nikoli več jokati; dosti zaloge se je nabralo. Zakaj hočeš oditi?

PUNCA: Rada bi ga našla.

SESTRA: Ne boš ga.

PUNCA: Bom ga našla.

SESTRA: Nemogoče. Dobro veš, tvoj brat ga je iskal cele dneve in noči, da bi te maščeval.

PUNCA: Ampak jaz se nočem maščevati, zato ga bom našla.

SESTRA: In kaj boš z njim, ko ga boš?

PUNCA: Nekaj mu bom povedala.

SESTRA: Kaj?

PUNCA: Nekaj.

SESTRA: Kje misliš, da ga boš našla?

PUNCA: V Malem Čikagu.

SESTRA: Zakaj bi se rad pogubil, golobiček moj nedolžni? Ne, ne hodi od mene, ne puščaj me čisto same. Nočem ostati sama s tvojim očetom in mamo in bratom. Nočem ostati sama v tej hiši. Brez tebe ne bo moje življenje nič več vredno, nič več ne bo imelo smisla. Ne hodi od mene, lepo te prosim, ne hodi. Sovražim tvojega očeta in mamo in brata, sovražim to hišo; samo tebe imam rada, golobiček, golobiček, samo ti si v vsem mojem življenju.

Pride oče, razkačen.

OČE: Vajina mat je skrila pivo. Namlatil jo bom, kot sem svoj čas počel. Zakaj sem lepega dne nehal? Roka se mi je utrudila, ampak moral bi se prisilit, moral bi si jo razmigati, koga dobiti, da bi to počel. Moral bi vztrajati, jo tepsti kot prej, vsak dan ob isti uri. Ampak evo, bil sem nemaren in zdaj mi skriva pivo in prepričan sem, da imata prste zraven. *Gleda pod mizo.* Pet steklenic ga je bilo. Petkrat vaju bom namlatil, vsako, če jih ne najdem.

Gre.

SESTRA: Moja grlica v Malem Čikagu! Kako moraš bit nesrečna, in kako še boš.

Pride mati.

MATI: Vajin oče je spet pijan. Zlil je vase vse tisto pivo. In vedve, zakaj sta tako prijazni s starim norcem? Puščata, da se sama ruvam s tem pijancem. Vama je figo mar, kar naj nam utone v alkoholu. Eni trapi sta, ki klepetata in klepetata, brigata se edino za tiste vajine butaste zadeve, jaz pa naj bom sama s to pijanduro. Kaj je ta torba tukaj?

SESTRA: K prijateljici gre, tam bo prespala.

MATI: K prijateljici, prijateljici ... Kaj je s to prijateljico? Kaj so te zadeve med puncami? A ji je treba prespat pri prijateljici? A so postelje tam kaj boljše? A je tema ponoči bolj črna kot tukaj? Če bi bile še v pravih letih, in jaz pri moči, bi vaju premlatila, obe.

Gre.

SESTRA: Nočem, da bi bila nesrečna.

PUNCA: Nesrečna sem in srečna. Zelo sem trpela, a v tem trpljenju sem našla veliko užitka.

SESTRA: Jaz pa bom umrla, če boš šla od mene.

Punca vzame torbo in gre.

VIII. TIK PRED SMRTJO

Nočni bar. Telefonska celica.

Ob silnem trušču razbitega stekla prileti skoz okno Zucco.

Notri vpitje. Gneteje se k vratom.

ZUCCO: "Kot junak sem bil ustvarjen, ki zmaga je,
zdaj me tvoja silna jeza dopolnjuje.

Velikan sem, morje, božanski je moj piedestal,
tvoj bes mi pod nogami ne razmaje tal.

Nag, močan, s čelom v meglenasti kopreni."

KURBA: Hudičev mraz je. Fant bo še smrt staknil.

POBA: Ne boj se zanj. Potí se, se pravi, da je navznoter vroč.

ZUCCO: "Od toče bičan, od hrumota, ki se peni,

tu, kjer noči se bijejo z vetrovi,

dvigujem roki v temačni brezsnovi."

POBA: Pijan je, tipček.

POBA: Nemogoče. Nič ni spil.

KURBA: Premaknjen je, nič drugega. Pri miru ga je treba pustit.

GORILA: Pri miru? Cel večer nas zaserava, mi pa naj mu damo mir?

Samo še enkrat naj me pride prosit in mu razbijem glavo.

KURBA *stopi do Zucca, da mu pomaga vstati*: Ne izzivaj več, pobič,
ne izzivaj. Tvoj lepi gobček je že zadosti razmrcvarjen. A bi res
rad, da se punce ne obračajo več za tabo? Gobček, dete, je krhka
stvar. Človek misli, da ga je dobil za vse življenje, a na lepem
ga nalomi kakšen star klinc, ki s svojim rilcem nima kaj zgubit.
Ti pa, dete, lahko veliko zgubiš. Razbit gobec, in vse življenje
ti gre v maloro, kot bi ti odrezali tiča. Prej ne misliš na to, ampak,
ti povem, potlej boš mislil. Ne glej me tako, drugače bom zajokala;
eden tistih si, ob katerih bi se človek zjokal, samo če jih pogleda.

Zucco stopi h gorili in ga useka.

KURBA: Ne bosta spet začela.

GORILA: Ne me prosit, mali, ne me prosit.

Zucco ga še enkrat useka.

Gorila ga nazaj. Tepeta se.

KURBA: Kifeljce grem poklicat. Ubil ga bo.

POBA: Ni govora, da kifeljce.

POBA: Sploh pa je že na tleh.

Zucco vstane in stopi za gorilo, ki je odhajal. Prestreže ga in ga mahne čez obraz.

KURBA: Ne ga nazaj, pusti ga pri miru, komaj stoji na nogah.

ZUCCO: Udari, posrane, pezde brez jajc!

Gorila ga mahne, da ga odnese.

GORILA: Še enkrat, pa te zmečkam kot stenico.

Zucco spet vstane in znova izziva.

KURBA gorili: Ne ga več, ne ga več, razbil ga boš.

Gorila boksne Zucca in opravi z njim.

POBA: Sesul ga je, poba.

KURBA: Ni bilo težko. Prav je imel, ko je rekel, da ste pezdetje.

GORILA: Moški ne sme pustit, da ga dvakrat ugrizne isti pes.

Grejo v bar.

Zucco se pobere, stopi k celici.

Sname slušalko, zavrti številko, čaka.

ZUCCO: Stran hočem. Takoj moram stran. Prevročje je v tem klinčevem mestu. V Afriko hočem, na sneg. Odit moram, ker bom vsak čas umrl. Sploh pa nobeden nikogar ne briga. Moški rabijo ženske in ženske rabijo moške. Ampak ljubezen, te pa ni. Meni pride pri ženskah iz usmiljenja. Rad bi se še enkrat rodil kot pes, da bi bil manj nesrečen. Pocestni pes, ki brska po smetnjakih; nobeden me ne bi opazil. Podivjan pes bi bil, prekrit z garjami, ki se mu človek umakne, ne da bi se menil zanj. Vso večnost bi brskal po smetnjakih. Mislim, da ni besed, nič ni za povedat. Treba je nehat

učit besede. Treba je zapret šole in razširit pokopališča. Sploh pa, leto, sto let, ista reč: prej ali kasneje moramo vsi umret, vsi. In zato ptički pojejo, in zato se ptički smejejo.

KURBA z vrat bara: Sem vam rekla, da je nor. V telefon govori, ki je pokvarjen.

Zucco odloži slušalko, se usede pred kabino.

Gorila stopi k Zuccu.

GORILA: O čem razmišljaš, mali?

ZUCCO: Premišljuje o nesmrtnosti hrošča, polža in raka.

GORILA: Veš, ne maram se tepst, jaz že ne. Ampak tako si me prosil, mali, da res ni šlo drugače. Zakaj si se tako zaganjal? Človek bi mislil, da hočeš umret.

ZUCCO: Nočem umret. Vsak čas bom umrl.

GORILA: Kot vsi, mali.

ZUCCO: To ni razlog.

GORILA: Mogoče res.

ZUCCO: Težava s pivom je v tem, da ga ne moreš kupit; samo sposodiš si ga lahko. Scat moram it.

GORILA: Kar pejdi, preden bo prepozno.

ZUCCO: A je res, da me bojo še psi gledali postrani?

GORILA: Psi nikoli nobenega ne gledajo postrani. Psi so edina bitja, ki jim lahko zaupaš. Marajo te ali ne marajo, ampak sodijo ti nikoli. In ko ne bo nobenega, da bi držal s tabo, mali, se bo zmerom našel kak pes, ki ti bo polizal podplat.

ZUCCO: "Morte villana, di pietù nemica,
di dolor madre antica,
giudicio incontastabile gravoso,
di te blasmar la lingua s'affatica."

GORILA: Scat moraš it.

ZUCCO: Prepozno.

Zasvita se.

Zucco zaspi.

IX. DALILA

Policijska postaja. Inšpektor, komisar.

Pride punca, spremlja jo brat, ki obstane med vrati.

Punca stopi proti Zuccovemu portretu in pokaže nanj s prstom.

PUNCA: Tega poznam.

KOMISAR: Koga?

PUNCA: Tega fanta. Zelo dobro ga poznam.

INŠPEKTOR: Kdo je?

PUNCA: Skrivni agent. Prijatelj.

INŠPEKTOR: Kdo je ta tip za tabo?

PUNCA: Moj brat. Spremil me je. On mi je rekel, naj grem do vas, ker sem na cesti prepoznala fotografijo.

INŠPEKTOR: A veš, da ga iščemo?

PUNCA: Ja; tudi jaz ga iščem.

INŠPEKTOR: Prijatelj, praviš?

PUNCA: Prijatelj, ja, prijatelj.

INŠPEKTOR: Ubil je policista. Zaprli te bomo in obdolžili, da si sokriva, ker skrivaš orožje in ne prijaviš storilca.

PUNCA: Brat mi je rekel, naj grem do vas in vam povem, da ga poznam. Nič ne skrivam, nobenega ne prijavljam, poznam ga, to je vse.

INŠPEKTOR: Reci bratu, naj gre.

KOMISAR: Si slišal? Ajde, ven.

Brat gre.

INŠPEKTOR: Kaj veš o njem?

PUNCA: Vse.

INŠPEKTOR: Naš? Tujec?

PUNCA: Govoril je z rahlim, srčkanim naglasom.

KOMISAR: Germanskim?

PUNCA: Ne vem, kaj je to germanski.

INŠPEKTOR: Torej ti je rekel, da je skrivni agent. Čudna reč. Pravzaprav mora skrivni agent ostati skrit.

PUNCA: Rekla sem, da bom varovala to skrivnost, naj se zgodi, kar hoče.

KOMISAR: Bravo. Če bi bilo tako z vsemi skrivnostmi, ne bi imeli veliko dela.

PUNCA: Rekel mi je, da ga pošiljajo v Afriko, v gore, tja, kjer je ves čas sneg.

INŠPEKTOR: Nemški agent v Keniji.

KOMISAR: Domneve policije konec koncev niso bile tako napačne.

INŠPEKTOR: Bile so točne, komisar. *Punci*. Zdaj pa ime. Ga veš? Moraš ga vedet, če je tvoj prijatelj.

PUNCA: Ja, vem ga.

KOMISAR: Povej.

PUNCA: Natančno ga vem.

KOMISAR: Za norca naju maš, smrklja. Bi rada, da te klofnem?

PUNCA: Ne bi rada, da me klofnete. Vem ga, ampak ga ne morem reč.

INŠPEKTOR: Kako, ga ne moreš reč?

PUNCA: Tlele ga imam, na koncu jezika.

KOMISAR: Na koncu jezika, na koncu jezika. Bi rada, da te klofnem, da te mahnem, da ti spulim lase? Mamu posebne sobe za to, da veš.

PUNCA: Ne ne, tlele ga imam; vsak čas bo.

INŠPEKTOR: Vsaj ime, krstno. Gotovo se ga spomniš, gotovo si mu ga zalizala v uho.

KOMISAR: Ime, ime, ni važno kakšno. Drugače te odpeljem v mučilnico.

PUNCA: Andreas.

INŠPEKTOR *komisarju*: Zapišite: Andreas. *Punci*. Si prepričana?

PUNCA: Ne.

KOMISAR: Ubil jo bom.

INŠPEKTOR: Rôdi že to klinčevo ime, če nočeš, da te po gobcu. In hitro, drugače si boš zapomnila.

PUNCA: Angelo.

INŠPEKTOR: Španec.

KOMISAR: Ali pa Italijan, Brazilec, Portugalec, Mehičan; celó enega Berlinčana sem srečal, ki mu je bilo ime Julio.

INŠPEKTOR: Vi se precej spoznate, komisar. *Punci*. Živce zgubljam.

PUNCA: Čutim ga, tukaj na ustih.

KOMISAR: Češ eno flocko, da bo padlo ven?

PUNCA: Angelo, Angelo, Dolce; nekaj takšnega pač.

INŠPEKTOR: Dolce? Kot sladko?

PUNCA: Sladko, ja. Rekel mi je, da je podobno tuji besedi, ki pomeni sladko, ali cukrasto. *Zajoka*. Tako sladek je bil, tako prijazen.

INŠPEKTOR: Dosti besed je, bi rekel, ki pomenijo cukrasto.

KOMISAR: Azucarado, zuccherato, sweetened, gezuckert, ocukrzony.

INŠPEKTOR: Vem vse to, komisar, vem.

PUNCA: Zucco. Zucco. Roberto Zucco.

INŠPEKTOR: Si prepričana?

PUNCA: Ja. Čisto prepričana.

KOMISAR: Zucco. Z enim Z?

PUNCA: Ja, z enim. Roberto. Z enim Z.

INŠPEKTOR: Peljite jo naredit zapisnik.

PUNCA: In moj brat?

KOMISAR: Brat? Kakšen brat? Kaj pa rabiš brata? Nas maš tu.

Grejo.

X. TALKA

Park, sredi belega dne.

Na klopi sedi elegantna gospa.

Pride Zucco.

GOSPA: Usedite se poleg mene. Povejte mi kaj. Dolgčas mi je; pogovarjala se bova. Sovražim parke. Prestrašeni ste videti. Vas je mene strah?

ZUCCO: Ni me strah.

GOSPA: Ampak roke se vam tresejo kot pobcu, ki je prvikrat z dekletom. Čeden obraz imate. Čeden dečko ste. Skoraj preveč čeden dečko, da bi marali ženske.

- ZUCCO: Maram ženske, oja, zelo.
- GOSPA: Gotovo imate radi tiste osemnajstletne frklje.
- ZUCCO: Vse ženske mam rad.
- GOSPA: To je pa res v redu. Ste bili že kdaj grobi z žensko?
- ZUCCO: Nikoli.
- GOSPA: Pa želeli? Gotovo ste si kdaj želeli, da bi bili surovi z žensko, ne res? Vsi moški si kdaj to zaželi, čisto vsi.
- ZUCCO: Jaz ne. Prijazen sem in krotek.
- GOSPA: Hecen poba ste.
- ZUCCO: Ste prišli s taksijem?
- GOSPA: Kje pa. Tistih šoferjev ne prenesem.
- ZUCCO: Torej ste prišli z avtom.
- GOSPA: Menda; pripešačila nisem, na drugem koncu mesta stanujem.
- ZUCCO: Katere znamke avto?
- GOSPA: Mogoče mislite, da imam porscha. O ne, ubog, navaden avto imam. Moj mož je stiskač.
- ZUCCO: Katere znamke?
- GOSPA: Mercedes.
- ZUCCO: Model?
- GOSPA: 280 SE.
- ZUCCO: To ni ubog, navaden avto.
- GOSPA: Mogoče ni. Ampak moj mož je vseeno stiskač.
- ZUCCO: Kdo je tale? Ves čas vas gleda.
- GOSPA: Moj sin.
- ZUCCO: Vaš sin? Velik je.
- GOSPA: Štirinajst let, nič več. Nisem stara škatla.
- ZUCCO: Starejši je videt. Se ukvarja s športom?
- GOSPA: Samo to počne. Za vse klube v mestu mu plačujem, za vse tečaje tenisa, hokeja in golfa, in zapovrh še zahteva, da ga spremljam na treninge. En majhen smrkavec je.
- ZUCCO: Močan je videt za svoja leta. Dajte mi ključe od avta.
- GOSPA: Seveda, seveda. Mogoče bi radi še avto, ne res?
- ZUCCO: Ja, avto bi rad.
- GOSPA: Vzemite ga.
- ZUCCO: Dajte mi ključe.

GOSPA: Na živce mi greste.

ZUCCO: Dajte mi ključe. *Izvlače revolver, ga položi na kolena.*

GOSPA: Znoreli ste. S temi rečmi se ni igrati.

ZUCCO: Pokličite sina.

GOSPA: Niti slučajno.

ZUCCO *ji grozi z revolverjem*: Pokličite sina.

GOSPA: Premaknjeni ste. *Kriči sinu.* Zgini. Domov pojdi. Znajdi se.

Sin stopi bliže, ženska vstane. Zucco ji nastavi pištolo na golt.

GOSPA: Kar streljajte, kreten. Ne bom vam dala ključev, pa čeprav samo zato ne, ker me imate za kozo. Moj mož me ima za kozo, moj sin me ima za kozo, služkinja me ima za kozo – mirno streljajte, bo pač ena kozo manj. Ampak ključev vam ne bom dala. Smolo imate, kajti avto je čudovit, sedeži so iz usnja, armaturna deska iz orehovine. Smolo imate. Zdaj pa mi ne delajte več škandala. Glejte: kreteni se zbirajo okrog, padale bodo pripombe, poklicali bodo policijo. Glejte: se že oblizujejo. To imajo strašno radi. Ne prenesem pripomb takšnih ljudi. Sprožite že. Nočem jih slišati, nočem jih slišati.

ZUCCO *otroku*: Ne hodi blizu.

MOŠKI: Glejte, kako se trese.

ZUCCO: Ne hodi blizu, za božjo voljo. Ulezi se na tla.

ŽENSKA: Otroka se boji.

ZUCCO: In zdaj roke ob telo. Pridi sem.

ŽENSKA: Kako naj se vendar plazi z rokami ob telesu?

MOŠKI: Se da, se da. Jaz bi to znal.

ZUCCO: Počasi. Roke na hrbet. Ne dvigaj glave. Stoj. *Otrok se zgane.*
Ne gani se, drugače ubijem tvojo mater.

MOŠKI: Res bi to naredil.

ŽENSKA: Seveda. Naredil bo to. Ubogi pobček.

ZUCCO: Prisežeš, da se ne boš ganil?

OTROK: Prisežem.

ZUCCO: Pritisni brado ob tla. Zdaj se počasi obrni, da boš imel obraz na drugo stran. Obrni se, ne maram, da naju gledaš.

OTROK: Ampak zakaj se me bojite? Nič vam ne morem. Otrok sem. Ne maram, da mi kdo ubije mater. Ni razloga, da bi se me bali: dosti močnejši ste od mene.

ZUCCO: Ja, močnejši sem od tebe.

OTROK: Zakaj se me potem bojite? Kaj bi vam lahko napravil? Čisto majhen sem.

ZUCCO: Nisi tako zelo majhen, in ne bojim se te.

OTROK: Oja, tresete se, tresete. Dobro slišim, da se tresete.

MOŠKI: Policija gre.

ŽENSKA: Zdaj se bo imel za kaj trest.

MOŠKI: Še bo hec. Še bo hec.

ZUCCO *otroku*: Zapri oči.

OTROK: Zaprte imam. Zaprte imam. Ste pa res reva.

ZUCCO: In usta tudi, zapri jih.

OTROK: Sem jih že, ja. Ampak vseeno si reva. Žensko spravljaš v strah. Ženski groziš s svojo pištolco.

ZUCCO: Kateri avto ima tvoja mama?

OTROK: Čisto mogoče, da porscha.

ZUCCO: Tiho bodi. Drži gobec. Zapri usta. Zapri oči. Delaj se mrtvega.

OTROK: Ne vem, kako se dela mrtvega.

ZUCCO: Kmalu boš zvedel. Ubil bom tvojo mater in boš videl, kako se dela mrtvega.

ŽENSKA: Ubogi pobček.

OTROK: Delam se mrtvega, delam se mrtvega.

MOŠKI: Policaji pa kar stojijo.

ŽENSKA: Cvikajo.

MOŠKI: Kje neki. To je taktika. Vejo, kaj delajo. Imajo metode, ki jih ne poznamo. Ampak vejo, kaj delajo, vam jaz povem. Tip je oplel.

MOŠKI: In ženska tudi, o tem sem prepričan.

MOŠKI: Ja no, brez žrtev tudi ne gre.

ŽENSKA: Samo da ne bi pobčku kaj naredil, samo ne pobčku, mili Bog v nebesih.

Zucco stopi k otroku, vleče za sabo gospo in ji še zmerom pritiska revolver na golt. Potem položi nogo otroku na glavo.

- ŽENSKA: Moj bog, kaj vse morajo otroci danes skoz dat.
- MOŠKI: Tudi mi smo dosti skoz dali, ko smo bili froci.
- ŽENSKA: Ne boste rekli, da je tudi vas strahoval kak norec?
- MOŠKI: Pa vojna, gospa, ste pozabili na vojno?
- ŽENSKA: Ah ja? A so vam Nemci stali na glavi in grozili vaši materi?
- MOŠKI: Še dosti huje, gospa, še dosti huje.
- ŽENSKA: Kakorkoli že, zdaj ste živi in zdravi, lepo stari in lepo rejeni.
- MOŠKI: Nedostojni ste, gospa.
- ŽENSKA: Samo na otroka mislim, samo na otroka.
- MOŠKI: Nehajte že vendar s tem otrokom. Ona ima pištolo za vratom.
- ŽENSKA: Ja, ampak trpel bo pa otrok.
- ŽENSKA: Povejte, gospod, a temu vi rečete specialna policijska tehnika?
- Lepa tehnika, ni kaj. Stojijo tam in cvikajo.
- MOŠKI: Rekel sem taktika.
- MOŠKI: Klinc pa taktika!
- POLICISTI *od daleč*: Odvrzite orožje!
- ŽENSKA: Bravo.
- ŽENSKA: Zdaj smo rešeni.
- MOŠKI: To pa je taktika, ja.
- MOŠKI: Na akcijo se pripravljajo, vam jaz povem.
- ŽENSKA: Jaz vidim samo tegale, da se pripravlja na akcijo.
- MOŠKI: Sploh pa je akcija tako rekoč že stekla.
- ŽENSKA: Ubogi pobček.
- MOŠKI: Gospa, če takoj ne nehate o pobcu, vam eno primažem.
- MOŠKI: Res mislita, da je zdaj čas za prepir? Malo dostojanstva. Tu se dogaja drama. Pred obličjem smrti stojimo.
- POLICISTI *od daleč*: Ukazujemo vam, da odvržete orožje. Obkoljeni ste. *Navzoči bruhnejo v smeh.*
- ZUCCO: Recite ji, naj mi da ključe od avta. Od porscha.
- GOSPA: Kreten.
- ŽENSKA: Dajte mu ključ, dajte mu ključ.
- GOSPA: Ni govora. Naj ga sam vzame.
- MOŠKI: Ksiht vam bo raztreščil, draga moja gospa.
- GOSPA: Tem bolje. Mi ne bo več treba gledat vaših. Tem bolje.
- ŽENSKA: Grozna ženska.

MOŠKI: Hudobna je. Toliko hudobnih in krutih ljudi je na svetu.

ŽENSKA: Na silo ji vzemite ključe. A ni tu res nobenega dedca, da bi ji segel v žep in ji vzel ključe?

ŽENSKA: Hej vi, ki ste toliko trpeli, ko ste bili froc, ki so vam Nemci hodili po glavi in grozili vaši materi, pokažite no, da imate jajca, da imate vsaj še eno, čeprav je majčkeno in suho.

MOŠKI: Gospa, res bi zaslužili, da vam eno primažem. Imate srečo, da sem dostojen človek.

ŽENSKA: Sezite ji v žep, vzemite ključe, potlej pa me mahnite.

Moški trepetaje stopi h gospe, stegne roko, ji seže v žep in izvleče ključe.

GOSPA: Kreten.

MOŠKI *zmagoslavno*: Ste videli? Ste videli? Naj pripeljejo tistega porscha sem. *Gospa se smeje.*

ŽENSKA: Smeje se. Misli, da se ima čemu smejat, otrok bo pa umrl.

ŽENSKA: Grozno.

MOŠKI: Nora je.

MOŠKI: Dajte ključe policajem. Naj se pobrigajo vsaj za to. Upam, da sploh znajo šofirāt.

Moški priteče nazaj.

MOŠKI: Ni porsche. Mercedes je.

MOŠKI: Kateri model?

MOŠKI: Mislim, da 280 SE. Krasen.

MOŠKI: Mercedesi so dobri avti.

ŽENSKA: Pripeljite ga že, znamka ni pomembna. Vse bo pobil.

ZUCCO: Porscha hočem. Ne pustim se zajebavat.

ŽENSKA: Recite policajem, naj najdejo porscha. Nobenih ugovorov. Če je nor, je nor. Moramo mu pripeljat porscha.

MOŠKI: Vsaj to bojo policaji že znali.

MOŠKI: Bomo videli. Kar stojijo tam.

Nekaj jih stopi do policistov.

MOŠKI: Nas pogledjte, navadne ljudi. Pogumnejši smo od njih.

ŽENSKA *otroku*: Ubogi fantek. A te zelo boli ta grozna noga?

ZUCCO: Tiho. Ne maram, da kdo govori z njim. Ne maram, da odpre usta. Zapri oči. Ne gani se.

MOŠKI: In vi, gospa? Kako se počutite?

GOSPA: Gre, hvala, kar gre. Ampak dosti boljše bi se, če bi nehali otresati in bi šli domov, za svoje lonce in pamžem rit brisat.

ŽENSKA: Groba je. Groba je.

POLICIST *z druge strani gruča*: Tu so ključi. Porsche je. Tamle. Lahko ga vidite. *Ljudem*. Dajte mu ključe.

MOŠKI: Sami mu jih dajte. To je vaš posel, morilci.

POLICIST: Imamo svoje razloge.

ŽENSKA: Klinc pa razlogi.

MOŠKI: Tudi dotaknem se ne teh ključev. To ni moja skrb. Družino imam.

ZUCCO: Počil bom žensko in potlej si poženem kroglo v glavo. Gladko se poserjem na svoje življenje, vam rečem, se gladko poserjem. Šest krogel je v šaržerju. Pet jih počim in potlej še sebe.

ŽENSKA: Naredil bo to. Naredil bo to. Gremo.

POLICIST: Ne premikajte se. Zgubil bo živce.

MOŠKI: Vi nas spravljate ob živce, ko nič ne naredite.

MOŠKI: Pustite jih pri miru. Naj delajo po svoje. Načrt imajo, o tem ni dvoma.

POLICIST: Ne premikajte se. *Položi ključe na tla in jih s palico potiska med nogami ljudi do Zucca. Zucco se počasi skloni, pobere ključe in jih da v žep.*

ZUCCO: Žensko vzamem s sabo. Umaknite se.

ŽENSKA: Otrok je rešen. Hvala, mili Bog v nebesih.

MOŠKI: Pa ženska? Kaj bo z njo?

ZUCCO: Umaknite se.

Vsi se razmaknejo. Zucco drži v eni roki revolver, skloni se, potegne otroka za lase in mu sproži kroglo v tilnik. Kriki, bežanje. Zucco

pritiska revolver gospe na golt in se skoz čisto prazen park nameri proti avtomobilu.

XI. DEAL

*Recepcija hotela v Malem Čikagu.
Šefica na svojem stolu, punca čaka.*

PUNCA: Grda sem.

ŠEFICA: Gos; ne trapaj.

PUNCA: Debela sem, podbradek imam, velik trebuh, joški kot nogometni žogi, rit pa, bolje, da je zadaj in da je ne vidim. Ampak vem, da je kot kakšna šunka, ki se mi gunca ob vsakem koraku.

ŠEFICA: A boš že tiho, tepka.

PUNCA: Natančno vem, natančno; saj vidim na cesti pse, ki se podijo za mano z iztegnjenimi jeziki in se jim slina cedi iz gobca. Če bi jim pustila, bi me naskočili kot izložbo pri mesarju.

ŠEFICA: Kje si to pobrala, avšika? Čedna si, okrogla, lepo zalita, prave oblike imaš. Misliš, da imajo moški radi suhe veje, ki se jih bojijo prijet, da se jim ne bi zdrobile pod prsti? Oblike imajo radi, punči, oblike, ki jim lahko pošteno napolnijo dlan.

PUNCA: Rada bi bila drobcena. Rada bi bila suha veja, ki se je bojijo prijet.

ŠEFICA: Jaz pa ne. In sploh, danes si okrogla, jutri si lahko že suha. Ženska se spreminja v življenju. Ni se ji treba brigat za to. Ko sem bila frklja, kot si ti, sem bila suha, da se je skoraj videlo skoz, čisto malo kože in par kosti. Še sence kakšnih joškic ne. En sam ploh, kot bi bila poba. To me je zelo jezilo, pobov namreč nisem marala. Fantazirala sem, kako bom bolj okrogla, kako lepe prsi imam. In sem si jih naredila iz kartona in jih začela nosit spod. Ampak pobje so takoj videli, koliko je ura, in so me vsakič, ko so šli mimo, sunili s komolcem, da so se prsi čisto pomečkale.

Čez nekaj časa sem dala not bucike, in to je bilo dretja, si lahko misliš. Potlej pa, vidiš, se je vse lepo zalilo, dobila sem oblike, in vse je bilo v redu. Brez skrbi, škorčica: danes si okrogla, že jutri si lahko suha.

PUNCA: Ni važno. Danes sem grda in debela, in nesrečna sem.

Pride brat in se pogovarja z zvodnikom. Punce sploh ne pogledata.

ZVODNIK *nestrpno*: Predrago.

BRAT: Nima cene.

ZVODNIK: Vse ma svojo ceno, in tvoja je dosti previsoka.

BRAT: Kadar čemu lahko daš ceno, pomeni, da ni tisto nič prida. Pomeni, da se lahko cenkaš, da dvigaš ceno ali jo zbijraš. Jaz sem ceno nastavil abstraktno, in sicer zato, ker nima cene. S tem je tako kot s Picassovo sliko: si že slišal koga, ki bi rekel, da je predraga? Si že videl, da bi prodajalec spustil pri Picassovi sliki? V teh primerih je cena, ki se jo postavi, čista abstrakcija.

ZVODNIK: Ampak ta abstrakcija bo šla iz mojega v tvoj žep, in luknja, ki mi jo bo naredila, se mi ne zdi ravno abstraktna.

BRAT: Takšna luknja se kmalu napolni. Endvatri jo boš napolnil, meni verjemi, in da boš pozabil ceno, ki si jo plačal, te bo stalo manj časa kot zdaj, ko se cenkaš. Jaz se ne cenkam. Vzemi ali pusti. Napravi svoj posel sezone ali pa ostani siromak.

ZVODNIK: Ne razburjaj se, ne razburjaj. Premišlujem.

BRAT: Premišljaj, premišljaj, ampak ne predolgo. Sestro moram spremit domov k materi.

ZVODNIK: V redu, vzamem.

BRAT *punci*: Nos se ti sveti, piška. Mogoče bi si ga spet malo napudrala? *Punca gre. Gledata jo.* Kaj, ta moj Picasso?

ZVODNIK: Vseeno se mi zdi, da je drago.

BRAT: Dovolj boš zaslužil z njo, da boš pozabil njeno ceno.

Denar zamenja lastnika.

ZVODNIK: Kdaj bo na razpolago?

BRAT: Ne razburjaj se, ne razburjaj; veliko časa mava.

ZVODNIK: Ne, nimava veliko časa. Denar maš, jaz hočem punco.

BRAT: Maš jo, maš; ko da je tvoja.

ZVODNIK: Dobil si denar, in zdaj ti je žal.

BRAT: Ni mi žal, čisto nič. Mislim.

ZVODNIK: Na kaj misliš? Ni čas, da bi mislil. Torej kdaj?

BRAT: Jutri, pojutrišnjem.

ZVODNIK: Zakaj ne danes?

BRAT: Ja, zakaj ne danes? Danes zvečer.

ZVODNIK: Zakaj ne prec?

BRAT: Razburjaš se, razburjaš. *Slišijo se puncini koraki. V redu, prec.*

Brat steče in se skrije v eno od sob.

Pride punca.

PUNCA: Kje je moj brat?

ZVODNIK: Naročil mi je, naj se brigam zate.

PUNCA: Hočem vedet, kje je moj brat.

ZVODNIK: Ajde, z mano.

PUNCA: Nočem it z vami.

ŠEFICA: Takoj ubogaj, trapa. Če je brat tako naročil, nimaš kaj razpravljat.

Punca in zvodnik gresta. Brat pride iz sobe in se usede nasproti šefice.

BRAT: Nisem jaz tega hotel, šefica, prisežem, da ne. Ona je silila, ona je hotela prit sem in začet delat. Nekaj išče, ne vem kaj, in bi rada našla. Prepričana je, da bo našla tukaj. Jaz nisem hotel. Pazil sem nanjo, kot ni še noben brat pazil na sestro. Piška moja, moj mali srček, nobenega nisem mel tako rad, kot sem mel njo. Nič ne morem pri tem. Nesreča se je zgrnila nad nas. Ona je silila, jaz sem samo popustil. Zmerom sem vse popustil svoji sestrici. Nesreča si nas je izbrala in nas neusmiljeno preganja. *Joče.*

ŠEFICA: En hud gnoj si.

XII. KOLODVOR

Na železniški postaji.

ZUCCO: Roberto Zucco.

GOSPA: Zakaj ves čas ponavljate to ime?

ZUCCO: Ker se bojim, da ga bom pozabil.

GOSPA: Svojega imena človek ne pozabi. To je zadnja stvar na svetu, ki jo kdo pozabi.

ZUCCO: Ne, ne; jaz ga pozabljam. Vidim ga zapisano v svojih možganih, a zmerom slabše je napisano, zmerom bolj megleno, kot bi se zabrisovalo; zmerom od bliže moram gledat, da ga lahko preberem. Bojim se, da vsak čas ne bom vedel svojega imena.

GOSPA: Jaz ga ne bom pozabila. Jaz bom vaš spomin.

ZUCCO *po premolku*: Maram ženske. Preveč jih mam rad.

GOSPA: Nikoli se jih nima preveč rad.

ZUCCO: Rad jih mam, rad, vse. Premalo žensk je.

GOSPA: Torej me imate radi.

ZUCCO: Ja, seveda, saj ste ženska.

GOSPA: Zakaj ste me pripeljali sem?

ZUCCO: Ker bom šel na vlak.

GOSPA: Pa porsche? Zakaj ne greste s porschem?

ZUCCO: Nočem, da me zapazijo. V vlaku nobeden nikogar ne vidi.

GOSPA: Torej je mišljeno, da grem z vami?

ZUCCO: Ne.

GOSPA: Zakaj ne? Nobenega razloga nimam, da ne bi šla z vami. Od prvega trenutka mi niste bili zoprni. Z vami bom šla na vlak. Sploh si pa to želite, drugače bi me že ubili ali nagnali.

ZUCCO: Potrebujem vas, da mi daste denar za vlak. Nimam denarja. Mati bi mi ga morala dat, pa je pozabila.

GOSPA: Matere zmerom pozabijo dati denar. Kam bi radi šli?

ZUCCO: V Benetke.

GOSPA: V Benetke? Hecno.

ZUCCO: Poznate Benetke?

GOSPA: Menda. Kdo jih pa ne?

ZUCCO: Tam sem rojen.

GOSPA: Bravo. Zmerom sem mislila, da se v Benetkah nobeden ne rodi, ampak da tam vsi umrejo. Dojenčki najbrž pridejo na svet čisto prašni in prekriti s pajčevinami. No ja, Francija vas je lepo osnažila. Niti malo prahu ne vidim. Francija je izvrsten detergent.

ZUCCO: Odit moram, brezpogojno, odit moram. Nočem, da me ujamejo. Nočem, da me zaprejo. Zacvikam, če so okrog mene vsi ti ljudje.

GOSPA: Zacvikate? Bodite no moški. Orožje imate: pobegnili bodo, samo da ga pokažete.

ZUCCO: Ravno zato, ker sem moški, zacvikam.

GOSPA: Jaz pa ne. Pri vsem, kar ste mi naredili, ne cvikam in nikoli nisem.

ZUCCO: Ravno zato, ker niste moški.

GOSPA: Komplicirani ste, komplicirani.

ZUCCO: Če me ujamejo, me zaprejo. Če me zaprejo, znorim. Sploh pa že zdaj postajam nor. Povsod so kifeljci, povsod so ljudje. Sem že zaprt sredi teh ljudi. Ne glejte jih, ne glejte.

GOSPA: A se vam zdi, da vas mislim naznaniti? Kreten. Že zdavnaj bi vas lahko. Ampak ti klinci me silijo na bruhanje. Vi pa, vi ste mi všeč.

ZUCCO: Poglejte vse te norce. Poglejte, kako zlobni zgledajo. Morilci so. Nikoli nisem videl toliko morilcev na kupu. Samo da jim nekaj v glavi to reče, pa se bojo začeli pobijati. Ne vem kako, da jim ta hip tega ne reče, tisto v glavi. Ker so čisto na tem, da začnejo ubijati. Kot podgane so, tiste v laboratorijih. Mika jih, da bi ubijali, na obrazu se jim vidi, po obnašanju; vidim, kako stiskajo pesti v žepih. Morilce prepoznam, takoj ko jih vidim; obleko imajo prepojeno s krvjo. Tukaj so povsod okrog; pri miru je treba bit, se ne ganit; ne sme se jih pogledat v oči. Ne smejo naju videt; prozorna morava bit. Ker če jih pogledava v oči, bojo opazili, da jih gledava, in začeli naju bojo gledat, in zagledajo naju, in tisto v glavi jim reče, in začnejo ubijati, ubijati. In če eden začne, se bojo vsi pobili med sabo. Vsi samo čakajo, da jim reče tisto v glavi.

GOSPA: Nehajte. Histeričen napad imate. Kupit grem karti. Pomirite se, opazili naju bodo. *Premolk.* Zakaj ste ga ubili?

ZUCCO: Koga?

GOSPA: Mojega sina, kreten.

ZUCCO: Ker je bil en majhen smrkavec.

GOSPA: Kdo vam je to rekel?

ZUCCO: Vi. Vi ste rekli, da je en majhen smrkavec. Vi ste rekli, da vas ima za kozo.

GOSPA: In če maram, a, da me ima kdo za kozo? Če maram majhne smrkavce? Če majhne smrkavce bolj kot karkoli na svetu, bolj kot velike klince? Če sovražim vse po vrsti, samo majhnih smrkavcev ne?

ZUCCO: Morali bi to povedat.

GOSPA: Povedala sem, kreten, povedala.

ZUCCO: Morali bi mi dat ključe. Ne bi me smeli poniževat. Nisem ga hotel ubit, sámo je tako naneslo, zaradi tistega porscha.

GOSPA: Lažnivec. Nič ni sámo naneslo, vse se je obrnilo na glavo. Mene ste imeli na muhi. Zakaj ste torej njemu raztreščili glavo, da je bila kri povsod?

ZUCCO: Če bi bila glava vaša, bi bila tudi kri povsod.

GOSPA: Ampak ne bi je videla, kreten, ne bi je videla. Moja kri me figo briga, ne pripada mi. Ampak sinovo sem jaz butnila v njegove butaste žile, moja stvar je, moja je bila, in mojih stvari se ne sme raztresat kar tako, v parku, med nogami kretenov. Zdaj nimam nič več. Kdorkoli lahko hodi po edini stvari, ki je bila moja. Jutri zjutraj jo bodo počistili pometachi. Kaj mi zdaj še ostane, kaj mi ostane?

Zucco vstane.

ZUCCO: Grem.

GOSPA: Jaz grem z vami.

ZUCCO: Ne se ganit.

GOSPA: Saj nimate s čim iti na vlak. Nisem imela časa, da vam ga dam. Nikomur ne daste časa, da bi vam pomagal. Kot zaklepni nož ste, ki ga kdaj pa kdaj zaprete in spravite v žep.

ZUCCO: Ne rabim, da mi kdo pomaga.

supergah, dolgem modrem plašču in podolgovati kučmi nad poraščenim obrazom je bil videti kot absurдна športna variacija kakšne Chagallove figure, žalosten, radoveden in smešen. Vesel sem, da se spet vidiva, je kdaj pa kdaj vrgel proti meni, me potrepil po hrbtu in odšepal naprej. Ima redek talent, da se mimogrede zaplete v pogovor s povsem neznanimi ljudmi, ustavljal je domačine in z njimi kramljal v mešanici ruščine in ameriščine, se smejal, mahal z rokami in se lahkotno prestopal; ne vem, ali sem ga že kdaj videl tako živahnega in razposajenega. Ko sva hodila od Boljšoj teatra do Lubjanke, pa se je nenadoma presukal, odvihal si je ovratnik plašča navzgor do polovice obraza, zavzdihnil in začel hoditi tik ob meni. Poleti sem bil tri tedne v New Yorku, pa je nisem videl, je začel počasi, s spremenjenim, turobnim, vendar vztrajnim glasom, ki je napovedoval dolgo nadaljevanje. Vedel sem, kam meri, zakrehal sem, da bi bilo videti, kot da ga nisem slišal, glej, tja noter so odvlekli Solženicina, sem z roko pokazal proti Lubjanki, si bral tisto njegovo knjigo *Prvi krog*, jebenti, kar vidim, kako se pred stavbo ustavljajo črne limuzine in ven bruha uklenjene ljudi. Preden sem šel, sem z njo govoril po telefonu, obljubila je, da me bo počakala, je rekel in premolknil, veš, o kom govorim, ne?, me je potem vprašal z nepotrebnim, preiskujočim pogledom. Hitro sem prikimal, na tisoče, na stotisoče, na milijone ljudi so mučili v teh zaporih in jih pošiljali v smrt, sem rekel, zdaj pa so videti kot meščanska uradniška stavba; poleti najbrž z oken visijo rože. In veš, kaj je naredila, je z monotono bolečino nadaljeval Karl, ko sem se jaz s taksijem peljal od letališča proti stanovanju, se je ona iz stanovanja odpeljala proti letališču in potem kdove kam za tri tedne, doma pa sta me pričakala otroka in vonj po njej. Vsepovsod ga je bilo polno, prve dni sem mislil, da bom znorel. Vse ti moram povedati, da boš sploh razumel, zakaj me to tako prizadene, je skoraj zarotniško potihoma zastokal proti meni, in začel svojo zgodbo, ki sem jo že poznal do potankosti.

Rdeči trg je zamejen z nizko pomično ograjo, pred njo stojijo varnostniki in ljudi usmerjajo v stransko ulico. Zvečer bo na trgu otvoritvena slovesnost, Rusi se najbrž bojijo, da bodo Čečeni poslali v zrak njihovega predsednika in druge udeležence otvoritve. Stopim proti odprtini med ograjami, pomaham varnostniku, kot da je vse v redu, začudeno mi odmaha in nič manj začudeno ne grem mimo njega. Nihče me ne ustavi. Korakam

po praznem velikanskem trgu, majhen človeček, obkoljen z visokimi stenami in pokrit s sivo gmoto neba, stopam mimo Leninovega mavzoleja, ki leži pred kremeljskim zidovjem kot prijazna pasja uta, hišica iz lišajasto opečnatih in črnih granitnih lego kock, v kateri je otrpel prah zgodovine, živ mrlič, brezsravno podaljšan v negibno prihodnost. Ne ustavljam se, bližam se železni konstrukciji, na katero delavci pritrjujejo žaromete, televizijska ekipa se mota okrog reportažnega avtomobila in se pripravlja za večerni prenos. Na koncu trga je velik pokrit oder, na njem sedijo glasbeniki in vadijo za nastop. Oblečeni so po domače, na sebi imajo plašče, bunde, pisane kape, visoke zimske čevlje, zaviti so v šale; v obleki je le dirigent, majhen možicelj, ki s hrptom proti meni dela sunkovite, poudarjene gibe v obe smeri, kot bi hotel po mrzlem zraku razvleči komaj slišno testo glasbe. Pred mano je petnajst ali dvajset praznih vrst stolov, povsem spredaj sedi nekaj ljudi in poslušajo vajo. Iz reportažnega avtomobila prihaja nenaravno cvilenje Michaela Jacksona, orkester še ni priključen na ozvočenje in ne slišim, kaj igra. Naprej grem, glasba mi prihaja nasproti, vidim, kako moški za klavirjem zanosno počasi udarja po tipkah, kot bi iz svojih prstov na slavnosten obhod pošiljal paradne konje, violinisti pa zadaj šivajo tekočo toplo zaveso. Ne spoznam se na glasbo, ampak to pa že vem, da stopam v klavirski koncert Čajkovskega, trkanje tonov na mejo božjega ušesa. Usedem se v drugo vrsto, opazujem glasbenike in poslušam.

Dirigent ves čas ustavlja vajo in tuli na posamezne oddelke, brez potrebe, se mi zdi, in dvakrat ali trikrat protestno zažvižgam, ne da bi se kdo zmenil zame. Zebe me, kovinsko ogrodje stola je ledeno, čutim, kako mi s pikljajočo ostrino prodira v stegna. Za orkestrom se dvigujejo v zrak storžasti opečnati stolpi in hruškasti zvoniki cerkve Vasilija Blaženega, prepleteni z zeleno, belo in zlato barvo, iz tal ali od mavzoleja prihaja do mene zoprn vonj po trohnenju. Vem, da si umišljam, tanka opna moje zavesti je preveč raztegnjena in popušča, nič sem, ki ga veter razpiha na vse strani, prhka pest zemlje, iz katere se luskinasto luščijo okruški besed, razdražena kepa pepela, ki panično išče vonj po cvetovih marelice in pokošeni travi. Po zraku odzvanja visoka frekvenca, mi prebija ušesne membrane, vidim jo, kako cikcakasto vijuga po teminah vesolja in neslišno prebija komete, planete in zvezde, kako šiva praznino na robu vesoljnega izdiha. Cerkvni stolpi dihajo skoz reže med obroči glinastega mesa, oživljajo v mehka

DRUGI POLICIST: Tli? Ogenj? Kje vidiš ogenj, hej? Še frajle so mirne in spokojne kot štacunarke; stranke se sprehajajo kot po parku, in zvodniki na svojih obhodih so kot knjigarji, ki preverjajo, a so vse knjige na policah in a ni kdo katere ukradel. Kje vidiš ogenj, hej? Tipa ne bo nazaj sem, stavit grem, greva stavit za rundo pri šefici.

PRVI POLICIST: Domov pa je prišel še enkrat, potem ko je ubil očeta.

DRUGI POLICIST: Ker je imel opravke.

PRVI POLICIST: Kakšen opravke je imel?

DRUGI POLICIST: Mater ubit. Ko je to naredil, se ni več vrnil. In ker ni tu nobenega inšpektorja več za ubit, ga ne bo nazaj. Počutim se kot popoln butec; korenine mi poganjajo in listi na rokah in nogah. Čutim, kako se zarivam v asfalt. Greva hitro enega zvrnit k šefici. Vse je spokojno; vsi se mirno sprehajajo. A vidiš koga, ki bi bil tak kot morilec, a?

PRVI POLICIST: Morilec ni nikdar tak kot morilec. Morilec se mirno sprehaja med ljudmi, kot ti in jaz.

DRUGI POLICIST: Nor bi moral bit.

PRVI POLICIST: Morilec je sam po sebi nor.

DRUGI POLICIST: Nisem prepričan, nisem. So momenti, ko me skoraj zamika, da bi ubijal, jaz, ja.

PRVI POLICIST: Se pravi, da so momenti, ko si skoraj nor.

DRUGI POLICIST: Že mogoče, že mogoče.

PRVI POLICIST: Sem čisto prepričan.

Pride Zucco.

DRUGI POLICIST: Ampak tudi če bi bil nor in tudi če bi bil morilec, se ne bi nikoli mirno sprehajal po kraju svojega zločina.

PRVI POLICIST: Poglej tistega tipa.

DRUGI POLICIST: Katerega?

PRVI POLICIST: Tistega, ki se tam mirno sprehaja.

DRUGI POLICIST: Tu se vsi mirno sprehajajo. Mali Čikago je postal park, kjer bi se lahko žogali otroci.

PRVI POLICIST: Tistega, ki je oblečen v vojaški komplet.

DRUGI POLICIST: Ja, vidim ga.

PRVI POLICIST: Te na nikogar ne spominja?

DRUGI POLICIST: Že mogoče, že mogoče.

PRVI POLICIST: Bi rekel, da je on.

DRUGI POLICIST: Ni govora.

PUNCA opazi Zucca: Roberto. Steče k njemu in ga objame.

PRVI POLICIST: On je.

DRUGI POLICIST: Zdaj res ni nobenega dvoma.

PUNCA: Iskala sem te, Roberto, iskala; izdala sem te, jokala, tako sem jokala, da sem postala otoček sredi morja in me bodo zdaj zdaj preplavili zadnji valovi. Trpela sem; moje trpljenje bi lahko napolnilo vsa brezna na zemlji in se razlilo čez vulkane. S tabo hočem ostati, Roberto; paziti hočem na vsak utrip tvojega srca in na vsak tvoj dih: uho bom prislonila k tebi in poslušala kolesje tvojega telesa, na tvoje telo bom pazila, kot pazi mehanik na svoj stroj. Vse tvoje skrivnosti bom ohranila, tvoj kovček za skrivnosti bom; torba bom, kamor boš dajal svoje skrivne reči. Na tvoje orožje bom pazila, skrbela bom, da ne bo zarjavelo. Moj agent boš in moja skrivnost, in jaz bom na tvojih potovanjih tvoja prtljaga, tvoj nosač in tvoja ljubezen.

PRVI POLICIST pristopi k Zuccu: Kdo ste?

ZUCCO: Ubil sem svojega očeta, svojo mater, policijskega inšpektorja in otroka. Morilec sem.

Policista ga odvedeta.

XV. ZUCCO V SONCU

Slemena streh jetnišnice, opoldne.

Ves prizor ne vidimo nikogar, razen Zucca, ko pleza na sleme.

Pomešani glasovi stražarjev in jetnikov.

- GLAS: Roberto Zucco je pobegnil.
 GLAS: Že spet.
 GLAS: Pa kdo je pazil nanj?
 GLAS: Kdo je bil zadolžen?
 GLAS: Tepci smo izpadli.
 GLAS: Ja, tepci ste izpadli. *Smeh.*
 GLAS: Tišina.
 GLAS: Pomagače ma.
 GLAS: Ne; ravno zato, ker nima pomagačev, se mu zmerom posreči,
 da pobegne.
 GLAS: Čisto sam.
 GLAS: Čisto sam, kot junaki.
 GLAS: Po hodnikih je treba pogledat.
 GLAS: Najbrž se je kje potuhnil.
 GLAS: V kakšni niši ždi in se trese.
 GLAS: Ampak ne trese se pred vami.
 GLAS: Zucco se ne trese, reži se vam v ksiht.
 GLAS: Zucco se reži v ksiht vsemu svetu.
 GLAS: Ne bo prišel daleč.
 GLAS: To je moderna ječa. Iz nje se ne da pobegnit.
 GLAS: Nemogoče.
 GLAS: Absolutno nemogoče.
 GLAS: Zucco je oplel.
 GLAS: Mogoče je Zucco oplel, ampak ta hip leze po strehi in se vam
 reži v ksiht.

Zucco, do pasu gol in bos, pripleza na sleme.

- GLAS: Kaj delate tam?
 GLAS: Takoj pridite dol. *Smeh.*
 GLAS: Zucco, opleli ste. *Smeh.*
 GLAS: Zucco, povej. Zucco, kako napraviš, da nisi niti eno uro v ječi?
 GLAS: Kako napraviš?
 GLAS: Kje si zbegnil? Povej nam pot.

ZUCCO: Navzgor. Ni treba lest čez zidove, ker za vsakim zidom so drugi zidovi, in povsod je ječa. Po strehah je treba pobegniti, proti soncu. Nikoli ne bojo postavili zidu med soncem in zemljo.

GLAS: Pa pazniki?

ZUCCO: Paznikov ni. Dovolj je, da jih ne vidiš. Sploh pa jih lahko pet pograbilim z eno roko in jih zmečkam.

GLAS: Od kod maš to moč, Zucco, od kod maš to moč?

ZUCCO: Kadar grem naprej, se zaganjam, ne vidim preprek, in ker jih ne vidim, se same podrejo pred mano. Samoten sem in močan, nosorog sem.

GLAS: Ampak oče in mati, Zucco. Nad starše se ne sme dvigniti roke.

ZUCCO: Normalno je ubiti svoje starše.

GLAS: Ampak otrok, Zucco; otroka se ne sme ubiti. Sovražnike se ubije, tiste, ki se znajo braniti. Ne pa otroka.

ZUCCO: Nimam sovražnikov in nikogar ne napadam. Drugih živali ne zmečkam iz hudobije; ne vidim jih, zato jih pohodim.

GLAS: Maš denar? Maš kje skrit denar?

ZUCCO: Nimam ga, nikjer. Ne rabim denarja.

GLAS: Junak si, Zucco.

GLAS: Goljat je.

GLAS: Samson.

GLAS: Kdo je Samson?

GLAS: Baraba iz Marseilla.

GLAS: Spoznal sem ga v ječi. Res je zverina. Desetim hkrati je lahko razbil gobec.

GLAS: Lažeš.

GLAS: Samo s pestmi.

GLAS: Ne, z oslovsko čeljustjo. In ni bil iz Marseilla.

GLAS: Zajebala ga je ena ženska.

GLAS: Dalila. Štorija o laseh. Poznam.

GLAS: Zmerom je kakšna ženska, da izda.

GLAS: Brez žensk bi bili vsi na svobodi.

Sonce se iskreče dviga, izjemno svetlo. Zapiha močen veter.

ZUCCO: Pogledjte sonce. *Na dvorišču je popolna tišina.* Kaj nič ne vidite?

Ne vidite, kako se premika z ene na drugo stran?

GLAS: Nič ne vidimo.

GLAS: Sonce nas ščemi v očeh. Slepí nas.

ZUCCO: Glejte, kaj leze ven iz sonca. Spolovilo sonca: od tam prihaja veter.

GLAS: Kako? Da ma sonce spol?

GLAS: Držite gobce!

ZUCCO: Premaknite glavo: videli boste, da se premika z vami.

GLAS: Kaj se premika? Jaz nič ne vidim, da se kaj premika.

GLAS: Kako pa bi se kaj premikalo tam gor? Vse je od zdavnaj pritrjeno, pribito in dobro zaklinjeno.

ZUCCO: Izvir vetrov je.

GLAS: Nič več ne vidimo. Preveč svetlobe je.

ZUCCO: Obrnite obraze proti vzhodu in se bo premaknilo; in če jih obrnete proti zahodu, bo šlo za vami.

Dvigne se orkanski veter. Zucco se zamaje.

GLAS: Nor je. Padel bo.

GLAS: Nehaj, Zucco; gobec si boš razbil.

GLAS: Nor je.

GLAS: Padel bo.

Sonce se dviga, postaja slepeče kot žar atomske bombe. Nič več se ne vidi.

GLAS *zavpije*: Pada.

Prevedel Aleš Berger

Pascale Froment

Succo/Zucco

Pascale Froment je napisala knjigo o Robertu Succu (*Je te tue. Histoire vraie de Roberto Succo assassin sans raison*, Gallimard 1991), medtem ko je Bernard-Marie Koltès pisal svojo dramo. 24. marca 1994 se je med pogovorom v Odéonu, Evropskem gledališču, takole spominjala tega vznemirljivega naključja.

"Koltès je videl oglas s Succovo sliko, tiralico, ki je visela po vsej Franciji, Italiji in Nemčiji. Bila je neverjetna, štiri Succove fotografije so kazale štiri popolnoma različne obraze. Sploh se ni zdelo, da gre za istega človeka. Succo se je rodil v predmestju Benetk, njegov oče je bil policist. Pri devetnajstih je doživel močan napad shizofrenije: brez očitnega razloga je umoril mater in potem še očeta. Sodišče ga je spoznalo za neprištevnega in nesposobnega za zagovor pred porotnim sodiščem. Internirali so ga v specializirani ustanovi, iz nje pa je pobegnil leta 1986. Od leta 1986 do leta 1988 je živel v Franciji in v tem času je zagrešil neverjetno veliko prestopkov in zločinov. Deloval je sam, zato ga je bilo zelo težko izslediti. Ko je umoril policaja, je postal državni sovražnik številka ena in tako pospešil preiskavo ter sprožil orjaški lov na človeka. Končno so ga našli v severni Italiji, nedaleč od njegovega rojstnega kraja. Aretirali so ga in zaprli. Nekoč je splezal na streho zapora: bila je zima, vreme je bilo lepo in nebo je bilo zelo modro. Ker se je vse dogajalo v majhni vasi, so prišli številni lokalni novinarji, med njimi tudi ekipa regionalne televizije. Posneli so človeka, ki je veljal za pošast, in Italijani so odkrili zelo lepega moža, ki se sploh ni zavedal samega sebe. Začel je govoriti z ljudmi. Nekaj minut posnetka teh trenutkov se je ohranilo. Padel je s strehe in se poškodoval.

Nekaj kasneje, ko so ga že preselili v drugo kaznilnico, so ga nekega jutra našli mrtvega, s plastično vrečo za smeti na glavi. Ko sem v nekem članku v *Le Mondu* izvedela, da Koltès pripravlja igro, za katero ga je navdihnili Roberto Succo, sem ga vprašala, ali bi se želel srečati z mano. Ni nama bilo treba razlagati, kaj naju je navdušilo ... Poznala sem podrobnosti, za katere on ni vedel, delal je le na podlagi časopisnih odrezkov ..."

"Seveda nisva delala enako. Medtem ko sem se kakor mravlja trudila do zadnje podrobnosti rekonstruirati Succovo resnično pot, je Koltès popolnoma ponotranjil osebo. Najbolj vznemirljivo je to, da se mu je posrečilo doseči neverjetno intuitivno poznavanje Succa in njegovi psihološki sklepi so bili dovolj blizu resnice. Hodila sva torej po različnih poteh, vendar sva se kljub vsemu srečevala. Mislim sicer, da Succova črna resničnost, to, zaradi česar je bil drugačen od drugih morilcev, hladnokrvnost umorov, ki jih je zagrešil, peklenska blaznost, ki se ga je lahko polotila, vse to Koltès ni zanimalo. To, da je bil morilec, zanj ni bilo pomembno. Fasciniral ga je do te stopnje, da se je popolnoma poistovetil z njim. Morda je tako presegel njegovo pošastnost."

"Prinesla sem mu razne podrobnosti in podatke o njegovem življenju. Koltès je delal zapiske na drobne lističe. Prinesla sem mu kaseto, na kateri naj bi bil posnetek Succovega glasu, ki je govoril: 'Biti, ne biti. To je ta težava. Mislim, da ∴. Ni besed, nič ni za povedat. [...] Hja, leto, sto let, ista reč. Prej ali kasneje moramo vsi umret. Vsi. In zato ... in zato ptički pojejo, ptički, in zato čebele pojejo; in zato se ptički smejejo.' Zaradi Koltèsove bolezni sem omahovala, ali naj mu predvajam ta obupani samogovor. Toda posnetek je nekako potrjeval osebo, kakršno je Koltès intuitivno zaznal. Odkritje ga je pretreslo. Kmalu mi je poslal besedilo s spremnim pismom, v katerem je govoril o 'pomenu' tega posnetka. Del tega besedila je uporabil v osmem prizoru, ki ga je naslovil 'Tik pred smrtjo'. Koltès mi je tudi sporočil, da je 'med dvema velikima potovanjema', ko mi pošilja besedilo. Poklicala sem ga, da bi se pogovorila o njegovi igri. Bil je že mrtev."

"Ko je bila drama dokončana in sem jo brala, me je pretreslo to, da je pripovedoval o dogodkih, ki jih nikakor ni mogel poznati. Koltès si je zamislil dogodke, ki so se do podrobnosti ujemali z resničnostjo."

Prevedel Jan Jona Javoršek

Jean-Marc Lanteri

Ptica in labirint

In tiste dni bodo ljudje iskali smrti,
 pa je ne bodo našli;
 in bodo želeli umreti,
 a smrt bo bežala od njih.

Apokalipsa, 9

Koltèsovi junaki so pošasti. So človeška bitja v nenehnem boju, živijo v zaprtih prostorih, grozljivi so, kakor da bi nastali iz kaosa narave in družbe, vendar etnični spori ali osebna nasprotja ne morejo povsem pojasniti nasilnosti njihovih bojev. Človek svojo naravo preslikuje v živalskost ali vsaj vidi svojo lastno človeško naravo golo, v zraku. Cal se istoveti s svojim psom, Cécile si pravi "psica", Adrien "opica", Zucco pravi, da je "nosorog", in vsi se strinjajo z Dealerjem, ki noče rezati hrane: naj bo "človek ali žival", Koltèsov človek ne bo nikdar vedel, kaj je, niti kadar govori obreden, vzvišen jezik, kajti jezik mu le zamegli zavest o samem sebi in poglobi razkol z drugim; navzgor in navzdol po toku reke njegovega jezika vedno vlada nasilje.

Do drame *Roberto Zucco* imajo Koltèsovi junaki na razpolago jasno določen dekor, v katerem lahko občutijo svojo problematično naravo, vedno vedo, kje so, v katerem trenutku so, celo kadar sta prostor in čas izgubila svojo konkretno podobo. So "ob tej in tej uri, na tem in tem kraju". Koltèsove igre so otoki, položeni na ocean. Nad njimi, pod njimi in povsod okrog njih se bojujejo nevidni titani. Ni se pametno brez čevljev sprehajati

prek njihovih meja in treba je paziti, kako človek govori: en sam izbruh ali lapsus, ena sama odvečna beseda in že pademo v nasilje, kakor v črno luknjo. (Pri Koltèsu nasilje morda ni toliko razsežnost psihološkega, temveč predvsem razsežnost jezika.) Junaki *Noči tik pred gozdovi* (*La Nuit juste avant les forêts*), *Boja črnca in psov* (*Combat de nègre et de chiens*), *Zahodnega priveza* in *V samoti bombaževih polj* (*Dans la solitude des champs de coton*) se razvijajo v stvarstvih, ki so odrezana od resničnega; njihovi novi prebivalci – Léone, Monique in Koch, Klient – so nevarno zagrizeni, stari prebivalci pa ne govorijo o tem, kako so obvladali svoje okolje. Koltèsovo gledališče potrjuje svojo zavezanost klasicizmu z enotnostjo prostora in časa, gre tako daleč, da je dejanje nemogoče, ker je dejanje lahko samo nasilje, nasilje, ki ga je zaplodil *deal*, očitno nasilje umora. Dejanje je zadnje dejanje jezika, ki mu je zmanjkalo sape in besed. Toda zdi se, da v *Vrnitvi k puščavi* (*Le retour au désert*), v kateri je mogoče skozi luknje v Serpenoisini kuhinji videti izvorno in končno alžirsko puščavo, Koltèsovo gledališče sprejme nasilje na gledališko bojišče in dopusti, da tla otoka razpokajo.

Koltès, ki ni nikoli nehal dvomiti o svojem pisanju, je v *Robertu Zuccu* razbil svoj lastni dramaturški sistem. Umor ni več mejnik, meja med dvema stvarstvom, med gledališčem in ne-gledališčem, nasilje pa postane gibalo dejanja. Otok, zaprti prostor, je bil okvir, v katerem sta potekali človekovo raziskovanje in vračanje k sebi – do nenehno odlašane eksplozije nasilja. V *Robertu Zuccu* je prostor pomnožen, razbit, junak pa gre naravnost naprej, vse do brezna. Doba otoka je doba čakanja, doba jezika, ki kruto pogloblja prelom med otočani. V *Robertu Zuccu* ni čakanja, nadomesti ga dirka, ki jo pretrga le smrt. Zucco je prav lahko nor, lahko pa tudi ni nor. Zucco je meteor in nikoli ne moremo vedeti, ali se zaveda samega sebe ali ne, ali je nor ali ne, hudoben ali miroljuben, premišljen ali neposreden, človek ali žival: ni dovolj časa in Zucco le šine mimo.

I. Umor(i)

Sklepni račun *Roberta Zucca*: trije umori, ki jih je naslovni junak sicer izvršil, a morda ni njihov avtor.

Prvi umor, umor očeta, je umor, naperjen proti svojemu lastnemu izvoru. Nanj se nanaša le zelo malo besed. Že v prvem prizoru Drugi stražar Roberta Zucca prepozna kot:

"[...] tisti, ki so ga spravili pod ključ popoldne, ker je ubil očeta."¹

Sledi stražarjeva sodba: Roberto Zucco je:

"Zverina, divja in stekla."

Toda ta stražarjeva sodba ne izhaja eksplicitno iz okoliščin umora. Umor očeta ima algebraične, apriorne lastnosti, Zuccov oče je kakor tisti "mrtvorojeni" oče, ki ga slika Heiner Müller na začetku *Očeta*. Zucco živi polovico Ojdipove usode: ubije svojega lastnega očeta. Druga polovica je Zuccova posebnost: umori tudi svojo mater. Umor staršev je Zuccov kompleks. To uničevalno dejanje, naperjeno proti svojemu lastnemu izvoru, je skrajno dvoumno. Kajti kdor ubije svoje starše, si izroči svoj jaz, si izroči svoje rojstvo. (Med končnim zasliševanjem, ki ga iz globin ječe vodijo brezimni glasovi, Zucco odgovori: "Ubiti svoje starše je normalno," s tem hoče reči, da je umor roditeljev normalno dejanje tistega, ki hoče obračunati z resničnostjo.) Hkrati pa je ta dvojni umor odvisen od samouničujoče logike, kajti ubiti svoje starše pomeni uničiti del sebe, uničiti izvorno strukturo, ki ga je rodila. Tudi umor Inšpektorja je samouničujoče dejanje, toda tokrat na družbeni ravni. Kajti na preroško pripoved "neke kurbe" o tem, kako je Zucco umoril Inšpektorja, Gospodarica preprosto odgovori:

"Kakor koli, če je ubil inšpektorja, dečko, potlej je oplel."

in tako odpravi vsakršno proslavljanje umora.

(Ta umor zapečati Zuccovo pogubo, kajti Punca gre na komisariat prijaviti človeka, ki ga iščejo zaradi umora inšpektorja.) Prva umora sta idealna, tretji je resničen; zadnji umor je umor samega sebe. Potem ko je Zucco umoril svojo mater, bo umoril sina druge matere. Zucco v parku odgovori

¹ Te in druge citate navajam iz prevoda Aleša Bergerja. (Op. prev.)

ženski, ki je sama navezala pogovor, in skuša dobiti ključe njenega avtomobila. Ko ga ženska zavrne, njej in sinu grozi z revolverjem. Nenavadna znamenja nas opozarjajo na skrivno, izjemno zapleteno projekcijo Zucca v svojo žrtev. Otrok je hkrati otrok – za oči gledalcev – in nekaj drugega kakor otrok. "Vaš sin? Velik je." reče Zucco Gospe. Otroku sistematično odreka otroški videz in mu preprečuje, da bi preoblikoval svoj status otroka v obrambno taktiko. In tako Zucco otroka približa samemu sebi. Ko bi bil Otrok le otrok, bi Zucca ne bilo strah. Če Otrok v scenskem prostoru zavzema enako prostornino kot Zucco, ga je lahko strah. Nenavadno je, da Zucco hkrati noče priznati svojega strahu, Otroku pa odreka fizično manjvrednost in ga tako spreminja v potencialno nevarnost.

"Nisi tako zelo majhen, in ne bojim se te."

Zuccova želja je dvojna. Vzporedno s tem, da je otroka dvignil nad resničnost, ga skuša odriniti, potisniti povsem zunaj svojega zornega polja, ga izolirati od vsakršne komunikacije z njim in z zunanostjo, ter mu ob grožnji materi ukaže:

"Tiho bodi. Drži gobec. Zapri usta. Zapri oči. Delaj se mrtvega."

Zucco Otroka spreminja v shizofrenika, v zavest, ki je zaprta na prizorišče, medtem ko se zbira množica opazovalcev. Smrt Otroka ostaja skrivnost, ki je ločena od vsega, kar se zgodi pred njo in za njo. Zucco strelja na svojega dvojnika, ki ga je počasi oblikoval z grožnjami in natančnimi napotki, ki jih je dajal Otroku – Zucco se zdi kakor režiser umora – strelja na dvojnika, ki ga je svojeručno spremenil v svoj kip, krogla pomeni hkrati njegovo lastno smrt, vendar bo najprej v njegovem zornem polju izničila dvojnika, iz svojega zaznavanja bo izrinil otroka, ki nič več ne govori, ki se nič več ne premika, nič več ne vidi. (Otroku tudi prepreči, da bi ga videl.) Zucco je storil vse, da bi v drugem ubil samega sebe, toda to projekcijo samega sebe je izrinil iz svoje zavesti in iz svojega zornega polja. Umor Otroka je podoba Zuccovega samomora, zavednega samomora, kajti Zucco z žrtvijo ustvari zrcalno podobo, in nezavednega samomora, ker izniči vsak očiten stik med seboj in žrtvijo. Morilec tako malo ve, koga ubija, da niti ne ve, da ubija.

Podtalni logiki umorov ustreza logika orožja. Okoliščine očetomora nam opišejo le besede, ki jih Mati navrže Zuccu:

"Kako, misliš, naj pozabim, da si ubil očeta, da si ga vrgel skozi okno, kot bi odvrigel cigareto?"

Mati še naprej opisuje: "... tvojih velikih krepkih rok, ki so zmerom le božale vrat tvoje mame in stiskale vrat¹ tvojega očeta, ki si ga ubil." Okoliščine dejanja se zdijo ločene od njegovih posledic. Gotovo si imamo pravico predstavljati, da je Zucco očeta ubil tako, da ga je zadavil – kakor je zadavil mater, potem ko jo je pobožal – obenem pa nam vejica, ki v zadnjem citatu loči odvisnik od glavnega stavka², daje misliti, da se umor izmika sredstvom in celo načinu, na katerega je bil izvršen. Skoraj bi si lahko predstavljali, da je Roberto očeta umoril tako, da ga je vrgel skozi okno, da ga je umoril šele padec, ne da bi zločinsko orožje povezovalo morilca z njegovo žrtvijo. (Kajti umor očeta ustreza Zuccovi psihični strukturi, ni treba, da bi si mazal roke z njim.) Umori si sledijo, hkrati so povezani in ločeni, kajti orožje je vsakič drugo in storilec ga takoj zavrže. Zucco očeta umori tako, da ga vrže skozi okno, mater zadavi, Inšpektorja ubije z bodalom, Otroka pa s pištolo. Zločinsko orožje je vse bolj stvarno, prav tako, kot je umor vse bolj otipljiv, vse bolj boleč in spektakularen, kajti umor Otroka se dolgo scensko pripravlja – ne da bi moral zato biti predviden – in v nadaljevanju ga bogato komentirajo. Naraščajoča stvarnost orožja je v ostrem nasprotju z morilčevim zanikanjem storjenega dejanja, in morilec v dvanajstem prizoru reče: "Nisem ga hotel ubiti." Dejanje Zuccu uhaja prav kakor orožje, kakor njegova zločinska orožja, vse bolj uhaja njegovemu telesu, njegovim roki, njegovim volji.

¹ Jean-Marc Lanteri tu netočno navaja dvoumno Koltèsovo besedilo, ki govori o stisku roke, ne stisku vratu. Aleš Berger prevaja: "in stiskale dlan tvojemu očetu, ki si ga ubil". (Op. prev.)

² Francoski izvirnik: "... ces grandes mains fortes qui n'ont jamais servi qu'à caresser le cou de ta mère, qu'à serrer celui [celle] de ton père, que tu as tué". V moderni francoščini običajno relativnih odvisnikov od glavnega stavka ne loči vejica, pišejo se brez ločila. (Op. prev.)

Morda je morilec vrhovni izvršitelj vseh teh nenadnih dejanj, morda le njihova igrača ... Pri Zuccu se ne moremo odločiti za premišljeno dejanje in izključiti nenadnega dejanja. Na primer Roberto Zucco, ki v drugem prizoru, takoj po pobegu, pride k svoji materi: popolnoma pobesnen je, hkrati pa izraža na videz nenevarno željo, da bi odnesel svoj komplet vojaških oblačil. (In v prizoru nič ne kaže na to, da bi bilo njegovo stanje s to željo povezano, lahko bi šlo za vzročno zvezo ali pa za ločeni, povsem različni vzročni verigi.) Do umora se ves pogovor med materjo in sinom vrti okrog predmeta fetiša, tako da postane že smešen. Mati vztraja in mu noče izročiti vojaškega kompleta, ker slutiti, da jo bo Zucco ubil, potem ko mu ga bo dala. (Ta strah lahko razberemo iz njenih besed.) Zucco se je morda že prej, morda pa šele v trenutku, ko je potrkal na njena vrata, odločil, da bo mater ubil, brž ko bo prišel do svojega kompleta. Toda morilsko dejanje je lahko tudi neodvisno, ločeno od pridobivanja kompleta, lahko gre za nenadno dejanje, ki nima z njim nobene zveze: dvom ostane popoln. Litanija o vojaškem kompletu je vaba, s katero Zucco ujame svojo mater, dramaturg pa gledalce, ko Zuccove načrte ali odsotnost načrtov zagrne z neprozorno kopreno.

Z ničimer ni mogoče dokazati, da Zuccu umori, ki jih je naredil, tudi pripadajo, in da morilčevo nasilje izhaja iz Zucca kot posameznika. (Kajti ko redkobesedni Zucco govori s starim gospodom, ki ga je po naključju srečal v metroju, se sam označi, kot da je drugačen od "junakov", za katerimi vedno ostane "obleka, prepojena s krvjo". V nasprotju z Zuccom junak opeva pripadanje dejanja človeku in se poistoveti s svojimi dejanji.) Vendar Zucco na koncu štirinajstega prizora prevzame nase vsa svoja dotedanja dejanja. Prostovoljno se prišteje k množici ubijalcev, ki jih je Gospe slikal kot divjake, in tako združi vsa svoja dotedanja dejanja okrog namenoma omejene identitete, ko oznani:

"Ubil sem svojega očeta, svojo mater, policijskega inšpektorja in otroka. Morilec sem."

Posilstvo

Tu je še drug zločin, drugačen od umorov, ki pa potrjuje priznanje umorov in ki smo se mu doslej ognili: posilstvo. Posilstvo je Zuccov neoprijemljivi, nevidni zločin, njegova posledica pa je Puncina izdaja. Punca, ki jo je Zucco posilil, ga tudi izda in prepozna na ulici.

Posilstvo je neimenovano in simbolično, je zločin, katerega prave narave ne pozna ne Punca ne njena sestra. Nenavadno je, da sestra izve za razdevičenje, ne da bi ga Punca glasno priznala. Dovolj je, da Punca sede za mizo, za mizo, ki je kraj skrivnih besed in bistvenih sporočil – Zucco bo prišel edinole sem – in že Sestra sliši neslišno in se zave "nesreče":

"Tiho bodi. Zmešalo se mi bo. Konec je s tabo, in vseh nas je konec."

Posilstvo otroka, ki razbije družino in preoblikuje svojo žrtev, je tako zelo določeno z usodo, da ga okolje prepozna, ne da bi ga jezik prenesel na svojo raven. In sestra nikdar ne uporabi besed posilstvo in razdevičenje. (Še več, izgubo devištva opredmeti s tem, da na sceni razbije predmet.) Puncin brat in sestra sta sposobna izgovoriti le besedo "nesreča". Brat svojo "nesrečo" preseže šele tako, da zamenja neskončno vrednost deviškosti za drugačno vrednost: vrednost ženskosti; na koncu sestro proda zvodniku.

Posiljevalec in izdajalka imata od vsega začetka svoj dogovor. Žrtev zločincu ničesar ne očita, zločinec žrtve ne prosi odpuščanja. Ko Punca Zuccu dovoli vstopiti v svoj dom, ga prosi, naj se sezuje – prosi ga, naj hodi z njo po drugačnih tleh, kakor so tla običajnega, vidnega nasilja – njuna zaveza molčečega nasilja in izdaje je tako sklenjena. (Med tretjim prizorom, ki sledi posilstvu, in štirinajstim prizorom, v katerem se zgodi izdaja, se oba junaka, ki po načelu izmenične montaže drug za drugim obvladujeta prizore in napredujeta proti svoji usodi, ne srečata več.) Med zarotnikoma ne more biti osebne medsebojne komunikacije, ker je vsak od njiju znamenje drugega, oba sta šifra usode drugega. Punca postavi obe ravni drugo proti drugi, ko reče sestri:

"Jaz pa sem se postarala, posiljena sem, izgubljena ..."

prej pa je posilstvo obrnila sebi v prid in je Zuccu rekla:

"... zaznamovala sem te kot z brazgotino po pretepu."

Tej razsodbi, ki preobrne posilstvo, Zucco ne doda nič. Morda kasneje, v osmem prizoru, ko se vrže nad Gorilo, išče prav to: poglobitev "brazgotine", udarce s pestjo, ki mu bodo opustošili lepoto obraza, ki je simbol moškosti, kakor poudari "Kurba, čisto iz sebe". Zucco posili Punco, toda ta ga skrivaj kastrira, privede ga do tega, da se simbolično kastrira sam – kakor je Dalila Samsonu odrezala lase. Zucco gre kastraciji naproti in nosi svojo lastno pogubo. Posvečena združitev dveh bitij, katerih eno je najprej rabelj, potem žrtev drugega, drugo najprej žrtev, potem rabelj prvega, obe pa sta podobno obsojeni. Koltès je v pogovoru s Hervéjem Guibertom povedal: "... ljudi delim na dve kategoriji, na tiste, ki so obsojeni, in tiste, ki niso obsojeni."¹ Koltèsovo gledališče prikazuje osebe, ki so ponotranjile in integrirale "splošno prekletstvo"². (Zucco je morda edini črncet belega obraza v Koltèsovem gledališču.)

Zavezo posiljevalca in izdajalke zapečati prav Zuccovo ime. Kajti ženska, "punca", nima imena, ženska izda in je svobodna. Moški pa nosi ime, ki ga teži kakor oso teži želo. Zucco sprva noče povedati svojega imena in pravi:

"... Lahko bi mi prineslo nesrečo."

("Nesreča" je primerljiva s Puncino nesrečo, ki jo je zakrivil.) Potem doda:

"Če ti ga povem, bom umrl."

Punca pa mu odgovori:

"Tudi če boš moral umret, mi ga vseeno povej."

¹ Navedeno po pogovoru s Hervéjem Guibertom, natisnjemem v *Alternatives théâtrales* [35–36, september 95].

² Prav tam.

In Zucco pove svoje ime, pove ga, brž ko Punca prevzame popolno ali delno odgovornost za njegovo smrt, odgovori, ko ga Punca obsodi na smrt. Toda občudujmo večpomenskost stavka, ki ga izgovori Punca. V Zuccovem stavku je izdajanje imena jasno postavljeno kot razlog smrti, v Puncinem pa razmerje med vzrokom in učinkom ni jasno določeno. Besedna zveza "boš moral umret" se prav lahko nanaša na bolj splošno obsodbo, ki je priznanje imena ne bo prav nič spremenilo. (Punca zaradi podvojevanja, zaradi vsevednega spoznanja, ki jo v skrivni poroki združuje z Zuccom, ve, da je Roberto Zucco obsojen v imenu zakonov, ki presegaajo njeno prihodnje izdajstvo.)

Smrt

Zuccova smrt je vpisana prav v samo simbolično strukturo igre. Umor in posilstvo sta vidna dela smrti. Zucco je bitje, ki je mrtvo od vsega začetka igre, vendar ne umre vse do konca: to je apokaliptično prekletstvo in že sama struktura igre obsojenega Roberta Zucca zapira med obe meji.

Igra je oblikovana kakor labirint, kakor krožna pot, katere konec se vrača na začetek. Roberto Zucco se na strehi zapora pojavi skoraj kakor prikazen, prikazen, ki je stražarji ne morejo zaznati s svojimi čuti, tako da morajo na koncu dobiti "idejo", da bi gledali in poslušali, da končno tudi vidijo in slišijo. (Ko Zucco nastopi, je komajda še bitje iz mesa in kosti, pravzaprav je že svoja lastna legenda.) V zadnjem prizoru se znova pojavi in znova pobegne, kajti "nikoli ne bojo postavili zidu med soncem in zemljo". Zucco je torej hkrati neulovljiv in nepremičen, res sicer pobegne, vendar se vrača na isto točko. Ujet je v labirint, ki se igra z njim tako, da ga nenehno pošilja od enega kraja do drugega, hkrati pa Zucco kakor nevidno, tekoče bitje prehaja skozi ovire in rešetke. Sleherno znamenje njegovega osvobajanja se lahko nanaša na to, da bo v prihodnosti še bolj splošno zaprt, da bo pokorjen strukturam stvarstva, v katerem se razvija. Z drugim prizorom je povezan predzadnji. Potem ko je Zucco ubil mater, dobi svoj vojaški komplet in ga takoj obleče, kakor v potrditev obračuna s svojim lastnim izvorom, v znamenje novega rojstva. V predzadnjem prizoru pa ga prepoznajo po vojaškem kompletu in zaradi njega končno postane za policiste viden – kajti policisti ne vidijo nič bolje kakor oba stražarja

na začetku igre. (To, da si je oblekel vojaški komplet, je torej hkrati ritual osvobajanja in dejanje oblastem.) Nikoli ne izvemo, ali Zucco, ki lomi rešetke, vdira vrata, pokoravanja razbija šipe, izginja pod mizami, se izgublja na postaji podzemeljske železnice in izgine na železniški postaji, ali Zucco dejansko ves čas prečno predira prepreke labirinta ali pa le sledi hodnikom, ki so bili določeni vnaprej.

Toda nad labirintom je sonce, ki bi lahko dalo prav Zuccovemu nenehnemu gibanju. Koltès je za epigraf delu postavil nenavadni citat iz Mitrovega kulta:

"[...] boš videl, kako se sončna plošča razgrne, in iz nje boš videl viseti falus, izvir vetra; in če obrneš obraz proti vzhodu, se bo premaknilo, in če obrneš obraz proti zahodu, bo šlo za tabo."

Skrivnostni falus sonca, izvir življenja, "izvir vetra" (veter je pogosto seksualen simbol, na primer v *Boju črnca in psov*), bi prav lahko pomenil pričo vsega nasilja, toda je suverena in nema priča. Drugi stražar, ki se sprašuje, zakaj morilci ubijajo, ostaja pri degradiranem psihoanalitičnem diskurzu in vztraja pri ideji individualiziranega falusa. Tako se loti diabolično-komične klinične kriminološke raziskave, v kateri v prvem prizoru primerja spolovila zapornikov, ker so mu rekli, da je v njih sedež "morilskega nagona". Toda nezavednega zločina ni v njem, Zucco ima svoje spolovilo drugje, ne pri sebi, in Zucco ve, sluti, da ne pripada samemu sebi. Med vso igro Zucco ne spusti pogleda s "spolovila sonca", ki je jasno imenovano na koncu igre. Tako sta morilec in žrtev ob umoru inšpektorja kakor polovici diptiha. Kurba, ki pripoveduje o dogodku, pravi:

"Ne morilec ne žrtev se niti malo ne pogledata."

In za to imata razlog. Morilec in žrtev ne spustita izpred oči nečesa drugega. O Zuccu je rečeno, da "stopa" za inšpektorjem "kot njegova senca"; in "senca se krajša, ko da je poldne", o Inšpektorju pa, da "narahlo zmaje z glavo". Oba že tedaj, preden v petnajstem prizoru sonce doseže zenit, gledata falus sonca, ki se ziblje z ene strani na drugo. Morilčev namen in tiho strinjanje žrtve se združujeta v transcendentni strukturi, ki obsega

vso resničnost, vse skrivnosti življenja – Zucco pa je njen izvršitelj, ki je skrit celo samemu sebi – od Vzhoda do Zahoda, od rojstva do smrti.

Mitrov kult sonca je svojim privržencem obljubljal nesmrtnost in Zucco zelo zvesto sledi obrazcu v epigrafu, sledi nihanjem falusa. Zadnji prizor *Roberta Zucca* je hkrati gotovost smrti in obljuba nesmrtnosti. Zucco v nasprotju s svojimi žrtvami ne umre na sceni: "Pada." Z elipso, ki je običajna za Koltèsove igre, nam *Roberto Zucco* junakovo smrt obda z bliščem, hkrati pa nam jo skrrije. Celó v središču labirinta, sredi igre, ne dobimo odgovora. Naslov osmega prizora, v katerem se Zuccova smrt zariše z navidezno gotovostjo, a se ne izvrši, se glasi "Tik pred smrtjo". Na koncu prizora "Zucco zaspi"; sen je brat dvojček smrti, vendar tudi preslepi smrt – kakor Kerber v Hölderlinovi pesmi *Kruh in vino* hkrati odpre in zapre pekel, ko na koncu pesmi zaspi.

Pri štirih umorih se nasilje ujame s smrtjo, v tem prizoru pa se nasilje in smrt izražata na dveh grozljivo ločenih ravneh: Zucco se s strašno silo bojuje proti Gorili – Minotavru, ki ima v igri le to funkcijo, da se bojuje z Zuccom – toda v boju nihče ne umre. Na drugi, višji ravni, Zucco opeva svojo lastno smrt, enkrat v francoščini, drugič v italijanščini, kakor da bi se morala pesem smrti izraziti v dveh jezikih, ki sta drug drugemu nerazumljiva in ki sta nerazumljiva poslušalcem pesmi, ki ga imajo za "norega". (Vendar pa je presenetljivo, da se Zucco s slavošpevom smrti obrne na pokvarjen telefon: ne govori nikomur, je na dnu labirinta in nihče ga ne more slišati. Hkrati pa je jasno, da je občinstvo določeno kot skrivni poslušalec te pridige.) Tudi Tezej in Minotaver, ki sta se v središču labirinta obsodila, da ne bosta uničila drug drugega – kajti smrt ne pripada nobenemu od njiju – govorita med seboj, govorita skoraj ganjeno:

Zucco: Nočem umret. Vsak čas bom umrl.

Gorila: Kot vsi, mali.

Zucco: To ni razlog.

Gorila: Mogoče res.

Pošast in morilec se lahko sporazumeta že z eno samo besedo. Kakor Zucco dobro ve, njegova smrt ni naravni pojav, ki bi ga določali biološki zakoni človeštva, in tudi ni predmet njegove volje. Povezana je s simbolično nujnostjo, je hkrati šifra neke transcendence in notranje zrcalo igre. Zucco

gleda, kako se njegova smrt premika po nebu nad njim: kajti smrt je hkrati najvišja odtujitev in srčika njegove biti. V obeh primerih pa je nedosegljiva. (Zdi se, da Gorila, ki ni tako neumen, to bolj ali manj razume.) Mi, banalno zemeljski gledalci, Zuccove smrti torej ne bomo videli. Dokaz:

Sonce se dviga, postaja slepeče kot žar atomske bombe. Nič več se ne vidi.

Kajti ne moremo vedeti, ali je mrtev ali ne.

Le na en način je mogoče pobegniti iz labirinta: s krili. In po vzletu sta mogoča le dva izhoda: padec ali polet prek sonca. Res bi hoteli vedeti ... Toda Ikar je še pred svojim potovanjem po poteh zemlje poskrbel, da je vrgel svojega očeta, Dedala, stvaritelja njegove "nesreče", skozi okno, "kot bi odvrnel cigareto". Iz dvorane bomo odšli slepi in nihče nam ne bo povedal, ali je Roberto Zucco ostal riba ali se je spremenil v ptico, ali je Zucco padel v morje ali se je spojil s svetlobo. Le Bog ve, kaj se je zgodilo z Zuccom na koncu njegove poti proti soncu, apokalipsa pa čaka tudi nas, gledalce.

Prevedel Jan Jona Javoršek

Anne Laurent

Zakaj si znorel, Roberto?

Pogovor s Petrom Steinom

Koltèsova zadnja drama *Roberto Zucco*, za katero je dobil navdih iz črne kronike, je doživela svetovno premiero 12. aprila 1990 v gledališču Schaubühne v Berlinu v režiji Petra Steina in v nemškem prevodu Simone Werle. Pogovor z režiserjem je nastal med vajami februarja 1990.

Anne Laurent: V zadnjih dvajsetih letih ste postavljali klasična in moderna besedila, toda poleg Botha Strauša in Kroetzja ste postavili prav malo "sodobnikov". S čim vas je očaral Koltès?

Peter Stein: Res rad delam s klasičnimi besedili. Hranijo neko gotovo vrednost. Spremlja jih tradicija razprav, komentarjev, priznanih podpomenov in vzporednih besedil ... Imam se za interpreta. Kakor v glasbi: sem tisti, ki pusti, da se besedilo in struktura razvijeta, tisti, ki omogoči novo življenje stvaritvi, ki je obstajala že prej. Ne verjamem, da v gledališču "ustvarjamo", kakor se reče v Franciji. V Franciji se ta izraz uporablja za vse, za glasbo, za kuhinjo, za modo itn. S klasičnimi besedili, ki imajo trdno in nekako že stabilizirano strukturo, se počutim varneje prav zato, ker si svoje delo predstavljam tako. Lahko se lotim dosti kompleksnejšega dela, ker si lahko pomagam s tujimi razlagami.

Toda prav zato, zaradi te "lahkosti", je zame nujno, da se od časa do časa lotim sodobnih dramaturgij, da se spopadem z aktualnimi temami in sodobnimi besedili. Tako nekako preverjam svojo moč. Sicer pa mora biti redno preverjanje samega sebe ob sedanjosti in resničnosti integralen

del gledališkega dela. Gledališče pa za samopoveličevanje potrebuje teme, misli in čustva, ki izhajajo iz mitologije. In to je v sodobnih besedilih redko.

Moje srečanje s Koltèsovimi besedilom je nekaj posebnega, nekaj čisto drugačnega od srečanj z vsemi drugimi besedili. Bilo je kakor strela z jasnega, saj me njegova druga besedila sploh niso zanimala, kaj šele, da bi jih postavil.

Na splošno mislim, da moramo vedno spoštovati prvi vtis in ga ne smemo nikoli pozabiti. Včasih je delno napačen, dostikrat ga je treba popraviti. Toda prvi stik je neke vrste model prvega stika z občinstvom. Kljub temu sem previden in navadno se zmrdujem. Moje načelo je nasprotovanje. Po prvem branju začnem govoriti ne. Tako se je zgodilo pri igranju Botha Strauša. Vsem se je na primer *Trilogija snidenja* zdela zelo zanimiva in so me silili, naj jo sprejemem. Z veseljem bi jo sprejel, če bi smel spreminjati besedilo. Botho Strauß se je strinjal. Kljub temu sem moral debatirati vse leto, preden sem bil prepričan. *Trilogijo* sem postavil *ex negativo* in tako ni bila svetovna premiera.

Ob *Robertu Zuccu* pa se ni zgodilo nič takšnega. Šok je bil popoln in takojšen: igra se mi je zdela fantastična. Kako je mogoče, da je Koltès napisal takšno igro? Moja prva reakcija je bila: Ja!

A. L.: Kako je prišla ta strela z jasnega?

P. S.: Bral sem jo v nemščini, ne v francoščini. To je bilo julija 1989. Zgodilo se je nekaj zelo čudnega. Zadnje mesece se mi je Koltès neposredno zelo približal. Videl je *Tri sestre* in povsod je govoril, kako velik vtis so naredile nanj, meni samemu pa ni rekel nič. Ko sem prebral *Roberta Zucca*, me je takoj pritegnil. Potem pa sem tri mesece po Koltèsovi smrti prejel izvorno besedilo igre s Koltèsovim pripisom "Dragi Peter, pošiljam ti svojo igro. Zate je. Bernard-Marie." Ukvarjal sem se z drugimi stvarmi in sem bil malce zmeden, tako da nisem takoj razumel. Nekdo je pismo najbrž pozabil odposlati in je to storil kasneje, ne da bi dodal pojasnilo. Bilo je kakor pošta iz onstranstva. Po navadi se osredotočim na besedilo, ne na avtorja. V tem primeru pa res ... Še bolj čudno je vse skupaj zato, ker sem popolnoma racionalen človek in se vedno upiram takšnim stvarim. V tem primeru pa je bilo vse posmrtno. Vse se je dogajalo z nekakšno gotovostjo, zlasti z igralci je šlo vse samo od sebe, vse je bilo lahko in naravnost.

Pri vsem tem pa je položaj malce absurden. V Franciji tega besedila nihče noče postaviti. Sam sem ga bral v prevodu. Dal sem ga brati igralcem

in sprejeli so ga.¹ Založbo, ki v Nemčiji zastopa Koltèsa, smo prosili za avtorske pravice in dobili smo privoljenje. Določil sem datume. Nenavadno, nastala je svetovna premiera. Kljub vsemu pa bi bilo bolje, ko bi bili svetovno premiero odigrali v izvirnem jeziku!

A. L.: Strela z jasnega je sicer božje delo, toda ali vas je igra očarala tudi iz objektivnih razlogov?

P. S.: Zdi se mi, da je šlo za to, da je Koltès prvič predlagal res gledališko dramaturgijo. V *samoti bombaževih polj* je v najboljšem primeru dialog, pravzaprav samo monolog z dvema zvođenelima položajema. *Zahodni privez* je popolnoma enoglasen. Prenesti nekaj takega na oder se mi ne zdi prav nič zanimivo. V *Vrnitvi v puščavo* je že videti začetke razvoja. Pri *Robertu Zuccu* pa čutim, da se je spremenil. Pri branju sem zelo dober! To je edino, kar znam res dobro. Nemogoče bi bilo, da bi se motil, ko čutim tako kategorično razliko med to igro in drugimi. V njej razvija gledališki proces, resnično pripoved. Seveda bi bilo pretirano reči, da so njegova druga besedila le literarna, vendar njihovo strukturo še obvladujejo literarni in celo "verbalni" interesi bolj kakor poetični. V *Robertu Zuccu* še vedno najdemo sledove njegovega nekdanjega sloga, vendar tu Koltès iznajde zelo zapletene, zelo raznovrstne in zelo domiselne situacije. Tako na oder postavi eno samo osebo, ki jo imamo lahko za shizofreno, vendar ji najde situacije (družina, punca, drug lopov itn.) s katerimi katatonični, monološki Zucco dobi kontinuiteto.

Igro sestavlja petnajst zelo kratkih prizorov, z natančnimi, skoraj fizičnimi, telesnimi momenti. Za gledališkega človeka je privlačno predvsem to, da v njih najdemo leitmotive. Besede, teme, predmete, drobne dogodke. Tako je smrt motiv, ki je že od vsega začetka v skoraj vsakem prizoru. Igra vsebuje tudi sistem vračajočih se predmetov, podobo ključa in vrat, pa kuhinjsko mizo s prtom, ki pada vse do tal – prava čarovniška škatla. Ves čas se vrača tudi struktura para v slogu Laurela in Hardyja: dva paznika, dva policista na koncu, par komisar-inšpektor itn. Takšni konstrukti me zelo zanimajo. To je izhodišče, s katerega lahko ustvarim napetost in pozornost, pa tudi zabavo ... Ti postopki so zelo sofisticirani in zelo dobro izpeljani.

¹ V Schaubühne igralci glasujejo o izboru gledališkega programa.

Omeniti moram tudi nekakšen predlog – skoraj darilo – ki ga je ponudil Koltès: pri Zucco pokaže nekaj "normalnega", namreč strah. To je strah, ki ga vsi še predobro poznamo, strah, ki izhaja iz občutka, da smo preveč vidni. Roberto pravi, da je absolutno treba biti kakor vsi drugi, da ne smemo biti opaženi, če hočemo imeti mir. Postati moramo prozorni. Biti opažen je zelo nevarno, kajti vsak *drugi* je potencialni zločinec. To je arhaična ideja, to je skoraj živalsko razumevanje človeškega vedenja. Ta zveza med skoraj površnim današnjim spoznanjem in starim svetom mita je utemeljitev netočne navedbe Junga v epigrafu igre. Dobra zgradba, dogodki vseh vrst, strah, smrt ... To je tisto, kar potrebuje gledališče.

A. L.: Potrebuje pa tudi zgodbe, ali kakor pravite vi, mitologije. V besedilu Gorkega, ki je spremljalo vašo uprizoritev *Letoviščarjev* iz leta 1976, smo lahko brali nekaj misli o "malomeščanskem individualizmu, ki meji na tolovajstvo". Kakšno vlogo ima *Zucco* v vašem lastnem delu? Ali kakor Gorki pripada političnemu procesu, morda z vsemi seksualnimi podobami, ki ga spremljajo, predstavlja samotnega kavboja v mestni džungli? Politična misel individualizma se je od leta 1976 v Evropi zelo razvijala ...

P. S.: Diskurz o odnosu med družbo in posameznikom je banalen; to je osrednja tema gledališča, to je največja tema, ki se je lahko lotimo na deskah. Grška tragedija je družbo ustvarjala z zborom, ki je pripovedoval o stvareh, kakršne so bile v preteklosti in sedanjosti in kakršne bi lahko bile v prihodnosti. Iznašli so igralca, ki stoji pred zborom ali nasproti zboru in mu nasprotuje. Lahko bi skoraj rekli, da je gledališče nastalo, da bi pripovedovalo o teh odnosih in da bi našli izrazno obliko (petje, ples, govor) za ta problem!

V Schaubühne smo nekoliko shematično in v skladu z marksistično vulgato veliko govorili o tem problemu v kontekstu *Peera Gynta*. Ibsen je razmišljal o težavah, poveličevanju, napakah in porazih posameznika, ki skuša biti svoj edini gospodar in se tako znajde v konfliktu z vsemi zlodeji družbe, z njenimi duhovi in miti. Ibsenova problematika izhaja iz devetnajstega stoletja, toda ker je poetična, intelektualno deluje še danes. Toda tega ni mogoče prav dolgo shematično analizirati, kakor smo to počeli nekoč. Nečesa živega ni mogoče ujeti v okvire. Posameznik in družba sta vedno neločljiva: zame to ni več "heroična" tema, temveč nekaj samo po sebi umevnega.

V *Zuccu* pa gre za nekaj drugega. V tej igri me prav posebej zanimata dve stvari.

Prva je spraševanje človeške eksistence in nevednosti o izviru nasilja. Od kod izhaja nemotivirano dejanje uničenja? Kako se oblikuje? Na razpolago imamo vse modele eksplikativnih diskurzov, ki zagotavljajo, da je nasilje odvisno od okolja in socialnega miljeja. Toda zelo kmalu sprevidimo, da te razlage ne zadoščajo. Ostanajo torej dejavniki strahu, zmedenosti in jeze. Ti ostajajo neobvladljivi. Obstoj ubijalca, "vršilca" uničujočih dejanj proti drugim in proti samemu sebi, dejanj, ki nimajo očitnega motiva, nas sili, da premislimo in se soočimo z negotovostjo in dvomom o človeškem vedanju nasploh. Izvor tega dvoma je seveda občutek, ki ga imamo zadnja leta vsi, občutek nemoči, da bi kaj storili: da bi manipulirali, organizirali in mislili svoje težave. Občutek absurdnosti ali ničevosti naših dejanj. Kaj lahko storimo? To je ustvarilo nove, še hujše probleme. Vsa razumna dejanja se takoj zdijo nesmiselna, uničujoča, naperjena proti samemu sebi in človeški vrsti kot takšni, proti naravi itn. Kje lahko najdemo resnični smisel življenja in človečnosti? Zakaj bi izbrali smisel Sedem ali smisel Tri, ko lahko streljamo? Za temo nagonskega nasilja se skrivajo ta zelo široka in splošna vprašanja. V zgodovini gledališča in literature tu "vršilec zločina" brez motiva ne nastopa prvič. Je pa prvič predstavljen brez kakršne koli morale. Najdemo lahko mnogo Robertovih prednikov, zlasti pri Genetu, toda vsi so precej bolj čustveni, pravzaprav tudi bolj moralni. Pri Genetu naletimo na sentimentalizem in moralizem devetnajstega stoletja. Koltès pa popolnoma amoralno in ne da bi ponudil vsaj sled moralističnega sklepa, pripoveduje zgodbo izoliranega bitja, tega ubogega tipa, ki se loteva nerazložljivih in nerazloženih dejanj. Nasprotno, igra je polna nenehnih napadov na vse klišeje, čustva in vrednote. Roberto tako postane resnični Človek. "Heroizacija" je neizogibna. Pravzaprav je to shema tragedije: vsak človek, ki kaj stori, je zločinec. Preprosta izbira dejanja ubije druge možnosti. Ker se človek zaveda tega umora, ga lahko zagreši le s presežnim poudarkom, z besom, ki takoj postane izvir vseh grehov in prisili bogove k posredovanju. V stari tragediji je človek deloval za družbo ali proti njej, družba pa je razpravljala o njegovih dejanjih. V *Zuccu* pa človek, "vršilec", nima nobenega stika z družbo razen z družbo spektakla, ki se omeji na sodelovanje v dejanju in nič več ne razpravlja. Mar naša družba ni omejena le še na to? Zuccova funkcija je to, da stare

sanje o junaštvu obudi v življenje. Toda celo brez morale potrebuje poveličanje, kakor vsi junaki: to je konec igre. Vse lahko deluje v popolni hladnosti, to je situacija notranjega šoka. Zdi se, da takšno proslavljanje ubogega Succa pomeni nekatere probleme ne le za igralce, temveč za vse gledališke ljudi, ki so brali besedilo, kajne?

Druga tema, ki se mi zdi v tej igri zanimiva, je drugačne vrste. Avgusta 1988 se je v Glandbecku ob Ruhru zgodil bančni rop Deutsche Bank. Razpletel se je tako, da so zlikovci zajeli talce in se petinpetdeset ur posvečali vsakdanjemu življenju, morili ob neposrednem televizijskem prenosu in prirejali tiskovne konference med potovanjem po Evropi. Koltès se eksplicitno nanaša na ta dogodek. Zucco ubije otroka pred očmi množice, pred številnimi osebami, ki dejanje komentirajo. Moje drugo vprašanje je: Kakšno vlogo igra nasilje ali zločinec s svojim dejanjem, recimo "vršilec zločina", v psihološki ureditvi naše družbe? Zločinska dejavnost je imela vedno svojo vlogo v ekonomiji družbe in je torej zanjo nujna. Nekoč so ljudje o dosežkih zločincev brali z velikanskim zanimanjem. Črna kronika je imela izjemno pomembno vlogo v gledališču. Konec koncev bi brez velikih morilcev, brez Klitajmnestre in Macbetha, ne bilo gledališča!

Toda danes je dobila vloga "vršilca zločina" nove zakonitosti. Vse postaja javno, vse je mogoče povedati, objaviti in razširjati, v Kamerunu je lahko priobčeno v istem trenutku kot v Berlinu. Ustvarimo lahko svetovno zvezo črne kronike. Vojna prav zdaj vsaj na Zahodu ni mogoča, zato zahodnjaški posameznik, ki mu manjka organiziranega nasilja, vedno čuti željo – in zmožnost –, da bi sodeloval pri kriminalnih dejanjih. Razmere nas skoraj pripeljejo do *sodelovanja*. To je kakor odtujitev. Vse okrog nas je sokrivo za takšno stanje. V letaliških stavbah vas osebje pregleduje, preiskuje in pripravlja na teroristična dejanja. Ne glede na to, ali o tem razmišljamo ali ne, se kopamo v napetosti. Kadar se potovanje konča brez zapleta, gre za nekakšno razočaranje. Če se kaj zgodi, smo zraven s kamero in ni razloga, da se ne bi približali, imamo celo vse razloge, da sodelujemo. Mika nas celo, da bi se izpostavili nevarnosti. Kamera je namerjena v zločinca, ki meri revolver v talca, občinstvo pa skuša pritegniti pozornost in doseči svoj trenutek slave sredi dogajanja na televizijskih zaslonih. Občinstvo potrebuje "doživetja". Ubogi zločinci pa na koncu postanejo žrtve: so igralci, ki ustvarjajo gledališče in opravljajo delo za druge.

Prav to pripoveduje moj najljubši prizor *Roberta Zucca*. To je osrednji, najlepši, najdaljši, najdrznejši prizor. Ta prizor vpliva na ves moj pogled na igro kot celoto.

A. L.: Kako se znajdete med tem, kar veste iz resnične črne kronike, in Koltèsovim besedilom?

P. S.: Vprašanje je: kako je mogoče, da oseba, kakršna je Roberto Zucco – oseba, ki je čista fikcija, obstaja. V igri se nič ne nanaša na njegovo bolezen, a tudi ni realistične oznake njegovega vedênja. Ni nobenega opravičila, nobene psihologije. Kako je mogoče imeti nekaj takega, zver, ki nosi obraz lepega mladeniča in se vede popolnoma normalno, ima dovolj globoke ideje in se obrača na mitični, na poetični svet, ki bi mu moral biti neznan? Izvirni Succo je bral knjige, literaturo in zapustil nenavadna besedila na kasetah. Koltèsovo besedilo uporablja odlomke izvirnega besedila, ki jih je posnel pravi Succo. Besedilo vsebuje zmes Koltèsa in Succa. Prav zato je igra tako zmedena in zato je tako težko najti skladnost. Ko Zucco kot oseba reče: "Prej ali kasneje moramo vsi umret, vsi. In zato ptički pojejo, in zato se ptički smejejo," moramo absolutno vedeti, ali so takšni stavki izmišljeni ali dokumentirani. Po naključju je to eden izmed stavkov izvirnega Succa. Zelo veliko posameznih režijskih problemov izhaja iz tega, da je imel Koltès težave s sežemanjem Succovega zapletenega življenja. Prisiljen je v enotnost kraja in zato izbere Toulon s četrtjo Mali Chicago, vendar v igro vplete tudi podzemeljsko železnico. Zucco pravi tudi: "Sem Italijan, hočem se vrniti v Benetke." Toda zdi se, da njegova mati biva v Toulonu. Če se je očetomor zgodil v Toulonu, dejanje ni moglo ostati skrito. Kako da policija torej ne pozna njegovega imena? Itn.

Toda zame je osrednje, edino vprašanje tole: Zakaj si znorel, Roberto? Po umoru staršev leta 1981 so Robertu Succu sodili, ga razglasili za neprištevnega in ga internirali v zavetišču Reggio Emilio v Italiji. Po petih letih lepega vedenja, potem ko je zgledno študiral, je pobegnil iz zavetišča in spet počel vse mogoče, vendar se mu je posrečilo, da ga dve leti niso prijeli. Succo je vedno tako normalen in tako lep. Zaradi hladnokrvnega in "nesmiselnega" umora nekega inšpektorja so mu prišli na sled. Kaj neki sproža zadeve? To temeljno vprašanje me preganja. Vsi modeli interpretacije so zastarani. Da bi z duševnimi boleznimi pojasnili neodgovornost družbe, uporabimo mater, družino in končno celotno družbo. Raziskovali so genetske zapise. Koltès pa to ne zanima, čeprav v nekaterih prizorih ponuja nekatere

namige, da bi zbudil gledalčevo "fantazijo". Najdemo jih na primer v prizoru z materjo, v predstavitvi državnih organov ali ko talka zanika svojega lastnega otroka. [...]

A. L.: V dodatku k *Zahodnemu privezu* je Koltès zahteval, naj upoštevamo, da je vsak jezik *a priori* ironičen, igralci pa so nagnjeni k temu, da preveč tehtajo besede, saj bi bilo treba v resnici besedilo govoriti, kakor da bi otrok recitiral lekcijo in bi ga pri tem zelo zelo tiščalo lulat.

P. S.: To je teorija, delati pa ne moremo tako. Na deskah je treba predelati sleherno besedo, sleherni gib, sleherni stavek. Brez tega ne gre. Francoski igralci delajo šov. Razumem, kaj je hotel reči: hotel je, da bi bilo bolj oprijemljivo in hkrati bolj neresno. Toda Koltès ni nikdar režiral. Sicer seveda imamo avtorje, ki niso imeli nobenega opravka z gledališčem in so napisali čudovita odrska besedila. Toda praviloma, zlasti od devetnajstega stoletja naprej, ima gledališki avtor zelo veliko opraviti z resničnim gledališčem. Čehov je začel pisati dobre igre šele potem, ko se je poročil z igralko. Tako je z vsemi velikimi avtorji, kakršna sta Shakespeare in Racine ... Igralci niso stroji, v tem poklicu iščejo svojo eksistenco in treba jim je dati priložnost ali pa ne bomo imeli nobenih rezultatov. To mora avtor vedeti prav tako dobro kakor režiser.

Pri vsem tem pa to besedilo igralci zelo težko govorijo. Smisla ne morejo ustvariti zgolj z izgovarjanjem besedila. To ni Čehov. Pri Čehovu lahko vzamemo stavek in razvijamo čustvo, pomen, podpomen, podbesedilo in pod-podbesedilo, če se stavka lotimo z veliko pozornosti. Tukaj pa se vse sestavlja, kakor pri Racinu. Rekel bi, da je besedilo *monosemično*. Z njim imam enake težave kakor z Racinom. Za dramaturgijo (v grškem pomenu, torej izum organizacije dogodkov in različnih oseb v prostoru) je to isti problem. V gledališču je bilo storjeno vse in noben Čehov še ni predlagal dramaturgije, ki bi se skladala z izkušnjo, kakršno živi človeštvo prav zdaj. Morda to sploh ni mogoče. Kakor ni mogoče doumeti Einsteinovih zakonov relativnosti. Lahko se trudimo, toda ni ravni, na kateri bi se domišljija temu lahko prepustila.

A. L.: Ste se Koltèsove igre lotili kakor nekoč, torej z zelo dolgo intelektualno pripravo, nekakšno inkubacijo? Kakšne vire ste uporabili tokrat?

P. S.: Za Koltèsovo igro ni bilo treba velikih potovanj. Igralci imajo knjižnico kakšnih štirideset ali petdeset videoposnetkov. Tako smo si lahko ogledali vse francoske filme, ki so se v zadnjih treh ali štirih letih lotevali

podobne tematike. Moj nesrečni dramaturg je sicer prebral kakšnih tisoč knjig o shizofreniji, vendar smo v resnici uporabili le štiri stavke vse te vednosti, kajti shizofrenija je tema, ki je gledališču povsem lastna! ... Po drugi strani pa je zanimivo še enkrat poudariti nezadostnost tega, kar vemo o psihologiji. Sicer pa sem igralce prisilil, da so prebrali Foucaultovo delo *Pierre Rivière* in *Hladnokrvno* Trumana Capota. Tedve knjigi sta v začetku zaznamovali mojo obravnavo besedila. Tu je še klinični material, pogovori z duševnimi bolniki. Pripovedujejo. Vidimo le tipa, ki pripoveduje, in ne vemo, ali govori o čem resničnem ali le o blodnjah, in včasih se nam zdi, da vidimo nekaj podobnega blaznosti. Za igralce je zelo zanimivo opazovati povsem normalno vedenje, ki pa kljub vsemu vsebuje vsaj neko negotovost ...

Prevedel Jan Jona Javoršek

Anne-Françoise Benhamou

Družinske zgodbe

Pogovor z Brunom Boëglinom

Roberto Zucco je doživel francosko premiero novembra 1991 v režiji Bruna Boëglina na odru Théâtre National Populaire v Villeurbanu pri Lyonu. Boëglin je bil eden prvih režiserjev Koltèsovih del: leta 1978 je na odru Théâtre de l'Eldorado v Lyonu uprizoril igro *Salinger*, ki je nastala po naročilu. Pričujoči pogovor je nastal dva meseca pred uprizoritvijo *Roberta Zucca*.

Anne-Françoise Benhamou: *Zucco* in *Salinger* sta zelo različni igri, ki ju loči trinajst let resnega ustvarjanja. Ali zaznavate kontinuiteto med njima?

Bruno Boëglin: Osrednja vloga, ki jo ima tema družine v Koltèsovem delu, je zelo presenetljiva. Seveda gre v *Robertu Zuccu* tudi za črno kroniko, toda hkrati je to igra o družini. To je zgodba dveh družin, *Zuccove*, ki je že od druge slike zdesetkana, in družine *Punce* – oče, mati, brat in sestra. Gotovo bi bilo treba dodati še tretjo družino, družino gospe na trgu in njenega sina – s pikro omembo gospejinega moža. Takšno zanimanje za družinski svet je morda mogoče razložiti s Koltèsovim nagnjenjem do ruskih avtorjev, do Dostojevskega in Gorkega.

A.-F. B.: Kako se je ta tema razvila?

B. B.: Kljub resnosti igre čutimo distanco, humor, ki mu omogoča, da piše še radikalneje. V *Salingerju* smo videli sina, ki je očetu razbil gobec, raztrgal zavese in opustošil stanovanje. V *Zuccu* pa očeta sploh ne vidimo več, kajti Bernard je dogodke iz črne kronike preobrnil: resnični *Succo* je ubil očeta za materjo (in zato, ker je ubil mater), igra pa se začneja s srečanjem med *Zuccom* in njegovo materjo, po umoru očeta.

Staršema je v *Salingerju* namenjeno veliko več prostora kakor v *Zuccu*. Tam imata monologe in obvladujeta cele prizore. V *Zuccu* pa imata zelo omejeno vlogo. Toda Puncina starša sta kljub temu fantastična lika in zelo rad bi ju igral, ko bi bil prave starosti ... Starši so pri petindvajsetletnem Koltèsu obvladovali prizorišče, pri štiridesetih, ko je pisal *Zucca*, pa le še gredo čez oder in so bolj ali manj pod vplivom alkohola ... Avtor je odrasel, vendar je še vedno tako kritičen, kakor je bil nekoč, igra je morda še trša, toda drugače.

A.-F. B.: Ali je besedilo zaradi skorajda filmskega kadriranja in raznovrstnosti prizorišč posebno težko za uprizoritev? Kakšne vrste scenografijo si predstavljate?

B. B.: O tem nočem govoriti pred uprizoritvijo. Christian Fenouillat, moj scenograf in prijatelj, je pravkar končal sceno. Prizorišča moramo zelo hitro menjavati, kajti *Zuccu* bi rad sledil po njegovi poti. Od igralcev bom zahteval, da bodo igrali hitro, hitrost in ritem sta bistvena za to predstavo. Čutimo lahko, da je Koltès igro napisal pod pritiskom, da se mu je mudilo. In imel je prav, umiral je ... kakor Roberto Zucco.

A.-F. B.: Se boste lotili resničnih podatkov iz črne kronike, kakor je storil Peter Stein?

B. B.: Steinove predstave nisem videl in torej ne morem govoriti o njej. Kar zadeva mene, za uprizoritev Koltèsove igre ni treba poskušati razumeti medicinske in sociološke ravni "norosti" pravega *Succa* in njegovega "pošastnega" vedénja. Igralcev ne bom prosil, naj študirajo resnično zgodbo, čeprav bo tisk ob premieri zagotovo znova spregovoril o njej. Toda ko razmišljam o predstavi, ne mislim na črno kroniko. Ni mogoče igrati na dveh prizoriščih.

Ob branju izjemne raziskave, ki jo je napisala Pascale Froment, lahko premerimo razliko. Razliko in v nekaterih trenutkih tudi podobnost, kajti Koltès je v svoje besedilo vpletel odlomke *Succovih* pesmi. In tu so še posnetki. Ena izmed slik prikazuje Roberta z družino nekaj dni pred umorom staršev. Obraz ima kakor angel ...

Toda ko bomo prišli do vaj, bo treba *Succa* pozabiti. Prisegel sem si, da tega ne bom storil, pa sem šel kljub temu s scenografom v Toulon, da bi videl Mali Chicago, četrt, v kateri je *Succo* živel, in La Seyne-sur-mer, kjer je zagrešil enega izmed umorov. Bilo je bedno, pomilovanja vredno, svinjsko ... Bernard ni napisal tega. *Succa* je povečal, majhno barabo je

spremenil v mit. Tega nočem reči slabšalno: v Lyonu sem do najstniških let živel med potepuhi. V mladinskem domu, kjer sem se začel ukvarjati z gledališčem, sem spoznal veliko ljudi, kakršen je bil Succo. Bil je majhna baraba, a pisal je čudovite pesmi in te je Bernard včasih prevzel dobesedno.

A.-F. B.: Najbolj neposredno iz črne kronike prevzeta epizoda v *Zuccu* je zgodba o Punci, ki ga izda ...

B. B.: Ob branju igre se sprašujemo, zakaj ga prijavi. Odgovor je preprosto: preda ga iz ljubezni. Ker ga ne more več doseči, čeprav umira od ljubezni do njega. Tako stori dvoje: prostituira se, ker je prepričana, da ga bo tako znova srečala, da ga bo pot prinesla mimo, in prijavi ga policiji. Da bi ga znova našla. Prizor na koncu igre, ko se mu vrže v naročje in vpije "Roberto! Roberto!" pred policisti, je blazen ljubezenski prizor, kakršnih v resničnem življenju ni, in Bernard ga je zelo dobro opisal. Zato verjamem na besedo Bratu, ko Šefici javne hiše pravi, potem ko je svojo sestro prodal Zvodniku: "Nisem jaz tega hotel, šefica, prisežem, da ne. Ona je silila, ona je hotela prit sem in začeti delat." Koltès zapiše: "*Joče*". Svojo sestro obožuje. Ne bi se mi zdelo zanimivo, če bi Brata odigrali kot podleža. Kajti mi, gledalci, bomo vedno imeli dovolj distance, da bomo kakor Šefica rekli: "En hud gnoj si." Kajti nismo sposobni takoj verjeti, kar nam govorijo ...

Fantastično se mi zdi tudi to, kar Punca v začetku igre reče Zuccu: "Hej, ti si mi vzel nedolžnost in ti jo boš obdržal. [...] Imaš jo do konca svojih dni [...] Zaznamovala sem te kot z brazgotino po pretepu." Položaj popolnoma preobrne: običajno smo prepričani, da prej moški zaznamuje žensko ... to je prelepo.

Zato sem si želel povečati starostno razliko. Kar se zgodi, je dosti huje, če ima Zucco štirideset let, Punca pa je zelo mlada, kot če imata štiriindvajset in osemnajst let. Dobro vem, da je bil mladenič na sliki, ki je navdihnila Bernarda, še mlad, toda na odru, v igri, se mi zdi, da ni dovolj teže, če ni razlike v letih. Kajti če Judith Henry reče Jerzyju Radziwilowiczu, ki je zrel moški, "zaznamovala sem te", je to takoj dosti močnejše. Besede dobijo vso težo. Neverjetno mlada je in se noro zaljubi vanj. To me gane v dno srca.

Prevedel Jan Jona Javoršek

Jean-Claude Lallias

Hamlet XX. stoletja

Pogovor z Lluisom Pasqualom

Lluís Pasqual, direktor Odéona, Evropskega gledališča, je v Barceloni uprizoril *Roberta Zucca* s katalonskimi igralci. V okviru ruske sezone je na prošnjo Leva Dodina, direktorja sanktpeterburškega gledališča Mali, z mladimi igralci igro postavil v ruščini in jo uprizoril najprej v Parizu, kasneje pa še v Sankt Peterburgu. Kot direktor Beneškega bienala 1995 je želel del programa posvetiti Koltèsu in predstavil je *Roberta Zucca* z ruskimi igralci ter povabil Patrica Chéreauja, da je pripravil novo uprizoritev igre *V samoti bombaževih polij*.

Jean-Claude Lallias: Zakaj ste se odločili v okviru Evropskega gledališča uprizoriti delo Bernarda-Marije Koltèsa – in sicer prav to delo – in to na odrih Barcelone, Pariza, Sankt Peterburga in ob Bienalu 1995 še v Benetkah?

Lluís Pasqual: Pravzaprav gre *predvsem* za to delo. Bernarda-Marijo Koltèsa sem spoznal v Parizu. Ob najinih srečanjih nisva nikoli govorila o gledališču. Sledil pa sem delu Patrica Chéreauja s Koltèsovimi besedili. Čeprav sem strastno oboževal njegove uprizoritve in poznal besedila, se mi je zdelo, da to gledališče ni zame, da mi ne pripada ... Do dne, ko mi je v roke prišla še neobjavljena igra. To je bil *Roberto Zucco*. Ob branju sem takoj začutil, da je to igra, na kakršno režiser naleti kvečjemu vsakih deset let. To je bilo še pred Steinovo uprizoritvijo v Berlinu. Izvedel sem, da ima Bruno Boëglin že pravice za uprizoritev v Franciji ... Toda bil sem prepričan, da bom prej ali slej režiral to igro. Prva priložnost se je ponudila v Barceloni, potem ob ruski sezoni v Parizu. Lev Dodin, direktor gledališča Mali v Sankt Peterburgu, me je prosil, naj izberem igro, ki bi jo režiral

z njegovo gledališko skupino. Med enim od pogovorov z igralci mi je eden od igralcev rekel: "Problem v današnji Rusiji je, da človeško življenje nima nobene vrednosti več!" Takrat se mi je zazdelo, da moram z njimi nujno postaviti *Roberta Zucca*.

J.-C. L.: Menite torej, da je to delo eno najpomembnejših del francoskega sodobnega repertoarja, da razkriva svet, v kakršnem Evropa živi in se bojuje prav zdaj?

L. P.: Ne skušam si pojasniti pravega razloga za svoj izbor. Zakaj nas določeno delo tako navduši? Zadnjih petnajst ali dvajset let je z izjemo *V samotni bombaževih polj* v francoskem gledališču zame *Roberto Zucco* gotovo eno najpomembnejših besedil. To delo ima prednosti tistih del, ki jih imenujem "skoraj nedokončana". Napisano je v besu nuje. Kakor da bi višja sila gnala pisanje in mu hkrati dala vizijo, neke vrste odločno modrost. Nenavadna jasnovidnost, ki spremlja to pot proti smrti, proti luči, je seveda zelo oseben, zelo ponotranjen odnos do aidsa, za katerim je zbolel Bernard-Marie Koltès. To delo ponuja raskavost, grenkobo, suhost, in zato je čisto poseben predmet gledališča.

J.-C. L.: Ali ste imeli težave z režijo igre, ki jo imajo nekateri za "apologijo zločina"?

L. P.: Osrednja oseba igre je seveda problematična. Nihče ne pozna absolutne resnice. Sam mislim, da je Roberto Zucco na neki način sodobni človek. V zgodovini gledališča je najprej nastala tragedija, potem pa bitje nasprotij. Brecht je uvedel veliko inovacijo XX. stoletja, na oder je postavil notranje nasprotje. Sodobna oseba pravi: "sveta ni več", to je oseba, ki je prekinila z zgodovino gledališča. Oseba, ki ubije svojo mater in prekine z zgodovino tragedije, ki ubije policista in prekine z zgodovino filma. Do tu smo gledalci vsega vajeni: Freud nas je naučil, da je uboj matere simbolično dejanje, uboj policista pa dejanje upora, ki smo ga že videli in ga lahko razumemo ... Umor otroka, smrt brez povoda, to pa ne. Tega ne moremo vedeti. Koltès se ne zateče k nobeni moralni sodbi in se tako pridruži Shakespearu in Čehovu (ki je sodil, da dramatikova naloga ni iskanje rešitev, temveč le to, da je prisoten in da ugotavlja). Kakor vsi veliki gledališki avtorji tudi Koltès ustvarja metaforo: svet je ječa, za vsakim zidom je drug zid in pobegnemo lahko le navzgor. Zucco, ki nenehno išče resnico, se hoče uresničiti brez vseh zaprek in hkrati izginiti, "biti prozoren".

Preko nasprotij igra zaznava Zlo v vsej čistosti, ne moremo pa se dokopati do njegovih skrivnostnih izvirov.

Ko sem dvakrat režiral to besedilo, sem raziskoval svojo zločinskost, željo po ubijanju, željo po izginotju. Sodobni Zucco je nervoza naše dobe: popolnoma se zavedamo vseh neznosnosti, ki se dogajajo na svetu, hkrati pa si želimo, da ne bi nič vedeli in da bi izginili.

J.-C. L.: V glavni osebi lahko zaznamo prodorno, obupano jasnovidnost, način gledanja drugih bitij, ki jih razkrije, "razgali", ali resnično ubije ...

L. P.: Zucco sledi poti spoznavanja, ki je zunaj vseh klišejev in je bistvena lastnost njegove osebe. Ko na primer sanja, da bi odšel v Afriko, vsi pomislimo na gozdove, živali, vročino, črnice itd., on pa si predstavlja zasnežene gore in bele nosoroge, ki hodijo v tišini ... To je celo v okviru njegove utopije anti-kliše!

J.-C. L.: Oseba, ki išče resnico in avtentičnost, je tudi morilec. Kakšen odnos lahko vzpostavite z morilcem?

L. P.: Pokažem ga lahko. Pokažem usmrnitev otroka, suho, nasilno, nerazložljivo in nerazloženo smrt. V tej igri je smrt povsod usmrnitev, želi si je le Zucco ... ker na tem svetu ni več ljubezni. Njegovo obupano iskanje resnice spominja na *Hamleta*. Bernard-Marie Koltès nas je sam povabil k tej misli z naslovom trinajstega prizora: "Ofelija". Toda v besedilu je še mnogo več. Koltès je bil velik ljubitelj Shakespeara. Tik preden je napisal *Roberta Zucca*, je prevedel *Zimsko pravljico*. V začetku svojega pisateljjevanja se je poskusil v neke vrste skrajšanem *Hamletu*, ki sem ga bral. Ta neobjavljena igra se mi je zdela lepa, čeprav morda malce retorična.

Z Robertom Zuccom je Koltès napisal *Hamleta* XX. stoletja. Toda to je Hamlet, ki ubije otroka, ki ubija, da bi ubijal, in ki lahko pride le do enega kraljestva, kraljestva smrti.

J.-C. L.: Obupano ugotavljanje, da je svet brez vrednot in brez ljubezni torej le opravičuje morilsko blaznost?

L. P.: Véliki Zuccov monolog v prizoru v baru je genialna parafraza Hamletovega monologa. Ko Polonij Hamleta vpraša: "Kaj čitate, kraljevič?" Hamlet odgovori: "Besede, besede, besede." Koltès položi Zucco v usta stavek: "Mislim, da ni besed, nič ni za povedat. Treba je nehat učiti besede. Treba je zapret šole in razširit pokopališča." Splošna izdaja besed: to je znamenje katastrofe našega sveta.

Igra me fascinira, prav kakor je Koltèsa fasciniral portret resničnega Roberta Succa. "Lep tip", erotično je doživljal njegovo življenje in bližino smrti ... Ustvarjalni proces ponovno iznajde in pomnoži to, kar včasih časopisna raziskava najde v sledovih resničnosti. Koltès je s to igro iznašel nov način pisanja. Če imamo v *Samoti* koncentrat njegovega sveta (sveta med ljudmi, sveta, ki je kakor *deal*, gledališča, ki je kakor nemogoča beseda izmenjave z drugim), ta igra pa je razbita, bliskovita: igralca prisili, da igra na drugačen način.

J.-C. L.: Igra je sestavljena iz izmeničnih prizorov med dvema osebama in trenutkov z množico. Zdi se, da se vrže v drvenje in pospešuje vse do končnega poveličanja. Mar Koltès ne skuša v *Robertu Zuccu* pisati za neke vrste "sodobni zbor"?

L. P.: Uprizoritve Petra Steina v Berlinu nisem videl, toda izvedel sem, da je trajala skoraj štiri ure. To me je zelo presenetilo, kajti zame je to igra, ki se pospešuje in se končno uniči. Od prizora v podzemski je, kakor bi Roberto Zucco vedel, da ga na drugi strani čaka smrt. Vse večkrat je okolje povezano s potovanjem: železniška postaja z odhajajočimi vlaki – eden Bernardovih najljubših krajev – neke vrste *no man's land*, kjer se človeški odnosi zvezujejo in razdirajo ...

Po opernem zboru devetnajstega stoletja kljub Brechtovim poskusom nihče ni resnično vnóvič iznašel zbora. Koltès pa iznajde njegovo sodobno obliko. Gre za popolnoma neumen, bedast zbor: v prizoru v parku poslušamo idiotske pripombe, ki bi jih lahko dajal vsakdo izmed nas. In, nenavadno, zbor se ponovi ob koncu igre, toda ni več iz mesa in krvi, človeštvo je le še preplet glasov. Pred Zuccom, ki je uničil vse klišeje, ta zbor postavlja moralna vprašanja ("Ampak oče in mati, Zucco. Nad starše se ne sme dvignit roke. Ampak otrok, Zucco; otroka se ne sme ubiti" ...): ta tok besed se potopi v sončno himno: "Treba je pobegniti navzgor, to je edini način."

J.-C. L.: Ali ste ob dvojni izkušnji s katalonskimi in ruskimi igralci izkusili težave pri razumevanju in interpretaciji, ki bi bile povezane z različnimi tradicijami šolanja igralcev?

L. P.: Mislim, da je *Roberta Zucca* zelo težko režirati, pa naj bo v katalonščini, ruščini ali francoščini. To je najpomembnejši del njegovega jezika. Beseda je očiščena vsega okrasja, pesnik uporablja trd, konkreten, natančen jezik. V obeh prevodih smo spreminjali besedilo prav do večera pred premiero, da bi dosegli ostrino, nujnost in skrajno zgoščenost besed.

Za igralce je bil problem igre v obeh deželah različen. S Katalonci smo se veliko ukvarjali z jezikom, to je olajšalo igro in interpretacijo. Prevod v "pravilno" katalonščino ni bil mogoč, saj bi to pomenilo, da bi osebe izhajale iz bogate četrti v centru Barcelone. Tako dogajanje poteka "zunaj" knjižnega jezika. Pomešali smo naglase in jezike kakor v predmestjih Barcelone: Punca izvrstno govori katalonščino, ki se je je naučila v šoli, njen brat pa tako ne more govoriti, oče spet se izraža le v rojstni andaluzijščini ...

Pri ruskih igralcih sem se moral bolj bojevati z igralsko tradicijo. Pri graditvi vloge si pomagajo z motivacijo, s psihološkim realizmom. Moral sem jih opominjati na Koltèsove besede: "Ne sprašujte se, zakaj, temveč, kako." Kako se je skrival na primer v trpljenju ljudi, ki so na cesti. Tega ni mogoče izraziti s silovitostjo igralca, temveč se jasno razloči iz zlomljenega govora. Končno so razumeli, da je realizem, v katerem so vztrajali toliko let, ki so jih preživeli brez Becketta in brez abstraktne umetnosti, le "realizem gledališča".

Ruski igralci so imeli še drugačne težave z drugim vprašanjem, ali je *Roberto Zucco* zahodnjaška igra ali ne. Lahko je šlo za najmanjše podrobnosti: Ali so izdelki v hladilniku ruski ali zahodni? Skušal sem jim dopovedati, da je to igra, ki se dogaja v njihovem "tukaj in zdaj". Na cestah Sankt Peterburga in Moskve srečamo veliko Robertov Zuccov, ljudi, ki nosijo skrajno nasilje: afganistanskih vojnih veteranov, ki v vojaških kompletih hodijo po ulicah. Tudi tu je Koltès iznajdljivo uporabil vse pomene, kondenzirane v tej obleki – ki je postala nenevarna (koliko ljudi nosi takšne hlače le zato, ker imajo toliko žepov) – vse, kar se skriva za vojaško ikonografijo: želja po moškosti, nasilju, smrti, dominaciji. To ni ne obleka junaka ne obleka antijunaka. Shakespeare in Čehov sta nas prisilila, da smo iznašli nove načine igranja. Koltès prav tako: če goljufamo, če se opiramo na tradicionalne tehnike igre, se nam moč teksta izmakne in izgubimo smisel. V današnji Rusiji je še vedno težko doseči, da bi se kakšna igra ne nanašala na "pozitivno podobo" človeštva, Lev Dodin pa je s svojimi igralci premagal zadržke in končno v dobro vsega ruskega gledališča bolje doumel smisel "projekta Zucco".

Prevedel Jan Jona Javoršek

ZADNJA IZMENA

Herta Müller

Živalsko srce

(Odlomek iz romana)



vsak je imel prijatelja v vsakem koščku oblaka
tako je pač s prijatelji v svetu polnem grozot
tudi moja mati je rekla da je to čisto normalno
prijatelji ne pridejo v poštev
misli na bolj resne stvari

Gellu Naum

Če molčimo, smo nevšečni, je rekel Edgar, če govorimo, smo trapasti. Že dolgo smo sedeli pred fotografijami na tleh. Od sedenja so mi zaspale noge.

Z besedami v ustih poteptamo toliko kot z nogami po travi. Vendar tudi z molčanjem.

Edgar je molčal.

Danes si še ne morem predstavljati groba. Samo pas, okno, oreh in vrvi. Vsaka smrt je zame kot vreča.

Če kdo to sliši, je rekel Edgar, te bo imel za noro.

In če jaz mislim na to, potem mi je, kot da bi vsak mrtvec za sabo pustil vrečo z besedami. Zmeraj se spomnim frizerja in škarjic za nohte, ker tega mrtvi ne potrebujejo več. In da mrtvi nikdar več ne izgubijo gumba.

Morda občutijo drugače kot mi, da je diktator napaka, je dejal Edgar.

Imeli so dokaz, kajti tudi mi smo bili sami sebi napaka. Ker smo v tej deželi morali hoditi, jesti, spati in koga ljubiti v strahu, dokler nismo spet potrebovali frizerja in škarjic za nohte.

Če kdo, samo zato, ker hodi, jé, spi in koga ljubi, dela grobove, je rekel Edgar, potem je večja napaka kot mi. Napaka za vse, vseobvladujoča napaka.

Trava je na glavi. Kadar govorimo, se kosi. Vendar tudi, kadar molčimo. In druga tretja trava raste za njo, kot želi. In kljub vsemu imamo srečo.

Lola je prišla z juga dežele in njena revna pokrajina se je poznala na njej. Ne vem kje, morda na košččenih licih, ali okrog ust, ali sredi oči. Kaj takega je težko reči, o kakšni deželi tako težko kot o kakšnem obrazu. Vsak košček dežele je ostal reven, tudi v vsakem obrazu. Vendar je bil Lolina pokrajina, kot se je odslikavala na košččenih licih, ali okrog ust, ali sredi oči, morda še revnejša. Bolj okoli kot pokrajina.

Suša požira vse, razen ovc, melon in murv.

Vendar Lole v mesto ni pregnala sušna pokrajina. Kar se učim, je suši vseeno, je Lola zapisala v svoj zvezek. Suša ne opazi, koliko vem. Samo to, kar sem, torej kdo sem. Nekaj postati v mestu, piše Lola, in se po štirih letih vrniti na vas. Vendar ne spodaj po prašni poti, temveč zgoraj, skozi veje murv.

Tudi v mestu so rastle murve. Vendar ne zunaj na cestah. Stale so na dvoriščih. In ne na številnih. Samo na dvoriščih starih ljudi so stale. In pod drevesi je stal stol. Njegov sedež je bil oblazinjen in iz žameta. Vendar je bil žamet madežast in raztrgan. In luknja je bila od spodaj zamašena s snopom sena. Od sedenja je bilo seno stisnjeno. Pod stolom je molelo ven kot kaka kita.

Če si se približal izločenemu stolu, so se na kiti videle še posamezne bilke. In da so nekoč bile zelene.

Na dvoriščih z murvami je na star obraz, ki je sedel v stolu, kot mir padala senca. Kot mir, ker sem še zase nepričakovano šla na ta dvorišča in redko spet prišla. V tej redkosti je sončna nitka, ki je z drevesne krone padala naravnost na stari obraz, oddaljena pokrajina. Po tej nitki sem gledala navzgor in navzdol. Stresalo me je po hrbtu, ker ta mir ni prihajal z vej murv, temveč iz osamljenosti oči na obrazu. Nisem hotela, da me na teh dvoriščih kdo vidi. Da me kdo vpraša, kaj počnem tukaj. Nisem počela nič drugega kot to, kar sem videla. Dolgo sem boljčala v murve. In potem, preden sem spet odšla, še enkrat v obraz, ki je sedel na stolu. V tem obrazu je bila pokrajina. Videla sem, kako mlad mož ali mlada ženska to pokrajino zapušča in iz nje nosi vrečo z murvo. Videla sem veliko prinesenih murv na mestnih dvoriščih.

V Lolinem zvezku sem pozneje prebrala: Kar odnaša iz pokrajine, prinaša v svoj obraz.

Lola je hotela štiri leta študirati ruščino. Sprejemni izpit je bil lahek, kajti mest je bilo dovolj, na visoki šoli, pa tudi v šoli na podeželju. In ruščina je bila želja redkih. Želje so težke, piše Lola, cilji so lažji. Moški, ki študira, piše Lola, ima čiste nohte. Čez štiri leta pride z mano, kajti nekdo kot on ve, da je na vasi gospod. Da pride frizer k njemu na dom in si pred vrati sezujе čevlje. Nikdar več ovc, piše Lola, nikdar več melon, samo murve, kajti liste imamo vsi.

Majhen četverkotnik za sobo, okno, šest deklet, šest postelj, pod vsako kovček. Zraven vrat v zid vgrajena omara, na stropu nad vrati zvočnik. Delavski kori so peli s stropa proti steni, s stene na postelje, dokler ni prišla

noč. Potem so utihnili, kot cesta pod oknom in zunaj skuštran park, skozi katerega ni šel nihče več. Takih majhnih četverokotnikov je bilo štirideset v vsakem domu.

Ena je rekla, da zvočniki vidijo in slišijo vse, kar delamo.

Obleke šestero deklet visijo na tesno v omari. Lola je imela najmanj oblek. Oblačila se je v obleke vseh deklet. Nogavice deklet so ležale pod posteljami v kovčkih.

Eno izmed deklet je pelo:

Moja mati pravi
da mi bo dala
ko se enkrat poročim
dvajset velikih blazin
vse polnih komarjev
dvajset majhnih blazin
vse polnih mravelj
dvajset mehkih blazin
vse polnih gnilih listov

in Lola je sedela na tleh ob postelji in odprla je svoj kovček. Rovarila je po nogavicah in dvignila kup iz spletenih nog in prstov in pet pred svoj obraz. Nogavice je spustila iz rok, da so padle na tla. Loline roke so se tresle in na njenem obrazu je bilo več kot dvoje oči. Njene roke so bile prazne in več kot dve v zraku. Skoraj toliko rok je bilo v zraku, kot je bilo na tleh nogavic.

Oči, roke in nogavice se niso prenašale v pesmi, ki se je pela čez dve postelji. Peti in stati pred majhno glavo, ki se je gugala z gubo žalosti na čelu. Pesem, iz katere je guba spet takoj izginila.

Pod vsako posteljo je bil kovček z bombažnimi nogavicami, prepletenimi med seboj. Po vsej deželi so se imenovalle patentne nogavice. Patentne nogavice za dekleta, ki so si želela hlačnih nogavic, gladkih in tankih kot dih. In lak za lase so si želela dekleta, tuš za trepalnice in lak za nohte.

Pod posteljnimi blazinami je ležalo šest škatlic s tušem za trepalnice. Šest deklet je pljunilo v škatlico in saje mešalo z zobotrebcem, dokler se črno testo ni zalepilo nanj. Potem so na veliko odprle oči. Zobotrebec je praskal po vekli, trepalnice so postale črne in goste. Vendar so se čez uro

v trepalnicah udrle sive luknje. Pljunek se je posušil in saje so padle na ličnice.

Dekleta so hotela saje na ličnicah, trepalnične saje na obrazu, vendar nikdar več tovarniških saj. Samo veliko hlačnih nogavic, tankih kot las, ker so tako lahko spustile zanke in so jih dekleta morala loviti na gležnju ali na bedrih. Loviti in zalepiti z lakom za nohte.

Težko bo obdržati bele srajce kakega gospoda. Moja ljubezen bo, če bo čez štiri leta prišel z mano v sušno pokrajino. Če mu uspe z belimi srajcami vaščane zaslepiti, bo to moja ljubezen. In če bo gospod, h kateremu pride frizer na dom in si pred vrati sezuje čevlje. Težko bo ohraniti bele srajce pri vsem tem dreku, po katerem skačejo bolhe, piše Lola.

Lola je rekla, da so bolhe celo na skorjah dreves. Ena je rekla, da to niso bolhe, ampak uši, listne uši. Lola je zapisala v svoj zvezek: Listne bolhe so še hujše. Ena je rekla, da te ne gredo na ljudi, ker ljudje nimajo listov. Lola piše, da gredo na vse, če sije sonce, celo na veter. In liste da imamo vsi. Listi odpadejo, če ne rasteš več, ker je otroštvo minilo. In listi se spet pojavijo, če se gubaš, ker je ljubezen minila. Listi rastejo, kakor hočejo, piše Lola, kakor globoka trave. Dva ali trije otroci v vasi nimajo listov, imajo pa veliko otroštvo. So edinci, ker imajo očeta in mater, ki sta šolana. Listne bolhe napravijo iz starejših otrok mlajše otroke, iz štiriletnega otroka triletnega, iz triletnega enoletnega. In še polletnega, piše Lola, in še novorojenčka. In več bratov in sester ko naredijo listne bolhe, manjše je otroštvo.

Stari oče pravi: Moje trsne škarje. Staram se in vsak dan sem manjši in tanjši. Ampak moji nohti rastejo hitreje in debeleje. Nohte si je rezal s trsnimi škarjami.

Otrok si nohtov ne pusti rezati. To boli, pravi otrok. Mati otroka priveže s pasovi svojih oblek za stol. Otrok ima žalostne oči in kriči. Škarje za nohte materi pogosto padejo iz rok. Za vsak prst padejo škarje na tla, si misli otrok.

Na enega izmed pasov, na svetlozelenega, kaplja kri. Otrok ve: Če krvaviš, potem umreš. Otrokove oči so vlažne in vidijo mater zamegljeno. Mati otroka ljubi. Ljubi ga zasvojeno in se ne more obvladati, ker je njen razum na ljubezen privezan prav tako kot otrok na stol. Otrok ve: Mati

mora v svoji privezani ljubezni razrezati roke. Odrezane prste mora skriti v žepe svoje halje in oditi na dvorišče, kot da bi bilo treba prste vreči proč. Na dvorišču, kjer je nihče več ne vidi, mora jesti otrokove prste.

Otrok sluti, da bo mati zvečer lagala in odkimavala, ko jo bo stari oče vprašal: Si prste vrgla stran?

In kaj bo storil isti večer, sluti otrok. Da bo rekel *ona ima prste* in da bo vse opisal:

S prsti je odšla ven na kamen. Bila je na travi. Tudi v vrtu je bila, na potki in na gredah. Hodila je ob zidu in za zidom. Bila je pri omari za vijake. Tudi pri omari za obleke. Jokala je v omaro. Z eno roko si je brisala lica. Drugo roko je pri tem dvignila iz žepa na halji in si jo vtaknila v usta. Zmeraj znova.

Stari oče si položi roko na usta. Morda želi tukaj v sobi pokazati, kako se zunaj na vrtu je prste, si misli otrok. Vendar se roka starega očeta ne premakne.

Otrok govori naprej. Pri govorjenju obleži nekaj na jeziku. Otrok si misli, da je to lahko samo resnica. Ta se uleže na jezik kot češnjeva koščica, ki noče pasti v požiralnik. Tako dolgo, kot govorjeno prihaja v ušesa, čaka na resnico. Vendar je takoj po molku, si misli otrok, vse zlagano, ker je resnica padla v požiralnik. Ker usta niso izrekla besede pojediti.

Besede otrok ne more povedati. Samo: Bila je ob slivi. Na vrtni poti gosonice ni pohodila, čevelj se je izognil.

Stari oče zatisne oči.

Mati se hoče zamotiti in vzame iz omare šivanko in nit. Sede na stol in haljo gladko poravnava, dokler ne vidi žepa. V sukanec napravi vozal. Mati goljufa, si misli otrok.

Mati prišije gumb. Pravkar prišita nit prekrije staro. Nekaj resnice je pri goljufiji, ker je gumb zrahljan. Gumb dobi najdebelejšo nit. Tudi luč žarnice ima niti kot sukanec.

Potem otrok zatisne oči. Za njegovimi zatisnjenimi očmi visita čez mizo mati in stari oče na vrvi iz svetlobe in sukanca.

Gumb z najdebelejšim sukancem bo zdržal najdlje. Mati ga nikdar več ne bo izgubila, si misli otrok, prej se bo zdrobil.

Mati vrže škarje v omaro za perilo. Naslednjega dne in vsako sredo pride odtlej v sobo frizer starega očeta.

Moj stari oče pravi: Moj frizer.

Frizer pravi: Moje škarje.

V prvi svetovni vojni sem imel izpadanje las, pravi stari oče. Ko je bila moja glava čisto gola, mi je četni frizer glavo naribal z listnim sokom. Moji lasje so spet zrasli. Lepše kot prej, mi je rekel četni frizer. Rad je igral šah. Četni frizer si je domislil listni sok, ker sem prinesel z listi poraščene veje, iz katerih sem izrezljal šahovske figure. Bili so pepelno sivi in rdeči listi istega drevesa. In tako različen, kot so bili listi različni, je bil tudi les. Izrezljal sem eno temno in eno svetlo polovico šahovskih figur. Svetli listi so potemneli šele pozno jeseni. Drevesa so imela tedve barvi, ker so imela pepelno sive veje v rasti to veliko zamudo. Obe barvi sta bili dobri za moje šahovske figure, je rekel moj stari oče.

Najprej frizer staremu očetu poreže lase. Stari oče sedi na stolu, ne da bi premaknil glavo. Frizer pravi: Če ne porežeš las, postane glava goščava. Mati medtem otroka veže s pasovi svojih oblek na stol. Frizer pravi: Če ne režeš nohtov, postanejo prsti lopate. Samo mrtvi jih smejo nositi.

Odvezati, odvezati.

Izmed šestih deklet v četverkotniku je imela Lola najmanj tankih nogavic. In še te so bile na gležnjih in bedrih zalepljene z lakom za nohte. Tudi na mečih. Zanke so spustile, tudi ko jih Lola ni mogla ujeti, ker je morala hoditi po ulici, po pločniku ali skozi skuštrani park.

Letati za kom in tekati proč je morala Lola zaradi svoje želje po belih srajcah. Še v skrajni sreči je morala ostati tako revna kot pokrajina na njenem obrazu.

Včasih Lola bežečih ljudi ni mogla ujeti, ker je bila na seji. Na stolici, je rekla Lola, ne da bi vedela, kako ji je bila ta beseda všeč.

Zvečer je Lola svoje nogavice z nogami obesila navzven skozi okno. Niso mogle kapljati, ker niso bile nikdar oprane. Nogavice so visele z okna, kot da bi bili v njej Loline noge in stopala, prsti in trde pete, izbuljena meča in kolena. Brez Lole bi lahko šle skozi skuštrani park v temno mesto.

Eno izmed deklet v četverkotniku je vprašalo, kje so moje škarjice za nohte. Lola je rekla, da v žepu na plašču. Eno je vprašalo, v katerem,

v tvojem, zakaj si jih včeraj spet vzela s sabo. Lola je rekla, da jih je vzela v tramvaj, in na posteljo je položila škarjice.

Lola si je nohte zmeraj rezala v tramvaju. Večkrat se je vozila brez cilja. Rezala in pilila je v tramvaju med vožnjo in z zobmi kožo na nohtih pritiskala nazaj, dokler beli krog na vsakem nohtu ni bil tako velik kot beli fižol.

Na postaji je Lola škarjice za nohte vtaknila v torbico in pogledala proti vratom, ali je kdo vstopil. Ker je podnevi zmeraj kdo vstopal tako, kot da bi se poznali, je zapisala Lola v zvezek. Če je pa noč, vstopa isti tako, kot da bi me iskal.

Ponoči, ko nihče ni več hodil zunaj po poti in po skuštranem parku, ko si slišal veter in ko nebo ni bilo nič drugega kot njegov šum, je Lola oblekla svoje tanke nogavice. In preden je zaprla vrata od zunaj, je bilo v luči četverokotnika mogoče videti, da je imela Lola dvoje nog. Neko dekle je vprašalo, kam greš. Vendar so Lolini koraki že ropotali po dolgem, praznem hodniku.

Morda sem se se prva tri leta v tem četverokotniku imenovala neko dekle. Ker smo se vse razen Lola takrat lahko imenovala neko dekle. Kajti nekega dekleta v svetlem četverokotniku Lola ni imela rada. To so bile vse.

Eno izmed deklet je stopilo k oknu in spodaj ni videlo ne ceste ne Lole, ki bi hodila mimo. Le majhno poskakujočo liso.

Lola je šla na tramvaj. Če je kdo na naslednji postaji vstopil, je na široko odprla oči.

Opolnoči so vstopali samo moški, ki so se po večerni izmeni iz tovarne za pralne praške in klavnice vozili domov. Iz noči so stopili v luč vagona, je zapisala Lola, in vidim moža, ki je od delovnega dne tako utrujen, da je na njegovih oblekah samo senca. In v njegovi glavi že zdavnaj ni več nobene ljubezni, v njegovem žepu nobenega denarja. Samo ukraden prašek ali malenkosti zaklanih živali: goveji jeziki, svinjske ledvice ali telečja jetra.

Lolini moški sedejo na prvi sedež. V luči zakinkajo, povesejo glave in trzajo ob cviljenju tračnic. Pozneje potem pritisnejo torbe tesno k sebi, piše Lola, vidim njihove umazane roke. Zaradi torb mi na hitro pogledajo v obraz.

S tem kratkim pogledom je Lola v utrujeni glavi prižgala ogenj. Oči več ne zaprejo, piše Lola.

Na naslednji postaji neki moški izstopi za Lolo. V očeh je nosil temačnost mesta. In poželenje mršavega psa, piše Lola. Lola se ni obrnila, šla je s hitrimi koraki. Zvabila je moške, ko je zapustila cesto, po najkrajši poti v skuštrani park. Brez besede, piše Lola, se uležem v travo, on pa položi torbo pod najdaljšo, najnižjo vejo. Pogovarjati se ni o ničemer.

Noč je lovil veter, Lola pa je molče metala glavo sem ter tja, in tudi trebuh. Čez obraz so ji šumeli listi, takšni kot takrat pred leti polletnemu, nikomur zaželenemu razen revščine, šestemu otroku. In kot takrat so bile Loline noge popraskane od vej. Vendar nikdar njen obraz.

Že mesece je Lola enkrat na teden v stekleni vitrini študentskega doma menjavala stenski časopis. Stala je ob vhodnih vratih in v vitrini premikala boke. Mrtve muhe je pihala ven in steklo čistila s patentnimi nogavicami iz svojega kovčka. Z eno je steklo zmočila, z drugo ga je posušila. Potem je zamenjala časopisne članke, zmečkala predzadnji diktatorjev govor in zadnjega prilepila vanjo. Ko je končala, je vrgla nogavice stran.

Ko je Lola skoraj vse patentne nogavice iz svojega kovčka porabila za vitrino, je vzela nogavice iz drugih kovčkov. Eno izmed deklet je reklo, to niso tvoje nogavice. Lola je rekla, teh vendarle ne boste več oblekle.

Oče poleti seka v vrtu. Otrok stoji ob gredi in si misli: Oče se spozna na življenje. Kajti oče svojo slabo vest vtakne v najbolj bedaste rastline in jih odseka. Malo predtem si je otrok zaželel, da bi najbolj bedaste rastline ušle motiki in bi poletje preživele. Vendar niso mogle pobegniti, ker šele jeseni dobijo bela peresa. Šele takrat se naučijo letati.

Očetu nikdar ni bilo treba letati. Pojoč je vkorakal v življenje. Na svetu je pripravljaj pokopališča in kraje hitro zapuščal. Izgubljena vojna, domov vračajoč se esesovec, sveže zlikana poletna srajca je visela v omari in na očetovi glavi še ni rasel noben siv las.

Oče je vstal zgodaj zjutraj, rad se je ulegel v travo. Leže si je ogledoval rdečkaste oblake, ki so prinesli dan. In ker je bilo jutro že tako mrzlo kot noč, so morali rdeči oblaki nebo raztrgati. Zgoraj na nebu je napočil dan, spodaj v travi se je v očetovo glavo naselila samota. Očeta je hitro gnala

na toplo kožo kakšne ženske. Grel se je. Pripravljaj je pokopališča in ženski hitro naredil otroka.

Pokopališča ima oče spodaj v vratu, kjer je med ovratnikom in brado goltanec. Goltanec je koničast in zaprt. Tako pokopališča nikdar ne morejo čez njegove ustnice. Njegova usta pijejo šnops iz najtemnejših sliv in njegove pesmi so težke in opite za firerja.

Motika ima na gredi senco, ki ne koplje, senca je na miru in strmi na vrtno potko. Otrok si v žepe nabira zelene slive.

Med odsekanimi, najneumnejšimi rastlinami oče pravi: Zelenih sliv ne smeš jesti, koščica je še mehka in grizeš v smrt. Nihče ne more pomagati, umreš. Od hude vročine ti od znotraj izgori srce.

Očetove oči so zamegljene, in otrok vidi, da ga oče zasvojeno ljubi. Da se v svoji ljubezni ne more obvladati. Da on, ki je pripravljaj pokopališča, otroku želi smrt.

Zato otrok pozneje pojé slive iz žepa. Vsak dan, ko oče ne vidi otroka, skrije v trebuhu pol drevesa. Otrok jé in si misli, to je za umret.

Vendar tega ne vidi in otroku ni treba umreti.

Najneumnejša bilka je bil mlečni osat. Oče se je spoznal na življenje. Tako kot vsak, ki kaj pove o smrti, ve, kako gre z življenjem naprej.

Včasih sem Lolo videla v prostoru za prhanje, popoldne, ko je bilo za dnevno umivanje že prepozno in za nočno še prezgodaj. Na Lolinem hrbtu sem videla garjavo vrv in čez špranjo na zadnjici garjav krog. Vrv in krog sta bila videti kot nihalo.

Lola je hrbet hitro obrnila stran in v ogledalu sem videla nihalo. Morala bi biti tepena, ker se je Lola ustrašila, ko sem prišla v prostor za prhanje.

Mislila sem si, Lola ima odrgnine na koži, vendar nikdar nima ljubezni. Samo sunke v trebuh na tleh v parku. In nad sabo pasje oči moških, ki so ves dan poslušali padanje praška v debeli cevi in hropenje živali. Te oči so žarele čez Lolo, ker so bile ves dan umrknjene.

Vse deklice, ki so stanovale na istem nadstropju takoj zraven v malem četverkotniku, so shranjevale hrano v hladilniku jedilnice. Ovčji sir in klobase od doma, jajca in gorčico.

Če sem odprla hladilnik, je čisto zadaj ležal jezik ali ledvica. Od mrazu se je jezik posušil, ledvica je razpokala in na razpocenem delu porjavela. Čez tri dni je bil prostor zadaj spet prazen.

Loli sem z obraza prepoznala njeno ubožno deželo. Ali je jezike in ledvice jedla ali vrgla stran, nisem opazila, niti na kosteh lic niti okrog ust, prav tako ne sredi ust.

Niti v kantini in tudi v telovadnici nisem opazila, ali je drobovino zaklanih živali jedla ali vrgla stran. Hotela sem to vedeti. Moja radovednost je žgala, da bi Lolo prizadela. Bolščala sem do onemoglosti. Tudi če sem videla Lolo dolgo ali le bežno, zmeraj sem na njenem obrazu zagledala pokrajino. Lolo sem zalotila le tedaj, ko si je na vročem likalniku pekla jajca in jih z nožem odpraskala in jedla. Vendar mi je Lola pomilila konico noža, da bi pokusila. Dobro je, je rekla Lola, ker ni tako mastno kot v ponvi. Ko je Lola pojedla, je likalnik postavila v kot.

Neko dekcle je reklo: Očisti likalnik, ko si pojedla. In Lola je rekla: Z njim tako ne moreš več likati.

Ta slepost me je mučila. Ko sem opoldne v jedilnici čakala na hrano in potem z njo sedela za mizo, sem si mislila, ta slepost izvira iz tega, da za kosilo dobimo le žlice. Nikdar ne vilic in nikdar ne noža. Da lahko meso na krožniku pretlačimo le z žlico in ga moramo potem z usti gristi in koščke odtrgati. Ta slepost izhaja iz tega, sem pomislila, da nikdar ne režemo z nožem in nikdar ne smemo nabadati z vilicami. Da jemo kot živali.

Vsi so lačni v kantini, piše Lola v svoj zvezek, pritiskajoča, cmokajoča množica. In vsak zase trmasta ovca. Vsi skupaj krdelo požrešnih psov.

V telovadnici sem pomislila, da imam to slepost zato, ker Lola ne more skočiti čez kozo, ker komolce upogne pod trebuh, namesto da bi jih trdno stegnila, ker kolena mehko potegne navzgor. Nikdar ni poletela čez. Z obrazom je padla na blazino, ne z nogami. Obležala je na blazini, dokler telovadni učitelj ni zakričal.

Lola je vedela, da jo bo telovadni učitelj dvignil za ramena, za zadnjico, za boke. Da jo bo, ko bo napad besnosti minil, otipaval, kamor bo naneso. In Lola se je napravila težko, da jo je moral prijeti trše.

Vsa dekleta so obstala za kozo, nihče ni skočil in nihče ni mogel zbežati, ker je Lola od učitelja dobila kozarec hladne vode. Prinesel ga je iz garderobe in ji ga podržal na ustnicah. Lola je vedela, da ji bo glavo držal dlje, če bo pila vodo počasi.

Po uri telovadbe so dekleta stala pred ozkimi omaricami v garderobi in se spet oblačila. Eno izmed deklet je reklo, ti imaš mojo bluzo. Lola je rekla, ne bom je požrla, potrebujem jo le danes, danes nekaj načrtujem.

Vsak dan je kakšna izmed deklic v malem četverkotniku dejala, obleke, razumeš, niso tvoje. Vendar jih je Lola oblekla in odšla v mesto. Tako kot so prihajali dnevi, tako je Lola oblačila obleke. Bile so zmečkane in mokre od potu, ali od dežja in snega. Lola jih je na tesno obesila nazaj v omaro.

V omari so bile bolhe, ker so bile v posteljah bolhe. V kovčkih s patentnimi nogavicami, na dolgem hodniku. Tudi v jedilnici in prostoru za prhanje, v jedilnici so bile bolhe. V tramvaju, v trgovinah in v kinu.

Pri molitvi se morajo vsi praskati, je zapisala Lola v svoj zvezek. Vsako nedeljo zjutraj je šla v cerkev. Tudi duhovnik se mora praskati. Oče naš, ki si v nebesih, piše Lola, in povsod po mestu so bolhe.

Večer je bil v malem četverkotniku, vendar ne pozen. Zvočnik je pel svoje delavske pesmi, zunaj po cesti so bili že koraki, slišati je bilo že glasove v kuštravem parku, listje je bilo že sivo in ne črno.

Lola je ležala na postelji, razen debelih nogavic ni imela ničesar na sebi. Moj brat zvečer žene ovce domov, piše Lola, počez čez melonino polje mora. Pašnik je prepozno zapustil, temni se, in ovce hodijo z ozkimi nogami čez melone in udara se jim. Moj brat spi v hlevu in ovce imajo vso noč rdeče noge.

Lola si je med noge porinila prazno steklenico, glavo in tudi trebuh je metala sem ter tja. Vsa dekleta stojijo okrog postelje. Ena jo je potegnila za lase. Ena se je glasno smejala. Ena si je z roko mašila usta in jo gledala. Ena je zajokala. Ne vem, katera izmed njih sem bila jaz.

Vendar še vem, da se mi je tistega zgodnjega večera vrtelo, ko sem dolgo bolščala v okno. V šipi je bingljala soba. Vse nas sem videla zelo majhne ob Lolini postelji. In nad našimi glavami sem videla Lolo zelo veliko, kako gre skozi zrak in zaprto okno v skuštrani park. Videla sem

Loline moške, kako stojijo in čakajo na postaji. V sencah mi je ropotal tramvaj. Vozila je kot škatlica vžigalic. Tudi luč v vagonu je gorela tako migetajoče kot plamen, ki ga zunaj v vetru drži roka. Lolini moški so se prerivali in se suvali. Njihovi žepi so razsipali pralni prašek in drobovino zaklanih živali ob tirih. Potem je ena ugasila luč in slika v šipi je izginila, samo rumene cestne svetilke so na drugi strani ceste visele druga za drugo. Potem sem spet stala med dekleti in Lolino posteljo. Pod Lolinin hrbtom na postelji sem zaslišala šum, ki ga nisem mogla nikdar več pozabiti in zamenjati z drugimi šumi na svetu. Slišala sem, kako Lola kosi ljubezen, ki ni nikdar zrastle, vsako dolgo bilko na svoji umazano beli platneni rjuhi.

Garjavo nihalo mi je takrat, ko je Lola lovila sapo in ni bila pri sebi, udarilo v glavo.

Samo enega izmed Lolinih moških nisem videla v zrcalni sliki okenske šipe.

Lola je zmeraj pogosteje hodila na stolico in ta beseda ji je bila še zmeraj zelo všeč. In to je rekla zmeraj pogosteje in še zmeraj ni vedela, kako ji je bila ta beseda všeč. Zmeraj pogosteje je govorila o zavesti in o izenačevanju mesta in vasi. Lola je bila že teden dni članica partije in kazala je svojo rdečo knjižico. Na prvi strani je bila Lolina slika. Partijska knjižica je šla skozi roke deklet. In na fotografiji sem videla revno pokrajino v Lolinem obrazu še jasneje, ker se je papir tako svetil. Ena je rekla, saj hodi v cerkev. In Lola je rekla, da to počnejo tudi drugi. Samo pokazati ni treba, da druge poznaš. Ena je rekla, bog skrbi zate zgoraj in partija skrbi zate spodaj.

Ob Lolini postelji so se nabirale partijske brošure. Ena v malem četverkotniku je šepetala in druga je molčala. Dekleta so šepetala in molčala že dolgo, če je bila Lola v četverkotniku.

Lola piše v svoj zvezek: Mati gre z mano v cerkev. Hladno je, vendar se zdi, da je od duhovnikovega kadila toplo. Vsi si slečejo rokavice in jih držijo med sklenjenimi rokami. Sedim v klopi za otroke. Usedla sem se čisto na rob, da lahko vidim mater.

Že tedaj, ko je Lola čistila stekleno vitrino, so si dekleta z očmi in rokami delala znake, če pred Lolo česa niso hotela izreči.

Mati pravi, da moli tudi zame, piše Lola. Moja rokavica ima luknjo na koncu palca, luknja ima venček iz ostrih zank. Zame je to trnova krona.

Lola je sedela na postelji in brala v brošuri o izboljšanju ideološkega partijskega dela.

Vlečem za nit, piše Lola, trnova krona se obrača navzdol. Mati poje, bog usmili se nas, in jaz sem na rokavici vlekla za palec.

Lola je podčrtala toliko stavkov v tanki brošuri, kot da bi ji roka jemala pregled. Lolin kup brošur je zraven postelje rasel kot kaka poševna nočna omarica. Pri podčrtavanju je Lola med stavki dolgo premišljevala.

Volne ne vržem stran, tudi če je povsem zapletena.

Lola je okrog stavkov v brošuri napravila oklepaje. Ob vsakem oklepaju je Lola na rob narisala debel križ.

Mati mi bo spet spletla palec, piše Lola, za vrh palca bo vzela novo volno.

Ko je Lola študirala v četrtem letniku, so nekega popoldneva na posteljah ležale vse obleke deklet. Lolin kovček je stal odprt pod odprtim oknom in nekaj njenih oblek in brošur je ležalo v kovčku.

Tega popoldneva sem zvedela, zakaj takrat v šipi nisem mogla videti enega izmed Lolinih mož. Bil je drugačen kot moški vsake nočne in vsake popoldanske izmene. Jedel je v visoki partijski šoli, ni hodil na tramvaj, Loli nikdar ni sledil v skuštrani park, imel je avto in šoferja.

Lola piše v svoj zvezek: Zdaj je on prvi z belo srajco.

Tako je bilo tega popoldneva malo pred tretjo, ko je Lola študirala že četrto leto in že skoraj kaj postala. Obleke deklet so ležale ločeno od Lolinih oblek na postelji. Sonce je vroče pripekalo v četverkotnik in prah je kot siva dlaka ležal na linoleju. In ob Lolini postelji, kjer so manjkale brošure, je bil gol, temen madež. In Lola je visela na mojem pasu v omari.

In prišli so trije moški. Lolo so fotografirali v omari. Potem so odvezali pas in ga vtaknili v prozorno plastično vrečko. Bila je tako tanka kot hlačne nogavice deklet. Moški so iz svojih žepov na suknjičih potegnili tri majhne škatlice. Zaprli so pokrov Lolinega kovčka in škatlice odprli. V vsaki škatlici je bil strupeno zelen prah. Posipali so ga na kovček in potem na vrata omare. Bil je tako suh kot tuš za trepalnice brez pljunka. Gledala sem jih, prav

tako tudi druga dekleta. Čudila sem se, da obstajajo tudi strupeno zelene saje.

Moški nas niso ničesar vprašali. Poznali so vzrok.

Pet deklet je stalo ob vhodu v študentski dom. V stekleni vitrini je visela Lolina slika, enaka, kot je bila v partijski knjižici. Pod sliko je visel list. Eno izmed deklet je glasno bralo:

Ta študentka je naredila samomor. Preziramo njeno ravnanje in ga zaničujemo. Je sramota za vso deželo.

V svojem kovčku sem popoldne našla Lolin zvezek. Skrila ga je pod moje nogavice, preden je vzela moj pas.

Zvezek si vtaknem v ročno torbico in se odpravim na postajo. Vstopila sem v tramvaj in brala. Začela sem z zadnjo stranjo. Lola piše: Učitelj za telovadbo me je zvečer poklical v telovadnico in jo od znotraj zaklenil. Samo debele usnjene žoge so bile priča. Enkrat bi mu bilo dovolj. Jaz pa sem mu na skrivaj sledila in našla njegovo hišo. Nemogoče bo njegove srajce ohraniti bele. Pri stolici me je prijavil. Suše se nikdar ne bom znebila. Kar moram storiti, bog ne bo odpustil. Vendar moj otrok nikdar ne bo gnal ovc z rdečimi nogami.

Prevedel in spremno opombo napisal **Slavo Šerc**

Herta Müller se je rodila leta 1953 v Nitzkydorfu v Romuniji kot pripadnica tamkajšnje nemške manjšine, od leta 1987 pa živi v Zvezni republiki Nemčiji. V letih 1973-1976 je študirala nemščino in romanistiko na univerzi v Temišvaru. Delovno mesto prevajalke v nekem podjetju je izgubila iz političnih razlogov, pozneje je bila zaposlena kot učiteljica nemščine in otroška vzgojiteljica. Po preselitvi v Nemčijo je najprej živela v Berlinu, zdaj pa živi v Hamburgu.

V letih 1972-1975 je bila članica "Akcijske skupine Banat". Že v Romuniji je prejela nekaj nagrad, številne pozneje tudi v Nemčiji, med drugimi leta 1984 "*Aspekte-Literaturpreis*", 1987 *Richard-Huch-Preis*, 1989 *M. L. Fleißer-Preis* in štipendijo v Vili Massimo v Rimu, 1990 *medaljo Roswithe von Gandersheimer*, 1994 *Kleist-Preis*. Maja 1998 je za roman *Herztier*, iz njega je pričujoči odlomek,

prejela *mednarodno literarno nagrado IMPAC*, ki dosega približno dvesto osemdeset tisoč mark in je ena najvišjih literarnih nagrad za posamezno literarno delo nasploh.

Herta Müller je na začetku svoje pisateljske kariere pisala predvsem kratko prozo. V zbirki kratke proze *Niederungen* (Nižave, 1982) s slikovitim jezikom pripoveduje o življenju nemške manjšine v Banatu in o težavah odrasčajočega dekleta v svetu odraslih, v katerem se počuti tuje. V knjigi *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt* (Človek je velik fazan na svetu, 1986) ob primeru neke družine opisuje propadanje nemške kulture v Romuniji. To tematiko je izbrala tudi za knjigo *Reisende auf einem Bein* (Popotnica na eni nogi, 1989) - to je roman o mlajši ženski, ki po izselitvi v Nemčijo doživlja novo okolje. Njena najbolj znana roman sta *Der Fuchs war damals schon der Jäger* (Lisica je bila že takrat lovec, 1992) in *Herztier* (živalsko srce, 1994).

Herta Müller je tematiko, ki jo je načela v kratki prozi, mojstrsko nadaljevala v poznejših knjigah, posebno v romanu *Herztier*, ki ima močne avtobiografske poteze. Dogajanje romana je postavljeno namreč v okolje, kjer je odrasčala - v Banat, naseljen z Nemci, in v umazana industrijska mesteca in Temišvar. Tam je Herta Müller študirala in tam so jo politično preganjali. Smo v poznih sedemdesetih in zgodnjih osemdesetih letih. Štirje prijatelji so prijatelji iz strahu: Edgar in Georg pišeta pesmi, Kurt fotografira in prvoosebna pripovedovalka rada bere in najde svojo vzornico v Loli, ki je nekoliko starejša od nje in ki po samomoru zapusti popisan zvezek. Smrt ne izda procesa umiranja, pravi Müllerjeva. In tako ni mogoče ločevati med umorom in insceniranim samomorom. Instrumenti smrti in njeni vzroki postajajo empirični simboli za strahotne in grozljive družbene razmere. Zato je *Herztier* prav gotovo mojstrska knjiga, napisana z izredno poetično močjo, polna simbolike in pomenljive motivike.

REFLEKSIJA

Alojzija Zupan

*Žensko in ptičje*Literatura žensk in antiutopičnost ptičjega sveta
v književnosti Berte Bojetu

Ob koncu tisočletja so si nekatere umetnice oddahnile: omilile so srditi boj za literarno uveljavitev. V osemdesetih in devetdesetih letih se je njihovo ustvarjanje v Evropi in Ameriki ustrezno ovrednotilo, prezrte predhodnice pa priznalo. Priznane ustvarjalke zato še toliko bolj vznemirja trdoživost termina ženska literatura, ki hoče nasilno označevati njihovo delo. Jezi pa tudi tiste, ki še danes na literarnem področju niso enakopravne, saj takšno poimenovanje njihovi literaturi prej škoduje kot koristi. Širina in raznovrstnost "ženske" literature že takoj priključeta številne pomisleke, zbrane v preprosta vprašanja o upravičenosti samega obstoja. Ali je literatura, ki so jo zapisale ženske, res tako zelo drugačna, da zahteva posebno poimenovanje? Katere so potem tiste razlikovalne lastnosti v zamejenem časovnem obdobju in natanko določenem prostoru, ki jih ženske konstantno izpisujejo? Natančne primerjave specifičnih razlik med moškim in ženskim dožemanjem sveta in samega sebe bi nas pahnile v utrujajoči krog različnih, tudi diskriminatorских teorij o drugačnem (boljšem ali slabšem?) možganskem sestavu, psihičnem ustroju, vedenjskem obrazcu, klasični in obrabljeni razliki med racionalnim in intuitivnim. Zakaj je sploh treba razlikovati književnost glede na spol, če se večina ustvarjalk s tem ne strinja, da (moških) avtorjev sploh ne omenjamo.

Celotna zgodba takšnega razlikovanja se je začela že v osemnajstem stoletju, ko sta bila vzgoja in izobraževanje strogo spolno razdeljena, posebej ženskam pa namenjene knjige za "ožje" bralno obzorje. Vlekla se je skozi prejšnje in sedanje stoletje, ženska emancipacija pa si jo je "izposodila" za provokativne in prevratne namene. Feministična literarna veda je iz termina "ženska" literatura iztislila še zadnje sledi angažiranosti, tako da mu danes ostane samo še nefunkcionalna lupina. Ker pa vanjo še vedno zavijamo najrazličnejše literarne izdelke, še enkrat pogledjmo njeno trdnost in se nostalgичno ozrimo v njeno pestrejšo preteklost.

Literaturo umetnic označuje več poimenovanj: ženska literatura, ženski jezik, ženski govor, ženska pisava, ženska estetika, žensko branje, druga pisava, pisava/literatura drugačnosti ... Najpogosteje uporabljena oznaka je ženska literatura, zaradi svoje pomenske širine pa vključuje vase vsa najpomembnejša protislovja drugih izrazov. Že način podredne zloženosti besedne zveze je sporen: termin določila (ženska) je večpomenski, uporabljen na številnih družbenih področjih (v biologiji, sociologiji, zgodovini, antropologiji ...) z različnimi nameni in opredelitvami. Jedro (literatura) pa ima ožjo pomensko razsežnost, v literarnoteoretskem kontekstu je po navadi enopomensko. Njuno notranje nesorazmerje odpira že takoj nekaj logičnih vprašanj: če za posamezno literaturo uporabljamo poimenovanje ženska literatura, potem je vsa druga literatura moška. Ko ločujemo literaturo glede na spol, potrdimo domnevo, da veljajo vsa literarnovedna raziskovanja za moško literaturo, saj se takrat, kadar gre za pisateljice ali pesnice, to posebej poudarja. Odprtost in neopredeljenost besedne zveze ženska literatura razberemo celo iz nesoglasij pri določevanju predmeta raziskovanja. Tudi slovenska literarna veda odseva nemoč evropsko-ameriških raziskovalcev, ki še zdaj ne vedo, katera literarna dela bi uvrstili pod oznako ženska literatura:

- prezrta in nepriznana dela žensk,
- trivialna dela, ki so bila v preteklosti napisana posebej za ženske, pri tem pa so podcenjevala njihove perceptivne sposobnosti,
- dela, v katerih so opazne ženske lastnosti ali pa so v njih najpomembnejše in najbolj številne junakinje.

Nedorečenost predmeta raziskovanja je že na začetku modne razširjenosti termina ženske literature podvomila celo o upravičenosti obstoja takšnega

poimenovanja. Do njega je takoj vzpostavila dvojnostno razmerje: pozitiven in stimulativen odnos ter negativen in izrazito skeptičen odnos. Termin je napadalen do obeh: žensk in moških. Ženske ga ne sprejemajo, ker še vedno čutijo peyorativnost njegove označitve (manjvredna, predvsem neumetniška literatura) in se ga izogibajo, ker jih književnost že takoj biološko (to pa je že skoraj sinonim za vrednostni kriterij) določi, s tem pa jih že spet opomni na neenakovreden položaj v družbi. Moški pa so bili nestrpni do njega zaradi bliskovite naglice, s katero se je širil in pomagal umetnicam (s pomočjo feministične literarne vede) do uveljavitve. Ta termin je v tej svoji prvi, provokativno aktivistični fazi najbrž upravičen, saj mu je ohlapnost za dokazovanje ženske navzočnosti v času in prostoru celo koristila. V šestdesetih in sedemdesetih letih se je potrdila tudi umetniška nadarjenost prejšnjim in novim "ženskim" delom. Kvaliteta in kvantiteta ženskih tekstov sta od osemdesetih let naprej že vodili proti enakopravnosti in upoštevanju istih meril vrednotenja, zato je danes ta termin postal popolnoma neuporaben.

Zaradi nepreglednosti številnih pomenov in izgube angažiranosti bi bilo najbolje, da ta prehodni pojem opustimo in ga nadomestimo z ustrežnejšim ali že uveljavljenimi, preskušeni literarnozvrstnimi opredelitvami. To se doslej še ni zgodilo, čeprav je že Silvija Borovnik v knjigi *Pišejo ženske drugače?* (1995) predlagala isto, a se tega ni držala, saj je celo preučevala slovensko literaturo ravno s tega stališča. Tudi pri Ženji Leiler, eni izmed redkih literarnih komparativistk, ki se ukvarjajo s feminističnimi obravnavami v literarni teoriji, zaman iščemo novo poimenovanje. Vendar omenjena raziskovalka vsaj opozarja na posledice, ki lahko sledijo lahkomišelnemu uporabi tega pojma. Tudi termina literatura žensk ali literatura za ženske sta preveč površna nadomestka. Prvi meri (spet samo) na spol avtoric in tako razvršča objavljena dela, drugi pa na trivialno literaturo, primerno za ožje – "žensko" bralno obzorje.

Poimenovanje ženska literatura je uporabno samo za ožje literarno področje tako imenovane trivialne literature, kjer se je uveljavilo že v osemnajstem stoletju, vzporedno s sinonimnim izrazom literatura za ženske. Oba sta poimenovala predvsem literaturo za ženske, ki so bile literarno "ciljno" občinstvo že od razsvetljenstva. Zanje so najprej pisali moški, nato pa še ženske, le da teh, avtoric, niso preučevali. "Za značilno žensko

literaturo so označevali razne zveščiče šablonske vsebine ("doktorske," ljubezenske), Bortenschlagerjeva pa ironično pripominja, da če naj bi bili ti snopiči značilna "Frauenliteratur," potem vzporedno z njim že dolgo obstaja "Männerliteratur", moška literatura, katere predstavnice naj bi bile kavbojke, indijancarice in podobno.¹ Vzporednosti takšne "moške" književnosti preučevalci trivialne literature ne zanikajo, celo potrdijo utrjene dihotomne cepitve na moške in ženske žanre. Trivialna literatura se namreč ne sramuje glasnega oznanjanja svoje usmerjenosti proti občinstvu, zato je v njenem kontekstu popolnoma upravičeno spolno razlikovanje terminov in iz njega izvirajoči natančni oznaki: ženski roman in ženska povest. V okviru trivialne literature sta skoraj sinonima za ljubezenski roman, le da je v ženskem romanu osrednja junakinja ženska, poveča pa se tudi število stranskih ženskih oseb. Vendar opazimo tudi pri poimenovanju te "množične literature" neenakovreden položaj: res da se ta literatura že žanrsko opredeljuje za spol bralca, a ne razpolaga z oznako moški roman oziroma moška povest.

Termin literatura žensk se uporablja pri opredeljevanju "umetniške" literature kot sinonim za *manjšinsko književnost*. Nekateri teoretiki primerjajo literaturo žensk (zaradi diskriminacije) z literaturo manjšine. Podobno razlagajo tudi položaj jezika: "Situacija žensk v jeziku moškega, ki je tudi njen, ampak ne na isti način, je podobna situaciji manjšinskega pisca, ki se izraža v jeziku večine."² Takšna interpretacija priznava pesnici ali pisateljici šibkost, čeprav se zaveda, da šibki subjekt ni samo ženska, ampak vsak manjšinski, nedominanten subjekt. Pisec – moški (na primer Peter Handke, Milorad Pavić, Salmon Rushdie, Italo Calvino ...) lahko elegantno odstopi od svojega močnega subjekta, ker je že osvojil svet, pisateljica pa tega ne more narediti, dokler ne odkrije in potrdi svoje identitete. V tem pomenu bi bil mogoče ustrezen termin *prezrta literatura*, ki pa bi enakovredno obravnaval tudi nepriznane moške avtorje.

¹ Silvija Borovnik: *Pišejo ženske drugače*. Ljubljana: Mihelač, 1995, 13.

² Rada Iveković: Sudbina "slabog" subjekta i kritika "nastajanja ženske". *Književnost* 41/1986, št. 8-9, 1403.

Termin ženska literatura pa je neuporaben tudi zaradi delitve na moško in žensko v literaturi, torej razlikovanje med dvema osnovnima principoma, ki se le redko (če ju sploh lahko znanstveno določimo) oglašata popolnoma osamosvojeno in nepovezano. To sámo preučevanje literature še bolj zaplete: saj tudi moški lahko piše kot ženska, oziroma v njegovem delu lahko prevladajo ženske značilnosti. Eni ali drugi lahko pišejo bolj ali manj "moško" ali "žensko", oboji pa ustvarijo dobro ali slabo literaturo – smiselna je torej samo ločitev na dobro in slabo literaturo. S terminom ženska literatura privolimo v določevanje ženskih (tipičnih) dominant, razvrščenih v različne sisteme, ki hočejo ugotoviti splošne tipičnosti, brez upoštevanja literarne dobe, usmeritve, smeri, države nastanka literarnega dela oziroma literarnozvrstnih in vrstnih pregrad: lirika, epika, dramatika – sonet, kratka proza, drama ...

KATEGORIJA ŽENSKOSTI ALI ŽENSKO NAČELO

Temelj za razpravljanje o "ženskih" temah pomeni Lacanovo razumevanje jezika, zasnovano na strukturalni lingvistiki. Zanj ženska na simbolni ravni ne obstaja. Izključena je iz jezika in kulture, ker nima falosa in torej iz njega ne more ustvariti ničesar, kar opredeljuje moškost. H elene Cixous je poskušala rekonstruirati žensko kot subjekt, tako je "izumila" izraza moška in ženska ekonomija. Tedve različni ekonomiji temeljita na dveh različnih libidih. Pri moških je občutek poţelenja falično osredinjen, pri ženskah pa decentriran. Cixous sicer ves čas poudarja, da je nemogoče na temelju "ženske ekonomije" definirati "žensko pisavo", vendar ima o njej precej jasno predstavo.

Ženja Leiler¹ utemeljuje koncept ženskosti ali moškosti za socialni konstrukt, ki ne nakazuje na nobeno realno esenco v danem svetu. Ženska namreč ne obstaja v avtentičnih diskurzih moči, odgovornosti, prava. Leilerjeva v svojem eseju (Ž kot ženska) citira tudi misel Kristeve: "... ženske ne morejo obstajati: kategorija ženskosti je po definiciji taka, da

¹ Leiler, Ž kot ženska, 67, 70.

se ne sklada z obstajanjem. Zato je ženska aktivnost lahko zgolj negativna, v nasprotju s tistim, kar trenutno obstaja ..."

Pri preučevanju kategorije ženskosti nehote trčimo ob ustaljeno oziroma tradicionalno podobo ženskega, ki se navezuje na arhetipe. Osnovne arhetipske oblike ženskega izhajajo iz različnih kombinacij naših izvornih nagonskih določnic, iz vpliva našega kulturnega okolja in prilagojenosti tem dejstvom. Tony Wolf¹, ena izmed zgodnjih Jungovih učenk, je skicirala štiri osnovne strukturalne oblike ženskega, jih poimenovala in le opisno razložila: Mati, Hetera, Amazonka, Posrednica. Pri vsakem tipu je s pomočjo italijanskega analitika Maria Morena podala pozitivne in negativne lastnosti. Opisno razlaganje ženskih elementov je treba zaradi zgolj psihološko-filozofske podobe dopolniti z ugotovitvami sociologije, antropologije in jezikoslovja, ki nimajo enostranskih diskriminacijskih teženj. Eno takšnih je spreminjanje filozofskega diskurza z vključevanjem percepcije človeške nežnosti in krhkosti, moralne in fizične. Krhkost raziskovalka Nussbaumova² razume kot del našega perceptualnega aparata, zavest, ki spodbuja naše "običajne intuicije". Seveda se lahko krhkost pojavlja kot eno izmed nevarnih mest (Carol Gilligan, *In a Different Voice*, 1982), kjer se ji bolj puristična verzija racionalnosti skuša izmuzniti. Tudi intuicija je lahko problematična, rabljena v povezavi za žensko kot evfemizem za izgubo oziroma zamenjavo z znanjem.

Veliko feministk meni: "da bi morale ženske okrepiti svojo moč, toda vprašanje je, ali se lahko ljubezen in navezanost štejeta za obliki moči, in v kateri obliki jezika bi ju želeli izraziti".³ Vztrajanje, da so nežni, neintelektualni elementi nujna sredstva motivacijske energije, ki jo mora imeti

¹ Ann Belford Ulanov: Arhetipi ženskega, Psihologija ženskega: *Delo* 1990, Nolit, Beograd, št. 2, 14-38.

² Nina Pelikan Strauss: Rethinking Feminist Humanism, *Philosophy and Literature* 14/1990, št. 2, 284-303.

³ Pelikan: Rethinking Feminist Humanism, 292.

"koprneči" filozof, potrjuje misel, da lahko trud za nemoteni intelekt¹ ovira filozofovo lastno prizadevanje za dobro. Vera Kolaković² razlaga, da se ženski princip oglašča globoko v korenu vsakega življenja kot manj razvito, manj diferencirano; a ravno kot manj razvito izpolnjuje svoj bistveni namen. To pojasnjuje že sama – okrogla – oblika ženske spolne celice, ki simbolizira nedotaknjeno harmonijo, označeno kot elementarno in primitivno.

Pri razlaganju ali razločevanju moškega in ženskega načela se je veliko "šovinističnih" opazk zapisalo ravno zaradi strahu pred žensko. Ob glasnem in radikalnem ženskem oglašanju (ki je na začetku moralo biti takšno) so se moški zbal nepredvidljivih sprememb, predvsem pa izgube tisočletne prevlade. Njihov strah pred žensko pa je pri nekaterih moških obstajal že pred feminističnim gibanjem. Kot dvostopenjski razvojni proces odseva prastari ne/zavedni rezultat odraščanja. Navadno se izraža kot strah pred zastrašujočo materjo³ oziroma čarovnico. Tu moramo razlikovati normalni strah, vezan na razvojni prehod, od patološkega strahu pred žensko – coprnico, ki pripada pravemu kompleksu matere. Ta nastane zaradi občutka krivde pri osamosvajanju (ki ga ima vsak otrok), še posebno, če od njega zahtevamo, da bo dober otrok. Normalno razviti Jaz, okrepljen z varnostjo, bo sposoben tak občutek v matriarhalni fazi razvoja preseči – če jih ne povečuje mati oziroma če se v "odvajanju" od nje lahko nasloni na očeta. Če se moški preveč boji ženske, hoče ostati samo moški, odklanja žensko dopolnilo iz strahu pred preobrazbenim stikom. Odganjanje ženskega ga je pripeljalo do nesposobnosti, da žensko načelo doživi in se z njim sooči.

¹ Nussbaumova sklepa, s pomočjo Sokrata, da je znanje etike nedostopno samemu intelektu. Najboljšo etično motivacijo gradijo ljubezen in razumevanje kot obliki kognicije in tesna intimnost, temelječa na izkušnjah posameznih ljubimcev, ki sta oba vzajemno aktivna in dovzetna. Pelikan: *Rethinking Feminist Humanism*, 294.

² Lu Andreas-Salome: *Šta je eros*. Vera Kolaković: Spremnna beseda. Beograd: Prosveta 1986.

³ Erich Neumann: Strah pred ženskim, Psihologija ženskega. *Delo* 1990, Nolit Beograd, št. 2, 97-114.

Kontrast med matriarhalnim¹ in patriarhalnim² svetom vsebuje vzajemno podcenjevanje, ki mnogim otežuje prehod z ene strani na drugo. V preteklosti pa ga je oteževal tudi politični položaj moških, ki je ženske prisilil v podrejenost in povzročil nezadovoljstvo. Od takšnega stanja so se ženske zelo radikalno hotele odvrniti že v antični Grčiji, o tem nas seznanjajo ginekokratske zgodbe. Janez Vrečko³ opozarja, da raziskovalci ne razlikujejo matriarhata od različnih ginekokratskih teženj. Prvi v dobesednem pomenu besede kot evropska zgodovinska realnost ni dokazljiv, posamezne ginekokratske težnje pa so morda doživele uresničitev (Lemnošanke in Amazonke ter moderna sufražetska in feministična gibanja). Poglavitna razlika med njima je prav sovražnost do moških, česar prvotni matriarhat ni poznal. Vprašanja prevrednotenja v civilizacijskem odnosu med spoloma doslej ni bilo mogoče rešiti, zato se "mit o ginekokraciji vztrajno ponavlja v številnih variantah in odtenkih, ki pa imajo vendarle eno skupno značilnost: željo po uničenju moške substance, ki je žensko najprej odtrgala od njenega podzemskega bistva, potem pa jo v njeni večno živi nepokornosti postavila pod nadzor, v notranjost hiše".⁴ Ginekokratski položaj pozna moškega le kot seksualnega sužnja ali pa računa z njegovim popolnim uničenjem – ne vzpostavlja spolnih razlik in jih ne poskuša ohromiti, ampak se zavzema za izenačenje žensk z izginulimi in osovraženimi moškimi.

ŽENSKI JEZIK

"... Izvor jezika samega po sebi lahko razumemo za dejanje avtoritete, saj ga ustvarja tisti, ki vlada ... Jezik, ki ga govoriš, je sestavljen iz besed,

¹ Tu je mišljena zgodnja otroška doba, kjer mati otroku pomeni najpomembnejšo osebo, središče in zgled njegovega življenja.

² Tudi pri ženskah se lahko pojavlja strah pred žensko zaradi napak v matriarhalni fazi ali strah pred očetom v "patriarhalni", drugi fazi osamosvajanja.

³ Janez Vrečko: *Atiška tragedija*, Maribor: Založba Obzorja 1997, 117-126.

⁴ Vrečko: *Atiška tragedija*, 120.

ki te ubijajo ..."¹ S tem citatom je Julija Kristeva privedla spolno razliko, ki je najprej biološka in psihološka, v razmerje do moči jezika in pomena. Igračkanje z idejo kulturne determinacije jezika opazimo že od Freuda do Lacana in Derridaja na eni strani in od Woolfove do Irigarayeve in Cixouseve na drugi strani. Sproži nam vprašanje: Ali je anatomija jezikovna usoda, maternica metafora za usta, pero pa je metaforični penis? Kateri termini, ki se glede tega pojavljajo, so pravilnejši in natančnejši: ženski jezik, ženski govor, ženski glas ali ženska pisava?

Jezik je tudi matričen² – naš materni jezik je naš materin jezik, čeprav je to na splošno jezik očeta. V tem pomenu je jezikovna matrika dominantne ideologije. Mati oziroma ženska je v njem vsekakor navzoča, vendar navzoča kot odsotnost, skrivanje razlike, neprepoznavnega, neizgovorljivega. Za mater sodobne feministične jezikovne teorije mnogi imenujejo Virginio Woolf, njen posebni način oblikovanja povedi pa *ženski stavek*. Virginia Woolf je opazila, da se je romanopiska zgodnjega osemnajstega stoletja znašla v krizi, saj ni imela nobenega splošnega vzorca, ki bi bil zanjo primeren. Obstajal je samo "moški stavek", njej prav tako odtujen kot starejša oblika literature. Wittigova³ meni, da je oblikovanje te vizionarske revizije "splošnega / običajnega" angleškega stavka Woolfova obogatila z razvijanjem načinov ženske jezikovne fantazije, ki je bila pred obratom v novo stoletje zelo pomembna. Gradila je na izhodiščih Dickinsonove in Pollitove, ki so jih priključevali tako imenovanemu ženskemu čarovništvu in ženskim sanjam o jezikovnem uroku (od Edith Wharton do Wille Cather) ter viziji ženske verbalne moči.

Tako so junakinje, včasih tudi junaki, Virginie Woolf odtujeni od "običajnega" pomena jezika, saj jih označuje osupljiva milina domišljije novega jezika. V romanu *Noč in dan* na primer Katharine Hilbery izraža

¹ Monique Wittig: *Les Guérillères*, tr. Donald Le Vay, Ny. 1973, 112.

² Rada Iveković: Sudbina "slabog" subjekta i kritika "nastajanja ženske", *Književnost* 1986/14, 1404.

³ Sandra M. Gilbert, Susan Gubar: Sexual Linguistics: Gender, Language, Sexuality. *New Literary History*, 16/1985, 523.

svoja čustva prek enigmatičnih vizij algebraskih simbolov. Tudi v *Gospe Dalloway* Septimus razkriva svoja močna občutja v piktografskih pisanjih, medtem ko antična gospa nasproti postaje podzemeljske železnice Regent's Park poje očarljivo enigmatično pesem: "*ee um fah so / foo swee too eem oo.*" Tudi v *Orlandu* androgina junakinja brzojavlja svojemu možu komično kodirano razlago o pomenu literarnega dosežka: "*Etho passo tanno hai, / Fai douk to tu do, / Mai to, kai to, lai to see / Toh dom to tich do.*"

ŽENSKI GOVOR

Začetne feministične interpretacije so vztrajale pri doslednem ločevanju moškega in ženskega jezika oziroma pisave. Številne sociolingvistične študije so tudi preučile vlogo pogovornega oziroma splošno sporazumevalnega jezika kot načina odklanjanja žensk. Če je jezik orodje vladajočega (moškega), so feministke že vnaprej predpostavljale več ponižujočih izrazov za žensko. Raziskave¹ so potrdile tudi več evfemizmov, ironično ali sadistično ekspresivnih (na primer dama namesto ženska), analiza "mastnih vicev" (več kot dva tisoč) pa to, da so si skoraj vse izmislili moški, ženske pa so bile predmet zasmehovanja. Študija o žalitvah², ki jih uporabljajo moški v dvesto jezikih, govori, da jih je več naperjenih proti ženski kot moškemu. Zanimivo je tudi, da obstaja v angleškem jeziku približno dvesto dvajset izrazov za žensko, ki menja moške, a samo dvaindvajset za moške, ki ravno tako menjajo partnerke.

Nekatere ugotovljene razlike v medsebojnem komuniciranju moškega in ženske so razmeroma banalne³, splošna ugotovitev pa označuje ženski

¹ Jessie Bernard: Jezik: besede ali dejanja. *Književnost* 1986, št. 41, 1406-1426.

² Bernard: Jezik: besede ali dejanja, 1408.

³ Preučevalci menijo, da ženska večkrat sklene svojo misel oziroma vprašanje s podvprašanji: "Ali ne?" "Ali ne mislite tako?" Takšne oblike so nekaj vmes med trditvami in vprašanji, vsebujejo pa več besed za občutke in motivacijo ter manj negativne ekspresivnosti. Jezikovna komunikacija je povezana tudi z jezikovno: ženska govorica ohrabljuje z mrmranjem, mimiko.

govor za bolj emocionalen in ekspresiven od moškega, tako pa tudi popolnejši in spodbudnejši za sogovornike. Nasprotno od njega moškega zaznamujejo dokazovanje, napad in obramba, izzivanja in razpravljanja. Tudi za negovorno sporazumevanje ženske moramo poiskati razloge v preteklosti: pravila obnašanja (bonton) so ženskam že od štirinajstega stoletja naprej določala, naj manj govorijo, zadržujejo bes, pazljivo poslušajo, popuščajo moškim in ugajajo s ponižnim vedenjem. V osemnajstem in devetnajstem stoletju so se neverbalnim¹ sporočilom še bolj posvečali (premikanje oči, ustnic, nosnic, držanje pahljače, rokavice, pajčolana, robčka ...) kot verbalnim, to pa je vplivalo tudi na veliko dovzetnost današnje ženske za razumevanje nejezikovnih signalov.

ŽENSKA PISAVA

Ta termin je vsaj toliko vprašljiv kot termin ženska literatura, njegovo pomensko nedoločljivost pa povečuje še nenehno nedosledno zamenjevanje z oznako ženska estetika/poetika. Razprave, ki hočejo sistematizirati značilnosti ženske pisave, pri tem pa se ne ozirajo na literarnozvrstne, časovne ali stilne meje, implicirajo v sam sestav dvom o svoji smiselnosti. Preučujejo na primer razvoj pisave ženskega romana v devetnajstem stoletju (pozabljajo pa na bogato razvejenost tega obdobja: pred/romantika, realizem, naturalizem, nova romantika ...) ali značilnosti ženske pisave v prozih delih, ne glede na njeno dolžino oziroma obdobje nastanka. Tudi vsi drugi termini, osvetljeni pod zornim kotom ohlapnosti, postanejo neuporabni. Pojem ženski jezik postaja problematičen, prav tako kot ženska pisava ali ženska estetika (iz zbranih značilnosti ženske pisave se je izoblikovala oznaka ženska estetika). Vsi trije namreč upoštevajo le posplošenost (največkrat tudi povprečnost) na račun individualnih posebnosti.

¹ Bernard: Jezik: besede ali dejanja, 1416.

Ilma Rakusa¹ v svojem delu *Frau und Literatur* navaja značilnosti ženske estetike oziroma pisave, a jim že na začetku odreče absolutnost. Te so:²

- subjektivnost, asocialnost, polilogičnost, večpomenskost,
- razcepljenost, polifonost pripovedovalčevega "jaza", ki mu ustreza gramatika večvrstnih hkratnih odnosov,
- destrukcija prostorsko-časovnih koordinat,
- nestabilna zgradba, mreža namesto linearne fabule,
- eliptična, parataksična sintaksa in sintaksa zaokroževanja,
- sinkretizem književnih oblik,
- telo, hiša, voda kot rekurentni motivi, metafore in simboli.

Julia Kristeva³, ki a priori zavrača razdelitev na moško in žensko pisavo, (kljub temu!) ugotavlja, dasta značilnosti ženskih tekstov:

- prezir do kompozicije, stroge strukturiranosti,
- kompozicija fragmentov kot rezultat spontanega zavračanja čvrste strukture, kartezijanske, tradicionalne in logične.

Označevanje ženske pisave pa je velikokrat pozabilo, da je že zdavnaj preseglo zgolj spolne razlike in da njene lastnosti sodijo v širši literarni okvir, imenovan *post/modernistična književnost*. Tako so mnogi preučevalci (na primer Luce Irigaray) prezrli ujemanje obeh področij, opazili so samo drugačnost in ji pripisali spolno, ne pa tudi časovne razlike. Pri prekrivanju bistvenih določnic ženske pisave in postmodernistične književnosti pa moramo upoštevati tudi živahnejše ustvarjanje umetnic, ki so izpisovale (še namerno očitneje) svojo drugačnost in prispevale k novi postmodernistični poetiki. Očitna "drugačnost" ženskih avtoric ni samo posledica zgodovinskih in vzgojnih razlik, marveč je večkrat programska namerna. Povzroči jo

¹ Ilma Rakusa: *Frau und Literatur, Fragenstellungen zu einer weiblichen Ästhetik, Frau – Realität und Utopie*, Zürich 1984, 276.

² Avtorica ne omenja, da se te sestavine delno opazijo tudi v tako imenovani avantgardni modernistični pisavi, pa tudi v mističnem in histeričnem govoru.

³ Nada Popović – Perišić: Filozofske predpostavke "druge pisave", *Književnost* 1986, št. 41, 1421- 1426.

literarna erudicija, ki uči, da so literarno klasiko ustvarili zvečine moški. Nanjo se je torej treba odzvati po svoje, izvirno in predvsem drugače.

S terminom ženska pisava pa hočejo nekateri samo odgovoriti na vprašanja, kako biti razumljen in sprejet, če govoriš svojo drugačnost. Kako uspeti biti enak, a hkrati drugačen? Kot odgovor na zadnje vprašanje naj bi ženska torej zapisovala v tekst razliko, pisava razlike naj bi postala znanilka drugačne družbe. V njej ženske ne bodo prevzele oblasti, ampak bodo človeštvu vrnile skrito, ponižano in kastrirano polovico, bogastvo njegove drugačnosti. Tisto žensko, katero lahko v sebi prepozna vsak moški ali ženska. Drugačna družba bi izboljšala tudi položaj tistih žensk, ki si to želijo. Ker je še veliko takšnih, ni čudno, da svoje strahove in želje zapisujejo na zastrt ali odkrit način tudi v literaturo. Hkrati pa je zelo malo takšnih, ki se ne bi bale tudi za nasprotni spol in ga poskušale pridobiti na svojo stran s prijateljstvom in z ljubeznijo.

Odklonilno stališče¹ do ženske literature je imela tudi Berta Bojetu Boeta, ki se je dobro zavedala, da so ženske v slovenski literaturi v manjšini: "Razmišljam o odnosu moški-ženska tudi na nivoju literature. Seveda v tem trenutku pomislim na pokojno Gordano Kunaver, ki je bila svoj posebni boj v tem prostoru. Odlična ustvarjalka, ki se je že davno umaknila iz moško-ženske vojne in ustvarjala povsod drugod, samo tukaj ne. Nimam sicer pravice soditi, ampak domnevam, da se je umaknila s slovenske literarne scene, ker si kot velik, časten človek, ženska z visoko moralo, z visoko postavljenimi principi življenja, preprosto ni dovolila žalitve, ko bi kdo rekel ženska literatura. Morda.

In ob tem tudi jaz ostrmim. Kaj pa je to – ženska literatura? Ali to pomeni, da je takoj že manj vredna, literarno, ustvarjalno manjše kvalitete? Mislim, da se je umaknila pred tem, da ji ne bi bilo treba trpeti teh pejorativnih, manjvrednih izrazov – ženska, neženska literatura; ko se čutiš ogrožen. A jaz se ne. Zato, ker sem pogoltnila, kar sem morala pogoltniti

¹ Tudi Svetlana Makarovič meni, da je spolno razlikovanje v literaturi neupravičeno; tako bi lahko napravili še bolj krivične razdelitve glede na telesne lastnosti: literatura rdečelascev in temnolascev ali poezija zdravih in invalidnih ljudi ... Nela Malečkar: Pogovor s Svetlano Makarovič, *Nova revija*, letnik X, dec. 1991.

v preteklih letih, požrla in v resnici dotekla kakšne svoje kolege. Gotovo. Kakšne celo pretekla."¹

Na to terminološko vprašanje – za "žensko" literaturo ali proti njej – pa lahko poiščemo odgovor tudi v literarnem opusu Berte Bojetu Boeta. Slovensko bralstvo je osupil kar dvakrat: njeno prvo delo, pesniška zbirka *Žabon*, je bilo očitno erotično in za žensko torej "neobičajno". Tudi drugič je bil spol tisti, ki je vznemirjal. V romanu *Filio ni doma* je namreč Bojetujeva odločno razgalila "neženska" področja: oblast, nasilje, spolnost. Njeno pripovedništvo je s številnimi nenavadnimi junakinjami navidezno res posvetilo največ pozornosti ženski – natančno branje pa odkrije pomenljivo neprizanesljivost do ženskih likov in posebno naklonjenost do moških.

Ponesrečeni odnosi med moškimi in ženskami so dosegli najbolj tragičen razplet v obeh romanih (*Filio ni doma* in *Ptičja hiša*), zasnovanih na antiutopičnih vizijah družbene ureditve. Nenavadni ptičji prizori v njih so se oblikovali iz pesemskih podob, saj je njeno literarno delo vsebinsko-idejno in oblikovno med seboj zelo povezano. Začetek pomenita pesniški zbirki: *Žabon* (1979) in *Besede iz hiše Karlstein* (1988), nadaljevanje in konec pa romana *Filio ni doma* (1990) in *Ptičja hiša* (1995).

ANTIUTOPIČNE ZNAČILNOSTI PROZE BERTE BOJETU

Najzanimivejši in najbolj dovršen je roman *Filio ni doma*, ki je kot daljše prozno delo z antiutopičnimi lastnostmi novost² v slovenskem literarnem prostoru. Le-ta je poznal samo krajše utopične ali antiutopične prozne zvrsti, ki so se že ob nastanku pojavljale (v realizmu) le kot

¹ Peter Tomaž Dobrila: Umetnost. Plešemo z njo. Če je to smrtni ples, pa naj bo. Berta Bojetu Boeta: Portret, *Literatura* 1992, št. 18, 65.

² Primerjava s skoraj sočasnim antiutopičnim romanom Toneta Perčiča (*Harmagedon*, 1997) pokaže, da se tudi ta zvrstno netipično (srečno!) konča, vendar nosi njegovo sporočilo preveč očitnih referenc na sodobno slovensko življenje. Neumetniško predelane so s simbolnimi in večplastnimi sporočili Bojetujeve neprimerljive.

"spremljevalke" literature osrednjega, klasičnega izbora. Zanje je zanimivo tudi to, da so vzniknile vzporedno z antiutopično prozo, to pa popolnoma nasprotuje evropski literarni tradiciji, kjer je antiutopija nasledila utopijo šele po njeni stoletni utečenosti. Umetniškost naše anti/utopične kratke proze je pešala na račun šibke zgodbe, sestavljene iz niza dogodkov, ki so bili med seboj slabo povezani in motivirani. Različni razlagalci govorijo o intelektualistični, moralistični, didaktični in tendenčni književnosti, saj vsebujejo literarna dela preveč "nepredelanih" filozofskih diskurzov, političnih traktatov ali socioloških analiz. Antiutopične lastnosti romanov *Filio ni doma* in *Ptičja hiša* se tako kot v klasičnih antiutopijah (Zamjatin: *Mi*, 1924; Orwell: 1984, 1948; Huxley: *Krasni novi svet*, 1932) prepletajo z grotesknimi učinki. Skupno idejno sporočilo o škodljivosti tehničnega napredka, ki hoče ljudi spremeniti v stroje, je Bojetujeva skrčila na resnico o škodljivosti vsakega nasilja nad posameznikovo individualnostjo. Ravno odsotnost literarizacije različnih idej (Huxley, *Krasni novi svet* in *Otok*: kritika behaviorizma in psihoanalize, tantrični budizem in učenje refleksov po metodi Pavlova) Bojetujevo razlikuje od drugih piscev antiutopij. Njene literarne osebe tudi niso nosilci tehničnih zamisli (Zamjatin, *Mi*; Orwell, 1984), glavno zlo torej izvira iz njih samih. Zato odpade sistematizacija hierarhije državnega aparata in natančni (mnogokrat znanstvenofantastični) opisi ljudi. Našo pisateljico so bolj zanimale posledice nenaravnega družbenega reda, ne pa njegovo sistematično racionalno delovanje. Tudi vzroka za nesmiselne življenjske razmere nam avtorica ne razkrije (v antiutopijah je on najpomembnejši kazalec pesimizma prihodnosti), saj je za simbolično sporočilo romana moteč. Tako njeni junaki fizično ne propadejo, sledimo lahko le njihovim psihičnim in moralnim anomalijam. Pravkar naštete zvrstne "pomanjkljivosti" odmikajo oba romana tipičnim literarnozvrstnim določnicam antiutopije, ki ohranjata distopične lastnosti le za parabolične učinke.

Osrednje prizorišče dogajanja v romanu *Filio ni doma* je otok, ki je izkoristil svoje uveljavljene pomene (odrežanost od sveta, nedostopnost, zaprtost) samega geografskega pojava za simbol družbene ureditve. Hkrati se lahko ravno zaradi oddaljenosti od sveta na njem še bolj stopnjujejo nazadnjaški interesi, vodilni pa še močnejše in bolj samovoljno sproščajo svojo agresivnost na podrejene. Totalitarni režim prisiljuje prebivalce v

odtujenost, s katero so zaznamovani vsi odnosi: starši-otroci, ženske-moški, starejši-mlajši.

Otoški red vzdržujejo nadzorniki, glavni med njimi je Poveljnik straže. Najvišji oblastniki pa upravljajo otok s kopnega, ki v romanu ni uporabljeno kot vzorec pravičnejšega družbenega sistema, saj to ni bil pisateljčin namen. Eksplicirano kontrastiranje dveh različnih socialnih okolij (Helena beži iz "zunanjega sveta", saj jo motita njegova lažnost in pehanje za materialnimi dobrinami; Filio in Uri se vanj zatečeta, ker ju nenaravni red otoka le preveč prizadene) bi namreč obarvalo roman z družbeno angažiranostjo, pisateljica pa si je želela samo izbrati primeren prostor za hiperbolizirano pripovedovanje. Le-to naj alarmantno opozori na nerešljive človeške probleme: prepad med moškim in žensko, težo povprečnosti, ki vse druge, nečredne ljudi hudobno in zavestno uničuje, kužno ozračje družinskih nesoglasij oziroma različnih (predvsem duševnih) bolezni, ki usodno zaznamujejo otroke. Otok kot dogajalni prostor se je v evropski literaturi pojavljal večkrat v utopičnih romanih. Ti so od *Utopije* (Thomas More, *Utopija*, 1516) naprej predstavljali idealno družbo oziroma načrt za izboljšanje le-te. Thomas More¹ je utopično vladavino, ki ji simbolno najbolj ustreza zaprto, z obzidjem obdano, v renesansi vzcvetelo mesto, postavil na otok Utopijo. Tudi Francis Bacon (*Nova Atlantida*, 1621), Tommaso Campanella (*Sončno mesto*, 1623) in Jonathan Swift (*Guliverjeva potovanja*, 1726) so utopično vladavino predstavili na otok s pomočjo dvogovora med avtorjem in popotnikom, ki je s svojimi očmi videl daljno utopično deželo. Pozneje se avtor skrije za izdajateljem ali najditeljem dnevniških oziroma potopisnih zapiskov (značilno za drugi del romana *Filio ni doma*), včasih pa o tej deželi pripoveduje tudi sam. Ker so vsi pisci antiutopij moški, iščejo rešitve za žensko enakopravnost skozi moške oči. Pri tem se njihove hipoteze ujamejo tudi z najbolj klasičnimi utopičnimi avtorji. Že Platon² je razmišljal o možnosti ženske enakovrednosti. Njegova "slavna" raz-

¹ Drago Bajt: *Ljudje, zvezde, svetovi, vesolja*. Eseji o znanstveni fantastiki, Ljubljana 1982.

² Lyman Tower Sergent: *Women in Utopia*, *Comparative literature studies*, vol. X, no. 4, december 1973, 304.

veljavitev družine in predlog kontroliranih seksualnih razmerij (z varuhi) pa skriva še drugotno željo: odstranitev osebnih interesov naj bi ljudi pripeljala v okrilje totalne družbe. Tudi v Morovi *Utopiji* delajo ženske zunaj doma, vendar jim to ne omogoča enakopravnosti. Le-ta jim je nedostopna zaradi stroge hierarhizacije: ženske so podrejene svojim možem, otroci staršem, mlajši starejšim. Ženske sicer niso bile izključene iz svečeništva, so pa bile vanj redkeje izbrane. Večina drugih utopij temelji na teh dveh predpostavkah: na prvi (o odpravi družine kot možnosti ženske enakopravnosti) Campanella v *Sončnem mestu*, 1623, na drugi (stroga hierarhizacija omogoča žensko enakopravnost) Bacon v *Novi Atlantidi*, 1621. Njuno sintezo predstavlja Cabet v *Ikariji*, 1842, kjer je poskušal združiti obe poti, z družino kot osnovo sistema in žensko enakostjo, čeprav je bila njegova skrb za žensko samo politična in ekonomska. Najekstremnejši je bil Benjamin Lumley v *Drugem svetu*, 1873, kjer je menil, da je treba žensko izobrazbo prilagoditi vlogi ženske, ki je določena že z naravo: moškemu je družabnica in pomočnica. Lahko se izobražuje na različnih področjih, vendar ne do enake stopnje kot moški. V Devinnovi knjigi *Dan blaginje*, 1902, ženske pravzaprav niso več potrebne za delo; svojo zabavo najdejo v vzgoji otrok, skrbi za bolne, nadzorovanju gospodinjestev in ukvarjanju z znanostjo in umetnostjo. Najpomembnejša utopija, napisana z ženskega stališča, je delo *ženska utopija* (avtorica se je podpisala s psevdonimom Daughter of Eve). Ta ugotavlja, da so ženske boljši reformatorji kot moški, za glavni razlog nerazumevanja pa navaja razredne razlike. Odpravimo jih z odstranitvijo inteligenčnih razlik v boljšem šolskem sistemu. Nespremenljivosti položaja ženske se pridružujejo tudi antiutopije, kjer so marsikdaj ženske enake moškim, družina je odpravljena, toda družba je še vedno slaba. Drugačen pogled na "žensko vprašanje" ponujajo tako imenovani romani z obrnjeno spolno vlogo¹: Walter Besant, *The Revolt of Man*; Robert Bloch, *Ladies Day*; Allan Reeth, *Legious of the Dawn ...*), v katerih so ženske prevladujoče, moški pa so jim podrejeni in poženščeni. Lezbijštvo postane poglavitno pravilo, saj moški ne opravljajo

¹ Sergent: Women in Utopia, 310.

več nobene spolne vloge, ženske jih ohranjajo samo za (umetno) razmnoževanje. Ta prozna dela nas poučijo o dvojem, in sicer da:

- obstaja naravni red spolov,
- vsakršen spolni red, naraven ali obrnjen, zahteva podrejenost in nadrejenost, torej je spolna enakovrednost popolnoma nemogoča.

Osvetlitev človeških odnosov iz ženskega zornega kota je opazna tudi v delu *Filio ni doma*. Na otoku, v tako nenavadnem in izoliranem okolju, lahko moški izvaja še hujši pritisk na žensko. Razdeljen je namreč na dve mesti: Gornje mesto (za ženske) in Spodnje mesto (za moške). Ločeno življenje je prisilno, ženske in moški se lahko javno srečujejo samo ob nedeljah pred cerkvijo. Način njihovega življenja spominja na zgodnje komune¹ samskih članov. Zelo zanimivi sta bili *Ephrata* (1732) in *Shakers* (1776). V njiju sta obstajala popolnoma ločena reda, samski moški in samske ženske. Le-te so gospodinje (kuhale, prale, šivale in popravljale oblačila) za celotno komuno, moški pa so opravljali "zunajhišna" opravila (pridobivanje hrane, vrtnarjenje, živinoreja, poljedelstvo, vinogradništvo ...). Nadziranje spolnega življenja na otoku pa je podobno evropskim anti-utopijam, kjer lahko država s tako odtujenimi ljudmi še bolj manipulira. Tudi v Zamjatinovem romanu *Mi* glavni junak D-503, inženir konstruktor, ni zadovoljen s seksualnostjo, ki jo uzakonja tako imenovani "Lex Sexualis". Zagovarja monogamno zvezo za trajno ljubezensko združitev in nasprotuje državno predvidenim in odmerjenim Osebnim Uram. Te se divjaku Johnu (Huxley, *Krasni novi svet*) naravnost gnusijo, saj hitro spregleda orokavičeno, pa zato nič manj neizprosno manipulacijo. Ko zapusti rezervat, simbol divjaške, predcivilizirane družbe, se nikakor ne more sprijazniti s tehnokratskim paradižem, očitno zavajajočim. V njem so ljudje naučeni vsakršno nesoglasje oziroma notranji nemir zabrisati z ugodjem. Trajna ljubezenska navezanost je prepovedana: partner pa je zgolj meso – ne more postati mati ali oče, saj razplod poteka v laboratoriju, kjer producirajo ljudi glede na potrebe države (pet kast). Vse pregrade v spolnem življenju so odvržene, spolne igre se morajo otroci igrati že v otroštvu. Huxley s tem romanom poleg tehnokratske iluzije razbije tudi iluzijo humanističnega

¹ Sergent: *Women in Utopia*, 302-317.

moralizma; rešitve za sedanost in prihodnost pa ni zmozel najti niti v svojem literarnem poskusu pozitivne utopije (*Otok*, 1962). Otok Pala, osrednje prizorišče romana, je oaza humanosti v divjini ljudi – živali. Paline vrednote stojijo odločno nasproti Farnabyjevemu ironičnemu preiskovanju in testiranju. Začetek romana, ko se Will Farnaby po brodolomu znajde na neznanem otoku, je podoben začetku romana *Filio ni doma*, prav tako postopno in včasih boleče odkrivanje njegovih zakonitosti in prebivalcev.

Podrobno posvečanje bolečim odnosom med literarnimi osebamami pa je v delih Berte Bojetu veliko bolj tankočutno in razplasteno, saj hoče razstaviti različne oblike naklonjenosti: družinske, prijateljske, ljubezenske, erotične ... V vseh razberemo skupno antiutopično misel, da je trajna ljubezen med ljubečimi se ljudmi nemogoča. Vrzal neuresničene ljubezni napolni nasilje, ki je v romanih Berte Bojetu za glavne junake usodno. Povzroči jim psihične bolezni, fantastično preoblikovane v ptičje fantazme. Žensko v ženskah in moških je večno hrepeneče: njegova neuresničljivost je spregovorila z grotesknimi ptičjimi podobami. Ptiči postanejo simptomatični kazalci nevroze, posledice zadušljivega, nezdravega ozračja doma, šele v najzanimivejšem delu Berte Bojetu *Filio ni doma*. V pesniški zbirki *Besede iz hiše Karlstein* so z njimi še nedoumljivo povezane vse mračne sile nezavednega in neracionalnega v ljudeh. Družinska tradicionalnost torej na eni strani ponuja emocionalno zavetje oziroma shemo klasične harmonije doma, po kateri lirski subjekt hrepeni, saj mu je nenehno kršena in odmaknjena. Po drugi strani pa se ravno zaradi bolečega odraščanja (in nemoči otroka, da bi pravilno dojemal svoje sorodnike, v problematičnih situacijah pa se jim uprl) ta klasična vrednota blasfemično zanika. Prvo ptičjo vizijo ugleda deklica Filio (roman *Filio ni doma*) ob materini smrti. Ljubimec je namreč njeno mater brutalno pretepel, grozo videnega nasilja je povečevala še tesnoba zaradi materine bližine. Mati se pred smrtjo spremeni v veliko ptico, počasna preobrazba potrdi Filijino nelagodje: ptičev že od zgodnjega otroštva ni marala. Motili so jo njihovi glavni "razpoznavni" znaki: ošiljen kljun, vodene oči, perje in kremplji. Tudi njihova oblika in pojavnost sta prinašali s seboj nedoumljiv čustven hlad, ki je Filio že kot otroka vznemirjal. Od te grozljive preobrazbe naprej ima celo psihično breme – ptičjo podobo: "*Nikoli ne bom varna. Vedno me bo kdo naseljeval in klujeval po meni.*"

Skritih spominov se poskuša odrasla Filio znebiti z upodabljanjem; njena slikarska občutljivost pa je zelo primerna za prikaz posebnega (in izrazito skeptičnega) razmerja do sveta. Pretirano vdajanje samoopazovanju jo kot Filipa Latinovića pripelje do intelektualne nevrastenije¹ – med tiste umetniško nadarjene nevrastenike, ki imajo svoje živčne dražljaje za edine pristne izvire navdiha. Umetnost je učinkovito terapevtsko sredstvo, ki senzibilnost Filio zadržuje pred pogreznjenjem v norost (zdravljenje za psihično razrvanost je potrebno v *Ptičji hiši*), napovedano z različnimi psihosomatskimi znaki: mrzlica, bruhanje, velika odsotnost ali izguba zavesti ... Vsa ta znamenja se kot šok ali živčni zlom pojavijo tudi pri Uriju, le da pogrešajo ustvarjalno sublimacijo, tako da še bolj pospešijo junakovo ne/jezikovno otopelost.

Slikarska ustvarjalnost Filio pomaga, da se vsaj začasno znebi tesnobnih občutkov in "ptičje preganjavice", ki je ne zapusti od otroštva. Nepriljubljene in hudobne ženske na otoku se ji prikazujejo in zarisujejo na platno kot ptice. Večinoma so starejše ženske s tankimi, starikavimi nogami in ostrim, ošiljenim profilom (tanek in dolg nos), ki jih noša naredi še grše, bolj grozljive in hudobne, vizualno podobne velikim ptičem. Nanje je očitno asociiral ptičji obraz, ošiljen, z velikim presledkom med očmi, visokim čelom in malo las. Te podobe nevarnih žensk stopnjuje Bojetujeva do odurnosti in gnusa; junakinji Filio pomenijo simbol prisiljene zaprtosti, konvencionalnosti in neinovativnosti. Prebivalke namreč nosijo nošo, s katero jih hoče "sistem" že na zunaj razosebiti. O absurdnosti uniformiranosti govori grotesknost oblačil in obutve: ozka bluza, katere rokavi segajo do komolcev; kratko, nabrano krilo, stisnjeno v pasu; debele nogavice v tankih, mehkih copatih; ruta, pod brado odvezana.

Pred njimi pobegne na celino, ob vnovični vrnitvi nanjo (otok obišče le na željo bolne stare mame) bruha, ko vidi staro žensko v predpisanih oblačilih. Poseben pomen ima tudi ruta, ko skriva najlepše dele ženskega obraza (lase, čelo in del ličnic) in je razvezana brez vsakršne funkcije. Nesmiselnost njenega nošenja je potrjena v napaki, ki jo je zaradi nenehnega

¹ Miroslav Krleža: *Vrnitev Filipa Latinovića*. Bojan Štih: Pot k vrnitvi Filipa Latinovića. Ljubljana 1975.

pridrževanja (da ne bi padla na tla) pri ženskah povzročila: nenehno popravljanje prostih koncev rute se izraža v slabi drži glave in naprej potisnjenem, "ptičje" dolgem vratu. Uniforma deluje najbolj groteskno na starejših, saj poniževalno razkrije slabosti staranja: krive in suhe noge, starikave, nagubane roke in razbrazdan vrat, nenaravno ozek pas, namesto da bi jih (takšna je prava naloga obleke) prikrila.

Na "ptičjem" otoku so vsi skupinski prizori prevzeli podobo ptičev. Bojetujeva izrablja metaforiko ptic pri opisu zunanosti fantov in moških: *"V rvavih suknjičih do pasu z belimi ovratniki na njih, v kratkih hlačah za manjše in dolgih za večje in s pelerinami čez to, s klobukom širokih krajcev, zavezanih pod brado, z močnimi čevlji in debelimi nogavicami ste bili vojska lovcev na ptice"*. (*Filio ni doma*, 124) Pri tem zunanost moške skupine vedno prekaša žensko, čeprav se znajdejo v podobnih/istih situacijah. Moške množice nosijo lepšo nošo, predvsem spektakularna je vihrajoča pelerina. Urejenost moškega prihoda v javnost pri ženskah zbuja neko zmes spoštovanja in občudovanja, katere krona je veličastna in mačistična pojava Poveljnika.

Večja simpatija pripovedovalke do moških slehernikov je vidna v strpnosti do zunanje podobe. Njihova obleka je res dokaj robustna in konvencionalna, vendar v mozaiku s telesno pojavnostjo ne zbuja toliko odpora in gnusa kot pri ženskah. Poleg različnih vsebinskih kazalcev nas ta stilna posebnost prepriča, da so v romanu moški samo na videz tisti, ki omejujejo svobodo žensk; v resnici so to ženske same. Pisateljica namreč ne obsoja moškega spola, ampak vladajoči princip, ki ga določuje izrazito destruktivne lastnosti: oblastnost in z njo povezana agresija, povzpetništvo, pridobitništvo, prevlada racionalnosti nad emocionalnostjo ... Moško načelo je v moških le po ustaljenem arhetipskem vzorcu; Bojetujeva ga prestavlja v oblastnice otoka (ženska pa v Urija), tudi vizualno podobne moškim. Najbolj izpostavljeni in osovraženi možači sta Kate in Lukrija, opisani kot popolna moška: visoki, širokih pleč, z velikimi rokami in s ploskimi nogami, dlakavi in brez prsi ... Pozitivne lastnosti tega načela (pogum, aktivnost, ustvarjalnost, ponos, preseganje enoličnosti ...) so ostra alternativa osovraženim določnicam ženskega načela: vdanost v usodo, pasivnost, nesublimirana nagonkost, vztrajanje v monotoniji vsakdanjika ... Pikra ironija nenehne dvojnosti se razlikuje od podobne pri avstrijski pisateljici

Elfriedi Jelinek: Berta Bojetu še vedno zagovarja ženske, ženstvenost pa celo komično poviša. Najbolj demitiziran človeški odnos v romanu *Filio ni doma* je razmerje med materjo in hčerjo, saj Helena odkrito priznava, da hčerke ne mara, do nje občuti celo nerazložljivo antipatijo. Materinsko čustvo se je omejilo samo na najnujnejše stike, zanemarilo je celo prirojeni nagon. Hči je značajska zelo nemogoča, mati pa ji zaradi krvne povezanosti ničesar ne odpušča. Helenina hči se do svoje hčerke, Filio, obnaša še slabše. Po porodu jo enostavno "odda" babici Heleni, zanjo noče niti slišati. Filio je mater ves čas čutila kot tujko: "*Živela je zase in dolgo sem mislila, da je tujka v hiši. Jedla je z lasmi, potegnjenimi čez lice in svetle oči, ki niso nikogar videle, so včasih obstale na meni in se zmedle.*" (*Filio ni doma*, 10)

Obsesija pa ji je postala takrat, ko jo je videla po okrutnem pretepu umirati. Kljub babičini skrbi za vnukinjo je ostala izgubljen otrok, ki zaradi patološkega odnosa med materjo in hčerjo trpi vse življenje. Filijine psihične anomalije se "zdravijo" z umetnostjo, ustvarijo pa najbolj fantastičen prizor prvega romana. Ko slikarka Filio čaka svojega moškega, Urija, je na odprtju svoje razstave tako razburjena, da začuti čudne fizične bolečine v lopaticah in zadnjem delu hrbta. Bolečina je tako huda, kot da bi ji nekaj zrastle (krila!), pravkar porajajoče se novo telo pa bi jo krivilo. Preobrazba se konča, šele ko Filio zapusti razstavni prostor in se doma odpočije. Simbolika ptičev se v drugem romanu *Ptičja hiša* tesno zlije s simboliko hiše,¹ to poudarja že sam naslov dela. V njem spoznamo destruktivne posledice Filijine "ptičje" preganjavnice, saj se skupaj z naključnim moškim razstreli. Psihična bolezen postane nevarna tudi pri drugi osrednji junakinji, Kalini.

¹ Hiša kot mesto in svetišče je slika univerzuma. Tradicionalna kitajska in arabska hiša je kvadratna oziroma štiriogolata s kvadratnim dvoriščem, z vrtom ali vodnim zbiralnikom v sredini; to je svet, zaprt v štiri dimenzije. Po Bochelardu pomeni hiša notranje življenje. Nadstropja, klet in podstrešje simbolizirajo stanje duše. Klet pomeni nezavedno, podstrešje duhovno rast. Hiša je prav tako ženski simbol zavetišča, matere, zaščite. V delih Berte Bojetu pa pomeni še tankočutno zvezanost z otroštvom, povezano z nostalgичnim hrepenenjem po domu. Iluzija doma je vzpostavljena samo zato, da bi se dokazala njena nezmožnost uresničitve, tudi zaradi prastarega – judovskega – brezdomstva, saj avtorica na več mestih poudarja svoj judovski rod.

Na njeno drugačnost in individualnost opominja že njeno ptičje¹ ime. Tako kot Filio tudi Kalina začuti v sebi neko spremembo, ki je bralcem pojasnjena z rastjo notranje ptice. Nevarna postane takrat, ko plane v vojaka, tako da ga komaj rešijo. Podobno kljuvanje je psihiater Jones v romanu Trumana Capota *Naklepni umor* označil za zatajevani bes. Junak Perry je brez "razumskih" razlogov ubil nekaj ljudi. V sanjah se mu je prikazala rumena ptica, angel maščevalec in ptica zaščitnica. Pojavila se je takrat, ko je Perry začutil, da je (spet) prevaran ali manjvreden, in povzročila njegovo agresijo.

Terapevtska vloga ptičev v proznih delih Berte Bojetu združuje še nekatere romantične in simbolične oziroma simbolistične pomene ptic, med njimi vzporejanje človeške notranjosti in ptice. Metafora duša ptič je bila po Hillmanovih ugotovitvah med najpogostejšimi v romantiki, čeprav so jo poznali tudi pesniki drugih obdobj, saj je ptica v mnogih kulturah simbol duše. Kot simbol duha pa je pogosta v simbolizmu: Maeterlinckove modre in nočne ptice pomenijo posrednice med zemljo in nebom. Mogoče bi odsevnost simbolistične modre² barve in ptice lahko poiskali tudi v vročičnih nanosih slikarke Filio, saj avtorica večkrat opozarja na nezavednost umetniškega ustvarjanja, svojega in Filijinega. Podobno kot Župančič (delno še Kosovel) je tudi Bojetujeva številnim pojavom in stvarjem pripisovala

¹ Kalin je ptica pevka, ki živi v parkih in gozdovih. Ker se ne seli, prileti ob hudem mrazu v bližino hiš. V ptičji hišici se mu drugi ptiči umaknejo in mu pustijo hrano. Takšno obnašanje je najbrž vplivalo na ekspresivno rabo te besede (kalin pomeni prebrisan, sleparski moški).

² Obsedenost z modro barvo je drugačna od Mozetičeve (Brane Mozetič, pesniška zbirka *Modrina dotika*, 1986) naklonjenosti modremu, ki izvira iz "novoromantičnega" barvnega esteticizma. V njem je najizrazitejša prav modra (K. Huysmans, *Proti toku*; Maeterlinck, *Sinja ptica*...), ki je s prehodom iz svetle v temno pokazala pot zavednemu v nezavedno. To se zgodi tudi v Filijinih slikah, motivno in barvno zelo podobnih Jožetu Tisnikarju, le da Bojetujeva pri njihovih opisih povsem zanemari estetsko moč in novoromantični senzualizem. Za svoje bolezenske prikaze je izkoristila njeno globino, čistost in hladnost. Ker je modra barva nematerialna (nadaljnjo razlago modre barve črpa iz J. Chevalier, *A Gheerbrant: Rječnik simbola*, Zagreb 1987, 510), dematerializira vse, kar obarva. Je pot v neskončnost, kjer se resnično spreminja v imaginarno. Je tudi barva resnice in ptice sreče, nedosegljive modre ptice.

krila in jih tako implicitno identificirala s pticami. S simbolom ptiča, nedosegljivega ideala ali simbola "brezbrižne transcendence",¹ ki se ne odziva na stisko ljudi, pa se je Bojetujeva približevala zanimivemu pesniškemu simbolu Srečka Kosovega. Ko ga je povezala s hišo kot ženskim konceptom življenja, ga je tako kot Toni Morrison (*Ljubljena*, 1987) posvetila ženski in njenemu boju za identiteto. Povednost ptičje in hišne simbolike je le ponekod dvodelna (ptič kot simbol notranje ujetosti, posameznikove ogrožene individualnosti; hiša pa državnega nadzora in družbene zaprtosti), zvečine prehaja z enega simbola na drugega.

Hiša kot prostor dogajanja dobi pomembne konotacije že v zbirki *Besede iz hiše Karlstein*. Čeprav je zaprta, ne more varovati njenih stanovalcev pred svetom, zaobseže pa vse mračne sile nezavednega in neracionalnega v ljudeh, ki so izenačene s ptiči: "*Ptiči so tisto, kar hočemo reči. / So luči in berač, / so devica v temi. / So hiša.*" (*Besede iz hiše Karlstein*, 53). Isti pomen hiše se v prozi bogati, vrh pa doseže v zadnjem romanu *Ptičja hiša*. V njem je junakinja Kalina ves čas zaprta v hiši: na začetku je to rojstna hiša v nedostopni gorski vasici, v osrednjem delu romana pa javna hiša zaprtega tipa, od koder Kalino prestavijo v prenovljen hlev (spet zaprt prostor), zadnji peklenski krog mučenja žensk. Celotna negativna simbolika hiše je (poleg ptičev) izoblikovala še en simbol: *posilstvo*, le-to postane najbolj presunljiv znak brutalnih odnosov med ljudmi. Ker se zgodi vsem glavnim osebam obeh romanov, pomeni edini stik med nasilno razdvojenimi moškimi in ženskami. Sporoča pa tragično spoznanje o nemoči zdrave in osrečujoče komunikacije med spoloma, ki se zrcali tudi v detabuiziranih odnosih med ženskami. Samo navidezno so moški tisti, ki trpinčijo ženske, v resnici so ženske še hujše.

Groteskna ptičja podoba nam tako v literarnih hišah in domovih (*Besede iz hiše Karlstein*, *Filio ni doma*, *Ptičja hiša*) poje z ženskim glasom refren, ki je usoden tudi za moške: nasilje za vedno pohabi človeka, saj mu ohromi celo dovtetnost in občutek za ljubezen, najsvetlejšo človeško vrednoto.

¹ Darja Pavlič: *Pesniško podobe v poeziji na prelomu stoletja*, magistrsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, 1996.

Skozi ženska usta je zasijalo v sodobni otoški paraboli (*Filio ni doma*) in njeni "hišni" naslednici (*Ptičja hiša*), čeprav sta romana (še prej pa zbirka pesmi *Besede iz hiše Karlstein*) stopnjevala predvsem temačnost brezizhodne antiutopije. Izvirnost in sugestivnost del Berte Bojetu pa sta dokazali tudi nepotrebnost "spolne" literarne delitve. Nad ujetostjo ženskega so se spreletavala velika ptičja krila in zatemnila vse besedne zveze, ki jih umetnica ni hotela sprejeti: ženska literatura, ženska pesem, ženski roman ...

VIRI IN LITERATURA

A

Drago Bajt: *Ljudje, zvezde, svetovi, vesolja*. Eseji o znanstveni fantastiki, Ljubljana 1982.

Silvija Borovnik: *Pišejo ženske drugače*. Ljubljana: Mihelač, 1995.

J. Chevalier, A Gheerbrant: *Rječnik simbola*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1987.

Mihailo Džurić: *Utopija izmene sveta*. Beograd: Prosveta, 1979.

Susan Rubin Suleiman: *The Female Body in Western Culture*. London: Harvard University Press, 1985.

Miran Hladnik: *Trivialna literatura*. Ljubljana: Literarni leksikon, DZS, 1983.

B

Catherine Belsey: *Postmodern Love: Questioning the Metaphysics of Desire*. *New literary history*, 25/1994, št. 3, 683–705.

Endre Bojtár: *Der Katastrophismus, Neohelicon, Acta comparationis litterarum universarum IX 1*, Budapest 1982, 75.

Mary Burgan: *The "feminine" short story: Recuperating the moment*, *Style* 27/1993, št. 3, 380–386.

Robert L. Elliott: *The Shape of Utopia, Studies in a Literary Genre*. The University of Chicago, 1970.

Sandra M. Gilbert and Susan Gubar: *Sexual Linguistics: Gender, Language, Sexuality*. *New Literary History*, 16/1985, 515–543.

F. Horvat: *Kaj ni svet razmerje med moškim in žensko? Portret Berte Bojetu*, *Delo* 1996, št. 73, 15.

Françoise Lionnet: Anamnesis and Utopia: Nietzschean Self-Portraiture in Marie-Thérèse Humberts' *a L'autre Bout de moi*. *Canadian review of comparative literature*, March 1988, 24.

Toril Moi: Kdo se boji Virginie Woolf, Feministično branje Woolfove. *Literatura* 1994, št. 33, 76–88.

Erich Neumann: Strah pred ženskim. *Delo* 1990, št. 2, 97.

K. M. Newton: Feministična interpretacija, ženska pisava. *Literatura* 1994, št. 31, 75.

Ilma Rakusa: *Frau und Literatur, Fragenstellungen zu einer weiblichen Ästhetik, Frau – Realität und Utopie*, Zürich 1984, 276.

Lyman Tower Sargent: Women in Utopia, *Comparative literature studies*, vol. X, no. 4, december 1973, 302.

Louise Tucker: Voyages and Vagabonds, Sex and Text in Virginia Woolf and Colette. *New comparison*, 1993, št. 15, 110-120.

Tomo Virk: Mitopoetika izvirnega greha in zakona. *Dnevnik* 1991, št. 62, 8.

Alojzija Zupan: Užitek branja in pisanja. Razmišljanje ob Svetinovih erotičnih pesmih. *Literatura* 1996, št. 58, 68.

PREVOD

Danijel Dragojević

Pesmi in eseji



Leto svetlobe

Koliko časa, koliko sijaja!

Od zvezde si sposodim leto svetlobe, z njo hodim skozi dan, ves dan je dan, jaz sem dan. Leto svetlobe v orehu, v čebelah, v meni. Naenkrat se je molitev razširila do velike daljave in se več ne sliši. Tistemu, ki se hvali z nizkotnostjo, z daljavo poljubim besede, in tudi on postane samo davno darovani plamen, čist kot začetek – njemu se klanjam. Obogaten z zvezdo, se ne morem zmotiti. Nosim kristal, kot drugi nosijo žalost. Razgoreva se grlo živali, trdota stvari, vetrovnica listov. Medtem ko sem ležal na zemlji, se je senca dvigovala iz ugasle lave, zdaj na vrhu, v bližini zvona, niti nisem rojen niti ne bom izginil. Kristalna abstrakcija se je zableščala nad dihanjem in poje.

S predavanja

S predavanja o antični tragediji na Akademiji za gledališko umetnost, medtem ko se predavatelj muči, kaj bo storil z bogovi in junaki (mnogo krvi in nihče kriv), kako določiti temo, mladeniči in dekleta vstopajo in izstopajo. Predavatelj razlaga težko in nejasno temo, kako se Ojdipov korak spreminja v hojo in hoja v zločin, in misliš, kako se ravno v tem trenutku ne more oditi, gosto je v dvorani in na svetu, a vseeno nekdo vstane in gre, postan zrak menja za sonce na ulici ali kaj podobnega. Kaj pravzaprav je ta odhod? Ravnodušnost, neobčutljivost, brezskrbnost za existenco, prazen prostor v zavesti? Ali pa spontana rešitev pravkar razlaganega problema? Klic naravne svetlobe s kraja tragedije? Ne veš, ne moreš se domisliti, toda ne pozabljaš, kako so se vrata odprla, zunanja svetloba prišla in odšla.

Neko obdobje

Meče nekdo, toda to nisem jaz, žeton
v avtomat in sprašuje, kje si. Tu sem,
nekdo odgovarja. Kje je to, tu sem?
Krošnja na trgu se je odprla listju
in vrabcem, natakár stoji na vratih
kavarne s prtičkom prek roke.

Ko se pogled premakne (tu sem) in zbere vse
kar se lahko zbere, celo zvok zvona,
se naenkrat nekaj zablešči, neko znamenje.
Pogled, sijajna božja zvitost, išče
glas, glas glasbo, glasba pozabljenje,
ki bi bilo začetek. Ne, niti po toliko
slikah in detajlih premeščanja
nravi se nismo pozdravili od vsega.

V čistih daljavah se nebo spreminja,
iz njega trajno prihajata vera in smisel,
iz njega vdira veselje (tu sem),
zaupanje, ki ga je darovala milost.
Dolgo skrita misel postaja zvezda
(tu sem), nekaj velikanskega se odlamlja,
kot da je blizu konec sveta.

Mesto

Bojazljiv je Sveti Vlaho z mestom v roki.
 Jaz si Dubrovnik takoj poveznem na glavo
 kot krono. Zgoraj na moji glavi hodijo
 zlatarji, Gundulić in jaz ob vsakem času.
 Na Stradunu je vse polno ljudi, slišijo se
 morske lastovke, bijejo zelenci, nekdo poje.

Da ne nastane zmeda, sem jasnega pogleda,
 odmerjenega namena in kretnje,
 stavek, ki ga izgovarjam, je miren.
 Moram biti pazljiv, paziti mesto na svoji glavi!
 Če nepremišljeno stresem z glavo, je to potres leta 1520,
 če hrupno mislim, je vročina, vzdih.
 Ne, ne smem znoreti, niti se na hitro poneumiti.
 Samo majhna nepazljivost, jeza, občutek pomembnosti
 in že so tu nesreča, požari in težave povsod po mestu.

To leto velikega vrveža, če bo sreča mila,
 bi lahko bilo vaja iz tihe pozornosti
 po toliko zdrobljenih stoletjih in dnevih
 bi se mesto in jaz lahko končno oddahnila.
 Veliko, staro maščevanje (maščevanje sonca senci,
 kamna koraku, prizadevanja misli, denarja jutru,
 telesa telesu, besede besedam) bi lahko,
 če nič drugega, bilo nadzorovano.

S krono od mesta na glavi se spodobi, da rečem
 zbogom gostobesednosti in vsaki želji po
 uničenju. Odrpta so vrata Pil
 in vrata Ploč, prispel je avtobus iz Lapada,
 ladje so na morski gladini, svetloba je na vsaki
 stvari: ali je ona to tajno znamenje?

Ne smem zaigrati svetništva in kraljevanja,
 priložnosti in tveganja. Nekaj se dogaja, kar sem
 čakal in nisem čakal, kar sem videl in nisem
 videl: ritem spremembe ustvarja okrog predmetov
 in teles praznino: v njej so srečni,
 kot da so nevidni.

Letalo

Letimo na osem tisoč metrih nad
 nepismenimi. Lep jesenski dan je.
 Čas, ko nas nič o ničemer ne poučuje.
 Nepismeni pod nami tlačijo glave v vreče,
 njihovi otroci, prav tako nepismeni, ližejo žlice,
 ženske se naokrog razdajajo z dihanjem.
 Vidimo, kako se njihova stopala zanesljivo
 dotikajo zemlje, a oni zaprti v sod,
 zaščiteni z gozdòm, skriti v zgodbo in dež,
 skriti v božji seznam, v vsako stvar navznoter,
 se na široko smejejo s svojimi nepismenimi usti.
 Nikogaršnji sodobniki. Ne dobivajo dopisnic,
 priporočenih vzdihov.
 Medtem ko polnijo vreče,
 pšenična zrna,
 ki jim je Kopernik delal horoskope takrat kot
 nebeškim tirnicam,
 blago padajo eno na drugo.
 Nad nepismenimi plavajo lahki oblaki.
 Izredna vidljivost. Žetev je bila dobra,
 okrog hiše so ptice,
 psi se sprehajajo ob ljudeh,
 ljudje ob konjih.
 S hojo častijo živali, rastline in stvari.

Oktober

On noče piti iz praznega kozarca.
Kot potuhnjena žival stoji
in čaka zgoraj, točno toliko zgoraj,
kolikor je potrebno žalostni mizi
in žarnici, da po volji
zamenjata mesti znotraj in zunaj.
Blagor šumu, ki zbira vesolje
in ga troši ob skalah,
kjer cvetijo vzkliki.

Glasba bi se izognila svoji naravi
in bila vložek v čemer koli,
število razpočeno v mnogo manjših številih,
da bi spet postala glasba, ko izstopi
iz radostne izdaje, sredi katere stoji.
Tako se širi jesen in povečuje knjiga.
Vsak list, na eni in na
drugi strani, se polni s progami
in svetlimi sencami.

Sadovnjak, gost v novem kraju,
uvaja skrivnosti obrti.
Tam, kjer je stal trenutek molka,
se pojavlja zlato.
Lahko bi bilo povedano ime,
obsijano v daljavi, a je tu,
v vseh stvareh, ki spijo
in čakajo nenadno uro prebujenja.

Zvezda zgodbe

Z lajanjem in mahanjem z repom moj pes sprašuje,
kaj se dogaja, zunaj, v človeškem svetu.

Za hip zastanem, pogledam v nebo. Tako to
delajo ljudje, ki se ne morejo spomniti.

Toliko števil, bakterij, življenjskih
situacij. Ne vem, kaj bi z njimi.

Vstopam, izstopam, govorim, spim, berem,
zaposlujem roke. Nobenega sklepa,
ne iz kopice kamenja ne iz utrujenosti.

Ne glej me tako zvesto, mu pravim.

Imam nekaj od tvoje noči in tvoje igre,
in mogoče tudi nekaj, česar ti nimaš, a vendar,
žal mi je, name se, vsaj za zdaj,
ne moreš popolnoma zanesti.

A zgodba, kaj pravi zgodba? On vztraja
pri lajanju in mahanju. V zgodbi, ki je
shranjena v orehovi lupini, pravim, izstopila sva
iz hiše, šla mimo posameznosti, kot to
delata prostor in glas zvona, prehodila park,
ulice in se vrnila. Lepo je bilo biti
pes in človek. Nobenih težav.

Ti si srečeval pse, jaz obraze in hišne številke.

Bila sva skupaj kot listje in jesen.

Če bi naju kdo pogledal, bi videl,

da sva tekmecca dnevni svetlobi

na ulici mesta, ki spoštuje

svoja tla, po katerih hodimo, tako mi

kot tudi tisti iz preteklega in prihodnjega časa.

Avtobus

V avtobusu, kot na Leonardovem zidu,
 gneča in nedoločnost pomirjata.
 V pogovorih in pogledih nekdo šepeta:
 kar lahko, pozabi, kogar si ubil, si ubil,
 davno je že tega, porazgubilo se je, bil si brez oči.
 In jaz mu verjamem. Nebo se spreminja v ulico,
 ulica v lajež, lajež v rumeno. Mogoče nekdo
 misli namesto mene, mogoče pa tudi ne, pozno je.
 Niti ena misel ne bo preživela.
 Cel avtobus v Božjem srcu
 kot jesen v dežnih kapljah,
 tudi sam Božje srce, ki udarja tik-tik-tik.
 Ko zaprem oči, sem bliže nečemu.
 Slepota je zelo zanesljiva,
 vedno lahko prepeva.

Kristal

Klical sem se v sanjah, pridi, pojavi se kjer koli.
 Kot v najboljših časih, ko je obstajala erupcija tistih,
 ki gledajo in ne dihajo, se je bilo treba dvigniti v zrak,
 dati moč zlatu, ki ga ni bilo.
 O, moja zaprta norost. Iz vsakega kraja pod zemljo gledam:
 osi simetrije, potovanje v kolesu: v daljavi vidim parnik,
 slišim hrup, jadrnica omahuje, besede so resnično in daleč
 brez vsakršne vrednosti, tako ali drugače je vedno tako ali
 drugače. Mislim, da še ni napočil čas, da se zbudim.

Pod dežnikom

Mogoče ne bi smela oditi ven.
Takoj mrak, oglušujoče grmenje, vlažne noge,
želja po toplini doma,
Misel, da sva pod velikimi kapljami
Preveč nemočna in smrtna.
Lahko bi počakala.
Drugi mirno spijo, midva pa se
Stiskava k leseni palici,
Trdemu kraju, ob katerem se razbija najina soba.
Nikoli si nisva bila bližje kot zdaj,
Ko naju pred nebom brani ta črna krpa,
Nikoli tako preprosta in pristna:
Dve goli veji v noči.
Kje je zdaj želja, da bi se gradilo, ponos,
Zaustavljena kretnja, zanos telesa?
Mogoče nekje v brazdi klije seme
In so v osvetljenem oknu dobre misli
Za naju tudi po smrti;
Ta voda nama odvzema zemljo
Ne dopušča, da bi se pogleda vzpela,
In vse je vlaga z naboji praznine
V dveh premikajočih se telesih.
Pes nekje gloda osamljeno kost,
Medtem ko se ljubimec napreza, da bi, med razmetanimi
rjuhami, naredil ogledalo.
Tu ni obupa, občutka za prihodnost,
Podobe in misli, na katero se opirava –
Takšen prah zdaj ne obstaja.
Tu je vse enostavno, preprosto.
Dež pada, luknje so polne, tema z vetrom,
Midva se počasi oddaljujeva.

Brazilija

Daljna, bogata in neznana
 je Brazilija, moje drugo telo.
 Večnost, iz katere govorim, spim, hodim.
 Nagovarjal sem svojo smrt k izdaji, begu:
 prepozno, človeški rod je izginil,
 ob cesti, dolgi nekaj tisoč kilometrov,
 so ostali pšenica, basen, vulkan, zora
 in dvakrat po dve stoletji. Tja me
 zdaj kliči.

Tako

Jaz sem zadnji živi pripadnik
 nekega malo znanega ljudstva
 in samo Bog ve, kaj pomeni,
 ko pravim mi.

Senca

Jaz sem senca žeblja,
 ki se manjša,
 še nekaj udarcev
 in popolnoma bom izginila.

Zora

Ko izstopimo z vlaka, potrebujemo ladjo,
in nad ladjo majhno, s črno barvo narisano sonce.

Dopisnica

Kaj pričakuješ?

Tisto, kar gledaš, tone.

V zalogaju in samoglasnikih
raste plima.

Tisto, kar gledaš, tone.

En otok, sam kot maj.

Morje

Če bi me danes, po toliko desetletjih življenja v Zagrebu, kdo vprašal, ali Zagreb leži ob morju, bi se zasmel in mu ne bi znal odgovoriti. Ni na morju, to kažejo zemljevidi, toda človek ne živi na zemljevidih. Prav tako ne morejo, telo in morje in vse, kar je na morju in v njem, priti v neposreden stik. Ne da se ga fotografirati. Vse to in še mnogo drugega ni mogoče. Pa vendar bi, po kratkem premoru, rekel: Zagreb je na morju. Pozneje bi se, kakor to delam pri večini pomembnih stvari, izgovarjal kakor vem in znam.

Ne bi, tako kot je v navadi, rekel, da je tu, kjer je zdaj Zagreb, bilo nekoč morje, ki se ni nikoli do konca umaknilo, pa se še danes lahko vidi in sliši. Ne bi rekel niti tega, da je morje v naši domišljiji in telesu, in tako o njem sanjamo in v njem plavamo, če ga vidimo ali pa tudi ne. Moji dokazi bi bili dosti bolj neumni in vsakdanji. Jaz namreč od svojega prvega dne v Zagrebu slišim in vidim morje. Jaz sem priča. In mislim, da pri tem nisem osamljen.

Hodim po ulicah, zavijem za prvi, drugi in stoti vogal in poslušam lahko šumenje, kakršno se sliši, ko se priloni na uho školjka. Grem za njim in upam, da ga bom dohitel, toda on beži. Če stečem, kaj se bo zgodilo? Ali ga bom dohitel? Vsaka panika bi lahko bila nevarna. Če bi me zajela, bi izgubil lagoden občutek prostora, šum se ne bi več slišal in veliko in brezoblično morje bi pognal v beg. Korak za korakom naslanjajoč svojo senco na njegovo, moram stišati dih in mu slediti.

Drugič, ko sem zaposlen s kako mislijo ali opraviлом in se zdi, da bi lahko tako morje kot tudi njegov šum pozabil, gre morje za mano in mi tega ne pusti. Njegov *tu sem* želi vstopiti v moj korak, besedo in gibe.

In tako grem jaz za njim ali pa gre ono za mano. Ne izpušča me, jaz ga ne pustim, toda vse to brez namena, nepremišljeno, in predvsem zato, ker ne gre drugače, ker so stvari takšne, kot so.

In podobno kot je na ulici, je tudi v sobi. Ko pogledam skozi okno, če ne vidim morja, je za to kriva hiša, ki se je postavila na pot, drevo, katerega krošnja se je razvejila. Jutri ali pa naslednji trenutek bo vse v

redu. Nič ne bo motilo, morje se bo videlo, slišalo, plovba se bo lahko začela.

Seveda je smer tega gledanja in poslušanja jasna, kjer koli že sem (na Sljemenu, v Gornjem gradu, na Kolodvoru, ob Savi), morje je vedno južno, južneje. Z vsake točke, na kateri sem se znašel, je morje vedno spodaj. Toda če bi si želel reči kaj bolj določenega, uvesti nianse, bi se pravo, veliko zagrebško morje s svojo širino začejalo za Kolodvorom in Botaničnim vrtom: tu, kjer je zgodovina opustila svoje velike namene, da bi se morje, tako ponoči kot tudi podnevi, lahko približalo in začelo svojo zgodbo.

Ni res, da sem prinesel morje v to mesto v svoji glavi. Tudi brez mene obstaja na koncu Deželičevega prehoda. Samo z mislijo in korakom mu pomagam, kolikor je v moji moči. To ni tisto morje, za katero se pravi, da je "velika neumna žival". Na dolgi poti odsotnosti in prisotnosti je izgubilo vso svojo agresivnost. In zato, ker je povsod, in obenem tudi nikjer, je razširilo in očistilo vse naše prostore, in v njih naša dela in misli. Pripravlja nas na veliki dogodek, pravi dogodek, kakršen si že bodi.

Če ga opazujem s Strossmayerjevega sprehajališča, prek streh, z malo oblakov na nebu, ima blagost spomina in veselje duhovne spodbude. Od tod, se zdi, če smo se sem zatekli podvečer, se najlepše uvajamo v nočno morje, ki je posebno živo in fantastično.

Vetrnica na znanem stebru, pa čeprav samo s svojim imenom, obrača naše glave na vse strani tudi takrat, kadar je v mestu popolnoma mirno in tiho. Ladje plovejo v različnih smereh. Brez njihovih smeri ne vemo, ali bi naše smeri sploh obstajale.

Vsak dan srečujemo ljudi, ki zaradi lažne očitnosti ne želijo govoriti o morju, ki ga vidijo in slišijo, ki jim vstopa v spanec in opravila. Če nenadoma sredi pogovora na hitro umolknejo, vem, kaj ta predah pomeni, kaj je bilo treba reči. Kajti tudi to zagrebško morje, prav tako kot vsa morja na svetu, pa tudi tisto mesčevo Mare Serenitatis, spreminja in krši pravila, odvisno od milijona vidnih in nevidnih stvari.

To da je zagrebško morje zvečine tajno, mu daje posebno moč. Vztrajno vstopa v knjige, ki nastajajo, v slike, razpoloženja, dogodke, intonacijo stavka, gibe, in z vsem tem, in tistim, kar sodi zraven, gradi našo prihodnost: pravo, veliko slavlje, praznik zagrebškega morja, se, kot se zdi, šele pripravlja.

Izgubljeni pekel

Brblja se. Ni izgubljen raj, kot se to že nekaj stoletij govori. Človek vedno najde način, da ga lahko vsak trenutek doseže, vanj prileti. Od nastanka sveta, vsaj tega, v katerem se gibljemo, je dobil barvo človeškega mesa, on je tu: imenuje se sreča.

Toda brez dvoma se zdi, da je človek izgubil pekel. Že zdavnaj nihče več ne misli, da bomo goreli. Domišljija je izvrgla to podobo. Vernikom se zadnjih nekaj desetletij govori: Ne boste goreli! To je samo figura, ne belite si glave s tem.

Vendar pa ni potrebno, da nam kaj takšnega pove Bachelard, ker misliti, da bomo goreli, že pomeni, da na neki način gorimo, kajti besede se v vsaki resni situaciji niso nikoli tako drastično in ostro razlikovale od dejanja. Savonarola je že takrat, ko je govoril, govoril, da bomo goreli in da je treba najti poti svetlobe. Kako drugače bi podžigal sebe in vernike, ki so odhajali od njega in v strahu pred ognjem delili imetje?

Samo ogenj lahko povzroči ogenj. Besede o ognju in njegova podoba spreminjajo telo.

Mogoče je bil srednji vek resnično mračen, kot pravzaprav vsi veki, toda imel je veliko vizijo ognja, velik strah, da nas bo zajela in vsega očistila.

Verjetje alkimistov, da bodo s pomočjo ognja našli kamen modrosti, se ni ukvarjalo s spoznanjem, ampak z večnostjo, pri kateri je vztrajal tudi Heraklit, ko je vpisoval mediteransko sonce: ogenj je edina moneta.

To, da smo izgubili raj, za subtilnejši in k dogodkom nagnjen duh ne pomeni veliko, toda da se izgublja ali pa da se je že izgubil pekel, to, da se ohlajajo naš dan in naša moč in noč, od tega postaja hladno. Svet se giblje k neki popolni vlagi, mogoče ledu: ta svet noče več goreti.

Svetovna domišljija, ki se je ukvarjala s pekom kot darom in kaznijo hkrati, je poznala prave zahteve telesa, te vezi, ki omogoča ekspanzijo duha, bolj kot si lahko mislimo.

Ne vem, ali se je kdo ukvarjal z grmadami, na katerih so gorele čarovnice, drugače kot z dejanjem sramote kake dobe in dogodkom za zgražanje. Toda strah in radost tistih, ki so se znašli v tem položaju, sta morala biti izredna. Gori se namreč od spodaj navzgor. Kdo si tega ne želi, na kakršen si že bodi način? V nekem subtilnejšem pristopu je teže

tistemu, ki zažiga, vendar tudi to ni gotovo, kot pa tistemu, ki gori. Če se že mora umreti, je bolje zgoreti kot pa se usmraditi. Tako nekako je govoril Artaud in tako je zažigal vse v sebi in okrog sebe Van Gogh. Toda ogenj enega in drugega je svet, ki je miren in nagnjen k raju, zaprl in pogasil z blagimi injekcijami tihožitij brez geste.

Danes, po Hirošimi, bi se lahko reklo, smo bližji ognju kot kadar koli. Ta resničnost, zunaj in brez našega občutja tega ognja, tega ognja kot pekla, je žalosten in gol dogodek: pekel je zavest, dejavna zavest o mukah. Po vojni, ko nas želja za rajem še ni popolnoma zajela, smo se bali, da bomo goreli v svetlobi dokončne katastrofe. Možnost se ni zmanjšala, toda ta občutek je odgnan. Kriza našega pekla je prav tako kot občutek smrti v nas in ne v resničnosti. Goreti je glagol, ki vsebuje željo, strah, veselje in možnost. To je dogodek. Goreti pomeni bati se, a hoteti. Pomeni imeti prihodnost.

Spinozovi pajki

Pri Osipu Mandelštamu sem prebral, da je Spinoza poleg tega, da je brusil leče, po tem je bolj znan kot po kateri koli svoji besedi, v cvetličnih lončkih vzgajal pajke. Zakaj in kako jih je vzgajal, katero vrsto – niti to niti kar koli drugega pri Mandelštamu ni povedano. Nisem se mogel pomiriti. Nekaj več o tem sem iskal v uvodih in spremnih besedah k njegovim knjigam, *Etiki* in *Teološko-politični razpravi*, v filozofskih didaskalijah, pri znancih filozofih, toda našel nisem ničesar, povedali mi niso nič. Leče so se seveda omenjale, pajki ne. Ko sem iskal, sem pomislil, da gre za popolnoma zasebno Mandelštamovo asociacijo, ki bi mogoče lahko ilustrirala judovsko naravo osamljenca in položaj misleca. Če je tako, mi je žal.

Meni so ti pajki, tako kot tudi leče, zelo potrebni. "V sonce in smrt ni mogoče gledati, ne da bi trenil," pravi La Rochefoucauld. Ko prebiram *Etiko*, se mi zdi natančno takšna – kot sonce: preveč svetla in čista, da bi vanjo lahko zakoračil brez strahu. Kot je znano, je Spinoza svet zaobjel kot matematično fizikalni sistem in ne kot živi organizem. Bilo mi je potrebno, da v ta racionalizem vdrejo pajki, če zaradi ničesar drugega, zato,

da bi ga umazali in pognali margino, vnesli nekaj, kar je človeku bolj podobno od velike čistoče in geometrije.

Če je Spinoza resnično vzgajal pajke, imam prvo povezavo. Mogoče bodo pozneje pajki v geometriji sistema, kot nižje oblike, izginili, toda zdi se potrebno, da pri pisatelju začnemo z šibko točko, z nečim, kar ni veliko, ni čisto in prostrano, ampak je rahlo bolešno. Od tod, iz kraja te zaznambe, se besede in življenje začnejo zdeti pomembni in veliki.

Ti pajki, ki so s svojo obliko, gibanjem in načinom življenja v povsem čudnih odnosih s svetom; ti pajki, za katere pravijo, da so izredno odporni na meje, ki pokončujejo mehkužca človeka, so dobra podoba znotraj nekega sna, ki se lahko sanja ob Spinozi, da ga razširi in naredi bolj človeškega in vsakdanjega, in če je to še biografsko dejstvo (le zakaj ga Heine ne omenja?), potem spominja na življenje kakšnega stranskega junaka iz srednjeveške legende – pastirja pajkov.

Kaj je on počenjal s temi pajki? Kam jih je pošiljal? Komu? Predstavljam si ga, kako jih, vedoč vse o njih, premešča iz enega cvetličnega lončka v drugega in dobiva nove vrste, z novimi lastnostmi. Enega izmed njih, z izrazitimi lastnostmi svoje vrste, pušča za nekega svojega daljnega rojaka – Franza Kafko. Ta pajek je za Kafko pomembnejši od čistega in občudovanja vrednega sistema, ker on, ta pajek, Kafko sanja. In narobe.

Drugi obisk

Pred časom smo, skoraj v istem trenutku, lahko brali knjigi in gledali film, katerih tema je bil – hudič. Prva knjiga je druga izdaja zgodovinsko pravno sociološke študije Vladimirja Bayerja *Pogodba s hudičem*, druga je roman ruskega pisatelja Mihaila Bulgakova *Mojster in Margareta*, film pa je film Romana Polanskega *Rosemaryjin otrok*. Če bi seveda k temu dodali še druga literarna srečanja (in celo tudi naslov in vsebino knjige *Živojina Pavlovića Hudičev film*), bi videli, da ta njegov obisk ni povsem naključen. Razume se, da to ni isto kot v srednjem veku, ko se je sprehajal

po ulicah mest in taval po vaseh, se skrival v postelje žensk, v delavnice umetnikov in laboratorije alkimistov. Toda to ni srednji vek. Zdaj je hudič navzoč drugače. In tega se vsi zavedamo.

Pravimo: tega se vsi zavedamo. Toda malo je tistih, ki vedo, da vedo. Malo je tistih, ki, ko govorijo o tem, vedo, da o tem govorijo. Kljub vsemu pa z velikim prepričanjem govorijo o tem.

Obstaja naivna pogovorno recenzentska oporna beseda, ki se uporablja, kadar se govori o nejasnih eksistencialnih stanjih v našem času. Imenuje pa se *kafkavska situacija*. Razloži se lahko tako, da se pravi, da oseba, ki se je znašla v tej situaciji, ne zna odgovoriti na gramatična vprašanja o sklanjatvah: nominativ – kdo ali kaj; genitiv – koga ali česa; dativ – komu ali čemu itn. Posebno pomemben je vokativ – klicanje (hej!), ker tako izraža nezmožnost obrniti se na drugega. Zato, ker ta oseba ne more odgovarjati na takšna vprašanja, se počuti izgubljeno, ne vedoč, kaj je čemu vzrok in kaj posledica, kdo je krivec, kdo sodnik in kaj je krivda itn.

Tako je danes tudi s hudičem. Mi vemo, da je navzoč. Toda ker ga obravnavamo v nominativu, še vedno ne znamo odgovoriti na druga sklanjatvena vprašanja. Zato on ni pred nami – je povsod in nikjer. Povsod in nikjer, le v sredini, v središču ga ni. Je nedoločljiv.

V srednjem veku, in skoraj do nedavnega, so ljudje lahko povedali, kakšen je videti in kaj dela, lahko so mu govorili o preteklosti, sedanosti in prihodnosti in lahko so odgovorili tudi na druga vprašanja, povezana z njim. To pomeni, in to vidimo tudi iz slikarstva, da je obstajala možnost njegove *personifikacije*. On je, kakor lahko beremo v pričevanjih, v resnici lahko spal s kakšno žensko. Mnoge so bile o tem prepričane in mnoge so v tem prepričanju gorele. Ko ne bi bilo možnosti personifikacije in konkretizacije v zavesti teh ljudi, bi bila takšna vrsta sodelovanja nemogoča. Njegovo moč so čutili ne kot nekaj nadnaravnega, ampak kot popolnoma naravno. Takšen je bil zgodovinski trenutek te imaginacije. To ni bilo praznoverje, ne sanjska slika, in ne na hitro izmišljena blodnja. To je vidno v slikarstvu, ko so ljudje moč zla in svojo povezanost z njim lahko naslikali in jo tako konkretno priznali. Podobno se je dogajalo z vsemi silami in močmi v tem času.

Že Kafka, a to se dogaja tudi pred njim, čuti sile, toda ne more jih identificirati, ne zna jim napraviti biografije, opisa, prihodnosti – ne zna

in ne more jih personificirati. On je, ker je to v naravi umetnosti, opažajoč svojo nemoč, naredil vse, da bi silo opredmetil. Vendar pa se bo na koncu spet znašel v tistem, iz česar je hotel začeti. Zato svojih junakov, in ne samo njih, ne imenuje in ne kliče, ampak jih označuje s suhoparnimi številčnimi znaki in začetnicami.

Bogu in hudiču se pri Kafki godi podobno. Nemogoče je, da se ne bi opazilo, kako se z njima, ali še bolje rečeno, z njunimi silami nenehno bori. Vendar pa ju ne zna niti poklicati, niti imenovati, niti se ne zna nanju obrniti. Ne more moliti k njima niti ne more od njiju zahtevati, da bi odgovarjala za svoja dejanja. Od jasnih podob nekega starega sveta, kjer sta bivanje in verjetje pomenili eno in isto, so ostale samo nejasne sile, kot tiste, ki si jih predstavljamo, ko pravimo "sila težnosti", "sila zakona" itn.

Nemogoče je, da ne bi opazili, kako je ta odnos podoben tistemu, ki ga imamo danes do znanosti in tehnike. Do včeraj se je lahko popolnoma razumelo in predstavljalo tisto, s čimer so se ukvarjale. Newton nam je lahko vse, kar je hotel reči, skoraj pokazal z roko. Zdaj pa te neznane sile sicer uporabljamo (mogoče manj, kot one uporabljajo nas), toda ostajajo nam povsem nejasne in nepredstavljive. Klasični svet materije in energije (ki ga lahko imenujemo figurativnega) je odstopil prostor neklasičnemu svetu informacij in komunikacij (ki ga lahko imamo za numeričnega in iracionalno abstraktnega). Elektronika – kaj je to? Kako imenovati in videti te sile, o katerih Heisenberg tako pametno govori, ne vedoč mnogo več o njih kot to, da obstajajo? Če smo dobro razumeli, je tudi v drugih znanostih, posebno v sociologiji in zgodovini, vse več govora o silah, ki si jih ne moremo predstavljati drugače kot po rezultatu in na katerih sedanjost in prihodnost nikakor ne moremo resneje vplivati. One gredo z nami vštric, a delujejo proti nam.

V tej situaciji je hudič prišel po svoje. Predstavil se je kot sila, za katero ne vemo, v katerih in kakšnih oblikah deluje. In vsi znani načini izganjanja so seveda nemogoči.

Napačno bi si bilo razlagati, da je Janezova Apokalipsa alegorična na način, kot se o alegoriji v literaturi govori. To je bil samo edini način, na katerega si je bilo v tistem trenutku prihodnost sploh mogoče zamisliti. Sile mraka in sile svetlobe so imele dobesedno svoja telesa, ne samo moč.

To je apokalipsa človeškega Boga, človeškega hudiča in človeškega človeka. Človek jo je predstavil takšno, kakršno si je v tistem trenutku lahko predstavljal. Resničnost te domišljije je resničnost tega sveta. To je prava resničnost. Tisto, v kar mi danes ne verjamemo, ni tisto, kar ne obstaja kot fizična realnost, ampak tisto, česar ne moremo postaviti v domišljijo; pričevanja nam ne pomagajo. Od tod: ali danes obstajajo predmeti?

Danes tudi najresnejši ljudje govorijo o možnosti apokalipse. In prav tako kot se je hudič osvobodil telesa, je tudi naša apokalipsa sestavljena iz samih nepredstavljalivih sil. Sile dobrega, ki delujejo v tehniki, so dosti manj razumljive kot pa tiste iz Nove zaveze. Toda, kar je najpomembnejše, one so tukaj. Ni nujno, da boj svetlih in temnih angelov vzamemo dobesedno, lahko si ga le predstavljamo, kot nam svetujejo znanstveniki, kot boj materije in antimaterije, toda če se sporazumemo, hudič ostaja "tu zraven nas".

Težave, o katerih se pogosto govori, verjetno ne prihajajo od tega, ker bi religiozno čustvo izginilo. Kajti religiozno čustvo ni izginilo. V težavah se najdemo, ker se religioznega čustva ne da fiksirati in mu dati oblike, vsaj podobno, kot jo je imelo v preteklosti. Tu leži jedro problema.

Ko so se v preteklosti ljudje ukvarjali s hudičem, kakor koli se je že to zdelo nenavadno, so se ukvarjali z vidnim, zdaj pa se ukvarjajo z nevidnim. Prej so imeli, ko so ga imeli, nasprotnika na enem kraju, v eni predstavi, v eni predočbi, v eni podobi. Danes, v veku podobe, bi bilo zmotno verjeti, da mi vrednotimo in podoživljamo podobo. S podobo samo dobivamo, tisto kar smo imenovali sila, ker naša domišljija ne more ustvariti podobe namesto sile. In to pomeni, da je naše doživetje nečloveško in brez razsežnosti.

Govori se, da je bilo celotno naprežanje krščanstva v to, da namesto skrivnostnih sil ustvari osebne Boga. Danes kot da smo se spet znašli na začetku. Vendar ne na začetku naravnega človeka, ki je na naraven način videl podobe okrog sebe, temveč na začetku človeka tehnike, čigar sile so povsem nasprotne, toda enako nediferencirane.

Torej, hudiča na ulici ni mogoče srečati. Ko bi bilo to mogoče, bi bilo vse v najlepšem redu. Tako pa ga je treba videti povsod, ker on povsod tudi je.

Mogoče bi lahko imeli tudi to relativizacijo za njegovo delo. Toda ne smemo se pustiti premagati. Ne smemo biti zadovoljni, ker vse tako lahko

vidimo, kot da je vseeno, ker nam je blizu teorija o dveh ali več resnicah in ker mislimo, da je "nagnjenost k pokvarjenemu prav tako pot k Bogu kot dobrota". Kajti samo ena luč obstaja in ena tema.

Ali je treba hudiču znova vrniti telo? Vsekakor, če je to mogoče.

Plamen olja

Včeraj sem pri neki ženski, Dalmatinki, kupil liter olja. Bilo nas je več, kupovalo se je, pa sem kupil tudi jaz. Seveda ne iz potrebe. Dolgo je že tega, kar smo se navadili živeti brez dalmatinskega olja, z drugimi cenenimi nadomestki. Ko je nekdo omenil olje in ga potem tudi kupil, sem za hip, kot da sem se spotaknil, izgubil občutek budnosti in vstopil v zgodbo.

To ni bila trgovina, v kakršni so bili drugi, ki so kupovali po nekaj litrov in razpravljali o ceni. Vzel sem samo liter. To je bila očitno vaba, simbol. Vstopil sem v igro, v kateri koristi niso bile pomembne. To je bilo kot to, ko ženska na tržnici kupi kokoš, jo prinese domov in je nikoli ne zakolje. Ženska ve, da je kokoš glavna junakinja v zgodbi, ki se ne more kar tako končati, kajti nobene potrebe ni, da bi se ravni mešale.

Tako je tudi z mojim oljem. Ali je za uporabo? Mogoče ga bom kdaj tudi zares uporabil, vendar to ni pomembno, olje ni kupljeno zato. Kupil sem ga, kot se kupuje slika, kot se bere pesem: iz potrebe za presežkom. Igra mora na koncu ustvariti nekaj, kar na začetku sploh ni obstajalo in kar je popolnoma nekoristno.

Vendar pa se ne kupujejo vse stvari na ta način. Kam pa bi sploh prišli? Kako bi živeli? Toda tudi v veliki in resni trgovini obstaja element igre, potreba po komunikaciji, ki je velikokrat močnejša od želje po dobičku. Zato je tisto, ker se dogaja v moderni trgovini, kjer se ljudi navadno ne vidi, najpogosteje pa se ne vidita niti blago niti denar, pravzaprav tesnobno, strašen manko zgodbe.

Za vrsto sanjarije, za trgovino brez trgovine, niso vse stvari enako primerne. In niso za vse ljudi iste stvari. Klasično vprašanje je: Zakaj si to kupila? V sebi združuje vso tisto nepotrebnost, ki jo lahko zasnuje edino spanec in uresniči sanjarija. Zato ljudje kupujejo knjige v jezikih, ki jih ne znajo in ki se jih ne bodo nikoli naučili. Kupovanje se začenja dosti prej in končuje dosti pozneje, preden se je sploh zgodilo.

Moje olje – kdo ve, kdaj se je ta zgodba začela? Vsekakor z otroštvom, z drevesom oljke, cvetovi, plodovi, nabiranjem, prebiranjem in izdelovanjem olja, mogoče pa tudi že dosti prej. Olje ni samo stvar, ni izdelek, olje je občutek. Ljudje, celo tisti, ki oljke niso nikoli videli, imajo neko določeno notranjo oljnatost, s katero so se, prav zaradi njene skritosti očem, religije lahko okoristile kot s simbolom plodnosti, simbolom darovanja Božje milosti in modrosti. Vendar pa simboli vedno prihajajo na koncu, na osnovne lastnosti narave. Lep in moder človek je oljnat, sije znotraj in zunaj. Ko se stara, se suši in izgublja oljnatost in obline, ki ji pritičejo. Lao Tsejeva knjiga *Tao Te Ching*, če za trenutek pozabimo na tisto, o čemer govori, in se osredotočimo na razpoloženje, ki veje iz nje, se doživlja mehko in oljnato, nikjer ni nobenih sporov in agresivnosti, nikjer negacije. Mrtveci se v nekih ritualih, da bi jih pripravili na večno življenje, prav tako mažejo z oljem. Pri katolikih pa se olje uporablja pri zakramentu krsta, birme, rojstva in zadnjega olja. Tu mu je izkazana vsa čast, a tudi vsakdanje življenje mu z neizmerno uporabo izkazuje vdanost.

Resnici na ljubo se olje ne slavi samo, kot se to zdi, z vinom in vodo. Prihaja z nečim in na nekaj, in tu potem menja svojo naravo in vrednost.

V oljenki, ki blaži ozračje z mehkim in počasnim vonjem, olje svojo naravo spreminja v svetlobo. Skoraj vse, kar je v posodi, se bo spremenilo v plamen. Olje, kjerkoli že je, tudi če ga dajemo vase kot hrano, ni nič drugega kot plamen: vertikalna, ki se porablja na najboljši način. Heraklit verjetno nikjer ni mogel dobiti večje potrditve za tisto, kar se prižiga in gasi z mero. Ko to tekočino vidimo v čvrstih kamnih, na kaj drugega lahko pomislimo kot: koliko plamena. Les oljke, prav zaradi blaženega soka v njem, gori suho in zeleno. Ko je Aldous Huxley pisal o Mediteranu, da bi o njem povedal nekaj več od tistega, kar se vidi in ve, govori predvsem o sami oljki, in dosti manj o oljnatem občutku, ki se na potovanju občuti

v zraku in na vsakem kraju, tako kot pri provansalskih slikarjih, pri katerih je vse, skupaj s soncem, rastlinska bakla, ki nikoli ne zgori.

V istem trenutku, ko sem neznan ženski rekel, da tudi jaz želim liter olja, sem imel v glavi in na ustih obris vsega, kar zdaj pravim. Ujet kot otrok, ki si želi, da bi se mu izpolnila želja, sem mislil, da bi bilo najbolje, da se nakupu odpovem. Med temi ljudmi sem bil goljuf. Lirski pritepenec in spaka. Toda name, omahljivega in nespretnega, je pritiskala resničnost. Ženski poleg mene sta to olje tako hvalili, da nisem mogel nič drugega kot vzeti steklenico in jo položiti v torbo.

Ali je Wittgenstein umrl v Omišu?

Ne vem, zakaj se pri otroku (človeku) pojavlja strah pred formalizacijo, toda on resnično obstaja in številnim ljudem zagreni življenje. Med mnogimi strahovi tudi jaz nisem nikoli premagal strahu pred matematiko. Čeprav sem imel pozneje priložnost spoznati, da je tisto, kar se imenuje znanje, le blaga človekova tolažba za splošno nemoč ter da se lahko človek povsem svobodno in brez usodnih posledic sporazumeva tudi z neznanjem in v neznanju. Vendar pa, temu spoznanju navkljub, pred kakim matematičnim grafikonom, formulo in nalogo ne preneham čutiti strahu in spoštovanja, prav tako kot ga ne preneham čutiti pred policijo. Verjamem, da vsaka stvar daje užitek, naj si bo konkretna ali abstraktna, pa vendar mi pri sebi nikoli ni uspelo naslutiti užitka lepote matematične formalizacije. Samo strah in spoštovanje. In kot pravijo, strah in spoštovanje ne pomenita kakšnega posebnega užitka.

Zdi se, vsaj tako sem si razlagal, da sem v oblasti materialne domišljije, ki je, prav posebej, nasprotna matematični in ki povsod podtika telo. Bitje materialne domišljije vse besede zamenjuje s telesnim, če pa tega ne more, jih zavrže in v njih ne vidi nobenega dogodka.

Paralelnost teh dveh imaginacij je bila vedno spoštovana in upoštevana. Tako se je, recimo, Bog iskal prek dokazov, vendar pa se je iskal tudi z

neposredno telesno domišljijo – z romanjem, pri katerem noga in telo odkrivata misel, v katerem hoja postaja misel: tisto, česar noga ne začuti, glava ne doume.

Mogoče je romanje nižja vrsta pobožnosti, vendar sem jaz samo romar, narava romarja, in sem nagnjen k temu, da verjamem Pascalu, ki zahteva, da se spoznava in zaznava s telesom: "Takoj bi se odrekel užitek, pravijo, če bi imel vero. Jaz pa jim pravim: Takoj bi dobili vero, če bi se odrekli užitek." Mogoče je prav zato Pascal zapustil matematiko in prešel na drugo stran, k drugi vrsti izkustva.

Toda tudi če vemo, da naše sodelovanje pri kakem izkustvu ni nujno, se je težko pomiriti z obstojem celotnega jezika, ki je tu, poleg nas, a nam je popolnoma nerazumljiv.

Verjetno, vsaj tako sem mislil, ni nujno, da se matematika, podobno kot tudi druga področja, izčrpa in zaobjame, s tistim, s čimer se ukvarja. Zagotovo se mi vse to samo zdi tako abstraktno in treba. Verjetno mora obstajati vsaj en telesni zakon tudi zanjo. Tudi pri njej je potrebno najti, ne težeč za tem, da bi se strokovno spoprijeli z njo, ta del, v katerem obstaja osebni zaimek v vokativu, ki se nanaša name – TI! Toda kaj to je? Kje to je? Strah in nelagodje sta najmanjši in najneugodnejši dialoški stanji. Kako in kam se podati?

Svoj čas sem se srečal z *Evklidskimi pesmimi* Eugena Gullevica. Pesnik, ki je evidenco in neevidenco vedno spravljal v povezavo s telesnim in prostorskim, je napisal knjigo pesmi o geometrijskih definicijah in likih. Verjel je, in to tudi povedal, da je vsaka, tudi tista najstrožja definicija pravzaprav antropomorfna in da je vse, kar se vidi in česar se ne vidi, pravzaprav samo neka telesna situacija. V enostavnosti teh pesmi, želji pesnika, da se ne okrašuje neokrašeno, je vsekakor nekaj lepega, toda beroč jih, se nikakor nisem mogel znebiti občutka svoje odvečnosti, osame in jalovosti. Kaj lahko človek počne s krožnico, tako čisto in popolno? Ker se počutim kot skupek nekih majhnih neredov, bi mogoče ta čistoča, brez želje za mojo popolno preobrazbo, lahko zahtevala, naj izginem, naj se me uniči, ali vsaj poniža?

Vendar, zdaj prihaja neki VENDAR in zaradi njega pišem ta zapis. Torej: Vendar prelistavajoč knjige v knjigarni, to je skoraj isti užitek kot brati jih, sem odprl knjigo z naslovom *Kaj je topologija*, ki sta jo napisala

ruska matematika Boltjanski in Efremivič, izdala pa jo je *Šolska knjiga* iz Beograda v zbirki *Moderna matematika*. V njej je tudi poglavje o vezeh, v katerem je tudi nekaj risb. Moram reči, da v tistem trenutku in v tisti knjigi nisem pričakoval vezi. Moje celotno otroštvo, kot tudi otroštvo mnogih drugih, se je vrtelo okrog vezi in vozlov: vse so nas nekam vodili in nekam pripeljali. Seveda sem knjigo kupil. Razlog ni bil niti malo znanstven. Toda zaradi vezi sem bil pripravljen knjigi oprostiti vsakršno abstraktnost, oprostiti ji, tudi to, da me v njej ni, ker, po drugi strani, prav zaradi teh vozlov, malo sem.

Toda vozli ne bi bili vozli, če na njihovem koncu ne bi bilo trnka. Prvi trnek je bil to, ker sem knjigo kupil, drugi pa to, ker sem jo začel prelistavati in brati, bolje rečeno, "brati".

V delih, ki so mi bili razumljivi, na krajih, kjer so bile razlagane neke obče misli topologije, in tudi v risbah, se mi je prvokrat ob takšni knjigi zazdelo, da prelistavam nekakšno knjigo poezije. Zelo verjetno je, da se vsa ta znanost, gledana od znotraj, iz svojih metod in specifičnosti, predvsem zato, ker je šlo za lažjo knjigo, zdi drugačna in nima mnogo tistega, kar sem jaz v njej videl. Pričakoval sem tisto vrsto sinonimnosti, tako značilno za matematiko, tisto neprozornost in fiksiranost risb in barv, vse to je sicer obstajalo, vendar je obstajalo tudi majhno okno, namenjeno igri v neznanju.

Topologija, če sem dobro razumel, ima že po naravi definicije za matematično znanost maksimum konotativnosti. Njena osnovna ideja je ideja o geometrijski nepretrganosti, kontinuiteti, ki temelji na nazornosti. Definicije so tisto, kar osamlja pojave, stvari in oblike. V definiciji je tako trikotnik samo trikotnik in krožnica samo krožnica, in malo verjetno bi bilo, da bi se v takšni situaciji trikotnik in krožnica drug drugemu približala. Lahko bi rekli, da so definicije kafkavska stvar. Topologijo pa zanima, po čem in kako se te geometrijske nazornosti lahko povežejo in preslikajo; kako se lahko pretaplajo in sestavljajo posamezno skupnost.

Že pred tem pa sem prebral nekaj lepih stavkov nemškega matematika in logika Gottlieba Fregeja: "Geometrične zakonitosti obvladujejo vse, kar se lahko razume kot prostorska intuicija, ne glede, ali gre za nekaj resničnega ali pa za nekaj, kar je plod naše domišljije. Najbolj divja verzija delirija, najbolj smeje izmišljive legend in poezije, kjer živali govorijo in zvezde stojijo, kjer se ljudje spreminjajo v kamen in drevesa v ljudi, kjer se

utopljenci rešujejo iz močvirja z vlečenjem za svojo lastno kito – vse to ostaja, če se lahko razume intuitivno, podvrženo geometrijskim zakonitostim." Toda ta Fregejeva stilna zanesenost se mi je zdela sumljiva. Kukajoč v topologijo in sluteč možnosti, ker mi skoraj vse manjka, da bi jo razumel, se mi Fregejeve besede zdijo nekaj več od oholosti kakega znanstvenika pozitivista.

In res, topologija kaže preveliko pripravljenost, da išče in najde invariante, homeomorfizme med bližnjimi in daljnimi oblikami in figurami, toda hkrati kaže, in to je njena najbolj poetična lastnost, da je homeomorfno tudi tisto, česar nismo nikoli slutili, ter da vse v določenem trenutku teži za tem, da bi se pripeljalo v zvezo. Ko se ta znanost obvezuje, da dokaže, zakaj dve figuri nista homeomorfni, ker v njenem temelju obstajata sum in upanje, da bi lahko bili, se znova znajdemo na področju želja poezije – vse nekako povezati in v vsem najti enotnost. Topološka percepcija, če sem dobro razumel, se trudi, da bi odkrila spremembo stanja, ne spremembe predmeta. Torej dobiček pri zamenjavi, ne dobiček pri premiku. Identiteta je največji sovražnik topološke slike.

Po topologiji bi bilo prihajanje rastlin enostavna in naivna topološka slika. Tu se ploskev iste, podobne in bližnje vrste naslanja ena na drugo, in se samo zaradi te velike podobnosti, skoraj identitete, začinja dogodek, rast.

Idealen cilj topologije same in tudi našega delovanja v njej je daljava. Ni neznano, kako se je to realiziralo v nedolžnejših časih. Bik z zemlje se je videl na nebu, devica tu je bila Devica iz zvezd med zvezdami, in vse to samo korak naprej, ali korak vstran, od koder smo dobili topološko intuicijo urejenih geometrijskih likov. V času, ki je imel več darov, je obstajala tudi znanost, ki je vse to (zemljo, nebo in geometrijo) povezovala s človekovo usodo – astrologija, prijateljica profanega čudeža, ker je bilo za njo vidno mišljenje s pomočjo narave.

Zaradi daljave in zaradi želje, da se stanja daljave vežejo, bi lahko rekli, da obstaja nekaj, kar bi lahko imenovali topološki spomin, nekaj, kar tej geometriji evidence dodaja komponento časa, po kateri vsako gibanje postaja mogoče.

Borges v enem izmed svojih esejev na podlagi svojevrstnega razumevanja časa (mogoče svojega lastnega) prinaša primer iz Svetega pisma. Po njem

sta Adam in Kristus (zadnji Adam) ena in ista oseba, drevo iz zemeljskega raja pa je isto drevo, iz katerega je bil napravljen križ, in bog je Adama ustvaril v istih letih, v katerih je umrl Kristus (v triintridesetem) itn. Niso povezane samo oblike. Povezane so tudi različne dobe, in to mnogo bolj čvrsto od oblik.

In če smo že pri Borgesu, ki ga nisem omenil slučajno, mislim, da se niti on niti njegovo delo ne moreta obravnavati drugače kot izraz topološke percepcije sveta. Pri njem je vse mogoče in pri tem ne odločajo niti čas, niti oblika, niti živo in neživo, niti izmišljeno in resnično itn, vendar pod pogojem, da ni nič nepovezanega, nič zunaj konteksta. Kontekst je tisto, kar kaj dela za resnično, ne pa dejstvo samo. Spajati mogoče in nemogoče, odpravljati samoto, ki tako ali tako ne obstaja drugje kot v nas in zunaj nas, to ne sodi na področje fantastike, ampak na področje evidence.

In končno, kaj drugega je film kot nenehna kontinuiteta (kontinent) slik, kjer se srečuje vse, kar se želi, in vse, kar se mora? Prava zmaga topološke percepcije.

Človek misli, da dela iz sebe, iz svojega duha. Bolj bo držalo, da se vse naslanja eno na drugo in da ustvarja povezavo, ki jo mi vidimo kot novost. Zvečine mi ne ustvarjamo, ampak zamenjujemo attribute, ki so okrog nas in v nas. Toda tudi zamenjevati v vseobsegajoči kontinuiteti je velika stvar!

To Mnogo je dosti manj drugačno, kot mislimo. V domišljiji in v življenju nimamo velikega razloga za diskriminacijo. Vse je lahko zamenjano in vse se lahko menja brez izgube.

Tako kot o tem govorim, bi lahko bil topografski premik tudi vrsta interpretacije. On je dogodek sam, vez med predmeti bolj kot predmet. Topografski pomik je mogoče tisto, kar se pri filmski montaži dogaja med montiranima enotama, to, kar vse dela mogoče: občutek, da napaka mogoče ne obstaja.

Ko sem nekoč prebral, da je Wittgenstein na smrtni postelji rekel: "Povejte jim, da sem preživel čudovito življenje," sem se spomnil tudi nekega napisa v Omišu, za katerega vem že od nekdanj in ga že dolgo nosim v sebi: "Hvala ti, Bog, ker sem bil na tem svetu." Meni se je takoj zazdelo, ne glede na prividno različnost teh dveh izjav, da gre za istega človeka. Zdaj vidim, da sem imel prav in da tu ni naključja.

Resda se Wittgenstein ne obrača na Boga kot Omišan. Obrača se na nekoga ob sebi, z željo da pove *njim*. Z malo dlakocepskega navora ne bi bilo težko pokazati bližnje zveze med tem *oni* in Bog: eno in drugo ostaja po njunem odhodu, eno in drugo je zunaj tistega, ki umira, enemu in drugemu se zahvaljuje itn. Toda nimam namena, da bi razlagal, tudi če bi bilo to mogoče. Lepota teh dveh citatov je v tem, ker tako nesramno in nepovratno govorita isto, ne da bi zahtevala odgovor.

Neki drobnjakarski glas nasprotuje: Vsak človek je neponovljiv in neprimerljiv! Tako se brani naša ničevost, strah, da te ničevosti ne izgubimo v širokem okrožju časa in prostora. Toda mit nas uči, in tako pravi tudi Borges, da ni nujno, da je tako. Samo nepomembna življenja, če takšna sploh obstajajo, so izvirna in neponovljiva. Fascinantna življenja se lahko ponovijo, ponavljajo in se morajo ponavljati. Še bolje povedano, odprti fascinantni življenji sta isti. Kot življenje Omišana in Wittgensteinovo.

Gledano od zunaj se Wittgensteinovo življenje, vsaj po pravilih neke stoične filozofske modrosti, ni zdelo posebno čudežno. Bil je apatrid, zunaj svojega jezika, s posebnim občutkom za neuspešnost in izjemnost posla s katerim se je ukvarjal (filozofija), bežal je pred vsem in se k vsemu vračal, nenehno ga je preganjal samomorilski demon, vse pri njem je bilo napor in fragment itn. Pa vendar je Wittgenstein, in ne nekdo srečnejši in bolj urejen, iz tega življenja in s tem življenjem naredil pozitivno bilanco – ni mu rekel ne; to je postalo tako običajno v zadnjem in predzadnjem stoletju. On vidi čudežno in živi čudežno patološko stran za stranjo, vsako narejeno iz nedolžne nemoči.

In kaj bolj normalnega bi bilo, da pod nekim tujim, izmišljenim imenom (in katero ime ni izmišljeno?) umre v Omišu, s tem spajajoč sever in jug, lucidnost in lagodno naključje. Treba je vedeti, da je umrl devetnajstega aprila, ko je sonce v Omišu blago in toplo in ko je takšne besede mogoče izreči.

Izbral, prevedel in spremno opombo napisal **Uroš Zupan**

Danijel Dragojevič je brez dvoma prvo ime sodobne hrvaške poezije, njena središčna točka. Rodil se je 28. januarja 1934 v Veli Luki na otoku Korčula.

Šolal se je na Korčuli in v Dubrovniku. Na Filozofski fakulteti v Zagrebu je diplomiral iz umetnostne zgodovine. Doslej je objavil knjige: *Želva in drugi predeli* (poezija), Matica hrvatska, Split 1961, *V tvojem resničnem telesu* (poezija), Naprijed, Zagreb 1964, *Svetilka in spalec* (poezija), Naprijed, Zagreb 1965, *Slabo vreme in drugo* (poezija), Razlog, Zagreb 1969, *Belo znamenje cveta* (poezija), samozaložba, Zagreb 1969, *O Veroniki, Belzebubu in trkanju na negotova vrata* (proza), Matica hrvatska, Zagreb 1972, *Četrta žival* (poezija), Naprijed, Zagreb 1972, *Prirodopis* (poezija), Biblioteka Teka, Zagreb 1974, *Izmišljotine* (proza), Naprijed, Zagreb 1976, *Doba karbona* (poezija), Cekade, Zagreb 1981, *Razsuti tovor* (proza), Nolit, Beograd, 1985, *Zvezdarna* (poezija), Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb 1994, *Cvetni trg* (proza), Dureux, Zagreb 1994 in *Hoja ob progi* (poezija), Matica hrvatska, Zagreb 1997. Če bi skušal z eno ali dvema podobama, mogoče asociacijama označiti Dragojevičevo poezijo, bi rekel, da je idealna kombinacija epifaničnosti in Mediterana, njegove svetlobe, vonja in miline.

K R I T I K A

Urban Vovk

Nadstropja nad življenjem

Uroš Zupan: NASLEDSTVO

ŠOU, Študentska založba, Ljubljana 1998 (Knjižna zbirka Beletrina)

Nasledstvo je četrta pesniška zbirka in skupaj peta knjižna izdaja (še zbirka esejev *Svetloba znotraj pomaranče*, 1996) Uroša Zupana, pesnika, čigar dosedanji opus, vsaj ne na straneh te revije, ni treba natančneje predstavljati, saj je ne nazadnje zanj prejel že tudi zvenečo narodno nagrado. Zbirka, ki jo imam pred seboj, je v tematskem oziru v marsičem prepoznavno nasledstvo *Odpiranja delte*, Zupanovega prejšnjega dela. *Avtobiografija*, ena izmed najznačilnejših pesmi *Odpiranja delte*, je celo izraziteje ponovljena kot otvoritvena pesem *Nasledstva*, s tem pesnik tako na oblikovni kot na vsebinski ravni (čeprav gre pri tem za različne poudarke) upesnjuje svoj duhovni kontinuum.

Avtobiografija je, še bolj pa njena vnovična uvrstitev na začetek *Nasledstva*, zagotovo ena bolj, če že ne najbolj samozavezujočih Zupanovih pesmi. "Vse napisano do sedaj je bilo prezgodnje, / življenje pred rojstvom, priprava in ugibanje ...", a vendar, čeprav se subjekt zaveda, da še nihče ni *prehitel osebnega časa*, obstaja nekaj, kar v pesništvu vselej *ostaja kot zanesljivo*, nekakšna tolažba pesništva, ki je v Zupanovi poetiki zaznana bodisi kot *prazna pokrajina in samotna veščina* bodisi kot ritualna potopitev *v središče skrivnosti*. V tem oziru *Avtobiografija* ponuja tudi paradigmatični in referenčni poetološki okvir predvsem zadnjih dveh Zupanovih zbirk,

čeprav že posamezni momenti *Reke*, ne pa ob tem tudi splošni vtis, nakazujejo avtorjevo nadaljnjo literarno-estetsko orientacijo. Ne bo odveč, če se spomnimo, kako je nastajala *Reka*: "Imel sem jezik, imel sem obliko, ki sem jo iskal osem mesecev in začele so prihajati pesmi. Prihajale so v točno določenih intervalih, kot plameni, kot zvezde so se prižigale v mraku in me obiskovale, jaz pa sem jih zapisoval in popisane liste zlagal." Tega opisa nisem izvzel iz sobesedila zato, ker bi skušal namenoma poenostavljati Zupanovo poetiko in estetsko iniciacijo, temveč sem le skušal že na začetku jasneje opredeliti in tematizirati svoje lastne bralne vtise ter začrtati prevladujoče prostorske obrise, ki mi jih, jezikovno in opisno – z nanašanjem in niansiranjem podob, posreduje branje nove Zupanove poezije.

Nasledstvo, ki poleg *Avtobiografije* prinaša še štirinajst novih pesmi, bi pogojno rečeno (na vsebinsko-izpovedni ravni) intuitivno lahko razdelil na dva različna tokova. Ob tem imam v mislih najprej tiste pesmi, pri katerih je močnejše začutiti eksistencialno stvarnost in tudi večjo jezikovno prizemljenost ter umirjenost, pesnikovo lastno zgodbo, ki jo je Zupan dejavno in subtilno izpovedoval zlasti v *Sutrah*. Znova se vrača v *Trbovlje* (tudi v uvodni pesmi *Suter Posvetilo rodnemu kraju*) z odlično istoimensko pesmijo, med močnejše osebno doživete in intimne sodita tudi *Štiriintrideset* in *Rojstni dan*. Najboljše so pesmi iz tretjega, zadnjega ciklusa, pesmi, ki izražajo in zbujaajo hrepenenje, zamaknjeno in čustveno navdahnjeno fascinacijo: *Drevo in vrabec* ("Tudi moja najvišja prošnja je / prošnja za luč. Samota je na svetlobi blažja."), *Hvar* ("Tu pozabljam, da bom na koncu verjetno / končal kot filozof, in spoznavam, da obstajajo / dnevi, močnejši od podob, s katerimi / jih opisujem.") in *Igranje Boga* ("Tudi jaz bi rad / položil dlan na vzhajajoči ženski trebuh, / na polne ženske prsi.")

Že v uvodu sem citiral avtorjev robni zapis k oddaljeni *Reki*, ta trenutek, ko vsebinsko razčlenjujem njegovo novo pesniško zbirko, pa naj bo pravi, da svoj razmislek dodatno utemeljim in dokončam. S tem namreč tudi prehajam k drugemu od razvidnejših in zaznavnejših vsebinskih zastavkov, izpisanih v *Nasledstvu*, ki ga spet najlaže vpeljem v besedilo z radikalnejšo Zupanovo poanto iz naslovnega *Nasledstva*, krajše pesnitve, ki ji tudi sicer v marsičem pripada osrednje mesto v zbirki: "Vsak pravi jezik / mora plavati nadstropja nad življenjem." Brez dvoma gre za eno

izmed variacij mistificiranja vloge pesnika ob nastajanju pesmi. Za eno izmed vizij, in Zupanova poetika je večinoma vizionarska (obsedenost s *koncem tisočletja* je le ena od njenih izrazitejših manifestacij), v kateri pesnik medij izpoveduje svojo pesem vizijo v sveti skrivnostnosti svoje lastne iniciacije, v zamaknjeni in težko berljivi posvečenosti jeziku, ki s šepetom prihaja iz *nadstropij nad življenjem*. Zato niti ni čudno, da je Zupan ključne pesmi v *Nasledstvu* karakteriziral z množinskim subjektom *mi* (*Temni angel, Dež, Konec tisočletja, Nasledstvo*). Še manj neopazni so ob tem njegovo poigravanje z metaforami (zaradi metafor), nekatere očitne jezikovne konstante in opisne predvidljivosti, tako pa se njegova pisava ponekod nedvoumno spogleduje z esteticizmom. Naj navedem samo najeklatantnejša primera take rabe metafor: "Megla je občepela / na nasipih rjuh." (*Temni angel*); "Noben ventil na zračni napeljavi / preteklosti ni popolnoma zaprt." (*Konec tisočletja*).

Ne glede na nekatere izrečene pomisleke in kljub temu, da sem posamezna mesta (predvsem obe pesmi drugega ciklusa) bral z distanco, Zupanovo *Nasledstvo* kot celota ne razočara, saj gre za zrelo pesniško delo, ki naredi korak naprej od *Odpiranja delte*. Na mestu je tudi vnovična umestitev *Avtobiografije* v nov kontekst, v *Nasledstvo*, s tem Zupan dopolnjuje in nadaljuje poetiko prejšnje zbirke in znova potrjuje domiselnost in preiščlenost v koncipiranju svojih pesniških zbirk (izjema je morda edino *Sonet v oktobru*, pesem iz tretjega ciklusa, ki med precej daljšimi pesmimi nekako ne funkcionira). Tako se *Nasledstvo*, katerega osrednji del je motivno-tematsko mistično privzdignjen, izteče v precej bolj intimistični intonaciji, s koncem pesmi *Igranje Boga*: "Kriteriji / iz umetnosti, preneseni na ljudi, zakrijejo / bistvo sveta. ... Obstajajo stvari v življenju, / pomembnejše od igranja Boga."

Samo Kutoš
Še kakšno vprašanje?

DUŠAN PIRJEVEC. Uredil Rudi Šeligo
 Nova revija, Ljubljana 1998. (Zbirka Interpretacije; 7)

Pred nami že tretji zbornik, posvečen Dušanu Pirjevcu-Ahacu (1921-1977), nedvomno eni izmed ključnih osebnosti povojnega slovenskega kulturnega, filozofskega in literarnega dogajanja. Prva dva zbornika (oba iz leta 1982) sta izšla relativno kmalu po Pirjevčevi smrti in sta v veliki meri še razkrivala številna področja njegove misli in dela, pričujoči zbornik pa je nastal ob dvajsetletnici njegove smrti; lahko ga razumemo kot reprezentativen prikaz tega, kar Pirjevčevo delo danes (še) pomeni v slovenskem prostoru.

Zbornik se začneja z odličnim biografskim esejem *Andreja Inkreta*: ta se zvečine posveča ključni življenjski izkušnji Ahaca, torej njegovi "partizanščini", aktivni udeležbi v narodnoosvobodilnem boju in revoluciji. S kombiniranjem "faktografskih" podatkov in citatov iz Pirjevčevih dnevnikov Inkret imenitno izriše njegov psihološki in filozofski razvoj od fanatične privrženosti revoluciji (a ne, kar je pomenljivo, popolne identifikacije z njo) do oddaljitve od nje in njenega prebolevanja - podoben razvoj bi lahko odkrili tudi v Pirjevčevem razumevanju razvoja romanesknega junaka. Zaradi sklenjenosti in sintetičnosti se bo moral z Inkretovim esejem (seveda tudi in predvsem kritično) soočiti vsakdo, ki bo hotel premišljati o Pirjevcu.

Obsežna razprava Ivana Urbančiča spada v sklop prispevkov, ki obravnavajo Pirjevčevo filozofsko misel. Urbančič najprej izčrpno povzame Pirjevčevo misel o revoluciji, ki se izteče v misel o dopuščanju biti in dejavni ljubezni. Urbančič kritizira marsikateri korak v Pirjevčevih izpeljavah in "zablodah", nasproti katerim postavi svojo misel (razvito v obeh knjigah o Zaratustrovem izročilu) ter kot alternativo dejavni ljubezni postavi stendhalovsko ljubeznivost (*amabilité*). V okviru tega besedila ni mogoče razviti temeljitega soočenja z Urbančičevo kritiko (vsekakor je njegov tekst pomemben prav zaradi tega, ker soočenje sploh omogoča), zato naj zgolj opozorimo na nemara ključno vprašanje: Urbančič govori o Pirjevčevi pozni misli o dopuščanju biti in dejavni ljubezni kot o "zablodah". Kot pa je znano, je Heidegger (v horizontu njegovega mišljenja sta se gibala tako Urbančič kot Pirjevec) v številnih spisih (na primer *O bistvu resnice*) govoril o filozofskih "zablodah" ne kot o navadnih napakah (ali kar "raztresenosti"), temveč kot o nujnih načinih dogajanja bitne zgodovine. V nasprotju s tem se zdi, da jemlje Urbančič Pirjevčeve zablode spet kot bolj ali manj razumljive (med poznavalci je tako ali tako že splošno sprejeto mnenje, da marsičesa filozofskega pri Pirjevcu ni mogoče jemati pretirano resno, ker je bil pač filozofski samouk, ki ni mogel vedno dojeti vseh fines) "napake". Ali je mogoče Pirjevčeve zablode misliti tudi drugače, bolj heideggerjansko, kot načine dogajanja bitne zgodovine?

Če ostanemo pri Heideggru: *Dean Komel* postavi Pirjevčevo mišljenje v kontekst Heideggrovega mišljenja na "koncu humanizma" in variira nekatere Pirjevčeve teme v (hermenevtičnem) kontrapunktu s Heideggrovimi. - Komelovo besedilo je zvečine afirmativno do Pirjevca, vsekakor pa ne toliko kot razprava *Valentina Kalana*, ki se začne s pravim, že kar začudujoče glasnim slavospevom vsem Pirjevčevim odlikam. No, da bi se ta izbruh kompenziral, je v nadaljevanju (resnici na ljubo zelo "asociativno" grajenega) besedila Pirjevec zastopan skoraj enako pogosto kot grške besede in Heideggrovi citati.

Eno od vprašanj, ki je vse življenje mučilo Pirjevca, je bilo vprašanje naroda, recimo v obliki vprašanja ohranjanja nacionalne identitete ob hkratnem vključevanju v vsezajemajočo planetarno povezanost sveta. (Morda lahko v tem vidimo simptom njegovega "prebolevanja" partizanstva: poskus, da bi iz partizanstva "izluščil" boj za Idejo, tako da bi od njega še vedno

ostala borba za ohranitev slovenske identitete.) Razsežnost "nacionalnosti" je obravnaval v tekstu *Vprašanje naroda*, razsežnost "planetarnosti" pa v *Vprašanju o poeziji* - poezija je pač dediščina vsega človeštva in zato transcendirna vsakršnen nacionalizem. Kogar zanima uvod v ti razpravi, naj si prebere besedilo *Iva Svetine*, ki ju dovolj natančno povzema. Svetina izrecno poudari (tudi iz lastne pesniške izkušnje), da Pirjevčeva teza o koncu "prešernovske strukture" velja še danes. - V nasprotju s "povzemalnim" Svetinovim tekstom je razprava *Dimitrija Rupla* napisana kot kronika nekega obdobja slovenske in tedaj še jugoslovanske kulture in politike: gre za oris ene najznamenitejših polemik pri nas, Pirjevčeve polemike s poznejšim predsednikom ZRJ Dobrico Čosićem. Rupel prikaže polemiko na ozadju takratne politične situacije, nakar jo postavi še v kontekst nadaljnega razvoja slovenske državnosti; tekst je dinamično napisan, tako da se bere "kot kriminalka". Na koncu pa se Rupel na temelju Pirjevčevih tez loti nekaterih aktualnih političnih tem, zlasti v povezavi s približevanjem Slovenije Evropski uniji. Kot enega redkih primerov reaktualizacije Pirjevca (pa čeprav v političnem kontekstu) je treba Ruplov poskus načeloma pozdraviti; žal pa moramo ugotoviti, da se ta poskus ni pretirano posrečil, saj (če nekoliko poenostavim) nasprotnike in skeptike do vključevanja Slovenije v sodobne integracije pavšalno označi kot ljudi, ki se bojijo, da bi v skupni Evropi izgubili "položaje", kar povezuje s slovensko zavrtostjo in hudobnostjo. Vsekakor pa lahko prav iz Ruplovega teksta vidimo, da je Pirjevčeva teza o "koncu naroda" ena njegovih najbolj spornih; vpraševanje o njej v trenutnem političnem položaju Slovenije bi lahko bilo izjemno produktivno.

Izredno malo je študij, ki bi jih lahko združili pod naslovom "D. P. - literarni zgodovinar": v to "poglavje" spadata le dve razpravi. Ker je bilo o Pirjevčevi teoriji evropskega romana že veliko napisanega, se *Tomo Virk* posveča precej zanemarjenemu vprašanju Pirjevčevega razumevanja razvoja slovenskega romana, ki pa je ostal zgolj v zametkih, tako da marsikatera teza še ni bila dokončno razvita. Čeprav je Virkov natančni prikaz omejen na "ozko področje" literarne vede, vsebuje (poleg Urbančičeve študije) morda največ kritičnih pripomb, kar je zborniku, ki naj bi interpretiral, ne pa zgolj povzema Pirjevčevo misel, lahko samo v prid. Zanimivo bi bilo tudi, če bi Virk nakazal, ali je mogoče razvoj slovenskega romanopisja po Pirjevčevi smrti sploh še razlagati z njegovim pojmovnim instrumen-

tarijem. - Tudi *Marija Mitrović* se posveča manj znanemu Pirjevčevemu delu, njegovi interpretaciji Andričevega *Mosta na Drini*, ki jo postavi ob bok velikim razpravam v *Sto romanih*; ob tem pa avtorica že opozori na nekatere pomanjkljivosti te interpretacije. Na koncu nakaže še pomen Andričevega dela (in Pirjevčeve interpretacije) v kontekstu vojne v Bosni.

Nenavadno visoko število prispevkov bi lahko združili pod naslovom (ki je sicer Osojnikov) "Zgodba o Dušanu Pirjevcu in meni". Kar šest avtorjev je izpovedalo svoje izkušnje in vpliv, ki ga je na njihovo življenje imelo druženje s Pirjevcem. Zato ni čudno, da je tudi urednik zbornika *Rudi Šeligo* sledil temu trendu. V prispevku so prikazani pogovori s Pirjevcem in njegov vpliv na Šeligovo literarno ustvarjanje. Zanimiv dokument za preučevalce Šeligovega dela, kakor tudi njegovega političnega delovanja kot predsednika DSP v času slovenske pomladi. - Kuriozum tega zbornika je prispevek *Denisa Poniža*: čeprav je osrednji del besedila namenjen Pirjevčevi razlagi slovenske poezije in proze, mu dajeta ton njegov začetek in konec, ki govorita o Poniževem stažiranju na Oddelku za primerjalno književost in njegovem skrivnostnem odhodu. Razlogi za ta odhod so zgolj nakazani, šlo pa naj bi za ideološko motiviran prisiljeni odstop. Kot že rečeno, govori Poniž zgolj v namigih, bralec pa se ne more znebiti občutka nekakšnega očitjanja Pirjevcu. Vsekakor lahko rečemo vsaj to, da bi bil po "dvajsetih letih" (to je naslov prispevka) Poniž že lahko določnejši, sploh pa je vprašljivo, ali je njegov tekst "interpretacija" Pirjevčevega dela. - Posebna skupina so teksti *Andreja Hienga*, *Iztoka Osojnika* in *Borisa A. Novaka*. Vsi trije obravnavajo človeka in profesorja Dušana Pirjevca na literaren ali vsaj "literarizirajoči" način (čeprav je Novakov tekst uvod v popis Pirjevčeve zapuščine, je vsaj njegov prvi del nekakšna pesniška reminiscenca nanj). Zato jih je tudi težje ocenjevati kot ostale prispevke, ki so teoretske ali kvečjemu esejistične narave. Še zlasti, ker je Osojnikovo besedilo sestavljeno iz odlomkov, Hiengov tekst ostaja bolj na ravni skice, Novakov tekst pa je priložnostni *hommage* velikemu učitelju. Zato lahko na tem mestu Hiengovo burkaško ironijo, Osojnikov filozofski tok zavesti in Novakovo patetično elegičnost zgolj omenim. - Nekakšna "sinteza" tega sklopa je tekst *Marjana Dolgana*, ki naj bi bil literarnozgodovinski prikaz literarnih upodobitev Dušana Pirjevca. Ta je kot mogočna osebnost vsekakor bil hvaležna tema za literarno obravnavo

tako s strani svojih prijateljev kakor sovražnikov. Jasno je, da je obdelava te snovi velik zalogaj, ki ga niti Dolgan ni mogel še opraviti v celoti, temveč se je omejil na najpomembnejše. Posebno vprašanje pa je narava njegovega spisa. Težko bi o njem rekli, da gre za analizo, interpretacijo in morda že tipologijo literarnih upodobitev "satanističnega profesorja" ali vsaj za suh "znanstveni" prikaz teh upodobitev, saj se Dolgan nenehno spušča v moralno in politično ocenjevanje piscev, zlasti tistih negativnih. Poseben ocvirek je tudi avtorjev, hm, ironični slog: jasno je, da se je literarnih napadov na Pirjevca lotevalo tudi več bolj ali manj sumljivih kreatur; jasno je tudi, da so to počele "v službi" prejšnjega režima. Če pa je vse tako očitno, ni jasno, zakaj je tu ironija sploh še potrebna? Ironija brez funkcije se lahko nevarno približa duhovičenju na pōdlagi samoumevnosti.

Na koncu zbornika je še popis Pirjevčeve zapuščine, ki je danes v dveh (!) zasebnih arhivih, ter bibliografija. Preseneča dejstvo, da ni bil niti eden Pirjevčev tekst objavljen v angleškem prevodu. - Knjigo žal krasi tudi precej površno opravljeno lektorsko delo.

Iz dosedanjega prikaza je razvidno, da zbornik zvečine povzema osrednje Pirjevčeve teze in oživlja spomine na njegovo kompleksno osebnost. Ti dve nalogi opravi zbornik *Interpretacije* korektno. Vendar se prav ob dejstvu, da se razen redkih izjem nihče izmed avtorjev ni posvetil problematizaciji (Urbančič, Virk) ali aktualizaciji (Rupel) Pirjevčevega opusa, z vso ostrino zastavlja vprašanje, kaj nam ta opus (sploh) danes lahko še pove. Zdi se namreč, da je za večino avtorjev zbornika Pirjevec nastopa v vlogi "duhovnega očeta". Vprašanje je, za kakšen odnos do očeta gre: ali za tako močno zaznamovanost z njim, da ni mogoč nikakršen simbolni očetomor ali za pietetnost, ki ne dopušča, da bi se o njem povedalo kaj kritičnega. A v obeh primerih grozi Pirjevcu, da bo postal del "panteona večnih in abstraktnih vrednot", o katerem je sam pisal v zvezi s Cankarjem. Da bo, z drugimi besedami, postal še ena svetinja slovenske literarne zgodovine, o kateri se bo govorilo od daleč in s spoštovanjem, brala pa se razen "po službeni dolžnosti" ne bo. Pirjevec bi se lahko tako spremenil v hvaležno temo za obmizne debate o tem, ali je bil zraven pri tisti zadevi s cigani v Kanižarici ali ne, kaj dejansko stoji za to ali ono erotično anekdoto in kaj je bilo s tistim škandalčkom, vse pa bi se sklenilo z ugotovitvijo, da je bil nesporno "velika figura".

Mislim, da je bil vsakdo, ki je kdaj bral Pirjevčeve interpretacije literature, najprej in predvsem očaran nad načinom, kako je znal postaviti prava vprašanja. In čeprav je bralec pozneje odkril, da se z marsičem ne more strinjati ali da morabiti kritičen, bi si moral še vedno kot zgled ohraniti Pirjevčevo zmožnost odkrivanja vprašanj, ki nam jih zastavlja literatura. Enak odnos moramo imeti tudi mi do njegovega opusa: poskušati moramo odkriti, kaj je v njem še vprašljivega, natančneje, katera vprašanja zastavlja ta opus *nam*. Izročilo Dušana Pirjevca bo zavezujoče delovalo naprej le, če ne bo proizvajalo zgolj bolj ali manj korektnih povzetkov, temveč nas bo še vedno vznemirjalo s svojo vprašljivostjo.

Nataša Bavec
Sporočilo oblike

Boris A. Novak: PO-ETIKA FORME
Cankarjeva založba, Ljubljana 1997

V zadnjih nekaj letih se je Novakovo (izvirno) ustvarjanje dokaj ostro polariziralo na beletristiko in znanstveno delo oziroma je moral, kot pravi sam, "spoštovati, ljubiti in ubogati oba svoja demona, demona poezije in demona teorije", s svojo zadnjo knjigo pa je, vsaj na prvi pogled, osvojil še hibridno področje med literaturo in literarno vedo, esejistiko. *Po-etika forme* je zbirka tekstov, nastajajočih od srede osemdesetih let, za večino katerih je značilno izogibanje suhoparnemu, objektivističnemu znanstvenoteoretičnemu razpravljanju; nadomeščajo ga jezikovna uglajenost in dovršenost, svobodnejši, ponekod tudi osebnostno doživljajoč, ali pa lahkotno pogovorni slog in ton. Toda če se držimo ožjega, teoretično natančnejšega pojmovanja eseja kot (pol)literarne miselne proze, za katero sta bistvena skrajno sproščen subjektivizem ter oblikovanje tem iz neposrednega avtorjevega doživetja in izkušnje (J. Kos), zlahka ugotovimo, da so besedila nasploh res zaznamovana z esejističnim stilom, vendar se v osnovi še vedno strogo navezujejo na čisto znanost, teorijo in zgodovino, zato bi jih z večjo upravičenostjo prištevali k literarnim interpretacijam, portretom in analitičnim študijam. K pravemu eseju verjetno sodita samo uvodni spis *Prevod – salto immortale* in morda še sklepni z naslovom *Poezija med čudenjem in trivialnostjo pri-*

čakovanja, čeprav je tudi ta bližji polemiki. Notranji ustroj tekstov seveda pogojuje njihova funkcija: Novak jih ni pisal kot intimna razmišljanja o življenju, sebi, svetu in umetnosti, temveč so nastajali kot študije – spremne besede ob izidu pesniških zbirk domačih ali tujih ustvarjalcev oziroma kot predavanja za znanstvene in kulturne institucije. Tako tudi zadnja knjiga – v skladu z avtorjevo temeljno naravnostjo v zadnjih nekaj letih – ostaja v domeni demona teorije.

Naslov knjige, ki aludira na Valéryjevo sintagmo *etika forme* (z njo je označeval teženje polpreteklih pesnikov k formalno-estetski popolnosti poezije), lakonično označuje avtorjevo temeljno raziskovalno usmerjenost. V številnih razpravah, ki osvetlujejo poezijo domačih in tujih pesnikov v širokem razponu literarnih obdobj in smeri, od trubadurske lirike do modernističnega neoavantgardizma, je osrednja tema tisto, kar navadno imenujemo zunanja forma besedne umetnine; gre za verzologijo, pogosto obravnavano s komparativnega stališča, za vprašanja verzne ritmike, principov verzifikacije pri različnih narodih, evfonije ter pesniških oblik oziroma njihovega prenosa iz izvornega v drug(ačen) jezikovni prostor. To pa še ne pomeni, da se Novak posveča zgolj tehnično-formalnim vidikom poezije in docela zanemarja vsebinsko, snovno-idejno plat. V nasprotju z običajnim pojmovanjem zunanje forme kot nečesa (relativno) neodvisnega in ločljivega od vsebine, avtor (nekoliko po vzoru ruskih formalistov) zagovarja stališče neločljive povezanosti, soodvisnosti zunanje in notranje oblike (vsebine), oziroma ju pojmuje kot enoten ustvarjalni princip. Če uporabimo Novakovo lastno, poetično izraženo formulacijo, se njegova temeljna teza glasi, da "pomen besede zveni in zven pomeni"; zunanja forma ima vedno določeno pomensko-sporočilno funkcijo, prek nje se odkrivajo tudi elementi pesnikove poetike.

Prvi tekst z naslovom *Prevod – salto immortale* je – kot je že bilo omenjeno – verjetno edini, ki ga lahko z vso upravičenostjo uvrstimo med prave eseje. Posvečen je načelnemu razmisleku o prevajanju, to pa je zaradi narave predmeta (interpretacije pesniških besedil Verlaina, Mallarméja in Valéryja ter primerjalnega raziskovanja verzoloških vprašanj) seveda razumljivo. O tej problematiki razmišlja tudi s subjektivnega stališča, teoretična diskurzivnost se nenehno dopolnjuje s podajanjem osebnih izkušenj in doživetij. Osrednje vprašanje, okoli katerega kroži Novakova misel, je,

ali je v prevodu mogoče na estetsko enakovredni ravni poustvariti poezijo ali pa je neizogibno, da se pri tem izgubi večina njene umetniške vrednosti in je torej prevod salto mortale. Glede tega na novo opredeljuje pojma prevod in prevajalec; Novak razširja njun pomen, saj meni, da je prevajanje pravzaprav sleherno ustvarjanje, prevajalec pa vsak umetnik, saj na ontološki ravni iz nič ustvari (prevede) bivajoče, na psihološki pa prevede svoj notranji svet v zunanjo realiteto, umetniško delo. V ožjem pomenu sodi k prevajanju vsak prenos estetske ali drugačne informacije iz izvirnega v drug jezik, torej tudi adaptacija tujih verznihi tipov in kitično-pesniških oblik, neločljivo povezana s specifikami posameznih jezikov, ki določajo principe verzne ritmike in evfonije. Primerjalno analizo učinkovanja zvočnih stikov v različnih jezikih Novak izpelje ob primeru asonance; tako eksplicira učinkovanje asonanc v romanskih jezikih (španščini) in v slovenščini, recepcija japonske pesniške oblike – haikuja – pa ga privede do razmisleka o tem, ali je izvorno asonanco v drugem jeziku moč nadomestiti z drugačno glasovno figuro. Obema temeljnima verzološkima vprašanjema – ritmiki in evfoniji – se sintetično posveča pri obravnavi vietnamske pesniške oblike luc-bat, njene strukture in funkcioniranja v tujem (slovenskem) jezikovno-kulturnem kontekstu.

Tudi v drugem besedilu *Trohejski osmerek z otroškim krmarjem*, ki je po svojem notranjem ustroju značilna sistematična študija, so v ospredju komparativna verzološka vprašanja; posvečeno je analizi trohejskega osmerca in orisu njegovega zgodovinskega razvoja. Prvi razdelek študije je kritični razmislek o terminologiji, pri tem se izkaže, da je za pojem "trohejski osmerek" znanstveno natančnejši pojem štiristopični trohejski verz, saj sta enako legitimni tudi katalektična in hiperkatalektična varianta. Osrednji razdelek osvetljuje razširjenost in naravo trohejskega osmerca. Temeljna Novakova teza je, da gre za najpogosteje rabljeno in hkrati primarno ritmično formo slovenske poezije in slovenskega ljudstva, ki je zaradi bližine ritmu vsakdanjega govora pogosto ne doživljamo več kot izraz zavestnih umet-(nišk)ih teženj. Svojo teorijo utemeljuje z empirično metodo, a z dokaj nenavadnim dokaznim gradivom: z analizo ritma naključno zbrane otroške poezije, ki v celoti temelji na tem verznihi impulzu. Od tod sledi sklep, da je trohejski osmerek arhetipski verz Slovencev, skrit že v iracionalnih, nezavednih plasteh naše psihe. Hkrati pa s pomočjo primerjalne študije

romunskega etnomuzikologa ugotavlja, da pozna identičen ritmični vzorec otroška poezija domala celega sveta. Pri tem ostaja nepojasnjeno vprašanje, ki se nam vsiljuje skoraj samo od sebe, ali gre torej za temeljni verzni tip domala vseh narodov in jezikov ali pa je le Slovencem uspelo ohraniti stik s prvobitno formo in jo povzdigniti na raven umetniške produkcije. Problem je še posebno zanimiv zato, ker sta v zadnjem razdelku orisana geneza in historični razvoj verza (od prvotnega starogrškega in latinskega trohejskega dimetra, ki je s prilagoditvijo silabični in akcentuacijski vezifikaciji postal ritmična osnova viteških verzni romanov, trubadurske poezije, španskih romanc, krščanske liturgične himnike, vse do vagantske poezije) in se izkaže, da sploh ne gre za najstarejši, avtohtoni slovenski verz, kakor bi pričakovali; v srednjeveški ljudski poeziji je pogostejši jambski metrični vzorec, trohejskega smo sprejeli šele pod vplivom poezije iz tujega jezikovnega in kulturnega okolja.

Miniaturni orientalski pesemski obliki je posvečena razprava *Vsak jezik je haiku*. Po Novaku gre za neevropski pendant evropskemu sonetu, saj sta edini tradicionalni pesemski obliki, ki sta se uspešno upirali koroziji časa, tudi modernističnemu eksperimentiranju z zunanjo formo in favoriziranju prostega verza. S formalnega vidika sta za haiku po Novaku pomembni dve značilnosti. Prvič, japonska poezija temelji na silabični vezifikaciji, zato je za verz haikuja najpomembnejše število zlogov. In drugič, zaradi velike pogostnosti samoglasnikov japonsščina za dosego evfoničnih učinkov uporablja asonance, ne toliko vertikalne, ki so značilne za poezijo jezikov evropskih narodov, temveč predvsem notranje oziroma horizontalne. Blaglasje pogosto gradi tudi s pomočjo zvena konzonatov oziroma aliteracijo. Novak s primerjalno analizo Plamnovega in Ognovega prevoda Bašovega haikuja ugotavlja, ali sta prevajalca pri presaditvi te pesniške oblike v slovenski prostor ohranila izvorne zakonitosti in kakšne oblikovne spremembe je pri adaptaciji doživel izvirni slovenski haiku, kot sta ga ustvarjala M. Dekleva (*Mushi, Mushi*) in avtor sam (*Oblike sveta*). Očitno je, da se tudi v akcentuacijskem sistemu ohranjajo zlogovna pravila haikuja, ne da bi bila tako okrnjena njegova izrazna moč, po drugi strani pa je v slovenščini opazna tendenca k nadomeščanju asonanc z rimami, ki jih japonsščina ne pozna; Novak se zato sprašuje, ali je rimani haiku sploh še legitimna varianta te oblike ali pa je *contradictio in adiecto*. Podobne metamorfoze, ki ogrožajo

identiteto haikuja, se pojavljajo tudi na vsebinski ravni ter jih določujeta bistveno drugačna percepcija sveta in način življenja vzhodnega in zahodnega človeka.

Trubadurska poezija v literarnoznanstveno zamejenem pojmovanju, kot oznaka za pesništvo v provansalskem, natančneje, okcitansem jeziku, ki je brez dvoma agens postantične evropske literature, s kultom spiritualne ljubezni pa tudi celotne kulturne zavesti, je tema naslednjega besedila, s katerim se začenja niz zgodovinskih razprav. Študija je namenjena etimološki pomenski razlagi pojma trubadur, shematičnemu orisu provansalske kulture, vprašanju morebitnih arabskih vplivov pri genezi trubadurske lirike, načinu zapisovanja pesmi v *chansonnerijih*, notaciji in osvetlitvi sočasne recepcije. Srčiko razprave pa pomenijo biografski portreti treh velikih trubadurjev (orisani tudi s citiranjem odlomkov iz starih, mitologiziranih biografij, *vida in razo*), Guilhema, vojvode akvitanskega, Jaufréja Rudela in Arnauta Daniela; pridružujejo se jim Novakovi prevodi njihovih pesmi, dopolnjeni z interpretacijo, formalno analizo ter definicijo tipičnih trubadurskih pesemsko-kitičnih oblik (seksline) in lirskih zvrsti (*vers, canso*). Na koncu se Novak posveča še ahistorični razsežnosti pojma trubadurska poezija kot vsaki vrsti lirike, utemeljene na kultu čiste, poduhovljene in deificirane erotike kot apriorne in absolutne vrednote.

Glasba Verlainovih besed je prvič izšla kot spremna beseda k Novakovemu prevodu Verlainovih izbranih pesmi. V njej Novak predstavlja pesnikovo življenjsko in ustvarjalno pot skozi različna obdobja z biografsko metodo in s pomočjo historičnega konteksta dobe, v kateri je nastajala. Tako osvetljuje njeno verzno inovativnost, Verlaina primerja z Baudelairom, na splošno pa jo uvršča v okvir evropskega simbolizma, hkrati s pomočjo formalno-vsebinskih posebnosti te literarnorazvojne strukture razlaga tudi posamezne pesmi. Prav tu pa se zaradi znanih terminoloških nejasnosti pojavijo težave: Novakovo oznako lahko sprejmemo brez pridržkov, le če simbolizem razumemo kot zbirni, obči pojem za vse smeri in pojave literature fin de siecla. Če pa sledimo tradiciji slovenske primerjalne literarne vede, ki simbolizem definira ožje in hkrati natančneje, kot eno izmed treh smeri (poleg dekadence in nove romantike), bi ga le stežka povezali z Verlainovo poezijo. Zanj je namreč bistvena obnova metafizične transcendence, to pa simbolistični literaturi daje izrazito spiritualno naravo. Čeprav

se Verlaine, kot opozarja tudi Novak, v svoji programatični pesmi *Art poétique* načelno zavzema za nekatere značilno simbolistične poetološke postopke, se večina njegovih čustveno-razpoloženjskih in osebnoizpovednih pesmi v izrazitem impresionističnem stilu giblje v koordinatah dekadence in nove romantike. Temeljijo na neposredni, empirični resničnosti konkretnega življenja, četudi v še tako subjektivizirani podobi, so izraz doživljanj pesnikove notranjosti, duše, ne pa nadčutne onstranpojavnosti. Navsezadnje bi pravi simbolizem na formalni ravni verjetno povzročil lirsko impersonalnost, saj je zanj značilna izguba avtonomne in absolutne subjektivitete; prav nasprotno pa v središču Verlainovih pesmi vseskoz ostaja trden, tradicionalno izpovedni subjekt. Pesmi se na dekadenco navezujejo s senzualizmom, tako v pomenu prepuščanja čutni omami ob vtisih iz narave (ta v pesmi *Somrak mističnega večera*, ki jo Novak opredeljuje kot značilno simbolistično pesem, ostaja samo narava in se ne spremeni v slutnjo česa nadnaravnega) kot tudi erotični ekstazi in poudarjenim esteticizmom. Ta pa večidel vendarle ostaja v mejah klasičnega pojmovanja lepega kot harmonije, dovršenosti, pa tudi romantičnega načela naravne lepote in se tako močno odmika od značilno dekadencnega, pervertiranega esteticizma, kulta artificialnosti in negativne, apartne, bizarne, kaotične, razkrajajoče lepote; tako imenovana estetika grdega, ki jo navaja tudi Novak, se s posameznimi motivi in temami, kot sta trpki erotizem, povezan s smrtjo v *Serenadi*, umazano, kaotično, hrupno velemesto v nenaslovljeni XVI. pesmi iz cikla *Dobra pesem* in v *Charleroi*, pojavlja le v posameznih besedilih. Nadalje so za Verlainovo poezijo značilna dekadencna občutja melanholije, deziluzije, utrujenosti, gnusa, spleena oziroma ennuija, tudi želje po smrti, dekadencno obarvan pa je tudi amoralizem, ki pa vendarle ni tako hiperboličen, da bi lahko postal absolutna, samozadostna vrednota, kot je značilno za dekadenco; prav nasprotno, pogosto mu nasprotuje izrazit etični čut oziroma glas vesti. Če tvegamo in navedene značilnosti sintetiziramo v literarnozgodovinsko oznako Verlainove poezije, lahko rečemo, da je zanj skoraj docela neprimeren pojem simbolizem, da je nanjo sicer vplivala dekadenca, a se ni mogla do kraja razmahniti, saj jo pogosto zavira navezanost na romantično tradicijo in gre zato najverjetneje za simbiozo dekadencnih in novoromantičnih elementov.

Verlainovemu sodobniku Mallarméju je namenjena razprava *Glasbenica tišine*. Novak tako kot pri prvem tudi pri Mallarméju veliko pozornosti posveča biografiji, s katero interpretira tematske stalnice njegove lirike. Uvršča jo v okvir simbolizma, vendar je – v nasprotju z Verlainom – (vsaj eksplicitno) ne razlaga s pomočjo simbolistične duhovnozgodovinske in formalno-estetske strukture, čeprav bi bilo to pri Mallarméju več kot upravičeno; zaradi navideznega distanciranja od presojanja njegovega opusa glede na historični kontekst dobe se zdi, kot da so motivne, tematske in formalne specifičnosti, ki jih Novak postavlja v ospredje, Mallarméjeve avtonomne umetniške vrednote (nihilizem, absolut čistega Niča in depersonalizacija lirskega Jaza); pesnikovo inovativnost primerja in pojasnjuje tudi s tektonskimi premiki v razvoju novoveške filozofije. Kot nadaljnjo značilnost njegove lirike poudarja izrazit esteticizem, usmerjen zlasti v glasbo, zvočnost besed in nejasnost, ambigviteto, sugestivnost pesniškega jezika, ki se seveda kaže tudi v alogični, absolutni metafori. Kljub temu Novak formalno in vsebinsko analizira posamezno besedilo (na primer *Labodji sonet*), vendar tako, da upošteva njegovo pomensko polivalenco.

Tudi naslednja razprava obravnava enega izmed velikih pesnikov francoske lirike, Mallarméjevega učenca Paula Valéryja. V središče študije sta postavljena oris in hkrati tudi že razlaga Valéryjeve lastne, nenapisane poetike, katere najpomembnejša lastnost je po Novaku paradoksalnost (od tod tudi naslov, *Valéryjev paradoks*). Novak se najprej posveča genezi njegove poezije oziroma literarnim vplivom, zlasti Mallarméja (esteticizem oziroma načelo *poésie pure*, zvestoba tradicionalnim, formalno strogim pesniškim oblikam, napolnjenim z izrazito modernim občutjem sveta in človeka), nato pa vprašanju, v katerih pogledih se je od maestra oddaljil (povezanost s snovnim, empiričnim svetom, racionalizem). Nato sistematično razčleni antagonizme, ki strukturirajo njegovo poetiko: načelni racionalistični, intelektualistični teoriji pesniškega ustvarjanja, ki pa se v praksi ne more izogniti prepuščanju alogičnosti, nezavednemu, s tem pa tudi odprtemu, nejasnemu sporočilu, obnovi "zaprtih" konvencij klasicistične verzifikacije (uporaba aleksandrincev in klasične francoske ode), ki jih je moderniziral le z uporabo enjambementov, estetski kategoriji popolnosti in celostnosti v času fragmentacije sveta ter težnji po vrnitvi k primarnemu, predmetafizičnemu pomenu pojma *estetsko*, ki se kaže predvsem kot skrb za dognano

zunanjo formo poezije. Valéryjeve biografije se Novak loteva le prek narcisističnega kulta, ki je našel svojo literarno obdelavo v dveh pesnitvah (*Narcis govori* in *Narcisovi fragmenti*), študijo pa končuje s predstavitvijo njegovih manj znanih proznih del, esejističnega romana *Večer z gospodom Testom* in fragmentih dnevniških zapiskov z naslovom *Zvezki*.

Z razpravo *Skrivnost Murnovega petja* Novak zapuša evropske literarne okvire. Najprej osvetljuje recepcijo Murnove poezije v različnih obdobjih naše duhovne zgodovine in opozarja na preobrat v vrednotenju (Pirjevec, neoavantgardisti, monografska razprava J. Snoja), nato usmerja svojo pozornost na analizo evfoničnih struktur in verza njegove lirike. Zaradi občasnega prehajanja od trdnega lirskega Jaza k razosebljenemu (*Nebo, nebo*) ga označuje kot začetnika moderne slovenske lirike, njegove kratke, zgoščene pesniške oblike, naravnane k drobnim impresijam iz narave, pa primerja z japonsko tanko in haikujem. Murnov prispevek k razvoju domače poezije je po Novaku še toliko večji zaradi prve slovenske pesmi v prostem verzu (*Zima*).

Problematiki ritma sodobne poezije se Novak posveča ob analizi Udovičeve lirike. V študiji *Prostega verza ni!* V uvodu poudarja najznačilnejše tematsko-idejne sklope in ga predstavlja kot pesnika, ujetega v manihejski dualizem svetlobe in teme, življenja in smrti, vendar pa je pretežni del razprave namenjen formalni analizi Udovičevega pesniškega jezika na ravni ritmične in evfonične strukturiranosti verza. Ob predpostavki, da večji del Udovičeve lirike temelji na tako imenovanem *prostem verzu*, Novak polemizira s klišejskim razumevanjem metra kot sinonima za vezano besedo oziroma tradicionalno poezijo in njegovega oponenta – ritma kot lastnosti prostega verza. Meni namreč, da je ritem značilnost tako metrično vezane besede kot prostega verza, le da je pri tem organiziran bistveno drugače, to pokaže z analizo Udovičevih pesmi, napisanih v metrično-ritmično vezani besedi (na primer sonetov) ter pesmi v prostem verzu. Analiza razkriva, da je ritem tovrstnih besedil izredno regularen, saj imajo po večini prepoznavno metrično shemo. Pesem *Ogledalo sanj* na primer temelji na trohejski in jambski metrični shemi, pri tem se ritma prek enjambementa povsem naravno prelivata drug v drugega. Metrično podstat verzne ritma Novak ugotavlja tudi v drugih pesmih; tako je v zadnji zbirki metrična shema upoštevana kar v petinšestdesetih odstotkih vseh

pesmi. Sklep študije je dokaj presenetljiva verzološka teza, da prosti verz – če ga razumemo kot popolno neodvisnost ritma od metra – ne obstaja.

Celosten vpogled v poetiko Daneta Zajca prinašata razpravi *Pesem in človek ter Ritem pri Zajcu*. Prva, ki se po svojem notranjem ustroju, lahko kmamljajočem slogu in poetično obarvani asociativni skokovitosti približuje pravemu eseju, je namenjena vsebinski interpretaciji Zajčeve poezije. Novak jo zaradi stila (docela svobodno združevanje besed in absolutna metaforika) in tematskih značilnosti (odsotnost Boga, višjega smisla, občutje absurdnosti sveta) označuje kot modernistično prelomnico v razvoju slovenske lirike in neoavantgardistično predhodnico. Nato se posveča idejno-tematski razlagi posameznih pesmi in poudarja njihove najpomembnejše premise. Analizi forme, natančneje, stila in ritma Zajčeve poezije v različnih obdobjih ustvarjanja je namenjena naslednja študija. Čeprav so na vsebinski ravni že pri mladostnih besedilih opazne značilnosti radikalno moder(nistič)nega pesnjenja, je po Novaku forma Zajčeve zgodnje poezije še navezana na tradicionalno verzifikacijo, vendar se je že tedaj pokazalo, da se ne ujema z normami: na evfonični ravni uporaba oklepajoče rime, na ravni ritma pa trizložni oziroma daktilski ritmični impulz. V poznejšem obdobju ustvarjanja so vloge evfoničnih in ritmičnih elementov prevzele drugačne strukture: po Novaku so to številne retorične figure, ki jih – glede na sodobna teoretična dognanja – deli na makrostrukturalne (gradacija, personifikacija, paradoks, ironija in simbol) ter na mikrostrukturalne (anafora, epifora, geminacija, apostrofa, refren). Figure, ki temeljijo na ponavljanju, imajo po Novaku izrazito ritmično in evfonično funkcijo (nadomeščajo nekdanjo rimo), hkrati pa imajo tudi močno pomensko-sporočilno vrednost, saj so – tako kot rime – nekakšni "pomenski centri". Ponavljanje besed ali besednih zvez Zajc dopolnjuje s ponavljanjem glasov, pri tem sta najpogostejši glasovni figuri njegove zrele poezije aliteracija oziroma konzonanca. Analizirani pesniški postopki ustvarjajo izredno intenziven ritem, ki je po Novaku eden najpomembnejših faktorjev Zajčeve umetniške moči. Razpravo končuje analiza poetične drame *Grmače*, v kateri Novak interpretira diferenciacijo govora dramskih oseb na vezano besedo (poezijo) in nevezano besedo (prozo).

Sledi kratka razprava, namenjena formalni analizi poezije Tomaža Šalamuna. Novak ga najprej postavlja v literarno- in duhovnozgodovinski

kontekst, poudarja njegov radikalni odklon od tradicionalnega pesništva slovenske poeziji, nato pa se posveča manj raziskanim vidikom njegovega ustvarjanja. Novak polemizirajoč z aprioristično predpostavko slovenske literarne vede, da gre pri Šalamunu za destrukcijo zunanje forme, z analizo verznega ritma dokazuje njegovo navezanost na artizem predpisanih, kanoničnih veznih oblik. Presenetljivo veliko Šalamunovih verzov namreč temelji na jasno prepoznavnih metričnih shemah, to pa povzroča izredno močan ritem, ki ga ponekod intenzivirajo še ponavljanja besed, sintagem ali celih verzov.

Oživitvi nekaj desetletij stare neoavantgardistične poezije Iztoka Geistra Plamna, ki je pred dvema letoma izšla v novem izboru z naslovom *Plavje in usedline*, je namenjena študija *Poezija na robu besed*. Ker je bilo Geistrovo ustvarjanje tesno povezano z delovanjem ene redkih slovenskih pristno avantgardističnih skupin, OHO-jem, Novak najprej osvetljuje njegova estetsko-programska načela v širšem kontekstu socialno-političnih, kulturnih in literarnih procesov, opisuje nekatere značilne oblike njegovih manifestacij, glede ožje umetniške usmeritve pa se je po Novaku OHO gibal v koordinatah reizma, kamor uvršča tudi Geistrovo poezijo. Zaradi depersonalizacije, pa tudi vsakdanje stvarne, "banalne" motivike v manj znanih "priložnostnih" pesmih naj bi med predhodnike reizma sodil že Mallarmé, hkrati pa Novak ugotavlja specifičnost te smeri v drugih literaturah, vendar tako, da pri tem poudarja analogije in kontraste s slovensko različico. Izhajajoč iz predpostavke, da reizem pomeni radikalen obračun z literarno tradicijo zloma subjektivizma oziroma antropocentizma, s pojmi strukturalne lingvistike in poetike, pojasnjuje bistvene poteze Plamnove poezije: ta je po Novaku radikalno antimimetična. Plamnovo redukcijo sveta na stvarno pojavnost, izraženo s samostalniki, pojasnjuje z lingvistično ontologijo: poezija je govor samo-stalnikov (substantivov), tj. substance oziroma tistega, kar biva samo-stojno, neodvisno od vsega drugega. V nasprotju z ustaljenimi sodbami literarne vede Novak interpretira reizem kot pozitiven svetovni nazor: idejno namreč temelji na zenbudizmu in skuša s poetizacijo stvarnosti, v kateri človek izgubi svoj primat, saj postane enakopravna "stvar med stvarmi", preseči nihilistični, destruktivni humanizem. Hkrati zavrača tudi tradicionalno stališče o avantgardistični destrukciji forme ter dokazuje, da Plamnova poezija s številnimi tradicionalnimi postopki evfonije (bogastvo

aliteracij oziroma konzonanc, asonanc, včasih celo notranjih ali zunanjih rim) dosega izrazit esteticizem. Kljub temu pa kritično vrednoti prevlado reistične ideologije nad umetniškostjo literarnega dela in tako tudi Geistrove poezije: reistični teksti so a priori površinski, omejevanje pesniškega jezika na samostalnike seveda močno oži njegovo pomensko-sporočilno vrednost in zato "Plamnov reistični pesniški opus v današnjem času večinoma funkcionira kot poetika, ne pa tudi kot poezija".

Samosvojemu pojavu v slovenskem literarnem prostoru, pesniku Andreju Medvedu, je namenjena razprava *Poslušanje Medvedovih Videnj*. Novak skuša literarnozgodovinsko opredeliti njegovo poezijo, tako da opozarja na Medvedova avantgardistična izhodišča, vendar poudarja težavnost takšnega presojanja in se, pretežno s pomočjo formalne analize, osredotoča na njegove avtonomne umetniške značilnosti. Pri tem postavlja v ospredje skrajno zgoščen pesniški izraz, dosežen z eliptično sintakso in nominalnim slogom, ter metaforiko, ki pogosto preraste v večplastno simboliko. Analogije Medvedovi zgodnji poeziji išče v mistični liriki Williama Blaka, vendar hkrati ugotavlja tudi velike divergence: Blakova poezija je, kljub izraziti hermetičnosti in alogičnosti, še vedno racionalno razložljiva, saj skuša s simboli vzpostaviti zvezo z metafizično transcendenco, četudi v še tako subjektivizirani podobi, Medvedova pa naj bi bila rešena vseh vezi s tostransko ali onstransko resničnostjo, bila naj bi torej izrazito antimimetična, ujeta v jezik sam kot ontološko avtonomen svet. Po Novaku je Medved bližji tradicionalizmu na področju forme, saj je v večini verzov prepoznaven metrični ali ritmični impulz, evfonične učinke pa ustvarjajo pogoste aliteracije ali konzonance, včasih tudi notranje rime.

Zadnji tekst v knjigi, ta se – poleg omenjenega uvodnega besedila – še najbolj približuje ožjemu pojmu eseja, je razmišljanje o kočljivem pojmu trivialna književnost z naslovom *Poezija med čudenjem in trivialnostjo pričakovanja*. Članek je hkrati obračun z moralističnim pedagoškim vrednotenjem avtorjeve otroške in mladinske poezije. Novak očitke trivialnosti zavrača s psihološko-pedagoškega stališča (ignoriranje izrazoslovja, povezanega z genitalijami, ali pogovornih izrazov pomembno okrni otrokov doživljajski svet), hkrati pa kritično pretresa pojem klišejskosti, s katerim literarna veda navadno opredeljuje trivialno literaturo. Opirajoč se na izsledke recepcijske estetike in strukturalne poetike, poudarja inovativnost kot temeljni

princip novoveške estetike oziroma umetniškosti literarnega dela, ki pa ga skuša preseči osrednja teza komunikacijske teorije, tj. teorija relevance, s pomočjo katere Novak umetniško vrednost (otroške in mladinske) literature opredeljuje kot nenehen boj nasprotujočih si principov – horizonta pričakovanja in preseganja le-tega z novim sporočilom.

Kohezijska sila, ki združuje tematsko tako heterogene razprave v enotno knjigo, sta brez dvoma poezija in njena zunanja forma; kljub avtorjevemu obsesivnemu raziskovanju bratstva zvena (pesniškega izraza) in pomena (notranje forme oziroma vsebine), lahko na koncu iz celotne zbirke potegnemo posplošujoči sklep, da ima formalno-stilna problematika v večini esejev vendarle privilegiran položaj, včasih tudi na škodo vsebinskih in historičnih vidikov raziskovanja literarnih del.

Andrej Koritnik

*Vročično hrepenenje po enem
ali Kako se vse na tem svetu sfiži*

Rudi Šeligo: USLIŠANI SPOMIN

Nova revija, Ljubljana 1997 (Zbirka Samorog)

"Ko se Rudi politike utruji, naj Šeligo napiše novo knjigo." Ni še preteklo veliko vode, ko je v slovenskem literarnem prostoru završala ta prijazna želja. In beseda je meso postala: po šestih letih dejavnega družbenega delovanja v pisateljskem društvu, Slovenski demokratični zvezi, parlamentu in na nacionalni radioteleviziji se je Rudi Šeligo spet vpregel v jarem literarne ustvarjalnosti. Vrnil se je v naročje tistega, kar je konec osemdesetih (vsaj javno) zapustil. Kakor je bila Šeligova književna bera pred umolkom bogata z romani, novelami in dramami, tako je tudi po letu 1995, ko se je zgodil omenjeni 'ressurrecturis', njegova ustvarjalnost silna in sapo jemajoča: drama *Razveza ali sveta sarmatska kri*, roman *Demoni slavja*, izbor novel *Zunaj sije februar* in navsezadnje *Uslišani spomin* so nedvomni pričevalci pisateljeve vnovične vrnitve.

Poslednje izdano delo je *Uslišani spomin*, zbir štirih daljših novel, ki so bile napisane nedavno – novela istega poimenovanja je bila vključena že v izbor *Zunaj sije februar*, druge pa so prvič dane na svetlo. V vseh štirih zgodbah gre pravzaprav za podobno sporočilo: hrepenenje in teženje k absolutnemu, Enemu, transcendentno neoprijemljivemu, a vendar vročično

zaželenemu pripeljeta človeka k njegovemu propadu; hrepenenje se ne uresniči, posebnost in svojevrstna zaznamovanost Šeligovih literarnih junakov (s stališča sveta in ljudi) nista pogoj za doseganje takšnih metafizičnih entitet, ampak žalosten vzrok za takšno početje. Gre za ponesrečene želje ali izgubo iluzij.

Priznajmo, da se vse skupaj sliši zelo zapleteno in skorajda (ne)umljivo. Toda: naslovna novela nam pripoveduje zgodbo o Timoteju Vidrihu, ki je zaznamovan s šepavo hojo, pa hoče zato svoj presežek najti v Enem, ki ga sliši v nenavadnem violinskem zvoku – kljub povojnim vihram dobi violino, vadi in pili svoje znanje, a mu nekoč zaslišanega zvoka nikakor ne uspe ujeti. Nasprotno: vdati se mora vsakdanji profanosti in igrati pokvarjeno pozavno v pihalnem orkestru in še tu ga kmalu izključijo iz svojega kroga. Sčasoma se Vidrih odpove želji po čem absolutnem, zaposli se v tovarni, preživi dela polno življenje in ob koncu ne želi ničesar drugega kot "biti zdrav starec". Očitno je spoznal, da je takšno početje nesmiselno in vodi v deziluzijo, propad, ki ga lahko udobno presežemo. Nekaj podobnega nam pripoveduje tudi novela *Čudni spalci*, ki govori o bohemih in klatežih, zaznamovanih po svojem nenavadnem in za običajno pamet zgrešenem življenju: pijača kot način bega pred "pričujočnostjo", kakor Šeligo pravi resničnosti (del nje so tudi tako imenovani faktorji, ovaduhi prejšnje dobe, ki vohljajo za oporečniki), končno pripelje v spanec, najsi bo to v zaporu za streznitev, za šankom ali pri kakšni ljubeznivi stari damici. Anoreksična Jurka kot *Gallusova* hči Vidrihovo Eno poimenuje Morje in se pogumno odpravi na popotovanje skozi prostor in čas, da bi ga naposled našla, vendar ji ne uspe, ne, revica konča v blatu in gnoju, brezoblična in neprepoznavna tudi za mimobežna znanstvenika, "pasanta", ki jo odkrijeta in ugibata, kaj neki da je. Šeligo se kar dvakrat zapiše, da se vse na tem svetu sfiži, zato je tedaj jasno, da se omenjena misel povezuje z nedoseženim hrepenenjem po Enem, Morju ali preprosto po navadnih iluzijah, ki jih človek želi, a jih po Šeligovem prepričanju ne more doseči. Nekoliko je drugačna le zadnja novela *Piščal divjih bab*, ki se že z naslovom naslanja na nedavno pomembno arheološko odkritje prazgodovinske piščali v jami Divjih bab pri nas. Prazgodovinski omnivora je umetnik, ki prvi zaigra na piščal ne glede na to, da ga v naslednjem trenutku kruto pobijejo (umetnost je porojena iz herezije – pračlovek iz kosti posrka kostni mozeg, ki je namenjen obredu

Gospodarja živali; tako nastane piščal z odbitim spodnjim in zgornjim koncem ter izdolbenimi luknjicami). Zatorej je moralni zmagovalec s pogumom, ki si upa delovati proti sprejetim konvencijam družbe. Kakor koli že: treba je ponoviti ugotovitev Gašperja Trohe, da ti literarni junaki sledijo slovenski specifikiki, saj je njihova akcija že vnaprej ustavljena z njihovo zaznamovanostjo (razen v *Piščali divjih bab*).

Z vsemi štirimi pripovedmi je povezano tudi Šeligovo novo umevanje časa. Nanjo je posebej opozoril sam v televizijskem pogovoru za oddajo *Pisave*, prav tako pa tudi pisec spremnega besedila Andrej Inkret (ki ga je naslovil kot štiri novele, vendar je razpravljanja o njih nenavadno malo – samo stran in pol). Še v *Triptihu Agate Schwarzkobler* je čas razumljen kot "zdaj", ki je najpomembnejši. Toda zdaj Šeligo ne verjame v linearni potek, ampak koncentrični koncept časa, ko se dogodki, ljudje in celo literarni junaki ponavljajo – in s tem bojda pridobijo pri svoji resničnosti, če pritegnemo tudi Eliadejevo misel, da stvari v arhaični ontologiji dobivajo svoj pomen le s ponavljanjem. Zgodba o štiftarjih v *Čudnih spalcih* je samo pravzrok neke druge ponovitve, pisateljskega gibanja petdesetih let; prazgodovinski omnivora se spet vrne v podobi prav tako zaznamovanega čudodelnika Jurija; tudi ta literarni junak predstavlja Jurija iz drame *Svatba*, tako kot je Jurka ponovitev iste osebe iz *Demonov slavlja*.

Vsekakor pa je treba zgornji opis štirih novel razumeti kot avtorjevo navodilo, kako umevati njegovo literaturo; lepo in pregledno jo je razložil v navedenem televizijskem pogovoru. A vendar se tukaj pojavi prva in največja težava, kajti kljub vsemu je dosti bolje, če razumevanje prihaja od bralca samega, saj ne more pričakovati neprenehne avtorjeve pričujočnosti, ki bi mu, nevednežu, razložila, kaj je hotela povedati. Žal pa se naivnemu bralcu (saj ne moremo pričakovati, da bodo Šeligovo literaturo brali samo profesionalci, kajne?) pri *Uslišanem spominu* kaj hitro lahko zgodi, da se izgubi v poplavi pisateljeve stilistične in vsebinske prizadevnosti. Šeligov jezik je namreč namerno slogovno izpiljen, to nahajamo v spremenjenih besednih redih ("nje veje, njih zvok, po volji človekovi ...") in nenavadnih, pomensko nedružljivih besednih zvezah ("pozlačena kasetna domišljije, puhasto odskakujoče dogajanje ..."). Gotovo gre ceniti trud, ki je bil vložen, vendar pa se bralec le stežka prebije čez cele skladovnice jezikovne (ne)resničnosti;

včasih se zdi, kakor da bi rinil z glavo skozi beton. Žal je slog tista ovira, ki je skorajda ni mogoče preplezati.

Ugovor bi lahko bil seveda, da Šeligo s svojim jezikom konstruiral 'slonokoščeni stolp literature' (kakor je bilo že večkrat slišati); da se je navsezadnje odpovedal družbenemu aktivizmu in podelil slovenski literaturi, ki je toliko časa bila 'prešernovska struktura' v Pirjevčevem pomenu besede, njeno avtonomno vrednost ter da zato v tej prozi ni skorajda nobenih aluzij na sodobno življenje, kakor jih je bilo polno v romanu *Demoni slavja*. Tudi prav. Vendar pa se je bati, da ne bo Umetnik, zaprt v hermetični, morda celo larpurlartistični slonokoščeni stolp, zapravljal svoj pripovedni talent za jezikovne igrice s pomeni, umljivimi samo njemu in najbližjim posvečencem. Kaj pa bralci? Ali lahko (dobra?) literatura obstaja brez tretjega člana – tistega, ki bere? Kaj, če postane stolp nedostopna trdnjava za beroče? In če sprejmemo misel (brez posebnih dokazovanj), da je bralec vsekakor izjemno pomemben (tudi literarna znanost že piše recepcijsko usmerjene literarne zgodovine), potemtaka ni daleč sklep, da bo takšna književnost prej ali slej mrtva in živeča samo še v bujni fantaziji arhivov in zapisanih zgodovin.

Ob branju pa se nam postavlja še en problem: Rudi Šeligo je v pogovoru tudi dejal, da njegova proza ni nihilistična in pesimistična. Kljub temu pa novele zbujajo občutek, da spisi našega pisatelja vseeno govorijo o nihilističnih časih, ki menda še vedno strašijo po naših krajih, in o pesimizmu. Kaj niso Vidrihova vdanost v usodo, Jurkin žalostni in nečastni konec ter življenje zapitih bohemov v *Čudnih spalcih* nekaj žalostnega, tedaj pesimističnega? Morda. Vendarle pa so to že širša duhovnozgodovinska vprašanja, ki sem ne sodijo (bilo pa bi zanimivo premisliti na primer misel Slavoj Žižka, da je dandanes kriza vrednot že minila in da je mlada generacija nosilka neke nove etike, ki je poprejšnje niso poznale, ampak samo sanjale; ob tem se Žižek tudi sprašuje, ali ni mogoče "zlo v v samem pogledu, ki povsod vidi zlo?"¹).

¹ Prim. članek Slavoj Žižka *Kriza vrednot? Ne hvala!* v Sobotni prilogi Dela 3. januarja 1998 na strani 36.

Uslišani spomin je zbirka novel, ki – po Šeligovih besedah – sicer kažejo nujnost transcendence, hudo pa je, ko hoče človek visoke ideje uresničiti. Posledica je največkrat človekova nesreča. Vse to se da s trdom zares razbrati iz knjige, vendar je temeljna ovira jezik, ki ponekod postane namenjen samo še sebi. Žal prepogostokrat pozablja na bralca. Oscar Wilde je zapisal, da moralnih ali nemoralnih knjig ni. In še: "Knjiga je dobro ali pa slabo napisana. In nič drugega." Kaj bi rekel ob *Uslišanem spominu*, naj ostane odprto vprašanje. Vsekakor pa bodo šele čas in nadaljnji pripetljaji v slovenski literaturi pokazali resnično vrednost Šeligove proze in jo uvrstili tja, kamor si po svojem pomenu zasluži.

Primož Čučnik
Gombrowicz – Vaja v stilu

Witold Gombrowicz: DNEVNIK

Izbral in prevedel Mladen Pavičić, Nova revija, Ljubljana 1998
(Zbirka Pričevanja)

*Zavračam vsak red, vsako idejo
Ne zaupam nobeni abstrakciji, doktrini
Ne verjamem ne v Boga ne v Razum!
Dovolj mi je Bogov! Dajte mi človeka!
Naj bo kot jaz, kalen, nezrel,
Nedokončan, teman in nejasen.
Naj plešem, se igram, bojujem z njim!
Se mu pretvarjam in mu laskam!
Ga posiljujem, sem zaljubljen vanj,
Se ob njem ustvarjam vedno znova,
Oob njem rastem in tako rastoč
Sam sebe poročam v človeški cerkvi!
(Poroka)*

Pravzaprav sem ga zagledal, ko je, več kot trideset let pozneje, v Novi reviji izšla njegova polemika *Proti pesnikom*. Navdihujoča razprava med velikima osebnostma poljske literature, *modrim*, a *protislovnim* M.-jem in *neresnim*, *norčavim* G.-jem. Ker sem zmeraj bolj cenil M.-jevo proti-

slovnost in "modrost", nisem bil presenečen nad njegovim pokončnim in spravljamim zagovorom poezije. Zna se postaviti na distanco, občuti raznovrstnost človekovega doživljanja, išče pravo svobodo, ki ni izključevalna. Vendar G.. Zakaj G.. Kaj imam z njim? On je vendar nalašč "nižji". On se iz vsega norčuje, ničesar ne vzame zares, venomer *afne gunca*. Pri njem ni nobene resnosti – to ni nič – nikakršno branje, nobene resničnosti! *Ferdydurke* sem takrat odložil po petnajstih straneh. *Pornografija* je nedotaknjena stala na polici. *Le spremna beseda* h G.-jevemu prvencu je budila sume, čudno privlačnost, v njej je namreč kar mrgolelo odlomkov iz njegovega *Dnevnika*; strinjal sem se, sprejel sem, ja: "Lahkotnost – to je morda najgloblje, kar lahko umetnik pove filozofu." In potem so ga še vsi hvalili, ta *Dnevnik* – da je najboljši, kar je napisal, da v njem razloži svoje pisanje, razgrne svojo "filozofijo", da je zaradi njega sploh postal znan ... In kmalu berem: G. se upira, G. napada, G. je v opoziciji. G. dramatik, G. pesnik, G. je prežet z bolečino, G. brezčuten. G. nadrealističen, G. eksistencialen in spet G. se upira, G. se ne pusti, G. je nezrel, mladostniški, nepopoln; igra se, pleše, išče! G. pameten, G. neumen; G. resen, G. se valja od smeha, G. kljubuje, nič noče zares biti. G. je mladost. *Skrivalnice*, ki si jih izmišlja, so postale prepričljivejše od enovitega, jasnega, zrelega toka jezika in misli. Ocene, opažanja, misli natančnejše. Izrekle so več *resničnosti*. *Dnevnik* – tako drugačen od dnevnikov, ki sem jih kdaj prebiral ali si jih vsaj zamišljal – pa je postal naslov njegovega celotnega opusa. Ugotovil sem, da je tako romana *Ferdydurke*, *Pornografijo* kot drame *Opereta*, *Poroka*, *Ivona* (vse tri v zaprašeni formi gledaliških arhivov), novelo *Spomini Štefana Čarneckega* ... Da je skratka celega Gombrowicza mogoče brati kot *dnevnik*; začneš tam, kjer se ti odpre, in poljubno preskakuješ ta in oni del, nikdar se ti ni treba hvaliti, da si ga prebral od *začetka do konca*, saj je ves *nedokončan, nepopoln, nedozorel* – tako neusmiljeno človeški – da "nižjost" prek *stila* prehaja v "višjost". *Stil in forma* pa pri njem dobita čisto osebnotne poteze. Ne gre več za nekega pisca umetnika, ki je pisal to in ono in doživel posmrtno zmago, temveč ravno za Gombrowicza osebnost. Osebnost, kot sta v tem stoletju Bernhard ali Cioran.

Vendar je to znova svet, ki ga je Bog zapustil. Boleč, nejasen in iščoč svet. Ko G. piše *O Sienkiewiczu* (1953) pravi: "Ne slepimo se, da je literatura

in umetnost, kakršno trenutno imamo, stil. Kajti stil, oblika, lepota so lahko samo stvar duhovno svobodnih ljudi, ljudi, ki težijo k temu cilju z vso neizprosno in ki so dovolj drzni in strastni v svojem iskanju, da se ne ozirajo na nič in nas razgalijo tako, kot nas še nihče ni nikoli razgalil." Čeprav je G. pisal predvsem o poljski literaturi in o Poljakih, je s svojo zmago dosegel, da te besede, čeprav preslišane, odmevajo po vseh prostorih. G. idealist, ki je verjel, da bi – ko bi vlak zapeljal na drugačen tir – bolje razumeli "nepopravljivo razpoko med človekom in njegovo obliko, njegovim 'stilom'". Da bi ugledali Obliko, Formo kot tako; "da bi postala naša najpomembnejša skrb ne 'poljski stil', ampak naš človeški odnos do tega stila". G. filozof je hotel širše in dlje, proti novim plodnim mislim, novim miselnim odkritjem, novi lepoti ("toda resnične lepote ne moremo doseči tako, da zamolčimo grdoto"), ki jo je v poljski književnosti dušila Mickiewiczeva "obvezna" lepota. Tako postane v *Dnevniku* napad najboljša obramba, nezrelost največja zrelost, neumnost najpametnejša, necelotnost najbolj cela in narobe: "Bolj ko je pametno, bolj je neumno." G., ki je, kot pravi, mlad razčistil s svojim lastnim in poljskim katolicizmom, se izreče za ateista. Je to zadosten razlog za trditev, da zavrača vsako religioznost? Mislim, da bi bilo vredneje poudariti, da zavrača ravno *takšno* religioznost. Vendar v imenu česa? G., ki je preveč individualen za kakršno koli družbeno oznako, spet kljubuje, napada in razgalja. Hoče biti gol, svoboden, prost, na sebi noče imeti nobenega oblačila. Pa vendar je, kot v *Opereti*, človek nenehno pod masko, nenehno na odru, nenehno igra. In G. igra svojo igro, brezkompromisno zahteva *golega človeka*, tudi za ceno protislovja, ki ga zavrača (kot zgolj zoževanje); le tako mu uspe zadržati zavidljivo enotnost svoje osebnosti – stila in filozofije.

Pa vendar je ujet, v nasprotovanju svojega *jaza*. Kot je opazil Miłosz, je doživel protislovje (sam bi temu rekel poraz) ravno tam, kjer je največ stavil: v svojih romanih. Njegov *Dnevnik* je mojstrovina, ki navdušuje, čeprav je sam (po pregledu tretjega dela svojega dnevnika, v letih od 1961 do 1966) vanj zapisal: "Niti približno nisem zadovoljen ... Nisem znal primerno izraziti svojega prehoda iz nižjosti v višjost, tega prevekslanja iz nepomembnega Gombrowicza v pomembnega. Zadeva ni bila primerno obravnavana niti v duhovnem niti v družbenem pogledu ... Pravila lepega vedenja so se izkazala za močnejša. Vsakič, ko sem se dotaknil te teme,

mi je razpadla, izpuhtela, se skotalila v šalo, polemiko, navidezno samohvalo, trmo ... feljton ... Utrjena sredstva izražanja so prevladala. Energije, poguma, resnosti in bistroumnosti manjka tistim mestom mojega dnevnika, ki se dotikajo teh strun ... To je precejšen poraz – stilističen – oseben. In dvomim, da bi v prihodnosti še zgrabil tega bika za roge. Čas za to je minil." Vendar kljub avtorjevim pomislekom, *Dnevnik* navduši, ne *navdušijo* pa njegovi romani, ki jih je G. v dnevniku nenehno razlagal in dopolnjeval, tako da jih je danes skòraj nemogoče brati brez tega ozadja. Njegovi romani pač ne navdušujejo. In tu se je gotovo pojavilo protislovje, s katerim G. ni računal in se ga tudi ni zavedal. Jaz (bralec) pa ga lahko razrešim tako, da tudi njegov *Dnevnik* berem kot svojevrsten roman, saj so v njem kršena vsa pravila domnevno dnevniške oblike, in imam Gombrowicza za osebnost, sprejemem njegovo kritiko pisatelja.

Že od Nietzscheja naprej se, bolj ali manj uspešno, učimo brati občutljive in nenavadne osebnosti, ki presenečajo s svojo življenjskostjo, razglašajo *elan vital* in pišejo v ritmu neustavljivega nemira, ki je za Gombrowicza nekaj človeku najlastnejšega. Nekje piše: "Torej je zame vsaka težnja človeka po izstopu iz sebe, pa naj bo to čista estetika, čisti strukturalizem, religija, marksizem – naivnost, obsojena na fiasko ... In to težnjo po razčlovečenju (ki se je sicer sam lotevam) mora nujno spremljati težnja po počlovečenju, sicer resničnost razpada kot hišica iz kart in grozi utopitev v verbalizmu neresničnosti." Dokler se *nekdo* ne nastani v njej, je prazna. Gombrowicz je včasih zelo podoben Miłoszu, svojemu edinemu sogovorniku (ki se je znal toliko *dvigniti* ali pa *spustiti*) ob napadu na poezijo, slej ko prej napadu na vse odtujoče Forme obnašanja, pisanja ali mišljenja. Zahteva, da se jaz zaveda samega sebe in si upa napisati Jaz, ki je zanj fenomenološki eksistencial. Ni naključje, da v *Dnevniku* med vsemi filozofijami (ki pomenijo njegovo redno lektiro) najbolj pohvali fenomenologijo. Vendar je za Gombrowicza pomembno občuteno in nezaveščeno bivanje: "Zavest mora biti zavest občutljivosti, ne pa neposredna zavest bivanja." Toda kdo je ta *nekdo*, ki naj bi se nastanil v tiste strukture, konstrukcije, abstraktno obliko? "Če bi vendarle hoteli od mene najglobljo in najtežjo definicijo tega *nekoga*, za katerega pravim, da bi se moral nastaniti v tistih strukturah in konstrukcijah, bi preprosto rekel, da je ta nekdo Bolečina. Zakaj resničnost je to, kar se upira, se pravi,

to, kar boli. Resnični človek pa je tisti, ki ga boli". In najbrž je to pravo Gombrowiczevo jedro: medčloveška resničnost. "Ne zanikam, da obstaja odvisnost posameznika od okolja – toda zame je veliko pomembnejše, umetniško bolj tvorno, psihološko veliko globlje, filozofsko vznemirljiveje to, da človeka ustvarja tudi posamezen človek, druga oseba. V naključnem stiku. V vsakem trenutku. Z močjo tega, da sem jaz vedno 'za drugega', preračunan na tuje videnje, da lahko obstajam na določen način samo zaradi nekoga in za nekoga, da bivam – kot oblika – za nekoga." To je tudi pglavitna ideja *Poroke*, kjer je človek podrejen tistemu, kar se ustvarja med ljudmi, medsebojnemu ustvarjanju in spreminjanju. Zanj ni druge kot "zemeljske cerkve", kjer človeški duh slavi medčloveškega duha. Naslednje protislovje medčloveškosti pa je, da Miłosz zgornje verze iz *Poroke* uvrsti v *Antologijo povojne poljske poezije* in s tem Gombrowicza znova razgali (ravno tako, kot si je sam želel), ga iztrga iz konteksta in v njem pokaže pesnika, ki nemalokrat spregovori tudi v njegovem *Dnevniku*.

Vendar G. ni hotel biti preveč pesnik, ali preveč pisatelj, ali preveč filozof, ali preveč umetnik, ali preveč kar koli. Ko se je moral ukloniti družbenemu diktatu resničnosti, je to storil le v zameno za kljubovalnost, odpor in zanimivo, s pretanjenim občutkom, nikdar brutalno izzivajoč škandal. G. se je bojeval s svojo nepopustljivo moralno držo, s samo moralnostjo kot "*sex appealom*" literature. (Pri nas se je *Pornografija*, presentljivo, znašla v zbirki Dotik. Bralstvo je seveda ostalo nepotešeno.) *Lahkost bivanja* zanj ni bila nikdar neznosna, temveč prej *znosna*, plemiška, uglajena. "Jaz sem to opazoval od strani, izza druge mize v isti restavraciji." Ta stavek ponazarja G.-jevo distanco do samohvalečih se in razčevkanih diskurzantov. G. je "sramežljiv" in odmaknjen opazovalec. Pa tudi strasten udeleženec *nižjega* kavarniškega življenja. Ne ravno simpatičen, saj zna zabrusiti nazaj. In ta *mladi* G., ki je sam proti vsem, ki sprejme nižjost, da bi se lahko pozneje v svojih lastnih očeh povišal, ta mladostniški nergač in ironični stilist nima para v svetovni literaturi. Odlomki iz njegovega *Dnevnika* leta 1958, njegovo slovo od Argentine, njegovo srečevanje z Argentino, njegovi precizni, lucidni, duhoviti pogledi na Poljsko in svetovno literaturo, njegova strastna srečanja s svojim Jazom nimajo para v svetovni literaturi. In G. ima nekaj posebnih prednosti: je Poljak, Poljak na tujem, Poljak v zoprnem času in zoprnih razmerah, zelo odporen na mrz in na

vročino. In nekdo, nič kaj simpatičen morda, ki ne mara mlačne juhe. "Vedite, da se o meni ne sme govoriti na dolgočasen, navaden, vsakdanji način. To odločno prepovedujem. Zahtevam – zase – slovesno besedo. Tiste, ki si dovolijo o meni govoriti dolgočasno in razsodno, bom okrutno kaznoval: umiral jim bom v ustih in njihova gobčna odprtina bo polna mojega trupla."

Četudi bo tale *vaja v stilu* nekoliko ušla z vajeti, želim za konec postaviti še eno bizarno trditev. Mi namreč nimamo Gombrowicza, a vseeno ga imenujmo Šalamun. Različnost med njima je seveda očitna (že to, da je Šalamun *previsoko!*), a ko bi se zadrževali le pri razlikah, bi spregledali podobnosti: veliko mladostnost, razgaljenost in ostrino. Včasih isti ritem, ista vitalnost. In oba nosita največjo odgovornost. Šalamun je najbolj kriv za to (in ni bil še poklican pred najvišje, Prešernovo sodišče), kar je Slovenija danes: dežela luknjičave samostojnosti in krize duhovnih vrednot. Njegova prostost in neodgovornost, njegovo viharništvo je krivo. "Za to bi si rad izmislil še ne izmišljeno misel – ki mora služiti resnici, ne pa meni! Egoizem. Umetnik pomeni podrejanje resnice svojemu življenju, uporabljanje resnice v osebne namene," piše G..

Ko so Borgesa, ki ga je Gombrowicz v svojem *Dnevniku* večkrat uporabljal kot primer *pisatelja za pisatelje* – zgodnjega bralca, ki je vso svojo resničnost za življenje in pisanje načrpal iz knjig – nekoč vprašali: "Kaj mislite o Gombrowiczu?" orakelj ni odgovoril. Pač ni bil nagovorjen od te *filozofije nedokončanega, nepopolnega, nedozorelega*, je sklepal spraševalec. Kot bralec je cenil oba, zato mu je v ustih obležal grenak priokus. In res je vseeno, če je Gombrowicz v svojih delih nerazumljen, psovan ali pa skrčen na nekaj vpijočih poudarkov. Njegova vitalnost, bolečina, njegov boj ostanejo. Njegov jaz, v teh nenaklonjenih časih. Ta "jaz kljubovalen, jaz pošasten, jaz razigran, jaz utrujen, jaz živeči, jaz umirajoči". To ostane, čeprav samo za izbrance.

ROBNI ZAPISI

Aleš Debeljak: INDIVIDUALIZEM IN LITERARNE METAFORE NARODA. Založba Obzorja, Maribor 1998 (Znamenja, 133. zvezek).

Scela vzeto, knjigi vsebinsko ni kaj očitati. Snov je tehtna, tudi občutljiva, eseji pa so napisani tako, da se z njimi moraš strinjati. Večkrat moraš celo odobravajoče prikimati, občudovati avtorjeva promocijska prizadevanja in zavezanost izročilu ali stežka pogoltniti kakšno koščico svojega lastnega manjvrednostnega kompleksa. Vse skupaj je postalo že kar *samoumevno*. A vseeno nekaj moti! Pisec namreč ne zadene naslovne napetosti (ali ga ne zanima!), ki nakazuje razmerje med posameznikovim in skupnostnim odnosom do tega, čemur pravi *tradicija*. Kolikor pa jo izpelje, se mu ta izpeljava izpelje celo na "svojevrsten imperativ etične odgovornosti" (do tradicije), tega pa vsekakor ne bi pričakoval od avtonomnega avtorja. Od tod tudi vtis, kot da govori od *zunaj*, za tujega bralca, vse preveč pojasnjevalno, poznavalsko, programsko. Sploh se zdi, da rabi pisec "*etično*" v teh zvezah prej kot *človeško*, ne pa kot *literarno* ali celo *narodnostno* vodilo, čeprav po drugi strani nikjer ne osvetli, kaj je ta človek Slovenec ali kaj "posebnega, drugačnega in neobičajnega" bi lahko ponudilo svetu človeško-slovensko pisanje. Vsa napetost se izbriše. Skupnostna splošnost je zanj udobnejša od posameznosti. *Univerzalnost* raje prestavi na *tradicijo* in branje iz nje, kot pa da bi jo iskal v posamezniku; to *prepričljivo* utemelji

v svojih *analizah* osamljenosti na svetovnem književnem zemljevidu. Pa vendar; tu se našteva, hvali, samemu sebi dokazuje, banalizira ... Jaz teh argumentov ne sprejemem. S potrebnim spoštovanjem želim dodati še opazko, da tudi *stil* (in ta moti!) visoko patetičnih prišepetavanj pesnika sociologu, primerjalcu, zgodovinarju ni na ravni zadeve. Za Wittgensteinove tolikokrat omenjene "meje jezika" nisem prepričan, da so predvsem meje *obvladanja* slovenščine ali angleščine. Zagotovo pa vem, in to je vsa moja težava, da ni nobene razlike med ("etičnim") človekom, ki prebere samo "eno", in tistim, ki prebere "vse" knjige. In prav ta človek me zanima. Tega človeka pogrešam. Zato proti omahovanju med *prekleta splošnostjo* ("Mi, Mi, Mi") in posameznostjo postavljam brezpogojno posameznost. Samemu sebi ponavljam: "Slovenec si, zato si žalosten." (Primož Čučnik)

Aleš Berger: KROKIJI IN BELEŽKE. Založba Obzorja, Maribor 1998 (Znamenja, 131. zvezek). Med branjem Bergerjeve knjige sem se, ne vem zakaj, spomnil Jesihovih *Sonetov*, ki sem jih nekoč toliko bral, pa ne zaradi morebitnih očitnih *značajskih* podobnosti, sploh ne. Po mojem je bilo nekaj glede *krokijev*. Glede *beležk* pa se nisem nič posebnega spomnil, čeprav priznam – in si vzamem pravico, da tega posebej ne pojasnujem –, v njih sem začutil neke sorodnostne *značajske* poteze, to pa je zanesljivo merilo vsečne knjige. Predvsem pa je to fina, izpiljena, osebno napisana knjiga, ki jo lahko bereš podolgem in počez, ne nujno v isti smeri. Zdaj sem v zadregi: naj ponovim kako zanimivo zgodnico, dogodek, avtorjevo vživetje, razmišljanje ... Ne, ne znam se odločiti. Naj naključno izbrani stavki: "Ne ravno s smislom nabutan dan," ali "Moje štetje pivskih in nepivskih dni je dvorezno," ali "*Nick Cave ima sestro, ki mi je v tisti knjigarni poudarjeno naklonjena*" ... Zdi se mi dovolj skrivnostni, da pritegnejo. Za konec pa povem, da sem prebiral v hudih razmerah, pisal impulzivno (zato nejasnost, zunajliterarni motivi!) in si kar na kolesu izmislil sklep: knjigo sem rad bral in jo še kdaj bom. (Primož Čučnik)

Branko Gradišnik: LETA SEDMIH SKOMIN. Samozaložba, Ljubljana 1997. Gre za izbor rahlo popravljenih prispevkov iz kolumne "Prav nič zaupno", ki so izhajali v Sobotni prilogi Dela v letih od 1993 do 1996, opremljenih s spremljevalnimi "strogo zaupnimi opombami" in razdeljenih

v sedem pododdelkov ("gravitacijskih točk poosamosvojitvene zavesti"): hiša, kraj, jezik, politika, lahkovernost, občila in sprava. Knjigi, ki bi bila rada "blagodušna in ostroumna", to zvečine tudi uspe, ne nazadnje zaradi njene lastne tematizacije zagat, v katerih se zlahka znajde kolumnist, še posebno po tako dolgem času, namreč nevarnosti, da se mu pisanje sprevrne v ideološko obremenjeno karikaturu, ki se v sprotnem odzivanju na aktualne in manj aktualne dogodke zgolj postavlja "za" ali "proti". Avtor temu odpomore z uvedbo osebne note v pisanju, ki v svoji iskrenosti in prostodušnosti včasih kar osuplja, pri tem pa nikakor ne zapada v brezobzirnost, ampak zdrsne kvečjemu v prizanesljivo posmehljivost. Pri vsakem takem samopredstavljanju avtobiografske vrste se seveda nujno zastavlja tudi vprašanje samozavajanja, želje, da bi se predstavili sodobnikom (in zanamcem) v luči, v kakršni se pač želimo predstaviti; znamenit primer so Rousseaujevi spomini, v katerih zagrizenost, s katero pisec zavrača druge in uveljavlja svojo podobo samega sebe, meji že na grotesko. No, Gradišnik uporablja sebe bolj kot iztočnico, s katere se izstrelili na zunanje teme ali pa se vanje tudi mimogrede prikrade; z lucidno ostrino, ki je morda podložena z malce preveč evolucijsko obarvane psihologije, skače s kapitalске zanimivosti diet in evforije porabniške sreče na slovensko slovnico in kulturno politiko, rešitev mestnega prometa, množično kulturo, televizijsko zabavno industrijo, politične portrete in kaj še vse ne. Vse to v stilu, ki mu nimamo kaj zameriti; včasih za koga bolj, včasih manj zanimivo. Meni sami, če zdaj še sama pritaknem osebno noto, so morda najbolj povšeči takšni spominski drobcji, kot je zgodba o gladovalcu ob zasedbi Filozofske fakultete spomladi 1971 in o znamenitem profesorju primerjalne književnosti, ki mu "nič človeškega ni bilo tuje", pa je stopil pobljže in povprašal, čemu to; zadovoljen z avtorjevim odgovorom, da so gladovalčev najljubši roman *Besi*, je nato s pipo v ustih mirno odkorakal. (Seta Knop)

Roddy Doyle: ŽENSKA, KI SE JE ZALETELA V VRATA. Prevedla Tina Mahkota. Mladinska knjiga, Ljubljana 1998 (Zenit). Zgodba Paule, "ženske, ki se je zaletela v vrata" (ali je vsaj to povedala zdravniku vsakokrat, ko se je pri njem oglasila zaradi moževega pretepanja), se bo nemara začela zares zapletati šele zdaj, ko "vrat" ni več: ko je moža ustrelila policija med poskusom pobega (z avtomobilom, ki ga sploh ni znal voziti) s kraja zločina.

Tedaj pa se knjiga že konča; Doyle prikazuje Paulo natanko do trenutka, ko spozna, da moža ni več, ne kot resničnosti (navsezadnje ga je že pred letom pognala čez vrata) ne kot možnosti. Spopad z njeno "grozo praznine" si je nemara prihranil za katero izmed naslednjih knjig. Avtor kaže dokaj državljanskega poguma (zato je bila ženska v svoji domovini Irski sprejeta bolj protislovno kot prejšnja pisateljeva dela, recimo z Bookerjem ovenčani *Paddy Clarke*) in neverjetno sposobnost vživetja v ženski lik (ob prepričljivih opisih težav odraščanja bi bilo zanimivo prisluhniti mnenju zagovornic "ženske pisave"), ki jo prevajalka s skopo, nalomljeno Paulino prvoosebno govorico zgledno sloveni. Socialni realizem za konec tisočletja? (Zdenka Hribar)

Edward W. Said: ORIENTALIZEM: Zahodnjaški pogledi na Orient. Prevedli Lenca Bogovič et al., spremna beseda T. Brennan. ISH Fakulteta za podiplomski humanistični študij, Ljubljana 1996 (Studia humanitatis). Said, ki je mladost preživel v Palestini in Egiptu, svoj humanistični študij nadaljeval in dokončal v Združenih državah (tam je postal vnet zagovornik pravic Palestincev), je *Orientalizem* napisal 1977. leta. Knjiga, ki je želela (tudi ob naslonitvi na Foucaulta) razkriti modele naše vednosti o tako imenovanem 'Orientu', je bila seveda tudi močno osebno motivirana. Sicer se v *Orientalizmu* Said ukvarja predvsem z zgodovino evropskega in pozneje (zlasti po drugi svetovni vojni) ameriškega orientalističnega raziskovanja, poudarek v knjigi pa je na islamu (v poznejšem delu *Culture & Imperialism* iz leta 1993 je svoje raziskave razširil na indijski, daljnovzhodni, avstralski ter afriški in karibski svet, v njih pa se ukvarja predvsem z vprašanjem literarne prakse in s tem povezanega razumevanja kultur). Vso dediščino – od prvih študij, prevodov in interpretacij temeljnih del religij in kultur Bližnjega vzhoda in Azije vse do časa nastanka knjige – sam razume kot načine orientalističnih reprezentacij ("on je opazoval in zapisoval, kaj govorijo in kako se vedejo oni", str. 205), ki so motivirane z neizprosno zgodovinsko logiko kolonialnega gospostva Evropejcev nad drugimi narodi in kulturami. Če so Saidu mnogi očitali tendencioznost, pretirano obrambo islama, napačno razumevanje orientalističnega raziskovanja, tudi obrnjeni orientalizem oziroma okcidentalizem ipd., je bil vse to le neizogiben učinek avtorjeve artikulacije še danes izjemno aktualnih

tem. Kajti njegov namen v *Orientalizmu* ni omejen, kakor bi morda lahko mislili, zgolj s prostorom in časom, ki ju opisuje. Said orientalizma noče razumeti, in če želimo, *reprezentirati* enoznačno. Zaveda se, da je vsak, ki se ukvarja s fenomenom 'Drugega', tako ali drugače že obsojen na ponavljanje narejenih napak svojih predhodnikov, zaveda se tudi, da je tema, naj bo to kakršen koli '-izem' že, obsojena na bolj ali manj paradoksalno avtorjevo soudeležnost pri zadevi sami. Vrednost knjige, ki se vpisuje med prelomna dela na najširšem področju humanistike, pa je zlasti ta, da vseskozi opozarja na pojav in samoumevnost kakršnega koli epistemološkega fundamentalizma, maskiranega v formo jezika/misli, in stran za stranjo proizvaja strogo refleksijo našega branja vsake kulture. (Lenart Škof)

Slavenka Drakulić: OKUS PO MOŠKEM. Prevedla Sonja Polanc. Založba Rotis, Maribor 1998. Ni povsem jasno, zakaj se je hrvaška *Božanska glad*, kot se roman imenuje v izvirniku, spremenila v slovenski *Okus po moškem*. Zadeva s kakšnega freudovskega gledišča namreč še zdaleč ni nedolžna, saj je "slovenski" okus tu mišljen zelo "dobesedno", izvirna "božanska glad" pa skuša biti precej bolj simbolna, da ne rečem tezna. In slovenski domorodci niso ravno znani po tem, da bi bobu res rekli bob ali, denimo, okusu po moškem okus po moškem. Zato se utegne tokratni roman Slavenke Drakulić znajti tudi na marsikateri knjižni polici, ki sicer daje zavetišče povsem drugačnemu romanesknemu svetu: takšnemu namreč, kakršnega si večina bralcev bržkone predstavlja pod naslovom *Okus po moškem*. Tako daleč od resnice, da ji bližje sploh ni mogoče biti! Torej, prvoosebna pripovedovalka, Poljakinja zgodnjih srednjih let, se znajde v New Yorku na nekakšni jezikovni štipendiji, se tam strastno, usodno, nesmrtno zaplete z Josejem, še enim gostujočim študentom (saj veste, oba tujca v deželi tujcev itn.), antropologom, raziskovalno (a ne tudi dobesedno) usmerjenim v kanibalizem, vendar z eno samo napako: v domači Braziliji ga čakata žena in otrok. Jose ni moški radikalnih odločitev, zato postane predmet okusa oziroma kar okušanja. Saj ne, da v celoti konča v prebavnem traktu svoje ljubice, nekaj kosov ga leži razmetanega po okolici New Yorka. Okušan pa je ravno toliko, da je lakota, božanska lakota, potešena in da je, čeprav, priznajmo, v precej spremenjenem stanju, na koncu s svojo

ljubeznijo zlit v eno. Izbira torej ni *ali ona ali jaz*, temveč *ali jaz ali pa ti kot slasten kos (mesa)*. (Pina Kek)

Drago Jančar: GALJOT. Založba Wieser, Celovec 1997. Konec leta '97 je založba Wieser izdala lična paketa, ki sta najbrž računala na dva tipa recepcije: na narodnozavedno bralstvo, ki bi paketa posvojilo zato, ker prinašata Trubarja, Prešerna, Ernestino Jelovšek, Prijateljve kritične spise ... ter na tudi umetniško senzibilno bralstvo, ki se je nekaj let brezupno trudilo svojo knjižno polico obogatiti z najmenitnejšo povojno slovensko romaneskno klasiko, z Jančarjevim romanom *Galjot*. Mnoge bolj ali manj modre misli, ki so bile napisane o njem, spodbujajo – ali celo zahtevajo – nova branja in preverjanja in prav je, da se dolgo razprodani slovenski klasik ponatiskuje vsaj na kakih deset let, da je bralstvu in literarni vedi dostopnejši, vendar ponatiskovalcu slovenskega klasika ni ravno v čast, če svojega mojstra predstavi bralcu tako, kot da bi bil klasik nepismen: jasno, da Jančarja ne zadene nikaka krivda, če je *Galjot* ponatisnjen s povprečno tremi tiskarskimi napakami na knjižno stran, bralca pa takšen tekst pri branju vztrajno meče iz tira in mu pozornost z umetniške celote preobrača zgolj na jezikovno raven in njen nesprejemljivi natis. Pohvale vredno založniško podjetje je tako dobilo presneto grenak priokus. (Vasja Linzner)

Stanislav Kovač: ZAMOLČANE ZGODBE SLOVENSKE TRANZICIJE. Založba Mladinska knjiga, Ljubljana 1997 (Zbirka Premiki). Stanislav Kovač (1967) je znan predvsem kot novinar tednika *Mladine*, kamor je prišel osamosvojitvenega leta 1991, lani pa je prestopil med tako imenovane samostojne novinarje. Osemnajst zamolčanih zgodb slovenske tranzicije, ki pri samih temeljih načenjajo sicer precej bolj znano "zgodbo o uspehu", zvečine govori o nekdanjih znanih in velikih "družbenih podjetjih", ki so v novi *realnosti* postala predmet spornega, bolj ali manj – kot se temu pravi – "divjega" lastninjenja, nenadnega odliva kapitala v tujino, denarnih malverzacij itn. "Zgodbe" so sicer že doživele svoj uradni razplet in konec, neuradnega pa zapisuje Kovač; naslovi posameznih epizod slovenske tranzicije so v knjigi kar se da preprosti: *Slovin, Hit, Ljubljanska banka, Dadas, Grubelič, Tam, Videm, Smelt ...* In zdi se, da bodo te zgodbe tudi po izidu

Kovačeve knjige še naprej nesramežljivo kazale svoje "uradne" različice. Kovačeva knjiga namreč proti pričakovanjem v zadnjih mesecih ni vzdignila nič kaj dosti prahu. Sila zgodovinske pozabe in zavestne nevednosti je očitno močnejša. In očitno bi bilo tako tudi tedaj, ko bi Kovač skušal svoje "na terenu" pridobljene informacije poslati pred bralca v manj suhoparni slogovni podobi in ko bi poleg podajanja podatkov in iz njih izpeljanih sklepov nadgradil *Zamolčane zgodbe* s kakšno manj zamolčano, širše zastavljeno analizo konteksta slovenskega postkomunizma in novodobne prvotne akumulacije kapitala. (Pina Kek)

Lev Kreft: ZJEBAN OD ABSOLUTNEGA. Perspektivovci in perspektivaši: portret skupine. Spremna beseda Taras Kermauner. Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana 1998 (Mala edicija ZPS). Revija *Perspektive* (1960-1964) tako kot njeni predhodnici, *Beseda* in *Revija 57*, ni prenehala izhajati po "naravni poti" (ker bi se, denimo, kaka generacija utrudila in naveličala sama sebe ali pa, tudi mogoče, zato, ker bi se glavni urednik zaljubil in z denarjem za avtorske honorarje, tisk revije itn. svoji ženski kupil sadovnjak in traktor). Poglavje o biti in ne-biti omenjenih revij sodi v širšo zgodbo o povojnem odnosu med tako imenovanimi kritičnimi intelektualci in partijsko oblastjo. Ta je dopustila (ali celo spodbudila) ustanovitev vsake izmed revij, prej ali slej pa je njihovo izhajanje prepovedala oziroma onemogočila. Kreft je bil nekdanj funkcionar vladajočega režima, apologet samoupravljanja in kot profesionalni filozof zaposlen pri ideoloških aparatih države, v novi dobi parlamentarec, danes pa je profesor estetike na filozofski fakulteti. Tem biografskim dejstvom lahko dodamo to ali ono, jih, upošteva je usodo *Perspektiv*, razlagamo kot zgodovinsko ironijo (- "Partija" je revijo v starih časih odpravila, da bi jo lahko v novih retrospektivno in "objektivno" ocenila) ali pa v aktualnem kontekstu velikih menjav, prelomov in simbolnih, "spravnih" potez. Čeprav se Kreft dandanašnji profesionalno ukvarja z lepoto, je presenetljivo, da daje njegova knjiga poudarek predvsem ideološko-družbenim razsežnostim *Perspektiv* in perspektivovstva. Kot so že opozorili nekateri kritični kolegi, Kreft povsem ob strani pušča to, da je bila doba *Perspektiv* obenem tudi eno naj-produktivnejših literarno-umetniških obdobj v novejši slovenski zgodovini. Na straneh revije so bili med drugim natisnjeni nekateri prelomni

teksti Dominika Smoleta, Primoža Kozaka, Gregorja Strniše, Daneta Zajca in drugih, kar zadeva prevodno literaturo, imajo *Perspektive* zasluge za prvi natis Heideggra v slovenščini itn. Krefť napoveduje "portret skupine", vendar o vsem tem ne razpravlja. Raje obsežno razpreda o Lukácsu, umetniških avantgardah in drugih – glede na portretistično domačo nalogo, ki si jo je zadal – obstranskostih. Naslovno sintagmo, sposojeno sicer pri Šalamunu, lahko z malce domišljije razumemo tudi v tem pomenu, da so v trpnem položaju intelektualci, absolut pa je drugo ime za tisto realno zgodovinsko moč, ki se je nekdaj manifestirala v vladajoči in edini politični stranki. Glede na to, da so časi tega absoluta minili, je bila njegova absolutnost očitno le relativna. Kar zadeva intelektualce tukaj in zdaj, pa se jim pozna, da so zvečine brez perspektiv. (Ana Marija Hočevar)

Janko Kersnik: KMETSKE SLIKE; JARA GOSPODA. Spremna beseda Boris Paternu. Mladinska knjiga, Ljubljana 1998 (Zbirka Klasiki Kondorja; 26). Knjiga prinaša tisto, kar je pri Kersniku če že ne najboljše, pa vsaj najbolj znano in po zaslugi šolskih "domačih branj" tudi bolj ali manj utrjeno. Avtor naslova *Kmetske slike* je sicer Ivan Prijatelj – tako je leta 1905 v Kersnikovih *Zbranih spisih* poimenoval pisateljevih osem kratkih proz (v letih od 1882 do 1891 so izhajale v Ljubljanskem zvonu). Mesto, ki ga *Kmetskim slikam* navadno odmerja literarnozgodovinska nomenklatura, je tam nekje "med romantiko in realizmom". "Tam nekje" zato, ker ne gre več za romantiko, obenem pa še ne za polnokrvni realizem. Osem Kersnikovih "slik", pa tudi pisateljev opus nasploh, preigrava različne možnosti tega vmesnega položaja. Kratka povest *Ponkrčev oča* (1882) je, denimo, moraliteta, še močno oprta na pripovedno tradicijo, v *Kmetski smrti* (1890) pa Kersnik učinkovito redkobesedno, trezno in brez kakršnih koli zastranitev upodablja t. i. življenjski realizem umirajočega kmeta in nasploh kmečkega življa: "Preden so izmolili nekaj očenašev za verne duše v vicah, imel je Planjavec vse zemeljske skrbi in bolečine za sabo. ženske so jele jokati, moški pa so se razšli na vse kraje." Takoj nato v zadnjem odstavku te kratke pripovedi sledi "metafizična" nadgradnja, ki se skuša na podlagi upodobljene konkretne človeške usode prikopati do univerzalnjšega spoznanja "o življenju in smrti". Tovrstno splošno refleksijo lahko razumemo kot konstitutivni del tistega, čemur Kersnik pravi "estetično

zadoščenje". To je mogoče tedaj, ko pisatelju ne gre samo za "golo resnico", ampak za, kot se glasijo znane in mnogokrat navajane Kernikove besede iz njegove "programske" presoje Aškerčevih *Balad in romanc* (1890), "golo resnico pod zlato prozorno tančico idealizma". V primerjavi s *Kmetскими slikami* je povest *Jara gospoda* (1894), podobno kot že Kersnikova romana *Ciklamen* (1883) in *Agitator* (1885), postavljena v drugačno socialno okolje. Junaki tega grenkosladkega sveta so podeželski uradniki, sodniki, notarji, adjunkti, gostilničarji, učitelji, aktualne ali potencialne gospe in gospodične itn. V *Jari gospodi*, zgodbi o sodniku Vrbanaju, točaju Ančki in sodnem adjunktju Pavlu, je precej bolj kot v večini *Kmetških slik* poudarjena moralična perspektiva, tako da je poskrbljeno tudi za bralčevo zadevno "zadoščenje". Brez dvoma gre pritrčiti avtorju spremne besede, češ da so za današnjega bralca Kersnika najzanimivejše tiste pisateljeve poteze, "ki na prikrit način dodajajo njegovi prozi poseben čar, ki sega čez časovne ideje, stile in tehnike pisanja, nastalega pred dobrimi stotimi leti". Kakovost in pogostost tega *transcendiranja*, tako kot to pač velja za klasike nasploh in sodobnike posebej, sta odvisni predvsem od uspelosti srečanja med bralčevim in pisateljevim horizontom. *Ponkrčev oča, Mačkova očeta, Mohoričev Tone ... kot znanci iz sosednje ulice?* (Ana Marija Hočevnar)

Slavoj Žižek: KUGA.FANTAZEM. Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana 1997 (Zbirka Analecta). Slavoj Žižek je danes na tujih trgih gotovo najbolj iskan artikel iz slovenske filozofske proizvodnje. Spominjam se časov, ko sem bila še nadobudna študentka filozofije: Žižkove knjige, razprave, pa tudi politične komentarje (te, če se prav spomnim, predvsem v *Mladini*) sem tedaj vneto prebirala in se pri mojstru tudi učila. Bodisi da je šlo, na primer, za novo branje Hegla, teorijo fetišizma ali pa za nazorno podajanje aksiomov lacanovske ontologije – praviloma ob nekaj izbranih primerih. Tisto, kar se mi je ob tem zdelo pri Žižku najbolj zanimivo in nemalokrat zabavno, je bilo njegovo prestreljevanje fenomenov tako imenovane popularne kulture s težkim teoretskim orožjem, kar zadeva probleme domačije, pa zlasti intenzivno oranje po gredicah in kanalih nacionalne substance in njenih derivatov. Moja najnovejša bralska izkušnja z Žižkom pa je malce drugačna. V *Kugi fantazem* me najprej moti to, da je knjiga pravzaprav kompilacija bolj ali manj znanih, že natisnjenih tekstov,

avtorju ljubih anekdot, štosov in "primerov". Njihova naloga je čim bolj plastično ubesediti – v treh poglavjih – izbrano problematiko fantazme, razmerja med fantazmo in užitkom ter, ne nazadnje, fetišizma. Eno izmed "metodoloških vodil" Žižkovega rezoniranja je tudi tokrat, pogojno rečeno, dialektika globine in površine, videza in resnice. Žižek najraje sprevrča običajne resnice. Na primer: če ponarodela resnica, ki obenem pretendira na status višje modrosti, zatrjuje, da "ni vse zlato, kar se sveti", bi se subverzivni obrat te resnice – in takšni obrati so dialektičnemu filozofu najljubši – glasil preprosto, da bolj ni mogoče: zlato je tisto, kar se sveti, tisto, kar se ne sveti, pa zlato ni. Resnica ni v globini, temveč "na neki način" na površini. Ne v središču, temveč na obrobju itn. "Na neki način" je sicer eden Žižkovih najpogostejših retoričnih vložkov – tudi tedaj, ko mu gre za teoretizacijo fantazme, tega, če ponovim eno izmed avtorjevih opredelitev, "zaslona pred neposrednim vdorom Realnega". Kateri je tisti "na neki način", ki omogoča ne samo začetek, temveč tudi nadaljevanje zgodbe o odstiranju zaslona pred Realnim? Žižek: "Nedavna angleška televizijska reklama za pivo nam omogoči, da razjasnimo to ..." (**Ana Marija Hočevar**)

Zbirka NOVI PRISTOPI

(slovenska esejistika)

Marko Juvan: **IMAGINARIJ KRSTA V SLOVENSKI
LITERATURI** (1990)

(razprodano)

POGLEDI NA BARTOLA (J. Kos, I. Novak Popov, T. Virk,
D. Bajt, B. Paternu, M. Juvan, H. Glušič, T. Peršak, L. Kralj)
(1991)

(cena 1.050 SIT)

Vid Snoj: **ZGODNOST** (1993)

(cena 1.470 SIT)

Matej Bogataj: **KONEC KONCEV ...** (1993)

(cena 1.470 SIT)

Andrej Blatnik: **LABIRINTI IZ PAPIRJA. Štoparski vodnik po
ameriški metafikciji in njeni okolici** (1994)

(cena 1.995 SIT)

Tomo Virk: **BELA DAMA V LABIRINTU. Idejni svet J. L.
Borgesa** (1994)

(cena 1.995 SIT)

Janko Kos: **NA POTI V POSTMODERNO** (1995)

(cena 2.499 SIT)

Uroš Zupan: SVETLOBA ZNOTRAJ POMARANČE (1996)
(cena 1.890)

Matevž Kos: PREVZETNOST IN PRISTRANOST. Literarni
spisi (1996)
(cena 2.480 SIT)

Slavo Šerc: NEMŠKA KNJIŽEVNOST DANES (1996)
(cena 2.280 SIT)

Marko Juvan: DOMAČI PARNAS V NAREKOVAJIH.
Parodija in slovenska književnost (1997)
(cena 3.750 SIT)

Tomo Virk: TEKST IN KONTEKST. Eseji o
sodobni slovenski prozi (1997)
(cena 3.750 SIT)

Milan Dekleva: GNEZDA IN KATEDRALE. Eseji (1997)
(cena 2.150)

NAROČILA, DISTRIBUCIJA IN PRODAJA:
LUNIK d. o. o., Poštni predal 56, 1230 Domžale,
tel./faks: 061 716-399

LITERATURA *mesečnik za književnost*

Uredništvo:

Matevž Kos (glavni urednik)
Samo Kutoš (odgovorni urednik)
Andrej Blatnik
Ignacija Fridl
Vanesa Matajč
Uroš Zupan

Sekretarka uredništva:

Vanesa Matajč

Lektorica:

Tinka Kos

Oblikovalka:

Darja Spanring Marčina

Naslov uredništva:

Gosposka 10, 1000 Ljubljana, tel./faks 061 214-369

Uradne ure:

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

Rokopisov ne vračamo**Izdajatelj:**

LUD Literatura, Gosposka 10, 1000 Ljubljana

Žiro račun:

50100-678-46647

Polletna naročnina:

3400 SIT, za tujino dvojno

Cena te številke: 900 SIT**Naročila, prodaja, distribucija revije****in knjižnih izdaj LUD Literatura:**

Lunik d.o.o., p.p. 56, 1230 Domžale, tel./faks: 061 716-399

Grafična priprava: TOV**Tisk:** Tiskarna Tone Tomšič d.d.

ISSN: 0353-5622

Revija izhaja s pomočjo Ministrstva za kulturo Republike Slovenije.
Po mnenju Ministrstva za kulturo št. 415-428/92 z dne 11. 6. 1992
šteje revija Literatura med proizvode, za katere se plačuje
petodstotni davek od prometa proizvodov.

Julij-avgust 1998, št. 85/86, letnik X