



*Aleš Šteger*

## Hotel Penelopa

### 1.

Pot označuje tabla, pritrjena na zarjavel električni drog. Začetek spusta je Babino polje, pod ogolelo strmino stisnjena previsna vasica, ki jo krpe razžarjenega asfalta prebadajo po vsej njeni razvlečenosti. Čas stoji v petju škržatov. Kamnite stopnice tečejo strmo navzdol, kmalu presahnejo v senci velikih oljk in figovcev. Z manjšimi skalami posuta potka vijuga med škrlatno mediteransko prstjo, zaide v labirint julijskih vinogradov. Trte se utrujene sklanjajo v suho visoko travo, iščejo hlad. Prašen vonj lovora. Po rahlem vzponu se zablešči morje. Vse bolj na gosto posute skale ostrijo svoje osti v želji raniti podplate. Vsake toliko spusti trn, zeleni graničar, svojo zapornico. Od zgoraj je špilja kot veliko brezno. Dva čolna je naplavilo na suh rob ustnega žrela spečega kiklopa. Skalnata pot se prepogne na desno, proti morju, vodi mimo dveh zapuščenih kamnitih koč. Strehi vdrti, vrata raztreščena, nobenih oken, le prezračevalna špranja na koncu zadnje stene. Mljetski ribiči v njih že desetletja več ne hranijo mrež, vode in hrane. Nekdo je na pročelje ene narisal tri zvezdice in podnje napisal HOTEL PENELOPA. Od spodaj prodirajo vse bolj razločni glasovi. Ljudje, ki se sončijo na golih skalah. Neki otrok sitnari, če sme še enkrat, tokrat pa zares zadnjič, v vodo. Med ostrimi skalami odjekne pljusk in zmrdovanje očeta nad popustljivostjo mlade mamice. Na sledi otroku. Voda obda telo, odplakne občutek znoja in prahu. Počasi odplavam ob strmih, rjavobelih skalnatih skladih, ki so tam, kjer se kot olje počasi dviga in spušča morska gladina, obdani z rožnatim koralnim pasom. Voda je zelena, prozorna. Dno je jasno kot na dlani, šest, osem metrov globoko. Na vhodu v špiljo svetloba ostro presahne. Oči potrebujejo nekaj trenutkov, da se privadijo slanega mraka odmevov. Na dnu spet pečine, razbeljene v strmi dnevni svetlobi, ki prodira skozi odprtino

od zgoraj globoko v speče Polifemovo žrelo. Vlažen hlad. Na poti nazaj iz špilje se voda obarva zelenomodro. Kot če bi plaval po absintu, pijan od silne slepeče luči tam zunaj.

## 2.

Otok Mljet v južni Dalmaciji je le eden od številnih sredozemskih otokov, ki so poimenovali kakšno jamo, zaliv ali vsaj kakšen obalni greben po najslavnejšem morjeplovcu vseh časov. Magija pripovedi o junaku, ki se mu po dveh desetletjih blodenj po tujih in okrutnih morjih naposled z zvijačo in božjo pomočjo uspe vrniti domov, je že desetletja priljubljena začimba turističnega piara. Dopustnik, ki zaplava nekaj deset metrov v Odisejevo špiljo, se v približevanju na videz grozeče previsne kopnine hočeš nočeš poistoveti s Homerjevim junakom. Pri tem kaj hitro zapade pozabi, da Odisejeva vrnitev na Itako ni zgolj vrnitev v krog domačih. Od njih Odiseja ločuje nič koliko tekmecev in sovražnikov z zlimi naklepi. Res je sicer Odisejevo vztrajno iskanje poti domov motivirano z ljubeznijo. Ljubeznijo do žene Penelope, ki na rojstni Itaki kljubuje dvorjenju snubcev, ljubeznijo do sina Telemaha, ki ga je Odisej zapustil kot plod v ženinem trebuhu, ko se je z drugimi Ahajci odpravil nad Trojo, ljubeznijo do staršev, do matere Antikléie, ki je v njegovi odsotnosti umrla in ki jo Odisej sreča med verjetno največjo od vseh pustolovščin njegovega blodnjavega vračanja – med spustom v Hades – in očeta Laerta, ki, pomlajen z Atenino čarovnijo, pomaga pri Odisejevem obračunu s snubci, in navsezadnje je Odisejevo romanje domov gnano z ljubeznijo do njegovega psa Argosa, ki pogine na smetišču v trenutku, ko dočaka gospodarjevo vrnitev. Današnje popularno razumevanje odisejstva kot metafore scela podlega ideji junaškega, se pravi izjemnega, nevsakdanjega iskanja poti domov, ki ga poganjata ljubezen in domotožje, s tem pa je bliže holywoodskim obdelavam mitskih tem v *Vojni zvezd* ali *Gospodarju prstanov* kot pa kompleksnosti izvirnega homerskega epa. Odiseja danes razumemo kot plemenito motiviranega tragičnega posameznika, ki mu je usoda preprečila zasluženno življenjsko srečo. V Odiseju prepoznavamo osebo, ki blodi proti domu – se pravi proti raji na zemlji – in heroično, ne ozirajoč se nase, premaguje vse prepreke. Cilj te blodnje je na koncu popotovanja povrniti izvorno ravnotežje sveta, ki je bilo porušeno z junakovim odhodom od doma, skleniti krog, postati eno s svojim začasno izgubljenim bistvom, svojo osebno zgodbo in zgodovino svojega rodu. Podlaga popularnega razumevanja odisejstva je ostanek specifičnega mitskega razumevanja sveta,

v katerem je vsak posameznik vezan na njemu določen prostor, človek in njegov dom tvorita nedeljivo celoto, sta eno, ločitev človeka, izruvanje iz njegovega prostora, povzroči neravnotežje sveta in mitični ekvilibrij se poruši. Tovrstno mitsko dojemanje sveta v našem vsakdanjem življenju še zdaleč ni preseženo. Imena antičnih bogov smo v modernem sekulariziranem svetu kvečjemu zamenjali z nedefinirano vero v Usodo ali vero v ravnotežja Narave. Ko smo priče klimatskim spremembam, babjemu letu, indijanski zimi, cunamijem, potresom, tisti del v nas, ki našo usodo občasno istoveti z Odisejevo, verjame, da smo ljudje porušili ravnotežje v svetu in smo prepuščeni milosti in nemilosti večjih, če ne kar višjih sil.

Ob idealiziranem razumevanju Odisejeve zgodbe je druga, ob branju zelo očitna razsežnost epa povsem spregledana. Njegova sovražnost in okrutnost. V mislih imam krvave pasaže *Odiseje*, kjer se Odisej maščuje nad snubci in svojo služinčadjo. O tem priča že najosnovnejša statistika, po kateri le devet spevov Homerjeve *Odiseje* govori o junakovih dogodivščinah na poti domov, preostalih petnajst spevov pripoveduje o pripravah in izvedbi Odisejevega maščevanja. *Odiseja* je zato vsaj toliko krvav dokument izravnave krivde, izravnave neravnotežja, izravnave dveh posod tehtnice, božje in človeške, kot je pripoved o pustolovščini, čeprav odisejstvo danes razumemo zgolj kot slednjo. Težko si predstavljam, da je neznanec, ki je na razpadajočo ribiško kočjo nad Odisejevo špiljo na Mljetu z modro barvo napisal HOTEL PENELOPA, imel ob imenu zveste ahajske lepoticke v mislih neizprosen pokol snubcev, katerega osrednji motiv je bila prav junakova soproga:

*Kakor če brkasti sér z ukrivljenim kljunom in kremplji  
z gorskih višin prišumí in plane nad ptičev vršelo –:  
ti se plašný spustijo navzdol, v mreže na polju,  
jastreb pa šine pošév in žè jih trga in kolje,  
ni obrambe ne bega, ljudje pa veseli so plena –:  
vržejo tí se tako, v štírih, na snubce v dvorani,  
besno krog sebe bijóč: razleže se grozno ječanje,  
hrèst pokajočih lobanj, vsa tla se kòpajo v krvi.*  
(Odiseja, XXII, 302–309, prevedel Anton Sovre)

Še manj kot “*hrèst pokajočih lobanj*” pa je neznan mljetski hotelier najbrž imel pred očmi dvanajst od petdesetih Penelopinih služabnic, ki se v *Odiseji* spečajo s snubci. Potem ko morajo znositi trupla svojih ubitih ljubimcev na kup in očistiti prizorišče pokola, jih Telemah, sledeč Odisejevemu ukazu, na dvorišču – kot ženske so nevedne častne smrti

z mečem – obesil na ladijsko vrv. Sadistični vrh maščevalnega pohoda v *Odiseji* pa predstavlja detajlni opis, kako se Odisej in njegovi znesejo nad nadutim svinjskim pastirjem Melantéjem:

*Zdaj priženó Melantéa po predrju ven na dvorišče:  
njemu odrežejo nos in ušesa z nemilim železom,  
spol izrvájo iz dimelj in vržejo psom ga v žrtje,  
roke odsečejo slednjič in nôge mu, z jezo v srcih.*  
(*Odiseja*, XXII, 474–477, prevedel Anton Sovre)

*Odiseja* seveda je epopeja junaškega posameznika, izročenege na milost in nemilost bogov, slavospev posvetne ljubezni in ena klasičnih literarnih apologij upanja, da človek ob koncu svoje poti lahko simbolno in fizično najde svoje mesto v vesolju, svoj dom. Kaj je dom za nas, ki prebiramo *Odisejo* danes, kaj cilj in uresničitev našega popotovanja, je povsem drugo vprašanje. Poudariti pa velja, da je *Odiseja* hkrati vsaj toliko kot slavospev ljubezni tudi dokument sovraštva, pikolovsko izveden obračun s konkurenco, surovo maščevanje brez kančka milosti. Simptomatično je, da se nam ta razsežnost prvega vogalnega kamna zahodne literature izmuzne prav po stoletju strelskih jarkov, koncentracijskih taborišč in gulagov, po stoletju, ki v zgodovini ne bo ostalo zapisano le po perversnosti svojih zločinov – v vsakem stoletju jih najdemo – marveč po minuciozni dokumentiranosti in informacijski dostopnosti poročil o teh zločinih. Pomislimo na vse vojne arhive, muzeje, fotografije, dokumentarne filme, spominske izpovedi, šolske knjige. Po drugi strani pa raziskave kažejo, da skoraj tretjina šestnajstletnikov v Sloveniji ne ve, kdo je bil Tito, ni še nikoli slišala za dogodke, označene običajno s krajevnimi imeni Goli otok, Auschwitz, Hirošima, Vietnam. Zdi se, da naša družba s tem, ko izobražuje področne izvedence in gradi vse bolj profilirane arhive, na eni strani proizvaja silno specializacijo in parcializacijo družbenega spomina, na drugi strani pa je vse več ljudi scela izločenih iz procesa kolektivnega spominjanja. Življenjsko vodilo teh ljudi posledično mora postati argument moči, in ne obratno. Ko si pod odisejstvom predstavljamo zgolj blodenje ljubečega moža proti domu, se, hočeš nočeš, postavljamo na stran skrajnega poenostavljanja, ki podpira opisano delitev družbe.

### 3.

Odisejo zaključujeta prihod duš ubitih v Hades in poskus maščevanja snubčevih sorodnikov. Odiseju ga uspe odbiti. A ponovno le z Atenino

pomočjo. Razumljivo je, da v dani konstelaciji le božanstvo lahko prepreči popoln medsebojni pokol Ahajcev. Homer kot večš filmski režiser napravi v svojem epu rez na poslednji možni točki, ko je katarzičen *happy end* spričo skrajnega medsebojnega sovraštva preživelih in mlak še tople človeške krvi še možen.

Epski junak sedi spet za svojim ognjiščem, spi pri svoji ženi, zaseda svoje trdno določeno mesto v veselju. Da bi ohranili izjemni junaški značaj dogajanja, je rez na tem mestu nujno potreben. S stališča epskega žanra je nujno, da nam Homer o nadaljnji Odisejevi usodi ne zaupa ničesar več. Predstavljajmo si nadaljevanje *Odiseje*, v katerem kot v kakšni meščanski melodrami postarani Odisej in preostali Ahajci posedajo doma, sovražno oprezajo drug za drugim, se medsebojno opravljajo in tonejo v nič kaj herojsko letargijo vsakdana.

Homer o Odisejevi nadaljnji usodi molči. Zato pa Dante v šestindvajsetem spevu *Božanske komedije*, ki ga imajo številni interpreti zgolj za okrasno epizodo znotraj pesnitve, opiše konec Odisejevega potovanja. V podobi zubljev, ki se dvigajo iz osmega kroga pekla, Vergil prepozna Odiseja in Diomeda, ki sta se tam znašla zavoljo zvijačnega svetovanja. Odisej na Vergilovo vprašanje, kako da je umrl, odvrne, da mu ljubezen do njegovih po vrnitvi na Itako ni mogla zatreti hrepenenja:

*da širni svet spoznal bi, tuja mesta,  
krepost ljudi in vzroke pogubljenja.*

(*Božanska komedija*, XXVI, 98–99, prevedel Andrej Capuder)

V *Božanski komediji* se Odisej s svojimi postaranimi možmi in edino preostalo barko odpravi na plovbo onkraj meja znanega sveta. Svoje može na ladji prepriča k temu usodnemu dejanju z naslednjimi besedami:

*Premislite, čemu ste se rodili!  
Ni vaš namen živeti kot živali,  
kreposti, znanju naj bi vi služili!*

(*Božanska komedija*, XXVI, 118–120, prevedel Andrej Capuder)

Te renesančne misli, položene v usta antičnega junaka, vdahnejo maloštevilni posadki velik zalet. Odplujejo proti vzhodu. Ko po petih mesecih plovbe preplujejo ekvator, zagledajo v daljavi ogromno mračno goro, kot je niso še nikoli videli. A preizkušanje mej človeku namenjenega vzburi jezo bogov. Nastane vihar, trikrat zavrti ladjo in jo potopi.

Če je bil cilj Homerjevega, se pravi antičnega Odiseja vrniti se na izhodišče svojega potovanja, skleniti začetek in konec, je Dantejev novoveški

Odisej že gnan z željo po odstiranju tančic neznanega. Bolj kot ljubezen do žene in domačih ter maščevalni srd ga ženeta metafizični gon doseči, česar ni dosegel še nihče, uzreti, česar še ni videlo nikogaršnje oko. Dantejev Odisej je Odisej novoveške utopičnosti. Njegovo mesto v vesolju ni več trdno določeno,

Odisejev dom se ne imenuje več Itaka, z njegovega ognjišča se ne kadi dim in pred njegovim pragom ga ne čaka poslušni pes. Po Odisejevih besedah pri Danteju je takšna sopripadnost kraja in bitja značilna le še za živali. Človekov dom je premaknjen v neznano, oddaljeno, še neobstoječe, zato utopično, s tem pa sta Odisejev značaj in pomen odisejstva v svojem bistvu spremenjena. Iz homerskega povratnika se Odisej pri Danteju prelevi v avanturista, ki mu Itaka, se pravi homerski dom, v najboljšem primeru predstavlja vmesno postajo na potovanju *više, dalje, hitreje* in ne več končni cilj. Pri Danteju postane Itaka kraj, ki bi ga v jeziku topografije modernega mesta zavzemal trojček bencinske postaje, supermarketa in motela ob avtocesti neznano kje. O Odisejevi smrti pri Danteju sta pisala Eliot in Borges. Eliot v svojem eseju *Dante* govori o dostopnosti Dantejeve mojstrovine za sodobnega bralca. V *Božanski komediji* vidi edino univerzalno šolo pesniškega sloga za pesnjenje v katerem koli jeziku, kar pogojuje ne le z Dantejevo veličino – pesniki, kot sta Shakespeare in Molière, so mu tu enaki –, marveč s specifično bližino Dantejeve italijanščine latinščini v času, ko je bila slednja na univerzah po vsej Evropi še živ jezik. Eliot s tem implicitno seveda tudi reče, da bi, hipotetično, veliko sodobno delo, ki bi zavzemalo mesto moderne *Božanske komedije*, bilo nujno pisano v angleščini, se pravi Eliotovem jeziku, jeziku diplomacije, medmrežja, mednarodnih znanstvenih simpozijev in gospodarskih konferenc, kar je za vsakega avtorja, ki piše v številčno manjšem jeziku, srhljiva predstava. Eliotu v nasprotju s številnimi interpreti *Božanske komedije* vpeljava literarnega lika Odiseja med osebje *Pekla* ni gola digresija od ustaljene Dantejeve metode, ki sloni na vpeljevanju historično realnih oseb. Eliot meni, da Odisejev lik, pomešan med preostale pretežno historično realne osebe *Božanske komedije*, opominja bralca, da pekel ni neki kraj, temveč stanje. Eliot opozarja, da prekletstva ali blaženosti ne uvidimo le v historično realnih osebah, marveč tudi v bitjih svoje imaginacije, in da je pekel morebiti moč doživljati in dojemati *samo* skozi projekcijo čutnih podob. Eliot interpretira Dantejevo alegorično obdelavo Odisejevega lika iz krščansko moralističnega zornega kota. Poanta Eliotove interpretacije Danteja je, da pri obeh skorajda povsem umanjajo konotacije fizičnega prostora. Itaka je naenkrat zgolj še prostor človeške imaginacije, izmuzljiva obljuba spiritualnega iskanja,

metafora blodečega človeškega duha in kot taka v končni konsekvenci še ena metafora za krščanskega Boga.

Borges v četrtem od svojih devetih esejev o Danteju z naslovom *Pоследnje Odisejevo popotovanje* razume Dantejevo poročilo o Odisejevem koncu drugače kot Eliot, ki ga zanima razmerje med umetniškim spoznanjem in krščanskim zrenjem Božjega. Borges primerja opis Odisejevega potovanja z Dantejevim. Oba namreč potujeta h Gori vic. Po Dantejevi simboliki sta Goro vic, se pravi mejo Nemogočega, uzrla le Odisej in Dante sam. Odiseja, ki se je zanašal zgolj na svoje človeške moči, je pri tem čakala takojšnja smrt, medtem ko Danteju, zaščitenemu z božjim strahospoštovanjem in milostjo, vzpon uspe. Odiseja in Danteja po tej primeri povezuje le navidezna sorodnost – prvi je zgolj samovoljni pustolovec, drugi pa vernik, ki se zanaša na Božjo milost. Temu Borges oporeka, saj po njegovem Odisej ni nič drugega kot lirski subjekt, Dantejev vzpon na Goro vic pa ni opis Dantejevega fizičnega potovanja, marveč alegorija akta pisanja *Božanske komedije*. Življenjske nevarnosti, ki jim je znotraj fikcionalnega okvira homerskega epa izpostavljen njegov junak, Borges primerja z realnimi nevarnostmi, ki so pretile Danteju – hkrati avtorju in prvoosebneemu junaku dela – zavoljo številnih teoloških in političnih škandaloznih interpretacij v *Božanski komediji*. Potemtakem so po Borgesovem mnenju vzporednice med Dantejem kot glavno osebo *Božanske komedije* in Odisejem mnogo bolj globoke in daljnosežne. Dante ne razume Odiseja le kot pustolovca, ki se poda do meja človeku dovoljenega in možnega ter za to plača s smrtjo, marveč kot duhovni problem popotovanja, ki je fizično in duhovno hkrati, in ki tistega, ki se nanj poda, obremeni z največjimi zunanji in notranji boji. Dante imenuje Odisejevo dejanje norost (*folle*), in temu ustrezna je Dantejeva zasnova *Božanske komedije*. Borges s tem poudarek problema premakne z Eliotove krščanske metafizike v razmerje med metafikcijo in avtorjevo biografijo. Itaka je besedilo samo, Odisej je vsak pisatelj, ki izpisuje svojo Itako, svoj dom. Ker absolutno, dokončno, nespremenljivo besedilo ne obstaja, avtor nujno tudi nikoli ne more prispeti domov, po drugi strani pa mora nositi vse posledice, ki jih utegne povzročiti objava besedila v njegovem življenju. Pregoni in obsodbe pisateljev po vsem svetu, ne le v družbah, ki izvajajo odkrito ideološko represijo, marveč tudi v družbah, ki se želijo ponašati s svojo demokratičnostjo, kažejo na aktualnost Borgesovega razmišljanja.

Osip Mandelštam v svojem leta 1933 objavljenem spisu *Pogovor o Danteju* poskuša prodreti do samega jedra, kot jo imenuje – kristalinične zasnovanosti Dantejeve pesniške umetnosti. Mandelštam spregovori o 26. spevu *Božanske*

*komedije*, natančneje o primeri, s katero Dante uvaja Odisejevo poročilo o svoji smrti:

*Kot kmet, ki si na hribu odpočiva  
ob času, ko planet, ki svet ozarja,  
obličje svoje si najmanj zakriva,  
namesto muh začuje lèt komarja  
in roj kresnic miglja mu iz doline,  
kjer orje in se z nógradom ukvarja,  
tak zublji so bleščali iz globine  
kotanje osme, kot sem mogel zreti  
od tam, kjer dno je videti z višine.  
Kot mož, ki je medvede zvezal k osveti,  
odhajati je videl voz Elije,  
ko pa so konji jeli v zrak drveti,  
oko izgubilo mu je let kočije  
in videl je le plamen, kakor mali  
oblak, kako se proti nebu vije,  
tako so v žrelu jarka zamigljali  
mi ognji, nihče kazal ni tatvine,  
a vsak je grešnika tovoril v báli.*

(*Božanska komedija*, XXVI, 25–42, prevedel Andrej Capuder)

Mandelštam imenuje ta tip primere heraklitska metafora. Gre za pesniški postopek, ki neki pojav opisuje tako, da od njega nič ne ostane. S svojo pretočno naravo heraklitska metafora poudarja minljivost določenih pojavov – pastoralno podobo kmeta, ki preide v podobo letnih časov, ta v podobo insektov in ta spet v biblične prizore s prerokom Elizejem in Elijevim gorečim vozom – s tako močjo, da se bralcu vse dosegljivo sprti izniči. Mandelštamova prisposoda opisuje eno od glavnih potez Dantejeve pisave, neke vrste pesniški *channel switching*, hitro preklapljanje televizijskih kanalov petsto let pred iznajdbo elektronskih medijev, tehniko hitre menjave kadrov, ki smo jo dandanes vajeni gledati predvsem v glasbenih videospotih. Nobeno naključje ni, da Mandelštam obravnava heraklitsko metaforo prav ob šestindvajsetem, odisejskem spevu *Pekla*. Odisejeve podobe pri Danteju ne vidimo, skrita je v plamenu, a jasno je, da gre za dušo umrlega starca Odiseja. Mandelštam meni, da Danteju starost pomeni predvsem širšo perspektivo, večji fizični in duhovni prostor, ki ga lahko izkušene oči zaobjamejo s svojim pogledom. Dantejev Odisej pa prezira starost, pravi Mandelštam, in nas opominja na besede, s katerimi je ohrabil svoje mornarje za poslednje potovanje. Heraklitska metafora, ki



uvaja poročilo o Odisejevi smrti po svoji temeljni strukturi, po fluidnosti svoje organske zasnove, podaja Dantejevo razumevanje Odisejeve usode. Mandelštam razume odisejstvo kot prisposodbo najgloblje povezanosti človeka s svetom, njegovimi menjavami in najbolj temeljnimi zakoni. "To je pesem o sestavi človeške krvi, ki vsebuje oceansko sol. Začetek poti je utemeljen v sistemu obsodb krvi," pravi Mandelštam, in malo pozneje nadaljuje: "Izmenjava materije planeta se dogaja v krvi – Atlantik tako vsesa Odiseja, pogoltno njegovo leseno barko." V tej izmenjavi materije, ki je gonilo vesolja, Odisejeva smrt ne pomeni nič slabega, je nujno dejstvo. Šestindvajseti spev nas uvaja v anatomijo Dantejevega očesa, ki je, kot piše Mandelštam, naravno prilagojeno sami strukturi prihodnjega časa. Sama zasnova heraklitske metafore podaja njene elemente z velike razdalje. Distanca omogoča zrenje v prihodnost, medtem ko ljudje ostajamo scela slepi za sedanost, za to, kar je v bližini. Z Odisejevim poslednjim potovanjem Dante zapiše alegorično pripoved o Odisejevi smrti, ki je posledica človeku neumestnih, nemogočih ambicij. Hkrati pa v tem opisu poseže v samo globinsko strukturo zasnove *Božanske komedije*. Rezultat Odisejevega propada je uvid, ki je obenem tudi forma pesniškega besedila. Ta strukturira poročilo o Odisejevi smrti na dotlej nepoznan način. Dante nam v Odisejevi smrti, v smrti – kot smo videli pri Borgesu – svojega alter ega, oznanja pribitek vizije, ki je hkrati pesniška forma. Ta forma se zoperstavlja linearnemu toku časa, ga razveljavlja in uvaja perspektivo, ki je glede na njeno distančnost, plastičnost in neprižadeto zazrtost v temeljne menjave materije na zemlji ne moremo opisati bolje kot s pridevnikom – vesoljna. Forma, ki jo za odisejsko usodo na začetku novega veka iznajde Dante in na katero nas opozarjajo Eliot, Borges in Mandelštam, sprti briše svojo sled, je v čisti povezanosti s svojim medijem, ki je medij jezika, in ni neposreden odsev realnega dogajanja v nekem konkretnem prostoru, marveč zgolj posredno in šifrirano vezana nanj. Je plod človeške imaginacije, ki le še na površju ohranja antični koncept povezanosti človeka in prostora v prostorsko fiksiran dom. Globoko v sebi je človek svoj dom že zdavnaj zamenjal za najrazličnejše predstave doma, za mrežo možnosti, ki so možnosti jezika.

#### 4.

Principu sprotnega izničevanja verig heraklitskih podob pri Danteju je analogen tehnopoetski postopek Gregorja Strniše. Če smo bralci pri Danteju postavljeni na dolg vijugast tobogan, po katerem drsimo s preveliko

hitrostjo, da bi lahko naša roženica trajno ujela podobe okrog nas – spomnimo se samo osemnajstih citiranih verzov, katerih diapazon obsega celoten kozmos od zvezd do komarja in Elije –, je pri Strniši ritem izmenjave podob počasnejši in se giblje z vijugastimi koraki sprehajalca po Rožniku ali Ljubljanskem barju. Strniša kompleksnosti svojih podob ne dosega s hitrostjo njihovih menjav, ampak z njihovo natančno prepletenostjo in dinamično soodvisnostjo. Drugače kot pri Danteju, kjer je postopek uporabljen pri eni veliki knjigi, se pri Strniši razteza od druge zbirke *Odisej* iz leta 1963 pa do zadnje zbirke *Škarje* iz leta 1975 in je osrednje kohezivno sredstvo njegovega opusa. Prav v naslovni baladi iz zbirke *Odisej* se Strniševa avtopoetika dokončno formalno in vsebinsko izoblikuje. Balada *Odisej* je ključ do razumevanja poznejše Strniševe pesniške metode, ki je hkrati metafora za njegovo razumevanje človeka in vesolja. V mitski otoški pokrajini so prvič uvedene podobe, katerih daljne sence nas bodo spremljale skozi vse nadaljnje Strniševo pesniško snovanje.

Podobno kot Danteju v *Božanski komediji* gre Strniši za ubesedenje kozmičnega prehajanja in samoizničevanja vsega obstoječega ter s tem povezan koncept časa in prostora. A če smo pri Danteju priče udejanjenju tega megalomanskega projekta z vidika krščanske misli, je pri Strniši kozmično prehajanje, se pravi problem časa v vsej svoji kompleksnosti uzrt z vidika specifične vesoljne zavesti. To postane še posebej očitno ob konceptualno zastavljenem izboru iz Strniševe poezije *Vesolje*, ki ga je šest let pred smrtjo, leta 1983, pripravil pesnik. Strniša v uvodu (podobno kot že leta 1972 v pismu Francetu Piberniku) eksplicitno opozori na tehniko *zgodbe*, se pravi nadaljevanja in razvijanja motivov iz posameznih baladnih ciklov v drugih. Strniša se je večkrat javno izrekel proti objavam posameznih pesmi, iztrganih iz konteksta baladne strukture pentagramske ciklične forme triadnega kvartinskega kitičnega sistema, ki ji po izvirnosti in doslednosti v moderni evropski poeziji ne najdemo para. Njegovo nasprotovanje je ob pogostem površnem nerazumevanju njegove poezije ostalo jalovo, četudi je v bistvu zahtevo po branju svojih del formuliral nadvse skromno. Temeljna maksima Strniševe poezije je namreč popolna medsebojna povezanost in pomembnost vsega, opazovanega s stališča vesoljske zavesti, kjer “je tako Zemlja kot vsaka najmanjša stvar na nji od nekdanj del vesolja, v njegovem prostoru in času, in s tega gledišča vsaka reč vesolja – tudi človeški tako imenovani telesnost in duhovnost in njune stvaritve – v načelu kaže in vsebuje njegove bistvene značilnosti ali osnove” (Strniša: *Vesolje*, 1983, str. 5). *Odisejevo tigrasto srce* korespondira s tigrom iz balade *Tu je bil tiger*, školjka, ki se pred *Odisejem* nemo blešči na črni skali, je v baladi *Ladja* iz knjige *Zvezde* prilepljena

na orjaško sidro ladje, ki je postala ladja duhov. S pisanimi pticami, ki letajo po Kirkinem otoku Ajaja, se srečamo v Strniševi zbirki *Oko*, kjer postanejo predstavnice zlega, fantazmatskega sveta. Odisejev meč je meč, s katerim se bori naslovljenec v baladi *Borilnica*, ta je spet vsebinsko in motivno zrcalna baladi *Odisej*, in tako naprej.

Temeljna poteza vsega pesniškega opusa Gregorja Strniše je torej čim bolj celostna konceptualizacija vseh le človeškemu umu predstavljenih sfer in njihovih metamorfoz. Če bi bralci želeli biti dosledni radikalnosti te pisave, ne bi smeli razumeti nobene podobe, nobenega Strniševega verza ali trikitične pesmi ne le zunaj konteksta balade, del katere je, marveč celotnega pesnikovega opusa od vključno zbirke *Odisej* dalje. Naša pozornost mora ustrezati celoti premen in pojavnih oblik Strniševe poezije. Naša fantazija mora slediti (in jih soustvariti) premenam kamna, ki je dve knjigi pozneje gora, volka, ki je v drugi baladi le še volčji kožuh, ladje, od katere v drugi zbirki ostane le še ladja strahov. Bralec mora razvijati svojo pozornost in imaginacijo ter z njo zavest, vesoljsko zavest. Le tako lahko sledi dinamično spreminjajočim se pesniškim podobam, s katerimi so prepletena svetovja, ki zaobsegajo tako mitsko kot moderno, tako antropomorfno kot blodnjavo, tako pravljичno kot profano. V tem je Strniša, tako kot Dante, didaktičen pesnik, saj nas napeljuje videti hkrati več kot tri od šestih stranic na mizo položene kocke, s tem pa spreminja naš odnos do prostora in časa.

Strnišev *Odisej* končnost človeške eksistence razveljavlja v tem, da jo, podobno kot Dante, poudarja. Dante v skladu s krščansko mistiko speljuje svoj koncept v krožnost. Sol iz krvi prehaja v oceansko sol in ta ponovno v človeško. Strniša, ki je ljubil znanstveno fantastiko (pomislimo le na njegove knjige za otroke, recimo na *Jedca mesca*) in bil s svojimi idejami v očeh marsikoga fantast, je otrok moderne vere v napredek. Njegova vizija časa je progresivno historična. Čas se spreminja in prinaša spremembo zavesti. Pravzaprav čas ustvarja novo zavest in jo sopostavlja z že obstoječimi (mitskimi, arhaičnimi itn.) zavestmi. Gledano iz perspektive vesoljske zavesti je čas zgolj človeški pripomoček v boju proti vsemu človeku nedojemljivemu. Iz tega sledi tudi Strniševa prisposoba štiridimenzionalnega prostorsko-časovnega bitja. Človek je zgolj celica v telesu tega nadorganizma, "ki sega s svojim, zaradi geoloških in vesoljskih mer komaj predstavljenim neznanskim telesom hkrati skozi veliki prostor in čas, s sluzastim in luskinastim repom v predkambrijskih, kambrijskih in devonskih morjih Zemljine davne preteklosti, in z glavo iz sámih neštetihi oči med zvezdami in galaksijami v še bolj daljni prihodnosti". Če si je Mandelštam za poimenovanje Dantejevega tehnopoetskega postopka izposodil ime

pri avtorju izreka *panta rhei*, si bomo za označitev metamorfozičnosti in vzajemne soodvisnosti podob pri Strniši izposodili ime pri nemškem baročnem filozofu Gottfriedu Willhelmu Leibnizu. Predstava človeka kot hkrati neskončno majhne in velike entitete v telesu štiridimenzionalnega prostorsko-časovnega bitja namreč sovпада z Leibnizovim konceptom nomade, kot ga razume francoski filozof Gilles Deleuze v svojem delu *Le pli (Guba)*. Ljudje se rojevamo in umiramo v newtonovskem svetu naših vsakdanjih čutov. Leibniške metafore osvetljujejo sopripadnost delčkov veselja s stališča vesoljske zavesti, onkraj našega vsakdanjega dožemanja prostora in časa. To stališče pri Strniši ni krščansko-religiozno kot pri Danteju in Eliotu, marveč filozofsko-znanstveno. Vrba še zmeraj stoji, čeprav so jo že zdavnaj posekali, sneg izpuhti z dlani, a iz vesoljske, človekovemu umu skorajda nepredstavljive perspektive, ki razveljavlja dvojico prostor – čas (pri Danteju nas ta hladni oddaljeni pogled prestavlja v prihodnost, pri Strniši pa onkraj časa), še vedno je:

*Niso večna ta nebesa,  
ta ozvezdja, ki jih ni,  
in ta sama sinja zvezda –  
samo mi smo žalostni.*

*Žalostni smo, kot žaluje  
v gori kdaj majhna žival,  
le da je morda nam huje:  
ali bo spomin ostal?*

*Bosta še kdaj, v spominu, tukaj,  
kot sta, živela – bo minil?  
Bosta vsaj, brez spomina, skupaj?  
Bo vedela, boš vedel ti?  
(Sneg, V.)*

Pri Homerju je Itaka geografsko locirana realiteta, ki je pri Danteju krščanska vizija človeške begotnosti proti spoznanju Najvišjega. Pri Strniši se Itaka spremeni v podobo otoka, ki ni obljubljen dom in ne naročje Božjega. Strniševa Itaka bralca bega v svoji poljubnosti, distančnosti, neobljudenosti in hladu. Strniša uvaja svojo balado *Odisej* iz istoimenske zbirke s citatom iz Homerjevega epa:

*enkrat še videl bi rad vsaj dim nad Itako rodno.*

Gre za 58. verz I. speva *Odiseje*, v katerem Atena, Odisejeva zaščitnica, govori svojemu očetu Zevsu o usodi Kirkinega jetnika upajoč, da bo izprosila njegovo vrnitev:

*Pač pa mi poka srcé zbog vrle moči Odiseja:  
dolgo že bedni trpi, odtrgan od ljubih domačih,  
sredi morjá, na otoku, povsod ga obdaja vodovje.  
Otok je z drevjem porasel, na njem prebiva boginja,  
hči zlonosca Atlanta, ki vé za slednjo globino,  
skrito pod vodno plastjó, in sam oskrbuje nosilce,  
silne stebře, držeče vsaksebi zemljó in pa nébes:  
hči njegova kroti nesrečnika v bridki tegobi.  
Venomer boža ga z blago, sladkó prilizljivo besedo,  
naj bi pozabil na dom. A on želi si le êno:  
enkrat še videl bi rad vsaj dim nad Itako rodno,  
potlej pa umrl. In ti, Olimpijec, nimaš sočutja?  
(*Odiseja*, I, 48–59, prevedel Anton Sovre)*

V svoji baladi *Odisej* Strniša Itake sploh ne omenja. Strniševa Itaka se razteza med predpostavljenim citatom homerske Itake in prizorom mrtve, od človeka odtujene pokrajine, ki jo pričara njegova balada. Z umanjkanjem Itake, s tem pa brezdomnim karakterjem Odiseja pri Strniši, se ponudi na videz preprosta rešitev problema tujosti. Brez doma tujost preneha biti, kar je. S tem pa se blodna narava Strniševega Odiseja še ne ukine. Strnišev *Odisej* ni, kot je to v eseju *Odisej v labirintu* poskušal prikazati Niko Grafenauer, moderni človek, čigar poljubnostna izkušnja je v pesmi prilepljena na mitološko matrico. “Vesolje, tam sem jaz doma,” pravi Strniša v baladi *Vesolje*. Itaka je pri Strniši vsepovsod in zato nikjer. S tem ima dom podoben eksistenčni modus kot pesem, ki, kot meni Strniša v svojem avtopoetskem eseju *Rhombos*, “zmeraj je in hkrati ni”. Itaka je celotno odkrito in še neodkrito vesolje, ki ga človek s svojimi čutili in razumom nikakor ne more niti fragmentarno doumeti. Strnišev *Odisej* ne blodi po tujini, iščoč dom in njegove attribute, kot so izvorno, identiteta, absolut, marveč se, z neodpravljljivim občutjem, da je od samega začetka na tujem, zmeraj nahaja doma – v vesolju. Ta dom je prevelik za njegovo omejeno zavest, zato je njegovo prebivanje v Itaki vesolja tuje in grozljivo. *Odisejstvo* pri Strniši zato tudi ne more biti usmerjeno h kateremu koli cilju zunaj človeka, še manj pa je to lahko človek sam. Kot se Strniša ni skoraj nikoli premaknil iz Ljubljane, je tudi njegovemu konceptu odisejstva tuje vsako fizično premikanje. Edini preostali in še možni cilj je odisejstvo proti robovom človeške zavesti, ki se dogaja skozi zapisovanje pesmi kot

z naravoslovno strogostjo ubesedenih leibniških metafor spoznanja na robovih nerazpoznavnega in zaumnega.

*Nekoč, na daljnih potovanjih, je prišel do zemlje mrtvih.  
Senca nevidne gore na njej leži.  
Z mečem je izkopal jamo v težki prsti,  
usmrtil je žival in daroval sencam njeno kri.*

*Svojega doma se je spomnila senca, ki je pila.  
Kot žival se v vetrovni noči na zemlji rodiš.  
Ko umreš, se niti prsti pod stopalom ne spominjaš,  
celó misel na dom si zastre obraz in te zapusti.*

*Še jih vidi pred sabo – ko nad temnim morjem sedi –  
senčne postave, kot v mraku krhko bičje.  
Kot jabolko stiska v levici grudo prsti,  
po rezilu meča mu begajo prsti desnice.  
(Odisej, II.)*

## 5.

Kot vidimo v citiranih odlomkih iz Strniševih balad *Sneg* in *Odisej*, ostaja spomin poslednja oslomba sicer omejeni človeški zavesti, ki ni sposobna uvida iz vesoljske perspektive. Francoski antropolog Marc Augé se navezuje na Baudelaira in prvo pesem iz njegovih *Tableaux parisiens* (*Pariških slik*) z naslovom *Paysage* (*Pokrajina*). Baudelaire v njej poda podobo Pariza ob porajanju moderne dobe, kot jo je opazoval pesnik z okna svoje mansarde leta 1857:

*Je verrai l'atelier qui chante et qui bavarde;  
Les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité,  
Et les grands ciels qui font rêver d'éternité.*

*Gledam na delavnice, polne napevov in blebleta,  
na dimnike, na stolpe, te jambore mesta,  
in na veliko nebo, ki spominja na večnost.  
(moj dobesedni prevod)*

Augé meni, da baudelairovska modernost integrira staro z novim, dimnike z (velemestnimi) stolpi. Skupen jima je spomin, ki je definiran skozi

jezik. Taka modernost ne izpodriva starega z novim, marveč ohranja historični spomin nekega kraja. Doma se počutimo tam, kjer se o tem spominu lahko svobodno sporazumevamo, dom se detektira skozi skupno retoriko. Vsak kraj v modernem pomenu besede je po Augéjevem mnenju definiran z medčloveškimi razmerji, zgodovino in z določeno identiteto. Po drugi strani pa naš postmoderni (ali supermoderni, kot pravi Augé) čas pospešeno proizvaja prostore, ki jih ni moč definirati z nobenim od treh atributov. To so nekraji (*non-places*). Zanje je značilno, da ne integrirajo krajev, ki so bili na njihovem mestu poprej. To so moderne bolnišnice, hoteli, letališča, supermarketi. Njihovi obiskovalci ne moremo postati več ali kaj drugega, kot smo v vlogah popotnikov, kupcev ali voznikov. Naša zgodovina, razmerja in identitete nadomestijo podobnost vseh, ki se nahajajo v nekraju (recimo v nakupovalnem središču), in samota. Vlada zakon tega trenutka. Ker so vsi obiskovalci v nekrajih le tranzitno.

V postkomunističnih državah, kjer so številna nakupovalna središča in drugi nekraji zrasli čez noč, je zaradi njih pogosto zaznati odpor ali celo odkriti strah. Augé meni, da nekraji ponujajo možnost pobega. Ali bi Odisej, ki bi bil rojen v moderni bolnišnici, odraščal za zidovi kake *boarding school* in bi večino svojega življenja preživel po letališčih, nakupovalnih središčih, bencinskih črpalkah, v hotelih in, v primeru, da je pesnik, na poti med raznimi pisateljskimi rezidencami in pesniškimi festivali, ob misli na svojo Penelopo, mislil tudi na kraj, kjer bi njegova Penelopa bila? Bi bila homerska Itaka, neki specifičen kraj v smislu doma, zanj sploh še vprašanje? Bi se spominjal *prsti pod stopalom*, in če, kakšen spomin bi to bil?

V nobeni človeški kulturi doslej ni bila tema popotništva, migranstva in eksilanstva tako zelo poudarjena, kot je danes v naši. Človek 21. stoletja je predvsem mobilni človek, človek na poti, človek v tranzitu. Z razvojem tehnoloških možnosti smo priča našemu nenehnemu približevanju, kot bi rekel Virillo, hitrosti osvoboditve, ki je svetlobna hitrost. Pred nekaj dnevi sem sedel v restavraciji. Ob sosednji mizi sta sedeli dve penzionistki. Njun pogovor je bil pravzaprav golo naštevanje krajev, kje je katera od njiju že bila, Pariz, Praga, Milano, Nica, London, Madrid. Med ljudmi se vzpostavlja kompetitivnost premikanja. Premikati se je treba tako kot v supermarketu – čim več in čim hitreje. Kraje, kjer smo bili, si pripenjamo kot značke na suknjič, medtem pa včerajšnje fotografije bledijo v albumih ali v kakem pozabljenem računalniškem direktoriju. Če so naši predniki še leta 1849 pozdravljali prihod železnice v slovensko prestolnico in je bilo 1957 naenkrat moč dvakrat na teden prepotovati razdaljo med Ljubljano in Mariborom z brzovlakom v rekordnih šestih urah in

pol, je formiranje EU za države članice pomenilo prelomnico v oziru zračne mobilnosti. Z ukinjanjem protekcionističnih nacionalnih zračnih prostorov in uvajanjem projekta unifikacije evropskega zračnega prostora *One European Sky* so poleg golobov in ptic roparic letalske družbe lahko naenkrat tako rekoč brez omejitev letele poprek in počez po evropskem nebu. S pojavom interneta in neposredno prodajo letalskih vozovnic so se letalske povezave nepredstavljivo pocenile.

Zadnja leta redno sedim v letalu med Slovenijo in Anglijo in potovanje, ki stane približno toliko kot bencin na relaciji Ljubljana–Murska Sobota, traja z vsemi povezavami vred šest ur in pol. Od praga do praga, kot se imenuje druga pesniška zbirka Paula Celana. Celan je knjigi dal tak naslov pod vtisom grozot druge svetovne vojne, izkušnje praga humanosti in politično motiviranega preseljevanja ljudstev. Nemško pišoči pesnik iz Bukovine, avstro-ogrske province, ki je potonila v Ukrajini, tedanji republiki danes prav tako že potopljene ZSSR, je zbirko poimenoval iz perspektive pregnanca, eksilanta, disidenta. Če je disidentstvo zaznamovalo prag 20. stoletja, ki so ga razparale vojne, razstrelile iznajdbe sodobne vojne tehnike in orožja za množično ubijanje, stojimo danes na pragu druge vrste pregnanstva, prostovoljnega pregnanstva, pregnanstva hitrosti, pregnanstva pretirane mobilnosti. Spomnim se trenutka, ko sem prvič uporabljal internet zdoma, bilo je julija 1998 v Cambridgeu. Poprej sem se kar nekaj časa upiral uporabi nove tehnologije, v času, ko je bilo normalno telefonirati in pošiljati fakse, se mi je zdela nepotrebna. Ko so me prijatelji vseeno prepričali in sem odprl svoj internetni račun, mi je komuniciranje prek novega medija kmalu prešlo v navado. Po nekaj mesecih pa je sledilo spoznanje, v čem je bistvena razlika tega medija. Po poslušanju branja W. G. Sebald pred krogom seminaristov poletne šole angleške književnosti sem se spustil v zatohlo klet Downing Collegea, kjer so stali računalniki. Kliknil sem na ikono e in naenkrat je bila na zaslonu tega povsem tujega računalnika identična vsebina tisti na mojem domačem računalniku. Naenkrat je bilo na tujem doma. Ta izkušnja je bila zaznamujoča. Kajti naenkrat je dom, ali vsaj delec doma, lahko bil povsod. A kako potem človek potuje, če je lahko doma povsod? In kako je lahko kje doma, če je to doma lahko tudi drugje? Za trenutek sem se sebi zdel kot Odisej, ki v vsakem otoku, na katerega ga zanese pot, prepozna svojo Itako. Blodnjavi Odisej, slepi Odisej, Odisej, ki je prej podoben Ajasu kot sebi, in se spomnil pesmi Konstantina Kavafija:



*Itaka*

Ko se boš odpravil na pot proti Itaki,  
 zaželi si, da bi bilo potovanje dolgo,  
 polno pustolovščin, polno spoznanj.  
 Laistrigoncev, potem Kiklopov,  
 razsrjenega Pozejdona se ne boj.  
 Na tem podobne ne boš nikoli naletel,  
 dokler bo tvoja misel vzvišena,  
 dokler se bodo pretanjena čustva  
 dotikala tvojega duha in tvojega telesa.  
 Laistrigoncev, potem Kiklopov,  
 Pozejdona divjega ne boš srečal,  
 če jih le v svoji duši ne skrivaš  
 in če jih tvoja duša predte ne postavi.

Zaželi si, da bi bilo potovanje dolgo;  
 da bi se zvrstilo veliko poletnih juter,  
 ko boš – s kakšnim veseljem, s hvaležnostjo! –  
 prišel v pristanišča, prvokrat videna,  
 da bi pred feničanskimi trgovinami zastal  
 in si nakupil dobrega blaga:  
 biserovine in koral, jantarja in slonovine  
 in hedonističnih dišav najrazličnejših vrst,  
 kolikor je le mogoče hedonističnih vonjav.  
 Obišči številna egiptovska mesta,  
 naberi in nabiraj si pri modrijanih znanj.

V mislih zmeraj imej Itako.  
 Da prideš tja, ko ti je določeno;  
 vendar nikakor ne hiti s potovanjem.  
 Naj rajši traja dolga in številna leta,  
 in bolje, da na otoku pristaneš že kot starec,  
 obogaten z vsem, kar si popotoma pridobil,  
 ne v pričakovanju, da te Itaka obogati.

Itaka ti je dala čudovito potovanje.  
 Ko nje ne bi bilo, ne bi šel na pot.  
 Nima nič drugega več, kar bi ti še dala.

In če jo najdeš revno, Itaka te ni ogoljufala.  
 Tako si pač postal moder, zelo izkušen,  
 in ne razumeš, kaj pomenijo Itake.  
 (prevedel Venio Taufer)

## 6.

Dve načeloma različni metodi botrujeta nastanku nekega besedila. *Načeloma* zato, ker sta v bistvu dva vhoda v isti blodnjak. Pri prvi obstaja nekaj takega kot osnutek, načrt pisanja, nekaj listkov, podčrtanih strani v raznih knjigah, fotografije, brneče besede v glavi. Glavne točke, izhodišče, izbrani citati in zaključek, se pravi svetlikanje kresnic v temi. To še ne pomeni, da bo končno besedilo v celoti sledilo načrtu. Pisanje je močnejše od načrta in postane zares zanimivo tedaj, ko spodnese načrt, ker je, v nasprotju z njim, akt konkretne fiksacije. In zapisano je obris domačega otoka v megli.

Druga metoda je popolno prepuščanje nagonu besedila, nekakšna instinktivna slepa vera, da se na koncu skriva – dom, se pravi občutek, da vse silnice besedila sovpadajo in da bo avtor lahko nekoč mirne vesti iztegnil noge pod pisalno mizo, kot bi po utrudljivem in opravljenem delu počival pred kaminom in ga bo besedilo (ali vsaj samovšečno zadovoljstvo avtorja s svojim pravkar dokončanim besedilom) vsaj za hip grelo kot pokljanje plamenov v domačem ognjišču.

Pri obeh metodah so besede avtorjevi dejanski prostori, avtorjeve Itake, avtorjeve Ajaje. Naj sledi lažnemu blesku meseca ob noči prazne lune ali odpira podobo iz podobe kot vse manjše škatle, spravljene v večjih – fizični kraji vstopajo v besede in postajajo besede, in v hlapeči neobstoynosti vsega, kar nas obdaja, ne poznam nobenega trdnejšega občutka doma, kot je v minljivih, nezadostnih, krhkih in begotnih stavkih.

Ta esej sem začel pisati po prvi metodi, a se je hitro ustavilo. Manjkal je počekčan listič, iz katerega bi lahko zaslutil, kako esej speljati čez katerega od molčečih prepadov, ki so se odprli pred mano. Nedokončan je obležal pozabljen v neki računalniški datoteki. Potem sem se po dveh letih spet vrnil v Babino polje na Mljetu, se spustil po ostrih skalah in zaplaval v Odisejevo špiljo. Kraj, kjer sem prvič dobil idejo za ta esej, me je napeljal nazaj na temo, napis na ostankih *HOTELEA PENELOPA*, bleščanje poznega avgustovskega morja, nekaj krikov galebov, ki so strmoglavili vanj. Itaka? Mljet? Ljubljana? Kraji, ki so lahko tudi besede. Kraji, ki so, slej ko prej, nič več kot besede.