

# LITERATURA

SLOVENSKA  
KNJIŽEVNOST  
OB STIKU TISOČLETIJ

Proza  
Dramatika  
Poezija  
Esejistika

POEZIJA

Uroš Zupan  
Milan Vincetič  
Jure Jakob

PROZA

Dušan Merc  
Janja Vidmar  
Gašper Malej

REFLEKSIJA

Péter Krasztev

DRUGE CELINE

Richard Jackson

ZADNJA IZMENA

Judith Hermann

KRITIKA

Urban Vovk  
Peter Kolšek  
Andrej Koritnik  
Julija Uršič  
Gregor Podlogar

ROBNI ZAPISI

št. 99/100

SEPTEMBER / OKTOBER 1999



Slovenska književnost ob stiku tisočletij	2	Proza
	17	Dramatika
	44	Poezija
	69	Escejistika
Poezija	92	Uroš Zupan: <i>Tri pesmi</i>
	100	Milan Vincetič: <i>Katedrala</i>
	107	Jure Jakob: <i>Pesmi</i>
Proza	114	Dušan Merc: <i>Imeti v rokah</i>
	118	Janja Vidmar: <i>Prividi</i>
	142	Gašper Malej: <i>Portret dame</i>
Refleksija	146	Péter Krasztov: <i>Smrt téme</i>
Druge celine	159	Richard Jackson: <i>V lastnem izboru</i>
Zadnja izmena	174	Judith Hermann: <i>Poletna biša, kasneje</i>
Kritika	187	Urban Vovk (J. Osti: <i>Izginula ledena čarovnija</i> )
	191	Peter Kolšek (P. Čučnik: <i>Dve zimi</i> )
	195	Andrej Koritnik (M. Dekleva: <i>Reševalec ptic</i> )
	201	Julija Uršič (A. Debeljak: <i>Atlantski most</i> )
	206	Gregor Podlogar (H. Kureishi: <i>Buda iz predmestja</i> )
Robni zapisi	211	Akvinski / Brizzi / Crichton / Godeša, Dolenc / Hesse / Hughes / Kapuscinski / Kiš / Slomšek / O božjem bivanju

# SLOVENSKA KNJIŽEVNOST<sup>399807</sup> OB STIKU TISOČLETIJ

Vsi pogovori, ki jih je revija Literatura pripravila v pričakovanju stote številke, so potekali v Društvu slovenskih pisateljev, Tomšičeva 12, Ljubljana, štiri torke zapored, vsakič ob osmih zvečer. Na pogovore so vabili lepaki z naslednjim besedilom: »Strašna nova Evropa, dobra stara dolina šentflorjanska? Drugi režimi, iste besede? Nacionalna zapuščina ali virtualni kozmopolitizem? Malikovanje vzornikov ali postavljanje zgleda? Tujega nočemo, svojega ne damo? Stik ali prelom? Prisluhnite njihovemu mnenju ... Tisti, ki so in bodo oblikovali slovensko književnost ...«

# PROZA

*Četrtek, 27. maj*

Pogovor je vodil in zapisal Matej Bogataj.  
Sodelovali so Andrej Hieng, Dušan Merc, Feri Lainšček,  
Andrej Blatnik in Aleš Čar.

**Bogataj:** Še do pred kratkim, na primer še v osemdesetih (bilo pa je ponovljeno tudi na Literaturnem pogovoru o poeziji teden dni pozneje, op. mod.), je prevladovalo mnenje, da je poezija paradna disciplina slovenske književnosti, bila je tudi bolj reprezentativna literarna veja in kot taka bolj prevajana in promovirana kot proza. Zdi se mi, da se je to stanje v zadnjem času spremenilo, uravnovesilo. Kakšno je vaše mnenje? Če gremo kar po izkušnjah – gospod Hieng?

**Hieng:** Počutim se, kot bi bil na maturi in bi mi postavili vprašanje, na katero ne bi znal odgovoriti – tako kot zdaj navadno dobijo dijaki na maturi vprašanja, ki jih ne razumejo. Tudi meni se zdi to nekoliko takšno vprašanje. Sam teh zvrsti ne ločim popolnoma, zdi se mi, da mora imeti vsaka dobra proza tudi precejšen naboj pesniškega materiala, in zdi se mi, da je eden od problemov, zakaj poezija ne cvete več tako ali pa nima tolikšnega odmeva med bralci, predvsem njena enigmatičnost. Zdi se mi, da bi moral imeti bralec vse od T. S. Eliota naprej posebne ključne, s katerimi bi razkrival to področje. Čeprav se mi zdi, da so v moderni poeziji, tudi v naši, stvari, ki so za proznega pisatelja ena od možnosti in zelo bogata izkušnja.

**Bogataj:** Najprej se opravičujem, če sem ustvaril maturantsko klimo. Bi še kdo rad odgovoril na to vprašanje?

**Lainšček:** Lahko izhajam samo iz svoje izkušnje; poezijo tudi pišem, čeprav bolj malo objavljam. Strinjam se z gospodom Hiengom, da

je v vsakem prozaistu vsaj poseben, pesniški občutek za jezik, v vsakem je pri razumevanju določenih sentimentov in vzdušij nekaj pesnika, v nekom več, v drugem manj. Brez čutenja poezije tudi kot prozaist ne moreš učinkovati. Mislim, da ni res, da bi bila poezija zamaknjena ta hip, niti ni manj močna, kot je bila prej. Verjetno pa je res, da nima tolikšne teoretične podpore in se verjetno bolj iskreno in samotno dogaja.

**Blatnik:** Poezija je povsod, ne samo pri nas, paradni konj nacionalne literature, to je tudi drugje po svetu, v vseh okoljih, ki jih poznam. Enako, kot je bila literatura do pred kratkim paradni konj nacionalnega samozavedanja, je bila tudi poezija temu primerno cenjena, zdaj pa se situacija normalizira, to pomeni, da vrednost literature pada, saj literatura postaja samo tisto, kar je. S temi premiki dobiva tudi samo pisanje drugačne družbene konotacije, različne od tistih, ki jih je imelo v devetnajstem stoletju ali pred slovensko osamosvojitvijo. Pogled na literarno zgodovino pokaže, kako in na kakšna besedila se je odzivalo slovensko literarno občestvo, slovenski bralec, ta pogled pa bi razkril tudi to, od kod izvirajo naši današnji prozaistični problemi. Te bi lahko strnil v misel, da ni problem izbrati deset velikih živečih pesnikov in njihovih ustreznih opusov, veliko teže pa je izbrati deset domačih kratkih zgodb.

**Lainšček:** Ne vem, kaj mislim s pojmom normalizacija. Zdi se mi na neki način vprašljiv, saj je celotno stanje oziroma duhovna klima v Sloveniji, tisto, o česar avtor živi in kar ga dodatno spodbuja pri delu, vse to je zelo nenormalno.

**Blatnik:** Morda je nenormalno za avtorja, verjetno pa je normalno glede na stanje v primerljivih tujih kulturah, v katerih pisec funkcionira samo kot pisec, ne pa več kot nadomestek politične energije, kot narodni profet, zgodovinpisec, in seveda mu ta vloga jemlje velik socialni krog, s katerim izgubi tudi velik del tistega, kar bi si želel.

**Lainšček:** Če pa pogledamo malo širše, kar se dogaja s slovensko literaturo po založbah, kar se z njo dogaja v medijskem prostoru, kar se dogaja tudi na kritičnem področju, ki je zelo bistveno za spodbujanje in produciranje literature, pa se mi zdi, da stanje ni normalno. Če privoljujemo v to, da izbira dobro literaturo trg, pa da žirije – trenutno, ko so postali znani rezultati, je zame najaktualnejša večernica, pa kresnik, ki se bliža – in drugi strokovni krogi privoljujejo v populizem, ki ga že tako ali tako spodbujajo založbe, ki jih ne briga literarni naboj. Prepričan sem, da je cel kup stvari narobe, zato se mi zdi reči vsemu temu normalizacija vprašljivo.

**Hieng:** Zdi se mi, da ves čas nekaj pozabljamo. Če se svojih zelo mladih let spomnim; kadar sta izšla kolikor toliko dobra romana, smo se vsi zanimali zanju. Danes pa izide, celo brez kritiške refleksije, ogromno število romanov, kratkih zgodb, vsakršne literature ... Te stvari postajajo na poseben način prestižne; vsak avtor ima različna obdobja, normalno začenjajo s kratko prozo, roman pa je bil že od davnine večja, bolj dragocena forma.

Ko so me v nekem intervjuju vprašali, kako to, da nismo imeli nikoli do konca razvite meščanske literature, sem odgovoril, da je vse to krivda enega samega človeka, in to je, mi je zelo žal, Levstik, kljub kultu, ki ga zganjajo okoli njega. Hotel je imeti gruntarsko literaturo in je to deklariral na vse mogoče načine, medtem ko je bilo takratno meščanstvo v nastajanju zelo zainteresirano za to, kaj lahko o njem spregovori literatura.

**Čar:** Ne morem se strinjati z ocenami o katastrofalnem stanju proze, ki nekako visi v tem pogovoru v zraku. Seveda govorim le iz svojih lastnih osebnih izkušenj, teh pa je manj kot pri drugih sogovornikih. Moj občutek, ki se je izoblikoval v teh zadnjih nekaj letih, kar se udeležujem literarnih prireditev, je, da vendarle vlada neko kreativno ozračje v prostoru. Obstajajo najrazličnejši mogoči realizacije in pristopi, ki ustrezajo specifičnim mentalnim slikam, ki med sabo ne konkurirajo za primat, temveč enostavno poskušajo svojo lastno

izkušnjo izklesati do tiste organske prepričljivosti, ki je tem slikam na neki način transcendenten kriterij. Stanje se mi zdi s tega vidika spodbudno in določen optimizem mi kot najmlajšemu konec koncev tudi pripada. V slovenskem prostoru torej vidim zdravo ozračje najrazličnejših sopostavljenih mentalnih slik, ki pa enostavno in samo s svojo prepričljivostjo med seboj tudi konkurirajo. Pa tudi fragmenti kot oblikovni način sveta samega romana po mojem mnenju ni načel. Zanimivo bi bilo pogledati, kakšno je stanje po avantgardističnem razsuvanju danes v slikarstvu ali pa v glasbi in kako se v tem znajde literatura. Zdi se mi, da se literatura, recimo, z manj zadrege spet spogleduje s fabulo kot slikarstvo s podobo ali glasba z melodijo.

**Lainšček:** Ne gre za to, da se ne bi strinjal, vendar se mi zdi, da govorimo na dveh različnih nivojih. Jasno mi je, da je ustvarjanje način življenja, da to ni nekaj zunanjega, ko pa začnemo debato o današnjem stanju, pa ne moremo mimo pojavov, ki na življenje literature vplivajo. Se pa strinjam – in verjetno vsak od nas – da literatura še nosi neko potenco, in zato se tudi z literaturo ukvarjamo.

**Bogataj:** Verjetno je res treba ločiti dve ravni, namreč ustvarjalno, to, koliko so časi naklonjeni ustvarjalnosti in katere izzive ta postavlja pred proznega avtorja, in kakšne so zunanje okoliščine, torej država in knjigotrštvo v tranziciji, globalni, svetovni trendi, ki verjetno marginalizirajo tudi nasproti nekaterim drugim umetnostnim panogam, na primer videu, množični kulturi in podobnim. Poskusimo se torej zdaj omejiti na notranji, insiderski, osebni pogled na literaturo. Kako je s časom romana in časom kratke zgodbe? Roman zahteva določeno pisateljsko kondicijo, hkrati pa tudi določeno stanje sveta, na primer velike družbene spremembe, zamenjave in prerazporeditve socialnih slojev, iz katerih so vzniknili najboljši romani realizma. Kakšno je danes stanje v prozi, posebej glede na to, da je pred dvajsetimi leti izšla knjiga s pomenljivim naslovom Čas romana, lani pa antologija Čas kratke zgodbe? Ali se je res

spremenila pisateljska paradigma, ki se je odzvala na izgubo globalnega in privolitev v drobce?

**Merc:** Mislim, da se moramo najprej vprašati, kakšni sploh so slovenski romani, kako so strukturirani, kako delujejo. Prepričan sem, da je eden od razlogov za razširjenost romana ta, da se je struktura spremenila, odprla, da se je dekanonizirala, saj vsak roman postavlja svoj lastni kanon. Slovenski romani, kolikor sem jih bral, niso veličastne epske sage in kompaktno strukture, temveč se pišejo znotraj križišča metaforičnega in metonimičnega. Če jih pogledamo od blizu – recimo samo letos naj bi jih izšlo okoli petdeset – lahko hitro podvomimo, da so vse to romani. Po drugi strani pa seveda to pomeni, da smo Slovenci postali epski narod, da nismo samo liriki, črtomirovski, da smo torej sposobni ustvarjati tudi zunaj tragičnih zmot in kar je še tega. Današnji čas se mi zdi – in prepričan sem, da bodo to dokazale tudi analize za nazaj – čudovit, ne glede na ekonomijo in tisto, kar prinaša s seboj. Vsi smo pod tem pritiskom, vendar smo lahko pri nas, ki vidimo kot najpomembnejše početje literaturo, kljub vsemu zadovoljni, tudi s tržiščem, pa tudi z vsemi drugimi korektivi, ne samo s tistimi strogo umetniškimi, ki so lahko zelo varljivi.

**Blatnik:** Prepričan sem, da je podobno, kot je v tranziciji država, v tranziciji tudi slovenska literarna zavest. Najlepše se to vidi ravno pri pojavu, ki ga je Feri že omenil, namreč pri literarnih nagradah; to je ena od preizkušenj vseh literarnih tokov na Slovenskem. Tako vidimo že pri najuglednejši literarni nagradi pri delu dialektiko nasprotij; eno leto zmaga delo, ki bi ga lahko imenovali hermetično in visoko literarno, drugo leto se žirija prestraši odločitev prejšnjega leta in da nagrado nekemu zelo populističnemu avtorju, tretje leto potem spet nominirajo pravoverne romane. To dokazuje, da pri nas še vedno obstaja precej tradicionalna literarna zavest, ki pa se je začela sramovati sama sebe, zato se poskuša korigirati; žal se korigira s histeričnimi akcijami in zato pada iz skrajnosti v skrajnost. Če



pogledamo nazaj, zakaj se je to zgodilo, se strinjam z gospodom Hiengom, da se je to zgodilo zaradi nekaterih potez v literarni preteklosti. Recimo zato, ker je bil nesporen slovenski literarni model Ivan Cankar, nikakor pa ne njegov manj slavni bratranec Izidor, na primer z romanom *S poti*, po mojem mnenju zelo dobrim romanom. Če bi imel ta večji odmev v slovenski književnosti, bi bila ta verjetno nekje drugje; ne vem, ali boljša ali slabša, gotovo pa drugačna. Literarna tranzicija ima svojo ceno; kot star panker se spomnim gesla »You have to destroy to create,« moraš uničevati, da bi lahko gradil. In to se zdaj dogaja v slovenski literaturi, ene stvari odpadajo in druge ostajajo. Smo nekje vmes, ne vem, koliko je to dobro ali slabo, prepričan pa sem, da se bodo stvari še spremenile.

**Hieng:** Mislim, da imate v glavnem prav, pozabljamo pa nekaj: ta edukativnost literature je bila tako vraščena v našo vzgojo. Spomnim se, kako se mi je enkrat zazdelo grozno, da predstavlja za cele dolge generacije plemenite in globoke literature tista nesrečna Skodelica kave. Katastrofalno v književnem razvoju je dejstvo, da so vsi pedagogi jahali na tej šalici. Ta edukativnost pa je imela dovolj dobro lastnost, da je ljudi odbijala od vulgarne plati literature, od vulgarnega v pravem smislu, zdaj ne govorim o žanrih. Zdi se mi, da smo v času, ko je naša literatura, poezija in proza, tako dobra, kot ni bila še nikoli. Refleks pa je v javnih občilih nikakršen. Kolega Merc je izdal dva romana, ki se mi zdita pomembna v širšem smislu evropske literature, Feri ima za seboj celo knjižnico, pa se mi zdi, da še danes ta literatura ni reflektirana, čeprav gre za celo vrsto besedil, ki so razmeroma lahko dostopna, pa čeprav se ukvarjajo tudi z ezoteriko.

**Bogataj:** Kakšen pa je vaš odnos do tradicije kot ustvarjalcev; s tem ko so postali razpoložljivi vsi stili, ko kocksistirajo literarne smeri in generacije, ne da bi med njimi potekal oster boj, kakršen je bil značilen za prestižne revije in prostor še pred dvajsetimi leti?

**Hieng:** Dobe, ki se jih še spomnimo, so reflektirale aktualistično klimo – ne bi hotel zaiti v politiziranje – vendar pa je bilo to prerivanje za prostor hlastanje za zrakom. Literatura je imela zelo jasne in razvidne reflekse politične situacije. Če pogledamo delo, ki ga zelo cenim, Smoletovo *Antigono*, je bila važna predvsem kot signal, pa seveda zaradi jezikovnih in metaforičnih kvalit. Danes so te stvari bistveno drugačne. Še nekaj je, pa ne poznam zelo natančno evropske ali svetovne literature; zdi se mi, da ni več forme, stila kake dobe. Zelo težko je bilo kot sodobnik Zolaja ali Flauberta pisati zunaj strukture naturalističnega ali realističnega romana, praktično ni imelo nikakšnega odziva. Danes, ko je zastaran že tudi *nouveau roman*, pa nimate za to nobenega nadomestila za te poskuse, ki so zamrli.

**Bogataj:** Trivializacija, ali če rečemo drugače, žanrska dehierarhizacija se je zgodila že z novo prozo, s Filipčičem, Jovanovičem, Frančkom Rudolfom, Ruplom; verjetno so takrat vdrli v literaturo prej zanemarjeni žanri, ljubavne povesti, pa banalni, poulični govori, skratka vse tisto, kar je bilo prej za vsakogar, ki se je ukvarjal z visoko literaturo, vredno vnaprejšne diskvalifikacije. Ali se ta trivializacija še nadaljuje in kje so pozitivne spremembe, spremembe v smeri demokratizacije literature, in kje so pasti navidezne koeksistence tistega, kar se trudi presegati in ima jezikovni naboj, in tistega, kar je golo in nereflektirano prevzemanje?

**Lainšček:** Nočem biti polemičen, vendar sem prepričan, da se je tudi na področju popularizacije žanrov zgodila negativna selekcija. Dejansko je nastalo razpršeno stanje, predvsem zato, ker pojav ni bil spremljan in komentiran na način, postavljen na svoje mesto. Danes je mogoče, da velika slovenska založba izda besedilo, ki po jezikovni in žanrski strukturi sploh ne funkcioniira, in ga potem proda v veliki nakladi. Drugo se dogaja zunaj prostorov Društva pisateljev in zunaj kroga prisotnih, po knjižnicah, po klubih, in takšna dela krojijo okus bralnih množic. Delo, ki pa ima žanrske kvalitete,

pa prostor mirno spregleda. S slovenskim pisateljem se založbe ne ukvarjajo iz preprostega razloga, saj jim je vseeno, ali prodajo petsto ali tisoč izvodov. Na področju kritike pa je zadeva zatajila; kar ostane, so bralci po knjižnicah, ki se obračajo name in za katere vidim, da so knjigo razumeli in da jim nekaj pomeni. Tako ustvarjam vzporedno organizacijo literarnega življenja, vendar to ni v redu.

**Merc:** Sam mislim, da je trivialna oziroma literatura, ki ne vstopa v vidno in znano kodo, enako pomembna kot tista, ki nadaljuje tradicijo. Res je, da je trivialna literatura oziroma tisto, kar se nam zdi, nepomembno, vendar pa sem prepričan, da ravno tako izpričuje čas in prostor, v katerem živimo. Predvsem pa sem prepričan, da je mogoče znotraj tega korpusa najti marsikaj, kar je za analizo dragoceno. Druga plat pa je, da nekateri vztrajajo na pomensko zahtevnejših in kompleksnejših področjih, vendar pa je ta napetost produktivna.

**Lainšček:** Moram vas korigirati; ne morem se strinjati, da žirija za nagrado večernica za mladinsko literaturo, ki je bila ustanovljena za to, da bo po vseh segmentih strokovna, vseh pet članov je kompetentnih in kritih, izgubi kriterije. Živimo v razpuščenem času, vendar moramo postaviti mejnike, ki so strokovno ali pa intuitivno utemeljeni, in najti smeri, v katere se bo vse skupaj razvijalo.

**Blatnik:** Glede razmerja med visoko in žanrsko literaturo je Slovenija še vedno dokaj obljubljen dežela, saj se to razmerje nikoli ne bo tako prevesilo, kot se je v zdajšnjih svetovnih razmerah. Lahko govorim tudi kot založnik in rečem, da žanrski pisec ne more prevladati »resnega« toliko časa, dokler, na primer, Tone Perčič proda sto izvodov manj kot na primer Igor Karlovšek, če vzamemo en hermetičen in en komunikativen primer iz realne slovenske situacije. Pri nas je žanrski roman še vedno hrepenenjski konstrukt, žanrska literatura ne bo nikoli mogla postati tržna, ker je ciljna množica enostavno premajhna. Drugo je, kadar govorimo o avtorjih, ki se prodajajo kot zaščitna znamka, ki nastopajo na televiziji; ti

seveda lahko prodajo več izvodov kot slovenski resni pisec, vendar so tudi te meje postavljene tako blizu, da ne verjamem, da so za založnika dovolj finančno zanimive, da bi posegal samo po populistični literaturi.

**Hieng:** Predvsem pa ne smemo žanra v celoti demonizirati; zdi se mi, da je kateri koli od boljših romanov Raymonda Chandlerja mnogo boljši kot večina ezoteričnega pisanja, ki ga poznam. Žanrsko literaturo moramo torej razdeliti tudi znotraj žanra.

**Lainšček:** Mislim, da se moramo vrniti k poeziji. Poezija, ki je imela v takratnem času pomembno družbeno vlogo, je bila dobra poezija. Če se ozremo nazaj, na Zajca, Koviča, Šalamuna; to je poezija, ki stoji, zato je bila prevajana in zato je zdaj v učbenikih in zato jo imamo radi. Pri prozi pa smo se ujeli v zanko, da je zaradi tranzicije vse v redu, vse je dovoljeno, in če poglobim z vsemi klanovskimi in generacijskimi navezami pa z vso to navlako ... kljub temu pa smo prišli za to mizo, da bi se pogovarjali o literaturi kot tistem, kar naj v kom kaj premakne, kar zbuja kaj lepega, kar naj se človeka dotakne. Racionalno je vse v redu, moj strah, ki ga tu obnavljam ves čas, pa temelji v nečem drugem, v tem, zakaj je človek zavezan literaturi in zakaj je ustvarjanje način življenja, odnos do sveta, iskanje smisla. Tudi sam sem pisal žanrske tekste, vendar se nisem prišel sem pogovarjat o literaturi, kot da so žanri tisto, kar nam omogoča, da živimo vsi srečni in zadovoljni.

**Blatnik:** Niso pa niti tisto, kar bi nam to onemogočalo.

**Bogataj:** Ali je literarna in založniška klima res tako zadušljiva in premešana z osebnimi preferencami in antipatijami?

**Čar:** Prepričan sem o nasprotnem; že na področju založništva se bo moralo postaviti iz centra, iz spontane dinamike energije, tako da bo zgolj sistemsko mogoče mesto. Velike založniške hiše se bodo

morale res transformirati, ali izčistiti, ali pa postaviti popolnoma na novo. Pa še nekaj je; v odnosu do države, do sistema, si nismo izbojevali tistega prostora, ki nam gre. Potrebujemo, če lahko rečem v narekovajih, sindikat, ki se bo bojeval za naše interese, ko se bo treba na novo pogovarjati in ko se bo ustvarjalo novo stanje. Sedimo v ustanovi (DSP), ki ji ni jasno, kaj bo počela s seboj, in sindikalizem v kontekstu tranzicije pomeni, da bomo z družbo in državo dokončno vzpostavili pretakanje denarja in informacij. Treba si je izboriti čim boljši položaj in si izboriti nova razmerja pri vsem, tudi pri dodeljevanju subvencij.

**Hieng:** Mislim, da problema založništva ni mogoče reševati na sindikalističen način. Najprej zato, ker moramo računati na znamenito kranjsko fovšijo. Kdo bo tisti sindikalni funkcionar, ki bo odločal o kriterijih in ki bo enim dajal in drugim jemal?

**Bogataj:** Ali smo res priče padca kriterijev, sprevrženosti, če ne odsotnosti refleksije?

**Blatnik:** V zadnjem času se pojavljajo čisto novi kriteriji, ki jih prej slovenska literatura še ni poznala. Ena od stvari je ta, da vsak avtor apelira na kriterije, ki so njemu lastni; vsak si pod besedo kriterij predstavlja nekaj sebi ustreznega. Ves čas, in to je tudi zgodovinska stalnica domače literature, pa so bili ti kriteriji vedno izključno znotrajslovenski. Danes ni več tako; soočiti se moramo s širšimi kriteriji. Na neki način se to že dogaja, saj se že kar nekaj avtorjev srečuje z zunanjim odzivom na svoje lastno pisanje, to je gotovo šokterapija in bo v prihodnje precej prispevala k razmisleku o posameznikovem lastnem delu. Hkrati pa so se slovenski kriteriji nekoliko spremenili, saj lahko domači bralec preverja slovenskega pisatelja hkrati s tujim, vsi lahko dobijo skoraj katero koli knjigo tako rekoč na dom in zato so kriteriji postali skoraj svetovni. Če ne bi bilo tako, ne bi stalno poudarjali, da imamo slabe žanrske izdelke, ker ne bi poznali tujih. Seveda so tudi prej poznali tuje književnosti,

vendar le elite, saj ni bilo splošnega uvoza knjig, v obdobju depozita pa ni bilo mogoče oditi iz države na, recimo, podelitev nagrade Ingeborg Bachmann.

**Lainšček:** Naj te na nekaj opomnim; če govorimo o Svetu knjige in njegovi distribucijski mreži, ki ima določeno paleto ponudbe. V tej je med tujo literaturo čista plaža, od žanrov strukture naprej, hkrati pa imajo eno samo polico domače literature.

**Čar:** To ni problem; to je realna slika obstoječega stanja.

**Blatnik:** Knjižni klub v Nemčiji ima še slabši program.

**Lainšček:** Pa kaj, ali moramo biti mi zaradi tega srečni, ali kaj?

**Bogataj:** Če govorimo o prihodnosti literature, moram priznati, da v naslednjih nekaj desetletjih, kolikor jih sploh lahko mislimo, ne vidim nobene možnosti za vznik novega človeka, ki bo zabrisal televizor skozi okno in začel brati; literatura bo nasproti vizualnim medijem verjetno bolj in bolj marginalizirana, čeprav ji bo te verjetno enako uspešno kot doslej uspelo izkoristiti, izrabiti kot prenosnike.

**Lainšček:** To preprosto ni res. Mi vsi privoljujemo v to laž, Blatnik kot založnik privoljuje v to laž. To preprosto ni res. Knjiga ne izgublja in ta paradoks moramo vsi videti. Slovenijo lahko obhodim v enem letu, pa vendar srečam v vsaki vasi človeka, ki mi pove, da je prebral mojo knjigo, v vsaki vasi koga, ki piše; pa mi ne govori o televiziji. Mi pa tu odtujeni kot v satelitu filozofiramo o tem, kako se stvari dogajajo. Ta ameriški vzorec enostavno ni resničen. Ta okrogla miza bo prišla v zgodovino po tem, da se pogovarjamo o zelo neumnih stvareh. Če bi bila pred dvajsetimi leti, bi bila popolnoma drugačna. Ko smo pogovor začeli, sem mislil, da bomo razvili cel register, da bodo odgovori v harmoniji, čeprav so poudarki lahko različni; zdaj vidim, da se pogovarjamo o samih zunanjih elementih, ki na samo ustvarjanje literature nimajo vpliva. Naši miselni hori-

zonti niso bili predstavljeni; literaturo smo reducirali v to, da lahko zlahka pošljem zgodbo ameriškemu filmskemu producentu, se moram pa pri tem zavedati, da sem naredil samo kupčijo, ki zadeva ameriški film, in nič več.

**Bogataj:** No, seveda jemljem to kritiko povsem nase, očitno vprašanja niso bila takšna, da bi posegla v intimnejše ustvarjalne sfere in so ven in ven izzivala govorjenje o žanrih in nezadostnosti literarne refleksije in založništvu.

**Blatnik:** Ne vem, ali imamo orodje, da govorimo o ameriških vzorcih in o borbi z multinacionalkami, zanesljivo pa lahko govorimo o formi; v tej debati pogrešam tega, da ne odgovarjamo na nova znotrajtekstualna vprašanja, ampak se pogovarjamo o stvareh, o katerih so govorili naši kolegi na začetku stoletja.

**Bogataj:** Če se vrnemo k poeziji oziroma pesnjenju nasploh; ugotovimo lahko, da se je skladno s Pirjevčevo napovedjo, da se v trenutku, ko se literatura otrese narodotvornega bremena, lahko vrne k sebi kot igri in se začne ukvarjati sama s sabo. Verjetno se lahko strinjamo, da je za sedemdeseta in osemdeseta značilna obsežna ekspanzija lahkotnejšega pisanja in večje jezikovne lahkotnosti in poigravanja z jezikom. Ravno v zadnjem času pa se je zgodil obrat, zresnjenje, vsaj deklarativno eksistencialno bolj poglobljeno pisanje, torej vrnitev k tistemu, čemur pravi Tomo Virk, in kar razlikuje od knjižničarstva, literarni fundamentalizem. Kakšna svoboda – ta je hkrati nevarnost, da bo avtorju kdo poočital igračkanje in ostajanje na ravni lingvizma – je danes ponujena prozaistu?

**Čar:** Stanje vidim ravno diametralno nasprotno. »Igračkanje« – kot si ga imenoval – v sedemdesetih in osemdesetih je bilo iz moje perspektive res igračkanje na programskem nivoju, vendar pa je bilo to – kot vsak program oziroma poetika – hudo resna stvar. V »zresnjenju«, ki naj bi se zdaj dogajalo, vidim odgovornost do natančnosti artikulacije in nujnost po določenem tveganju, vendar pa s tem tudi

precej več možnosti in nujnosti po odkritosrčnosti, s tem tudi do sproščenosti. Oboje se mi zdi izredno pomembno. Če je torej že mogoče govoriti o fundamentalizmu, to ni prejšnji poetološki fundamentalizem, ki ga je postmodernizem (kot zadnji meni znan program v vrsti) s prepotrebno ironijo zaobjel, porefektiral in zapečatil, prav s tem pa odprl pot naprej; prenos zbranosti in zavezujočnosti na drugo raven, zunaj poetoloških dežnikov in igračkarij, na raven ostre in natančne artikulacije, kar je nadvse zdrava zadeva.

**Bogataj:** Da ne bo nesporazuma; ko sem govoril o nekakšnem neobveznem igračkanju, sem seveda samo povzemal vodilne pisce literarne refleksije tvoje generacije. Pa poglejmo zadevo s stališča resničnosti; od preloma stoletja, pravijo, se dogaja nadaljnje krhanje subjektivite, s tem pa se mehča tudi sama realnost, ki postaja vse bolj podvojena in nepregledna. Kako pa se na to odziva literatura? Enega od odgovorov poznamo; ko literatura izgubi realnost, se začne ukvarjati sama s seboj in svojo tradicijo – to je postmodernistično knjižničarstvo. Kako stoji proza nasproti realnosti?

**Čar:** Še enkrat bom ponovil primer, ki sem ga že omenil; po mojem skromnem pregledu je literatura na to, v nasprotju z glasbo in slikarstvom, odreagirala zelo dobro. Najprej je z obsesivno refleksijo o sebi končala avantgardistični formalizem, nato je z nič manjšo vehemenco povabila v svoje prostore fabulo, ki, po mojem prepričanju, prinaša z novim kontekstom tudi nove potence, možnosti, dinamike in energijo. Fabula ni več frustracija, na drugi strani pa daleč od izčrpanosti, status melodije v t. i. resni glasbi in podobo v t. i. resnem slikarstvu pa še vedno vidim na nivoju sramežljivega spogledovanja in zardevanja ob tem. Literatura je kljub svojemu na videz anahronemu mediju v današnjem času odreagirala izredno fleksibilno.

**Lainšček:** Povedal bom zelo na kratko in v obliki zgodbe. Če v mojem ravnanju kritik ne zaznava jezika in ga jezik ne zanima, je to dejstvo, ki se dogaja v slovenskem prostoru. Če pa pridem k



svojemu bralcu in ta ve moj stavek na pamet, je bralec pri meni pridobil, kritik pa izgubil. Kdor se je začel ukvarjati z žanrsko literaturo, je seveda prilagodil tudi jezik; kritika v Literaturi zaobjema kritike tako imenovane visoke literature – ne vem, kaj to pomeni, ker verjetno gre za dobro literaturo – in žanrskih tekstov. Ko začneš to dvojje spremljati in mešati, lahko to (jezikovno dimenzijo) opaziš ali pa ne opaziš. To je problem. Spomnim se jezika iz Hiengovih romanov, iz Jančarjevih romanov, potem se pa to neha. Stvari se ne normalizirajo, če se jezik siromaši in izgublja svojo vlogo pri pisanju; meni je jezik bistvo, iz njega vse raste. Zato govorim o pesnikih, ki to čutijo, ljudje, ki berejo, to čutijo, tisti, ki se neposredno ukvarjajo z literaturo, pa ne; v tem polju pa se nekaj dogaja, kar je treba detektirati. Nekaj je torej narobe. Kako naprej, ne vem.

**Blatnik:** Zdi se mi, da trkaš na odprta vrata, saj je imel tudi v naslednjih generacijah jezik ne samo pomembno vlogo, temveč tudi zelo opazen položaj; ne govorim samo o tvoji in Žabotovi prozi, zadnji primer je naša mlada kolegica Nina Kokelj, katere roman Milovanje je en sam virtuozen jezik in je dobil zelo evforične odzive in bil nominiran za ugledne literarne nagrade, eno je tudi prejel. Zaradi jezika, ne zaradi fabule, ki je skorajda neobnovljiva.

**Merc:** Kaj je s to resničnostjo? Ali je to ta jezik?

**Blatnik:** Gotovo je resničnost v literaturi malce spremenjena; v Lepi Vidi in še kje je bil hrepenenjski simbol domovina, v tvojem zadnjem romanu pa je to popularna hrvaška pevka Severina. Vdor resničnosti v roman je neizogiben.

**Čar:** Glede tega, da bi literatura kaj »delala« za bralca, se mi zdi potrebno razlikovati dve ravni; eno je didaktika, drugo pa seveda širjenje komunikacije. Zanima me samo to drugo, in sicer tako na ravni lastne senzibilnosti, če delo odpre nove prostore v človeku, kot na socialni ravni. Prvo je verjetno namen kreacije, za drugo pa

imamo lep primer za to mizo, saj je Andrej z zbirko XX. stoletje vzpostavil mrežo bralcev in povlekel marsikatero pomembno nianso v mentalni klimi.

**Hieng:** Jasno, da določena mera komunikacije mora biti, brez tega je vse skupaj brez smisla. Bojim pa se, da bi literatura po tej poti prišla v edukativne vode, bralca bo hotela učiti. To je davilo velike in pomembne segmente ruske literature; če pridem do vseh tistih Tolstojevih ali Dostojevskega božjih ljudi, se moram vprašati, zakaj me ta moža s svojo ogromno erudicijo gnjavita s svojo vzhodnjaško mistiko. Ena glavnih nevarnosti za ta odprti prostor se mi zdi ravno ta edukativnost. Lastnost tega stoletja je prepričati ljudi, pa čeprav s potiskanim papirjem, o moji resnici, postala je usodna, kot smo videli. Sicer pa mislim, in to mi je potrdil ta pogovor, da se moramo začeti zavedati, da je pisanje, vsaj med avtorji, ki jih vidim za to mizo, že v izhodišču intimen opravek. Zato ne moremo vnaprej govoriti o namembnosti in izhodiščih. Na začetku ste govorili o prvobitnem impulzu, ki žene pisatelja, in tako mora biti. Lahko pa se zgodi, da nastajajo med enakovrednimi in enako dragocenimi figurami, govorim v svetovnem merilu, popolni nesporazumi. Ko sta se srečala Proust in Joyce, je bilo menda velezabavno; Proust je hotel zvedeti, kdo je vojvodinja Clermont, Joyce pa ga je povpraševal po irskem kralju iz desetega stoletja. Razšla sta se kot absolutna zaničevalca drug drugega, noben od njiju ni prišel do tega, da bi ugledal, kako tenke so niti, ki spletajo ta posel. Zato tudi mi ne bomo prišli do posebej pametnih ugotovitev, je pa vsak pogovor med brihtnimi kolegi nekaj vreden.

**Bogataj:** Gospod Hieng je prej trikrat pogledal na uro in postalo mi je jasno, da je treba pogovor počasi skleniti; nihče nima namreč boljšega občutka za čas kot gledališki praktiki. Če ni vprašanj in pripomb iz publike, se vsem, posebej pa nocojšnjim sodelujočim pri pogovoru, zahvaljujem, na svidenje in lahko noč.

Andrej Hieng pogovora žal ni mogel avtorizirati.

# DRAMATIKA

Četrtek, 3. junij

Pogovor je vodila in zapisala Ignacija J. Fridl.  
Sodelovali so Rudi Šeligo, Ivo Svetina, Goran Gluvič,  
Vinko Möderndorfer in Matjaž Zupančič.

**Fridl:** Klasična teorija drame je o bistvu drame govorila pod vtisom dramatične napetosti, ki žene igro naprej. Zato bi si kar na začetku zastavili vprašanje, ali se lahko tudi po bistvu sodobne drame še zmeraj vprašamo na način, kaj je dramatično današnjemu dramskemu piscu? Kaj je tisto, kar izziva, kar sproža to, da sede za mizo in začne pisati?

**Šeligo:** Na to vprašanje je treba odgovoriti posredno, neposredno se najbrž ne da. Kar se mene tiče, je edina celovita teorija drame Aristotelova, druge ni nobene več, vsaj zame, po mojem občutku. Drama mora imeti začetek, sredino in konec, mora biti celota (sveta). Vmes teče mitos, to po Aristotelu pomeni zgradba dogodkov. Najbrž ta zgradba dogodkov, za katerimi stoji zmeraj usodna zmota (hamartija), ki jo lahko človek sam pridela ali pa mu je naložena od nekod, pride nanj kot strela, da ne more narediti drugače, kot to naredi, na primer, Ojdip na znanem križišču. Najbrž je ta usodna zmota tisto, kar dela celotno tkivo ali pa ustroj drame dramatičen. Brez te zmote je možno pisati prozo in poezijo, ni pa možno pisati dramatike. Poudarek zmote je zelo na mestu, čeprav ne bi rad govoril o usodi, ker ne bomo daleč prišli.

Če citiram še enega avtorja-filozofa, potem sem skoraj vse že povedal in lahko kar grem; mislim na starega Schellinga, ki je rekel, da je drama vedno spor med subjektivno svobodo in nujnostjo, ki je objektivna. Če gre za tragedijo, se razreši tako, da nima na koncu prav niti subjektivna svoboda niti objektivna nujnost, ampak se

zgoraj določena pomiritev. Aristotel in Schelling me nagovarjata v tem smislu, da mora biti dramska pisava izvedena tako, da je celota tega usodnega sveta – če odštejem spektakel – povezana v besedno tkivo, ki mu lahko rečemo drama. Dramska napetost je v njeni strogi formi, ki hoče zajeti usodno zmoto človeka, vpetega med svojo svobodo in nujnostjo.

**Fridl:** Pri definiranju usodne zmote ste omenili odnos subjekt – objekt. Prav to razmerje me v zvezi z dramatiko našega časa posebej zanima. Glede na to, da je to doba, v kateri govorimo o razpadu subjekta, njegovi fragmentarnosti, interaktivni zavesti ..., se sprašujem, ali je drama, kolikor jo to splošno duhovno stanje pogojuje, v smislu aristotelovske paradigme sploh še mogoča.

**Möderndorfer:** Ja. Sodobno dramatiko razumem v razponu med Ajshilom in Aristotelom na eni in Beckettom na drugi strani. Beckett je seveda skrajni domet in v tem stoletju še ni bila napisana radikalnejša oblika drame od njegove. Polje mita, o katerem je govoril Rudi, se je skozi tisočletja spremenilo oziroma transformiralo v druge oblike. Podpiram Aristotelovo zgradbo umetniškega dela oziroma drame, saj je to najpopolnejše, najbolj natančno, kar je bilo o drami napisanega. Toda zdi se mi, da je lahko drama danes dramatična tudi zaradi drugih vzrokov. To nam dokazuje sodobna drama, mogoče res najbolj radikalno Beckettova dramatika. Danes je lahko dramatična že sama energija protagonistov, če govorim o zadnjih Beckettovih igrah, kjer gre pravzaprav za odsotnost dogodkov, za odsotnost psihologije. In kljub temu te drame tečejo intenzivno in dramatično. Mislim pa, da se je v dvajsetem stoletju spremenil tudi gledalec. Če govorimo o drami, namreč ne moremo mimo gledalca, no, in tudi gledalec se je s svojo percepcijo v tisočletjih spremenil. Čas velike tragedije, iz katere je Aristotel pisal svojo *Poetiko*, se pravi, čas Ajshila in monumentalnih, fantastičnih dramskih tragedij je na neki način minil. Danes tragedija v tej obliki najbrž ni možna, namreč kot konflikt posameznika s svetom ali

konflikt posameznik, bogovi, svet. Še vedno pa mislim, da je te igre vredno opozarjati, da so še vedno zanimive in aktualne, kajti aktualnost v predstavi je nekaj drugega kot aktualnost v besedilu. Predstava živi v tem trenutku, v tem času in doživlja v tem hipu svojo aktualnost z živo, enkratno komunikacijo z gledalcem. Samo dramsko besedilo pa ne. Tu gre za dvojnost, ampak če govorimo o drami, moramo spregovoriti tudi o tem.

**Šeligo:** Smem samo nekaj dodati? Vinko je rekel, da ni nujno, da je dramatična samo usodna zmota, hamartija, da je lahko to tudi neka energija, določen naboj, ki nosi dramsko napetost. Seveda, saj to je samo drugo ime za isto stvar. Na primer, pri Pintarju, ki je po mojem najboljši dramatik dvajsetega stoletja, protagonisti nikdar ne izrečejo bistva stvari, zaradi katerega so v konfliktu. Če gremo skozi vse njegove drame, ostane to bistvo vedno neizrečeno, razen teksta *V prah se pournesh*, ki je bil v Drami uprizorjen lansko leto. Tam protagonistka na koncu pove, kaj je bistvo stvari, drugače pa o njem molčijo. Molčijo o tem, iz česar izhajata dramska napetost in celotna energija. Ni torej nujno, da je izrečena. Res se je torej skozi stoletja preoblikovala, vendar se še zmeraj da, ne reducirati, ampak skozi ta molk, zamolčanje, recimo temu hamartije, reči, da gre v bistvu za to, čeprav ni izrečeno. Molčanja so huda stvar.

**Möderndorfer:** To je bistvo vsakega dobrega dramskega teksta, da tistega, kar hoče povedati, ne pove direktno. Če igra to pove, je zelo blizu plakatu oziroma nečemu, kar je manj od drame. Moj pomislek je bil izražen v tem smislu, da se je mitos transformiral, ne da je ukinjen, ampak da ima danes drugačne oblike. Toda če se povrnem k Ajshilu ali Sofoklovi *Antigoni*, je razen stajank, ki so vmesne zborovske pesmi in bolj ali manj niso v tesni povezavi z dramskim besedilom, to dramsko pisanje izredno jasno in čisto, neobremenjeno z metaforami in podobnim. Kljub vsemu pa ima veliko moč, veliko molka, o katerem tudi ti govoriš, veliko tega, kar dela igro dobro.

**Fridl:** Če nekoliko strnem, trdite, da tudi ob koncu tisočletja drama ohranja bistvo, ki ga ima od svojih izvorov dalje, da pa to strukturo na novo oblikuje, jo drugače izraža, da jo, recimo, na novo formulira z gradnjo dialoga, s spremenjenimi razmerji dramskih likov, s transformacijam v zvrstni pripadnosti dramatike?

**Zupančič:** Rekel bi, da ni nekega univerzalnega pravila o tem, kaj je dramatično. Razen morda tistega, ki pravi, da je najbolj univerzalno to, kar je najbolj intimno. V prostoru lahko postane dramatična enostavna hoja čez oder. Enako velja za dramski tekst; v določenih okoliščinah lahko postane dramatično kar koli. Sam iščem dramatičnost v nekem nasprotju, ki naj seveda ne bi bilo zgolj formalno. Recimo: dober, pozitiven, celo veličasten lik je lahko dramsko popolnoma nezanimiv, dokler v njem ne odkriješ neke slabe lastnosti. V tistem trenutku lik postane dramatičen in zanimiv. Zdi se mi, da težko pišeš o dobrem, če ne poskušaš doumeti tudi zla, in v tem konfliktu je spet nekaj imanentno dramatičnega. Če že govorimo o zgodovinskih vzorih, bi dal za primer vrhunskega dramatičnega teksta Shakespearovega *Kralja Leara*. To je ena najboljših, če ne najboljša igra, kadar koli napisana. Mimogrede: brez *Leara* tudi *Godota* ne bi bilo, saj je Beckett iz *Leara* vlekkel cele prizore, recimo prizor slačenja škornjev med Norcem in Learom ... Shakespearova tehnika je brezhibna; že s prvim prizorom se brez uvoda znajdemo sredi zapleta in dramskega konflikta. Potem sledimo padcu Leara in Glostra; prvi konča v norosti, drugi v samomoru. *Lear* je morda edina Shakespearova tragedija, ki se ne konča z nekim novim Fortinbrasom, z nekim novim redom, ampak konča v popolnem kaosu, absurdu. Skratka: globoka filozofska drama, a hkrati – in to je bistveno – od začetka do konca napeta in dramatična, strukturirana kot serija dogodkov. Pomembno je, da se grandioznost Shakespearove dramaturgije sestavlja prek situacij in prek detajlov.

**Fridl:** Vsi poudarjate pomen konflikta. Toda s kom, s čim se konfrontira sodobni dramski lik?

**Gluvič:** Ko je Rudi začel z Aristotelom, je točno povedal glede celovite teorije drame, ker mi v dva tisoč letih nismo nič pametnejši, v bistvu smo isti kot subjekt, medtem ko se objekti okoli nas menjavajo. Dramatika je ostala čisto ista vseh dva tisoč let, od Aristotela naprej. Razen da imamo danes mikrofone, nove ljudi, nove dramatike, nov čas, ki je pravzaprav isti iz tistega časa. Morda so se menjavali le bogovi in polbogovi. Se spreminjali v kralje, fevdalce, industrijalce, ali pa se opredmetili v stanje časa, ki so ga živeli in ga živimo. Postali so bolj dramatikov notranji privilegij, intimni spor, ki ga več ne izpisuje zgolj katarzično.

**Fridl:** Naj razložim, zakaj poskušam razpravo sprovcirati na tej ravni. V sodobni literarni teoriji se namreč prav v našem času najbolj odmevno slišijo glasovi o morebitni ali kar dokončni smrti drame. Sintagmo je seveda treba razumeti v pomenu konca neke specifične in prepoznavne strukture, po kateri se dramatika loči od proze in poezije, od filmskega scenarija ali predloge za gledališki spektakel. Kakšni so vaši odgovori na te izzive?

**Gluvič:** Smrt drame, tiste aristotelovske, je najbrž povezana s smrtjo zunanjih bogov. In rojstvom božanstva, pravzaprav z njegovim zavedanjem v notranjosti lika. Ampak s tem se morda le preseli ista oblika iz zunanjega v notranji svet.

**Svetina:** Ko govorimo o dramatiki, se moramo zavedati, da gre za neki arhetipski vzorec, ki ga kljub vsem možnim variacijam nismo preseгли. Če je bil na začetku omenjen Aristotel, moram reči, da mene osebno nenehno zaposluje problem, ki ga je odprl Nietzsche v *Rojstvu tragedije*. Nietzsche govori o smrti tragedije in o njenem ponovnem rojstvu, in sicer v upanju na ponovno rojstvo tragedije, in to v trenutku, ko si bo evropski človek znova upal biti tragičen. Tisto, kar je Nietzsche napovedal pred stotimi leti, se uresničuje konec dvajsetega stoletja. To je čas, ko je jasno, da je evropski človek postal do skrajnih meja tragičen. Koliko lahko to dejstvo sam

reflektira, pa je že vprašanje literature oziroma dramatike. Zaradi tega lahko govorim o dramatiki le z nekega izrazito tradicionalističnega oziroma konzervativnega stališča. Čeprav sem bil konec šestdesetih in na začetku sedemdesetih let eden tistih, ki so sodelovali pri tako imenovanem »zakolu samo literarnega gledališča« v predstavi, kjer smo zaklali belo kokoško. Kot zaprisežen avantgardist sem moral končati v restavraciji, toda ne v gostilni, kot bi rekel profesor Pirjevec, ampak v restavraciji tistega, kar smo v prvem soočenju z gledališčem odbili.

Skratka, danes lahko ugotovimo, da nismo nič pametnejši. Vse teorije, ki so se dve tisočletji in pol poskušale temeljito ukvarjati z dramo, so se vedno znova vrtele okoli istih točk. Kot ilustracijo naj navedem nekaj zelo eksotičnega in Evropi popolnoma tujega. Gre za izvirno tibetansko gledališče, s katerim sem se ukvarjal poslednji čas, za tako imenovane misterije, ki so nastali nekje med desetim in petnajstim stoletjem. Ta svet in gledališče sta nam popolnoma tuja, vendar se soočata s povsem istimi problemi. Vzorec te dramatike oziroma gledališča je družina, vzorec so odnosi oče – sin, mati – hči, žena – mož. Neki znamenit ameriški profesor s čikaške univerze je napisal študijo, kjer je kot zaprisežen ortodoksni psihoanalitik analiziral tibetanske igre in ugotavljal, da v njih vse stoji tako kot pri Ojdipu. Zato se naš pogovor mora sukati okrog teh konstant. Ne vem pa, kaj naj bi počel s slovenskim drobnim vrličkom.

**Šeligo:** To so ohišnice. Slovenija ni vrtec.

**Svetina:** No, v tem letnem času jo je zeleno lepo pogledat ... Torej, ne vem, kaj naj bi s tem svetom počel in zato se vdajam eskapizmu in drvim v izmišljene svetove, ponarejam, simuliram, dopisujem ... to je ugotavljala tudi ekipa mladih, študirajočih dramaturgov na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo pri profesorju Ponižu, in sicer da je to pač legitimna zadeva postmodernizma. Kdo bi potem lahko sploh bil dramski junak? Lahko bi izbral za prototip svojega nesrečno umrlega starega starega strica. Čeprav



imam o njem samo podatke, da se je 24. decembra leta 1898 na kantonu pri Lescah ustrelil, ker je bil nesrečno zaljubljen v slovensko pesnico, ki je bila takrat učiteljica v Zasipu, pa mi zbuja neke prav posebne simpatije.

**Šeligo:** To ni drama!

**Svetina:** ... Ta nesrečni Anton je hotel napisati dramo v verzih *Mlada ljubezen*, pa ni uspel. No, šalo na stran, jaz resnično ugotavljam, da mi današnji slovenski svet ne ponuja prav ničesar, kar naj bi bilo konstitutivni element neke drame, seveda klasične drame, ne tistega gledališča, ki nastane na osnovi sinopsisa, scenarija in v katerem se malo pleše, tu in tam se sliši še kakšen vzdih. To me ne zanima.

**Fridl:** Te besede so spodbuden namig, da je treba preiti h konkretnemu slovenskemu prostoru. Če prebiramo slovensko dramo osemdesetih let, se je namreč še zelo izrazito odzivala na družbeno zgodovinsko stvarnost, odpirala je vprašanje realnosti, bivanja v svetu tu in zdaj. Zakaj se sedanja slovenska drama, čeprav se na tleh nekdanje Jugoslavije vrstijo tako skrajno tragični dogodki, na to ne odziva?

**Glavič:** Ti tragični ali nesrečni dogodki se dogajajo že stoletja. Od posameznika, tako tudi dramatika, je odvisno, ali se ga bodo dotaknili ali ne. Najbrž se ga bodo. Toda z bogovi znotraj osebe ali lika, ki bo moral v svoji notranjosti, v svojem notranjem vesolju marsikaj razčleniti, razbremeniti ali razčistiti, zakaj se dogajajo vse te nesreče navzven, in to zelo dramatično. Je morda kriva notranjost? Sam se ob teh dogodkih intimno sprašujem, kako bi ravnal, če bi me prisilili vzeti v roke kakšen kalašnikov in ukazali, naj postrelim ujetnike, civiliste, kogar koli že. Ali bi znal v tistih nekaj minutah počistiti vso naslago svoje preteklosti, sedanjosti in prihodnosti, ki je pravzaprav tudi last mojih prednikov? Tistih nekaj minut se mi

zdi zelo dramatičnih. Ko o tem govorim, ne mislim na dramski prizor, pač pa na celotno dramo, ki razčloveči subjekt, ki se pretaka skozi ves čas človeštva, toda brez kakršnih koli mitskih vložkov ali pomagal. Včasih mi pride šaljiva misel na pamet, recimo, morda pa so le stari Grki, na katerih temelji naša evropska, zahodna civilizacija, krivi, da se tragedije ponavljajo skozi stoletja. S svojimi miti, dramatiko, ki je polna maščevanja, umorov, podtikanj, zavisti, krvavega boja za oblast, katarz, ki so posledica množičnega uničevanja. Toda to je zgolj šala. Seveda, Grki niso krivi, krivi smo morda mi, ki se ne moremo upreti tistemu, kar so že zdavnaj napisali. Osemdeseta leta pa so bila pač specifična, tako kot vesela dvajseta, obema desetletjema so sledila krizna in uničujoča leta, z množičnim iztrebljanjem.

**Svetina:** To so bila zlata osemdeseta, ki so rodila tako imenovano politično gledališče, čeprav je vprašanje, ali je to ustaljeno poimenovanje. Nemčija je takrat na široko odprla duri in je vabila eksotična plemena iz vzhodne in jugovzhodne Evrope. Mi smo jim kazali, oni so se čudili: »Kako je to neverjetno!« V vsaki predstavi so bili usnjeni plašči pa škornji pa šmajserji. Ampak izum tega tako imenovanega političnega gledališča, pa ne samo na nivoju dramskega teksta, ampak tudi v predstavi, je bilo to, kar se je zgodilo v uprizoritvi *Ane* v Mladinskem. Kar je bilo krvavo pripeto na evropsko izkušnjo dvajsetega stoletja, skratka na stalinizem in druge totalitarizme, se je v svojem koncu odlepilo od te krvave realnosti in se preselilo v čisto poezijo. To je bil skrajni moment in to je bilo morda težko doumljivo – govorim o nemški izkušnji, ker je takrat omenjena predstava gostovala pri Robertu Ciulliju v Mülheimu in imela nenavaden vpliv in odziv. *Ana* je bila vzorec za vse tisto, kar se je kasneje poskušalo in česar ni nihče, z menoj vred, mogel doseči in preseči, ne v pisavi ne v dramski uprizoritvi, kajti nastala je iz neke konkretne realnosti, ki je bila za nas tudi realna zgodovinska izkušnja. Prej smo vedeli, da se je to dogajalo v Rusiji, pa na Golem otoku, zdaj se je ista »zgodba« zgodila pred našimi očmi.

Vsak večer jo spremljamo na televiziji. To je konec, saj s televizijskim medijem več ni moč – grobo rečeno – tekmovat. Maksimalen dosežek dramske in gledališke forme osemdesetih let je bila – po mojem mnenju – prav Šeligova *Ana*.

**Šeligo:** Rad bi povedal nekaj o tem, kar je prej govoril Ivo in kar si, če sem te razumel, hotela reči tudi ti, da te najbolj zanima, namreč kako je s sedanjim svetom v drami. Kar sem rekel na začetku, da mora drama imeti začetek, sredino in konec, vse drugo je odveč, kaže na to, da mora biti drama kompleksna celota, ki govori o celovitosti sveta. Znotraj je mitos, to, kar Ivo imenuje zgodba.

Ko sem rekel, da je struktura ostala, mislim zelo formalno. Mislim približno na ta način – naj mi oprostijo tisti, ki se na glasbo spoznajo bolj od mene – kot se to dogaja v sodobni glasbi s simfonijo ali sonato. Alfred Schnittke, danes najbolj slavljene skladatelj, ki je lani umrl, je napisal štiri simfonije. Danes je malo skladateljev, ki bi si upali spustiti se v simfonijo. Seveda v sodobnem svetu ni popolnoma enaka klasičnim zapisom, ampak po strukturi ostaja napisana po pravilih simfonije. Trdim, da ima drama enako stroga pravila, mimo katerih ne moreš, ker potem nastane scenarij, nastane scenosled. Ne gre za to, da sodobna drama ponavlja mitos, zgradbo, dramsko napetost, ampak na ravni strukture ostajajo isti okviri. Svet se je seveda bistveno spremenil.

Zakaj ni drame iz sodobnega sveta? Najprej, Slovenija ni zame noben vrtec, je pomemben del sodobnega sveta, in ko se bo vso dogajanje videlo iz neke oddaljene perspektive, ko se bo videlo bistvo sodobnega dogajanja, bo še in še »materiala« za dramo. To me spominja na Dominika Smoleta, ki je v nekem obdobju po *Antigoni* hodil po Ljubljani zelo slabe volje in razlagal vsem, ki so ga hoteli poslušati: »Kako naj pišem drame, ko pa ni zgodbe.« Če pišeš prozo, si jo lahko izmisliš, za dramo si je ne moreš izmisliti. To govori tudi Aristotel. Pravi: najbolje je, če se pesnik nasloni na znani mitos, lahko pa si tudi kaj izmisli.

Vzrok je torej to, da v zraku ni zgodbe, ki bi vrela iz likov, kot si jih dramatik predstavlja. Je vrag z dramo kot zvrstjo in ta vrag ni preprost. Ne gre za odslikavo tistega, kar se dogaja. To se lahko zgodi v prozi, v filmu, tudi za poezijo lahko rečemo, če je vsaj malo pripovedna, da je neka odslikava, v drami pa mora biti mitos, ki govori o celoti, celovitosti sveta, o usodi, o usodi likov, njihovih zmotah, ki niso privatne, ampak usodne. Tega časa, ki je zame izredno pomemben in za katerega sem prepričan, da je za dramatiko zelo uporaben, ta hip ni mogoče neposredno videti. Mora preteči nekaj let, da bomo iz njega izluščili to, kar je res dramatično.

**Möderndorfer:** Ko Aristotel govori o drami, govori v bistvu o tragediji. Moje mnenje pa je, da v tem času vsaj v taki obliki ni možna, čeprav nestrpno čakam tisti čas, ko me bo kdo prepričal o ravno nasprotnem. Prav zato, ker je svet, v katerem živimo, resnično tragičen. To se nam kaže iz dneva v dan, in to že nekaj časa. Dvajseto stoletje je izredno tragično stoletje. V njem živimo zelo intenzivno, pa vendar ta čas ne rodi tragedije. Zdi se mi, da je za tragedijo potreben enostaven obrazec družbe. Jasno mora biti, kdo je kdo, kdo je vladarska družina ... Mitos se je v našem stoletju razpršil na drobce in ga je zelo težko sestaviti. Mislim, da je za tragedijo potreben jasen svet, v katerem obstajajo bogovi. Posameznik je tragičen v odnosu do bogov, do usode, do dogajanja, ki ga s človeško pametjo in človeškim značajem ne more obvladovati. V našem času ni boga, vsaj ne na način, kot ga je občutila antika. Torej, svet, v katerem živimo, je po eni strani tragičen, kliče po tragediji, ampak tragedija ni možna, ker je svet premalo pregleden. Vendar iz te nepreglednosti se je rodil cel kup drugih žanrskih pisanj, ki jih Aristotel v svoji *Poetiki* niti slučajno ni predvidel.

Druga stvar pa so osemdeseta leta oziroma dramatika, ki je bila takrat izjemno živa in se je odzivala na trenutek, v katerem je nastajala. Danes se to ne dogaja, čeprav je družbena situacija veliko bolj odprta, bolj sproščena, bolj dramatična; čeprav je več informacij, kot jih je bilo takrat. Da je v osemdesetih letih dramatika

rodila tako zanimive sadove, moramo biti hvaležni tistemu času, sistemu, zoper katerega se je ta dramatika na različne načine postavljala. Toda s to dramatiko se je, če pogledamo nazaj, zgodilo nekaj bistvenega: nikoli več je ne bomo igrali. Zdaj posplošujem, ne govorim o vseh, seveda so vmes besedila, ki se jih bo najbrž še dalo igrati, ampak načeloma za vse te drame velja, da so opravile svojo funkcijo. Prava drama pa je zame osebno samo tista, katera preživi svoj čas, katera lahko v drugem času, tako kot *Kralj Ojdip*, spet spregovori. S tega stališča se mi zdi področje osemdesetih let jalovo. Zdi se mi izjemno družbeno pomembno, družba se je s to dramatiko tudi spreminjala, ampak načeloma so ti teksti kot dramatika danes mrtvi.

**Svetina:** To, kar si zdaj povedal, si izgovoril kot režiser. Problem uprizorljivosti teksta je, če rečeš, da so to igre, ki se ne bodo več igrale. Iz raziskav Tarasa Kermaunerja, njegovega veleprojekta reinterpretacije slovenske drame, vemo, da obstaja na desetine in desetine tekstov, ki jih je našel dobesečno kot arheolog in o katerih nismo vedeli nič, čeprav so bili v svojem času napisani z neko ambicijo. Ti teksti nikakor niso bili napisani z levo roko in da bi danes nekdo rekel, češ, to ni več uprizorljivo. Nekatera izmed teh besedil so se v preteklosti celo poskušala obuditi, reaktualizirati, pa se verjetno ni posrečilo. To je eden od ključnih problemov tako gledaliških ravnateljev kot tudi režiserjev. Prepričan sem, da se nekatera besedila vendarle še dajo uprizarjati.

Če se zdaj vrnem h ključnemu vprašanju, k vprašanju boga, moram ugotoviti, da sega to vse do epa. Gre za vzorec dramskega junaka in ob tem za vprašanje, kdaj in v kateri točki je pravzaprav lahko junak. Ali je to pol bog pol človek, kot je to Gilgameš, ki kljub temu, da je v njem le tretjina človeškega in dve tretjini božanskega, išče nesmrtnost in se mu to končno maščuje. Ob smrti svojega prijatelja Engiduja ugotovi, da je tudi on zapisan smrti. Ne dobi nesmrtnih zeli, zato se vrne v svojo palačo in umre. Nebeška točajka mu pove, kakšno mora biti njegovo življenje. Ob sebi mora imeti

ženo in dečka, veseliti se mora življenja, jesti mora in se vsak dan umivati. Kasneje se tak pol bog pol človek postopoma osvobaja svoje božanske dimenzije in prvi, ki je po mojem prepričanju dokončno osvobojen, je prav kralj Ojdip.

Tu se lahko tragično v bistvu šele začne. Gilgameš še ni tragičen, še ne more biti tragičen. Skratka, ko so bogovi odlagali svojo odgovornost na šibka človekova ramena, se je nekaj zgodilo, in sicer: bogovi so se končno osvobodili, kot vemo iz stare Grčije, in bolj ali manj veselo živeli na Olimpu, človek pa se je mučil iz dneva v dan, da je svojo človeško revo peljal od zibke do groba.

**Zupančič:** Imel bi nekaj replik. Sicer sem nameraval govoriti bolj praktično, a se tudi teoriji ne da izogniti. Bil sem na Kermaunerjevem predavanju o Bartolovi dramatiki. Zelo dobro predavanje, lucidno, duhovito – toda po dveh urah strastnega razčlenjevanja Bartolove dramatike je Taras priznal, da so njegove drame pravzaprav slabe in verjetno težko uprizorljive. Strast, ki žene Kermaunerja k raziskavi slovenske dramatike – sam te raziskave visoko cenim – ne pomeni nujno kriterija za dobre in slabe igre. S tem bi se poenostavljalo tudi samo njegovo delo. Zame je Taras kot osebnost zanimivejši in »bolj dramatičen« od večine dram, o katerih piše.

Kar zadeva problem družbene situacije in dramatike v njej, bi rekel, da živimo v nekem čudnem času, ki mu vlada postmodernizem. Ta se v teoretsko-estetskem smislu počasi izčrpava in vedno bolj reducira na lagodno tezo, da so vse zgodbe že povedane, vse slike že naslikane itd. Tako se na eni strani dogaja izživljanje v vrhunski re-estetizaciji vsega že videnega in že slišane, po drugi strani pa izgubljanje stika z realnostjo; zdi se, kot da živimo v brezkonfliktni družbi, kot da moderni človek živi v idiličnem svetu brez problemov in avtentičnih zgodb in ne v svetu urbanega kaosa, nasilja in vsakršnih nesmislov.

Mislim, da je Rudi omenil, da ima drama stroga pravila. S tem se odločno strinjam, zelo dobro, da je bilo to rečeno. Vendar je treba dodati, da se pravila spreminjajo. Dal bom konkreten primer. Kar

zadeva funkcijo govora, moderna drama ne more več samo nasičiti prostora z besedami, ampak mora hkrati odpreti prostor gledališkemu dogodku. Če se seveda strinjamo, da drama ni samo literarno, marveč tudi gledališko dejanje. Ko Roland Barthes analizira dramatiko klasicizma (*Britanika, Fedro ...*), zapiše, da je tam človek, ko je nehal govoriti, samo še umrl. Onkraj govora ni bilo ničesar. To je bilo pravilo, tako kot enotnost časa, kraja in dejanja. Svoja pravila je imela antična tragedija, o kateri danes veliko govorimo. V zvezi z njo se spomnim teze pokojnega Primoža Kozaka, da se konec klasične starogrške tragedije, ki se ujema s pojavom helenizma, kaže predvsem v drugačnem odnosu do Moire, usode. Moira je namreč bistvena; bogovi so samo nekoliko sposobnejši ljudje. Konec Moire je po Kozaku povezan s padcem velikih polisov, Špate in Aten; svet in usoda z njim nenadoma postaneta nekaj nezanesljivega. Tu se zgodi obrat v helenizem, novoveški individualizem – zdaj ne gre več za to, da te usoda v temelju določa, zdaj gre za vprašanje, kako se bom usodi izognil, jo izigral. Ta problem se potem vleče naprej do renesanse.

Skratka, moja poanta je to, da se pravila ves čas spreminjajo, vzroki pa so kompleksni. V dvajsetem stoletju se je razvilo intenzivno so-vplivanje med gledališčem in dramatiko. Razvije se režija v modernem pomenu besede. Velike spremembe so se dogajale ob soočenju močnega dramatika in močnega režiserja, na primer Čehova in Stanislavskega. Med njima so nastajali spori, ki so bili produktivni za gledališko umetnost. Recimo: Hudožestveni teater v režiji Stanislavskega uprizarja *Utvo* in v nekem trenutku pošlje režiser čez oder gručo ljudi s ceste. Čehov vpraša, zakaj to. »To je realistično,« odvrne Stanislavski. Čehov se upre, češ, to je tako, kot če bi vzel Mono Lizo, strgal narisano nos in vstavil noter pravega. To bi bilo realistično, ampak slika bi bila uničena ... Paradoks je bil v tem, da sta imela na neki način oba prav. Stanislavski je pretiraval, ker se je boril za novo, bolj resnično obliko gledališča, Čehov pa je bil senzibilen, nadarjen umetnik z zelo izostrenimi kriteriji.

Na vprašanje, kako se odzivamo na krvavi balkanski kotel, pa

bi rekel, da se; vprašanje je samo, kaj to pomeni. Beckett je na primer napisal *Čakajoč na Godota* približno tri leta po koncu druge svetovne vojne. Ta igra je direktna replika na Hirošimo, direktna replika na drugo svetovno vojno, pa v njej ni nobenih, recimo, ameriških vojakov. Mislim, da je že Ivo govoril o tem, kako prek igre vedno preseva neka družbena stvarnost. Za svoj zadnji tekst *Vladimir* lahko z gotovostjo trdim, da bi bil drugačen, če ne bi bilo omenjenih dogodkov. V tej igri me je med drugim zanimalo vprašanje, kaj je nasilje in kako se rojeva, kakšne so frustracije ljudi, ki v nekem trenutku ne morejo več živeti skupaj. Da bi napisal odo *Bitka za Medvedjek*, to me pa ne zanima.

**Svetina:** Ne smemo pozabiti, da imamo tudi Jovanovičevo *Antigono*.

**Fridl:** Vsekakor z vprašanjem o dramatikini in odnosu do družbe nisem terjala niti pričakovala neposrednega slikanja dogodkov ali situacije v dramskih tekstih. Kar se mi je zdelo zanimivo, če, na primer, prebiram opus gospoda Šeliga, je to, da se v nasprotju z družbenim slikanjem nasilja v *Razvezi* z zadnjo dramo *Kamenje bi zagorelo* premakne k raziskavi nasilja na mikrostrukturi, na posamezniku, človeku. Zakaj ta prehod in ali ni kar simptomatičen za dramatiko devetdesetih let, za dramo ob koncu našega tisočletja?

**Šeligo:** Posamezniki so tu in tam. Mogoče je treba odgovoriti takole: v *Razvezi* gre bolj za zunanji svet, v *Kamenju* pa je poglobitev v dogajanje znotraj človeka. Dejansko zgodovinsko dogajanje ni nikjer neposredno ekspliciramo, ampak odzvanja v ozadju, kot je za *Vladimirja* rekel Matjaž Zupančič. Sam se upiram verističnemu prekletstvu ameriške dramatike, ki je ne morem niti gledati niti slišati ali brati. Od Millerja naprej tlačijo vanjo banalne, profane dogodke, čeprav vse zelo spretno komponirano. A odvrne me neposrednost. To je huje kot primer, ko je Stanislavski pripeljal gručo s ceste. Najbrž je manjši greh, če to odkrito naredi režiser,



kot če pisatelj neposredno prenese v igro. Tudi to govori, da je drama pravzaprav nekaj zelo občutljivega in določenega.

**Svetina:** Mimogrede, Zajčeve *Grmače* so nastale poleti 1991. To je verjetno dovolj značilno ne za Slovenijo in ne za Daneta Zajca, ampak kot dokaz, v kakšnem času lahko nastane kakšna drama. Te *Grmače* povedo o času več kot zgodovinska resničnost. Še več pa pove dejstvo – to naslavljam na gledališke praktike –, da je ta igra obtičala prav v tistem znamenitem gledališču, ki je v osemdesetih letih počelo vse mogoče, torej v Mladinskem gledališču, vendar ni doživela uprizoritve. V Drami jo je nato režiral Korun.

Ergo, tu sta dve stvari. V času, ki je bil prelomen, še posebej za generacijo, ki ni nikoli pričakovala, da bo doživela osamosvojitve Slovenije, je gledališče, za katero je bila igra naročena, obnemelo in ni vedelo, kaj z njo početi. *Grmače* so torej eksemplaričen primer, v kakšnem času so nastale, koliko let so potem čakale na objavo v osrednji slovenski reviji, ker pač revija ni namenjena objavljanju dramatike, in koliko časa je igra nato rabila še za uprizoritev na odru.

**Möderndorfer:** Mladinsko gledališče je imelo takrat pač druge namene, drugo vrsto poetike in jih najbrž zato ni uprizorilo. Toda pomembnejše je nekaj drugega: vprašanje jasnosti drame, vprašanje, kakšen naj bo dramski tekst, da bo aktualen, ampak da bo še vedno ostal literatura .. To se mi zdi eno večnih vprašanj drame v dvajsetem stoletju. Drama je mogoče od vseh literarnih zvrsti edina, ki se direktno odziva na čas in ima direkten kontakt s časom. Ali potem takem vsebino drame v imenu literature zavijati v poetični jezik in govorico, da niti občinstvo ne ve, za kaj točno gre, ali pa spregovoriti jasno brez tako imenovanih ambicij, kot to počne Brecht. Danes živimo v dovolj burnem času, polnem aktualnih tem, ki bi lahko spregovorile prek gledališča.

Dane Zajc ima to srečo ali ta talent, to moč, da s svojo, vendarle poetično govorico spregovori o svetu in nam je jasno, o čem je

govoril. Toda to govori z govorico, ki si je ne izmišlja, da bi naredil dramski tekst. Težava nastane pri tistih dramah, ki se jim zdi zgodba premalo in jo zato hočejo literarizirati, v bistvu pa spremenijo svojo govorico v neko šifro, ki je nezanimiva in tudi bolj ali manj nerazvozljiva, in take drame po navadi ne preživijo svojega veka. Cankar je bil izrazito aktualen satirik svojega časa, kljub temu pa smo ga igrali do danes in ga bomo še igrali. Tudi v socialističnem času, ko je dejansko obstajala ena sama stranka, nas sploh ni motilo, da v igri *Za narodov blagor* nastopajo stranke. Nismo vedeli, kaj početi z liberalci, toda to nas ni motilo, saj je v drami toliko drugih zanimivih človeških napak, znotraj katerih smo se Slovenci na nivoju satire še vedno prepoznali. To je primer aktualne drame, ki je našla pravo pot v svojem trenutku in hkrati ostala literatura do današnjih in verjetno tudi naslednjih dni. Problem sodobne drame je torej, kako najti jezik aktualnosti, pa da bo še vedno literatura, da ne bo samo satirični pamflet, ki lahko zelo uspešno živi eno sezono in potem izgine.

Kar zadeva strahotno vojno v bivši Jugoslaviji, pa tole: seveda smo se zaradi nje vsi spremenili, vsi smo zaradi teh desetih let drugačni, tudi tisti, ki ne pišejo dram. Vseeno pa ti dogodki niso tako živi, ker se kljub vsemu niso dogajali tu. Zaradi prostorske distance je tragičen dogodek življenja pretresljiv prve tri večere, potem pa postane novica. Edina tema, ki bi se lahko v brechtovskem smislu pretopila v dramatiko, je problem beguncev. Z begunci je drama balkanske morije prišla bliže naših življenj.

Imel sem srečo, da sem režiral Rudijevo igro *Razveza ali Sveta sarmatska kri*. V njej je izkušnja balkanskega kotla in morije zelo dobro opisana. V *Razvezi* nastopa Zlodej, eden od hudičev s pretresljivo pripovedjo o klanju in masakriranju. Zelo lepo, gosto spisana pripoved, ki pa kljub temu ni dramatična, in sicer zato, ker je resničnost bila hujša. Če bi bila napisana pred morijo, kot pripoved nekega krvnika, bi imela svoj dramatični učinek. Ker pa je nastala hkrati z realnimi dogodki, ni imela dramatičnega naboja, saj je bil svet bolj krvav. Beseda z njim ni mogla tekmovati.

**Fridl:** Toda sodobna slovenska komedija, ki jo v pogovoru nekako sramežljivo izpuščamo, je na odru vendarle tem bolj uspešna, čim bolj skrajno in neposredno slika konkretne družbene razmere?

**Möderndorfer:** Bistvo komedije je to, da je lahko bolj direktna. Vendar se bori z istim vprašanjem, kako preživeti svoj čas, kako biti aktualna in kako biti hkrati tudi literatura. S tem se muči tudi Molierova komedija. Mogoče je zgradba komedije (v nasprotju z dramo) bolj matematična. Ko so Feydeauja spraševali, kako piše, je rekel, da je to laboratorij, en del smeha, en del situacije ... Imel se je za neke vrste obrtnika. Moliere in Shakespeare sta delala enako, predvsem kadar sta pisala komedije. Komedija je drugačna po svojem učinku, toda problemi, s katerimi se ukvarja, so isti kot pri drami. Strinjam se z Rudijem, da drama potrebuje distanco, en korak odmika, potrebuje, da se avtor ohladi. Komedija pa ima to dolžnost, da reagira takoj. Zato je mogoče bolj pokvarljiva. Ko bomo imeli do slovenskega časa, ki ga živimo politično, človeško in socialno, distanco, ga bomo mogoče lahko gledali kot dramo, danes pa ga gledamo kot komedijo.

**Fridl:** Toda zaradi prednosti, ki jo komedija daje aktualnosti, temu satire, poroga, ironije vrednemu svetu, seveda mora žrtvovati literarno vrednost ...

**Zupančič:** Ni rečeno, da jo žrtvuje. Dovolj je, če prebirate Moliera, ki ima nekaj vrhunskih iger tudi po strogo literarnih kriterijih. Moliere je imel genialen komedijski talent, predvsem pa izjemen posluš za teater. Ne smemo pozabiti, da je drama namenjena nekomu, ki jo bo igral. Moč Molierove dramatike se kaže v duhovitosti, plastičnosti njegovih karakterjev. Igra in oder sta vedno nekaj fizičnega. Igralcem mora dramatik ponuditi material, da bodo lahko fizičnost ustvarjali na odru. In tu je nevarnost literarnosti: da namreč junaka opisujemo, namesto da bi ga uprizorili. To se dogaja nam vsem, ki pišemo tudi pesmi, prozo, romane ...

**Fridl:** Izpostavili ste vlogo gledališča, percepcije dramskega teksta. Če to problematiko povežem s svojim prejšnjim vprašanjem o obratu k posamezniku v sodobni drami, na katero nisem dobila neposrednega odgovora, se mi zdi, da gledalec danes laže spremlja in razume zgodbo, ki je pripovedovana prek intimne človeka?

**Zupančič:** To je zame temeljni odnos; stvari morajo biti osebene. Nobena teorija še ni napisala drame. Teorija pomaga k refleksiji, to je sicer pomembno. Sam, recimo, nimam tako slabega mnenja o ameriški dramatik kot Rudi Šeligo. Predvsem bi rekel, da je strah pred ameriško dramatik, ki sem ga večkrat opazil v zadnjem času, popolnoma odveč. Zakaj? Zato, ker ameriška dramatika s slovensko nima nobene zveze. Tukaj ni nobenega vpliva, ne dobrega ne slabega. Slovenska dramatika je v največji meri poetična drama, ki temelji na posameznih mitih. Ameriška drama – razen deloma pri O’Neillu – izhaja iz družbene stvarnosti. Vendar zna v svojih boljših izdajah hkrati govoriti o univerzalnih rečeh. Če smo prej razpravljali o tem, da je dramo treba znati napisati, da torej obstaja določena obrt, ki ima, kar se tiče dramske konsistentnosti, svoja dinamična pravila, potem je ameriška drama postavila kriterije o tem, kaj je dobro napisana igra. Seveda je znotraj ameriške drame veliko slabega, povprečnega, konfekcijskega; a hkrati je tudi marsikaj vrhunskega. Toda vsekakor je treba reči: Eugene O’Neill, Tennessee Williams, Arthur Miller, Edward Albee, David Mamet in drugi so napisali nekaj iger, ki bodo ostale železni repertoar svetovnih teatrov tudi potem, ko bodo nekateri naši dramski izumi utonili v pozabo. V *Smrti trgovskega potnika* je tema, ki je ta hip pri nas mnogo aktualnejša, kot je bila kadar koli v prejšnjem sistemu.

**Svetina:** Napisana tako, da se da posneti kot dober film. Iztek znamenite igre *Kdo se boji Virginije Woolf* je slaboumen, šibek, je pa perfektno narejen. Vendar zame to dejansko sploh ni tisto, kar sam pojmem kot dramo. Seveda pa je ob dobrih igralcih privlačna za publiko. Za dramo velja isto kot za poezijo. Tudi v poeziji imamo

Williama Blaka in Puškina. Jasno je, komu je bolj všeč Blake in komu Puškin.

**Möderndorfer:** Res, drama ima to nevarnost, ker ima vedno direkten stik z ljudmi, da postane všečna ljudem. To velja tudi za ameriško dramaturgijo, obrača preverjene dramske vzorce in strukture, zato da bo blagajna vedno polna ...

**Šeligo:** Ni vredna, da bi ji posvetili toliko časa.

**Möderndorfer:** Naj dokončam ... Ne smemo pozabiti, da so dobre drame vseeno nastale kot upor utečeni formi. Ibsen je pretrgal tradicijo lepo zgrajene drame. Prav tako Beckett. V bistvu se dramatika premakne k novim svetovom, kadar se krši kaka ustaljena forma. Tudi Svetinove igre niso zgrajene po klasičnih kanonih, čeprav jih poznaš, jih kršiš, zato da ustvariš novo strukturo. Beckett dobro pozna *vaudeville*, njegova banalna pravila, zato lahko napiše komedijo, kjer nastopajo tri osebe, dve ženski in moški, nekakšen vaudevilski ljubezenski trikotnik, in vendar se nič ne zgodi. Beckett uporablja Aristotela samo zato, da bi ga kršil.

**Zupančič:** Ko govorim o formi, mislim na kompozicijo. Vsaka igra, tudi če krši formo, mora imeti svojo kompozicijo. Ko se pogovarjamo o dramah, zelo radi psihologiziramo in filozofiramo. Perfektna forma se nam zdi celo nekaj slabega. Če se pogovarjamo o Mozartu ali Cageu, je popolnoma normalno, da govorimo o kompoziciji, o formi, o tem, kako eden ali drugi uporablja kontrapunkt ... Pri drami pa o kompoziciji redkokdaj govorimo, čeprav ni nič manj pomembna kot pri glasbi. In v tem je problem: ko je igra enkrat na odru, se namreč zelo hitro pokaže natančno to: ali je kompozicija igre na trhlih nogah. In če je, z njo vred pade še tako dobra in pomembna vsebina. Na drugi strani pa je problem neuprizorljivosti drame včasih namišljen; preprosto ni človeka, ki bi znal z gledališko inteligenco prebrati igro. Zato mislim, da je imel

Dane Zajc veliko srečo, da so *Grmače* čakale deset let na Koruna, ki je potem naredil sijajno predstavo.

**Fridl:** Z razpravljanjem o dramatiki smo se približali gledališču in problemu uprizorljivosti. Se vam zdi, da je sodobna slovenska dramatika manj uprizorljiva ali celo neuprizorljiva v primerjavi z evropsko? Pogosto slišimo vzdihljaje avtorjev, da njihova dela ne pridejo na oder, in to je večna tema debate na Tednu slovenske dramatike.

**Svetina:** Slabo je, če se že umetniškimi vodjem in ravnateljem zastavi vprašanje o tem, da je kaka igra težko uprizorljiva, in se to potem samo še nadaljuje z režiserjem. V naših gledališčih je zavladala lagodnost, ko se vsakdo izogiba izzivu, ki bi terjal tveganje. Gledališče se sprašuje le, kaj bodo rekli abonenti, kolikšen bo inkaso, kaj bo rekel minister. Iz lastne izkušnje upam trditi – ne nazadnje sem bil štiri leta umetniški vodja gledališča –, da je včasih treba režiserja celo podkupiti, da se bo lotil novega slovenskega teksta. Najteže je zobati češnje z Vitom Tauferjem, saj ga ne boš pripravil, da bi uprizarjal tekst, ki ga ni sam iznašel. Ravnateljstvo, vodstvo, direktor morajo nekaj investirati, da bi določen tekst spravili na oder. Osrednja nacionalna gledališka hiša se zaveda, da mora imeti vsako leto eno slovensko noviteto, zato to pač mora narediti. Če obstaja možnost, da je to v Mali drami, je toliko bolje, ker je pač manj na očeh. Še vsi vedeji, od Andreja Kurenta, Poldeta Bibiča in drugih, so zmeraj rekli: Kaj če bi to poskusili narediti v Mali drami? Trideset oseb, ki nastopajo v kakem prizoru, ima v Mali drami ravno dovolj prostora, da so na odru in v avditoriju, to pomeni, da ni prostora za gledalce in za tveganje.

Tveganje je pogojeno tudi s širšo družbeno situacijo, saj zdaj ne bo več zbudilo odmeva na drugem bregu, ker ga ni več. Bregov je zdaj, kolikor hočemo. Za uprizoritev *Kongresa* se tedanje vodstvo Drame verjetno ni odločilo zato, ker je to bila slovenska noviteta, ampak ker je bila Kozakova igra napisana s posebnim namenom.

ker je v tistem trenutku pomenila nekaj določenega. Danes se razmišlja drugače, rečemo, eno noviteto moramo imeti, zdaj pa dajmo kakšno tako, da jo bomo lahko spravili na oder in še čezenj.

Poglejte, kakšna absurdna situacija se je zgodila ob koncu sedemdesetih let. Nenadoma se je ugotovilo, da domače drame ni in takrat si je tedanja država v obliki kulturne skupnosti izmislila stimulacijo za uprizarjanje domačih tekstov. Pavle Lužan je tako napisal vsako leto tri igre. Pol denarja je dobilo gledališče, pol pa avtor, tako da je nenadoma nekaj sto tisoč tedanjih dinarjev, nič posebnega sicer, učinkovalo spodbudno tako za avtorja kot za gledališče in domačih iger je bilo veliko. Kasneje je stimulans države umanjkal, država je postala prava država, vendar je Pelhan kot gledališki človek razmišljal, da bi znova uvedli stimulacijo za domačo igro, da bi gledališče dobilo dodaten denar, pol bi ga dali še avtorju in tako bi se domača igra vrnila na slovenski oder. Kljub dobronamernosti ministra Pelhana pa je to popolnoma nerazumen način, da bi prisilili gledališča k uprizarjanju domačih avtorjev!

**Fridl:** Toda statistika govori drugače. V zadnjih letih je bilo uprizorjenih več slovenskih dramskih novitet, med njimi pa bi lahko na prste ene roke prešteli tiste, ki odmevale v slovenskem prostoru ...

**Zupančič:** Ne razumem, zakaj se tako bojimo, da bi bila kakšna slovenska igra mogoče komu všeč! Vsaj toliko moramo biti demokratični, da priznamo, da ni vse slabo, kar je komercialno uspešno. Kar se tiče velikega odra in Male drame, pa ima problem še eno plat. Za domačo igro je predvsem udobneje in varneje, če se uprizori na velikem odru; tam obstaja abonmajski sistem in igri je zagotovljena publika. V Mali dramii je drugače; tam si mora vsaka igra znova publiko šele izbojevati.

**Möderndorfer:** Ta večer resnično govorim kot avtor, kot dramatik, manj kot režiser, kakor mi je bilo očitano. Rad bi povedal, da je kvantiteta v gledališču lahko pogoj za kvaliteto. To je dokazal

Shakespeare. Če ne bi imel tolikšne dramske »kilometrine«, če ne bi bil prisiljen pisati zaradi prazne blagajne, Shakespeareova dramatika ne bi nastala. Nič slabega ni v tem, da država podpira pisanje.

**Fridl:** Zakaj pa dramskih besedil nihče ne kupuje v knjižni obliki in skoraj nihče ne bere?

**Möderndorfer:** Predvsem zato, ker jih nismo navajeni brati, hkrati pa je slovenska dramatika zelo posebna. Bralno nekomunikativna. Dramo pišemo zato, ker se nam zdi, da se da v tej obliki povedati nekaj, kar se s prozo ne da. Mislim, da je problem sodobne slovenske drame to, da je gluha in slepa. Celo ta hip nima kontakta z življenjem, tako kot Pandurjev teater ni imel kontakta z okoljem, v katerem je nastajal, z družbenim ozračjem, v katerem je bil in za katero je rasel. To gledališče sploh ni vedelo, kaj se okrog njega dogaja. Slovenska dramatika je zaprta v slonokoščeni stolp, bolj ali manj sama sebi zadostna in zaprta v prostore, ki so sami sebi namen, ne reagira na čas, v katerem je. Prej smo že govorili o tem, ampak to je samo eden od problemov slovenske drame.

Tradicija slovenske drame je poetična drama. To je lahko naša prednost. Poetična drama nikjer v svetu ne živi tako polnega življenja, kot ga živi pri nas, in ljudje so jo sprejeli. Desetletja traja, da se kaka zvrst dramatike ukorenini, in pri nas so visoko poetični teksti, Zajčevi, tudi Strniševi, doživeli večkratne ponovitve pri polnih dvoranah. Če primerjamo francosko ali italijansko gledališko tržišče, smo torej že kot gledalci drugače usmerjeni. Zakaj je imela pri nas poetična drama večji prostor, je najbrž sociološko vprašanje. Časi so se spremenili, v prostor, ki ga je imela zase poetična drama, so prodrli drugi tokovi, druge dramske oblike. Vendar zato ta prostor ni nič manjši, vsebinsko pa se mi zdi, še enkrat poudarjam, ta hip slovenska drama gluha.

**Svetina:** Repliciral bi, in sicer zato, ker se mi zdi, da ne živi v slonokoščenen stolpu. Takšna je zaradi vere, da je v gledališču



možno narediti dobesedno vse in da je teater od konca ali že sredine šestdesetih let pravzaprav vedno znova dokazoval, da se da tako rekoč z minimalnimi sredstvi doseči maksimalen učinek. To ni nobena napaka dramatika ali režiserja. Ta drama je taka zato, ker zaupa v moč gledališča, bodisi da gre za skrajno asketski teater bodisi za Pandurjeve filmske iznajdbe. Drama zelo prisluškuje, kaj se v tej škatli, ki se imenuje oder, osvetljeni z desetimi ali stotimi reflektorji, z vodo, ki lije izpod neba, ali samo s polivinilom, ki naj bi odseval jezerce, dogaja. Gre za neki magičen stik, ki ga omogočata beseda in tisti, ki je svečenik besede, torej igravec na eni strani ter tisti, ki je k temu obredu povabljen – gledalec – na drugi strani. Tudi če so gledalci metali denar v Radka Poliča, se grdo obnašali ali če so se napili, so bili ravno tako udeleženi v obredu. Sodelovali so in vstopili v ta, jaz še vedno pravim, posvečeni prostor. Ne gre za to, da je drama slepa in gluha, marsikdo od tistih, ki vstopa v gledališče, je slaboviden in naglušen.

**Zupančič:** Vajina debata je dokaz, da vsi slišimo, ampak vsak nekaj drugega, to pa ni nujno slabo.

**Fridl:** Toda še vedno nismo odgovorili na vprašanje, ali se danes drama dejansko manj bere kot nekoč ali pa slovenski bralci domače igre odklanjajo zaradi njihovih specifičnih potez, morda celo slabosti.

**Svetina:** Vsaka založba, ki je kaj dala nase, je včasih poskušala izdajati dramske tekste. Samo enkrat se je posrečilo, da je Cankarjeva založba hkrati s premiero v Mladinskem gledališču izdala Rudijevo *Slovensko savno*. Ta dogodek je treba zapisati v zgodovino.

**Šeligo:** No, knjiga je izšla dopoldne, premiera pa je bila zvečer ...

**Svetina:** Danes je Založba Obzorja edina, pri kateri po zaslugi Andreja Brvarja v Znamenjih še vedno izhajajo dramski teksti.

Navade branja dram ni. Prepričan sem, da vendarle ni literature, ki bi se nikakor ne dala brati. Vendar smo Slovenci konservativni in tradicionalni ljudje. Skratka, če bi obstajal običaj, da kaka založba izda toliko in toliko dramskih tekstov na leto, bi tistih dvesto petdeset izvodov že prodali v knjižnice in tudi komu, ki bi dramo prebral. Uredniki imajo željo, poskušajo, treba pa je ponuditi in izbrati ustrezno strategijo, da se natisnjeni izvodi prodajo.

**Fridl:** Ali ni treba raje govoriti o spremembi v bralni kulturi in odnosu do dramskih tekstov pri bralcu?

**Šeligo:** Odgovoriti moram nekaj o teh vprašanjih, ki jih Vinko nekako brez skrupulov meče na mizo. Mislim na oznako, da je drama slepa in gluha. Seveda je lahko slepa in gluha, samo treba je vedeti, s katerega vidika gleda na svet in na dramo tisti, ki to reče. Vprašanje je, kaj je za tistega, ki to izjavlja, bistvo tega sveta, pa drama tega ne vidi. Trdim nasprotno, naš svet ni vrtec, ampak je pomemben svet v tej civilizaciji. V svojo strukturo ima *tacite* položeno veliko dramo, ki pa zaradi neposrednega dogajanja v tem trenutku v dramatiki ne more priti na dan. Če naredim korak k Barkerju, k njegovim *Evropejcem*. Igra me je prevzela, ne toliko zato, kar je Vinko rekel o drami ali ker bi bila izjemna po kompoziciji, ampak zato, ker je to sodobna drama, ki gre naprej od Becketta in Pinterja, na ta način, kot Barker tudi sam pravi, da hoče napisati dramo, ki bo bolj milostna do človeka, do gledalca, kot je tragedija. Tragedija s svojim koncem vedno transcendirata hamartijo in ponovno vzpostavi prejšnji red. Barker to naredi. Gre mu za gledališče katastrofe, in sicer v tem smislu, da zahteva od svoje lastne dramatike, da se gledalec konec koncev ne vrne na ustaljene, predhodne vrednostne, ontološke kategorije, ampak jih postavlja pod vprašaj. Treba si je zastaviti temeljno vprašanje, katere so tiste vrednote našega časa, ki regulirajo življenje. Ali je res vse tako preprosto jasno in potrjeno? Ali ni v tem našem času v temeljih nekaj strahotno zlaganega in nepremišljenega?

Kolikor sodobna slovenska drama postavlja ta temeljna vprašanja, ne kot svojo ideologijo, ampak kot svojo celoto – saj sem že prej povedal, da drama ne more govoriti o ničemer privatnem –, kolikor torej vzpostavlja odnos do temeljnih kategorij tega, kar živimo, predvsem pa do vrednostnih, etičnih kategorij, zanjo ne bomo rekli, da je gluha in slepa, ampak da izpolnjuje točno svoje poslanstvo. Trdim, da slovenska drama zadnjih dvajset let ni gluha in slepa. Ni, razkriva te temeljne elemente. Zakaj jo igrajo ali ne, pa me ne zanima. To je problem direktorjev in režiserjev.

**Möderndorfer:** Absolutno se strinjam s tem, kar si govoril. Iz tega sledi točno to, da bi slovenska drama taka morala biti, ampak ta hip ni.

**Šeligo:** Kako da ni? Razlagam ti svojo zadnjo dramo *Kamenje bi zagorelo*, njene intence ..., dramo, ki je ti nisi bral.

**Möderndorfer:** Toda ena drama še ne pomeni nič.

**Šeligo:** Ena drama je že dramatika.

**Svetina:** Dodal bi samo to, da pisanje drame postane še poseben problem, če igre niso uprizorjene. To je blokada, ki je pisanje romana ali poezije ne pozna, zato morda nejevolja ali jeza nad razmerami. Osebno si ne predstavljam, da lahko napišeš štiri-deset iger za v predal. Vsaka uprizoritev je za dramatika velika šola, saj šele na odru točno vidiš, kaj je slabo in kaj dobro. V tem je izkušnja uprizoritve še posebej dragocena.

**Zupančič:** Ko govorimo o temeljnih kategorijah drame, moramo biti precizni. Že ves večer mešamo dve kategoriji, ko govorimo o tragediji in tragičnem. Tragedija in tragično ni eno in isto. Tragedija je zaokrožen svet, sklenjena struktura, ki ima določeno formo in pravila, določen zgodovinski kontekst. V taki obliki tragedija ni

več mogoča. Tragično pa je odprt problem, danes nič manj aktualen kot nekoč.

**Fridl:** Kako pa na ta vprašanja odgovarja evropski prostor? So možni ali celo obstajajo neposredni vplivi na slovensko dramatiko? Koliko vi spremljate gledališko dogajanje v svetu?

**Šeligo:** Evropska dramatika zmeraj transcendirata mitos, o katerem govori. Pogloblja se v temeljne stvari sveta, eksistence, biti. Mogoče to najizraziteje velja za linijo od Millerja naprej, za Angleže z Barkerjem in druge. To seveda odzvanja tudi v slovenski dramatiki. Če rečem, da Slovenija ni vrtec, s tem ne mislim, da je Slovenija izvirna civilizacija, otok, ki je ločen od vseh tokov. Gre za podobne stvari, ameriško dramatiko pa sem omenil zato, ker mislim, da je bistveno drugačna, ker je transcendenca in temeljne stvari sveta ne zanimajo in ker spada v krogotok globalizacije, ki se ga je sploh treba paziti.

**Fridl:** In to je sporočilo za dramo ob koncu tisočletja?

**Šeligo:** Ni nobenega konca tisočletja. Sploh se ne končuje nobena doba, mislim, da smo na pragu čisto zaresne renesanse, ko prihajajo na plan najbolj bistvene stvari. Ni konca človeškega sveta, mislim, da se vse človeško na novo artikulira. Trenutek, ko se čuti, da se večna človeška vprašanja v literaturi na novo artikulirajo, je znak nečesa zelo svetlega in temu se lahko reče renesansa. To prihaja in to se vidi tudi iz sodobne dramatike.

**Svetina:** Bojim se samo, da če iz te blaznosti vzklije renesansa, potem bo to le renesansa blaznosti ali blazna renesansa. Zahodna civilizacija, bela krščanska Evropa je svoje dokončala, pa ne zaradi letnice dva tisoč.

**Šeligo:** Še zaživela ni! To so njene otroške bolezni.

**Svetina:** Kakšen otrok božji pa je to, ki raste dva tisoč let. Nobenega upanja ni – zahodna civilizacija se je dokončno zlomila. Si pozabil na to, kako je bil v zapisu ob zadnji majski desetletnici izpostavljen problem jezika. Jezik je dokončno ogrožen, pa naj obstaja zakon o rabi slovenski jezika ali ne (ki se seveda ni posrečil, ker je bil slavist minister prekratek čas). Dejstvo je, da je jezik edina stvar, ki jo imamo, zato jezik omogoča to pisanje in lahko omogoča takšno ali drugačno ali popolnoma izmišljeno fantastiko, ki je za ravnatelja in režiserja neuprizorljiva. In s tem je dramatik največ storil zato, ker je v tem jeziku napisal, na primer, *Ano*.

**Šeligo:** Nismo se dobro razumeli. Nisem rekel, da svet materialno teče k svetlim obzorjem. Resno pa mislim, da se čutita v slovenski in evropski literaturi napor in energija po artikulaciji stvari, ki dišijo po renesansi. Da pa svet mogoče narobe teče, to pustimo, saj smo govorili o dramatikih.

**Möderndorfer:** Če zares ostanemo pri drami, se mi zdi, da ima svoje tire, teme utečene že desetletja. Kolikor bodo Evropejci oplodili in vplivali na Rudijevo dramatiko, je to seveda dobro, kljub temu pa je naša dramatika manj kultivirana, tako tematsko kot žanrsko. Vplivi obstajajo, to se kaže tudi v tem, da je v zadnjem desetletju v slovensko dramatiko vdrl žanr. Po tematiki pa se mi zdi evropska daleč pred nami, je bolj različna in tu nam lahko marsikaj ponudi. Mi sami pa razen poetične drame in drame osemdesetih let, ki je imela politični angažma, še nismo pograbili pravih tem.

**Zupančič:** Še zadnja misel: forma drame ni v krizi. Mogoče je v krizi njena uporaba, morda se še premalo zavedamo, v čem je velika prednost dramske forme. V krizi ni zato, ker je drama edina zvrst, ki razvija, posnema in izraža obliko, ki je hkrati temeljna oblika medčloveške komunikacije: to je dialog. Dokler se bodo ljudje pogovarjali, toliko časa bo drama živela. Ali kot pravi David Mamet: ko se dva pogovarjata, s tem v bistvu sporočata, da sta človeški bitji.

# POEZIJA

*Četrtek, 10. junij*

Pogovor je vodila in zapisala Darja Pavlič.

Sodelovali so Kajetan Kovič, Marjan Strojan, Boris A. Novak  
in Uroš Zupan.

**Pavlič:** Dober večer vsem skupaj. Za začetek bi rada postavila zelo splošno vprašanje: Kaj je osnovna značilnost poezije ob koncu tisočletja? Je to raznolikost?

**Kovič:** Raznolikost gotovo je značilnost sodobne poezije. To ima svojo dobro in nekoliko slabšo stran. Dobra stran je, da ni diktature ene same struje. Slabša pa je ta, da je pragozd poezije dokaj nepregleden, ker je tako razparceliran.

**Pavlič:** Ker sem v družbi dobrih poznavalcev tujejezičnih poezij, me zanima, ali se da govoriti o raznolikosti v svetovnem merilu? Mogoče je skupna tendenca opaznejša v angleški, ameriški, francoski ali nemški poeziji?

**Debeljak:** Občutek imam, da je veliko težje komentirati tradicijo, katere del si tudi sam. Zato, ker se v resnici kaže kot radoživa nepreglednost, o kateri je govoril Kajo. Zdi se mi, da je mogoče na mednarodnem prizorišču nekoliko laže, čeprav ne nujno tudi točno, opaziti in razkriti usmeritve, ki segajo čez nacionalne okvire. To pa zato, ker se iznedrijo in katapultirajo v orbito le tiste poetike, ki so že destilirane, znotraj nacionalne tradicije pa se destilacija, katere del si tudi sam, bistveno bolj zapleta in je torej kompleksnejša. Treba je upoštevati bistveno več prvin. Ko opazujem na primer sodobno ameriško poezijo, ne vem docela natančno, kakšna so njihova intimna mnenja, notranji spori itd., opazim pa, kaj ponujajo kot

reprezentativno, in s tega vidika bi se najbrž dal opaziti neke vrste obrat. Na eni strani gre za odpor, naveličanost ali pa utrujenost zaradi jezikovnega ekvilibrizma, kakršnega uteleša v ameriški poeziji L-A-N-G-U-A-G-E *poetry* – šola, ki je v sedemdesetih in osemdesetih letih veliko pridobila od flirtanja s filozofsko dekonstrukcijo in je bila večinoma estetsko dolgočasna. Na drugi strani pa je, se mi zdi, neke vrste socialni, politični, etični angažma – včasih ga je predstavljala vojna v Vietnamu, danes ga je treba videti v naravi. Značilna je neverjetna razbohotenost pesniških postopkov in individualnih vizij, ki pa se navzlic raznolikosti osredotočajo okrog zavedanja, ki so ga v ameriško poezijo pripeljali že transcendentalisti v devetnajstem stoletju. Gre za neke vrste rehabilitacijo oziroma novo umeščanje starih tem v drugačen, spremenjen kontekst. Ne vem, ali je to »poezija ob koncu tisočletja«, vsekakor pa je to pogled, ki ga od daleč lahko dobi zainteresiran bralec. Moram reči, da druge pesniške tradicije premalo poznam, da bi jih lahko natančno opisal. Zdi pa se mi, da pri nas raznolikost pogosto slavimo nekritično, zlasti v deželi, kjer je bila uniformnost toliko časa geslo dneva – če ne na literarnem in umetniškem, pa zanesljivo na socialnem in političnem nivoju. Zdi se mi, da raznolikost – naj cveti tisoč cvetov – skriva hkrati tudi neko neprijetno brezbržnost. Hrbtna stran tolerantnosti je namreč ravnodušnost, zato ne bi rad nekritično slavil raznolikosti kot kvalitete že kar same na sebi.

**Zupan:** Zdi se mi, da zdaj prvič, podobno je gospod Hieng govoril za prozo, ni prevladujoče estetske šole, znotraj katere bi se dogajala poezija, kakor se je še na začetku dvajsetega stoletja. Nekateri *izmi* so bili manifestativno določeni, tako da so se pesniki ravnali po načelih manifesta, če jih seveda niso kršili, zvečine pa so bile smeri določene za nazaj. Kdor ni bil znotraj prevladujoče smeri, je bil seveda odrinjen na stranski tir. Če je bil pred svojim časom, ga je čas kasneje določil in dvignil na površino. Distanca je premajhna, da bi se lahko določilo, kaj je osnovna značilnost današnje poezije. Verjetno bodo na situ čez dvajset, trideset, petdeset let, po izpiranju

časa, ostala samo zlata zrna. Potem se bo verjetno lahko določilo, da je imela tudi poezija našega časa kljub svoji raznolikosti neke skupne lastnosti.

**Pavlič:** Kljub dopuščanju raznolikosti so nekateri pesniki bolj uveljavljeni kakor drugi, zato bi se mogoče dalo že zdaj opredeliti razliko med osrednjim tokom in bolj odrinjenimi poezijami.

**Zupan:** Verjetno v našem prostoru hkrati obstaja nekaj močnih poezij. Ampak težko bi rekli, da je zdaj kaka prevladujoča.

**Novak:** Jaz bi se rad navezal in dal popolnoma konkretne primere. Tukaj smo zbrani predstavniki različnih generacij. V generaciji Kajetana Koviča so še obstajale generacijske, pa tudi skupinske, kolektivne poetike. Vendar je bil prav on most do nekaterih impulzov mlajših generacij. Medtem ko, če vas smem, gospod Menart, apostrofirati, se vsi spomnimo zelo hudih polemik med vami in generacijo, ki se je pojavila v obdobju avantgardizma, v šestdesetih in na začetku sedemdesetih let. Takrat so bili spori zelo radikalni in so kazali na zelo ostre polarizacije na osnovi generacijskih in skupinskih, kolektivnih poetik. Pozneje se je to ublažilo in od srede sedemdesetih let se napetosti ne dogajajo več na medsebojno militanten in izključujoč način, ampak prej na način dopuščanja drugih poetik, in zdi se mi, da je to neprimerno bolj plodno, pa tudi etično. Meni je drža dopuščanja, sobivanja različnih poetik pač bližja.

**Strojan:** Mislim, da se slovenska poezija v osemdesetih in devetdesetih obnaša podobno kakor evropske poezije, vendar z neko pomembno razliko. V dvajsetem stoletju se je odnos do tradicije v Evropi in Ameriki menjal kar dvakrat, to je za eno stoletje precej. V začetku z avantgardami, modernizmom in neomodernizmom, gibanji, ki so rasla v skladu z nekaterimi pomembnimi odkritji z začetka tega stoletja, najprej v filozofiji in znanosti in potem tudi v kritiki,



tako v literaturi kot v drugih umetnostih, recimo v šolah ‚nove kritike‘ (new criticism) in ‚natančnega branja‘ (close reading). Popularni definiciji MacLeisha in Moorove, ki propagirata statusne ideje neomodernizma in po-modernizma, namreč da ‚poetry must not mean, but be!‘ in da se mora poezija, če hoče zadostiti visokemu kriteriju svojega pomena, obnašati kot ‚resnična, prava žaba v umetnem vrtu‘, sta v Angliji odmevali do Teda Hughesa in Seamusa Heaneyja v sedemdesetih letih. Treba pa je reči, da se tam zarezala mnogo bolje v dramatiki kot v poeziji. Vendarle pa takrat razpade ‚Gibanje‘, (The Movement), zadnje neomodernistično neformalno kolektivno telo z nekim programskim zastavkom, kot ga je še videti v Conquestovi antologiji, in uveljavi se regionalizem, ki ni tako navezan in uglašen na sodobno teoretično refleksijo, recimo na dekonstruktivizem in filozofijo postmoderne, kot so bila umetnostna gibanja v obdobju manifestov in avantgard pred prvo svetovno vojno in po njej. To pomeni, da ni več središča, v katerem in iz katerega bi pisali, ne osebnosti, ki bi ga predstavljala. Uveljavila se je irska poezija, in to tako tista v republiki kot na severu, v Ulstru, priče smo preporoda škotske poezije (zlasti v Glasgowu), wellške poezije in celo novega preporoda keltske kulture v izvirnih, starih jezikih. Angleško tradicijo v poeziji danes lahko predstavljata tako Irec kot Londončan, kot nekdo, ki je doma iz Južne Afrike ali s Karibov, pa celo iz Moskve. Pesniki odklanjajo nalepke, nihče noče biti ne predvsem Namibijec ne predvsem ali izključno postmodernist. Po drugi strani pa vidimo, da je v času Allena Ginsberga in Keruaca ameriško poezijo navzven še vedno predstavljal Robert Frost, zgodnji glasnik ameriškega regionalizma. Spomnimo se na W. Carlosa Williamsa in prej na Dickinsonovo, transcendentaliste itd., ki v najčistejši romantični tradiciji združujejo lokalno z univerzalnim. Prav Frost svoji najboljši zbirki da naslov ‚Severno od Bostona‘ (North of Boston) in s tem zelo natančno poudari prav ta vidik. Slovenski poeziji bi moral tak razvoj pravzaprav ustrezati, saj ima zelo poudarjeno tradicijo regionalizma pa tudi individualizma. Močna je prav v zvezi lokalnega in individualnega z univerzalnim, v kateri seveda

edino lahko deluje tudi navzven. Toda ker je pri nas prva radikalna zareza postavljena v drugo svetovno vojno, pomeni, da se je neomodernizem lahko uveljavil šele ob koncu petdesetih in šestdesetih, ko ni mogel več uspevati v čistih oblikah, tako kot ne morejo v čistih oblikah uspevati njegovo nadaljevanje in razpad v postmodernizmu, novih avantgardah itd. Zbuja se vtis, kot da lahko vse eksistira drugo ob drugem na isti časovni premici in brez zgodovinskega balasta. To pa seveda ni res. Živimo sicer sočasno, prebivamo pa v paralelnih svetovih, na drugih časovnicah, v nekih drugih zgodovinah. Ampak tu je treba le reči, da bi bil razvoj brez katastrofe druge vojne in njenih posledic verjetno drugačen. Konec koncev moji generaciji določen segment pomembne slovenske literature sploh ni bil dostopen, neki drug pa ji je bil celo prepovedan. Ampak vsega se ne da videti od blizu, cel travnik se da videti samo z drevesa.

**Novak:** Parafraziral bom Valéryja: v nekem eseju je rekel, da ljudje, ki so živeli v renesansi, niso imeli pojma, da živijo v renesansi. Mi smo si zastavili mehanično ločnico 2000, ki nam rabi kot orientir, vendar se bo šele čez nekaj desetletij videlo, v kakšnem duhovnem času dejansko živimo. Obenem bi seveda rekel, da je naslov *Prelomnica tisočletij* mogoče malo preveč ambiciozen. Tisto, kar lahko s svojim spominom še zaobjamemo, je najbrž stoletje. O tisočletju, o nekaterih tradicijah znotraj tisočletja mogoče lahko govorimo le nekateri izmed prisotnih – gospod Menart o srednjeveški, jaz ravno tako. Vendar se bojim, da je kulturni spomin večinoma omejen na stoletje.

**Pavlič:** Ko je Enzensberger leta 1960 sestavil antologijo *Muzej moderne poezije*, je v spremni besedi opozoril, da je posebnost poezije dvajsetega stoletja dostopnost najrazličnejših tradicij. Mogoče je prav to razlog za raznolikost današnje poezije. Zanima me, kako bi opisali svoj odnos do tradicije. Vam pomeni navdih ali breme? Ali gre v vaših poezijah za prevzemanje, preoblikovanje, citiranje, simuliranje ...?

**Novak:** Ko sem začel resno pesniti, okoli leta 1970, sem bil nesrečen, ker so vsi moji pesniški prijatelji in kolegi posnemali Šalamuna in tedanje avantgardiste, jaz pa ne, zato sem se bal, da je z mano nekaj narobe. Bil sem namreč drugače usmerjen, moj odnos do tradicije je bil bistveno bolj afirmativen in tak je še vedno. Šele pozneje sem se začel zavedati, da je moja nezadostna radikalnost v primerjavi s pesniškimi kolegi, posnemovalci Šalamuna, pravzaprav znamenje drugačnega videnja sveta, iz katerega izvira moj pesniški glas. Imam občutek, da ristem, najbrž ne iz ene same, ampak iz različnih in prepletajočih se tradicij, kulturnih obzorij. Ti impulzi so zame še zmeraj sveži in plodni. Ne bi pa uporabil izraza, da gre za simuliranje. Tisto, kar prihaja iz teme časa do mene kot naplavina, skušam uporabiti kot obliko, da bi izrazil, kar me radosti, boli ali oboje. Čutim živo vez in živo obzorje.

**Pavlič:** Simuliranje sem omenila, ker me zanima, kakšno je mesto igre v sodobni slovenski poeziji. Ali je dopustno, da si avtor vzame za vzor eno izmed zvrsti, mogoče izpred stoletij, in se preizkusi v njej, tekmuje s pesniki, ki so ustvarili vrhunska dela?

**Novak:** Moja zadnja pesniška zbirka ima naslov *Alba*. Gre za zvrst pesmi svitanice oziroma jutranjice, ki upesnjuje jutranje slovo ljubimcev. Uporabil sem nekatere postopke, značilne za trubadursko provansalsko liriko. Ampak ne zato, da bi te postopke mehanično posnemal, ampak zato, da bi povedal nekatere stvari, ki se zame zdijo bistvene tukaj in zdaj. Na ta način sem odkril trubadurje kot neko svoje daljno obzorje. Nimam občutka, da kakor koli simuliram. Če bi bilo to simulacija, bi bila zgolj etida, to pa mi ne zadošča. Jaz hočem na tej navezi, na sledi tega spomina pisati živo, sedanjo poezijo.

**Pavlič:** Spomnim se, gospod Kovič, da sem se nekoč z vami pogovarjala, kako se je mogoče vživeti v katero koli poezijo in iz gole igre napisati kaj podobnega.

**Kovič:** Ko je Boris govoril, sem se spomnil na take primere. Jaz sem poskusil pri Jenku, dalo bi se. Moj odnos do tradicije je hkrati kritičen in afirmativen. Tradicija me ne bremeni, ker se ne bremenim z njo. Iz nje vzamem tisto, do česar čutim korespondenco, in to mi je skrajšalo poti do rešitev, do katerih bi mogoče sam porabil več časa. Moj odnos do slovenske tradicije se z leti spreminja. Ko sem bil zelo mlad, Prešerna nisem čutil, ker ga preprosto nisem razumel. Šele na univerzi se mi je odkrilo, kaj pomeni. Kar je naredil iz tako rekoč pastirskega jezika, se mi je kot pesniško dejanje zdelo zelo produktivno. Potem je cela vrsta pesnikov, recimo Murn, zame absolutna kvaliteta in temelj nečesa, čeprav ni rečeno, da izhajam iz njega, vsaj v zadnjem času ne. Druga stvar je pa to, da je marsikaj mogoče storiti iz igre. V romantiki je šlo zares, Hanka je čisto zares ponaredil in prodal *Kraljedvorski rokopis*. To je bilo resno dejanje. Moj pokojni prijatelj Sandor Weores pa je bil zelo igriv, vse sorte je počel. Opazil je, da v madžarski literaturi na koncu osemnajstega stoletja obstaja luknja, zato je ustvaril neko pesnico in napisal celo zbirko v njenem imenu. To je svojevrsten odnos do tega, kar počnemo. Jaz ne izključujem ničesar. Samo hudo je, če tradicijo občutimo kot breme.

**Zupan:** Mislim, da je tradicija osnovna, če se lotiš pisati poezijo. Pri nas nimamo šol kreativnega pisanja. V njih te sicer ne morejo naučiti pisati, to si predstavljajo Američani, ker mislijo, da se lahko vsega naučiš. Vendar tam spoznaš tradicijo. Jaz kot tradicijo razumem kanonizirane, velike tekste. Dobiš mušter, spoznaš, kako pesem sploh izgleda, kakšna je dobra pesem. Preden se sam prebiješ, da študiraš iz čistega veselja in ker veš, da ti to koristi kot pesniku, ti poezijo priskuti celoten šolski sistem z načinom podajanja. Predvsem zato, ker literaturo predstavlja kot oddaljeno stvar, ki nima nobene zveze z življenjem. Ampak ni tako. Z literaturo si lahko v življenju zelo pomagaš. Glede obremenjenosti s tradicijo pa tole: enkrat sem imel občutek, strašen in hkrati slasten, da sploh nima smisla več pisati. Bilo je v času, ko sem se dosti zakajal. Kadil

sem hašiš in bral *Devinske elegije*, to bo verjetno kompliment za prevajalca, gospoda Koviča. Neka vrata so se odprla. In dovoljen mi je bil kristalno jasen in čist pogled. V tisti poeziji je bilo vse. Bila je tako jasna in močna, da se mi je zdelo, da sploh nima smisla več pisati. Ampak k sreči je občutek trajal samo dve ali tri ure, kolikor časa sem bil zadet, in ko sem naslednji dan še enkrat bral, se mi zadeva ni ponovila, vrata se niso odprla.

**Pavlič:** Načel si staro dilemo: pisati ali ne pisati, potem ko si prebral vse velike pesnike in se vprašal, ali jih lahko presežeš. Mislim, da so se razsvetljenci prvi v moderni dobi spraševali na ta način. Šele v romantiki so pesnike začeli ceniti zaradi originalnosti. Sprašujem vas, ali je izvirnost še zahteva za današnjega pesnika? Ali sami želite biti izvirni?

**Kovič:** Ne po vsej sili. Sam storiš to, kar se ti zdi, da še nisi storil. Vsaj zase lahko to rečem. Da pa bi imel občutek, da moram po vsej sili narediti kaj novega, ne vem, potem bi najbrž moral iskati racionalno.

**Debeljak:** Iz ambicije, da originalnost sama po sebi že šteje, prinaša veliko težo, dviguje pomembnost individualne pesniške vizije, izvira tudi neka nenavadna dilema, za katero se mi zdi čudno, da obstaja tudi po vseh teh desetletjih pesniškega dopuščanja na Slovenskem, namreč dilema s tradicijo. V čem je pravzaprav problem? Jaz ga ne vidim. Kako nas tradicija obremenjuje, ali je to mora, ki pritiska na možgane živih ljudi, železni obroč itd. – to se mi zdi na neki način za lase privlečeno vprašanje. Danes ne vidim, tudi ko berem publicistiko in individualne pesnike, da bi se to vprašanje zastavljalo z neko tehtno resnobo. Zakaj? Danes smo že slišali nekaj odgovorov, ki vsi kažejo v isto smer. Gre za neke vrste revitalizacijo tradicije, se pravi, odkrivanje tistih žil, po katerih pulzira sok, ne pa za formalno rehabilitacijo. Simulacija, ki si jo najbrž sugerirala kot nekakšen *advocatus diabuli*, je preprosta rehabilitacija – narediti isto hišico, ki je bila narejena pred sto leti. To je zdrs v kič. Iskati

individualnost, iskati neponovljivost, iskati izvirnost je seveda na eni strani oblika plačevanja davka tisti zapovedi, ki je v dvajsetem stoletju metastazirala v »tradicijo novega«, kot so temu rekli že pred tridesetimi leti. Brezpogojna zahteva po brezpogojni novosti, ki naj bo sama po sebi znamenje kvalitete. Na drugi strani pa je jasno, da je za posameznika to, kar se mu dogaja, česar še ni doživel, enkratno. Trik je v tem, kako poročiti tradicijo, arhetip, ritual, že skristalizirano formo, z enkratnostjo in neponovljivostjo. Kako svojo individualno, enkratno, neponovljivo existenco vpeti v kontekst, v katerem se arhetipi seveda ponavljajo, v katerem gre za preboj iz progresivnega napredovanja časa. Na neki način se v tradiciji nič ne zgodi. Slišali smo, in to podpišem, da je Murn centralni, temeljni pesnik za lirični občutek, ki še vedno dominira v slovenski poeziji. To absolutno drži in vendar je Murn po slehernem kronološkem kriteriju že pesnik, ki naj nam ne bi imel nič več povedati, če bi šlo samo za pričo svojega časa. Ampak ker je poezija več kot samo priča svojega časa, ker je hkrati tudi vizionarsko preseganje omejitev časa in prostora, zgodovinskih in kulturnih okoliščin, so srečni tisti redki trenutki, v katerih se uspešno združita utrip in ponavljanje starih obrazcev. Kadar se inovacija in repeticija uspešno sestavita, lahko govorimo o veliki poeziji, ki ostane na situ časa kot drobno, bleščeče se zrno, ki ga lahko zanamci, če pozorno gledajo, najbrž opazijo. Zato menim, da je preprosto dopuščanje, kar vse naj cveti, v redu samo na sprotni, takojšnji ravni. Selektivna branja pa zares potekajo na globinski način. Tam se lahko odkrivajo skladna spajanja repeticije in inovacije. To je kakor v vsakdanjem življenju. Greš prvič smučat, prvič padeš, prva ljubezen, prvi spolni odnosi ... V teh dogodkih je enkratnost in neponovljivost samo za posameznika, ki jih trenutno doživlja. V historičnem smislu pa so bili že neštetokrat ponovljeni. Iz njih iztisniti živ sok pomeni biti priča veliki poeziji oziroma veliki umetnosti. To je velik izziv.

**Pavlič:** Vendar individualne izkušnje niso bile zmeraj tako pomembne. Pesniki, ki so pisali rimske elegije, vanje niso vnašali sebe. Njihova izvirnost je bila v izpopolnjevanju prevzetih obrazcev.

**Debeljak:** Ampak poglej, ti si tudi sama že rekla, da so razsvetljenci prvi to zaštekali. Jaz sem o tem ogromno pisal. Palčki na ramenih velikanov ... Mi nismo vredni niti cofa na njihovi kapi, kaj šele, da bi bili sami palčki. In jasno, da je to velik problem. Vstopiš osemnajstletnik v knjižnico, pogledaš vse te prvence, knjige, velike, nakopičene, zavezujoče. To listaš in si misliš: Najbolje pustiti vse skupaj, drugače bom popolnoma paraliziran. Pogovarjal sem se z vrsto slovenskih pesnikov, *pa i šire*, in sem videl, da imajo vsi podoben refleks, neko neverjetno ambivalentno razmerje do tradicije. Na eni strani brez nje ni mogoče, strinjam se z Urošem, tradicija je kot zrak, ki ga dihamo, na drugi strani pa daje občutek opresivnosti. Ne v tem smislu, na katerega je namigoval Kajo, da bi se nenehno boril z njo. Ker je bilo že toliko narejenega, ker je nastalo že toliko arhetipov, je poezija izredno zahtevna umetnost. Kriteriji so natančno določeni, obstaja dolga tradicija teoretskega meditiranja o tem, kaj predstavlja dobra literarna vizija, na razpolago je velik korpus izvrstnih individualnih vizij, ki ga ni mogoče najti na primer v videoumetnosti, saj gre za bistveno »mlajšo« umetniško disciplino.

**Pavlič:** Ali se torej vsi strinjate, da je ena bistvenih zahtev za današnje pesnike vnašanje individualnosti?

**Novak:** Jaz ne bi rekel individualnosti, ampak avtentičnosti. Značilnost dobrih poetik, dobrih poezij v tem času najbrž ni izvornost, ampak avtentičnost. Sam sem imel, ko sem začel študirati primerjalno književnost, tako kot moji mlajši kolegi, v prvem, drugem letniku hude težave, ko sem se srečal z velikani svetovne književnosti, ki te pripravijo do vprašanja, ali ima smisel vsem tem čudovitim pesnim dodati še kakšno pesmico. Ampak potem sem si odgovoril, da poezijo pač potrebujem, in sicer zato, da bi si rešil življenje. Mislim, da med tradicijo, ki si jo definirala kot neko vrsto igre, in temeljnim, eksistencialnim vzgibom, zakaj pišem, ni nikarkršnega nasprotja.

**Pavlič:** Slovenska poezija zvečine sprejema tuje vplive. Ali lahko pričakujemo, da v prihodnosti ta proces ne bo potekal enosmerno?

**Debeljak:** Prepričan sem, da je samo vprašanje časa, kdaj bo tudi Slovencem jasno, da se to že dogaja. V mednarodni pesniški orbiti je to že sprejeto dejstvo. Vsaj kar se tiče Tomaža Šalamuna, našega daleč najbolj prevajanega pesnika, je mogoče reči, da obstaja vsaj dva ducata pesmi, ki so bile posvečene neposredno njemu, prihajajo pa izpod peresa avtorjev, ki niso Slovenci. Ne gre za to, da se pišejo diplomske naloge na slovenskih univerzah o slovenskih pesnikih, ampak da se pišejo o slovenskih pesnikih diplome in druga univerzitetna dela – kakor je to kilav kriterij – zunaj matičnega kulturnega prostora. To se zanesljivo dogaja; mislim, da je to kar dobra mera samozavesti. Metafore, prisposode, velike vizije postopoma prenikajo iz individualnih v elitne kroge, iz elitnih v širše kroge. To je kakor delovanje vode, ki počasi kaplja in človeka postopoma pripelje do norosti. To se dogaja, mi – ali pa natančneje: širša kulturna javnost – o tem samo premalo vemo. Kolikor je meni znano, Tomaž Šalamun absolutno funkcioniра kot zanesljiva avtoriteta v svetu anglosaksonske poezije, pa mogoče še v kakšnem drugem. Res pa je, da je najbrž nemogoče upati, da bi o nas »v svetu« govorili s tako familijarno samozavestjo, s kakršno lahko tudi povprečen študent danes na Slovenskem konverzira o nemški romantiki in francoskem realizmu. Najbrž ni mogoče upati, da se bo to zgodilo čez noč, da bi se torej slovenski pesniki prepisovali v ogromnih količinah, dajali inspiracije, posnemali ... Najbrž ne bo tako rekoč sočasne inspirativne navdušenosti, kakršno so preostale južnoslovanske književnosti kazale do slovenskega književnega prostora, književnih inovacij in iskanj vse do razpada Jugoslavije. S tega vidika je bila izguba jugoslovanskega prostora za slovensko literarno ustvarjalnost in recepcijo boleča. Po drugi strani na primer v madžarskem literarnem prostoru perfektно funkcioniра Kajetan Kovič. Posebej ga vabijo, da piše komentarje za madžarske časopise, njegov roman *Pot v Trento* je na lestvici najbolj prodajanih in tako naprej. To ni samo dolž-



nostno objavljanje sosedov, ampak gre za vitalno vez, ki se Sloven-  
cem v drugih kontekstih ni zgodila. Na ta način na avstrijsko književ-  
nost najbrž ne bomo vplivali. Ampak dejstvo je, da se je v zadnjih  
dvajsetih, recimo petnajstih letih zgodil obrat, ko ni več dihotomije  
»dom in svet«. Zlizana metafora, naj mi jo bo dovoljeno še enkrat  
uporabiti. Svet postaja naš dom, suvereno se gibljemo po dvosmerni  
cesti. Ne samo inspirirati se, posnemati, srkati iz tujine, ampak  
popolnoma suvereno delovati v mednarodnem prostoru, participi-  
rati, objavljati knjige, hoditi po festivalih. V Rotterdamu je največji,  
najpomembnejši svetovni pesniški festival. Najmanj dva Slovenca sta  
bila tam, kajne?

**Kovič:** Trije. Šalamun še v Jugoslaviji, potem jaz in pred kratkim  
Boris A. Novak.

**Debeljak:** To so recimo kriteriji, ki jih je treba vedeti, da bi se  
postopoma začeli zavedati tega, kar je zelo težko priznati: da  
slovenska poezija ima moč za to, da dobro deluje tudi onstran  
svojega jezikovnega prostora, da je propulzivna, vitalna in tudi  
pomembna.

**Kovič:** Samo nekaj bi dodal. Mi vsi, ki znamo ta ali oni jezik, beremo  
avtorja v originalu. Kar si povedal o Šalamunu, je zelo lepo, ampak  
Slovenci bomo še vedno rabili dobre prevode, ki jih bo treba znati  
dobro plasirati. Kajti tistih, ki se bodo inspirirali direktno ob  
slovenski poeziji, v slovenskem jeziku, bo po mojem mnenju še  
vedno zelo malo, ali pa sploh ne. Preskočiti moramo pregrado, ki  
je velikemu narodu ni treba. Anglež piše v angleščini, Nemec v  
nemščini, mi to preberemo, prevajamo in tako dalje. Slovenci  
moramo še poskrbeti, da dobimo dobre prevajalce, po možnosti  
pesnike, da to opravijo. Pri prozi je to nekoliko lažje, poezijo pa je  
težko prevajati. Pred kratkim sem bral zelo dobre Hafnerjeve pre-  
vode Murna v nemščino. Vse, kar je bilo narejeno prej, zunaj ni  
moglo funkcionirati, ker je Murnova poezija tako vezana na jezik,

da ne moreš prenesti vseh kvalit. Tukaj vidim omejit. ker tuji avtorji slovenske poezije ne bodo brali v originalu.

**Debeljak:** V slovenskem kulturnem okolju imamo blazno malo suverenosti dvosmerne ulice, mednarodnega cirkuliranja.

**Kovič:** Prešeren je še znal dva jezika, pisal je v dveh jezikih.

**Debeljak:** Zanesljivo, ampak ni bil kot tak poznan. Ko sem sam zapušal usodni trikotnik Piran–Murska Sobota–Jesenice, sem iskal inspirativno biografijo, nad katero bi se lahko navduševal, s katero bi se lahko boril in pri njej iskal biografski in pesniški navdih. Da bi se slovenski pesnik samoumevno gibal po kozmopolitskih orbitah, v tujih mestih in s svetovnimi poudarki, tega slovenska tradicija ne pozna v kaki oprijemljivi meri. Nanjo se v tem pogledu ni mogoče nasloniti. Mi tega nimamo. Srbska književnost je po žlahtni tradiciji v nenehnem kontaktu s pariško. Pri nas pa: Dunaj, tu in tam nekaj malega Praga, nemara Krakov (rektor v Krakovu, zanj ve malo ljudi, je bil med vojnama Slovenec Vojeslav Molè), potem pa večerno kolcanje, grgrajoča smrt in posvaljkane eksistence slovenskih pesnikov pod mrakobnim domačim nebom. To je tradicija, ki jo imamo. Zato je nujno, da se otresemo drže »oprosti, da živim«.

**Zupan:** Slovenska poezija je v določenih segmentih tako močna, da bi lahko vplivala na tujo poezijo. Temeljni problem je, da slovenski avtorji, ki odhajajo ven, nimajo nikakršnega konteksta. Če pride ruski avtor, ga takoj postavijo v kontekst, poznajo Ahmatovo, Cvetajevo, Mandelštama itn. Slovenskega avtorja pa nimajo kam umestiti. Ve se, kateri pesniki so močni. Prevajajo pa se pesmi, ki mogoče niso tako močne, ampak se prevajajo, ker so ljudje promocijsko spretni. Položaj je tak, kot da ne bi ničesar vedeli o Flaubertu, Stendhalu, Balzacu, potem pa bi se pojavil avtor novega romana, za katerega se ne bi vedelo, ne od kod izhaja, ne kakšne prednike ima, nič. Skratka: Slovenci potrebujemo kontekst.

**Novak:** Odločil sem se sicer, da bom tu govoril kot pesnik, vendar sem zdaj prisiljen spregovoriti tudi teoretično. Uspeh forme sonetnega venca v mnogih nacionalnih književnostih od konca devetnajstega stoletja do danes, ko ponovno doživlja renesanso, je nedvomno posledica Prešernovega pesniškega genija. Tukaj smo Slovenci preveč skromni. Nenehno poudarjamo, da je to obliko prevzel od t. i. sienske šole. Za to šolo je bil sonetni venec zgolj družabna igra, ki ni bila nikoli tekstovno realizirana. Prešeren je to formo vzpostavil, na osnovi ruskih prevodov se je prijela v celi vrsti slovanskih književnosti in danes imate ponovno cel val sonetnih vencev v ruščini. Na podlagi intenzivnih stikov sodobnih ameriških pesnikov s slovensko poezijo je mogoče v zadnjem času zaznati naraščajoče zanimanje za to formo v Združenih državah. Se pravi, da ima slovenska literatura svoj vpliv celo s formami, ki so kar se da zahtevne in zaradi njihove zahtevnosti po navadi pravimo, da so neprevedljive. To je iz zgodovine književnosti najboljši mogoč primer, da ima lahko literatura številčno tako majhnega naroda velik vpliv. Zato jaz ne bi bil pesimističen. Vsak jezik je božji jezik. Vsak kaže in odseva vsemirje, univerzum na sebi lasten način. Gotovo obstajajo velike težave glede prevedljivosti, ampak naša celotna civilizacija temelji na mostovih prevajanja. Prepade in reke je treba vedno znova premoščati s poskusi prevajanja, dokler se po sto letih ne posreči prevod v tuj jezik za pesnika, ki je tako subtilen in tako vraščen v slovenski jezik, da so dosedanji prevodi bili neustrezni. Za Slovence imam občutek, da se napačno zapiramo in tudi napačno odpiramo. Posledica zapiranja je nedvomno huda provincializacija, vendar pa se v zadnjem času pojavlja tudi način odpiranja, ki je postal skorajda prevladujoč vrednostni sistem na Slovenskem, da je vredno samo tisto, kar se prodaja na tujem. Zdi se mi, da Slovenci zdaj doživljamo sebe zgolj skozi zahodna očala. Tudi stiki z drugimi književnostmi v nekdanjem jugoslovanskem prostoru, v Srednji in Vzhodni Evropi ne potekajo več direktno, ampak čez vogal, s posredovanjem zahodnega pogleda. To se mi zdi vseskozi napačno. Najbrž bo v svetu uspel ustvarjalec, ki bo na enkrat način v stiku

z dušo sveta in duhom časa, ki pa bo obenem slovenski. Zanihanje slovenskih značilnosti, zato da bi se prilagodili nekakšnim mednarodnim trendom, se mi zdi napačno. Naj spomnim samo na primer velikanskega uspeha srbskega pesnika Vaska Pope, za katerega bi na podlagi branja njegove poezije v srbskem originalu vsakdo presodil, da je zaradi povezanosti s srbskim idiomom neprevedljiv in da zato ne more uspeti v tujini. Vendar se je zgodilo ravno nasprotno. Zato se mi zdi, da moramo biti primerno samozavestni.

**Strojan:** Rad bi opozoril na preobrat, ki se tiče razumevanja tradicije. Pesem je ena redkih človeških dejavnosti, katere uspešnost je odvisna od tega, da ne spremeni stvari, o kateri poje. Ne sme se dotakniti rože, dotakniti se mora tistega, ki bere o njej. V romanu stvar ni pomembna sama po sebi, ampak znotraj nekih silovitih dogodkov, usod, dogajanj. V poeziji pa nastopa stvar samo zato, ker je. To je osnovna tradicija dvajsetega stoletja. Mislim, da se to spreminja. Zaradi spremenjenega načina gledanja, zaradi drugačnega dostopa do stvari imamo stvar spremenjeno, prikazano v nekem kontekstu, še preden jo sploh vidimo. Kontekst je torej pred stvarjo in tako jo tudi gledamo. Pravzaprav se tega niti ne zavedamo več, tako vsakdanje je. Poezija, ki ima namen menjati nekaj na stvari sami, ali pa si predstavlja, da lahko svobodno razpolaga z njo po svojih lastnih predstavah, je zvečine zgodovinsko dejstvo.

**Pavlič:** Mogoče bi zdaj lahko govorili o modernizmu. Zdi se mi, da v naši sodobni poeziji jezikovni eksperimenti kljub dopuščanju raznolikosti niso pretirano cenjeni. Ali današnji pesnik lahko izhaja iz tradicije modernizma? Kakšne so vaše izkušnje?

**Novak:** Delno sem šel skozi jezikovno izkušnjo modernizma in avantgardizma, zame je bila izjemno pomembna kot učna šola svobodnega kombiniranja besed. Neoavantgardizem šestdesetih in začetka sedemdesetih let je res kmalu zašel v klišeje, postal je na neki način aseptičen, ni več omogočal avtentičnega izrekanja sveta,

predvsem pa se je odmaknil od človeške izkušnje. Zaradi tega je bilo seveda nujno tradicionalizirati poezijo in vanjo ponovno pripeljati čustvo, bivanjske teme in etično zavezanost. Vendar v poeziji, ki se piše danes, včasih pogrešam prav modernistično jezikovno izkušnjo. Današnja poezija je pogosto preveč predvidljiva, premalo gradi na jeziku, premalo je v njej domišljije, svobode, svežine. Tega se je mogoče še vedno učiti od nadrealistov ali pa tudi od slovenskega avantgardizma šestdesetih let. To poglavje naše literature je danes v senci, tako kot so v senci tudi mnoga druga poglavja starejše tradicije, to obžalujem, ker se mi zdi, da živimo v času brez spomina. In eden izmed osnovnih problemov, če preskočim na drugo temo, se mi zdi prav to, da zaradi pomanjkanja spomina tudi kritika ne opravlja pravega dela in ne vzpostavlja potrebne hierarhije med estetskimi kvalitetai.

**Strojan:** Po mojem se jezika ne smeš zavedati. Če se ga, si pogorel. Modernizem je seveda veliko naredil. Po mojem sploh ne moremo več soditi, koliko. Brez njega ne bi imeli izvirnih možnosti, ki jih imamo. Ne vem pa, ali je še mogoče, da bi pisali z jezikovno zavestjo. Meni osebno ni.

**Pavlič:** Gospod Kovič, ali ni v Nemčiji tradicija modernizma zelo živa?

**Kovič:** Marsikaj se dogaja, ampak jaz ne bi generaliziral. Težko bi tudi rekel, da je bila zavest o jeziku v modernizmu tako močna, da je prevladala nad vsem drugim. Mislim, da v krogu prihajamo do tistega, o čemer smo govorili že na začetku, da je pravzaprav strašno težko pregledati gozd, v katerem smo, in da bodo šele naslednje generacije ugotovile, kaj bo od nas ostalo na rešetju. Moj občutek je, da je modernizem v neki smeri pretiraval in ustvaril gibanje, ki je mogoče marsikoga utopilo in zadušilo. Podobno se je dogajalo v obdobju moderne, ko je Župančič preplaval tedanjo slovensko literaturo in marsikoga utopil in zadušil. Sam sem šel zelo ob robu,

ker se v vseh stvareh držim latinskega pregovora: Hiti počasi. Zato najbrž nisem kompetenten za odgovor, ali je modernizem še tvorno prisoten.

**Zupan:** Z modernistično poezijo sem se srečal konec sedemdesetih, na začetku osemdesetih let, ko smo v Trbovljah še imeli knjigarno in ne samo papirnico. Občutek je bil dvojen. Po eni strani sem si rekel: To lahko tudi jaz pišem, saj ni problem, po drugi strani pa nisem nič razumel. Zdaj se mi zdi, da je modernizem zvrtil neko luknjo, osvobodil jezik. V končni konsekvenci je jezikovna igra postala sama sebi namen. Pesniki, ki so prišli kasneje, so se okoristili predvsem z jezikovnimi dosežki. Modernistična poezija se je vzpostavila kot generacijski upor proti drugi poeziji. Danes ne izključujem dejstva, da se tudi v jezikovni igri, mogoče čisto po naključju, pojavljajo mesta, kjer presije neka svetloba. Moja zahteva v poeziji je, da naj bi pesem kaj povedala. Pri modernistični poeziji se zdi, da človek kreha, kreha, jaz pa bi rad, da bi se odkašljaj in nekaj povedal, da bi me nagovoril kot človeka, tako da bi se prepoznal v njegovih besedah. Naj me sprovcira, kar koli. Ampak v tej poeziji česa takega nisem našel. Zdi pa se mi pomembno, da je odprla neko polje svobode. Pred Šalamunom si verjetno ni bilo mogoče zamisliti, da bi umetnik zapisal »kurac«.

**Novak:** Z mnogimi stvarmi se popolnoma strinjam. Gotovo je neoavantgardistična poezija, o njej najbrž govorimo, z današnjega stališča šibka. Vendar je zgodovinsko izjemno pomembna, pomembna je jezikovna izkušnja osvoboditve domišljije in svobodne kombinatorike besed. Ponavljam, da to pogrešam pri današnji poeziji, ki je vse preveč pridna, predvidljiva in v svoji raznolikosti dostikrat preveč ujeta v znane tirnice.

**Zupan:** Vprašanje je, na katero karto stavi poezija. Poezija podobe stavi na karto jezika, v miselni poeziji pa ne gre za jezikovne inovacije. Miselna poezija je mogoče bolj podobna filozofiji, zato

je normalno, da v njej ni ognjemetov besed. To ne pomeni, da je ena ali druga poezija slaba. Nobena ni primarna, obe sta lahko dobri.

**Strojan:** Jezik poezije mora biti ustrezen predmetu. Če se preveč zavedaš jezika, je tako, kot če hodiš in se vmes spominjaš, kako to delaš: levo nogo postaviš pred desno, desno pred levo, pri tem pa se hoja zmede.

**Novak:** Poezija je, kot je rekel že Valéry, v odnosu do hoje ples. Pri plesu pa moraš obvladati korake. Treba je hoditi v plesno šolo, vaditi...

**Zupan:** Če seveda ne plešeš kot v šestdesetih letih!

**Novak:** Jaz absolutno plediram za ples.

**Zupan:** Za fokstrot in valčke.

**Novak (v smebru):** Nenavadno se mi zdi, da jaz, ki večinoma pišem v vezani besedi, v tradicionalnih in zelo različnih pesniških oblikah, edini branim avantgardizem, ampak prepričan sem, da imam prav.

**Debeljak:** Očitek o predvidljivosti sodobne poezije, najbrž je s tem mišljena mlada poezija, sem že večkrat slišal. Poezija, ki nastaja danes, pripoveduje neko svojo zgodbo, vendar s svojimi koreninami sega v obdobje pred neoavantgardami. Jezikovno eksperimentorstvo jemlje na znanje, ne gre nujno skozi njega, ampak se mu poskuša umikati. Za to, da lahko predelaš tako gospodovalen, pomemben, pa tudi paralizirajoč model, kakor je osredotočenost na jezik kot vrhovno božanstvo poezije, je normalno, da svoje prve pesniške korake najprej testiraš na manj spolzkem terenu. Na terenu, ki je mogoče bolj odprt ravno zato, ker tradicija še ni bila tako izrazito revitalizirana, kot se zdi, da se zdaj dogaja. Veliko je odvisno od konteksta, v katerem se retraditionalizacija dogaja. Danes je mirno mogoče reči: »Kontesa je ob petih popoldne šla iz

hiše,« ker je izkušnja realističnega pisanja že prelomljena skozi izkušnjo zavrnitve tovrstnega neposrednega realizma. Pred desetimi leti je bila v kritičnih branjih zelo popularna kategorija »primarni lirizem«. Mislim, da je poskušala pokazati samo to, da pesniški napor vodi potreba, da bi na čim manjši jezikovni križanki povedal čim več. To je smoter liričnosti, ki se nenehno ohranja – vsaj od romantike naprej. Ambicija, da bi v dialogu s tradicijo pripovedoval svojo zgodbo, bo še vedno vlekla pesnike, da odkrivajo nove prostore. Nove ne v smislu še ne videnega, ampak v smislu še ne doživetega. Tudi sam se, tako kot Boris, zavzemam za avtentičnost. Če po tridesetem letu še pesniš, potem najbrž pesniš iz elementarne eksistencialne potrebe. To pa pomeni, vsaj zase moram to reči, da si prizadevaš, da bi te brali z resnobo, zavzetostjo, entuziazmom in bolečino, ki si jo sam vložil v nastajanje drobne lirične pesmi. V jedru pesniške umetnosti tiči potreba po komunikaciji, čeprav ima današnji bralec na voljo bolj spektakularne, takojšnje čutno in čustveno potrebo zadovoljujoče umetnosti. Ne verjamem, da kdo piše samo zase. Ambicija, da bi komuniciral, je vgrajena v samo srce pesniške umetnosti. Slovenska beseda *občevanje* je zelo primerna, ker prinaša v pesniški akt potrebo po občestvu, po zavezi med *jaz* in *ti*, po drugi strani pa opozarja na erotično vez, navdušenje, ekstazo, ko izstopiš iz sebe, da bi lahko bil drugi. Napetost med *jaz* in *ti*, med *jaz* in *drugi* poeziji še vedno ohranja nekaj, morda lahko rečemo elitne publike, ki se poeziji ne bo odpovedala. Zato se mi zdijo vprašanja, kaj lahko slovenska poezija naredi v tujini, kako dobro je sprejeta, kako vpliva, manj pomembna od vprašanja, kako danes poezijo beremo tukaj, na kakšen način je eksistencialno potrebna. Ne vem, ali lahko ponudimo takojšnje odgovore, ampak to je vprašanje, ki vsaj mene vznemirja. Kaj je smoter pisanja? Pokazati izkustvo, za katero na dnu svojega drgetajočega srca upaš, da se bo v njem prepoznal še kdo drug. Ko se zgodi ta stik, lahko govorimo o realizaciji pesniškega akta. Takrat preneha veljati kriterij številčnosti, vseeno je, ali te prebere eden ali te jih prebere osemdeset tisoč. In potem odpade tudi dilema, ki je pogosto umetna,



ali pisati v velikem ali majhnem jeziku. Gre za stik, občevanje, za pesem kot iztegnjeno roko, ki hlepi po stisku, po odzivu.

**Pavlič:** Vprašanje, zakaj pisati, bi lahko postavili še drugim iz našega omizja. Kaj želite kot pesniki povedati in kaj pričakujete od poezije kot bralci?

**Kovič:** Mislim, da je to, kar je povedal Aleš, točno. Pišeš dejansko ne za ne vem kakšen avditorij, ampak da vsaj enemu poveš. Za predal se ne da pisati, ker je predal mrtva stvar in moraš koga nagovoriti. Tako je od nekdaj in mislim, da zmeraj bo. Kaj bi lahko drugega počeli? Seveda zmeraj govoriš tudi sam s sabo. Kadar jaz pišem, ne mislim na bralca, ampak skušam dati maksimum, ki bi ga bralec dobil, ne da bi se zelo mučil. Od sebe moram dati največ, kar je možno. To je moj dar bralcu, kaj sem sposoben, je druga stvar. Vsakdo ima svoj plafon, nekateri pridejo više kot drugi, ampak truditi se moraš, da prideš do svojega plafona, s tem boš v največji meri nagovoril sogovornika. Brez sogovornika ni poezije, to je jasno.

**Pavlič:** Danes smo že nekajkrat slišali besede avtentičnost, osebna izkušnja. Občutek imam, da nas sodobni slovenski pesniki velikokrat nagovarjajo v prvi osebi, stiske časa pa niso v ospredju njihovega zanimanja. Ali je za naš čas in prostor najznačilnejša osebnoizpovedna, lirična poezija?

**Novak:** V liriki je zmeraj bistvena osebna izkušnja. Najbrž ni naključje, da se v stehneziranem in razosebljenem času okrepljeno izrekanje *jaza* v poeziji dogaja tudi pri nas. Znamenje tega časa, ki je zelo nesrečen, je, da ljudje, ki so v njem nesrečni, najdejo poezijo – jezik, ki ni primeren za ta čas, zato je marginaliziran. Poezija doživlja paradoksalno usodo, da ima čedalje manjšo družbeno veljavo, obenem pa zmeraj znova najde bralce, za katere je to avtentičen način izrekanja njihove eksistence, njihove muke in načina življenja.

Glede sebe bi rekel, da je namen poezije izrekanje osebne izkušnje, tukaj je izvor avtentičnosti.

**Strojan:** Jaz zelo rad berem, ampak če sem hotel brati takšno poezijo, kot bi jo res rad bral, sem jo moral sam napisati. Ko sem jo napisal, pa sem hotel brati že kaj drugega. Strinjam se s tem, kar je rekel Boris, samo ali ne vodi vsaj en del tvojega odgovora v poezijo kot nekakšno psihoterapijo?

**Novak:** Nedvomno je poezija zmeraj tudi psihoterapija, ni pa samo to.

**Debeljak:** Jaz tudi mislim, da je zgodovina *jaza* tista, ki nosi lirično poezijo. Če je poezija zgodovina *jaza*, obsega oboje, tako *jaz* kot zgodovino. Literatura prihodnosti, so rekli ob koncu druge svetovne vojne, bo biografska. Zato ker se skozi posameznika preceja, prelamlja, žarči zgodovina. Celo tisti avtorji – na Slovenskem bi bilo to mogoče zlahka dokazati – ki načeloma pripovedujejo v eksaltiranem glasu, kakršen se na prvi pogled ne meni za trivialnosti in banalnosti vsakdanjega življenja, zmorejo, ko to zahteva čas oziroma narek notranjega ritma, ki je usklajen z zunanjim svetom, napisati pesem, ki v bistvu uprizarja ne samo *jaz*, ampak tudi zgodovino. V napetosti med jazom in zgodovino se oblikuje poezija kot pričevanje, ki je na eni strani priča svojega časa, na drugi pa vizija, ki ta čas presega. *Jaz* je kot neke vrste strelovod, ki vzdrži bolečino, pa tudi nenaavadno lepoto v nevihtnem popoldnevu. Skozi strelo, ki useka in prešine posameznika, se za trenutek, ki je oblika večnosti, razodene celotno nebo in to je, metaforično rečeno, zgodovina. Na ta način vidim tenzijo med *jazom* in zunanjim svetom.

**Novak:** To je Aleš lepo povedal. Dodal bi samo to: skozi najbolj individualno se najde največ ljudi. Najbolj individualna poezija je zmeraj tudi najbolj univerzalna.

**Kovič:** Nobenega dvoma ni, da mora za vsem stati *jaz*, nisem pa absoluten privrženec prve osebe v liriki. Jaz sem recimo nekoliko bolj zadržan človek, in ko sem začel s prvo osebo v zgodnjih letih, sem začutil, da me preveč razgali, in sem šel nazaj. Moj skriti *jaz* se pokaže na drug način, ne v slovnični prvi osebi. S tem ni rečeno, da *jaz* ni prisoten, prisoten je na drugačen način.

**Strojan:** Važna je izkušnja, ki se že kako izrazi. Vseeno je, ali je pesem napisana v prvi ali tretji osebi. Treba pa je znati izkušnjo kontrolirati ...

**Novak:** Treba jo je tudi znati ne kontrolirati!

**Strojan:** Tudi to. Ampak eno in drugo je po mojem laže v tretji osebi.

**Novak:** Tukaj zbrani prozaisti najbrž dobro vejo, da tisto, kar poveš v imenu *jaza*, ni popolnoma enako kot tisto, kar lahko rečeš brezosebno, recimo na način mallarméjevske lirike. Strinjam se, da je lahko oboje enako osebno, ampak vizura, perspektiva sveta, razpon, ki ga lahko vidiš, okno, skozi katero gledaš v svet, je najbrž različno.

**Zupan:** Govorili smo o *jazu* in individualnosti. Jaz temu pravim substanca. Pesem mora biti vedno ozemljena. Hiše ali pesmi ne moreš postaviti v oblakih. Vedno mora imeti substanco, ki ji daje prpričljivost. To se mi zdi eden temeljnih kriterijev za poezijo.

**Novak:** Nekaj je še treba reči. Ne glede na to, kaj govorimo pri tej okrogli mizi, ne glede na to, kaj ugotovimo, se zmeraj najde nekdo, ki začne pisati drugače in podre vse recepte in teorije. Najde se kakšen mlad pesnik, ki na popolnoma preprost način postavi stvari drugače, omogoči drugačno videnje sveta. Ali pa kakšen star pesnik, kakšna Emily Dickinson, ki nekje v zapečku piše pesmi, in po njeni

smrti nenadoma vsi ugotovijo, da je videla svet na drugačen način. (*V smebru.*) To mene kot profesorja primerjalne književnosti spravlja v obup, ker ni mogoče napisati dokončne teorije –

**Zupan:** Lahko pa pišeš zmeraj nove in zanje pobiraš denar.

**Novak** (*v smebru*): Pustimo te banalnosti. Hotel sem povedati nekaj drugega: upanje poezije je v odprtosti, nepredvidljivosti in svežini. Prepričan sem, da je poezija tudi na Slovenskem izjemno živa in da je taka ne glede na določene kritične pripombe, katere imam glede množične produkcije poezije, ki je kultivirana, vendar meglena. Resnična poezija na Slovenskem danes je velika poezija, je poezija na mednarodni ravni in upam si reči, da je med vsemi literarnimi vrstami absolutno najmočnejša dama.

**Strojan:** Si tako pogumen.

**Zupan:** Saj drži. Določeni segmenti slovenske poezije so res dobri, ampak zdi se mi, da se izgublja občutek za poezijo, občutek za njeno prepoznavanje. Zlasti se mi zdi, da se ta občutek izgublja pri profesionalnih bralcih ...

**Novak:** To pa.

**Zupan:** ... pri tistih, ki se ukvarjajo z literaturo. Zdi se mi, da so veliko bolj odprti in senzibilni laični bralci, da znajo bolje detektirati stvari, iti vanje.

**Debeljak:** Tako kot je pisanje neke vrste avantura, pustolovščina, iskanje neznanega, dotikanje skrivnosti, tako je tudi branje. Če profesionalni bralci ne ohranjajo nenehne kondicije odprtosti in možnosti, da so presenečeni, možnosti, da se jim zgodi neznano, nepokonzumirano, se hitro zatečejo na preizkušena tla kritiškega aparata in kategorij. Potem pa se lahko tudi lahkotno sprejme ta

raznolikost: to smo že videli, to obvladamo, to bomo vzeli na znanje. Manjka pa tu elementarnega erotičnega ozračja. Zato mislim, da dokler bo poezija, bo tudi *jaz*. In *jaz* seveda lahko vabi na spolzek led, ampak tja gre samo osel, modrec pa ve: Danes sem padel, jutri bom plesal na njem.

**Pavlič:** Se lahko zdaj ustavimo še pri lastnostih *jaza*, ki nastopa v mladi slovenski poeziji? Ga je mogoče opisati? Je to subjekt, ki hrepeni po transcendenci, razcepljeni *jaz*, melanholični *jaz*, je zanj značilna zavest, da poezija presega stvarnost in osmišlja bivanje...?

**Strojan:** Šarm absolutnega egotripa name slabo deluje, ker gradi na predpostavki avtorjeve superiornosti v odnosu do bralca. Morda se spomnite tiste znane Yeatsove pesmi 'Vstal bom in odšel, in šel na Innisfree', ki jo je prevedel Veno Taufer in ki mi ni bila nikoli preveč všeč, čeprav je zelo slavna. V Antologijo angleške poezije sem jo uvrstil zaradi vrstice, ki jo po mojem v celoti in odlično rešuje. Zaradi tistih 'devetih fizioloških redi' in 'čebel', ki jo šele naredijo slišno in vidno, to je konkretno prisotno v moji zavesti. Občutek imam, da je ogromna količina slovenske poezije napisana s stališča, ki je nasprotno od pravkar povedanega, zato se včasih v njej težko znajdem. In to tako rekoč že od nekdaj. Spomnim se, ne vem več v katerem razredu, nastopa slavnega pesnika, ki sem ga poznal in mi je bil všeč. Začel je podobno kot Yeats: 'Pa bom šel prek trav ...' ali tako nekako, in to kakšnih petkrat. Vsaka retorična ponovitev je napravila večji vtis na poslušalce in tišina je bila vse globlja. Dokler si slednjič nisem mogel kaj in sem pubertetniško zabrusil nekaj v tem smislu, zakaj pa ne greš, če ti je toliko do tega. To je bila grozna izkušnja, krivda mi je tako sijala iz oči, da je bila videti nezgrešljiva. Hočem reči, morda nismo vsi popolnoma svobodni v svojem sprejemanju vsakršne poetične konvencije, tudi mera poetične tolerance je različno razporejena po ljudeh. Primer te moje redke arogance pa je zame veljaven še danes prav zato, ker je otroško utemeljena v značaju in z izkušnjo potrjena, ne pa privzgojena kot večina kultur-

nega obnašanja. Morda me je Yeats odbil prav zaradi omenjenega dogodka, to pa seveda ne pomeni, da ga cenim kaj manj od slovenskega pesnika. Navsezadnje sem imel z obema tudi še kakšne drugačne izkušnje. In pri tem konkretni pesnik seveda ne nosi nobene krivde: sam sem omejen s tistim, kar hočem in znam. Zato me pri mladi slovenski poeziji pritegne vsaka pesem, ki je prosta tradicije v tem smislu – kot konvencije, ki bi pritiskala na nas z običajno gesto lirskega subjekta, to je z nespraševano gotovostjo v veljavnost svoje ponovitve. Ali si predstavljate, s kakšno težo šele na mladega Angleža, Nemca, Italijana pritiska tisočletna tradicija? In vendar, s kakšno lahkoto, nenadoma: O tebi zgodba pripoveduje.

**Novak:** Zdi se mi, da si malo krivičen do poezije, ki si jo omenil. To govorim z vsem upoštevanjem in spoštovanjem poetike, o kateri si govoril, in tvoje poezije. Zdi se mi, da *jaz* poezije, ki je tebe mogoče zmotil, najbrž ni bil nasilen. Treba je upoštevati tudi zgodovinski kontekst, v katerem se ta poezija pojavlja.

**Strojan:** Jaz lahko upoštevam zgodovinski kontekst, ampak ...

**Zupan:** Ko bereš, ga verjetno ne upoštevaš.

**Novak:** Rekel bi, da je to pristna, lepa, občutena poezija. Njen namen ni kogar koli zatirati. Če se je ta drža v nekem trenutku pojavila znotraj šolskega sistema, tako da je tebe zatrla, sem prepričan, da to ni bil pesnikov namen.

**Pavlič:** Še zadnje vprašanje. Zakaj je med uveljavljenimi pesniki na Slovenskem tako malo žensk?

**Kovič:** To bi morala povedati Svetlana, pa ni prišla.

**Debeljak:** Saj jih je tudi med prozaisti malo. Treba bi se bilo vprašati, zakaj književnost na Slovenskem govori z moškim glasom.

## ESEJISTIKA

*Četrtek, 17. junij*

Pogovor je vodila in zapisala Vanesa Matajc.  
Sodelovali so Andrej Inkret, Milan Dekleva, Tomo Virk,  
Matevž Kos in Brane Senegačnik.

**Matajc:** Debato o epohalnem vprašanju, kaj se godi s slovenskim esejem ob prelomu tisočletij, odpiram z malo razveseljivim dejstvom: letna produkcija slovenske esejistike v primerjavi z romani, pesniškimi zbirkami ali kratko prozo rahlo upada. Morda ste opazili, da je od lanskega do letošnjega junija izšlo za skoraj tretjino manj esejističnih zbirk. Je to naključje ali morda znak, ki razkriva usodnejši upad zanimanja za pisanje in branje esejev?

**Virk:** Esejev se pravzaprav ne piše tako bistveno manj kot leposlovja. Mislim, da se esejem, predvsem odkar je bila ustanovljena nagrada Marjana Rožanca, posveča več pozornosti in da ta nagrada verjetno marsikoga tudi spodbudi k esejističnemu pisanju. Mogoče je spodbudila tudi nas bralce, da esejistično produkcijo spremljamo bolj intenzivno. Zdi se mi celo, da je produkcija zadnjih šestih ali sedmih let v primerjavi s prejšnjo razmeroma bogata.

**Senegačnik:** Mislim, da je esej pravzaprav edina literarna ali polliterarna zvrst, ki jo zahteva celo opravljanje mature, se pravi, da je promovirana tako rekoč uradno, s pedagoškim šolskim sistemom. Absolutno gledano, tako najbrž nastaja vsaj toliko esejev kot besedil kakšne druge zvrsti. Kakšna je njihova kakovost in zakaj se esej v knjižni obliki pojavlja kot manj izzivalna zvrst, pa je drugo vprašanje.

**Inkret:** Najbrž res ne drži, da se piše manj esejev, mislim namreč, da knjiga danes tudi ni tisti, recimo avtentični prostor, v katerem

živi esej, saj živi predvsem v revijah, zelo tudi v časopisih. Zdi se mi, da je bil pokojni Rožanc med zadnjimi, ki je svojo poslednjo zbirko esejev Brevir pisal kot knjigo, podobno nekaj prej na primer Kmecl svoja Postna premišljevanja. Sicer pa so – ali smo – drugi po večini najprej pisali za časopis ali revije in esejistične knjige sestavljali in objavljali post coitum.

**Matajc:** Nastajanje eseja pogojuje pisanje, ki nastaja iz samopremisleka. Če se je Rožanc načrtno lotil pisanja za knjigo esejev, je pri tem najbrž izhajal iz podobno intenzivnega samopremisleka, kakršnega kot izhodišče za svoje pisanje, seveda z drugačnimi besedami, navajata tudi Andrej Inkret in Brane Senegačnik. Zdi se mi, da problem samorefleksije pri esejističnem ustvarjanju najbolj odkriva prav Senegačnikova knjiga. V njej govoriš o globalni etični človekovi potrebi, da se osmišljuje s samopremislekom; takšna samopremišljujoča drža se ti zdi, če se prav spominjam, za naš čas celo nujna.

**Senegačnik:** Rekel bi, da esej ni samo lažja oblika znanstvenega pisanja, se pravi, poljudnoznanstveno pisanje, niti ne pisanje avtorjev, ki so se zaman preskušali v umetniških formah. Je poseben način, pravzaprav izraz posebnega načina razmišljanja o stvareh. Obstajajo določene teme ali določeni načini gledanja na neke kompleksne teme, za katere je esej najustreznejša forma. Esej ima skratka svojo temo, svojo funkcijo, ki pač ni nadomestna, temveč je nenadomestljiva. Vsak, ki malce pozna esejistiko, vidi, da gre pri tem predvsem za tiste teme, ki so zelo kompleksne; ki jih je seveda mogoče znanstveno obdelovati, vendar se ravno tisto, kar je zanje na neki način bistveno, pri znanstveni analizi izgubi. Gre za stvari, ki jih človek spoznava pravzaprav samo v neposrednem, osebnem odnosu do njih, za teme, kot so prijateljstvo, smrt, duševni mir in tako naprej. To so stvari, o katerih lahko tudi s sodobnega znanstvenega, psihološkega vidika povemo marsikaj relevantnega, vendar nekako manj jasno. Njihovo globalno podobo pa verjetno najbolje



podaja prav esejistični jezik. Po mojem prepričanju velja to tudi za ne posebej priljubljeno temo, kakršna je politika. Zdi se, da lahko neke bistvene stvari v dogajanju razkrije predvsem tak, osebni odnos, zato je esej, bolj kot na primer psihološka ali sociološka razprava, primerna oblika za osvetljevanje ljudi in dogajanj tudi na področju te teme.

**Matajc:** Pri esejističnih zbirkah tu navzočih avtorjev sem dobila vtis, da se vse ukvarjajo z, recimo, globalnejšimi temami, četudi v drobni obliki dnevniškega zapisa: za na primer Inkretova Melanholična razmerja je značilen minimalistični dnevniški pristop. Vendar vsakdanjostna snov te zbirke, sprotna obravnava aktualnega kulturnega, političnega, družbenega in družabnega dogajanja, odpira – ne morem reči: »velike zgodbe«, gotovo pa – velika vprašanja naše sodobnosti. Ker avtor pri tem vselej izhaja z osebnega stališča, iz osebne sodbe, se mi postavlja vprašanje, koliko sme biti avtor v esejističnem pisanju »angažiran«. Pa tudi, ali se v sodobnem slovenskem eseju in njegovi obravnavi splošno pomembnih problemov našega časa pojavlja tovrstna angažiranost, ki bi v skrajnem primeru utegnila biti tudi ideološka. In naposled: Je izrazito ideološko angažiran esej sploh še lahko esej? (Pri tem vprašanju se obračam predvsem na Braneta Senegačnika in Matevža Kosa, ki sta v polemiki pred nekaj leti razvijala nekoliko različne poglede na možnosti in smelost sodobne slovenske kulture, zlasti književnosti.)

**Kos:** Nisem prepričan, da je v tej najini polemiki šlo za vprašanje angažmaja kot takega. Kar zadeva moje pripombe, sem Branetu očital predvsem način eksplikacije, ne nazadnje argumentacije določenih kritičnih, tudi kulturnopolitičnih stališč, ki jih je tedaj zagovarjal. Prav nič pa nimam proti angažiranosti nasploh. Nasprotno, stališče, ki ga je pred leti zagovarjal Brane Senegačnik v svojem uvodniku v Novi reviji (ta uvodnik sem tedaj kritično komentiral in iz tega je nastala polemika, v kateri je sicer sodeloval tudi Tomo Virk), je zame povsem legitimno in po svoje tudi simpatično. Morda

ravno zato, ker se z njim ne strinjam povsem. Sicer pa je bil Senegačnik eden redkih piscev iz moje, bolj ali manj »apolitične« generacije, za katerega prehod iz, pogojno rečeno, literarne v politično refleksijo ni bil nekaj »nespodobnega«. Skratka, daleč od tega, da bi izrekal kakšne načelne pomisleke ali dvome o upravičenosti tovrstnega početja.

**Matajc:** O upravičenosti angažmaja?

**Kos:** Seveda. Res pa je tudi, da moramo razlikovati različne vrste in ravni angažiranosti. Kar zadeva sodelovanje v političnem življenju, si lahko, zdaj govorim o intelektualcih, angažiran demokrat, lahko pa si tudi, na primer, angažiran fašist. Sicer pa sem prepričan, da nihče izmed nas, ki sedimo za to mizo, ne želi posoditi svojega glasu kakšni ideološki brutalnosti, vseeno, ali levega ali desnega izvora. Dilema političnost/apolitičnost, če govorimo o esejistovem pisanju, je zame umetna dilema. Lepo je biti angažiran pisec, še lepše pa se je zavedati dejstva, da angažma – vsaj v demokraciji – ni dolžnost, temveč pravica.

**Senegačnik:** Gre verjetno za to, da je esej tudi neke vrste osebna forma in do določene mere je pač tudi politika področje, na katerem oseba živi in v katero je – hočeš nočeš – vpletena. Potem je tudi normalno, da je avtor do neke mere angažiran in ima v zvezi s tem stališče, ki ga zagovarja. Verjetno pa je naš čas še vedno v senci preteklosti, ko je bil določen angažma morda zaukazan ali vsaj zelo zaželen, zato se ga je sčasoma prijel slab prizvok.

**Matajc:** Mogoče ravno zaradi tega slabega prizvoka angažmaja danes nekoliko pogrešamo angažirane eseje – mnogo bolj polemično angažirane eseje, kot sta jih pred nekaj leti ustvarila Kos in Senegačnik. Mogoče pa je rahlo pomanjkanje angažiranega, polemičnega eseja tudi izraz splošnega sodobnega »stanja duha«, ki ga izraža tudi dobršen del sodobne (zahodne) književnosti, po načelu, da je

resnica večobrazna, zato dopušča vsakršna stališča in prepiranje o pravih sodbah sploh nima smisla.

**Dekleva:** Mislim, da v takem smislu izrazito pozitivno angažiranje v svoji knjigi recimo ustvarja Drago Jančar, ki ga ne smemo pozabiti, saj je v zadnjem času zelo intenzivno zaznamoval slovenski esej. Takšen je bil po mojem mnenju tudi Marjan Rožanc, seveda pri angažmaju v takšnem smislu, kot ga je zastavil tudi Brane. K vprašanju polemike: ti praviš, da je mogoče ni več, morda pa je danes v znamenju nečesa drugega. Človek je moral ob občutku konca tega stoletja, ko se neki krog vendarle sklepa, pač obrniti svojo pozornost v druge preokupacije, ki jih mora rešiti. To je tisto, kar sem v neki pesmi imenoval »konec je metafizike, pričinja se borba za metafizičnost«, se pravi, da je bilo najprej treba najti te dimenzije svoje temeljne, eksistencialne pozicije. In če jaz, ki sem bil doslej tiho, razlagam še kakšno minutko in navežem na prejšnjo temo, moram reči, da sam v začetku res nisem imel namena, da bi pisal zbirko esejev. Potem pa so me prijatelji opogumili in sem jo res začel pisati kot zbirko. To pa zato, ker sem hotel razčistiti neka pomembna vprašanja. Formo eseja čutim ne predvsem kot samopremislek, ampak kot nagovor nekaterih stvari, ki so zame bistvene. To je na primer neki drug esej, esej Daneta Zajca o ritmu v poeziji ali pa improvizacija v jazzu ali obrat fizike v misteriozno, misterioznost in poetičnost. In tako naprej. Bil sem skratka postavljen na nekakšno šahovnico in na teh poljih so me čakale zanke, ki sem jih moral razrešiti in pri tem izumljati nove in nove jezike. Če sem govoril o ritmu v poeziji, sem moral izumiti nekakšen drugačen jezik, da sem to adekvatno izrekel; jezik je bil drugačen od tistega, s katerim sem govoril o, kaj vem, Borgesovem ponavljanju, recimo o smislu negovega eseja o večnosti, o nesmrtnosti. To je bila moja naloga in ob tem sem jo izčrpno potešil, tako da kasneje o eseju niti nisem dosti razmišljal. Tako da sem tukaj bolj naključno.

**Matajc:** Ne bi se strinjala; ravnokar si na primer razložil, kaj je (med drugim) tisto, zaradi česar esej vsaj do neke mere pripada leposlovju.

**Dekleva:** Zame je esej povsem literarna zvrst, povsem literarna, kajti nekaterih stvari se pač ne da izreči drugače kot v tistem jeziku, ki ga sam čutiš kot najboljši približek obravnavani temi. In to je vse.

**Matajc:** Tudi vi, gospod Inkret, se na začetku zbirke Melanholična razmerja zamislite in poveste, da vas je k pisanju pripeljalo »veselje do posnemanja«, melodije in ritma. To pomeni, da tudi pri razmišljanju o čisto vsakdanjih stvareh, ki jih zapisujete, nastane potreba po tem, da jih jezikovno stilizirate?

**Inkret:** Mogoče najprej besedo o angažmaju pa o tistem »zaukazanem angažmaju«, ki ga je omenil Senegačnik. Mislim, da je človek brez angažmaja mrtev. Jasno je, da je tako rekoč vsaka človekova beseda, vsaka njegova kretnja na neki način že sama po sebi »angažirana«, v tej ali oni smeri, med drugim tudi seveda ideološko, politično, kakor koli že to razumemo. Ne verjamem pa, da je za esej danes še ploden angažma v tistem trdem idejno-ideološkem smislu, ki skuša v imenu neke svoje ideje diskreditirati in eliminirati drugo idejo in »zmagati«. Danes pač ni več mogoče zmagovati kot na primer Vidmar v petdesetih letih v tistih svojih slavnih polemičnih esejih na Zihlerov račun, ko je šlo za elementarna vprašanja svobode, na žalost takrat samo v območju književnosti. Danes je »svoboda« tu, a se mi zdi, kakor da z njo ne vemo kaj početi, kot da smo postali nekakšni »ujetniki svobode« (à la Filipčič), kot da beseda nima več teže in zvena in ni važno, kaj govorimo sredi splošnega besedičenja in gluhote in vsečnosti. In ko je skoraj vsak idejni, celo vsak duhovni angažma bodisi instrumentaliziran v najbolj surov političen pragmatizem, bodisi pada v gluh prostor ali ostaja na ravni neobveznega privatizma in igračkanja. Jasno je, da angažma nima in tudi ne more več imeti takšnega javnega odmeva,

kot ga je imel svoje čase; hrup, ki ga včasih pri tem zganjajo razne sorte žurnalisti, je kratke sape. No, Senegačnik se ne moti, ko pravi, da je bil angažma nekoč zaukazan, ampak ukaze se poslušati ali pa tudi ne. Največkrat jih nismo poslušali in smo ostajali pri svojem. In za to gre. Tudi seveda danes, ko je vse dovoljeno in ko je vse, kot se vidi, tudi dejansko mogoče. Prav nič se mi ne toži po nekdanjem ekskluzivizmu, ko je še držal pregovor, da je beseda konj; bral sem Karamazove in vem, kaj prinaša famozni »veliki inkvizitor«, ne glede na to, iz katerega komiteja ali cerkve prihaja – odrešitve prav gotovo ne, tudi če mu na koncu odpustimo, kot mu je božji Gospod pri Dostojevskem. Ne glede na zunanje okoliščine je dejstvo, da človek v nekaterih trenutkih svojega življenja ne more molčati. Ti trenutki so lahko na videz popolnoma trivialni, a so hkrati trenutki nekega nujnega razgleda okrog po družbeni resničnosti, hkrati pa še tudi nujnega pogleda človeku samemu sebi čez ramo. In zraven mogoče tistega aristotelovskega »veselja do posnemanja«, o katerem govorite in ki naj bi bilo ljudem »prirojeno«; ki pa seveda ni trivialno brezoblično naturalistično posnemanje. Človek kratko in malo uvidi, da mora določene stvari izraziti, čeprav je še tako malo nujno, da z njimi računa na aktualen učinek. Če nima talenta za umetnost in filozofijo, začne pač esejizirati. – Prav te dni sem po dolgem času spet prelistaval Lukacsevo knjigo Duša in oblike, napisal jo je pri šestindvajsetih, preden je postal stalinist. V uvodnem tekstu, ki ima naslov O bistvu in formi eseja, Lukacs natančno in zelo plastično razmejuje esej na eni strani od literature in na drugi strani od filozofije. Ugotavlja, da je esej nekaj vmes, in ga duhovito označi kot proces spraševanja, ki pa se pred odgovorom na neki čuden način, podobno kot literatura, ustavi. Skušati stvari sicer fiksirati in razložiti, izraziti svoj angažma, povedati svoje stališče itn., ampak to ne more biti resnica, za katero gre filozofiji, namreč resnica, ki govori jasno in nespodbitno, če ne tudi uporabno. Esaj se ukvarja z idejami kot doživljaji, ne gre mu za ideologijo, ampak za idejo kot »sentiment«. Lukacs govori o človekovi bitni »intelektualnosti«, ki je na čutno nazoren način ni mogoče izraziti, pa tudi ne na

abstrakten pojmovni način, ki pa vendar teži k izrazu. Pri eseju naj bi šlo torej za neposreden in obenem avtoreflektiran opis intelektualnega doživljanja, za opis neke izvirne človekove (za)čudenosti tako nad stvarmi kot nad spoznanjem. V tem smislu naj bi bil esej blizu literaturi, a do neke mere, ne da bi težil v indukcijo in abstrahiranje, že s svojim pojmovnim instrumentarijem blizu tudi filozofiji. Kot temeljni pogoj dobrega eseja omenja Lukacs – in to je po mojem zelo pomembno – ironijo, humor. Primer največjega esejista vseh časov, tako pravi sam, je Platon: njegovi dialogi so idealni v strnitvi najvišjega duhovnega izraza in vsakdanjega življenja; podobno Montaigne, ki je eseju dal ime, mogoče Voltaire, vsekakor pa Kierkegaard s svojimi izmišljenimi dnevniki itn.

**Matajc:** Če se prav spominjam, omenja Lukacs tudi to, da je esej med drugim sicer presojanje, da pa je zanj bistven sam proces presojanja. In zdi se, da smo pri reševanju angažiranosti eseja prišli do približno enake rešitve. Kar zadeva umetniško razsežnost eseja oziroma tisto, kar ga zbližuje z literaturo, me zanima, na kakšen način beremo esej: Ali esejistiko beremo, da bi spoznali časovni kontekst oziroma probleme časa, v katerem je nastajala, ali jo beremo tudi iz želje po nekakšnem umetniškem užitku, ki ga morda omogoča, četudi ne gre izrecno za poetični esej?

**Kos:** To zadnje je verjetno sploh prvi pogoj za dober literarni esej. Vendar sem malce skeptičen do tovrstne teoretizacije oziroma razpravljanja na načelni ravni. Vsaj ob tej priložnosti. Hočem reči, da če načelno razpravljamo o esejističnem pisanju oziroma o esejistiki, ki se posveča literarnim zadevam, potem moramo upoštevati širše literarno dogajanje. Če govorimo o slovenskem eseju, je smiselno, da aktualno esejistično produkcijo postavimo v kontekst slovenske literature devetdesetih let. Šele v tem kontekstu bi se najbrž pokazali neki jasnejši skupni imenovalci ali pa ločnice med posameznimi avtorji – tudi esejističnimi. Sicer pa so, če se lahko vrnem korak nazaj, težave že s samo besedo »esej«. Ob tem, kar je

gospod Inkret povedal o Lukacsu, ki, bržkone aforistično, za »prvega esejista« imenuje Platona, se postavlja vprašanje, ali Platon lahko velja za esejista v našem, modernem oziroma novoveškem pomenu. Verjetno ne. Kar pa zadeva naše domače esejistične dileme, moram priznati, da se, recimo, sam nimam ravno za polnokrvnega esejista, vsaj ne kot avtor skromne »esejistične« knjige (Prevzetnost in pristranost). Mimogrede: mislim, da sem jo ravno iz neke tovrstne zadrega v zvezi z esejem kot posebnim žanrom podnaslovil »literarni spisi«. Sebe imam bolj za kritika ali pisca kake literarne razprave, morda interpretacije.

**Inkret:** Pri Lukacsu sem opazil, da na čisto poseben način zamenjuje pojma esej in kritika. Literatura in umetnost sta po njegovem tipično, naravno gradivo tako za kritiko kot esej. Tudi esej govori o stvareh, ki so že formirane. Zanj sta v nekem smislu esej in kritika isto, a vidi v tem istem tudi pomembno razliko: esej je podobno kot kritika presoja umetniških in literarnih pojavov – vendar tisto, kar esej naredi za esej, ni sodba, ampak sam proces presojanja. Verjetno je velika večina tega, kar objavljamo mi, res bolj kritika. Vsaj sam se bolj počutim kritika, esejista mogoče šele potem, v drugi liniji.

**Matajc:** Gotovo se oboje do neke mere razlikuje in lahko zato popolnoma upravičeno ločujemo esej od kritike. Ni pa nujno, da praksa potrjuje te razlike. V marsikateri slovenski knjigi refleksivne proze, v marsikateri zbirki, ki obvelja za esejistično, je mešanje oblik in pristopov nekaj običajnega. Že na primer Inkretova Melanholična razmerja imajo obliko dnevnika. Skrajni primer je Kocbekova esejistika, ki v zbirke po avtorjevem izboru vključi tudi odgovore na neko anketo ali intervju. In če preletimo police v bližnji javni knjižnici, bomo na polici z esejistiko kaj hitro zagledali pristno literarnoteoretsko razpravo. V polliterarnih zvrsteh torej pogosto mešamo forme, ob tem pa se mi zastavlja zelo resno vprašanje, ali je klasični esej sploh še mogoč, če je danes že redkejši od mešanih

form miselne proze. Ali od eseja še smemo zahtevati klasično, recimo montaignevsko formo?

**Inkret:** Zahtevati nima smisla, nas ne bi nihče poslušal.

**Dekleva:** Zahtevati je ne smemo in mislim, da take zahteve esej tudi ne bi vzdržal. Mešanje zvrsti je samo znak nečesa, v kar smo ujeti in nas seveda presega in česar ne razumemo dobro. Ne vemo, zakaj se nam to dogaja. Vedno, ko se take jasne forme začnejo ožiti, je to znamenje nečesa odpornejšega, o čemer govori mešanje samo, ne da bi mi lahko prišli do enoznačnega odgovora.

Če bi me vprašala, katere eseje čutim kot temeljne, bi rekel, da so to na primer Pascalove Misli ali pa Heraklitovi izreki ali, spet bom rekel, Tao te king. Zato ker ne vztrajam pri znanstveni definiciji, kaj je esej in kaj je neka druga forma. Ampak po tej konsistentnosti in zaradi tega vpraševanja, kot smo ga imenovali prej ob Lukacsu, se mi zdi, da jih lahko za svojo dušo mirno uvrstim v takšno zvrst, o kakršni zdaj govorimo kot o eseju. Kot o načinu razmišljanja in nagovora tistega, kar jih presega; ali prek jezika ali v nekih drugih razsežnostih.

**Senegačnik:** S tem bi se strinjal. Mislim, da je pač težko gledati samo na zunanjo formo. V tem primeru lahko, recimo, ločujemo pisemsko literaturo od esejistične, vendar so na primer Senekova pisma dejansko kratki eseji, ki ustrezajo vsem kriterijem osebnosti in reflektivnosti. Mislim, da gre za določen način spraševanja, za določeno metodo; način spraševanja določa v prvi vrsti narava predmeta našega spraševanja. Izraziti svojo lastno vpletenost v to stvar, vpeljati več ali manj reflektivnih elementov pa je odvisno od teme, od pisca, odvisno tudi od kulture.

**Matajc:** Gotovo. Ob Virkovi zbirki Ujetniki bolečine sem se na primer spomnila na Rožančeve eseje, ker premišljata pravzaprav o istih rečeh. Vendar to počneta na različne načine: Rožanc recimo



izhaja iz osebnih doživljanj, osebnih izkušenj in situacije in pri njih vztraja. Virkova esejistika pa prepoznava položaj človeka v svetu pravzaprav s filozofskim pristopom, v slogu, ki je tako malo osebno, da avtorja vidimo samo v njegovi izbiri teme, v njegovem zanimanju, nekako posredno.

**Virk:** Prav imaš. Te razlike samo potrjujejo to, kar je nakazal že Matevž, namreč da je esej zelo široka zvrst. Mi zdaj govorimo večinoma samo o literarnem eseju. Obstajajo pa še druge vrste: znanstveni, pravni, kritični esej in tako naprej. Tudi znotraj literarnega eseja so razlike, ki jih ti na primer opažaš med Rožancem in mano; to so razlike, ki so običajne znotraj vsake literarne zvrsti. Se pa, ko poslušam to našo diskusijo, pokažejo velike težave pri tem, kako definirati, kaj je esej. Vse te izjave, ki jih izrečemo o eseju, držijo, ne vem pa, ali ga bistveno zaznamujejo. Pri tem lahko poskušam razmisliti o kakšnih zelo mejnih primerih. Spomnim se Borgesovih esejev, ki jih je sam Borges napisal kot eseje, jih celo objavil v esejistični zbirki, berejo pa se kot kratke zgodbe. In danes tudi veljajo za kratke zgodbe. Pri čem je torej Borgesu spodletelo, da ni napisal eseja, ampak kratko zgodbo? – Tak je na primer Pierre Menard, avtor Kihota ali Približevanje skritemu. Ampak če se vprašam, zakaj je to kratka zgodba in ne esej, ostanem v praznem. Najprej se mi zdi, da esejist v nasprotju s pesnikom ali pisateljem kljub temu, da pušča vprašanje odprto, pred sabo dokaj jasno vidi predmet, o katerem piše, in če mi kot bralci razmišljamo o njegovem eseju, so naše interpretacije njegovega eseja bolj določne. Bolj jasno naj bi se vedelo, »kaj je avtor pravzaprav hotel povedati«. Če pa pomislimo na bolj poetične eseje, na takšne, kot so na primer Milanovi, pa tudi marsikateri Borgesov, se mi ta razlika preprosto odpravi. Odpravi se tudi v absurdnem primeru, po katerem na primer slabo napisana proza dobi oznako esej. Tako da dejansko ne najdem kake definicije niti za takšno omejeno zvrst eseja, kot je na primer literarni esej. Ob njem pa so še druge vrste eseja, na primer teksti Stephena Hawkinsa; težko bi bili znanstvene razprave,

težko bi bili kaj drugega kot esej, so pa vendarle drugačne narave kot tak esej, o katerem tu razmišljamo.

**Matajc:** Različne oblike so najbrž tisto, kar so za poezijo različne pesniške oblike; dajejo možnost preigravanja in načinov izražanja, nato se lahko pojavi tudi stapljanje ali prepletanje teh možnosti, v našem času še posebej. Sicer pa ta proces najbrž poteka že od romantike naprej, v Montaignevem času pa najbrž ni bil očiten, četudi je bil esej že tedaj, od samega začetka, poudarjeno subjektivistična zvrst.

Če preidemo v aktualnejše vode, se mi zdi sodobni slovenski esej rahlo zapostavljena zvrst ob dejstvu, da prevajamo slovenski roman, poezijo, kratko prozo, eseja pa, razen Jančarja, ne »izvažamo«.

**Dekleva:** Ob prevajanju eseja je treba omeniti še Debeljaka.

**Virk:** In Edvarda Kovača.

**Matajc:** Vsekakor mislim, da za esej vlada manjše prevajalsko zanimanje, in sprašujem se, zakaj je tako.

**Kos:** Ko teče beseda o Jančarju ali Debeljaku, moramo pač upoštevati, kakšni so tematski poudarki njune esejistike. Ta je do neke mere gotovo napisana z mislijo na tujega bralca. Jančar razpravlja tudi o problemih postkomunizma in mentalnih metamorfozah tranzicijskih družb – če pustimo ob strani njegovo esejistično umetelnost samo po sebi, je to gotovo eden izmed razlogov, da lahko uspešno nagovarja literarno občinstvo v Srednji in Zahodni Evropi. Piše kot pričevalec dogodkov in procesov, ki presegajo slovenske meje, obenem pa so tudi slovenski. Podobno morda velja za Aleša Debeljaka, ko piše o svojem občutenju konca Jugoslavije, vojne itn. Seveda pa se ob teh temah lahko vselej vprašamo, kakšna je in kakšna naj bo specifika slovenske esejistike, pa tudi, kaj ima ta povedati tujemu

bralcu. Sicer pa si zelo podobna vprašanja lahko zastavljamo tudi takrat, kadar razpravljamo o slovenski literaturi nasploh.

**Matajc:** Ko si povedal, zakaj se ti zdi, da sta v tujini aktualna Jančar in Debeljak, se je zelo jasno pokazalo, da je tisto, kar zanima bralce esejev, sama snov, vsebina eseja, ne pa tisto, kar smo prej s pomočjo Lukacsa omenjali kot morebitno bistvo eseja, se pravi, sam postopek razmišljanja. Zdi se torej, da je aktualen, vsebinski naboj eseja vendarle pomembnejši od njegove, recimo, (pol)umetniške kvalitete, vsaj v bralski praksi?

**Kos:** Če gre za esejista, ki prihaja iz bolj ali manj neznane dežele, kakršna je Slovenija, se pravi, ko gre za avtorja, ki bi rad prestopil meje domačije, potem je gotovo prevladujoč ta, grobo rečeno, vsebinski vidik. Malo verjetno je, da bi kak Američan ali Francoz presojal slovenskega esejista glede na njegove virtuozne stilistične obrate. Verjetneje je, da se potencialni založnik in bralec zanimata za avtorja, ki jima lahko pove kaj o aktualnih, politično ali kulturno obarvanih problemih svoje dežele – obenem pa morajo biti ti »lokalni« problemi osvetljeni iz neke, recimo temu, univerzalne perspektive (Evropa, postkomunizem, vojna, človekove pravice, nacionalno vprašanje itn.).

**Matajc:** Res, ampak problem načeloma ostaja: vsaj za sodobni esej so torej očitno pomenljivejše njegove vsebinske obravnave. Pri prevladi vsebine pa je zanimivo tudi to, da, kot kaže, spraševanje o smislu, transcendenci, identiteti, jeziku, skratka, o »velikih« človeških temah, dobiva manjši bralski odziv kakor sociopolitični aktualizem.

**Senegačnik:** Pri prevajanju esejev (tako kot pri prevajanju nasploh) je pomembna tudi energija, ki jo avtor vlaga v samopromocijo, saj založniki ne čakajo pred njegovimi vrati, da bi ga prevajali. Glede politične aktualnosti in transcendentnih vprašanj pa mislim, da lahko politika, kakršna koli že je, postane legitimen in tudi bistven

del človekovega obstoja, ko človek poskuša povezati bistvo svoje individualitete tudi z obstojem v skupnosti. Če se te stvari zares artikulira, ne v smislu osebne napadalnosti, temveč z miselno ostrino, se pokažejo kot dejansko vitalni problemi našega časa. Pri tem je pri nas problematično pomanjkanje žive demokratične kulture, to, da v našo kulturo še ni vraščen občutek za demokracijo. To pa je pravzaprav logično zaradi kratkega časa, v katerem smo zaživel v demokratičnih razmerah. To stanje me spominja na mladostni spis zgodovinarja Tacita, spis z naslovom *Dialogus de oratoribus* (Dialog oziroma razprava o govornikih ali govorništvu). Njegova najbolj izpostavljena teza je, da v avtorjevem času, to je v prvem stoletju po Kristusu, govorništvo propada, ker se je obdobje republike končalo in z njim tudi dejanska politična svoboda. Občutek za demokracijo, za to, da človek o svoji usodi vsaj soodloča, je tista materija, ki sama na sebi ohranja govorništvo. Brez njega nastajajo lahko sicer umetelni, vendar dolgočasni spisi. Mislim, da je resničen problem našega časa povezava individualitete z družbenim – ne samo političnim – obstojem. Tukaj pa se skriva tema, ki je po mojem mnenju idealna za esejistiko, rekel bi, bolj miselnega tipa. Če bi jo obravnavali slovenski avtorji, bi bila zanimiva tudi za tuje bralce, saj gre za probleme, ki zadevajo celoten tranzicijski prostor, če že ne tudi vso evropsko ali svetovno civilizacijo.

**Matajč:** Brez dvoma. Nekateri avtorji, ki ustvarjajo sodoben slovenski esej, na takšni ali drugačni ravni uresničujejo tvoje stališče. Drugi se, nasprotno, distancirajo od neposredne družbenopolitične aktualnosti in jih bolj zanimajo »večne« teme o razmerju med sodobnim človekom in duhovnimi smernicami, ki jih narekuje naša civilizacija, torej teme, ki so vselej aktualne, vendar ne neposreden odziv na najsprotnejše konkretne družbene dogodke. Med drugimi se mi zdi zanimiv tovrsten primer esejistična zbirka Alojza Ihana Platon pri zobozdravniku. Ko razmišlja o zadnjih etapah znanstvenega razvoja, ga vseskoz povezuje z našim »duhom časa«, ugotavlja, kako vpliva na naše razumevanje lastnega smisla in identitete in tako naprej,

tako da so njegovi eseji skrajno aktualni, vendar obravnavajo pojave, ki nas, tako si domišljamo, ne bodo že jutri vrgli iz konkretnih vsakdanjih življenjskih tirnic. Njegovo distanco do konkretne vsakdanjosti pa stopnjuje še nekaj, kar je pri eseju sicer zelo cenil že omenjeni Lukacs, vendar ne bi mogla reči, da je običajen esejistični pojav, namreč ironija. Svoja resna stališča do resnih, usodnih pojavov na koncu najpogosteje ironizira in se tako postavlja v distanco tudi do samega sebe. Ali takšno komično razbijanje splošne in osebne resnice ne pomeni že najskrajnejši umik v (načeloma manj aktualno) zasebnost, skrajno subjektivizacijo?

**Inkret:** Ob tem ne bi govoril o privatizmu, saj se stvari objavljajo in so javne. Brez distance tu najbrž ne gre; ni slabo, če ne sploh nujno, da pisec kdaj pogleda sam v svoje črke, ni slabo, če zmore pri tem skepso ali vsaj ironijo, tudi na svoj račun. Pisec, naj bo esejist, pesnik itn., skratka literat, najbrž ne zmore drugega, kot da stvari detektira in jih skuša razpreti čim bolj nazorno, čim bolj zavzeto, angažirano, individualno, skratka na samosvoj, ne pa na kak kolektiven račun. Kolektivni projekti zahtevajo privrženost, privrženost pa kritičnost izključuje oziroma jo nekritično usmerja navzven, do drugih, tistih, ki mislijo drugače.

**Dekleva:** Če sem prav razumel, smo zdaj »osamljeni konjeniki« in ne nastopamo več v skupinah, kot se je to dogajalo na primer v obdobju Perspektiv. Hočem reči, iz neke skupne zavesti.

**Inkret:** Skupina okrog Perspektiv je bila močna, ker je vključevala močne posamične ljudi, z velikimi medsebojnimi razlikami. Prav razlike so skupino delale močno, šele v tem tudi skupna zavest, kritično razmerje do obstoječega, njena politična volja. Pred veliko leti sem v spremni besedi k Jovanovičevemu Don Juanu na psu trdil, da je pri Perspektivah prevladala politizacija, in bil deležen od dobrodušnega prijatelja Rožanca hude jeze, češ, kaj pa Strniševa poezija, Kovačičeva proza, kaj pa Smole, Zajc, kje je tu politizacija?

Poenostavljati res ni dobro. Jasno, da si pred političnim ni mogoče zatiskati oči, ampak za esej velja enako kot za literaturo, da je politika, ali bolje: da so politična načela, ideje, vizije, praksa itn. Le tema, ne pa stvar odločitve za to ali ono politično opcijo. Očitno je, da se družba dogaja vse bolj razparcelirano, po segmentih, v posamičnih ločenih sistemskih okvirih, da je celota zmeraj manj razvidna, da se kompleksnost zgublja v diferenciranosti. Ampak tisti hip, ko se esejist identificira s posamičnim, praktičnim političnim interesom, ni važno, ali je liberalističen ali katoliški, ko izgubi distanco in ga drugi nič ne brigajo, je le še bolj malo esejist, je bolj piarovec, in je z njegovim pisanjem bolj ali manj konec.

**Matajc:** Pravzaprav nisem imela v mislih individualnih in skupinskih izjav in nastopov, ampak zasebnost v tem smislu, da lahko postane problematično celo izjavljanje osebnih stališč; če se spet vrnem k Ihanu, svojih stališč najbrž ni pogosto ironiziral samo zaradi čistega veselja nad ironičnim tonom. Prej bi rekla, da se za tem skriva malce težji vzrok, najbrž povezan s sodobnim »duhom časa«, v katerem se resno vprašujemo o možnosti resnice. S tem se sodobni esej po eni strani znajde v zagati, saj – s tega vidika – ne more več slediti resnici, ko pa je ne more več jasno vzpostaviti. Lahko samo kroži okrog pojava in ga predstavlja v različnih perspektivah, ne da bi o njem izrekel kakršno koli dokončno stališče, resnico. Seveda pa je takšno zgolj razpiranje problema po drugi strani pravzaprav čisto legitimna kvaliteta eseja, ki nima znanstvenega ali filozofskega cilja, da bi svet sistematiziral.

**Dekleva:** Če bi sam vedel o sodobni genetiki, o genski manipulaciji toliko, kot ve Ihan, bi bil najbrž še bolj ironičen, naravnost ciničen bi bil; res je dober, da to zdrži. Najbrž bolj silovito kot mi čuti zagato sodobne eksaktne, naravoslovne znanosti. Vemo, da se je ujela v svojo zanko in zdaj sama skuša najti izhod. Zelo natančno prisluškuje na primer poeziji, umetniškim praksam, sploh drugačnim načinom človeškega izražanja.

**Matajc:** Hočeš reči, da je potem tudi zamenjava resnobnega esejištičnega tona z ironičnim znamenje znanosti, ki skuša najti izhod iz svoje zanke v drugačnem načinu mišljenja.

**Dekleva:** Seveda bom rekel, da je to res. Ker je takšna paradoksalna človekova pozicija v svetu. In ko pride do nekega konca, se zelo izostri. V razostritvi se izostri, se prelije.

**Inkret:** Mislim, da to dokazuje tudi čista literatura. Kot kaže, ni mogoče »samo« pisati, intuitivno, naivno, spontano in tako naprej pripovedovati napete štorije, ampak je zraven potreben tudi premislek. Danes pravzaprav podobno kot včeraj: pisati resno prozo, tudi če je esejištična, ni nič vnaprej in samo po sebi umljivega. Ampak očitno je še zmeraj treba pisati, čeprav je piscu vnaprej jasno, da bo bralcev malo. Od tod verjetno izvira ta samoironija, ki jo tudi pri Ihanu čutim kot precej močno. Njegova ironična pozicija je pogosto na robu cinizma, toda mislim, da po nareku stvari same. Racionalističnemu diktatu se, ne glede na to, kam nas pelje, verjetno ni mogoče odpovedati, tradicija moderne dobe je tu premočna.

**Senegačnik:** Res, vendar mislim, da je to pač primer, za katerega ne vem, ali je paradigmatičen. Najbrž je zelo problematično napovedovati, ali so to paradigme, ki bodo obveljale v prihodnosti, in kaj bo znotraj njih z esejem. Kdo je na primer vedel, da se bo v devetnajstem stoletju rodil le en France Prešeren in ali se bo sploh rodil? Literatura in z njo esej se resnično dogajata po posameznih velikih, pomembnih avtorjih; bistveno zanjo je ravno to, da v njej odkrijejo novo pot. Tako da bo morda takšen tip eseja sicer res prevladal, ampak za zdaj se mi zdi, da je pravzaprav bolj v manjšini kot ne.

**Dekleva:** Ne gre za to, ali bo ali ne bo prevladal, ampak za to, da so najbrž tudi neke dimenzije eseja v tem smislu povezane z duhovno zgodovino. Saj vendar tudi Voltaire nastopa z nekako

podobne cinične pozicije (enako Montaigne ali na primer Pisma mračnjakov). Tudi v njegovih esejih se stvari dogajajo na fronti smeha in posmeha.

**Senegačnik:** Hotel sem reči samo, da je zelo nevhvaležno napovedovati prihodnost. Jasno pa je, da je vsako pisanje razen čistega nadrealizma do neke mere gledanje čez svojo lastno ramo.

**Matajc:** To verjetno zrcali tudi izbira forme, v kateri poteka eseji-stična refleksija. Tudi esej se lahko poigrava s formalnimi lastnostmi svoje zvrsti.

**Inkret:** Ukvarjati se samo s formo je premalo; zraven je treba artikulirati stvari, ki jih moramo realno preživljati vsak dan, stvari, ki nas usodno prizadevajo. Potem šele pride do relevantnih literarnih-političnih esejev.

**Kos:** Ker govorimo o literarnem eseju, bi rad opozoril na del prevodne esejistike, za katero vlada, kolikor lahko sodim, na Slovenskem v zadnjem času povečano zanimanje. Gre predvsem za avtorje, kot so Cioran, Miłosz in morda Gombrowicz. Med njimi, gre sicer za same klasike, ki za poučeno publiko niso ravno velika odkritja, so seveda nepremostljive razlike, poleg tega je Gombrowicz – vsaj v tem kontekstu – predvsem pisec dnevnika. Vseeno pa imam občutek, da današnje povečano zanimanje za te avtorje napoveduje tudi morebiten interesni premik v prihodnji slovenski esejistiki, če ne kar literaturi nasploh. Morda se napoveduje premik v smeri, zelo približno in na splošno rečeno, nekakšnega »neoeksistencializma«, v neko bolj neposredno in predvsem bolj izostreno pisavo, ki bi znala tudi tvegati, biti nepredvidljiva ... Seveda so takšnele roko-hitske diagnoze nevhvaležne, vendar se mi zdi, da bi to lahko bil eden izmed mogočih, po mojem prepričanju najbolj produktivnih odgovorov na postmodernistično izkušnjo, ki jo je doživela generacija šestdesetih. Tema za kakšen esej, skratka.



**Matajc:** To je napoved za prihodnost. Zanima pa me, kaj v eseju je tisto, kar ga ohranja iz preteklosti do danes in naprej; katere kvalitete ga ohranjajo v času. Ali se v času tudi spreminjajo? Ima esej razvojno tradicijo, kot jo na primer kaže roman? Kaj iz starejše esejistične tradicije se je ohranilo in nas privlači tudi danes? In kaj je ostalo iz slovenske tradicije? Rožančeva esejistika?

**Inkret:** Najbrž ne samo Rožančeva. Včasih z zanimanjem preberem kakšno Zoisovo pismo, Matijo Čopa. Ali pa Levstika. Potem je tu Cankar. Vidmar. Izidor Cankar. Mislim, da so to velika imena slovenske esejistike. Nato Božo Vodusek, ki je kot esejist bolj slabo znan, zlasti dobri so njegovi spisi o jeziku. Tu je seveda Kocbek. Ljub mi je Primož Kozak s svojim Petrom Klepcem v Ameriki, pa s Slovenijo. Nato Taras Kermauner. Vsega niti ni tako malo.

**Matajc:** Ali te pisce, ki ste jih našeli, berete zato, ker vas zanima, kaj so razmišljali, ali zato, ker vas zanima, kako so razmišljali? Zaradi same njihove snovi ali zaradi njihovega pristopa k snovi? Kaj spravi esej v živo tradicijo in ga v njej ohranja?

**Inkret:** Oboje. Gotovo da oboje. V prvi vrsti seveda model, pa tudi njegova snov. Popotovanje iz Litije do Čateža na primer je mogoče naivno, ampak zagotovo dobro, že zaradi jezika.

**Dekleva:** Seveda so našti esejisti ustvarili neko topografijo kritičnih duhovnih trenutkov v naši nacionalni zgodovini. Že zato se jih splača brati.

**Inkret:** Imam zanimivo izkušnjo z Bojanom Štihom, ki je veljal v sedemdesetih in osemdesetih letih za enega glavnih ali vsaj zelo popularnih esejistov. Pred časom sem moral pregledati vse njegove knjige: ugotovil sem, da so še zmeraj zanimivi tisti teksti, ki govorijo o stvareh, ki sežejo čez aktualističen čas in prostor. Manj zanimiva so njegova duhovičenja na račun kiparja, ki je naredil spomenik,

na katerem ima Kardelj profiliran obraz, ljudje okrog njega pa so brez njega, imajo namesto glav brezoblične potlačene krogle – to je bila ob svojem času manifestacija civilnega poguma, nič več; celo vprašanje je, ali ni Štih spregledal kiparjeve poante. Zanimive pa ostajajo njegove stvari, ki so skušale aktualne politične zadeve tematizirati na neki globlji, tragikomični eksistencialni ravni; duhovito so napisane in še zmeraj tako tudi učinkujejo. To je najbrž ta literarni naboj. Sam sicer ne vem natančno, kaj to je, vem pa, da mora torej esej imeti nekaj, česar ni mogoče povedati na noben drug način, neko presežno, najbrž metafizično dimenzijo?

**Dekleva:** Tudi jaz ne vem, kaj to je, in se strinjam s tabo. Obstaja še veliko drugih spisov, ki so bili zastavljeni kot eseji, imeli pa so daljnosežne posledice; recimo Pirjevčevo razmišljanje o povezanosti poezije in nacije, nato eseji Janka Lavrina, ki jih je pisal iz daljave in so zato ostali zunaj naše pozornosti. Še veliko drugih imen pokaže, da v esejistiki le nismo tako slabotni in švohotni, kot je videti na prvi pogled.

**Senegačnik:** Najbrž ostajajo najbolj aktualni tisti eseji, ki govorijo o tako imenovanih večnih temah, ne na enak način kot čista literatura, zlasti ne kot poezija, vendarle pa na drugačen način kot znanost, na bolj intuitiven način, z več emocionalnimi elementi ali bolj odprto. Iz zanimanja za to grem brat eseje, delna izjema so najnovjši. Včasih pa človek iz podobnih razlogov rad vzame v roke tudi čisto zgodovino, saj so zgodovinski teksti, na primer v obdobju antike, ki ga malce bolj poznam, pravzaprav čista esejistika, podobno, kot je profesor Inkret rekel za slovensko literarno zgodovino.

**Matajc:** Če sem vas prav razumela, je tisto, kar esej ohranja v času, njegova tema, vendar vsakič obravnavana iz drugačne, s časom določene perspektive, ob tem pa (literarno)umetniška razsežnost, kolikor ni ta implicitna že sami (večno aktualni, pomembni, veliki) temi.

Kljub temu pa velikokrat povezujemo esejistiko z na primer zvrstjo umetnostne kritike, ki je pravzaprav, vsaj pogosto, hitro pozabljena, minljivejša. Kakšno je konkretno razmerje med esejem in literarno kritiko? Ali mejo med njima odpravlja poudarjeno osebno stališče kritika do njegovega predmeta, kakršnega zastopa na primer profesor Inkret v svoji knjigi *Izbranci*? Ali to mejo vzpostavlja mlajša slovenska literarna kritika, ki poskuša z argumenti literarne vede objektivirati osebni doživljaj umetniškega besedila?

**Kos:** Zoprno izpitno vprašanje ... Tu gre za načelen problem določljivosti, predvsem pa medsebojne razločljivosti posameznih literarnih žanrov. Če je esejistika, kot temu pravijo v šoli, polliterarna zvrst, potem je pač »tam nekje vmes«, se pravi, da parazitira na čisti literaturi, ob tem pa koketira s filozofijo, z literarno in še kakšno vedo ... Podobno velja za kritiko, le da je med kritiko in esejem – to je nekako samoumevno – razlika že na ravni same forme. Daljši kritiški zapisi, še zlasti, če so obenem že interpretativni in če so pisani bolj osebno, so lahko že zelo blizu esejistični pisavi.

**Matajc:** Kako je v takem kritičnem eseju združljiv subjektivnejši pristop k temi, ki naj bi bil značilen za esej, in kritikov trud, da bi z argumenti kar najbolj objektiviral svoje stališče?

**Dekleva:** Mislim, da objektivna kritika ne more obstajati.

**Matajc:** Se strinjam, ampak ker se kritik večinoma obnaša kot »subjekt, ki predpostavlja, da ve«, lahko učinkuje objektivirajoče.

**Dekleva:** Odvisno od tega, koliko subjekt, ki se izpostavlja, v sebi misli, da ve.

**Senegačnik:** Mislim, da je zelo pomembno, da kritik eksplicira svoj kriterij. Na ta način izstopi iz lažne obektivnosti. Če ima dovolj jasn kriterij, je razumljiva tudi njegova vrednostna ocena. Saj je konec

koncev pomembno samo to, da si vsaj pojasnujemo, zakaj in s kakšnih stališ vrednotimo. Potem je šele možen dialog tudi o večji ali manjši upravičenosti različnih kriterijev in pot k – pogojno rečeno – intersubjektivno veljavnim vrednostnim sodbam.

**Inkret:** Verjetno je važna moč, prepričljivost argumentacije, analitična domiselnost, duhovitost v izrazu; sam kriterij je najbrž premalo.

**Matajc:** Ti atributi so še važnejši za esej.

**Inkret:** Esej se začne verjetno tam, kjer pisec ne obstane pri analizi in presoji konkretne posamične umetnine, kjer odkriva njene širše, splošnejše, paradigmatične sestavine. In obenem seveda nekaj svojega. Kadar esejist govori o kaki sliki, skladbi, o kaki knjigi, jo tudi že zapušča; v nasprotju s kritikom mu je posamična umetnina samo odskočna deska – poezija sama je namreč večja, višja, pomembnejša od slehernega konkretnega posamičnega dela. Tako piše Lukacs, jaz pa z vso skromnostjo dodajam: že res, toda poezije same po sebi ni, je vedno utelešena v posamičnem in konkretnem pesniškem delu.

**Matajc:** Torej bi lahko bila meja med esejem in umetnostno kritiko »presežnostna« komponenta, ki je čista kritika navadno nima?

Naj končamo z vprašanjem, ki zadeva vlogo medijev pri promoviranju eseja. Že na začetku smo ugotovili, da esej najpogosteje zaživi prek časopisnih in revijalnih objav. Pri nas ga, recimo, spodbujata predvsem Nova revija in Revija 2000 (literarne eseje seveda še druge revije), tudi Delova Sobotna priloga. Zdi se mi celo, da delež esejistike v Sobotni prilogi narašča, vendar, zanimivo, vzporedno s tako imenovanimi dnevniki. Pogosto se celo preplete v esejiziran dnevnik piščevega vsakdanjika. Tako po eni strani še vedno ohranja velike splošne teme tradicionalnega eseja, po drugi strani pa se spreminja v ponudbo nekakšnega peep showa. In ponudba takega zasebno-javnega dnevnštva se po mojem mnenju veča. Ali ima klasični esej ob tem še vedno enakovredne možnosti?

**Inkret:** Te tako imenovane dnevnike je težko posploševati. Spomnim se sijajnega-strašnega pisanja, ki ga je v tej formi pred leti v Sobotni prilogi objavil Lojze Kovačič. Spomnim pa se tudi ogromnih količin čveka, ko sploh nisem bral do konca. Se pravi, da sama oblika pomeni malo, vsekakor pa dopušča, da je tudi tako mogoče napisati literarni esej.

**Dekleva:** Bojim se, da je takšno zanimanje javnosti za intimo drugih samo stiska ali beg iz spopada s samim seboj. Po načelu: rad kukam v spalnico drugih, zato da se ne sprašujem, kako je v resnici z mano.

**Matajc:** Torej pomanjkanje veselja nad samorefleksijo? In ker smo prej ugotovili, kako pomemben esejistični impulz je samorefleksija, kakšno usodo piše eseju?

**Kos:** To je spet odvisno od tega, za kakšen tip, zvrst eseja gre. Če gre za literarno esejistiko, tj. za esejistično pisanje, katerega tema je literatura, je usoda te esejistike v neposredni zvezi z elementarnim dejstvom, kakšna literatura se bo pisala v prihodnje. Če nas ima literarna prihodnost namen osrečiti z velikimi teksti, potem ni razloga za načelni pesimizem, kakršnemu dandanašnji radi zapadamo kritiki in esejisti.

# POEZIJA

Uroš Zupan *Tri pesmi\**

## *Iz vode*

Otok za otokom. Bibavica. Raztrošena  
luč povsod. Val, razbit na skalah.  
Val, razpolovljen na dan in noč.  
Brazda morja, ki ga orje neviden  
plug. Preteklo in prihodnje.  
Ločena in zopet zlita. Plima in oseka.  
Spušcanje in dvigovanje. Brazgotina časa  
meče senco na morsko dno. Šumi globina.  
Prasketa plankton. Korale obračajo svoje  
obrazе v smeri podvodnih tokov.

Z neba se spuščamo. Z dna dvigujemo.  
Gole nas oblači svetloba. Brez greha  
smo. Brez preteklosti. Kožo nam  
barvajo čopiči sonca. Veter v naših  
žilah neprestano spreminja smer.  
Meša žive in mrtve. Meša julij in avgust.  
Se razdaja z božanjem. Se razdaja z milino.

V notranjem obzidju Atlantide raste  
žar. Luknje v zraku, ki jih je izdolbla  
smrt, se celijo. Lastovke v letu  
pišejo na pročelja poletja svoja  
večerna sporočila. Sonce nas je ubilo.

\* Pesmi so del knjige *Drevo in vrabec*, ki bo izšla konec oktobra v zbirki Prišleki pri LUD Literatura.

Ležimo v sobah. Počivamo v maternicah.  
 Po popkovini se hranimo z večernim hladom.  
 Iz zelišč, ki so zrasla na izsušeni  
 zemlji, si spletamo vence spomina.

Otok za otokom. Bibavica. Raztrošena  
 tema povsod. Val, umirjen v plitvini.  
 Val, razpolovljen na dan in noč.  
 Brazda morja, ki ga orje neviden  
 plug. Preteklo in prihodnje.  
 Ločena in zopet zlita. Plima in oseka.  
 Spuščanje in dvigovanje. Šumi globina.  
 Prasketa plankton. Jate rib obračajo  
 svoje obraze v smeri podvodnih tokov.

Še je zgodnja ura v času. Morje  
 je rosa, ki spremlja začetek sveta.  
 Nebo pesek, v katerega bo nekdo  
 odtisnil dlan. Delfin se požene  
 iz modre tišine in prišije skupaj dva elementa.  
 Vodni angel ga gleda s slepimi očmi.  
 V noči zaprte knjige tipamo  
 po njenih stenah. Glasove morja  
 smo prevedli v nov jezik. Nenapisane črke  
 na praznih straneh svetijo kot zvezde.  
 Nismo se še rodili. Nismo izumrli.  
 Božja usta napihujejo prihajajoče duše.  
 To so naša resnična življenja.

*Hölderlinski stolp*

Chengdujska 34, stanovanje številka 5,  
 prvo nadstropje, po trojih stopnicah  
 in potem naravnost, da se ti v obraz zaleti  
 velika ploščica, največja na Fužinah, če že ne  
 v vsej Ljubljani – dostojna pesnika. Na vrata jo  
 je prilepil moj oče. Na njej piše ZUPAN.  
 To je moj hölderlinski stolp.  
 Ni mi ga sicer poklonil mizar,  
 ki naj bi mu v zahvalo priklical božanstva,  
 ampak mi ga je v najem dala Skupščina  
 občine Ljubljana Center, s točno istim namenom.  
 Zdaj večino časa prebijem v njem. Ležim, spim,  
 čakam Natašo, pritiskam gumbe na daljincu,  
 čakam, kdaj se bo na kakem kanalu začel  
 nogomet. Marjan Rožanc bi rekel, maša  
 dvajsetega stoletja. Se vrtim okrog  
 štedilnika. Pripravljam rižote, pašte, juhe.  
 Pripravljam čudeže iz pečice. Mešam solate.  
 Rukola je obvezna. Namakam kruh v olivno  
 olje. Jem Mediteran. Ko pride Nataša  
 domov, tudi ona je Mediteran. Še najraje  
 od vsega pa sem slepi potnik na ladji,  
 ki pelje v otroštvo. Potem vse to zapišem.  
 Nekateri berejo in branje z gnusom odložijo.  
 Nekateri berejo in se v zapisano zaljubijo.



*Kamit so našli tisti prvi magični drevo*

Te imam rajši. Nikamor mi ni treba iti.  
Vrtim neviden globus. Vanj zapikujem  
zastavice svojih bivših in bodočih odprav.  
Zvečer zaklenem usta knjigam, da se ne  
prerekajo. Zunaj teče Ljubljana, ki misli,  
da je Neckar. Ampak Neckar je lahko samo  
Trboveljščica. Hodim ob Ljubljani. Se  
vozim z rolerji. Čedalje manj previdno. Že  
sem začel skakati čez pločnike. Za zdaj  
še brez posledic. Namesto da bi, z vsem  
dolžnim spoštovanjem do veličine, venomer  
bebljal: »Palakš. Palakš,« glasno kričim na  
igrišču: »Dej žogo. Njahi sulirat. Bejž u  
ubrambo.« Ljudje me kličejo po telefonu,  
me budijo iz pesniških transov in sprašujejo:  
»Gospod Zupan, ali ste že mogoče prebrali  
moje pesmi. Kaj mislite o njih?« Ne vem  
več, kako naj se izgovorim. Rad bi prenehal  
opravljati to težaško delo. Ne najdem se  
dobro v polju nežnih duš. Na obisk ne pride  
nikoli nihče. Pesniške energije v tem prostoru  
bi lahko ljudi preveč osrečile in tega se  
bojijo. Bog si ga vedi, česa me sumijo sosodje.  
Pranja denarja. Trgovine z orožjem. Trgovine z  
belim blagom. Preprodajanja sanj. Mešetarjenja

z besedami, ki zacelijo najhujše rane.  
Moje fotografije so objavljene v časopisih.  
Zadnjič sem z izbranimi besedami, in v skrbno  
premišljenih in dodelanih stavkih, govoril v  
osrednjem dnevniku na privatni televizijski  
postaji. In ljudje so zopet pomislili: »Tale,  
tale je sigurno bogat.« Jaz se ne gledam  
na televiziji. Kamera me preveč zredi.  
Včasih sem si želel pozornosti bleščic  
in svetlobe, želel sem si, da bi me  
neznana lepotica pocukala za rokav in  
rekla: »Dolgo časa te že iščem,  
še lepši si kot na fotografiji, si to sploh ti?«  
Danes uživam, če živim v ilegali. Če berem  
kombinirano teološke razprave in športne  
strani. Najprej pol ure *Težnost in milost*,  
potem pol ure *Medunarodni nogomet*.  
Vrstni red ni najpomembnejši  
in učinki so že zdaj presenetljivi.

*Potem so prišli tisti prvi majski dnevi*

Globoka zelena, prebujen veter ob jutrih,  
 trava do kolen, sonce in dež, dež in sonce,  
 neviden akumulator v zraku, ki polni kri, gore  
 kot na dlani, oblaki, ostri obrisi na nebu, stojim  
 in gledam, zaposlujem vso spretnost, da bi zapisal vonj,  
 da bi en sam večerni hip ujel v dišečo stekleničko,  
 ga naredil trajnega in nespremenljivega kot  
 številko. Takšni so ti dnevi.

Na začetku maja se plasti mojega življenja  
 naložijo ena na drugo. Ta človek pred dvajsetimi  
 leti, tisti dogodek, prijateljica prijateljice, brezupna  
 ljubezen, nesmiselno pričakovanje, me zadenejo kot  
 krepka zaušnica. – Lahko bi, pa nisem –  
 omahovanja in dejanja. Čas, ki je nepreklicno odšel.  
 A se je v resnici samo potuhnil, zatekel v nenavzoč  
 svet, deželo senc in ga lahko še enkrat doživim,  
 če mi le uspe najti prava vrata. Tolažba premaganca.

Ob opoldnevih slonim na kamniti ograji.  
 Reka teče. Ljudje hitijo po svojih opravkih.  
 Dvorišča v predmestjih so pusta. Otroci gulijo  
 šolske klopi. Moral bi zapreti knjige.  
 Zložiti lahke obleke v kovček in odpotovati  
 kot včasih – pesniki slabega zdravja potujejo

v južne dežele. Italija je obvezna. Vodna znamenja in elegije. V Grčiji se je lepo bojevati v vojni. Blizu si bogovom in junakom. Posegi z neba niso nikoli povsem izključeni.

Ampak nič od tega. Ne vem, kaj se dogaja z mano. Sem se polenil? Postajajo moje lastnosti lastnosti znamenja device iz horoskopa – ljubi udobje, življenje brez razburjenj, je racionalna, sovraži spremembe. Postajam takšen kot starši? Dedujem, kar me je najbolj motilo, kar sem najbolj zaničeval? Kje so spanja pod streho neba, ko ležiš na hrbtu in te svež nočni zrak boža po obrazu, oči pa potujejo do zvezd, dokler ne omagajo in ne postane vse nežen in nepretrgan objem teme. Pesniki pod južnim nebom.

Na gramofonu *Kind Of Blue*. Miles Davis me prepričuje, da smrt ne obstaja. V zraku, skrita za oblaki, hrumijo zavezniška letala s svojimi protiargumenti. Tezej v sanjah objema Minotavra. Na jugu se zver sprehaja po dobro varovanih dvorcih. Dnevi so ji šteti. Naša otroštva požirajo visoki plameni. Čeprav vsak dan gledam televizijo, bolj verjamem glasbi.

Globoka zelena, včasih siva, lapis lazuli, požari na zahodnem nebu, španski bezeg, lipa, poljski mak. Sence se luščijo od naših teles. Svetloba se potaplja v svetlobo. Zoreče žito prebada temo. V njenem naročju dremajo dobre misli. Reka pušča svoje prstne odtise na zglajenih kamnih. Petintridesetkrat sem že predihal takšen čas, a vse mi je popolnoma novo. Ko se bom prebudil iz omotice, se bo svet spremenil v kristal.

Milan Vincetič *Katedrala**Večer*

Kod polegajo vetrovi  
če niso v linah katedrale  
kje se smukajo duhovi  
če ne skož širne ladje  
in kje tajijo se živali  
kot v zadverju katedrale

Kam naslonijo se zime  
če ne na rame katedrale  
čez kaj se muzajo kostanji  
če ne čez sleme katedrale  
in kje smo prazne polovice  
če ne v zadušju katedrale

sred pijane goličave

*Deček*

Notri vlada cel vsemir  
in vonj pekočega kadila  
in sence begajo v klopi  
pod sulico svetnika

Med prsti tožni roženkranc  
na ustnicah momljanje  
in vseokoli kamni hlad  
in vseokoli sladkast mrak  
in hvale in žužnjanje

In ko za hipec počí mir  
se odlepi netopir

*Vigilija*

Pod silno ploščo spijo škof  
in dihajo hropeče  
pazi pazi otrok moj  
da prideš mi med svete

Pod nišo se osipa prah  
v drugi kima sveča  
pridi pridi prej kot zdaj  
da boš božja sreča

Pod silno ploščo spijo škof  
kot da bi živeli  
in imajo sivi nos  
in preblago lice  
in dišavljeno roko  
ki odklepa vice



*Mežnar*

Se ne vidi iz snega  
in ne kuka iz ledu  
se ne pari iz dežja  
in ne tava kakor duh

se ne kaže sred močvar  
niti med gozdovi  
in odpira tisoč vrat  
z velbanimi boki

skoz katere pod večer  
copata rajnki mežnar  
kakor da bi duhal sled  
zaljubljenega dečka

*Golobar*

Jaz ki sem črni zidar  
jaz ki sem kraljev vseh kralj  
jaz ki sem stokrat bolj sam  
kot so samote vseh katedral

se končno odpravljam v nebo  
da se zazidam med tod in drugod  
jaz ki zavajam svoj rod  
jaz ki prestajam skrivnost  
v sanjah bridkega fantiča  
ki zleze pod oslovsko klop  
ko škripne spovednica

*Glorija*

Bunka bunka moški zvon  
ženski pa odpeva  
klin za klinom pa si gor  
ti pregrešna reva  
klin pod klinom pa si dol  
v zibelki trpljenja

Od milega odpre se svod  
in splava katedrala  
klin za klinom pa si proč  
ti ki nisi arka

klin pod klinom pa bo noč  
židka od čakanja

*Skušnjava*

V gotskih slopih se beli  
in zajčka skoz vitraže  
nebo se zdrizasto vali  
čez ledja katedrale

ki lopata kakor stvor  
med naključne zvezde  
s katerimi bradati bog  
nagrajuje dečke

tiste ki so zlatih lic  
tiste ki so iz devic  
tiste ki so že iz ptic  
vrh skalne katedrale

ki jo daje od skušnjave

*Jure Jakob Pesmi**Pajek*

V led zastrizejo škarje.  
Znotraj te čaka pajek,  
veliko črno telo mrtvega pajka.  
Hočeš ga izrezati, hočeš se prebiti  
do njegovih, pregristi do gnusnih  
ubitih oči morilskega pajka.  
Pajek v ledu te privlači  
kot smolena pega v gosti  
šarenici mladega dekleta.  
Želiš si.  
Previdnost sestradane krvi  
si prinesel v hladno jeklo hladnega  
orodja. Delati je treba počasi.  
Premikati se neopazno kot  
noč, ki zagrinja.  
Varuje te drhtavica sledenja, varujeta  
te zgodovina in izurjenost klavcev,  
ki so prodali svoje desno oko  
za eno noč. Za eno pajkasto  
črnino, za tisto bolečino,  
ki naježena čaka v kosmatih  
tipalkah na dotik.  
Pajka moraš izrezati,  
po zakonu svoje ledene umetnosti  
si moraš seči v ledena dna

črevesja, moraš se priviti  
v vlažne pajčevine, v črne čipke  
na zavihku strahu.  
Pajka boš potem, ko ga boš  
pazljivo ločil od steklene  
vode, dal na jezik  
in pojedel. Dobil boš okus,  
vzbudil boš okus, ki ti bo  
napihnil želodec  
ali odebelil jezik. V obeh primerih  
boš pridobil dragoceno težo nove oblike.  
Pajek bo iz ledu prestopil  
v besede. V meso spomina se bo nasadil.  
V pisavi bo pajek boj hladen  
kot v ledu, bolj bo bleščal.  
V pisavi bo pajek lep kot  
pobegli ujetnik, ki se gol pritisne  
v morsko sol, in čaka.  
Odtisnjen bo pajek samo tvoj  
in ti ne boš od nikogar.  
Stopil boš v ledeno kocko  
in mislil na drugega,  
ki si bo poželed  
pajka v sebi.

*Otrok*

Ko se vračam, se vračam tja,  
kjer ne bom nikdar več.

Otrok gleda svet in seveda ne ve,  
od kod je prišel, ker je tukaj.  
Tukaj sta mleko in njegov vonj,  
ki mu zanesljivo in živo mehča oči.  
Ko stegne roko, doseže drugo roko  
in obe roki potem spet spremenita vse.  
Zdi se, da plava. Kot seme v njegovem prstu,  
s katerim mora ločevati svoj obraz od podobe v ogledalu.  
Rože, ki jo včasih utrگا, ne utrگا,  
ampak jo presadi s travnika v slovar.  
Ker besede so v njem majave in zamenljive  
kot prvi zobje, zato jih še lahko okuša,  
in jezik je poln veselja ali bolečine,  
kadar oblizne kaj novega.  
Včasih otrok strastno zamolči  
in to so prva znamenja, da se mu hrbtenica zarašča  
in da ga nekaj, kar mu seda na hrbet, potrebuje.  
Nihče ne zna razložiti, kako otrok odraste.  
Pogleda skozi kožo, ki mu je spokala.  
Spomni se in tega se bo spominjal  
vse življenje.

Nič ni tako preprosto kot to,  
da so nekateri prostori  
zunaj časa  
in nekateri znotraj časa.  
In nič ni tako preprosto kot to, da je čas tisti otrok,  
ki nikoli ne odraste.  
Kadar mi kdaj čustvo skrivaj  
zaide v misel,  
se moram potruditi in nasmejati  
njegovim mehkim kostem,  
ki se igrivo zrastejo z vsako  
obliko mojega, vse težjega, telesa.



*Popoldan*

Praznina od zgoraj  
je praznina, v katero ne  
padeš,  
ampak ona pade vate,  
ko te veter niha  
in te voda napija,  
ko te zemlja drži  
in te ogenj sveti,  
vidiš lastovico,  
osamljeno, gledaš jo, kako kroži po nebu,  
se spušča, s trebuhom razgrinja zrak  
in se spelje skozte, potem odide,  
lastovica se vzpne in ti ostaneš enak,  
sam, čakajoč, brez sledu,  
v tebe je odšla praznina popoldneva,  
nekaj, na kar se lahko spomniš  
samo kot na spodrsrljaj neba  
ali kot na lahkomiselnost ptice.

*Med mano in mano*

Vsak dan si berem z dlani,  
vsak dan se učim pisave,  
ki me je napisala, vsak dan popravljam  
napake z novimi napakami.  
Včasih se utrudim, oči me ne ubogajo več,  
zato jih skrijem med dlani,  
sedaj dlani berejo iz oči,  
se zgublajo med šarenico in zenico,  
strmijo v zbegano sluz v beločnice,  
napake v dlaneh se pogovarjajo z zamolki  
v očeh, in ta pogovor, to jecljanje, obračanje  
peščene ure,  
je kot suha solza za izgubljeno ureditvijo, so  
potopljeni korintski stebri, prebeli od oddaljenosti,  
so oslepele pogrebci, ki žvečijo našo knjigo,  
ker se je ne da več brati, strupeno od vedno  
istih, ostarelih črk,  
ki kamenijo med mano in mano,  
med tabo in tabo,  
dokler oči ne oslepijo pod nabuhlim  
mesom dlani,  
dokler gube dlani ne popokajo, njihova pozabljena,  
občutljiva arhitektura, pod bebavim skalpelom  
oči.

Vsak dan si berem z dlani,  
nikoli mi jih ne vzameš v roke,  
in oči, moje oči so okrvavljene kot božje,  
kot oči boga, ki ne more več videti.

# PROZA

## Dušan Merc *Imeti v rokah*

Fantje se nismo dobro poznali, mogoče dva ali trije natančneje, vendar smo se vedno pogosteje zbirali pred dekliškim internatom. Nekaj je bilo domačih, tistih, ki so tam stanovali, drugi pa smo bili mestni. V nekdanji kapelici je bil vsako soboto, od oktobra pa nekako do sredine maja vsakega šolskega leta, ples, potem pa je uprava plesu prekinila, ker naj bi se mladina učila za zaključne izpite.

S teh plesov, in tudi sicer, smo se z dekleti poznali. Tako, bežno, mimogrede. Na te plesu so prihajali dijaki in dijakinje iz vseh srednjih šol, iz vseh internatov, upravniki so bili domenjeni med seboj, kako naj bi to potekalo. In tudi je. Spodobno.

Vsak med nami je imel skrito željo. Skorajda ljubezen, bi se lahko reklo. Eno od deklet. Gledali smo njihova telesa, prsi, predvsem prsi, lovili smo njihove poglede, hoteli smo se jih dotakniti, bile so kakor iz sanj. Nismo se niti spraševali, ali bi bila morda dva ali trije imeli radi isto dekle. Za to ni bilo nobene potrebe.

Vendar je bilo dekle, ženska neko neodkrito, nepoznano poželenje, nekaj, kar te nerazložljivo privlači, ki ima nad tabo veliko moč, čeprav natančno ne veš, kaj naj bi, kako naj bi. V pogovorih med nami je bilo vse jasno, vsi so veliko govorili, le nekateri so bili povsem tiho, vsi pa smo si nekako želeli tistega dotika, kožo na kožo, tistega končnega, tistega nekako neizrekljivega. Vsi smo vedeli, za kaj gre, vsi smo vedeli, kako se reče, kako se reče nekako strokovno ali kulturno in kako poulično, vulgarno. Pa vendar. Veliko besed, za katere smo vedeli samo približno, kaj pomenijo.

Spomin telesa na ples je dajal obljubo na nekaj več, na tisto pravo, ples sam je bil dosti premalo, ples je bil samo nekakšna obljuba, upanje. Končal se je, vse upanje in hrepenenje pa je ostalo.

Bile so tam, hodile so vsepovsod, se nam smejale, gledali smo se, spremljali smo se, neskončno smo se pogovarjali, tisto pravo, tisto zaresno pa se ni zgodilo. Niti ni bilo ne prostora ne priložnosti, ker še ni prišel naš čas. Med seboj smo si nekako širokosrčno torelirali netočnosti in domišljajske laži. Nismo poznali zavisti, čeprav smo na skrivnem pogledovali, kdo bi mogel imeti pred nami kakšno izrazitejšo prednost, ki bi dekletom bolj godila.

Za vse nas sta bila najbolj obupna dneva sobota in nedelja. Dekleta so morala biti v internatih že ob pol osmih, potem pa so vse vhode enostavno zaklenili, dežurna vzgojiteljica ali vzgojitelj pa je bil buden še do poznih ur, tako da se ne bi zgodilo kaj nepriemerne.

Poti do deklet ni bilo. Ostalo nam je samo to, da smo se po mili volji zabavali tako, da smo mi stali pod okni, one pa so visele s telesi dol proti nam in se nam smejale, si nekaj šepetale, se vračale na okno, izginjale. Kdo je najbolj duhovit, kdo bo nekako užalil drugega, pa ne prehudo, vse v nekem tovariškem ozračju.

Seveda smo bili fantje na neki način med seboj tudi tekmeči. Ker pa nismo natančno vedeli, katera dekleta smo si v svojih mislih in sanjarijah najbolj želeli, med nami ni bilo posebnih napetosti. Vsakdo je svoje misli na konkretno dekle previdno skrival in si nekako domišljal, da bi si utegnili na kateri koli način pridobiti odločujočo prednost, ko bi šlo zares.

Navidezna brezbriznost je bila edino orožje, ki smo ga imeli. One so bile tam visoko gori, niti nismo vsi vseh poznali, vedno se je pokazala kakšna nova pri oknu in vedno se je naši skupini pridružil kak nov fant.

Tistega dne, bila je sobota, pred nami so bile počitnice in potem bi se razšli in z novim letom bi se stvari spremenile. Mogoče bi se katera od njih ne vrnila v Ljubljano, mogoče bi že končala šolanje.

Pred nami so bile počitnice.

Kadar se je pred internat pripeljal Miran, smo bili vsi nekakšni poraženci. Edini je imel vespo. Mogoče bratovo, mogoče očetovo. Seveda bi vsi dali vse, da bi bili na njegovem mestu. Sedel je na njej, z eno nogo malomarno na tleh in se brezbrizno udeleževal vseh naših pogovorov, čeprav je vedel, kako močno nas prekaša.

Vsi smo mu to priznavali in vsi smo nekako vedeli, da bi prevzel s to vespo dekle komur koli. Ta vespa je bila nad vse. Mogoče za nas še bolj kot za dekleta. Edino, kar bi se mogoče lahko merilo s to vespo, bi bila kitara in igranje nanjo. Ampak vsi bi se smejali, če bi kdor koli med nami prišel pred internat s kitaro. Dekleta tam gori mogoče ne. Med nami pa bi se osmešil.

Nenadoma je Boris, doma je bil iz železničarskih blokov, starša sta delala pri železnici, začel plezati po strelovodu, da bi prišel k dekletom.

Nikoli nismo izvedeli, v katero od deklet je bil zaljubljen, katere si je tako silno želel. Pomislil sem, da mu ni bilo do nobene posebno, tako kot meni ne, da bi imel katero koli med njimi, da bi jo imel za vedno, za celo življenje. In vsi smo vedeli, ko je začel, da je zasenčil Mirana in njegovo vespo, in vsi smo bili veseli, da se je to zgodilo, in vsi bi bili na njegovem mestu, če bi imeli dovolj poguma in dovolj prepričanja o svojih lastnih močeh.

Vsi smo ga občudovali. Takšne predrznosti si ni dovolil nihče med nami, toliko moči verjetno ni imel nihče in toliko smelosti tudi ne.

Pravzaprav nihče ni vedel, kaj naj bi tam gori med njimi počel. In vsi bi bili na njegovem mestu. Lahko bi se smejale, videl bi, kakšne sobe imajo. Več pa ne. In lahko bi prišla vzgojiteljica in ga nagnala in katera od deklet bi dobila ukor. To bi bilo vse. Ampak na to ni nihče pomislil. Vsi bi šli z njim tja gor, k njim, v njihove sobe

Vzpenjal se je hlastno, občudovali smo njegovo moč, glasno smo navijali, vendar smo šele tedaj opazili, da ni samo šest nadstropij, da jih je več, da je pritličja za dve nadstropji.

Potem je šlo vedno teže in nekako na polovici se je ustavil. Gledal nas je in začel počasi s težko kontroliranimi gibi plezati navzdol. Šlo je teže kakor navzgor. Zgoraj je bil smeh deklet glasno slišen, izzivanja ni in ni hotelo biti konec, spodbujanje se je nadaljevalo, čeprav se je spuščal. Celo nekaj posmehljivih besed je padlo.

Tam na sredi je bil povsem sam. Nihče mu ni mogel dati roke, nihče ni mogel biti opora. Pot nazaj, navzdol je bila strašna. Tam je bil neskončno sam.

Potem je bil nekje nad prvim nadstropjem, ko se je spustil. Zdelo se je, da bo elegantno doskočil, da bo izvedel vse v velikem slogu, kot je mogoče znal. Pa ni bilo tako. Ni se odgnal od stene, kar spustil se je. Zavrtinčilo ga je, da je glava nekajkrat udarila ob vogal stavbe.

Obležal je na tleh, dlani je imel popolnoma krvave. Pocinkana valjana pločevina se mu je zarezala do kosti. Vedel sem, da je potreboval več moči, da se je spustil, kakor da se je dvignil. Kako čudno.

Obrazi deklet so izginili z oken. V ušesih je odmeval krik ene izmed njih. Zoprni, predirljivi, nemočni, histerični.

Šel sem k njemu, z velikim strahom in gnusom, kaj bom videl. Oči je imel odprte, odsotne, gledal je v večerno nebo, tudi smehljal se je odsotno. Dvignil sem mu glavo, ni se mi več gabil, ko sem bil čisto ob njem. Pravzaprav nisem niti vedel, kako se piše. Zatilje je imel povsem mehko, oblika glave je bila nekako privzdignjena. Nikjer, samo na dlaneh je bil ves krvav. Ko so ga odpeljali, je bil mogoče še živ. Potem smo zvedeli, da ne več.

## Janja Vidmar *Prividi*

Rezilo je poblisnilo v naraščajočem mraku. Za seboj je puščalo svetlo sled, kot zvezda repatica. Prej kratko kot dolgo; ostro in hitro se je zožilo v konico. Nad ročajem je bilo precej široko, z globoko zarezo.

Mirno je stala in ročaj vrtela v roki. Kadar koli je hladna mesečina odtisnila sev čipkastih zaves na nasprotni steni (samo ženske brez otrok so tako sentimentalne, da na preperete okvire kletnih oken obesijo zaveso), je pred njenimi očmi zasijalo svetleče bodalo. Gladko in nevarno je izzivalo tistega, ki si ga bo upal zasaditi. Zzzk, je švistnilo skozi gostoto teme. Kot bi jo rezala. In potem bi jo kos za kosom odlagala na kup in se prebijala k svetlobi, ki bi prosevala skozi tkanje zadnjih plahutavih kosov. Rezilo bi bila preizkusila tudi kako drugače, vendar jo je zaklenil v shrambo in ji ukazal pripraviti šest različnih jedi zanj in za njegovo nogometno navdahnjeno tolpo. Sprva si sploh ni upala priznati, da jih prezira. Vse po vrsti. Vsakega petnajstega v mesecu so se zbrali v njuni dnevni sobi, si predvajali posnetek zadnje nogometne tekme lige prvakov ali kvalifikacij za to ali ono prvenstvo, zmetali vase vsebino njunega hladilnika in zvrnili nepregledno število vrčkov mešanice svetlega in temnega piva. To je pomenilo, da se je že štirinajstega opotekala domov pod cekarji in nakupovalnimi vrečkami in da je petnajstega zgodaj popoldne pridvela iz službe domov, kot bi ji gorelo za petami. Nekoč je odšla s sodelavko na klepet. Tisto noč ji je zlomil čeljust in palec na levi roki. Žal v bolnišnici ni ostala dovolj dolgo, da bi lahko preskočila naslednji petnajsti v mesecu. Toda tedaj, na začetku, se je še trudil. Skesano je klečal ob njeni postelji in ji klatil zvezde z neba, ker je zdravniku natvezila, da je



telebnila po stopnicah. Stari možicelj z naočniki na robu nosu se je muzal. Preveč spektakularnih padcev po stopnicah je že videl, da bi nasedel gospodinji s črnavko na očesu in s pijancem, ki se ji je obešal na komolec.

Naključje je hotelo, da sta se s taistim možicljem že kmalu znova srečala. Pravkar je končal dežurstvo, ko so jo pripeljali z zlomljeno nadlahtnico in s hudimi bolečinami v prsih (dve zlomljeni rebri). Nič ni rekel. Le med polaganjem mavca na roko ji je pod nos pomolil listič z imenom in priimkom socialne delavke, ki se je ukvarjala s podobnimi primeri.

S prstom je otožno potegnila po ostrem rezilu. Pod blazinico je začutila gladkost nabrušenega jekla. Nekje je prebrala, da je velik mesarski nož najteže zariti človeku v meso. Nekje med zadnjimi rebri bi morala poskusiti in malce poševno, to si je zapomnila. Sicer se lahko zlomi. Čeprav nerada, si je morala priznati, da bi ga najraje preizkusila v vratni mišici obračalki. Ali vsaj nekje blizu. Z enim samim sunkom bi mu lahko prerezala vratno arterijo. Ampak za arterijo bi morala biti pa že bolje podkovana. Morda bi bilo sploh bolje, ko bi si še enkrat privlekla domov nekaj tistih medicinskih priročnikov iz mestne knjižnice.

Vzdihnila je. Seveda s policijo in socialo ni bilo tako preprosto, kot je bilo videti na prvi pogled. Policisti v družinske zdrave niso radi vtikovali nosov. Dvakrat so ga pobasali in odpeljali na streznitev in naslednje jutro je končala v bolnišnici z možganskim pretresom. Nikogar več ni mogla preslepiti, da so modrice posledica pretiranega gobarjenja, zato se je po štirinajstih letih trpinčenja obrnila na socialno delavko. Je že tedaj slutila, da ji ne more nihče pomagati? Je morebiti, še preden je spoznala prijazno in sočutno gospo v veliki, svetli pisarni, že vedela, da ne bo izhoda iz labirinta, če ga sama ne poseka do tal?!

V temi ji ni bilo treba zapreti oči. In stikalo je bilo na drugem koncu sveta. Pa vendar, če dobro pomisli, ustroj človeškega telesa je predelala natančneje kot kateri koli bruc medicinske fakultete. V misli si je znala priklicati vsako mišico, vsako kito, vso razvejeno

mrežo ožilja, celo jezik bi mu znala narezati na dolge rezine, ne da bi mu poškodovala goltanec. O ja, tudi vadila je. Bastard še posumil ni, zakaj se mu je v zadnjem letu nevarno dvignil nivo holesterola v krvi.

Zadrhtela je ob misli na zrezke, skozi katere je zabadala okrvavljen nož z blaznostjo, ki je plašila celo njo samo. Včasih jih je vrtela na rezilu, okrog in okrog in okrog in njihovi krvavi kosi so jo spominjali na široko krinolino kozmične plesalke. Lahko bi mu posnela kožo s hrbta kot tisti iz Obmolkljih jagenjčkov, jo ustrojila in si izdelala mičen senčnik za svetilko. Žal je njeno znanje na področju strojenja in krojenja močno šepalo. V nasprotnem primeru bi se dela lotila brez kesanja.

Globoko je vzdihnila in stopila k stikalu za luč. Nož je dovolj. Ne potrebuje dodatnega leska. Shrambo je polila šibka svetloba. Koti so še vedno zevali kot pritlehne in prežeče črne pošasti. Vrata so trmasto vztrajala v zlizanem obodu med starimi tramovi. Za trenutek jo je prijelo, da bi zlomila upor zarjavele ključavnice, a se je po prvotnem vzgibu nagonsko ustavila. Vedela je, da bo bolje opravila po svoje. Pogladi se je po predpasniku in obstala kakor prikovana. Dvignila je robove in s pogledom začudeno begala po velikih rdečih madežih okrog žepov. Krvavela je tudi po naprsniku in naramnicah. Grdo se je morala urezati. Prekleti nož. Prijatelj se hitro spremeni v sovražnika, je govoril bastard, ko se je včasih z divana pognal naravnost vanjo in jo premikastil kar takole, za šalo, da so jo še ves teden bolele kosti.

Pred kakšnim letom je odnehala. Solze je zakopala vase, da so tekle le po skritih, prežganih kanalih njenega srca, stoke in javke je udušila v pesteh in poslej se ni nikomur več potožila, niti stari, betežni materi ne.

Naredila je korak proti policam z vloženo papriko in srbsko solato. Bastard je pljuval po južnih, vendar je pogosto zahteval pasulj, baklavo in krompiračo. Pod točo udarcev je srbsko kuhinjo obvladala bolje kot katera koli kuharica. S prsti je narahlo drsela po vloženi okusih, po nalepkah s podatki o roku trajanja in po

debelem, hladnem steklu, za katerim so plavala semena paprik kot veliki izgubljeni eritrociti. Nasmehnila se je. Za svojimi dotiki je puščala bledordečo progasto sled. Stezo strasti. Blazinica kazalca je izginila med njenimi ustnicami. Jezik je okušal slan, rahlo trpek okus, kot bi ji kožo dolgo božalo sonce.

Kako se reče, odpuščam ti?

Premeteno se je nasmehnila proti prežečim sencam v kotih. Napol prazne vreče krompirja so se naslanjale na steno kot trupla, ki so jih pravkar pokosili streli.

Z vrhnje police je snela kompot. Bastard je oboževal njene vložene hruške in gobice v kislu. Šele pred kratkim je v neki kuharski knjigi zasledila, da veljajo za vloženo sadje drugačna pravila kot za vloženo zelenjavo. A nič ne de. Bastard sadja in zelenjave sploh ni ločil med seboj.

Kompot iz hrušk in jabolk bo odlila, rezine zložila na kristalne krožničke, jim nadela kapice stepene smetane in jih ponudila nogometnim navijačem. Potem bo bastardu obšla hrbet, mislil bo, da se je vrnila k pomivalnemu koritu, in dvignila nož pod kotom petinštirideset stopinj. Le še odločiti se mora, kam ga bo zasadila. Če ji spodleti, je po njej. Nož je brezbrizno spustila v žep. Oguljeni rjavi ročaj je molel iz njega kot plutovinasti zamašek. Predmet, nič večji od izvijača, ji je dajal varnost, kakršne v življenju še ni občutila. Malce pijana je bila od zmagoslavja. In čisto majčkeno potrta. Ampak zmagoslavje bo prešlo. Potrtost nikdar.

Dvignila je predpasnik, oblikovala lijak in vanj zložila izbrane kozarce. Potem je oba konca predpasnika poprijela z rokama in se povzpela po stopnicah. Steklo je med trkanjem kozarcev pridušeno pozvanjalo. Kot bi zvonilo k zadušnicam. Odkrhalo se je in zaklicala njegovo ime. Četudi je globoko v njej ostajal zgolj in samo bastard. Njen klic je med stenami odjeknil kot strel. Praznina se je splašila. Zvrtinčil se je zrak. Za njim je spet zavladala tišina.

Med vzponom je nenadoma klecnila in zaječala. Kolenska pogačica ji je nagajala, že odkar jo je pretepel s tisto okrasno palico, ki jo je kupila za oporo lončnici vzpenjalki. Nikoli ji je ni uspelo

posaditi v mastno črno zemljo njene Berte, kot je ljubeče poimenovala orjaški drobnolistni fikus. Že po prvem poskusu je palico položil čez koleno, jo prelomil in zdrobil v trske. Potem je nekaj podobnega poizkusil z njo.

S socialno delavko sta zaman iskali motive, brskali po njegovem srečnem otroštvu in podrobno analizirali njuno spolno življenje. Prijazna, sočutna gospa ji je svetovala razvezo. Gotovo ji v življenju ni še nihče grozil, sicer ji ušes ne bi polnila s teoremami o upanju in veri vase, o črpanju notranje energije, o vsem razkošju, ki ga je že davno izgubila. Nekoč, na začetku njenega razmerja, so jo kosmate, medvedje tace z debelimi, stožčastimi prsti vznemirjale. Kadar jih je položil na njen život, jo je stresalo od ugodja, ampak tega je bilo že dolgo. Ugodje je kmalu zamenjal gnus in se v njej zasidral tako globoko, da ga ni znala več izruvat. Včasih je začutila, kako sili iz nje, kako bruha čista, nepredirna mržnja in nohte je do krvi zabadala v dlani, da mu ni razpraskala tolstega obraza, in zobe je spodvihala pod ustnice, da mu ni pregriznila vratu, prestregla tisti brizgajoči curek krvi in ob njem pogrela, potešila svoj hlad.

Lagala bi, če bi trdila, da ni bilo vedno tako. Pretvarjala bi se, če bi iskala resnico v sebi. Ni je bilo, kajti že po medenem tednu je na njej polomil čajni servis njene prababice, ji predstavil nekaj cvetk iz svojega bogatega asortimana zakonske torture (začel je z umetnostjo davljenja) in se potem, ko doma ni bilo več česa polomiti, odpravil s pijansko družčino novim vandalizmom naproti. Kako mlada in naivna je bila tedaj! Prepričal jo je, da se je ne boji, in mati jo je vzgojila v veri, da je slaba, da vse ženske, z njo vred, trpe zavoljo prastarega Evinega greha in da si zasluži možev gnev, kajti žena, ki se upre gospodarjevi zapovedi, ni nič drugega kakor Lilith, malik brazde, kača, ki v visoki travi slepila opreza za novo hotnico, za novim prekletstvom. Ženske na tej zemlji pa so si prav gotovo prigarale prekletstva za izvoz.

V drobne prsi je ujela nov vdih. Z dlanjo je potegnila po razbolelem kolenu. Steklenke v naročju tkanine so zažvenketale in se prekopicnile. Strah, ki se ji je sprva zajedel v srce, je kmalu

spodneslo novo spoznanje: zaman trepeta pred njegovo nejevoljo, kmalu mu bo namesto vloženih jabolk in hrušk pognala kovinsko rezilo po goltu, nažrl se bo krvi, da tudi glasu ne bo mogel spustiti.

Približala se je grobo stesanim vratom, ki so spominjala na duri starih kajž, in s pestjo pobutala po hrapavem lesu. Vrata so zaječala, se najprej prilepila k podbojem, kot se ne bi znala ločiti od njih, potem pa se škrtajoče zazibala proti njej in nazadnje široko zazevala. Ob strahotnem cviljenju se je smehljala, bila je vajena vsega, razen smrti. Ženska, ki preživi blaznega moža, preživi vse. In pravkar je imela z moževim življenjem skrivnostne namene. Verjela je v skrivnostne namene. Vdrli so v njeno zavest, ji dali globino in smisel. To je pobrala iz nekega televizijskega šova. Zamisel o likvidaciji, kot se je izrazil tip pod krinko, pa je preplonkala iz ameriške žajfaste uspešnice. Nekoč se je celo preselila v ekran. Žal kot po navadi ni ničesar opazil.

Še nikoli in nikdar ji ni pustil odprtih vrat, je prazno šinilo vanjo, ko se je jela peti po lesenih stopnicah domačega hodnika. Najprej jo je zapljusnilo gromko vzklikanje, ploskanje in kričanje. Z roko se je opirala ob lesene stranice ladijskega poda, položenega do polovice zidov, z drugo pa je skrbno lovila ravnotežje težkih kozarcev v predpasniku. Prav gotovo bi se bolje obnesel načrt številka dvanajst: to je tisti, v katerem je umirala od želje, da bi mu kozarec za kozarcem nežno raztreščila na trdi črepinji. Dober mesec je potrebovala, da se je dokopala do spoznanja, ki je njeno maščevanje zapeljal v popolnoma druge vode. Nikoli ji ne bi daroval toliko časa, da bi iz omare potegnila vložene kumarice, jih ponesla do njegovega vratu in z njimi okrasila tisto, kar je tičalo vrh njega. Najprej bi jo kar tja v en dan kresnil po dveh socialnih mostičkih, nato bi ji z dobro premišljenimi udarci izbil še tiste redke zobe, trdovratno vkopane v čeljust. Ves prizor bi nekako zasmrdel po Rockyjevi boskarski vreči, ki jo je obdeloval v vseh petih delih in nikakor ni nameravala končati kot vreča žaganja.

Previdno je pomolila nos v kuhinjo. Po tleh in na mizi so se valjale prazne in polprazne steklenice. Danes pa so zgodnji, jo je

prešnilo in pazljivo je dvigala noge. Na štedilniku je čemel orjaški, litoželezni lonec in v njem je veselo brbotalo. Hribček otrebljene solate je počival v umivalniku, na delovnem pultu so se sončili vijoličasti in krvavi zrezki. Zdaj bo morala pa čisto zares pohiteti, sicer jo bo prehitel in ji odvzel pravo priložnost. Jo prikrajšal za pravi trenutek. Njegov zrezek je moral biti ocvrt po dunajsko, zlato hrustljivo popečen, Vencljev surov na sredi, da sta se mast in kri zbirala na krožniku, Ernestov z veliko čebule in česna, zalit z vinom, Rojkov dušen v lastnem soku, Petračev obložen z gobicami in s kislometano, Rozov pa, ... Roza je hotel polpeto iz svinjskega in njenega bedra, njun boj se je začel nad ponvijo in se končal za vrati, kjer je z radostno vnemo preverjal kvaliteto in barvo njenih nedrčkov. Nekoč je bastarda presenetila s pripombo, da bi za njihovih šest izbranih okusov potrebovala tudi komplet čudežne posode. Onemel je. Dolgo je bolščal vanjo in šele takrat je spoznala, da je butast. Potem je bliskovito staknila vijake v levem ramenu in levica ji nikoli več ni služila z enakim kuharskim zanosom, s katerim je vkuhavala marmelado, mesila testo, vlagala kompote in ga obenem čehljala za ušesi. Je kdaj obžaloval izgubo?

Ubiti zakonca je séveda preprosto. Hudo je čez teden dni, ko ga spet potrebuješ.

Kozarce s prelivajočo se vsebino je odložila na ultrapas in se za trenutek ozrla po svojem malem domačem svetu. Ko ga bo ubila, bo verjetno morala bežati. Nikoli ni razmišljala o življenju po njem. Toliko let se je izčrpavala v izkopavanju napol strohnelih načrtov, ki jih ni drznila uresničiti, da ji je pošla domišljija za kovanje njene lastne prihodnosti. Samo da ga ubije, pa bo srečna. Le njegovo blazinasto rit naj ji uspe spraviti pod rušo, pa bo že naslednji hip pripravljena na zagovor pred katerim koli presvetlim obličjem.

Povlekla je na ušesa. Med vreščanjem televizijskega sprejemnika je iskala njihove glasove. V kuhinjo je planil le komentatorjev razburjeni glas: nekdo izmed domačih igralcev je v navalu silne vznesenosti zabil avtogol. Takoj po prvem polčasu mu bodo soigralci populili kocine. Poznala je to. Včasih, kadar se je preveč gnala, da

bi mu ustregla, in potem včasih, kadar se je preveč gnal, da bi ji škodil ...

Razbila je jajce in drobtine stresla v krožnik. Jakost decibelov je nastavljena na maksimum, okrog nje pa je tako tihotno. In oni ... Nič ne kričijo. Nič ne vpijejo nanjo, naj prinese štok ali pir. Nobenih gesel ne vzdikajo. Še nikoli niso bili tako mirni, tako vdani v izid. Pravzaprav, če takole pomisli, lahko bi pospravila še druge. Ne more si privoščiti prič. Poleg tega pa jo Roza kar naprej nadleguje, Ernestova roka ji med odlaganjem krožnikov velikokrat zaide pod predpasnik in Petraču, temu malemu, prikritemu toplovodarju, iz oči sije čista mržnja, kadar koli trčita s pogledi. Nekoč ga je med prijateljsko tekmo z Avstrijci našla za vrati njune spalnice. V njeni kombineži se je vrtel pred ovalnim stenskim ogledalom in v svoj odsev strastno ponavljal: 'Te rajcam, Joško, te rajcam ... aaaah, bi me, vem, da bi me ...' Z dlanmi je drsel po gladki tkanini, jo vročično privzdigoval, se lomil v pasu in krčil v kolenih. Samo en Joško je bil med njimi. Njen mož. Najprej jo je spreletela bedasta misel, da nikoli ni zmogla tako prefinjenega zapeljevanja. Stala je za njegovim hrbtom, premišljevala, kako ulito mu pristajata pas za nogavice in kombineža, ki na njej visi kot rjuha, in se opravičujoče smehljala, ko sta se njuna pogleda kot meča prekrizala v gladini zrcala.

»Nisem vedela, da je zasedeno ...« je zakrakala, dvakrat pokimala in s sklenjenimi rokami kot kitajski mandarin oddrobila k omari, kjer je hranila sveže kuhinjske krpe.

»Nisem vedela,« se ji je prizadeto spakoval v hrbet. »Kaj se opravičuješ, krava rahitična, saj je tvoja spalnica!«

Prizadevno je kopala po krpah in brisačah, da bi prikrila drget, in po hrbtu jo je mrzlo spreletavalo. Sveta Marija, preklete krpe, pa prav zdaj je morala ponje! Nikoli ji ne bo odpustil, da ga je odkrila v tem ponižujočem položaju, v tem trenutku šibkosti. Odslej bo prežal nanjo kot zver, zahrbtno kujoč maščevanje. Od znotraj ga bo razžirala kislina, ki jo bo dihal vanjo, in umiral bo od prepričanja, da je ona edina ovira na poti njegove sreče. Tako rada bi mu

priznala, da si lahko Joška zadega na rame, oziroma narobe, in si ga odpelje kamor želi, četudi v živalski vrt. Toda Petrač je bil eden tistih homoseksualcev, ki nadvse sovražijo ženske. Zato mu je le vljudno odstopila svoj del omare s perilom in garderobo in molčala o mini karaokah v svoji lastni spalnici.

Resnica pa se je odvrtila v povsem drugo smer. Pred kakšnim mesecem ju je našla v kleti, med ozimnico, za svojo vloženo papriko in grško solato z gorčico. Sopihala sta in lesene police s kozarci so šklepetale kot zobovje predpotopne živali. Sopara, ki je puhtela od njiju, je orosila kletno okno in po kleti se je širil neopredeljiv vonj, ki jo je še najbolj spominjal na oznojenega konja. Klečala sta na starih cunjah, Petrač je svojo koničasto zadnjico molel kvišku kot vbogajme in bastard se je s hrbta zabadal vanj z vsemi svojimi nagubanimi plastmi špeha in žolice. Oklenila se je stare, preperete cevi in s široko razprtimi očmi spremljala njuno združitev. Tedajci jo je prvič prevzel nedoločen občutek, da mora zasuti cesto, ki jo vodi v pogubo. Kot bi iz vseh kotov zavel leden veter, ji završal okrog ušes in ji posrkal vse, kar se ji je skrivalo v prsih, takoj potem pa jo vso izvotleno odložil v balonu, ki je udušil vse zvoke okrog nje. Utrujeno se je povzpela po stopnicah in ju uro pozneje, zardela od strasti, pričakala z vrčkoma piva. Petrač je odtlej k njima zahajal tudi preostale dni v mesecu. Niti enkrat samkrat jima ni dala slutiti, da pozna njuno skrivnost.

Nož je odložila na pult in si roke obrisala v predpasnik. Bolje, da preveri, kaj so spet ušpičili. Nekoč jih je že zalotila, kako so se smrče namakali v svojih lastnih izbljuvkah. Polegli so po divanu in po preprogi, kot krdelo zastrupljenih živali. Šipe v oknih so trepetale zaradi silnega hrkanja in piskanja. Ljubi Bog, je njen soprog sploh na koga deloval spodbudno?!

Približala se je vratom, se naslonila na kljuko in iztegnila vrat. Na ekranu so se podili za žogo. Bilo jih je odločno preveč za tako neznamen predmet. Nikoli ni razumela globokega smisla, ki ga je razodeval pričujoči šport. Nekaj let se je celo trudil, da bi ji v pamet vbil globalni pomen idiotskega tekanja sem ter tja po igrišču, vendar



je trop zmedenih ovac, ki se premika po sledih pastirjeve piščali, ni prepričal. Zato se je nekega večera razjezil, vzel nogometno žogo iz omare s čevlji in ji jo zabrisal v glavo. Zavest se ji je skrčila v oranžo in se razblinila. Ko se je ovedela, je ležala v kotu, med omaro in njeno zeleno Berto, on pa je rezgetal na kavču pred televizorjem, zlival vase jantar iz pivovske steklenice in bentil nad sodniki. Z glavo je bila udarila ob zid in iz nosu se ji je pocedila kri. Skratka, nič, kar bi posebej vznemirilo njenega zakonskega sodruga. Nerodno se je pobrala in se opotekla v kuhinjo. Takrat so bili štirinajstega v mesecu in pred dvema dnevoma se je začelo evropsko prvenstvo. Prvenstva so se ji še posebno dobro vtisnila v spomin. Vsak dan se je vrstila tekma za tekmo, porazi in zmage so ga vznemirjali in včasih jo je tako zdelal, da se je med kuhinjskimi elementi premikala kot invalid.

Nekoč se ji je dozdevalo, da bi njegova zloba izginila, če bi povila kakšnega sina ali hčer. Toda nekdo tam zgoraj je imel z njima drugačne namene. Po prvem jalovem letu se je oglasila pri zdravniku. Privolila je v preiskave, toda vsi načrti so padli v vodo, ko jo je zdravnik specialist seznanil z dejstvom, da brez moža in njegovega semena še tako sodobna tehnologija ne zmore niti enega samega majčkenega čudeža. Krči strahu so jo stresali že ob sami misli na možev katatonični izbruh ob spoznanju, da si v tem veselju nekdo drzne podvomiti o njegovi moškosti. Zatorej se je odrekla upom in jih pokopala na svojem vrtu, kjer je imela shranjeno vso nepregledno množico sanj, upov in tlenj. Nekatero je že zdavnaj prekril plevel, spet drugi so sveže prekopani čakali, da ga ubije in jih povrne vase.

Parketni lak se je bleščal kot pole celofana. Košček preproge je izginjal za ovinkom. Gotovo so tako zatopljeni v igro, da ne bodo zaznali niti njenega vonja med podboji. Glavo je porinila v sobo in obstala kot vkopana. Prepereli divan, posejan z vzmetnicami kot kakšna gurujeva postelja, je prazno zeval vanjo. Lahko bi prisegla, da je nekje v njem izzvenelo tiho roganje. Po ekranu so tekali možicelji in žogo lovili z rokami. Tla pod njimi so se svetlikala kot njen parket in edini nadih trave je bila njena Berta v sobi. Zakričal

je komentator. Zakričala je tudi sama. Koledar z rdečim okvirčkom, ki sta ga minulo leto prejela od Dimnikarskega podjetja v zameno za prostovoljni prispevek, ji je razkril, da so štirinajstega novembra. Bastard in njegovi pajdaši niso nikoli, ampak zares nikoli, spremljali rokometnih tekem. Ganjeno je zašepetala: »Moj bog,« in se sesedla na nizko omarico, v kateri sta shranjevala stare časopise in revije.

»Moj bog,« je glasno zaihtela in si roko tiščala k prsim. Vročična omedlevica se je zaganjala vanjo kot roj sršenov. Predolgo je trajalo, jo je spreletavalo, preveč časa ji je požrl. Zmešalo se ji je. In če izgublja razum, bo bastarda še krvavo potrebovala. Načrt številka sedemindvajset torej odpade. Njena upa polna prihodnost se seseda kot kup rjavega govna, pod katerim krt koplje luknjo. Njen vrt. Ves svetel in svetlozelen kot gorska reka. Po zlovesčem nebu kipijo težki oblaki. Iz njih švigajo strele. Treskajo v vrtič, da jo stresa elektrika v prsih. Iz katerega filma so že ti prizori?

Z roko je poiskala ravnotežje na naslonjalu starega divana. Skozi razcefrane razpoke so kot pisana cigankina krila prosevali ostanki prejšnjih oblazinjenj. Nekaj vlažnega ji je natopilo rokav bluze. Namizna svetilka pod rožasto papirnato kupolo je metala barsko rdeče svetlobne kolobarje po mizici in nekaj bednih poskusov se je vzpenjalo po težkih žametnih zavesah, preostanek sobe se je utapljal v mraku.

Vstala je in se dotaknila stikala pri vratih. Prostor je preplavila ostra bela bleščava. Pogled ji je zaplaval k divanu. Rjavkast madež na naslonjalu se je še mokro lesketal (tam je počivala Joškova glava), druge je vase posrkala hrapava tkanina. Zakaj je ni ohromilo? Čemu je nista prežemala stud in bojazen?! Nemir pred neizbrisnim, pred dokončnim, pred neznanim, ki se je imel zgoditi v tej sobi (vpričo nje ali celo z njeno pomočjo)?!

Vriskanje na tribunah jo je zaščemelo po ušesih. S kazalcema si je zamašila sluhovode in zbežala v kuhinjo. Kratki, ostri prizori, polni nepredirnih, bleščečih, vid jemajočih barv, so ji utripali v možganih. Obrnila se je k štedilniku in se stresla ob novem sunku napetosti, ki ji je zagorel pred očmi ...

... *Joškova glava na divanu ...*

Z vatiranima prijemalkama je lonec snela s štedilnika in ga postavila v umivalnik ...

... *Petračeva glava med njegovimi nogami ...*

Streslo jo je. Prijemalke so odletele v hladilnik in opotekla se je k shrambi. Pripravila bo te preklete zrezke, vsakemu svojega, vsakemu svojega. Z nartom je odsunila prazno steklenico, da se je po vinas ploščicah odkotalila pod mizo, votlo, kot bi nekje daleč zavijala pokvarjena sirena ...

... *njena glava, njena usta, ki se prisesajo k vratu polne steklenice ... klopotanje v njenem grlu ... zavest, ki pije nove barve, nova občutja, nov svet, ki se pretaka vanjo z vsakim novim požirkom, ki ga noče in noče biti konec ... svet se spreminja v en sam dolg požirek ...*

Segla je na polico in izvlekla košarico z začimbami. Privoščila jim bo zadnjo večerjo. Vse je le plod njene neumne domišljije. Prestrašiti jo hočejo. Zarotili so se proti njej, prasci mačistični. Jim bo že pokazala hudiča!

Telo ji je preplaval blagodejni mir. Krvavo, žilnato meso je osolila in ga potresla s česnom. In silna bolečina ji je vdirala v utripajočo mišico v prsih, da se ji je na trenutke dozdevalo, da jo trga na dvoje. Od kod se je potemtakem vzela tisti neznosni mir, ki jo kar hromi vsenaokrog po telesu, da se zdi, kot bi odmirala kos za kosom, le po sredici v prsih se ji pretaka razbeljena lava?!

S členki je sunila v nož, ki ga je odložila ob leseno desko za rezanje. Z zamolklim ropotom je odfrčal v umivalnik. Rezilo je odsevalo od emajlirane podlage in vanj se je ujel delček kuhinjske svetlobe ...

... *priplazi se mu za brbet ... z nogami drsa, kot bi jo napadel artritis ... glavo je bil vrgel vznak in tisto lubenico je pripravljena najprej razpoloviti ... semena bodo popadala iz nje kot črne, strjene kaplje krvi ... v zatilju, nad odpetim ovratnikom, mu nabreka obroč sala ... hipnotično strmi vanj in z notranjimi očmi kot z mikroskopom raziskuje zapleten splet modrikastih žil, rdečih*

*zamašenih lojnic in razbrazdanih kožnih mešičkov ... vse to diha in utripa v ritmu življenja ... mu nalaga sovraštvo in zabadanje in zlo in razuzdanost in sebičnost in krutost in ...*

Zdrznila se je in na ploščo štedilnika treščila veliko ponev. Iz plastenke je zabrbotalo olje in se zbiralo na črnem dnu. Prižgala je vžigalico in na obrazu ji je zasijal smehljaj. Dobro bo poskrbela zanje. Domišljija, je zamahnila z roko, domišljija ni še nič! Meso je polegla po dnu in po kuhinji je zacvrčalo. Slišite, ljubčki, ga slišite, skrbim za vas, kajne, kako dobro skrbim za vas?!

*... Petrač dvigne pogled in njegovi modri očesci nad razpor- kom zasijeta kot frnikoli ... rezilo ji uide iz rok in krene po poti lastnega maščevanja ... kriki se izgublajo v rjoventju množice, ki polje na tribunah, in nogometaš v oranžno-vijoličastem dresu pade na kolena in nadenj planejo soigralci ter ga pokopljejo pod seboj ...*

S komolcem je dregnila v prvega izmed kozarcev, v tistega s prevretimi hruškami, ki so kot rezinice vloženih človeških ušes plavale v prozorni, vlecljivi tekočini. Z glasnim ropotom je zletel po tleh in se raztreščil v črepinje. Drobcev so se sluzasto oprijemali prosojni koščki. Mlakuža je dosegla vrh njenega copata in z gnusom je otresla nogo. Kozarec z višnjami je slovesno vzela med dlani, ga zavihтела nad glavo in ga z vso silo poslala k nogam. Zapljusnil jo je val hladne tekočine, rdeče bunčice so se zakotalile pod mizo ...

*... nekje se oglašča predirni zvonec telefona ... vanjo se naseli strah in potem zlagoma popusti ... načrt številka sedem ... rdeč okvir obkroža številko štirinajst ... njihovi glasovi zvenijo užaljeno ... žal mi je, Rojko, Vencelj, moj Joško je staknil rumeno mrzlico ... ne, nibče ne ve, kako se ga je prijela, ja, petnajsti odpade ... bom, obvestita še druge ... se vidimo decembra ...*

Rumena mrzlica? Le kaj počne rumena mrzlica v njenih mislih? Med proučevanjem medicinskih bukev se vendar nikoli ni zadrževala pri boleznih. Ustroj človeškega telesa in tkiva je bil tisti, ki jo je navdajal s slo, ob kateri bi skrčilo še takšnega najstnika z revijo nagie pred očmi. Jo prežemal s surovostjo, ki bi splašila še tako globoko zakoreninjeno zlobo v srcu zakrknjenega kriminalca ...

... Petračevo oko se ji izlije v dlan ... bastard plane po njej, nekako počasi, kot v upočasnjenem posnetku ... beli prašek vseh njenih kapsul v jantaru rjave steklenice ... prepočasi ... z roko je segel mimo nje ... podobi dveb žena mu migotata pred očmi ... vrgel se je na levo ... desna mu nož zasadi natanko v del med ledvico in žolčem ... vso silo vloži v sunek ... popolnoma jasno in trezno razmisli, kam bo zapeljala rezilo ... Petrač vrešči, obžaluje, da ne pozna njegovega imena ... labko bi ga potolažila ... z rokami si zakriva obraz in med prsti mu mezi kri ... pušča ji povsem dovolj maneverskega prostora ... rezilo skoči in olupi mehkobo v njegovih blačab ... skozi blago prenikne gosta rjava kri ... bastard še poslednjič zabrope ... na ekranu je sodnik dosodil enajstmetrovko ... z zanimanjem je sledila njenemu izvajanju ... z naslado ... utrip ... in nič več ...

S pogledom je podrsala po praznih, negibnih steklenicah. Ni bila vajena pijače. V zadnjem letniku srednje šole so se na zaključnem izletu zaprle v zidanico in polokale ves lanski pridelek sošolkinega očeta; pobruhala je klet, noge sošolk, vedra z orodjem, izbljuvana tekočina je ob vsakem curku zapljunkala skozi plastične plahte, ki so visele za sodi. Nobenega moškega ni bilo, hvala bogu, da bi se ji posmehoval, varna v ženskem zapredku, nevedna in nedolžna, je naslednje jutro z občutkom kisline v grlu in v glavi odpotovala domov, se preglodala skozi priprave na zaključni izpit in trčila vanj, še preden je dokončno zapustila šolske klopi. Morda bi znala bolje pretehtati svoje odločitve, če bi imela očeta ali deda ali kar je te čudne, nerazumljive navlake.

Z jezikom je potegnila po suhih, razpokanih ustnicah. Kot bi z moko cunjo povlekla po suhi skorji kruha. Podobno skorjasto, izsušeno kot brazde na razbeljenem soncu, je občutila raskavost dihalnih poti. Pri vsakem izdihu ji je v pljučih zasikalo, kot bi ji skozi luknje uhajala para. Potem se ji je do možganov prežagalo novo spoznanje. Vzorec na zidnih tapetah sploh ni bil vzorec. Zasušene rjavkaste kaplje so popikale tudi vrata shrambe, pa tista pod umivalnikom, nekaj jih je gnezdilo celo na spodnjem robu visečega

elementa, v katerem je hranila kristalne kozarce, edino darilo, ki ga ni polomil; ne zato, ker bi ga presunila lepota brušenega stekla, temveč zato, ker je preprosto pozabil nanj.

Od vsepovsod je mezela kri, kot bi bila živ organizem, ki se zbira v mlake in hoče spet domov, v žile, v dolgo človeško krožnico. Preveč je spila, je odmahnila z glavo in z roko na ustih krotila porajanje obupa ...

*... za truplom se vleče temna sled ... koga vleče ... naši so zmagali ... neodločen rezultat pomeni v tem primeru zmago ... položi ju na bok, z obrazom obrnjena drug proti drugemu ... neodločen rezultat vedno pomeni zmago ... bastardu se rezilo zasadi v meso do ročaja ... z nogami se upre vanj ... in potem ga potegne in za njim se vleče temna sled ... kjer postane in zajame sapo, se sled združi v ...*

Tako bo naredila. V glavi se ji je pravkar odvrtel ves scenarij. Čakanje je za mrtve. In za Godota. Ona pa je le navadna soproga Joška M., uboga para, ki potrebuje malo svežega zraka in ščepec novega življenja. Zaprla je oči in se zatopila v svoje notranje dogajanje. Natanko tako bo naredila: najprej bo poklicala tolpo, jim vrgla kost za glodanje in jim preprečila jutrišnje srečanje. Potem bo zaljubljenemu parčku v pivo vsula ves prah in zdrobljene tablete, ki jih bo našla v omarici za prvo pomoč. Nato ju bo med tekmo ubila. Tako. Preprosto kot dober golaž.

Za trenutek se je v kuhinji pritajila dušeča tišina. Kot bi vzvaloval zrak za njenim hrbtom. Najprej je zaihtela. Nato zacepetala. In nazadnje planila v krčevit, neobvladljiv jok. Pa saj ni morilka! Še muhi ne more storiti nič žalega. Ali tistim debelim, kosmatim pajkom, ki gnezdiijo v kotih. Mrzla zona jo obliva od gnusa, a jih pobere s papirjem in odloži na korito z rožami. Da bi ubila človeka? To je blaznost! Kdo je posadil seme zla na njen čisti vrt? Kdo ji prišepetava grešne misli?!

Vonj po zažganem jo je predramil, a le za hip. Njen mož je, v dobrem in slabem, med večerjo mu vendar ne more postreči s trdim, zvitim podplatom. Zamegljena od solz je po črnem žaganju

polila belo vino. Nato je tjakaj treščila še pokrovko, da je zamolklo zacvrčalo in zabrbotalo, in pobegnila iz kuhinje. Naj ji zlomi laket in lopatice, naj ji iztrga srce, da bo le živ in zdrav, da bo poskrbel zanjo in tudi v prihodnje odločal namesto nje in ji prihranil vso to ničvredno čobodro, imenovano življenje.

Po stopnicah je zdrvela, kot bi ji gorelo za petami. Skozi tiste slabo obtesane duri, kakor iztrgane iz vhoda v staro kajžo, je planila scela, da ji je bilo, kot bi okamenela, obdrgnila si je ramena, se zagozdila z boki in se kot pijana opotekla po zlizanih stopnicah nazaj v klet. Proč iz preklete hiše! Nekje je pokal les. Cevi so klokotale. Z roko na prsih je komajda krotila podivjano srce. Bila je prepričana, da ji bo ob novem vdihu raztrgalo pljuča. Širila so se kot meh, da jo je bolela prsnica in ji je kljuvalo pod žličko in tam spodaj, levo od popka, jo je rezala ostra bolečina. Prividi so trepetali pred njenimi očmi. In nikjer ni bilo njenega suroveža, da jih s klofutami prežene nazaj v temne kote, kjer bodo ponovno prežali na trenutek njene šibkosti ...

*... prav do semle ju zveče ... enega za drugim ... njuni glavi z zamolklim zvokom odskakujeta po stopnicah, kot žogici ... z njegovim tolstim telesom se pošteno namučijo ... pitala si me, se ji posmehuje, da bo konec težji ... tjakaj, v kot naju odloži ... prisloni naju k steni, zbrzdani od lukenj ...*

In potem, hvala bogu, izgineta, se je razgledala po prostoru in utrujeno zaprla oči. V rdečem mraku so plesali zabrisani krogi in potem jo je spet spreletela mrščavica. Tam, v kotu ... tiste vreče s krompirjem ... Roka je potovala pred njo. V konicah prstov ji je razbijala kri. Podrsala je po suhi, peskasti površini. Res je bil krompir. Kalil je. Preveč sta ga naročila. Še za pajdaše. Včasih si je na skrivaj zaželela, da bi se zadavili z njim. Včasih si je želela marsikaj.

Zadaj, ob starem moškem kolesu, pod šotorom pajčevine. Petraču je glava zdrsnila na prsi, bastardu je čeznjo poveznila prazno vrečo. Povsod bi ju prepoznala, zaljubljenca.

Zgrudila se je.

Tik ob njenem ušesu je zapredla mačka.

Kasneje je ugotovila, da zvok povzroča bastard, ki ji šepeta težko razumljive besede v uho. Kleči ob njej in se naslanja na koleno. Z dlanjo si pritiska režo na boku in skozi prste mu curljajo potočki črne, kot olje goste krvi. Njegov glas je kakor brnenje skrbno naoljenega stroja. Da mu ne uide, ji brni sladkosti v ušesno školjko. Da bo, še preden se prebudi, zgorela, ker bo iz ponve izparelo vino in bodo plinski zublji obliznili ponev, jo zajeli in požrli, nato se bodo razpasli po napi in lesenih, dobro gorljivih kuhinjskih elementih. Preden bodo dospeli do njenega, v dve gubi zvitega telesa, bo že mrtva. Prasica. Kurba neuporabna. Dim jo bo odrešil muk. In potem bosta spet skupaj. Spet bo luštno. In divje. Kajti, ljubica, tam zgoraj nič ne kaže na nebesa, se zahahlja in njegova usta so modrikasto črna, debel jezik se mu kot hlebec kruha valja med njimi, s počrnelimi in gnilimi zobmi zagriže v njeno rožnato meso. Hotela je zakričati, toda njena usta so polna njegovega mesa, od njegovega telesa veje vonj po gnilobi, po sladkasto zatohlem, gotovo ga načenja trohnoba, šine vanjo, medtem ko si skuša osvoboditi roko, z drugo se mu upre v prsi, ki se kakor vzpetina preteče dvigajo nadnjo, in njeni prsti predro tanko opno in se znajdejo v zdruzasti mezgi, ki se oprijema kože in smrdi po zemlji. Nisem te še pokopala, mu ugovarja, ko iz njegovega hudobnega pogleda zagomazijo črvi. Naj pobrska po njem, ji svetuje, in izvleče njegovo srce. Levo polovico naj vkuha v marmelado, desno pa nareže na trakove in vloži s šalotkami in kisom. Ne, ne, šibko ugovarja, ko z roko tipa po vsem tistem, kar si je nekoč ogledovala v medicinskih knjigah in se ji je zdelo do bolečine vznemirljivo. Mehko je in spolzko, z vonjem po sveži krvi in masti. Gladka, topla bomba ji utripa v pesti. Smeje se ji, da se tresejo police z vloženimi kumarami. Tja gor naj ga dene, med posušena zdravilna zelišča. Morda jim ga uspe s svojimi pajkastimi dotiki ohraniti pri življenju. Zadrhti. Njen vrt kopni v krpo posušenega, steptanega blata.

Potem pa gladka, utripajoča bomba nenadoma obmiruje, kot bi se ustavilo tiktakanje peklenskega mehanizma in razleti se ji v



roki, natanko v istem trenutku, ko zamiži in jo hoče dvigniti k odrešilnim zelim. Po obrazu ji spolzijo koščki tkiva, deli njegovega srca ...

in

tedaj je odprla oči. Srce ji je razbijalo po vsem telesu. Po nogah so ji gomazeli mravljinca in skoraj prisegla bi, da ji vrh glave vstajajo lasje. Z rokami je pohitela k obrazu in z dlanmi zatipala po licih, išoč sledove njegove eksplozije. Stresalo jo je od gnusa in večkrat je morala pljuniti po tleh. Kakšne sanje! Dovolj nazorno ji je prikazal grozote, ki jo čakajo, če mu bo stregla po življenju. Ne, ne bo se spozabila. Spoznala je, da bi bila prihodnost brez njega še grozljivejša od te, ki jo čaka z njim. Zdaj pojde in mu pripravi odlično večerjo, táko iz srca, in presenečen bo, nejeverno bo strmel vanjo, ne vedoč, kam jo vodijo njeni čisti nameni. In nato mu bo priznala, kako jo je razsvetlil, v kakšnih barvah ji je naslikal prihodnost in kako siva, hladna kot rezilo noža, je bila brez njega. Opravila je s svojimi željami in na vrtu bo pokopala še zadnjo.

Hotela je steči, a si je premislila. Dvignila je kazalec, na obrazu pričarala nasmeh in odločno zakorakala po stopnicah, ki so ječale pod njo, kot bi pod njimi zavijal veter. Skozi težke duri se je od nekod prebil dolg, šilast pramen svetlobe in polizal zadnjo stopnico.

Presenečeno je obstala. Roko je uprla v duri in škripajoče so se vdale. Pred njenimi očmi je vstala bela meglica, v kateri so plavali drobci prahu. Skozi okno na nasprotni strani hodnika je lila dnevna svetloba. Mrzlo zimsko sonce je po zavesah posulo zlate kvadratke. Predmete je obrobilo s svetlo liso. V dnevni sobi se je s poročili oglašal jutranji napovedovalec. Skozi priprta kuhinjska vrata se je valil gost dim. V nosnice ji je udaril smrad po zažganem. V trenutku se ji je povrnila zavest o času in prostoru.

Poletela je v kuhinjo. Ponev je pravkar zajel ogenj. Z vodo za rože je zalila prve plamene na štedilniku, ki so segali že decimeter visoko, in s cunjjo udrihala po ponvi, v kateri se je črnilo od saj. Oči so jo pekle in po licih so ji lile solze, meglilo se ji je od solz in strahu, sililo jo je h kašlju, vendar se ni mogla izkašljati, le sunkovito

je zajemala sapo in pogrkovala. Usta je imela polna okusa po prekajeni šunki in smoli. S cunjjo je sistematično udrihala po vsaki novi modrikasto beli bodici, ki je zrasla pod ponvijo. Od same zmedenosti je ponev pozabila sneti s štedilnika in jo vreči v umivalnik. Kozarce je polnila z vodo in jih zlivala po štedilniku. Končno se je domislila in izključila stikalo za dovod plina. Zaradi načrta številka štiri (zogleneli mož v postelji) se je nekoč dodobra seznanila s potekom požarov in protipožarno varnostjo, zato je okno odprla šele, ko je tudi zadnji plamenček cvrčeče zamrl pod vrčem vode in osmojeno kuhinjsko krpo.

V kuhinjo je vdrl val ledenega zraka in prepustila se mu je, kot bi se potopila pod čisto, kristalno vodo. Z zaprtimi očmi je vztrajala v odrešujočem položaju, dokler ji niso zašklepetali zobje. Vse skupaj ni trajalo dlje kot nekaj minut, vendar je šele zdaj zadrgetala po vsem telesu. Lahko bi bila zažgala hišo. Joško bi jo ubil. In le od kod ji tisti trapasti vzdevek: bastard?! Ljubi Bog, imel je očeta in mater in kup bratov. Sredi demokracije mu je uspelo obdržati redno službo in prijatelji ga imajo radi, plačo prinese domov in skrbi zanjo. Le kaj jo je prijelo? Kateri mož pa od časa do časa ne premlati neposlušne žene?! In koliko je takih, ki svoje može same izzivajo! Mar se ne glasi stari pregovor: Kjer sta prepir in pest, je tudi ljubezen doma?! Ali tako nekako. Za povrh pa jo je celo prebudil v sanjah. Natanko tako je bilo. Vstopil je v njene sanje in ji pojasnil, da bo, če bo še naprej tako lahkomišeln, pogorela hiša z njo vred. Moj Bog, življenje ji je rešil! Materi mora sporočiti radostno vest! Še nikoli ni imela lepe vesti o svojem možu. Ne, raje ne, mama ji bo takoj ponudila svojo verzijo: rešil jo je, ker ne pozna nobene druge trape, ki se jo da tako fino prebutati in jo potem odnesti brez posledic. Bo pa v sebi podoživljala srečni trenutek. Tako, ja.

Kazalec na stenski uri se je preselil k novi številki. Zadolnel je gong. Enkrat, dvakrat, trikrat, štirikrat. Nejeverno je boljčala v cvetlični vzorec, ki jo je obkrožal. Devet. Prespala je celo stoletje. Joško je odšel v službo brez jutranje kavice. Dolgih šestnajst let sta prebila skupaj in nikoli ni odšel v službo brez njene kavice. Rad se

je pohvalil, da kuha najboljšo turško daleč naokrog. Popraviti mora napako. Najprej ga bo poklicala v službo in preverila, ali namerava po delu takoj domov. Ne, naj bo presenečenje! Poleg tega ni maral, da ga je klicala v obrat. Pogled se ji je ustavil na številnih zelenih, rjavih in prozornih steklenicah, ki so se valjale po tleh. Sveta pomagavka, morda se zaradi njih ničesar ne spominja. Da bi ona vse to zlila vase ... Za hip se ji je v možganih zasidral stavek. Mogoče iz kakšnega filma ali reklame. Kadar pijete, je smrt v vaših rokah. Ne trosite je naokoli. Neumno. Seveda se replika nanaša na nekoga povsem drugega. Ona ni nikoli pila.

Najprej je zaprla okno, nato pa iz skrinje vzela zajeten kos mesa in ga odložila na krožnik. Z rokami, uprtimi v bok, se je razgledala po kuhinji in ugotovila, da bo treba pohiteti, če želi, da je vse nared še pred njegovim prihodom.

Dopoldan je minil, kot bi mignil. Zažgano ponev in steklenice je pometala v smeti, zdrgnila štedilnik in ploščice nad njim, nato se je lotila trdovratnih madežev na tleh in na tapetah. Kuhinja je smrdela po dimu, alkoholu in krvi. Posesala je vse prostore, po starem divanu izlila vedro vode in detergenta, obrisala prah, pripravila maso za cmoke, narezala šunko in sir, odtajano meso popekla na obeh straneh, listala po kuharski knjigi in preizkusila vse eksotične recepte, da se je zajeten kos mesa zmanjšal v velikost navadnega zrezka, ki ga je ovila okrog trdo kuhanega jajca, rezine šunke in sira in se po kuhinji premikala kot vagon po tirih, brez misli, z glavo, prazno kot izdolbena buča.

Razvlekla je testo in zrezek, ki ga je prebodla z zobotrebcom, spet razvila. Trdo kuhano jajce s šunko in sirom je vzela iz mesa, ga potlačila v testo, oblikovala v zvitek in prižgala pečico. Meso je narezala na kose in ga zmlela. Nenadoma se ji je zazdelo, da ga mora vsekakor vmesiti med maso za cmoke. Ne bodo več kruhovi, ampak mesni cmoki, je odločila in divje vihtela kuhalnico. Ne, bolje bi se obnesli ljubljanski zrezki! Morda bi misel na testo raje opustila in šunko zrezala na rezine, sir pa nazadnje z ribežem potresla po cmokih. Ampak kakšna jed neki bo to?! Verjetno ne bo končala v

njegovem želodcu, temveč v njeni glavi. V opozorilo se je oglasil alarm.

Kmalu je ugotovila, da prihaja s hodnika. Vztrajno. Rezko. Tako vztrajen je znal biti samo telefon. Obrisala si je roke in oddrsala k vratom. Kot majhna črna žival je ždel na polici in jo gledal z belimi očesci na številčnici. Mimogrede je na tleh odkrila še nekaj rjavih madežev in nekaj, kar je bilo še najbolj podobno kuhanemu jajcu. Ali zraku. Človeškemu?! Hm.

Dvignila je slušalko in jo prislonila k ušesu.

Kajzer. Joškov delovodja. Njegov glas je do nje priplaval skozi dolg lijak, poln vode. Zadušen, medel, klokotajoč. Joška že dva dni ni na delo. Kje se potika? Ali spet pijančuje? Dovolj brezposelnih čaka na njegovo delovno mesto. Stari režimi so pokopani, zdaj veljajo drugačna pravila. Briga njega, koliko let je Joško pustil v firmi, njega ne bo nihče zajebaval. Pravzaprav je hotel klicati že zjutraj, pa imajo novo naročilo in ni mogel stran. Tisti njegov kompanjon, Ernest, je zatrjeval, da je Joško fasal rumeno mrzlico. Zato je tudi hotel govoriti z njo. Le kateri kreten bi si izmislil tako bedast izgovor? Rumena mrzlica, v Sloveniji pa minus deset. In Joško, ki v življenju še ni pomolil nosu onstran meje?! Naj mu kar sporoči, da ga v kadrovski že čaka knjižica. Bo lahko šel druge cepce farbat. Klik.

Nekaj časa je prisluškovala prasketanju v slušalki. Nezmotljiv signal je pričal, da je zveza pretrgana. Še malo bo podržala črni valj v roki. Še čisto malo se bo oklepala iluzij. Da podaljša trenutek. Da vztraja v njem. Tisti hip, ko bo slušalko odložila na vilice, bo vsega konec. Nikoli več ne bo vstopil skozi vrata, zahteval, da mu sezuje čevlje, in se brez ravnotežja, nerodno kot kol, zibal nad njeno glavo. Nikogar več ne bo, ki bi juho zлил po tleh in se drl, da je v tej bajti župa edina reč, še hladnejša od nje. Nihče se ne bo posmehoval njenim plahim poskusom zapeljevanja in se zakopal v časopisne strani med neumnimi samogovori, ki jih je pobrala iz kakšne žajfaste nadaljevanke in si jih je želela slišati od njega. Ostala bo sama. Ali v najboljšem primeru z nekom, ki jo bo crkljal, pestoval, ji v

posteljo nosil vse obroke, ne le zajtrk, in ji želje prebiral iz oči. Kakšen obup!

Zamolcklo je škrtnilo, ko je slušalko vrnila nazaj v zarezo ohišja. V resnici ni imela nobene možnosti. Še proti ženski bi se ne znala bojevati. Moški? Vnaprej izgubljena bitka. Pravzaprav je nekje v sebi že nekaj časa slutila, da jo bosta skupaj pobrisala. Verjetno se jima je bilo težko skrivati pred klapo. In hvala bogu. Sicer bi utegnila zagrešiti kakšno neumnost. Njene sanje so bile zadnje čase polne krvi in nasilja.

Iz kuhinje je priplaval vonj po zažganem. Potem jo je spet presenetil zvonec. Tokrat pri vratih.

»Joško!« je radostno zavpila in stekla odpret.

Vsi štirje so se nagneti med vrati. Zagrnili so svetlobo, za njimi so po sivem nebu potovali svinčeni oblaki, z rokami v žepih so se zibali pred njo kot kup majavih kegljev. Drug v drugega zrejo kot tolpa revolverašev na Divjem zahodu, jo je prešinilo, ko jim je z roko na vratih nehote zagrabila vstop.

»Zgodnji ste,« je bleknila.

Ljuba Marija, saj sploh ne vedo, da je pobegnil z ljubčkom. S Petračem.

»Si nas pričakovala?« se je ojunatil Ernest in jo postrani pogledal. Brez Joška niso bili tako pogumni in sam jo je že prevečkrat otipaval, da mu takole, sredi belega dne, ne bi postalo kar malce nerodno pred njenim prenikavim pogledom.

»Seveda,« se je prijazno nasmehnila, »saj vas zmeraj.«

»Petnajstega,« se je oglasil Vencelj in v roki mečkal škatlico, »ne pa danes ...«

»Kako to misliš?« je zašepetala.

»Oh, pojdi no, kaj nas drkaš tu na mrazu!« se je razjezil Roza in jo narahlo odrinil, »pred tremi dnevi nas kličeš, da je Joško fasal rumeno mrzlico in da žur odpade, zdaj pa zijaš kot lole!«

Pridružil se mu je Vencelj:

»Tele tabletko smo mu prinesli, ena domača miksunga, bojda pomagajo.«

»Nič ne vem o rumeni mrzlici,« se je pridušala in odkimala, »včeraj je bil rokomet, videla sem ...«

»Kaj si spet videla, seveda je bila fuzbalska tekma, naši so tolkli Korotan, rokomet je bil štirinajstega, kaj blebetaš, baba neumna, Joško sploh ne gleda rokomet!«

Ernest jo je opazoval izpod priprtih vek. Nosnice so mu plale. Vohal je njen strah.

»Iz kuhinje se kadi,« je pripomnil Roza in s prstom pokazal nekam za njen hrbet. Pogled je bebavo zakopal v njeno nadržje in se obliznil z debelim, raskavim jezikom po tenkih ustnicah. Bled nasmešek ji je zasijal na obrazu.

»Že drugič,« je opravičujoče izdabila in odtavala v kuhinjo. Med potjo jo je spreletelo grozljivo spoznanje. Če vstopijo v hišo, jih bo morala pobiti. Tako kot je bastarda in njegovega pedrskega ljubčka. Konec laži, čas za iskanje resnic se izteka. Odprla je okno in izključila pečico.

»V tretje gre rado,« je Vencelj potisnil glavo v kuhinjo in se zarežal.

Prijazno mu je vrnila nasmeh. Seveda glava v resnici ni bila Vencljeva, bila je Joškova, ampak to sta vedela samo ona in njen bastard. Res je. V tretje gre rado. In zgolj Joško je vedel za jutranji požar v kuhinji. Morda bo to njen načrt številka dvajset. Toda ... najprej jim bo postregla s svojim kompotom iz hrušk.

»Katerega smo sploh danes?« je brezbrizno zaklicala v odprta vrata. Vencelj se ji je pretihotapil za hrbet in ji roki položil na čvrste dojke.

»Sedemnajstega, ženska, se ti vidi, da ne hodiš v službo, aja, kje je Joško?«

Za hip mu je tilnik naslonila na prsi.

»V kleti,« je zažuborela kot bister potoček, in smeh, ki se je trgal z njenih ustnic, je bilo slišati kot nizanje biserov, »nekaj popravlja, saj veš, kakšen je, kar naprej freta, pojdite dol, kavo prinesem za vami!«

»A pol nima rumene mrzlice,« jo je presenetil Ernest na vratih.

Poredno ga je pogledala: »Moj Joško? Zdrav je kot konj! Mačka si zdravi. Kar k njemu pojdite!«

To je bil jezik, ki so ga dobro razumeli. Med vzkliki in dreganjem so se spustili po zlizanih stopnicah v klet. Njihovi glasovi so se izgubili v drobovju hiše. Priplazila se je do starih duri in jih zapahnila, kot je po navadi storil bastard. Železni zapah je cvileče zdrsnil v okovje in zamaknjeno je prisluhnila oddaljenemu vreščanju in klicem na pomoč. Našli so ju. In nekdo je vreščal: Omojbog-omojbog. Ernest je bil. Gotovo je bil Ernest. Silak z zajčjim srcem. Butanje po vratih. Le debel, črviv les jih je ločeval. Nekdo, več njih, se zaganja v čvrste duri. Pohiteti mora.

Pohitela je v kuhinjo, na sredo nastlala časopisni papir, ga polila z bastardovo pločevinko za polnjenje vžigalnika, s karnis potrgala zavese in jih pometala pred vrata, potem pa oblekla plašč, si zavezala ruto in med presunljivim rotenjem, ki je zvenelo, kakor bi prihajalo iz pekla, pritaknila vžigalico.

Bežno se je nasmehnila, ko so prvi zublji obliznili mizo, potem pa odprla vhodna vrata, jih skrbno zaklenila za seboj in se odpravila po ulici neznano kam.

## Gašper Malej *Portret dame*

*Boži Rakočević, kjer koli že je.*

Hiša nad morjem je prazna. S spodkopanimi temelji štrli med gladino in nebom, odgovori vetrov se zbirajo v njeni senci in nihče prav dobro ne ve, kam so odšli njeni nekdanji prebivalci. Zadnja je bila nemara gospa P., ki je vsako jesen prihajala na morje iz prestolnice nekoč veliko večje države. Točno desetega septembra se je s pisanim klobukom na glavi in tremi potovalkami znašla pred vrati, in vsakič jo je pozdravilo enako modro nebo brez oblaka; in nato, ko je obrnila ključ v zarjaveli ključavnici, vedno isti svetli strop s pohištvom, ki ga je dobro poznala. Prva leta je gospa P. prihajala s svojim drugim možem, upokojenim kapetanom nekdanje vojske. Ko je kasneje zakopavala njegove upepeljene ostanke v velikem vrtu za hišo, so ji v duhu spet odzvanjale besede pokojne stare matere: »Vedeti moraš: vodi je dano, da je voda, ognju, da je ogenj, in zraku, da je zrak. Le zemlja se mora nenehno preobražati, da lahko občuti svojo zemeljskost.« Spomnila se je: v tistem trenutku je sonce bučno žgalo in puščalo velike praznine med vijugami neba. Tedaj, in vedno znova, ob odpiranju hišnih vrat: tako kot zmeraj se je mrtvi kapetan sprehodil skozi utrjeno samoto njenih ulic in ji na ustnicah pustil madeže dolgotrajnih, vlažnih poljubov; njeno telo je prešinel sladek spomin na težo nenehnega dviganja in spuščanja, razbrzdano gugalnico čutov v naročju stare, razmajane postelje in mehkega fotelja, ki jo je zjutraj toplo objel po še toplejši noči.

Presenetila pa jo je praznina prostora, kamor je vstopila. Po vseh kotih nametani ostanki pohištva, stara, pokvarjena ura s kukavico in nekaj obledelih razglednic na svetlih stenah, oranžna zavesa, pogrnjena po tleh namesto preproge, ki jo je pred leti



odkupil bradat preprodajalec. Le sredi sobe je še vedno kraljevala stara hrastova miza: njena miza. Nekje nad njo je visel starinski lesteneč; kot da lebdi v zraku, ali pa se je strop tako dvignil, da s pogledom ni mogla več seči v neznane višave. In k oknu prislonjeno mogočno ogledalo: kot visoka steklena stena ji je zakrivalo morje in grozilo s svojo prozorno površino, na kateri začuda ni bilo niti sledi prahu.

Zazrla se je v ogledalo in se začela izgubljeni v njegovi globini. Ploskve zraka, ki so lebdele za njenim hrbtom, so se začele zgoščevati onkraj spomina. V tistem trenutku so vstopile vanjo in jo preplavile: prsti se izgubljujejo, iščejo sledi, roke mlahavo visijo ob telesu, usta izvržejo nekakšne nerazumljive žvižge in piske. Iz ogledala pogleda drugačen obraz; starka se ustraši, brezimni odsev dečka pa se zasmeji, nežno in čisto, a v tem smehu je nekaj žalostnega, kakor spomin na topel hlebec kruha, ki prehitro izgine v lačnih želodcih potepuških otrok. Deček z bledimi očmi se nasmehne, iztegne roko, nato pa se tiho, hladno umakne nazaj za steklo.

Gospa P. je dolgo stala pred ogledalom. Vse dokler na njegovi motni gladini ni začela vzraščati žolta svetloba. Vonj po trohnobi, ki je prej navdajal ves prostor, je bil v hipu pozabljen, saj je sladkoben parfum vsiljivo oznanjal svojo prisotnost med vijugami zaves. Starka je tresočče iztegnila roko in se dotaknila steklene površine. V njeni glavi je spet odzvanjal spomin: »Preden stopiš na vrh svoje gore, ti bo dano videti preddverja palač dna, se približati osrčju zemlje ...« Tresočča se roka je nenadoma obmirovala. Spomnila se je na verižico z biseri, ki so, že zdavnaj raztreseni, ležali v gubah njene preteklosti. *Kdo neki je izmaknil največji dragulj iz moje krone?*, se je spraševala. Kot ena tistih vladark, ki ob mladem mesecu sklicujejo zборе svojih nevidnih podložnikov; medtem pa je zrcalno praznino zamenjal nov, le za bežen trenutek neznan obraz. Okrogel, rdečeličen obrazek deklice približno sedmih let, ki je zamaknjeno zrla v prostor. Starka je pobožala ogledalo. *Moja mala Silvija*, je zašepetala in v roke vzela nevidno iglo. Vanjo je vdela nevidno nit in si začela popevati preprosto melodijo, ki se je je

bila naučila od svoje pestunje. V plemenitih rodbinah nikdar ne pozabijo ...

V zraku je začutila resničen razlog svoje vrnitve. Prvič se je srečala z občutkom, da ji neznana in divja hiša, hiša neštetihi skrivnosti zares pripada. Nikoli ni mogla prav verjeti, da je pozno. Da pobira temačna zarja zadnje ostanke dneva in prerokovalci pospravljajo svoje pripomočke, da se selijo v neznano in – Deklica v ogledalu se nasmehne. Njen smeh ima barvo svežega sadja in vonj toplih rdečelasih žanjic. Starka zavzdihne in pomisli na čas, ko je bila reka še čisto plitva, ko so valovite kopice gričev zlatile obzorje in ga polnile z urejenostjo. Kasneje je spoznala besede, kot je *utopija*, kasneje. A ne uporablja jih zdaj, ko spet negibno zre v ogledalo, ki nikdar več ne bo odsevalo njene podobe. Tančica sveta, ki razpada na svetlobo in sence, se počasi odstira; zrak se gosti in v sobo prodirajo nenavadni glasovi. Okno drhti od neizpovedanih želja, stekla praznega akvarija, kjer so včasih bivale želve, nemirno drgetajo. Gospa R. je v bližnji hiši pozabila nahraniti mačke; priklenjeni na verige so psi na dvorišču dolgo lajali v pozdrav tujim gospodarjem. Zakaj prihajali so. Nevidni, a vendar otipljivi, in gospa P. se je tega zavedala. V pepelniku je dogorevala cigareta: gospa je sicer navadno sovražila vonj, ki se je vpiljal v prste, lase in obleke ter v njih puščal postano tesnobo, podobno ...

Medtem ko je zgrbljena ždela na pručki v kotu, se ji je zdelo, da jo opazujejo izza uokvirjene fotografije s portretom Franza Kafke. Morbidni in razdišani mrak se je naselil prav v pisateljevih očeh. Gospa P. je vznemirjena pogledala vsenaokoli; na policah so ležali kupi zaprašenih knjig. Ni se spominjala njihovih naslovov. Bilo je že davno tega, kar se je nazadnje sklonila mednje, si s trepetajočimi prsti izbrala eno in se potopila v njene vrtince. V tistem trenutku je gospa P. pozabila na vse zgodbe, ki jih je brala. Če bi o vsej stvari vedeli kaj več, bi nemara lahko zapisali: živel. Prikazni so naselile njen svet, dotlej obsojen na nespremenljive oblike in načrtane obrazce; opazovale so jo z brezčutnim izrazom mesečnega Kafke. Skozi tančice, ki so zakrivale poteze njegovega obraza, je nekdo

pomolil nevidno roko proti gospe P., ta pa se sploh ni zdrznila. Strah se je pojavil kasneje, ko so zadrhtele sveče v židovskem svečniku; a plamen ni ugasnil. Pomislila je na Davida, ubeglega v izmišljeno puščavsko pokrajino in prekritega s tisočeriimi plastmi pepela, tistega moškega, ki ga nikdar ni *zares* spoznala. *Saj vendar ne obstajajo, angeli s srebrnimi perutmi, ki te nežno primejo za roko s sedmimi srebrnimi prstani in povedejo pred oltar; vse to je čisto, a neresnično. Bolj strastni objemi vabijo v drugo bišo, kamor je pred mano odšla že D. in šest prijateljic, zaznamovank meseca. Saj sem edina med njimi, ki še čaka.* Od nekod priplava brezupen verz ter se zaplete med lesteneč in hrastovo mizo: »Na odru se Parrala pogovarja s smrtjo.« Pomisli: *kako primeren stavek za podnaslovitev prizora.* V sobi enolično prepeva čas. Vabi jo, da skupaj zaplešeta v krogu. Najprej pade temna zavesa. Nato se zgodi.

Gladina vode se svetlika, kot bi bila posejana z neštetiimi bisernimi meči. Sence gostih dreves se nagibajo proti bregu, kjer sipki pesek z drobnimi kamenčki prijetno bode v noge. Starka se tiho začne slačiti; kot da odgrinja tančico za tančico, krilo za krilom; kot da se nikdar popolnoma ne razkrije v svoji uveli goloti. Še vedno jo prekriva tanka mrena upanj in spominov, kokon, v katerega je ovita še v trenutku, ko se njene roke že skoraj dotaknejo valov; kraljestvo morskih dekl�ic vabi, *gledala me je iz ogledala*, pomisli, *Silvija med križi in ognji in obtoževalci, Silvija, obsojena na grmadi v nekem drugem času, Silvija, bči moja, onkraj časa naju združuje neka nevidna moč ...*

Obstoji gola v poslednjih žarkih spogledljivega sonca; mrak se začne barvati s toni škržatov, ki odpevajo starcem v zanikrnih gostilnah. *Ne kliči, ne sledi jim z glasom. Ne odgovarjaj. Noč se zapreda mednje; morda nikdar ne bo odšla. Predramila se boš v soncu odsevov; zrcalne podobe, ki si jih v trenutku zaslutila in srečala, se ne vrnejo nikdar več.*

Za trenutek se zazdi, kot da zaplava, po vodi ali po zraku; nato je videti samo še drobno piko nekje daleč, daleč za obzorjem.

# REFLEKSIJA

## Péter Krasztev *Smrt teme*

(Proza, ki je sledila postmodernizmu v Vzhodni in Srednji Evropi)

*»Postmodernism was an honourable activity.«*

RAYMOND FEDERMAN

»Odkrito rečeno: nikdar nisem prav razumel, kaj je postmodernizem.« Raymond Federman, teoretik in avtor šestih knjig postmodernistične proze, je leta 1991 na seminarju v Stuttgartu dovolil, da se mu je izmuznila ta pripomba. Med njegovim občinstvom so bili tam tudi John Barth, Malcolm Bradbury, William Gass in Ihab Hassan – veliki literarni preroki postmoderne. Govorniki so se zbrali, da bi pokopali postmodernizem. In reči moram, da je bil pokop docela pretanjen – tako kot rojstvo, ki so ga nadzirali pred nekaj desetletji.

Knjižico *The End of Postmodernism: New Directions*, ki je plod tega seminarja, sem opazil leta 1996. Preden sem preučil uvod, sem vedel, da je nekaj narobe. V Srednji in Vzhodni Evropi smo se leta 1991 pripravljali na hitro prenovu zadnje stopnje »modernega pripovedništva« in na zamenjavo zmotnih mitov prevladujoče ideologije. Namen te prenove je bil zmagoslavno zakorakati v »postmoderno stanje«: medtem so v Stuttgartu že zaprli krsto, povezano z vprašanji, ki si jih mi sploh še nismo zastavili. Ob tem mislim na tiste med nami, ki se ukvarjamo s tem, ali se je zgodila teoretična »sprememba paradigme« (poimenovanje, ki se k sreči ni nikdar pojavilo v tako majhni knjižici) ali pa je bilo ob nastanku politične svobode opaziti kakšen nov literarni kanon. Naš občutek za negotovost je nerazumljiv. Takrat je bilo očitno, da je bil prvoten namen družbenih sprememb preureditev literarnega (kulturnega) sistema

že v njegovih ustanovnih temeljih. To bi samodejno odpravilo veljavni kanon in namesto njega vpeljalo neki nov radikalen pluralizem. Tako smo vsaj mislili.

### Iluzije

S pogledom nazaj se najbrž kot največja iluzija v obdobju 1989–1990 kaže naše tiho poistovetenje celostnosti (kot na novo dosežene mnogovrstnosti) s slovesnim ustoličenjem »postmoderne dobe«, ki se enakomerno razteza po celotnem našem območju.

V Stuttgartu je Malcolm Bradbury že leta 1991 predstavil idejo, da bo postmoderna v kateri koli kulturi odsevala moderno, iz katere izhaja. Vsaka moderna ideologija obljublja rešitev. Naš zapozneli in nerazviti modernizem nas je varal z obljubami o družbenih rešitvah, ki jih je dosegel samovoljno in nasilno. Po mnenju Raymonda Federmana se je postmodernizem na Zahodu začel s koncem avtorja, romana, umetnosti na splošno in celo bralca. Na našem območju so se prva postmodernistična dela pojavila, ko so pisatelji začutili smrt starega režima – v letih od 1980 do 1989, različno glede na posamezno državo. »Postmodernistična fikcija je eksperimentirala s smrtjo,« je zapisal Federman. In prav ima, tudi če govorimo o dveh različnih vrstah smrti. Naša je bila vesel eksperiment. Svojo resničnost smo videli skozi prizmo »napisanega« jezika, ki smo jo odkrili na novo – prek ironije in jezikovne parodije v pisanju Esterházyja in Hajnóczyja, Gombrowicza in Kundere, Srbov Danila Kiša, Davida Albaharija in Borislava Pekića, Slovakov Lajosa Grendla in Pavla Vilikovskega, Aleksandra Prokopjeva iz Makedonije in Viktorja Paskova iz Bolgarije, Litvanca Sauliusa Tomasa Kondrotasa, Rusov Vladimirja Sorokina in Jevgenija Popova ter prek ironije in jezikovnih travestij dveh pisateljev s priimkom Jerofejev – Viktorja in Venedikta. Bilo je tudi pisanje absurda Ismaila Kadaréja in še vedno smo se neprikrito čudili brezsramnosti eksperimentalne proze Edičke Limonova in Milorada Pavića, ki sta nas pripravila na medbesedilnost in metatekstualnost, na besedilno samonanašalnost, relativne vrednosti, trajen skepticizem. To je bil kanon – če je sploh

bil kakšen – ki nas je »socializiral«. To je, kar je zgodovina našla o nas, ko je pretrgala z nami – leta 1989, ko se nam je prvič uspelo oglasiti sredi toka dogodkov. Kako naj bi bili vedeli, da je bila to že preteklost?

Bradbury piše, da leta 1989 še ni bilo konca zgodovine, kot je trdil Fukuyama. Ta trditev je popolnoma utopična – v resnici so nas bolj zbegali kaotični problemi izpred petinštiridesetih let. Ihab Hassan je izjavil, da sta heideggerjevska »globalizacija« in Lyotardova »fragmentarizacija« samostojna postopka, ki vsak posebej potiskata obljubljen konec zgodovine še dlje stran. Takrat, pred sedmimi leti, bi lahko to imenoval intelektualno bahanje. Takrat sem porabil tedne in tedne, ko sem poskušal karakterizirati Srednjo in Vzhodno Evropo, ki se je razprostirala od Baltika do Albanije, kot sem se prepričal. Takšne trditve jaz danes ne bi podal: zdaj je jasno, da je tisto, kar je bilo na splošno označeno kot srednjeevropska in vzhodnoevropska književnost, samo iluzija. Schengenske meje so povzročile, da je naše območje že odtlej razdrobljeno na fragmente in razkosano. In iz neznanega razloga so se uradne institucije novo zgrajenih nacionalnih držav bolezensko usmerile v nacionalne vizije sodobnosti. Naš zadnji skupni jezik je bil naš posebni in intimni postmodernizem, naš kanon je bil dekonstrukcija zakonitih mitov despotizma.

### Pravilnost in institucionalizem

Na območjih, kjer so bile oživljene kvazidiktature – v Jugoslaviji, Hrvaški, Slovaški in Belorusiji – bodo še nekaj časa povpraševali po literaturi, ki razbija ideologijo despotizma. Kljub temu je imel Fukuyama prav, ko je zagovarjal morebitno zmago demokracije pač kjer koli: ni potreben prerok, da napove, da bodo dogodki tudi tukaj potekali zelo podobno kot na Madžarskem, v Sloveniji, Poljski, Češki republiki in Estoniji. In kot je nekoč dejal Philip Roth: »V Ameriki deluje vse, toda nič ni pomembno, za železno zaveso pa je pomembno vse, ker nič ne deluje.« Do danes so se geografske meje med »tukaj« in »tam« premestile in tudi »nič« in »vse« nista več to, kar sta nekoč bila. Toda drugače je ostalo vse nespremenjeno.

Jasne povezave med »pravilnostjo« in »kanonizacijo« (»sposobnostjo kanoniziranja«) literature ni. Zsolt Farkas opazuje v razpravi *Canon and Culture War in the United States* navade uglednih teoretikov (primer je Harold Bloom), ki se pojavljajo sredi tudi najbolj »normalnih« (najbolj tolerantnih, najbolj mnogovrstnih itn.) ameriških stvari in poskušajo vsiliti red »anarhični« literaturi. Od odprave cenzure je Madžarska razmeroma normalna dežela v srednjeevropskem in vzhodnoevropskem prostoru. V življenju Madžarov imajo knjige in založbe veliko vlogo in so tako vzoren primer normalnosti v literarnem življenju. Brez dvoma je normalno, da mi, na primer, ne razlikujemo več med literaturo v »izgnanstvu« in literaturo »doma«, in čeprav še vedno ohranjamo termina »domovina« in »prek naših meja«, ta ne pomenita več ničesar. Popolnoma primerno je, da smo se vrnili k razkolu v literarni družbi pred letom 1945, vzporedno z uglednimi smernicami »meščansko nasproti ljudskemu« – podobni razkoli so se pojavili skoraj v vsaki državi tega območja, četudi vzdolž različnih smeri. Naš razcep je postal uraden sedem let po spremembi sistema. Nič posebnega ni, da se »svetovljanski« disidenti predtem niso ločili od ljudskega pisateljskega društva – navsezadnje lahko skrijemo zadrego, ki se pojavlja zaradi skupnega članstva s skupino kriptofašistov, vendar pa se zaradi skušnjave ne moremo upreti malim stvarim, s katerimi nas oskrbuje država (minimalen delovni čas, nadomestilo potnih stroškov, cenovno ugodne knjige in tako naprej).

Vse to je komaj kaj pomembno v stanju »normalnih« razmer, to je, ko literatura ni nič več kot besedilo, napisano, brano in morebiti interpretirano, in vse to brez stvarnega pomena. Nihče ni bil posebno zaskrbljen. Tudi ko je Ákos Szilágyi, vodja Literarnega združenja, zapustil društvo pisateljev in svoj odhod pospremil s komentarjem, da se mu je pristudilo, ko je moral hoditi v glavno pisarno v ulici Bajza (v javni debatni televizijski oddaji *Globoka voda* aprila 1991). V Srbiji, na primer, bi taka pritožba sprožila številna sovraštva: v tej deželi se spodobni posamezniki niso vključili v društvo pisateljev, katerega člani so aktivno podpihovali vojno

razpoloženje – po mnenju Drinke Gojković v razpravi *Trauma bez katarze*.

Srbija je bila druga skrajnost: trezni pisatelji so se umaknili iz ustanov, ki jih je podpirala država, in ustanovili svoje lastne neodvisne organizacije. Eden izmed ustanoviteljev »srbskih postmodernistov«, Filip David, je osnoval PEN nekdanjih jugoslovanskih držav, ki je organiziral K21K, literarni krog v Novem Sadu, katerega prvotni namen je bil, da se popolnoma distancira od uradne srbske literarne obravnave. Enak cilj, ki je vodil tudi slovaški PEN pod vodstvom Lajosa Grendla in v Makedoniji Društvo neodvisnih makedonskih pisateljev, ki je zraslo iz revije *Nase pismo*, se je postavil nasproti nacionalni ideologiji in s širjenjem same države, kljub izobčenju in celo smrtnim grožnjam. Drugje, v Bolgariji, kjer je država ideološko nevtralna, so se člani alternativnih pisateljskih društev postavili nasproti splošno sprejeti (patriotični) in akademski obravnavi na straneh revije *Literaturen vestnik*. Vendar tukaj ni šlo za »dialog«: v teh razmerah je književnost instrument za vsakodnevno ideološko vojno.

Na Madžarskem se je vedenje pisateljev medtem normaliziralo. Številni so prevzeli nase javne vloge in gojili svoj lastni razvoj v narodne institucije – narodu so predstavili vizijo rešitve in določili, kaj je spodobno in kaj ne. Generacija postmodernistov (tako kot njihovi ruski in slovenski kolegi) je obšla svet s štipendijami in javnimi branji, organizirali so prevode svojih del v nemški in angleški jezik in se posvetili različnim komisijam, da bi odredili, kako razpolagati s sredstvi. Tudi to je v redu – zaslužili so si privilegije. Nekatere mlajše generacije se kradoma vključujejo v literarne in kulturne razpoke v medijih. Nekdanji voditelji *Kroga Józsefa Attile* so na splošno igrali enako vlogo, kot jo je imela poljska skupina *Brulion*: povedali so preostalemu svetu (in komisijam), koga iskati. In tudi to je v redu, ker človek ne more živeti na svetu sam, ali kot je leta 1991 nergal John Barth v delu *The Novel in the Next Century*: »poklic s polnim delovnim časom, ki je, paradoksalno, le delna zaposlitev«.



Prav tako je upravičeno, da ima razredno stavkanje za povprečnost moč izdelovalca zvezd: Ali je bilo kje ali kdaj sploh drugače? Na koncu koncev popolnoma ustreza poteku stvari, da ves rompopom – od napovedovanja vidnih osebnosti prek mladih medijsko iznajdljivih talentov do skladišč, ki so zvrhano polna knjig, izdanih s pomočjo državnega denarja – ne zanima nikogar drugega kot samo notranji krog pisateljev. Poleg teh pisateljev so tudi filmarji, filozofi, zgodovinarji, glasbeniki, biologi, gledališki režiserji in kdove koliko še drugih skupin, ki se zanimajo za sponzorje. Zato vsi tavajo naokrog v svoji normalnosti, so enako »fragmentarni« v zrcalu Družbe nasploh, enako ločeni eden od drugega in od javnega mnenja na splošno. Nič ne bi moglo biti boljše – navsezadnje so postmodernisti navadili svoje kultivirano občinstvo, da se ne pusti zapeljati kateri koli manipulaciji in da ne pustijo nikomur, da ustvari kakšne kanone mimo njih, niti literarne niti druge. Vsaj glede na književnost smo prispeli do razmer, ki jih je napovedal Barth: študentje, intelektualci, učitelji, uradniki, založniki, kritiki in knjigo-tržci še vedno berejo njegov »produkt dobre kakovosti«. Vsi drugi berejo za zabavo – na plaži, na potovanju, pred spanjem itn.

### Generacije

Tisoč dejavnikov lahko razloži, zakaj je prav tisto, kar je bilo na Madžarskem kanonizirano, pomanjkanje kanona. Pomemben element je bil zagotovo nezmožnost obeh, »klasično« živeče postmodernistične generacije in mladih entuziastov, ki so prvim sledili, da bi ustvarili edinstveno pripovedno delo, ki bi verodostojno zavladovalo obdobju prehoda (katerega konec se vidno obeta). Vsako desetletje samoderštva je bilo obširno prikazano, analizirano in ovrženo. Tranzicija je rodila prvovrstne objave, eseje in razprave, toda ne fikcije. Morda je kratka zgodba Imréja Kertésza *Protokol* izjema – vse, kar je napisal, je izjemno – določa povezavo med tistim prej, pred-postmodernistično fikcijo, in tistim, kar naj bi sledilo. Naj še enkrat citiram Bartha: »Toda četudi mnogo piscev pripovednega stila, znanega kot postmodernega, ni končalo svojih ustvarjalnih

razvojev ... in četudi se jim zdi, da niso popolnoma izčrpali možnosti stila ..., ne moremo dvomiti o tem, da je v osemdesetih upadlo zanimanje za skrajno samozavedanje, usmeritev v napredek in zgodovino ter pogosto basnopistično delo Barthelma ... Gassa ... Bartha in njihovih sodobnikov ... « Ta citat bom pozneje še nadaljeval.

Ta celotna predrugačitev – ta »normalizacija« – ima eno nesporno posledico. Ob »tržnih odnosih«, ali natančneje, njim v nasprotje, je literarno življenje postalo vedno bolj dinamično po vsem območju in to se je zgodilo brez prave navezave na popolno odsotnost sodobnih umetnosti. Iz posmrtnih ostankov literarnih kanonov in statičnih ustanov je vzklila možnost samostojnega pisanja in objavljanja – primerna književnost, za vse dosegljiva oblika osebne izpovedi. Revije so se pojavile in nato izginile samo zato, da so se potem znova pojavile, in nova gibanja so kot meteorji sledila eno drugemu.

»Med demokratičnimi narodi so vse nove generacije novi ljudje,« je trdil de Tocqueville in njegova ugotovitev je bila znova izražena v Srednji in Vzhodni Evropi na koncu dvajsetega stoletja. Navezava na generacijsko zavest ne obstaja, razen pri morebitnih izjemah, kot so Madžarska, Poljska in Jugoslavija, kjer je še obstajal neke vrste »demokratični minimum«. V teh družbah, ki so se ustalile v zaostanku in zunaj zgodovinskih dejstev, so omejevali objavlanje dogodkov, ki bi lahko okrepili občutek generacijske zavesti – družbena enovitost je bila eno temeljnih načel vseh utopičnih sistemov. Preden so se prestopne skupine organizirale predvsem na ideološki osnovi (na primer samizdat v nasprotju z uradno objavo), že na Madžarskem samo v devetdesetih letih, so se pojavile najmanj štiri nove generacije s svojimi antologijami ali revijami. Sedanje (ali precej oddaljene od že pozabljenih) revije teh različnih skupin so še vedno na policah večjih knjigarn v Budimpešti: *'84-es Kijárat*, *Nappali Ház, Törökfürdő és Sárkányfű*. Prva predstavlja današnjo generacijo, staro nekaj nad trideset let, preostale pa so v zgodnjih dvajsetih. Podobno dejavno se razširja tudi v drugih državah tega območja – na misel prideta bolgarska *Ab Marija* ali *Symposion* iz Novega Sada (druga izmed teh dveh revij je pokrivala celotno serijo

lokalnih gibanj). Člani te »generacijske družine« so še makedonska *Margina*, bosanski *Album*, hrvaški *Torpedo*, ki izhaja v Splitu, *Reč* iz Beograda in *Transcatalog* iz Novega Sada, ukrajinski *Post*, izhaja v Lvovu, in albanski *MM*, ki izhaja v Prištini in Tirani. Njihovo željo, da prekršijo utrjen kanon, kakršnega vidijo, kaže tudi tisk teh revij. Založniki so mladi. Spektakularno, če že ne ravno uspešno, nasprotujejo predhodnikom – čeprav so ti še vedno v dobri formi.

### Hazai, Wievegh, Popov

Med razmeroma uspešnimi eksperimentalnimi romani so *Budimpeštanski sbizo* Attila Hazaija, *Vzgoja deklet na Češkem* Michala Wievegha in *Dan neodvisnosti* Aleka Popova (čeprav je zadnji bližje kratki prozi). Z estetskega vidika so vsa tri dela daleč od enoličnosti: *Budimpeštanski sbizo* je težko ocenljiv – je tipično skrivnosten »antitekst«, *Vzgoja deklet* je, nasprotno, prijetno branje in *Dan neodvisnosti* je prava mojstrovina. Toda naši ključni kriteriji naj bodo raje avtorska »drža«, položaj generacije in kako se to kaže v posameznem delu.

Hazai se veličastno poslavlja od »na-stavek-osredotočene« literature Esterházyja, Garaczyja in Gáboja Németha – besedilo je neurejeno, avtor premišljeno vztraja pri nemarnosti izrečenega (to daje pisanju neizbežno čuten občutek). Pripovedovalec, zasvojen z mamili, se pogosto vdaja diletantskemu filozofiranju in vse to znotraj (neizbežno neumne) ljubezenske zgodbe. Ta izhaja iz neštetihih »tujih diskurzov«, katerih izvor je glasno razglašen (vsekakor prepoznaven), sredstvo, ki ohranja bralca konstantno dovzetnega, v pričakovanju novih citatov. Knjiga je opremljena z nagrobniki »uglednih« glasbenikov, filozofov, pisateljev in naravoslovcev, ki so jih zamenjale znamke, kot so Pall Mall, Duna TV in druge. Okrog njih krožijo literarni sodobniki: Miki Déri, Jászonyi itn. Sožitje mrtvih mojstrov in živih idolov, nevtralizirana svetova, to pa je normalno, odkar je mlada generacija nasprotje stari: vaši stavki so preobilni, vaše politiziranje in »popredalčkana literatura« nista več potrebna, mi obnavljamo zgodbo (na žalost je posvetil zadnjo tretjino romana –

neko vrsto romana znotraj romana – samo temu), znova se posvečamo času. Preživeti želimo leta tako – če je potrebno, tudi s pomočjo drog – da bomo videti zdravi. Vse se ne bere tako razumljivo, toda ne da se spregledati bralca, na katerega se knjiga navezuje. Usmerjen je tudi k določeni generaciji, h generaciji, ki se, če že ni vzknila znotraj subkulture, jasno identificira z alternativnim vrednostnim sistemom in ikonografijo.

Hazai brez dvoma želi, da je protagonist romana, Feri, značilna osebnost, »vzorčen primerek« atraktivne, talentirane, vendar zadržane in od sveta izčrpane generacije, ki je pretirano seksualna in odvisna od drog. Pripovedovalčev položaj ima določeno duhovno podobnost z Gertrude Stein v *Autobiografiji Alice B. Toklas*: avtorica piše o sebi v fiktivnih spominih (in tudi Gertrude Stein se izraža v »pokvarjenem« salonskem jeziku) in tako opisuje »alternativne« osebe dobe, tako kot Attila Hazai prikazuje (umetniško) generacijo devetdesetih prek Ferija, njegovega lastnega glasbenikovega alter ega.

Pripovedovalec v *Vzgoji deklet na Češkem* začneja pisati z namero, da bi končno ustvaril postmodernistični roman, to pa mu seveda ne uspe. Od začetka zgodbe – o odnosu med osiromašenim mladim učiteljem in njegovo milijonarsko učenko – gradi delo kot »prehodni roman« in izčrpa komunikacijsko protislovje med otrokom novega češkega kapitalizma in pripovedovalcem, ki še vedno nosi sledi starega režima. Wievegh izpušča jezikovno dimenzijo – navsezadnje spektakularne jezikovne novosti niso bile značilnost češkega postmodernizma. Po drugi strani v njegovem delu, tako kot v Hazaijevem, mrgolijo antijunaki, družbeni zoprniki, verstva, kulti in drugi očitni simboli subkulture. Poleg tega tudi velikodušno citira ikone preteklosti in bližnje preteklosti.

Wievegh je ves čas pretirano zvest resničnosti – zgodba je neizprosno linearna, razvija se prek konflikta-ljubezni-ohladitve-ločitve do tragičnega konca. Vmesni dogodki ne zmorejo niti okrepiti niti oslabiti razpleta. Prevladuje koncept »življenja kot romana« in avtor ne zanemarija posamezne priložnosti, ki jo na njegovo pot vrže vsakdanje življenje. Vendar je pomembna točka v

tem delu tudi predstavitev »izgubljene generacije«, ki se je ustalila v atraktivnem in talentiranem svetu ... Gáborja, junaka romana-v-romanu Attila Hazaiá, pripovedovalec prikazuje kot nov primerek grabežljivca: človek tranzicije. Proti koncu didaktične zgodbe je izgubljenec, razpade na koščke in to povzroči vrzel, ki jo avtor pripovedovalec zapolni z ironičnimi samonanašalnimi šalami. Wieveg se nasprotno ne more odvrniti od tega, da nameni svoji junakinji Kralovi smrt, ne more se odpovedati svojemu paradigma-tičnemu sodobnemu značaju. Avtomobilska nesreča, v kateri junakinja umre, je samomorilska. Tja pride, da bi izkusila vse možnosti, ki jih ponuja »svoboda« – ironija in skepticizem se v njeni generaciji nista razvila. Ta generacija se je osnovala v diktaturi, kjer je bila osebnost neobčutljivo pripeljana do blaznosti in norosti. Ta rešitev predlaga popolnoma drugačno držo kot Kundera in njemu podobni, ki si nenehno prizadevajo uničiti režim ali njegov mit. Nič ne more biti dlje od Wievegga kot postkomunistična nostalgija – to lahko potrди branje njegovega prejšnjega romana *Čudovita pasja leta* – toda tudi pri tem pisatelju književnost ni več sredstvo za bojevanje. Zgodovina diktature se pretaka skozi filter družbenega okolja: kot vsako obdobje je posledica, toda to je skrajnost tega pomena.

Pripovedovalec dela *Dan neodvisnosti* pripoveduje otroško zgodbo. Uvodni scenarij predlaga svobodoljubno komisijo, predtem pa pripoveduje spomine na »Veliko Lakoto«. Njegovi opisi tega izmišljenega dogodka ad absurdum čudovito posnemajo komunistično obdobje. Protagonist pripovedovalec natančno poroča o svoji družini, ki je pogoltnila vse, kar je našla v shrambi, in pozneje celotno območje očistila vseh ptic in brezdomnih živali. In prav ta družina se je odločila, da žrtvuje pripovedovalčevega deda. Medtem starec napenja vse moči, da bi jih prepričal, naj namesto njega pojedjo pripovedovalca – takrat šele otroka. Starši so preprečili razkosanje otroka in pripravili vse za razsekanje deda – medtem starec pade skozi okno in izgine brez sledi. Njegova usoda – morda ga je vzela domov druga družina in začinila njegovo žilavo meso, morda pa je pobegnil na svojih slabotnih nogah – ni znana, kajti

na tej točki postane »realistična« pripoved nenadoma zaprta in zgodba se mučno prevesi: starši opustijo iskanje sveže hrane in otrok, na pragu stradanja, v viziji znova sreča deda. Končno starši na obrobju mesta naletijo na mano in z njo preživijo, dokler ne minejo slabi časi.

Burka, farsa, travestija so bralčevi prvi odzivi, v resnici pa je še dosti slabše. Besedilo je brez kakršnega koli filozofskega komentarja. Je preprosto jasna in pristna pripoved, tipična za absurd – s priložnostnimi nepristnimi časnikarskimi citati. V delu ni sledi avtorjevih postmodernističnih predhodnikov, »kot v glasbi skomponiranih fragmentov«, ki jih je vpeljal Viktor Paskov: Popov opušča eksperimentiranje. Namesto tega gradi svoje fiktivne zgodbe in pri tem uporablja tradicionalna sredstva. Ta prikazujejo, kako brezizrazen v prozi je postal uničevalni impulz in koliko zanimivejše je obnavljanje preteklosti. Avtor znotraj samovlade ne raziskuje časovno-prostorskih metafor (tako ravna na primer Ádám Bodor v delu *Cona*) niti si ne prizadeva raziskovati najglobljega delovanja diktatorskega stroja s čustvenim obujanjem spominov na prijatelje in družino (tako kot Péter Nádas v delu *Knjiga spomina*). V nasprotju s Hazaijem in Wieveghom v besedilu samem – z njegovimi liki, njegovim pripovedovalcem, subjektivno logiko itn. – ne izraža radikalnih sprememb v vedenju, ki so se pojavile zaradi generacijskih menjav. Popov dovoljuje besedilu, da samo namiguje na to, kar ima avtor značilno za to obdobje. Tako Popov meni, da to obdobje zvečine pripada preteklosti in se da tako zapisati, tudi spoznati in osvojiti in da preteklost ne more več podpirati problematičnosti (razpada), ali pač, vendar zgolj če je zgodovina povsem na novo napisana.

Samo nekaj let po smrti »meta-pripovedi« je umrla tudi téma – tudi komunistična tema – in na njeno mesto stopa zgodba, ki si ne prizadeva več znova interpretirati preteklosti, ampak jo le vnovič ustvariti.

## Spremembe

Preostali del že citirane Barthove fraze napoveduje, kje se bo naslednjič zgodila sprememba: »zavračanje minimalističnega neo-realizma zgodnjega Hemingwaya«. Nekolikanj je vznemirljivo, da sem v besedilu, objavljenem pred šestimi leti, našel skupne kategorije teh mladih pisateljev, ki jih z veseljem prebiram danes in ki so bili leta 1991 neznani literarnemu svetu. Pisatelji, kot so Michal Wievegh in Alek Popov, še en Čeh – Joachim Topol, Madžara László Darvasi in Pál Ficsku, Ukrajinec Jurij Andrukovič in Srb Vladimir Arsenijević, so že mimo točke, s katere bi jih lahko obravnavali kot »mного obetajoče talente«: dokazali so se in še posebno pri svojem občinstvu – njihove knjige se prodajajo v velikih nakladah. To ni zato, ker bi zvito zadovoljili pričakovanje občinstva, temveč preprosto zato, ker so otroci drugačne dobe. Postmodernistični guru Ronald Sukenick je nekoč trdil, da »realnost ne obstaja, čas ne obstaja, protagonist ne obstaja. Bog je bil vsemogočen avtor, toda umrl je in nihče ne pozna načrta ...« Dvomim, da bi lahko v današnjem svetu kateri koli razumen človek podal takšno trditev in ne morem si zlahka predstavljati bralca, ki bi danes razglašal jezikovno resničnost za edino pravo resničnost, se navduševal nad medbesedilnostjo in meta-tekstualnostjo in prosil za cinično relativnost vrednot in odpravo čustev.

Lahko bi premlevali, ali so ti avtorji ustvarili dela pravih umetniških odlik ali bo njihovo pisanje prišlo med zgodovinske opombe. Zagotovo je, da so se močno trudili, da so literaturo očistili »literarnosti«, postavili jezik nazaj na raven vsakdanjosti, pisali zgodbe o ljudeh in vtihotapili čustva, ljubezen in osebne odnose z opisanim nazaj v svoja besedila. In najbrž je naš instinkt, ki smo si ga izoblikovali v postmodernistični šoli, spoznal nekatera izmed teh besedil kot priložnostno didaktična in sentimentalna. Vznemirljivo je, da je proza znova »nekodirana« in »katarzična«, toda to je preprosto dolg zaradi teh sprememb. Postmodernistična književnost se je potrudila do skrajnosti. Ustvarila je svoje mojstrovine, tako kot so si jih že prejšnje literarne smeri pred njo, toda nikdar ni sama

postala *Književnost*, ni mogla ustvariti trajnega kanona – narediti to bi vsekakor bilo proti njeni naravi. Kar sledi, bo vrnitev k nečemu neskončno navzočemu. To je na našem območju moč zaslediti v delih Bohumila Hrabala in Imréja Kertésza: način pisanja, ki ga težko kategoriziramo, v katerem vsak bralec lahko najde svoj nivo in vnovič odkrije užitek branja.

Prevedla **Valentina Fras**



# DRUGE CELINE



**Richard Jackson** *V lastnem izboru*

*Pesem, nekoč naslovljena kot »brezupna«,  
zdaj pa poskuša postati popolna ljubezenska pesem*

Potopljeno srce je bilo tako potegnjeno iz vode. Pri tem so skoraj strgali mreže. V istem hipu, a na obali, ko so se cvetovi škandalov razcvetali na soncu in je Agamemnon nehal pošiljati izraze sožalja ženi, je začel temačni mesec na nenavaden način voditi stavek, da sem pomislil, hej, počakaj, kaj pa če pesem deluje in me je vzljubila? Kaj, če mi je uspelo najti novo besedo, podobno kot je Katul iznašel besedo za poljub? In ali bi imel čas, da bi spremenil tiste zvezde, ohranjene v Agamemnonovih očeh kot nekaj ... no, dobro, vem, da *bi se labko* domislil kaj podobnega, kot ko so Klitemnestrini stražarji ob vsakem sončnem vzhodu ali poblisku jekla pomislili, da gre za dolgo pričakovane znake z ognjem. Stražarji, skrivna sporočila, dvorski škandali, le koga vlečem za nos? Kdaj bom že nehal živeti na ogorkih izgubljenih ljubezni?

Toda ali ne bi bilo za učinek pesmi bolje, da neham zapravljati čas in spregovorim o čem pomembnejšem, če hočem, da me bo spet ljubila? Tu je treba premisliti Klitemnestrin sindrom, se pravi, vprašanje o tem, kdo najbolj laže in komu. Vzemi, na primer, Katula. V eni izmed pesmi za Lesbijo samo zato spregovori o Troji in Heraklu, da pokaže, kako izobražen je – ja, *tako* pomemben je um, ne glede na to, kaj mislimo. Nato omeni še brata,

ki je umrl v Turčiji; za njim je res žaloval vse  
 življenje, toda hotel je, da Lesbija začutiti njegovo kesanje,  
 sočutje in – no, seveda, dober seks. Ali ni to  
 Katulov cilj že od samega začetka? Tako kot tudi cilj te  
 pesmi? Gotovo imam dovolj časa, da dodam še nekaj  
 svojega znanja o trojanski vojni ali o zapletenem ozadju  
 Agamemnonovega umora hčerke. In da se nedvomno strinjam,  
 da bi se moral, ne glede na to, da so mu ukazovali bogovi, obrniti  
 nazaj  
 ter odjadрати domov k zaskrbljeni ženi. Ob tem, ko nenehno  
 poudarjam, da se pravzaprav strinjam s Klitemnestrinim  
 načrtom, da barabo seseklja kot svinjski kotlet za večerjo.

Mogoče pa bi moral nazaj na ladjico v zalivu,  
 le da tokrat iz vode ne bi potegnili srca, ampak kip, ja, to že,  
 in celo dovolj pomemben za zbirko v slavnem muzeju –  
 ali pa mogoče raje ne: muzeji pomenijo preteklost, smrt, izginule  
 civilizacije in izgubljene ljubezni. Mogoče bi bil primernejši zaklad  
 – no,  
 na primer antični kovanci, saj se pesem dogaja na grškem otoku –  
 Agamemnon pa, se spomniš – ampak ne, počakaj, vzrok, da sem  
 v to vpletel Agamemnona, je, da je Ajshil, ki je igro napisal, umrl  
 na prav taki obali, ko mu je orel na glavo spustil školjko –  
 mogoče – to ustreza tudi podtonu pesmi – gre potemtakem za  
 Sapfin otok,  
 na katerem je pesnica žalovala za izgubljeno ljubeznijo in tam ...

Sapfo? Čudiš se. Seveda, dovolj pošteno. Ampak spomni se, da je tudi Katul polnil svoje pesmi z zmešnjavo žanrov in tako namigoval na širino svojega občutljivega in sočutnega razumevanja tudi najtežavnejšim ljubimcem. To počnem tudi jaz. In zakaj naj bi svoje hormone omejil samo na eno posteljo? Samo poglej, kaj se je zgodilo Klitemnestri, ker je morala deset let čakati na edino reč, zaradi katere se ji je zmešalo.

In zakaj si mora vsak nenehno preiskovati srce, da bi odkril skrivna orožja? Zakaj moram živeti, kot da je na mojo ljubezen pripeta zvezdica. Mogoče pa je brezupna preteklost mimo, pripravljena dvigniti sidro, mogoče so moje ideje postale tako bogate,

da mi padajo skozi luknje v žepih kot antični kovanci? In da bo, ko bo ladjica odplula, čakala na obali, srečna kot jaz, oblečena kot grška boginja. Pripravljena, da ostane nekaj časa v moji zgodbi, z mano in s tabo v zgodbi, v kateri je ljubezen na krov pretihotapljena v zabojnikih, označenih z znaki zgodovine, odgovornosti, preroštva, vseh reči, ki jih nočni čuvaj Poželenja nikoli ne zagleda, ter z nakitom, vzrokom, resničnostjo, in vsemi drugimi pastmi, ki jih uporabljamo, da bi se jim izognili.

*Današnja Antigona*

Izkaže se, da je nebo že ves čas stena.  
Izkaže se, da pijemo iz sledov zgodovine.  
Nekega dne se je zazdelo, da so se kamni odprli kot cvetovi,  
in čez osirotela tla sem odšla k svojemu bratu.  
Še danes se spominjam vsake zanke na ograji iz bodeče žice posebej.  
Zvezde so bile pokrite s peskom.  
Peščeni vihar mu je skoraj zasul telo.  
Izkopala sem ga in ga pokrila s sabo.  
Danes je vsak spomin pokopališče,  
za katereo je treba skrbeti. Ampak ne smeš gojiti šipkov jeze.  
In iz sinjih oči si moraš izprati maščevanje.  
Sofokles me je vedno opisoval kot ptico,  
ki so ji oropali gnezdo, histerično kričečo.  
Hkrati se je na drugem koncu mesta razpršila jata ptic,  
da bi opozorila kralja, da se državi nekaj pripravlja.  
Ne vem, kdo sem. Komaj da sem izrekla kakšno besedo.  
A menim, da je Sofokles vedel, kaj bi lahko rekla,  
in da se je tega bal. Vse, kar sem naredila, se je zgodilo  
v času zamaha sovje peruti. Kdo sploh šteje  
v takem času? A nikoli ni poslušal.  
Celo stražarjeve besede so izgubile smisel  
in mencale kot osnovnošolci, ki so pozabili snov.  
Rezultat mojega kopanja po zemlji je bila nova beseda za pravico  
in cel nov slovar ljubezni. Ampak zakaj me je  
zapustil ljubljeni? Prepozno je prišel. Bil je

še ena neumna poteza iz drugega časa. S prahom  
sem poskušala zasuti preteklost, jezo, maščevanje.  
Zdaj jih lahko vidiš vsepovsod, v množičnih grobiščih,  
v mučilnicah, v porušenih mošejah in cerkvah,  
na območjih ostrostrelcev.  
Lahko jih prepoznaš v ženskah, ki so jih posilili tisoči.  
Kaj pri vsem tem pomenimo mi?  
Kdo sem bila jaz? Postala sem ideja mene nekoga drugega.  
Voščenege pečata sonca se več ne da prebrati.  
Drevesa nič več ne govorijo o vetru.  
Trenutno ne vidim nikogar, ki bi me lahko pozneje igral.  
Izkazalo se je, da sem tudi jaz pokopana.  
Izkazalo se je, da smo vsi živi zakopani  
v kamri srca nekoga drugega.

*Stvari v tem ogledalu so bližje, kot so videti*

Ker zora iz svojih žepov izprazni naše nočne more.

Ker so krila ptic prašna od strahu.

Ker je še ena vojna zajedla sled  
v žitnico zvezd. Kaj nas lahko potolaži?

Je tako malo ostalo za ljubezen? Je zaupanje samo svetilka  
divjega lovca, ki nas vedno znova zaslepi, so spomini samo  
iskalčevi krogi želje? Prejšnjo noč so vojaki  
pod zlomljenim krmilom meseca neki deklici

zaradi prstana odsekali prst in jo potem ustrelili, in fanta,  
ki se je poskušal skriti v pelerino gozdov na robu rodnega  
kraja na Kosovu. Poslušaj – postali smo besede  
brez smisla, obredje, naučeno pri posušenih

rečnih strugah in kletch požganih in zbombardiranih hiš.  
Izgovori mahajo s krili. S hriba prileti še ena  
serija smrti. Kaj meniš, kako dolgo traja,  
da obup prepili srce?

Zjutraj, ko si se zbudila poleg mene, si zamrmrala,  
da so bile včeraj najine besede videti kot ščetkanje ob  
močvirsko travo, podobno kot žerjavi, ki se poženejo  
v jutro nad prestrašenimi ptiči v gnezdih na zemlji.

Ko mi je oče podaril vojaški kompas in rekel, naj pazi name, da se ne izgubim, nisem nikoli pomislil, kam je pripeljal njega ali kam naj bi mene. Danes pa sem se ob tebi preprosto spomnil, na kakšen način si jedla

kaki, in pomislil, da je nemogoče, da se te dežne kaplje ne bi želele dotakniti. Mogoče naju bodo pomirila imena preprostih reči, ki se zjutraj vrnejo kot sokoli. Mogoče ne

moremo ljubiti samo v temi, ampak zaradi nje. Polž, ki sanja, da bo pustil sled na mesecu, sanja naše sanje. Svetovom, ki so bolj daleč kot vse, kar lahko slišijo radioastronomi, pošiljamo signale; in vendar –

In vendar kaj? Mogoče bodo semena tvoje dnevne luči pognala korenine.

Mogoče morje zaradi tebe steguje ramena proti luni, ali dim neke bitke prevzema obliko drevesa. Na tvojem balkonu želja, v tvojem drevoredu dotika

se vse stvari spremenijo v vrata, ki se odprejo kot svetleči obraz žepne ure. Mogoče tudi zvezde zaradi tebe hrepenijo druga po drugi iz svojih neskončnih, večno nemogočih razdalj, tako da ni čisto brez smisla



pomisliti, da se kakšna ptica le dotakne ozkega koščka neba, na katerem so ugasnili ognji stražarjev, in da bo vojak, ki je zapičil puško na dvorišče Smrti, mogoče pogledal v nebo in se spomnil, otipavajoč v žepu kakšno zgodbo, temu

podobnega jutra, iskrečega se v ključavnicah zgodovine, in ne bo videl samo sovražnika, ampak ljubimca, ki stegujeta roke drug k drugemu, ali h komur koli od nas, z besedami, ki cvetijo na nebu, in z rokavicami srca iščejo roke kogar koli.

*Ponovno rojstvo zveste papige*

*Kar je narobe pri denarju, je narobe v ljubezni;  
odriva tiste, ki jo potrebujejo najbolj,  
zaradi tistih, ki se kopajo v njej.*

WILLIAM MATTHEWS

Že sneži, veje brizgajo iz teme, kot si predstavljam  
živčne končiče kobilice, ki jo je lani  
poleti na moji okenski polici pokončal slavček.  
Na šipi se nabirajo stari strahovi, pri tebi, ki si tisoč kilometrov  
ali besed stran, dragi prijatelj,  
pred kratkim položen v grob; luč v sobi ječi celo noč  
kot v zaporih in poskuša preprečiti, da bi iz kotov  
ušlo preveč čustev. V zenici očesa ti utripa  
slepa pega, krivda, ki si jo čutil, ker si do kraja ljubil  
v bližini smrti, ali zaradi moči ljubezni, kljub umiranju.  
Glagoli so svetilke na sledi spominov, ki so pljusknili čez zid.  
To je vse, kar lahko storiva, da objameva daljavo med nama,  
ko noč šepa čez slemena streh, ko predsedujemo razprodaji  
ognjev srca. Zunaj so ulične svetilke ustavile uporno nebo.  
Spomin bo malo ohranil.  
Slavec je prhnil med veje grma pirakante,  
da bi zapel melodijo, ki ji rečemo imitacija, a mogoče  
gre za še eno laž. Bas Charlesa Mingusa bo izginil  
v priredbi in se ponovno rodil v obliki  
ljubezni. Čas je, da se odločim, ali za temnimi stekli avtomobilov,

ki vsakih nekaj minut pripeljejo po cesti, mežika elegija ali  
ljubezenska pesem. Kar bi si morala povedati, čaka vso zimo kot  
žuželka

na lažno pomlad. Jezik zvezd ne  
prinese več utehe ali ljubezni. Egipčani  
so iznašli stavek »jej, pij in bodi vesel«,  
drugo poznaš, vendar so na večerne zabave vseeno prinesli  
okostnjak, za primer, če bi poskusil pozabiti.

Dragi moj, srce si utira pot, potrkavajoč po pločniku  
kot slepec med krokodili, ki veselo prežijo v kotih.

Potrebujemo še več rešilnih avtomobilov za dušo.

V srcu moramo potrkati na vrata pastirja časa.

Sledi, ki jih bom kasneje, ko bom zagazil v brezmadežen sneg, pustil  
za sabo,

ga bodo izbrisale. Luč, s katero znanstvenik osvetli  
atom, spremeni, kar naj bi bilo na njegovem mestu.

In vsak kozarec, ki ga dvignemo, je treba na koncu spustiti nazaj.

*Možnost*

Kdaj pa kdaj se veter spotakne in brcne v prah,  
 dokler fosil ne poskusi dvigniti glave k luni,  
 dve stari kosti, dve zgodbi, ki kličeta po lovskem  
 pregonu. Na katerih bežna svetloba za hip obstane  
 kot žuželka, ki je oko arheologa nikoli  
 ne opazi. Pokrajina je cela zasmetena  
 s propadlimi sanjami. Tudi platane, ki prepletajo  
 zrak in odmetavajo ježice s semeni, drobne lobanje  
 nosijo v sebi izmišljene oblike, ki se nikoli ne bodo uresničile.  
 Občasno lahko na okenskem steklu zaslišiš škropotanje  
 zvezdne svetlobe. Včasih slišiš šepetanje  
 mehkužcev, šum zraka v skobčevih krilih.  
 Kako naj človek vse to opiše?  
 Riba sanja o mesecu, ki počiva na vodi  
 kot strok lilije. Trenutek zadostuje.  
 Tok vode poskuša pozabiti na tišino svojih začetkov.  
 Kravje ptice izležejo jajca v gnezda drugih  
 in njihovi potomci postanejo nekaj povsem tujega.  
 Naše duše se kobacajo v travi in zabeležijo  
 le vlažni vtis kakšne speče živali.  
 Zmrzal zgrbanči zgodnje popke.  
 Nenadoma so stvari videti, kot da spomin ni možen.  
 Kdo lahko pove, kaj polni krsto trenutka?  
 Ali kot veščica na luči tudi mi žarimo dlje  
 od življenja, ki ga nosimo v sebi? Ne vem, kako dolgo bo še

moč zdržati v pesmi, kot je tale, in drseti čez  
pepelnatu sito prihodnosti.

Ravno sem govoril o tem, ko si prišla  
pod zvoki žolne na drevesu pod oknom,  
s katerega vsako jutro opazujem,  
kako se počasi zlije dan med veje, in na katerem  
vsako jutro od treh naprej več ur poslušam petje  
ptice oponašalke, ki se trudi postati kdo drug,  
potem pa prideš ti in želja, ki ti sledi kot neobut  
par čevljev. Nekje daleč stran hrešči radijski teleskop  
od novic z vseh strani vesolja, še iz časov, ko smo  
z zvezdami še ravnali kot z dragocenimi  
kamni. Tudi to govori, da ni dovolj snovi,  
ki bi nas obvarovala, da se ne bi razleteli na vse  
strani. In nas zapušča. Ne namenoma kot žabe  
ali črički, ki umolknejo, ko se jim približamo. Ampak  
ker tako zahteva njihova narava. Dren bo cvetel odprt in  
bel, angelski, vendar ne nujno za nas, ki se spominjamo,  
da je tudi drevo križanja in zavrženja človeka.  
Ali obstaja možnost, da vse to prevedemo v radost?  
Čigavih rok še niso, v določenem trenutku,  
opekle zvezde? Kako lahko razumemo,  
da čas teče le *med* trenutki?  
Mogoče je dovolj, če oslepimo besede.

Toliko bi radi zakopali  
v veter. Da smo zaprli molitve v grajske  
stolpe. Da smo ljubezen nekoga drugega zadušili  
v drevoredih svojega obupa. Da smo cele  
planete opustili kot načela. Naši grehi so  
bolj obžalovanja vredni kot smrti zvezd.  
Naš dom je čas, ampak naše zadnje možnosti  
puščajo iz njega. Vsak dih je zemljevid naših želja.  
Vsak zemljevid prazna stran. Da bi jih spremenili,  
moramo počakati, da se zbudijo kamni.  
Vsaka zvezda pestuje skrivnost. Vsaka skrivnost je panj  
obžalovanj. Preteklost počasi tli, obstala je.  
Ne želimo spominov, ampak odpuščanja.  
Roke si operemo v prebujeni zori.  
Iz katere vstane sončni vzhod.  
Iz katere se fosil spet dvigne kot mesec.  
Iz katere mi tvoji koraki, na lašno, sedajo  
na dušo, ti, zaradi katere se najin odnos divje  
premetava naokoli kot netopir v škarniku  
in zbira zadnje ostanke dnevne svetlobe, ki je še ostala  
v zapuščenih ogledalih; ti, ki dvigaš na jambor težo  
vseh neuspešnih sanj, saj si ti tista, ki se je dotaknem,  
ko prenesem breme najinih želja z enega ramena na drugo,  
opazujoč, kako let lastovke počasi oblikuje pokrajino,  
in strašila občutka merijo najine besede —  
saj kdo lahko, v tem trenutku, pove, koliko zvezd manjka?

**Richard Jackson** je eden od vodilnih ameriških pesnikov srednje generacije. Zaposlen je kot profesor za angleško literaturo na Univerzi Tennessee v Chattanooga, kjer tudi vodi najbrž najbolj znano literarno delavnico v Ameriki, Meacham Creative Writing Workshop. Doslej je izdal dve knjigi esejev, *Acts of Mind: Conversations with Contemporary Poets* (1983) in *Dismantling of Time in Contemporary Poetry* (1988) in štiri pesniške zbirke, *Part of the Story* (1983), *Worlds Apart* (1987), *Alive All day* (1992) in *Sonets on Petrarca* (1999).

Je tudi urednik *Poetry Miscellany*, edicije knjižice poezije, v kateri je med drugimi objavil tudi več kot petindvajset slovenskih pesnikov. Objavlja v več pomembnejših ameriških literarnih revijah, večkrat pa je bil tudi uvrščen med najboljše ameriške pesnike. Za svoje delo je dobil več nagrad. Je tudi velik prijatelj Slovenije in slovenske književnosti, posebej poezije in že več kot deset let vsako leto prihaja s svojimi študenti na študijska potovanja po Sloveniji. Pomembni so tudi njegovi prispevki za tematske konference, ki jih organizira slovenski PEN na Bledu, zadnja leta pa je tudi redni gost Vilenice. Pesmi, ki jih predstavljamo, je izbral sam. So iz zadnjega obdobja in še niso izšle v samostojni zbirki. So pa nekako značilne. Njegova poezija je narativna, ritmično tekoča in uporablja svobodni verz (od tega se je odmaknil samo v Sonetih po Petrarci). Sledi svobodnemu toku asociacij, ima simfonično zgradbo prepletenih podob, krajev, časov, dogodkov in oseb, ki jo pogosto okvirja močan etični in miselni naboj. Jackson je pesnik velikega pesniškega znanja, vendar mu poznavanje tradicije ne preprečuje, da ne bi posegel v zgodbe vsakdanjega sveta. Je pesnik velike občutljivosti in nevsiljivih, a prodornih podob, ki v navidezno nesmiselnem svetu splošnih resnic in medijskega spektakla izluščijo pretresljiva jedra univerzalnih pomenov in globoko človeških dimenzij.

Prevedel in spremno besedo napisal **Iztok Osojnik**

# ZADNJA IZMENA



**Judith Hermann** *Poletna biša, kasneje*



Stein je našel hišo pozimi. Enkrat prve dni decembra me je poklical in rekel: »Halo,« in molčal. Tudi jaz sem molčala. Rekel je: »Tu je Stein,« odvrnila sem: »Vem,« rekel je: »Kako gre,« odgovorila sem: »Zakaj kličeš,« odgovoril je: »Našel sem,« vprašala sem zmedenno: »Kaj si našel?« On pa je razdraženo odgovoril: »Hišo! Našel sem hišo.«

Hiša. Spomnila sem se. Stein in njegovo govorjenje o *hiši*, proč od Berlina, podeželska hiša, gosposka hiša, posestniška hiša, pred njo lipe, za njo kostanji, nad njo nebo, brandenburško jezero, najmanj trije orali zemlje, karte razprostrte, markirane, tedni vožnje naokrog, iskanja. Ko se je potem vrnil, je bil videti smešen in govorili so: »Kaj sploh pravi. Saj nikdar ne bo nič.« Na to sem pozabila, če Steina nisem videla. Tako kot sem pozabila tudi nanj.

Mehanično sem si prižgala cigareto, kot zmeraj, ko se je Stein nekako pojavil in mi je prišlo bolj malo na misel. Obotavlja se rekla. »Stein? Si kupil?« on pa je zakričal: »Ja,« potem pa mu je iz rok padla slušalka. Še nikdar ga nisem slišala kričati. Potem je spet prijel slušalko in kričal še naprej, kričal je: »*Moraš* jo videti, neverjetna je, čudovita!« Nisem vprašala, zakaj bi si jo morala ogledati ravno jaz. Samo poslušala sem, čeprav potem dolgo ni rekel ničesar.

»Kaj počneš zdaj?« je končno vprašal, slišalo se je domala nespodobno in njegov glas se je nekoliko tresel. »Nič,« sem rekla. »Tu sedim in berem časopis.« – »Pridem pote. Čez deset minut,« je rekel Stein in odložil slušalko.

Pet minut kasneje je bil tu, prsta z zvonca ni odmaknil niti takrat, ko sem mu že zdavnaj odprla vrata. Rekla sem: »Stein, to mi gre na živce. Nehaj zvoniti,« hotela pa sem reči: Stein, svinjsko mrzlo je tam zunaj, ni mi za to, da bi se s tabo peljala tja ven, izgini. Stein je nehal zvoniti, glavo je naslonil na stran, hotel je nekaj reči, rekel pa ni nič. Oblekla sem se. Odpeljala sva se, njegov taksi je zaudarjal po cigaretah, odprla sem okno in obraz nastavila hladnemu zraku.

Od zveze s Steinom, kot so to imenovali drugi, sta minili že dve leti. Ni trajala dolgo in obstajala je predvsem iz skupnih voženj z njegovim taksijem. Spoznala sem ga v njegovem taksiju. Peljal me je na neko zabavo in na avtocesti je v radio potisnil kaseto skupine Trans-AM, in ko sva prišla tja, sem rekla, da je zabava vendarle nekje drugje, in peljala sva se naprej, in enkrat potem je izključil taksimeter. Prišel je k meni. Svoje plastične vrečke je odložil v mojo vežo in ostal tri tedne. Stein nikdar ni imel svojega stanovanja, s temi vrečkami se je potepal po mestu in spal zdaj tu, zdaj tam, in če ni našel ničesar, je spal v svojem taksiju. Ni bil to, kar si predstavljamo z brezdomcem. Ni bil umazan, bil je dobro oblečen, nikdar zane-marjen, imel je denar, ker je delal, samo stanovanja pač ni imel, morda ga ni hotel imeti.

V tistih treh tednih, ko je Stein stanoval pri meni, sva se z njegovim taksijem vozila po mestu. Prvič čez Frankfurter Allee do njenega konca in spet nazaj, poslušala sva Massive Attack in kadila in se vozila po Frankfurter Allee verjetno celo uro gor in dol, dokler ni Stein rekel: »A štekaš?«

Moja glava je bila povsem prazna, počutila sem se izdolbljeno in v čudnem lebdenju, cesta pred nama je bila široka in mokra od dežja, brisalci so se po vetrobranski šipi pomikali naprej in nazaj. Stalinistične stavbe na obeh straneh ceste so bile velikanske in tuje in lepe. Mesto ni bilo več mesto, ki sem ga poznala, bilo je samozadostno in zapuščeno, Stein je rekel: »Kot izumrla velika žival,« rekla sem, da ga razumem, prenehala sem misliti.

Potem sva se skoraj zmeraj vozila naokrog s taksijem. Stein je imel za vsako pot drugačno glasbo, Ween za podeželske ceste, Davida Bowieja za mesto, Bacha za aleje, Trans-AM samo za avtocesto. Skoraj zmeraj sva se peljala po avtocesti. Ko je zapadel prvi sneg, je Stein na vsakem počivališču stopil iz avtomobila, tekal po zasneženi njivi in tam izvajal počasne in koncentrirane gibe taekwondoja, dokler v smehu in jezi nisem zakričala, naj se vrne in da me zebe.

Enkrat mi je bilo dovolj. Spakirala sem njegove tri plastične vrečke in rekla, da je napočil čas, da si najde drug dom. Zahvalil se je in odšel. Preselil se je h Christiani, ki je stanovala pod mano, potem k Anni, k Henrietti, k Falku, potem k drugim. Vse je kaval, tega ni bilo mogoče preprečiti, bil je precej lep, Fassbinder bi imel z njim veliko veselje. Bil je zraven. In tudi ne. Ni sodil zraven, vendar je iz nekega razloga pač ostal. Kot model je poziral v Falkovem ateljeju, na Anninih koncertih polagal kable, v Rdečem salonu poslušal Heinzejeva branja. Ploskal je v gledališču, če smo ploskali mi, pil je, če smo pili mi, jemal mamila, če smo jih jemali mi. Bil je na zabavah, in če smo se peljali ven, v ubožne, poševne, majhne podeželske hišice, ki so jih sčasoma imeli vsi in na katerih trhlih ograjah je bilo napackano »Berlinčani ven!«, je prišel zraven. In tu in tam ga je kdo od nas vzel s sabo v posteljo, in tu in tam je kdo to gledal.

Jaz ne. Nisem ponovila. Lahko rečem – ni bil moj način. Prav tako se nisem mogla spomniti, kako je bilo to, torej seks s Steinom.

Z njim smo posedali naokrog, po vrtovih in v hišah ljudi, s katerimi nismo imeli nič opraviti. Delavci so živeli tam, majhni kmetje, vrtničkarji, ki so nas sovražili in katere smo sovražili tudi mi. Domačinom smo se izogibali, že misel nanje je uničila vse. Ni bilo primerno. Ukradli smo jim občutek »biti-med-sabo«, iznakazili vasi, polja in tudi nebo, to so ugotovili po načinu naše hoje tam naokrog

z easy-riderjevskimi koraki, kako smo fricali ostanke džojntov v cvetlične obrobke njihovih vrtov, se pripravili, razburjali. Vendar smo hoteli biti tam, kljub vsemu. V hišah smo trgali tapete s sten, odstranjevali plastiko in elastiko, Stein je to počel; sedeli smo v vrtu, pili vino, trapasto zrl v roje komarjev v drevesih in se pogovarjali o Castorfu in Heinerju Müllerju in o Wawarzinckovi zadnji polomiji v Ljudskem gledališču. Ko je Stein dovolj naredil, je prisedel k nam. Za povedat ni imel ničesar. Vzeli smo LSD, tudi Stein. Toddi se je opotekal v zahajajoče sonce, pri vsakem dotiku čenčal nekaj o »pijanosti«, Stein se je pretirano smejal in molčal. Naš pretkani, nevrastenični, razfukani pogled se mu ni posrečil, čeprav si je prizadeval zanj; večinoma nas je gledal, kakor da bi mi nastopali na odru. Nekoč sem bila sama z njim, morda v vrtu Heinzejeve hiše v Lunowu, drugi so se odpravili k sončnemu zahodu in bili na *speedu*. Stein je pospravljajl kozarce, pepelnike, steklenice in stole. Posrečilo se mu je. Kmalu ni nič več spominjalo na druge. »Hočeš vino?« je vprašal, odgovorila sem: »Ja,« pila sva, molče kadila, zmeraj se je nasmehnil, ko sva se pogledala. In to je bilo vse.

Pomislila sem: »In to je bilo vse,« ko sem zdaj sedela zraven Steina v taksiju, Frankfurter Allee v smeri Prenzlaua, popoldanski promet. Dan je bil vlažen in hladen, prah v zraku, bolščeči, trapasti, prst iztezajoči, utrujeni vozniki ob nama. Kadila sem cigareto in se spraševala, zakaj moram ravno jaz zdaj sedeti ob Steinu, zakaj je poklical ravno mene – ker sem morda bila zanj začetek? Ker Anne, Christiane ali Toddi ja ni mogel dobiti? Ker se nihče med njimi ne bi peljal ven z njim? In zakaj sem se jaz peljala? Nisem si znala odgovoriti. Cigaretni ogorek sem odvrгла skozi okno, ignorirala sem komentar voznika ob naju; v taksiju je bilo strašansko hladno. »Je z ogrevanjem kaj narobe, Stein?« Stein ni odgovoril. Bilo je prvič, da sva spet sedela v njegovem avtu, od takrat, rekla sem popustljivo: »Stein, kakšna hiša je to. Koliko si plačal zanjo.« Stein je nekoncentrirano zrl v vzratno ogledalo, vozil čez rdeče luči, nenehno menjaval vozni pas, vlekel žerjavico svoje cigarete navzdol do ustnic.

»80.000,« je rekel. »80.000 mark sem plačal zanjo. Lepa je. Videl sem jo in takoj vedel – to je to.« Na obrazu je imel rdeče madeže in z dlanjo je tolkel po hupi, medtem ko je jemal prednost avtobusu. Rekla sem: »Od kod imaš 80.000 mark?« ošvignil me je s pogledom in odgovoril. »Postavljaš napačna vprašanja.« Sklenila sem, da bom odslej molčala.

Zapustila sva Berlin, Stein je z avtoceste zapeljal na podeželsko cesto, začelo je snežiti. Postala sem utrujena, kot zmeraj pri vožnji z avtom. Boljščala sem v brisalce, v naletavajoč sneg, ki nama je v koncentričnih krogih prihajal nasproti, pomislila sem na avtomobilsko vožnjo s Steinom pred dvema letoma, na čudno evforijo, na ravnodušnost, na tujost. Stein je vozil mirneje, tu in tam me je bežno pogledal. Vprašala sem: »Ali kasetnik ne dela več?« Nasmehnil se je, rekel je: »Seveda. Nisem vedel ... če bi še rada poslušala.« Zavila sem oči – »Seveda bi še rada« –, in potisnila sem Mario Callas v kasetnik, na kaseto je Stein dvajsetkrat zapored posnel Donizetijevo arijo. Smejale se je. »Se še spominjaš tega?« Callas je pela, z glasom je šla navzgor in navzdol, Stein je pospeševal in upočasnjeval, tudi jaz sem se morala smejati in z rokami sem se za trenutek dotaknila njegovih lic. Koža je bila neobičajno bodičasta. Pomislila sem: »Kaj je običajno,« Stein je rekel: »Vidiš,« in videla sem, da je to takoj obžaloval.

Za Angermündejem je zavil s podeželske ceste in pred dovozom k nizki hiši iz šestdesetih let je tako močno zavrl, da sem z glavo zletela proti vetrobranskemu steklu. Razočarano in vznemirjeno sem vprašala: »Je to?« in Stein se je tega razveselil in na zaledenem betonu je s pretiranimi gibi podrsaval proti ženski s predpasnikom, ki je stopila s hišnih vrat. Njenega predpasnika se je oprijemal bled, ubog otrok. Odprla sem okno in slišala, kako je z dobrohotno prisrčnostjo zaklical: »Gospa Andersson!« – njegov način druženja z ljudmi te vrste sem že od nekdaj sovražila –, in videla, kako je proti njej stegoval roko, vendar je ni prijela, temveč

je vanjo spustila velik obroč s ključi. »Vode ni ob zmrzali,« je rekla. »Dotok je pokvarjen. Ampak elektriko nameravajo priključiti naslednji teden.« Otrok ob njenem predpasniku je začel jokati. »Nič hudega,« je rekel Stein, podrsaval nazaj k avtu, obstal pred mojim odprtim oknom in boke elegantno in opolzko premikal s krožnimi gibi. Rekel je: »*Come on baby, let the good times roll.*« Rekla sem: »Stein. Nehaj,« čutila sem, kako sem pordečela, otrok je spustil predpasnik in se osupel približal.

»Oni so stanovali tam noter,« je rekel Stein, ko je spet prižgal motor; vzvratno je zapeljal na podeželsko cesto, sneg je zdaj naletaval bolj močno, obrnila sem se in videla žensko in otroka v razsvetljenem pravokotniku vrat, dokler hiša ni izginila za ovinkom. »Jezni so, ker so pred enim letom morali ven. Vendar jih ven nisem postavil jaz, temveč lastnik iz Dortmunda. Jaz sem samo kupil. Zaradi mene bi lahko ostali notri.« Rekla sem nerazumevajoče: »Saj so nagnusni,« in Stein je rekel: »Kaj je nagnusno,« in mi v naročje vrgel obroček s ključi. Preštela sem ključe, bilo jih je triindvajset, povsem majhni in zelo veliki, vsi stari z lepo zavitim ročajem, na pol glasno sem pela predse: »Ključ za hlev, ključ za podstrešje, za vrata, za kaščo, za dobro sobo, za molzno kamrico, za poštni nabiralnik, za klet in za vrtna vrata,« in hipoma – ne da bi to zares hotela – sem razumela Steina, njegovo navdušenje, njegovo veselo pričakovanje, njegovo mrzličnost. Rekla sem: »Lepo je, da se peljeva skupaj tja, Stein,« in še zmeraj me ni pogledal in je rekel: »Vsekakor lahko z verande opazujeva, kako sonce zahaja za zvonikom. In takoj bova tam. Za Angermündejem pride Canitz, za Canitzom stoji hiša.«

Canitz je bil strašnejši kot Lunow, strašnejši kot Schönwalde. Nizke sive hiše na obeh straneh zavite podeželske ceste, zabite deske pred številnimi okni, nobene trgovine, nobene pekarnice, nobene gostilne. Snežni metež se je okreпил. »Veliko snega je tu, Stein,« sem rekla, on pa je odgovoril: »Jasno,« kakor da bi sneg kupil skupaj s hišo. Ko se je na levi strani ceste pojavila vaška cerkev, vendarle lepa

in rdeča, z okroglim zvonikom, je začel Stein producirati brundajoče, čudno šumenje, kot muha, ki se poleti zaletava v zaprto šipo. Avto je zavil na majhno prečno pot, zavrl, v istem trenutku s pritirano kretnjo dvignil roke z volana in rekel: »To je.«

Pogledala sem skozi avtomobilsko šipo in pomislila: »To je, še pet minut.« Hiša je bila videti taka, kakor da se bo vsak trenutek brezšumno in hipoma zrušila. Izstopila sem in vrata avtomobila zaprla tako previdno, kakor da bi vsak tresljaj lahko bil eden preveč, in tudi Stein se je proti hiši premikal po prstih. Hiša je bila ladja. Ob robu te vaške ceste v Canitzu je ležala kot v davnih časih nasedla, ponosna ladja. Bila je velika dvonadstropna posestniška hiša iz rdeče opeke, imela je skeletirano slemensko čelo z lesenima konjskima glavama na obeh straneh, večinoma v oknih ni bilo več šip. Poševno verando je skupaj držal samo še bršljan in v zidovih so bile kot palec velike razpoke. Hiša je bila lepa. Bila je *ta* hiša. In bila je ruševina.

Vrata, s katerih je Stein poskušal odstraniti napis »Na prodaj«, so se žalostno sesula. Stopila sva čeznje, potem pa sem se ustavila, prestrašena zaradi Steinovega izraza, in videla sem, kako je izginil za bršljanom na verandi. Kmalu potem je s hiše padel okenski okvir, med nazobčanim steklom šipe se je pojavil Steinov razburjeni obraz, osvetljen s svetlobo petrolejke.

»Stein!« sem zaklicala. »Pridi ven! Sesula se bo!«

»Pridi not!« je klical nazaj. »Saj je moja hiša!«

Za trenutek sem se vprašala, zakaj naj bi bilo to pomirjevalno, potem pa sem se čez vreče za smeti in odpadke spotikala na verando. Njene deske so stokale, bršljan je takoj pogoltnil vsako luč, z odporom sem vitice potiskala proč, potem pa me je v vežo potegnila Steinova ledenomrzla roka. Zagrabila sem jo. Zagrabila sem njegovo roko, znenada spet nisem hotela izgubiti njegovega dotika, in predvsem ne odseva njegove brlivke; Stein je brundal, jaz pa sem mu sledila.

Vse naoknice je potisnil na vrt in skozi rdeče drobce šipe na vratih sva videla še zadnjo dnevno svetlobo. Ključev, ki so težko ležali v žepu mojega suknjiča, sploh nisva potrebovala, vsa vrata so bila odprta ali jih sploh ni bilo več. Stein je žarel, kazal, opisoval, se zadihan postavil pred mano, hotel nekaj reči, a ni rekel ničesar, vlekel me je naprej. Božal je stopnišče in kljuke, trkal na stene, z zidov trgal tapete in občudoval prašni omet, ki se je kazal. Rekel je: »Vidiš? in »Občuti!« In: »Kako se ti to zdi?«, ni mi bilo treba odgovoriti, pogovarjal se je sam s sabo. V kuhinji je pokleknil na tla, z rokami brisal umazanijo s ploščic in nekaj momljal; ves čas sem se ga oprijemala in kljub temu nisem obstajala. Na zidovih je mladina pustila svoje sledove – *Pojdi k njej in pusti, da se ti dvigne zmaj. Jaz sem bil tu. Mattis. No risk, no fun* – jaz pa sem rekla: »Pojdi k njej in pusti, da se ti dvigne zmaj.« Stein se je hipoma obrnil k meni in vprašal: »Kaj?« Odgovorila sem: »Nič.« Zgrabil me je za roko in me potiskal pred sabo, porinil zadnja vrata v vrt, mene pa po majhnih stopnicah navzdol. »Tukaj.«

Rekla sem: »Kaj – tukaj.«

»No vse!« je rekel Stein, še nikdar ga nisem doživela tako nesramnega. »Jezero, brandenburško, kostanji na vrtu, trije orali zemlje, svojo prekleto travo lahko posadite tukaj in gobe in konopljo in sranje. Dovolj prostora, razumeš? Dovolj prostora! Tu vam naredim salon in sobo za biljard in sobo za kajenje in za vsakega poseben prostor in veliko mizo za hišo za usrano hrano in drek, in potem lahko vstaneš in greš do Odre in se napolniš s koksom, da ti bo razneslo lobanjo,« grobo je mojo glavo obrnil v drugo smer, bilo je pretemno, skorajda ničesar več nisem prepoznala, začela sem trepetati.

Rekla sem; »Stein. Prosim. Nehaj.«

Nehal je. Molčal je, pogledala sva se, silovito in domala v istem ritmu sva dihala. Roko mi je počasi položil na obraz, trznila sem nazaj, rekel je: »V redu. V redu, v redu. O.K.«

Molče sem stala. Ničesar nisem razumela. Zelo oddaljeno sem vendarle nekaj razumela, bilo je še predaleč proč. Bila sem izčrpana



in slabotna, pomislila sem na druge in za trenutek začutila bes, ker so me tu pustili samo, da nikogar ni bilo tu, da ni bilo Christiane, ne Anne, ne Heinzeja, da bi me branili pred Steinom. Stein je drsal z nogami naokrog in rekel: »Oprosti.«

Rekla sem: »Nič hudega. Je že dobro.«

Prijel me je za roko, njegova roka je bila zdaj topla in mehka, rekel je: »Torej, sonce za zvonikom.«

Na verandi je s stopnic odstranil sneg in me pozval, naj sedem. Sedla sem. Neverjetno me je zeblo. Vzela sem prižgano cigareto, ki mi jo je podržal, kadila sem, bolščala v zvonik, za katerim je sonce že zašlo. Imela sem občutek, da moram reči nekaj, kar bi imelo prihodnost, nekaj optimističnega, bila sem zmedena, rekla sem: »Bršljan bi lahko odstranila z verande, poleti. Sicer ne bova videla ničesar, če bova sedela tukaj in pila vino.«

Stein je rekel: »Bom naredil.«

Bila sem prepričana, da me sploh ni poslušal. Sedel je ob meni, videti je bil utrujen, bolščal je v prazno, s snegom pobeljeno hladno cesto; jaz sem mislila na poletje, na tisti trenutek v Heinzejevem vrtu v Lunowu, želela sem si, da bi me še enkrat pogledal tako, kot me je bil pogledal takrat, in sovražila sem se zaradi tega. Rekla sem: »Stein, mi lahko kaj poveš, prosim? Mi lahko kaj razložiš?«

Stein je svojo cigareto frenil v sneg, me pogledal, rekel je: »Kaj naj ti rečem. To tu je možnost, ena od nešteti. Lahko jo zagrabiš, lahko jo opustiš. Jaz jo lahko zgrabim ali pa to prekinem in grem drugam. Lahko jo izkoristiva skupaj ali pa narediva tako, kakor da se nikdar ne bi poznala. Vseeno. Hotel sem ti jo samo nakazati, to je vse.«

Rekla sem: »Plačal si 80.000 mark, da bi mi nakazal možnost, eno od številnih? Sem to prav razumela? Stein? Kaj naj to pomeni?«

Stein se ni odzval. Nagnil se je naprej in napeto zrl na cesto, sledila sem njegovemu pogledu; cesta je bila mračna, sneg je odbijal zadnjo svetlobo in zaslepljeval. Na drugi strani ceste je nekdo stal. Stisnila sem oči in se dvignila, postava je bila oddaljena morda pet metrov, obrnila se je in stekla v temo med hišami. Garažna vrata so

se zaloputnila, prepričana sem bila, da sem spoznala otroka iz Angermündeja, bledega, trapastega otroka, ki se je bil oprijemal ženskega predpasnika.

Stein je vstal in rekel: »Odpeljiva se.«

Rekla sem: »Stein – otrok. Iz Angermündeja. Zakaj stopica tu po cesti in naju opazuje?«

Vedela sem, da ne bo odgovoril. Podržal mi je vrata avtomobila, obstala sem pred njim, čakal sem na nekaj, na dotik morda, na kakšno kretnjo. Pomislila sem: ‚Saj si hotel zmeraj biti z nami.‘

Stein je hladno rekel: »Hvala, da si prišla zraven.«

Potem sem vstopila v avto.

Glasbe, ki sva jo poslušala, ko sva se vračala, se ne spominjam več. Steina sem v naslednjih tednih videla bolj poredkoma. Jezera so zaledenela, kupili smo si drsalke, ponoči smo z baklami hodili po gozdu in na led. Iz Heinzejevega getoblasterja smo poslušali Paola Conteja, požirali ecstasy in brali najboljše strani iz Ellisovega *Ameriškega psiha*. Falk je poljubil Anno in Anna je poljubila mene, jaz pa sem poljubila Christiano. Stein je bil včasih zraven. On je poljubil Henriette, in če je to storil, sem gledala proč. Izogibala sva se drug drugega. Nikomur ni povedal, da je zdaj končno kupil hišo, ni pripovedoval, da se je z mano odpeljal tja. Tudi jaz ne. Nisem mislila na hišo, ampak včasih, ko smo se z njegovim taksijem peljali nazaj v mesto in smo drsalke in bakle vrgli v prtljažnik, sem v njem opazila strešno lepenko, tapete in stensko barvo.

Februarja se je na Griebniškem jezeru udrl Toddi. Heinze je z drsalkami divjal po jezeru, svojo baklo dvigoval v zrak in kričal: »Kakšno zabavo imamo, kakšno neznansko zabavo, neverjetno!« Bil je čisto pijan, Toddi je drsal za njim, mi pa smo klicali: »Reci: *Pijan*, Toddi! Reci!« In potem je počilo in Toddi je izginil.

Nemo smo obstali. Heinze je z odprtimi usti naredil sijajno pentljo, led je brenčal, z naših bakel je sikajoče kapljal vosek. Falk

je spotikaje se na drsalkah stekel, Anna si je strgala šal, Christiana si je pred obraz trapasto držala roke in rezko kričala. Falk se je plazil po trebuhu, Heinzeja ni bilo več videti. Falk je klical Toddija, in Toddi je kričal nazaj. Anna je odvrgal svoj šal, Henriette se je oklepala Falkovih nog, jaz sem obstala. Tudi Stein je obstal. Vzela sem prižgano cigareto, ki mi jo je podržal, rekel je: »Pijan,« rekla sem: »Hladen,« in potem sva bruhnila v smeh. Smejala sva se in se zvijala in se ulegla na led, in po obrazu so nama tekle solze; smehljala sva se in nisva mogla več nehati, tudi potem ne, ko so prinesli Toddija, mokrega in tresočega se, in ko je Henriette rekla: »Sta zmešana ali kaj.«

Marca je Stein izginil. Ni se pojavil ob Heinzejevem tridesetem rojstnem dnevu in ne ob Christianini premieri in tudi ne ob Anninem koncertu. Bil je proč, in ko je Henriette mimogrede neumno vprašala, kje je, so samo skomignili z rameni. Jaz nisem skomignila z rameni, vendar sem molčala. Teden kasneje je prišla prva razglednica. Fotografija vaške cerkve v Canitzu, na hrbtni strani je pisalo:

*Streba je zatesnjena. Otrok si čisti nos, ne govori, zmeraj je tu. Na sonce se je mogoče zanesti, kadim, ko zabaja, nekaj sem posadil, to boš lahko jedla. Bršljan bom porezal, ko prideš, saj veš, še zmeraj imaš ključe.*

Potem so razglednice prihajale redno, čakala sem nanje, če jih kak dan ni bilo, sem bila razočarana. Zmeraj so bile fotografije cerkve in zmeraj štirje ali pet stavkov, kot majhne uganke, včasih lepe, včasih nerazumljive. Stein je večkrat pisal ... *ko boš prišla*. Ni napisal: »Pridi.« Sklenila sem, da bom počakala na »Pridi« in se potem odpeljala. Maja ni bilo nobene razglednice, prišlo je pismo. Opazovala sem Steinovo neokretno, veliko pisavo na ovojnici, se splazila nazaj v posteljo k Falku in raztrgala papir. Falk je še spal in smrčal. V ovojnici so bili izrezani članki iz časnika *Angermünder Anzeiger*, Stein je datum nakracal na hrbtno stran. Falkovo toplo, speče telo sem potisnila proč, razgrnila članek in brala:

## REGIONALNO

V noči na petek je v Canitzu do temeljev pogorela bivša posestniška hiša. Lastnika, nekega Berlinčana, ki je v 18. stoletju zgrajeno hišo pred pol leta kupil in jo spet popravil, odtlej pogrešajo. Vzrok za nesrečo še ni znan, policija ne izključuje požiga.

Trikrat sem prebrala. Falk se je premaknil. S članka sem se zazrla v Steinov rokopis in spet nazaj v članek. Poštni žig na znamki je bil iz Stralsunda. Falk se je zbudil, me nekaj časa otopelo gledal, me potem zgrabil za dlan in me vprašal z zoprno zvitostjo tepcev:

»Kaj je to?«

Umaknila sem roko, vstala iz postelje in rekla: »Nič.«

Odšla sem v kuhinjo in deset minut otopelo stala pred štedilnikom. Nad njim je tiktakala ura. Stekla sem v drugo sobo, odprla predal pisalne mize in ovojnico položila k razglednicam in h ključem. Pomislila sem: »Kasneje.«

Prevedel Slavo Šerc

**Judith Hermann** se je rodila 15. maja 1970 v Berlinu. Po maturi se je sprva poskušala v igrilstvu. Kot glasbenica je potem tri leta igrala v skupini »Poems for Laila«. Z enaindvajsetimi leti se je poročila s pevcem te skupine in z njim je poročena še danes, čeprav sta, kot pravi, »že zdavnaj ločena in imata druge prijatelje in prijateljice«. Kasneje je študirala klavir, nekaj semestrov tudi germanistiko in filozofijo. Nazadnje je postala radijska novinarka. Med šestmesečnim bivanjem v New Yorku je začela pisati zgodbe o nedoživetem in neizpolnjenem življenju, iz katerih je nastala njena zelo opažena zbirka *Das Sommerhaus, später* (Poletna hiša, kasneje). Knjiga, iz katere je tudi pričujoča, naslovna zgodba, se je prodala v več kot sto tisoč izvodih. Judith Hermann živi v Berlinu kot svobodna pisateljica; ob Thomasu Brussigu in Zoe Jenny sodi med najbolj brane nove avtorje, ki pišejo v nemščini.

# KRITIKA

## Urban Vovk *Veselo-žalostne zgodbe*

Josip Osti: **IZGINULA LEDENA ČAROVNIJA**

Prevedla Lela B. Njatin

Cankarjeva založba, Ljubljana 1998 (Zbirka Nova Evropa)

Knjigo kratkih zgodb oziroma črtic z naslovom *Izginula ledena čarovnija* sestavlja izbor iz sicer v originalu obsežnejšega dela *Odraščal sem med živalmi* Josipa Ostija, pisca, ki ga bolj kot prozaista poznamo po njegovih esejih, kritikah in zlasti pesniških zbirkah in po njegovem bogatem prevajalskem opusu in ki ga Slovenci vse bolj upravičeno štejemo za svojega, saj je (ob tem, da namig na genealoški »argument«, ki bi temu »polaščanju« utegnil priti še bolj prav, namenoma vstavljam med oklepaja) večino v tej knjigi natisnjenih besedil (razen štirih zgodnjih zgodb iz leta 1968 vse nosijo letnici 1994 in 1995; v dolgem vmesnem obdobju, natančneje, do konca osemdesetih, namreč avtor *Izginule ledene čarovnije* ni pisal proze) Osti napisal v Ljubljani, ki je že desetletje njegovo stalno prebivališče, kjer je napisal tudi svoje zadnje štiri pesniške zbirke, najnovejšo z naslovom *Kraški Narcis* tudi kot prvo v slovenščini.

»... Čas otroštva je čas čudežev in čudenja ...« piše Osti v svoji pripovedi *Kako nas je stric obvaroval pred vdorom miši* in ta stavek lahko tako rekoč že po prvem otipu prepoznamo kot impliciten leitmotiv njegove proze, proze iz njegovega poznejšega ustvarjalnega obdobja, če sem natančnejši, navezujoč se na zgornji poudarek, saj se Osti v svojih »ljubljskih« zgodbah vrača v čas otroštva in mladosti, v obdobje odraščanja v rodnem Sarajevu (prostorske razdalje ob časovni ne gre puščati vnemar, kadar govorimo o intimni

barvitosti in čustvenem pridihi, ki preveva te zgodbe, tako kot tudi ne smemo prezreti, da je motiv oživljanja prostodušnih vtisov in izrisovanja spominskih zemljevidov v obdobju podoživljanja že porušenega in, pogojno rečeno, izgubljenega mesta zelo specifičen in za bralca dvojno pomenljiv: enako kot čas je onstran spomina izgubljen tudi dom) in preseljevanja »z enega na drug konec Sarajeva«, o katerem nam govori zlasti v *Selitvab*. Osebe in dogodki, ki nam jih Osti predoča v svojih zgodbah, so posebneži in izjemnosti, za katere ne vemo, kolikor nam jih kot takih ne posredujejo le otroška domišljija in percepcija, vživetje v *čas čudežev in čudenja* (ki nam ga tako očarljivo in nepozabno priklicuje denimo Fellinijev *Amarcord* – naj vas spomnim samo na prizor s prehodi skozi na novo zapadel sneg, segajoč nad glavo). Oče, ki zaradi trebuha ni mogel videti, katere in kakšne čevlje je nataknil, stric, »ki je delal velike čudeže«, ki je na eni nogi, skakljaje, prinašal iz gozda steblo, »ki bi jih tudi dva težko premaknila«, očetov prijatelj Lojze, veliki izumitelj in inovator, a še večji pijanec, ki se *nikoli ni nehal trezniti*, ded in njegova druga žena Marija ... Vdor miši in podgan, pred katerimi se je maček skrtil v pasjo hišico, kokoš, ki je znašala jajca na vrhu jablane, virtuožno prdenje pleskarskega mojstra Kituše (»Njegovega izvajanja pesmi »Ko svetniki korakajo« nisem ločil od Armstrongovega.«) ...

Josip Osti je, sicer na nekem drugem mestu – takrat kot intervjuvanec, svoje zgodbe imenoval kot *veselo-žalostne*, to potrjujejo ne samo opisi očetovih pijanosti in njegove robotosti, maminega joka in spet očetovega molka, njuni pogosti medsebojni prepiri, temveč tudi nenehna prisotnost smrti: obešeno truplo pritlikave deklice, viseče na debeli vrvi v sklepu *Zidu*, oče in mama v zgodbi *Dva koraka za očetom mama, korak za njo pa jaz* prosita Boga, v katerega ne verjameta, da ju odreši neznosnosti skupnega življenja, in ob tem spomin na mamin poskus samomora z njim v naročju, dedova smrt, *Jekovac*, vrh visoke stene, s katere so skakali v smrt nesrečni zaljubljeni, in to, kako je dvakrat pohitel za očetom, da ne bi uresničil svoje grožnje.

Pisec *Izginule ledene čarovnije* je v istem intervjuju o obdobju svojega življenja, ki ga je tematiziral v teh zgodbah, povedal, da se ga spominja »bolj jasno od včerajšnjega dne«. »Kadar koli pomislim na Zavidoviće,« začinja zgodbo *Hiša na griču*, »stopi predme toliko slik, da ne morem verjeti, da sem tam prebil le okoli leto dni.« Oprijemljiva živost podob, ki jo Ostiju uspeva posredovati z opisnim jezikom, je po mojem mnenju tudi največja kakovost Ostijeve prozne pisave, s tem pa nikakor nimam namena postavljati njenega predmeta oziroma pomenske poglobitve v drugi plan, ampak le skušam poudariti, da že sam jezik njegovih spominov zbuja ugodje in estetski užitek ob branju, obenem pa s svojo neposrednostjo in enostavnostjo omogoča primarno čustveno vživetje v pripovedni tok. Kar v emfatičnem pomenu velja za Ostijev jezik spominov, torej za njegove zgodbe iz devetdesetih, je precej manj pri delu v njegovih zgodnjih prozskih besedilih, zlasti imam v mislih zgodbi *Viktor* in *Vožnja po istem tiru v dveh smereh*, napisani v slengu, ki kot objektivizirana artikulacija seveda ne izraža sorodnega, duhovito-trpkega sentimenta, ki sicer bogati in daje barvitost Ostijevi prozi, s tem hočem bolj kot kaj drugega (morda težavne prevedljivosti) izraziti pomislek nad umestnostjo njune uvrstitve v pričujočo izdajo oziroma izbor, ki se mi zdi dokaj neposrečen, čeprav se zavedam tudi tehtnosti eventualnega protiargumenta – prav tako gre za zgodbi o ljudeh, četudi ne o najožjih družinskih članih, družinskih prijateljih in sorodnikih.

Verjetno je sklepna beseda najboljše mesto za namen spregovoriti nekaj besed tudi o formalnem oziru na Ostijevo prozo, ki je zelo dober primer rahljanja ločnice med črtico in kratko zgodbo (v mislih imam tako intuitivno kot diskurzivno razločevanje). Večina v tem izboru zajetih zgodb je formalno sicer bližje črtici kot kratki zgodbi, saj so zgodbe večinoma lirično navdahnjene in preprostejše, nezavezane stopnjevitosti in pretanjeni strukturi (čeprav je treba kot taki omeniti vsaj *Zid* in naslovno *Izginulo ledeno čarovnijo*, ki je gotovo med vsemi najlepša). Po drugi plati pa so opisi likov nazorni in otipljivi, psihološka karakterizacija pa največkrat odvzame primat

osrednjemu dogajanju oziroma dogodku, tako da so liki v Ostijevih zgodbah precej bližje romanesknim kot kratkoproznim, k temu pa kajpada izdatno prispeva to, da razen v omenjenih zgodnjih delih v vseh zgodbah zavzemajo osrednje mesto predvsem starša, redkeje stara starša, in bližnji sorodniki ter zelo redko »epizodni junaki«. Tako Osti pravzaprav s posameznimi spominskimi izseki iz življenja svoje družine plete mrežo daljše, spet pogojno rečeno, romaneskne pripovedi.

Domnevam, da Osti kot pisec proze ni oziroma ne bo razočaral tistih, ki zelo cenijo njegovo pesništvo, pa tudi da ne bo zbudil negotovanja pri tistih bralcih, ki jim ob jezikovno preforsiranih, premetaforiziranih pesniško-proznih vložkih *pada knjiga iz rok*.



Peter Kolšek *Edino in odveč*

Primož Čučnik: *Dve zimi*  
Založba Aleph, Ljubljana 1999

Čučnikova zbirka *Dve zimi* nima posebne teme. Nobenega specifičnega vprašanja psihološke ali ideološke narave ne »načenja«. Govori o tistem, o čemer od nekdanj govori vsa najboljša poezija: da ima človeško življenje – v nasprotju z rastlinami in živalmi – nepojasnjeno globino, napolnjeno z izrazljivimi razpoloženji. Res, to je zelo splošen okvir, a pomagajmo si z enim izmed verzov: Živeti pesniško povzema vsa razpoloženja. (Spoznanje) Tako preprosto. Po navadi se zdi, da so vrhunske modrosti rezervirane za starejše ljudi. Dodajmo: in za mlade pesnike. Kajti primarni – prvi in najgloblji – pogled na svet premore včasih moč oslepljujočega bliska, v katerem so za hip razločno vidni njegovi ontološki temelji. Primož Čučnik (1971) je novo ime, *Dve zimi* je njegova prva zbirka. A mladost in novost sta le zunanji dejstvi, ki sta že na poti k ponotranjenju. In zanesljivo tudi staranju.

Poezija *Dveh zim* sodi v tisti filozofsko-refleksivni tip lirike, ob katerem si z velikimi metajezikovnimi naskoki ne moremo prav veliko pomagati. Oziroma: hitro se zapletemo v interpretativno zanko, zaradi katere ne uplenimo bistva. In kaj je bisto te poezije? Recimo, da bo tole branje skušalo vsaj otipati najbolj pogosto žival (takšno je ime ene izmed pesmi) Čučnikove knjige. A pojdimo po vrsti, kakor zahteva recepcijska logika.

Najprej so tu jezikovno-metaforične bariere (priznam: docela mi jih je uspelo preskočiti šele pri drugem branju). Čučnikova pisava je namreč gosta, včasih liturgično zagonetna, na nekaterih

mestih forsirano elokventna, podobarstvo pa je modernistično. Zlasti se je avtor pri modernih pesnikih (mislim daleč nazaj do Rimbauda, čeprav ga – tako kot nekatere skoraj sodobnike – ne omenja) naučil eliptičnosti; se pravi, postopka, s katerim se ohranijo prepoznavne semantične konture, razpuščena sintaksa pa briše njihova natančnejša razmerja. A s tem je rečeno samo nekaj skrajno formalnega. Kar prepriča, je dejstvo, da je za (skoraj) vsako metaforično formulacijo mogoče najti argument – se pravi, trdno, nikoli trudno ali prazno, nasprotno, presenetljivo sveže in prepisno razmerje med znakom in pomenom. To razmerje Čučnik kar nekajkrat tematizira, najbolj naravnost v pesmi Pogosta žival: 'Ker kaj je svet brez jezika, katerega / resničnost je močnejša od njega? / In kaj je jezik, ki ne vidi sveta?

Čučnika ne vznemirja toliko vprašanje, koliko poezija v resnici zmore v čisto socialno-historičnem smislu, bolj ga vznemirja, pravzaprav muči, dvojnost znaka in pomena, jezika in sveta in, to je najhuje, poezije in pesnika. V omenjeni pesmi Spoznanje beremo: Vidim, kaj se je zgodilo. Poezija je iz mene naredila / pošast. ... Poezija je iz mene naredila stezo. Sledim si / v spanju, hodim za svojo senco. Moje življenje / se pokriva z življenjem juter, ki jih čakam. In: Besede so muka in dar. Zmaga in poraz. / Edino in odveč. Če dodamo k temu še verze iz pesmi Pismo – Priznam: ne razumem / poezije, čeprav me privlači in potaplja in vzdiguje. – tedaj je jasno, da imamo pred sabo pesnika, pri katerem hočeta biti poezija in eksistenca eno. Pravzaprav dvoje: vmes je namreč rana, ki jo je treba zaceliti. S čim? V sklepu pesmi Dvojnik, ki govori prav o tem bolečem razmerju, preberemo, kaj bi lahko bila »odrešitev«: Tretje ime, ki je večje od naju. A to bi lahko bila samo beseda vseh besed, torej Beseda. Pesnik ji sledi v spanju, hodi za svojo senco; pravzaprav je svoja lastna steza. – Kdaj smo imeli nazadnje opravka s poezijo, ki je z eksistenco tako globoko prepletena od znotraj, organsko; ne deklarativno?

A zdaj je pomembno še eno vprašanje: Kaj pomeni, da je poezija edino (kar pesnik ima) in je to hkrati – odveč? Je tako zato,

ker je Beseda samo beseda sama na sebi? In ni pri Bogu – ker Boga pač ni? Brez Tebe ne moremo živeti / med podrtimi zidovi hiš, beremo uvodna verza pesmi Himna. Toda kaj je tukaj himničnega? Nič drugega kot potreba po Njem, kajti brez Tebe ne znajo živeti in Vera je v pomoč. Potreba po Bogu je izražena s skupinskim subjektom; ko pa govori pesnik v svojem imenu, je formulacija bistveno drugačna: sam moraš posesati metafizični pepel. To je verz iz prve pesmi, k metafiziki se vrača še v zadnji (a to ne pomeni, da oklepa zbirko metafizični okvir): Ostanem brez tal. / Brez vsake metafizične zanke. / Nebo molči, molčijo drevesa, / zemlja je nema, plašna v tišini. Čučnik ne toži nenehno zaradi praznega neba (velik del sodobne slovenske poezije je tak), čeprav govori o bolečini izgnanstva in ga navdaja patetična žalost, zaradi katere se trdo prijemlje – toda prav dobro ve(mo), koliko je metafizična ura. V pesmi Ladje je pri delu totalna prisposodba življenja, v njej – eni najboljših slovenskih pesmi sploh – sta ves zanos smisla in ves hlad praznega življenja. V sklepnih verzih Nevidne ladje, / kje bodo pristale vaše sence? / Kje se ustavi nemirno srce? je vsa Čučnikova »metafizika«; tu je zbran njegov metafizični prah, predelan v nemir srca. V zadnji pesmi Ledena gora je nakazana celo smer rešitve. Kaj me reši? Človek, ki ... išče drugega človeka. Vstaja s tal in stopa proti pokrajinam žareče zemlje. A to je zgodba, ki je nemara že povezana s Čučnikovo pesniško prihodnostjo.

Nam ostane še vprašanje: Kaj pomeni, da je poezija vse (edino) in hkrati odveč? Pomeni, da ni metafizična zanka, ampak eksistenčialno dejstvo: povzemanje razpoloženj. Temeljno vprašanje Čučnikove poezije ni razmerje do metafizike, temveč razmerje med pesnikom in poezijo, med svetom in jezikom. Kako zaceliti rano, da bosta življenje in poezija eno? Da bo poezija le še eno in edino, ne pa tudi odveč? – Na tem mestu se je treba ustaviti in Dve zimi zapustiti. Pustimo pesnika pri iskanju tretjega imena, ki bo ime za absolutno Besedo – in povejmo, da nam je v tem preddverju – iskanja in nemirnega srca – najlepše. In da se bojimo, da utegne absolutna Beseda pasti v eno izmed utrujajočih pesniških tradicij.

Izpostavili smo vprašanje, ki se zdi za to knjigo najbolj bistveno. V njegovi luči je mogoče opazovati še marsikaj; tudi ljubezen, tudi vprašanje o dobroti (ponižnih). In povezave s sodobno poezijo (Vallejo, Pessoa, Miłosz, Kocbek, Šalamun). Prepričan sem, da gre za zbirko, ki bo spravila pokonci še mnoge interprete. Tudi zato, ker je struktura podobarstva, naj rečem s prozaično besedo, »vodotesna«. To je kompaktna, organska, do konca ireduktibilna struktura, kakršna je v poeziji redka nasploh. V slovenskem pesništvu devetdesetih je ni. Pravzaprav, če natančno pomislim, sem se v zadnjem desetletju, kar zadeva eruptivnost pesniških podob, s tako sveže in dišeče zorano ledino srečal samo še pri (zelo mladem) Miklavžu Komelju. Le da je šlo pri njem za, recimo, divjino, pri Čučniku pa gre za nedvomno globino. In pri njem nič ne kaže, da je popustil prvim pesniškim strelam duha; kaže celo to, da je ta prva zbirka presejana skozi precizno »avtocenzurno« napravo, kakršnih se v slovenski poeziji izdela silno malo.

In na koncu – kaj je na svetu lepšega od mladega, po jutranjih metaforah dišečega pesnika! Naj mu – edine – stojijo ob strani; in naj prepozna tiste, ki so odveč!

## Andrej Koritnik *V iskanju izgubljene gotovosti*

Milan Dekleva: *Reševalec ptic*  
Cankarjeva založba, Ljubljana 1999

Čeprav je bivanje človekovo na zemlji kratkega daha, je sprehod skozi zgodovino duha nujna, morda celo neizbežna pot mladega človeka, ki mu ves svet leži kot neskončno mnogo pred nogami, kot neizčrpen in nikoli dopolnjen vrec večnosti. A kakor je resnica telesnega neobstoja oprijemljivo prisotna, tako se v razgledu po duhovnem snovanju, trpljenju, strasteh in neskončnih premišljevanjih o človeški zakoreninjenosti in smislu prikažejo lepe Goethejeve besede iz drugega dela *Fausta*: »Črnilo je strjeno in suhó / in čas belino listov je zabrisal; / a vse je tu ...«<sup>1</sup> Minulosti ni več, kajti neizprosnost trenutkov jih je požrla, a vseeno je nekaj ostalo. In prav zato je srečanje s knjigo svojevrsten pripetljaj, ki bralca nenehno uči brati – pri izkustvu in branju literature se dogaja podobno kakor tedaj, kadar v slovarju iščemo neznano besedo, pa vendar se hkrati znova in znova učimo pozabljene abecede. Pesnik in esejist Milan Dekleva je tisti slovenski ustvarjalec, ki je s prozno mojstrovino *Reševalec ptic* zapisal prav takšno knjigo; in ker je vsaka izkušnja z umetniško izbrušeno in izjemno zahtevno besedo literarne umetnosti, kot je Deklevova, pravzaprav oseben doživljaj, ob *Reševalcu ptic* nočem sprožiti hitro na zunaj 'objektivne' interpretacije, ki bi želela dobre kratke zgodbe prekosit s svojo domiselnostjo, marveč želim premisliti morda najpomembnejšo – sicer duhovno in abstraktno, a v resnici za vsakogar zavezujočo – temo Deklevovih

1 Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, prvi del prevedel in opombe napisal Božo Vodušek, drugi del prevedla in opombe napisala Erika Vouk, Maribor: Založba Obzorja, 1999, str. 323.

kratkih pripovedi. Kajti dobra literatura ne potrebuje pohval, apologije ali posebnih, umetnostno intoniranih, pa največkrat sami sebi namenjenih razlag brez širših razgledov;<sup>2</sup> njene odlike se kažejo v miselnih izzivih, skritih v njej. *Reševalc ptic* je redka ptica v množični jati slovenske literature, ki kaj takega ne samo omogoča, temveč tudi zahteva.

Slogovne odlike Deklevove knjige so opazne že na prvo oko in na daleč izdajajo pesnika in občutljivega, izbirčnega in natančnega jezikovnega mojstra. Prek neskončnosti jezikovnih izrazil zgodbe v *Reševalcu ptic* slikajo majhne, nepomembne trenutke človeškega življenja (čeprav se lahko upravičeno vprašam, kaj so veliki trenutki?), ki pa v svoji neznatnosti govorijo o velikih rečeh. V mimobežnosti običajnega se junaki Deklevovih kratkih pripovedi zavejo nujnosti spremembe svoje eksistence, začutijo željo po smislu, vendar se ob koncu izkaže njihovo upanje za iluzorno, neuresničljivo in zamočvirjeno v večnem blatu neprilagojenosti, ki so ji zavoljo časa zavezani. Te pomembne misli se v Pogledu nazaj, pogledu naprej utelešajo v dekletovem čakanju na mladeniča, ovešenega z mobitelom, kravato in dragoceno obleko po zadnji modi; ali pri uradnikovi zmoti pri preprostem finančnem računu v Če bi znova preveril račun, če naj naštejemo samo dva primera. In ko junaki Deklevovih pripovedi dosežejo razsvetljenje, največkrat postanejo še bolj tuji, še bolj izvrženi, nekatere celo pogubi in za vedno uniči ali jih preobrazi v živali (v *Reševalcu ptic*, *Demonu glasbe* in v *Z bliskom v krempljih*, to nedvomno spominja na Franza Kafko), druge pa – tako kot slovaropisca univerzalnega Slovarja

2 V tem se najbrže skriva problem trajne krize literarne vede, o kateri piše Tomo Virk v 35. zborniku Seminarja slovenskega jezika, literature in kulture (*Perspektive leposlovja in vede ob njem ob koncu tisočletja*). Čeprav bi milenaristično občutje lahko ustvarjalo neresnične trditve, da gre nekaj narobe (bognedaj, da celo prihaja konec sveta), pa je Virkova misel o krizi povsem na mestu. A vendar je drugo vprašanje, v čem se skriva ta kriza, ki bi zahtevala poseben in v prihodnosti neizbežen, polemičen premislek.

vetrov v Momlogolomu – pripelje v norišnico. Toda v teh žalostno dopoljenih usodah sta zadoščenost in gotovost, ki v metaforičnem jeziku umetnosti pripovedujeta o živih problemih sedanosti in prihodnosti.

Poleg takšnega enotnega razvojnega loka vseh pripovedi si lahko zastavimo še akademsko vprašanje o njihovi zvrstni pripadnosti. Najbližji pojem je kratka zgodba, ki je nedavno dosegla teoretično utemeljitev Toma Virka v *Času kratke zgodbe*. Gotovo gre za žanr ontološke negotovosti, največkrat napisan prvoosebno brez posebne karakterizacije, ki »dogajanje prav tako lahko stopnjuje proti vrhuncu, izraziti ‚križi‘ ..., s katero se kratka zgodba navadno tudi sklene, čeprav to ni nujno; njen konec ostaja ‚odprt‘, ni ne fabulativne ne ‚metafizične‘ zaokrožitve, temveč pogosto neka iracionalna nota.«<sup>3</sup> Največkrat gre zares zanje, vendarle se od njih pomenljivo razlikujejo. Kratke zgodbe se izkažejo za slikovite upodobitve časa brez smisla, metafizike in resnice, nasprotno pa pripovedi *Reševalca ptic* vsaj rahlo vodijo v drugo smer preseganja dediščine minulega stoletja, v zmehčan metafizični nihilizem, ki mora imeti svoje meje.

In prav o teh mejah Deklevo delo nagovarja občutljive bralce. Čeprav je naše bivanje kratkotrajna epizoda v prepletu zgodovine, me položaj človeka v svetu – kakor ga doživljam – vodi v zavezujoč premislek o njegovem vnovičnem samopremisleku in neizbežni ugotovitvi, da ga vsa razrahljanost vrednot, relativiziranje resnic in izpraznjeno nebo mrtvih ali odsotnih bogov peljejo k točki brez vrnitve, tedaj tja, kjer je premišljevanje o čemer koli popoln nesmisel in kjer nič ni resnično in je vse dovoljeno. Toda človeštvo je v minevanju časa pokazalo, da vsako odsotnost tistega, s čimer utemeljuje svojo existenco ali smisel (celo pokojni Anton Trstenjak

3 *Čas kratke zgodbe. Antologija slovenske kratke zgodbe*, izbral in spremno besedo napisal Tomo Virk, Ljubljana: ŠOU, Študentska založba (Beletrina), str. 299.

je o tem pretil veliko črnila), kaj kmalu nadomesti z vrsto miselne opozicije, ki znova popravi ali zgradi nove, trdne temelje, brez katerih najbrž človeku ni živeti. V resnici (in ni me sram uporabljati te besede!) ga potreba po izginulem, a nujnem substratu njegovega notranjega miru, nasprotnega razviharjenim preteklim časom, pripelje v *iskanje izgubljene gotovosti*. Vendar pri takšnih obratih ne gre za preprosto ponavljanje starega, temveč za novo obliko smisla. Danes si morda prizadevamo za »absolutno«, »resnično«, »smiselno«, le da brez avtoritet, ki bi jih zapovedovale. Če govorim o izgubljeni gotovosti, to še ne pomeni, da si želim novega Josipa Vidmarja!<sup>4</sup> Najkristalnejši primer postopnega izgubljanja vseh opor je ravno 20. stoletje, ki se je kakor gotska katedrala brez nosilcev postopno sesuvalo samo vase. Ob nasilju, revolucijah, prevratih in vojnah je intelektualno življenje – in to si moramo odkrito priznati – z miselnimi spekulacijami še poglobljalo krizo človekove identitete, to pa je kmalu pripeljalo do nadomestitve realnega z virtualnim svetom (tudi za postmodernizem je značilen simulirajoč virtualni pripovedovalec), utelešenega v veličastnem internetu.<sup>5</sup> Ljudje preprosto ne živijo več tukaj in verjamejo lažnemu slepilu o svetu kot globalni vasi – kje pa, svet je globalna vas samo za zaslonom

4 Posledica vsega je tudi razdrobljenost znanstvenih strok, ki so pozabile na skupen izvor človekovega znanja in modrosti, in so usmerjene v obdelovanje ozko omejenega vrtička, kakor bi rekel Voltaire. O nujnosti preseganja takšne zakoličenosti in o odpiranju v medsebojno sodelovanje je dobro premišljeval Luka Vidmar v Melistovih skušnjavah (*Razgledi*, 7. 7. 1999, št. 14/1141, str. 21). Gre torej samo za drugačen obraz iste zgodbe.

5 Tak položaj lahko tudi primerjamo z nenavadno nemočjo besede danes. Vsa opozorila – npr. intelektualcev okoli *Nove revije*, ki so imeli nekaj izjemno vlogo v opredeljevanju slovenske narodne identitete – so samo besede, ki se izgubljajo med mnogimi drugimi, so samo besede, ki nimajo moči samo zato, ker so v logiki »anything goes« pravzaprav vse enako vredne, če jih sploh kdo prebere, upošteva in o njih premišljuje. Tudi zavoljo tega so spremembe, zakoreninjene v človekovem pozitivnem, brez cinizma začinjenem odnosu do sveta, ki temelji na zaupanju vase, v druge in v ločevanje zrnja od plev, nujne in zaželene. Če sprehod najmlajše generacije skozi probleme časa pripoveduje ravno to zgodbo in če se v svojih »utopičnih« mislih ne motim (čeprav je zmota tudi dober vzrok za debato), potem takem premišljevanje o tem ni žalostno zgubljanje besed. Mladi bi preprosto rekli: »Dost mam!«



računalnika in nikjer drugje. Vprašanja o smrti boga in metafizičnem nihilizmu so bila seveda vznemirljiva, a vendarle nevarna, čeprav je nujno vedeti, da se po navadi občutje krize in težav vzpostavlja največkrat v ožjem krogu mislecev, ljudje pa srečno in trdno živijo naprej, ne glede na visokoleteče misli. Znamenja sprememb morda lahko razbiramo v zborniku *O božjem bivanju*, kjer je v predgovoru zapisano<sup>6</sup>, da dokazi boga morda kažejo težnjo po zapolnjenju izpraznjenega smisla. To je tehten in upoštevanja vreden argument, ki še bolj pridobi pri svoji veljavnosti ob prvem dokazu pri Anzelmju iz Canterburyja v *Proslogionu*, kjer »se ne trudim umevati, da bi veroval, ampak *verujem*, da bi umeval [sic!].«<sup>7</sup> Gre tedaj za princip vere, ki si prizadeva za spoznanje (*fides quaerens intellectum*). Vendar se lahko upravičeno vprašamo, ali dokazi boga zares pomenijo zapolnjevanje izgubljenega smisla, kajti že Dušan Pirjevec je v študiji o bogoiskateljstvu Dostojevskega v *Bratib Karamazovih* bistro pripomnil, da dokaz za vernika ni bistven, če vera pomeni brezpogojno verjetje. Dokaz v sebi nosi klico racionalnosti, ki je lahko pozitivna ali negativna, zato je lahko tudi dokaz boga takšen, s tem pa je odprto vprašanje, koliko racionalen premislek o takšni temi prispeva v iskanju izgubljene gotovosti.

*Reševalca ptic* lahko umevamo v tej perspektivi, ki je pravzaprav bila že mnogokrat premeta, to pa vnovič dokazuje, da so tudi takšne teme vedno znova aktualne, in še posebno danes, »v stoletju, ki sta ga zaznamovali relativnost in nedoločljivost, torej načeli fizike in ne metafizike.«<sup>8</sup> V zgodbi *Pogled nazaj*, pogled naprej je mladostni japi tipičen primerek takšnega postmodernega sveta, ki bo sosedni blondinki mimogrede »zamašil odtok ljubezni« (str. 23), čakajoče dekle pa lahko razumemo kot trohico želje po spremembi, po koncu tega neznosnega relativizma, divjega posestva predmetov, ki me opredeljujejo kot nenasitnega porabnika, kajti tik pred tragično

6 Urednik zbornika je bil Tomo Virk.

7 Anzelm, *Proslogion*. V: *O božjem bivanju*, Ljubljana: Nova revija (Poligrافي), str. 11.

8 Milan Dekleva, *Gnezda in katedrale*, Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 1997 (Zbirka Novi pristopi), str. 71.

smrtjo si misli: »Kako malo časa je za mano, kaj vse se mi bo še zgodilo!« (Str. 19) A vendar je njen konec tukaj, ne pretrga zveze z njim; v tem bi lahko videli nemožnost kakršne koli spremembe – gotovost je za vedno izgubljena in vse skupaj drvi navzdol proti neizprosnemu koncu. Toda že v njeni pojavnosti je uresničena možnost, o kateri dobra Deklevova literatura pripoveduje, medtem ko jo ljudje iz mesa in krvi živimo, dihamo, zato je jo lahko tudi spreminjamo (ali pa ona spreminja nas). Tudi osrednja zgodba *Reševalec ptic*, zares najlepša in pretresljiva pripoved (v kratkih stavkih brez vejic) o invalidnem dečku, ki postaja reševalec ptic, reševalec tistega, kar je izgubljeno, zato na koncu, po preobrazbi v ptiča, sklene, da je »sreča ... lahka. Sreča je najlažja stvar, kar sem jih srečal. Zdaj šele bom dober reševalec ptic [sic!].« (Str. 31) V Principih svetlobe želi dekle uresničiti svoje sanje, a ji ne uspe; Za kužno zaveso je katastrofična pripoved o zadnjih sedmih dneh stvarstva; in še bi lahko naštevali, pa bodi dovolj, da bralcu ne bi ukradli vseh užitkov.

*Reševalec ptic* Milana Dekleve je drobna knjižica, ki jo lahko preberete v enem dnevu, a vendar ne priporočam branja v eni sapi (ki tako ali tako zavoljo pomanjkanja koncentracije najbrž ne obstaja). Skromnost je navadno skrita v malem in mirne vesti zatrjujem, da gre za dobro – čeprav na trenutke težko – literaturo, ki v sebi nosi pekel ali nebo. Je kakor utelešenje Prešernovega *Pevca*, ki pozna obe plati resnice naše sedanjosti.

## Julija Uršič *Med teorijo in bralcem*

Aleš Debeljak, *Atlantski most*

Založba Aleph, Ljubljana 1998

Situacija se zdi paradokсна v tistem pomenu, ki sta ga popularizirala metafikcija in postmodernizem: predstavljali bomo predstavitev ali ocenjevali ocene. Situacija torej, ki izključuje relativnost meta-pogleda, sprevračanje resnice in podobno, saj vsak pogled »od zunaj« predpostavlja neskončnost perspektiv pogledov pogleda »od zunaj« in mu je s tem spodmaknjeno mesto, od koder se lahko suvereno izreka. V nasprotju s ponavljanjem »ad infinitum« je metafikcija ponudila tudi možnost ponavljanja, ki odpravlja širjenje v neskončnost, ker se vrača k sebi, princip moebiusovega traku, meta-pogled, ki v svoj horizont vključuje tudi samo točko zrenja, torej samega sebe. Torej.

Stvari lahko postavimo drugače: Debeljakova besedila v *Atlantskem mostu* niso preprosto predstavitev, eseji ali ocene, ampak so – razen zadnjega (*Retorika prostora v prozi Paula Bowlesa*), ki ga bomo stlačili v isti koš, ker se pojavlja v isti knjigi – glede na namen in mesto prve objave predvsem spremne besede. Zdi se, da to že rahlja umetelno spleten začetni voz. Zato kaže o Debeljakovi knjigi razmisliti z vidika spremne besede kot (teoretičnega ali esejističnega) žanra. Če bi izhajali iz sintagme »spremna beseda«, potem bi morali reči, da je to vsako besedilo, ki spremlja objavo kakega dela. Vendar se hitro lahko odločimo, da denimo besedilo na zavihku knjig ali na platnicah – kratko informiranje o delu in avtorju ali marketinško izbrani odlomki iz publicističnih ocen – ki tudi pri nas postaja vse pogostejša oblika »meta-komunikacije« z bralcem knjige, ni spremna

beseda. Osrednji namen kategorije »O avtorju in delu« je fakto-  
 grafski: bolj ali manj na široko predstaviti avtorjev življenjepi-  
 s, bibliografijo, okoliščine, v katerih je delo nastalo, in uveljavljene  
 klasifikacije dela, ki se jim lahko pridruži še kratka interpretacija  
 dela, s tem pa se včasih že približa žanru spremne besede.

Spremna beseda, ki naj bi se seveda naslavljala na bralca, je  
 praviloma organizirana nekoliko drugače, movens njene organizacije  
 pa je ambicija, da ni zgolj informativna, da povzema ne le uradna  
 dejstva, temveč nastopa z mesta kritične distance in je sposobna  
 proizvesti presežno resnico. V tej ambiciji po presežni resnici se  
 skriva vpetost pisca spremne besede med superiornim odnosom do  
 bralca na eni strani: za pisca spremne besede se ne predpostavlja  
 le, da je o kontekstu obravnavanega dela bolje poučen od bralca,  
 temveč tudi, da bo bralcu odprl oči za razsežnosti dela, ki jih bralec  
 sam ni sposoben sprevideti; in podrejenim odnosom do (literarne)  
 vede kot institucije na drugi strani: prispevala naj bi k soustvarjanju  
 teoretskega/zgodovinskega kanona. Pod plaščem čim bolj celostne  
 informacije torej vzdržuje določen prosvetiteljski ali vzgojni mo-  
 ment, pri Debeljaku tako lepo viden, saj nekaterim mislim daje  
 posebno težo s pomočjo kurzive (bralec torej ve, na katerem mestu  
 mora biti posebej pozoren), pravi naslovnik pa je prek ovinka čez  
 bralca v resnici teoretski diskurz.

Na tem mestu se spremna beseda stika z drugo kategorijo  
 besedil, ki komentirajo knjige, s študijo. Od spremne besede se  
 razlikuje po tem, da nastopa z mesta teoretskega diskurza in se nanj  
 tudi naslavlja; igrala naj bi torej teoretsko referenčno vlogo in bila  
 pri tem del akademskega mehanizma. Značilen primer te vrste so  
 spremna besedila k romanom iz zbirke »100 romanov«; pisci so bili  
 pretežno iz vrst literarnih teoretikov, na študiju primerjalne knji-  
 ževnosti pa so bila nekatera uvrščena med študijsko gradivo. Pirjev-  
 čeve študije denimo Balzacovih *Izgubljenih iluzij* ali Cervantesovega  
*Don Kibota* še vedno ostajajo primeri literarnih študij par excel-  
 lence, čeprav je v prvi polovici devetdesetih let revija *Problemi –*  
*Eseji* razglasila nujnost po reinterpretaciji ključnih del svetovne  
 literature. Uveljavitve novega literarnega kanona se je vehementno

lotila na enem najbolj etabliranih mest, s pozivom k alternativnim študijam romanov iz zbirke.

Med pisci redefinijskih študij ni bilo, kot bi morda pričakovali, Aleša Debeljaka, enega od osrednjih nosilcev mlajše generacije literatov, ki je leta 1988 s spremno študijo v zborniku *Ameriška metafikcija* pomagal k slovenski »institucionalizaciji«*»* pojma metafikcija. *Prolegomena za ameriško metafikcijo* je prvo v vrsti kronološko razporejenih spremnih besedil, zbranih v *Atlantskem mostu* (zadnji dve sta iz leta 1997), in bi, če bi sledili zgornji skici spremnih besedil, zastopalo vrsto spremne študije. Vsa druga besedila – drugo je posvečeno Raymond Carverju, tretje *Ameriškemu psibu* Breta Eastona Ellisa, četrto *Bostončankam* Henryja Jamesa, peto Johnu Ashberyju, šesto *Otrokom polnoči* Salmana Rushdieja in sedmo Paulu Bowlesu – so bolj ali manj reprezentativni, skorajda šolski primeri spremnih besed, celo poslednje, ki nima takšnega formalnega statusa, saj je bilo objavljeno v revijalni obliki. Reprezentativni primeri zato, ker z njimi uspeva Debeljaku sintetično združiti raznovrstne komponente, ki naj bi jih spremna beseda vsebovala: faktografske podatke o avtorju, družbeno-zgodovinski kontekst oziroma, z Debeljakovimi besedami, kulturno tradicijo in literarnoteoretsko umestitev avtorjevih del. Dobrodošle so tudi primerjalne analize tako znotraj avtorjevega opusa kot z drugimi avtorji ali literarnimi smermi: metafikcijo vzporeja z modernizmom in išče njune razlike ter jo s tem posredno umešča v postmodernizem (kmalu potem, v *Postmoderni sfingi*, perspektivo obrne in išče njune podobnosti ter pride do spoznanja, da je ameriška metafikcija le radikalizacija modernizma, torej ultramodernizem), pri Carverju opozarja na podobnosti in različnosti s Hemingwayevo kratko prozo, *Bostončankam* daje v Jamesovem opusu posebno mesto med redkimi Jamesovimi romani, ki se ukvarjajo z junaki izključno ameriškega značaja, Elissovemu *Ameriškemu psibu* išče mesto znotraj »literature zla«, Ashberyja prepozna kot most med »newyorško šolo«*»* in evropsko pesniško tradicijo Rimbauda in Lautréamonta, razbira Rushdiejevo odprtost do angleške tradicije na eni in do indijske hibridnosti na drugi strani, Bowlesa pa spoznava za avtorja,

ki se je generiral v okvirih ameriške bitniške generacije, vendar njegova literatura nima korenin v ameriškem, temveč v evropskem literarnem izročilu.

Pri pisanju poskuša biti komunikativen z bralcem, esejističen in ne pusto akademski, obenem pa izčrpen in teoretsko referenčen, to pa mu omogoča tudi izjemno poznavanje obravnavanih topik. Argument več, da je Debeljak pristojna oseba za razlago ameriških oziroma angleško pišočin avtorjev, če hočemo v skupino zajeti tudi Rushdieja, nam postreže sam avtor s podatkom v uvodu, da je več let preživel v Ameriki in je torej »kulturni babilonski stolp« »spoznaval od znotraj« ter se z nekaterimi ameriškimi pisatelji in pesniki tudi osebno družil. Kljub temu ga občasno opazneje zanese v eno ali drugo smer; tako je seveda bolj strogo teoretski v prvi študiji, v obravnavi Henryja Jamesa podaja dokaj natančen družbeno-zgodovinski okvir in se spušča v psihološko analizo junakov, v *Glasovih iz neznane brezimne Amerike: Raymond Carver in umetnost kratke proze* pa je izjemno oseben in od vseh najmanj družbeno-zgodovinsko analitičen. Prav spremna beseda k zbirki Carverjevih zgodb se bere kot prelomnica v Debeljakovem odnosu do umetnosti, s tem pa tudi do pisanja spremnih besed: »Zame bo Raymond Carver namreč vedno pisatelj, ki je s svojim vztrajanjem pri običajnih zgodbah iz življenja običajnih ljudi odločilno utrdil moj ‚novi‘, če že ne spremenil moj ‚stari‘ pogled na literaturo. Bistvo tega pogleda? Dobra, močna literarna umetnina vedno bralca sune v drobovje.« Takšen evforičen vzklik iz leta 1991, ki bi v *Prolegomeni za ameriško metafikcijo* še izzvenel heretično, tri leta potem spravi že v nekoliko širši in racionalnejši okvir: »Razlaga, ki ji je namreč figo mar avtorjeva biografsko-socialna drža in se zato *lege artis* noče zanimati za kulturne in politične okoliščine, v katerih je roman nastal in kakršne tudi vzvratno pomaga sooblikovati, bi bila po mojem mnenju bistveno prekratka.« Čeprav izjava, ki načelno zavrača imanentno interpretacijo, leti izrecno na *Ameriški psibo*, govori tudi o splošnem Debeljakovem odnosu do literarne razlage, ki ne skriva pogojevnosti avtorjeve percepcije literature s sociološko perspektivo.

Podstat Debeljakovih spremnih besed je torej sociološki pristop

do literature, ker pa imamo v *Atlantskem mostu* pred seboj časovni prerez njegovih razprav, lahko v njegovem odnosu do literature razbiramo določeno tendenco od akademske drže proti bolj »življenjskemu« odnosu do umetnosti in sveta nasploh. Prav zadnje besedilo, *Retorika prostora v prozi Paula Bowlesa*, je med vsemi najizrazitejša osebno-zgodovinsko-faktografska mešanica, posebej prijazna do bralca, saj se bere kot kakšna razgibana biografska zgodba. Zdi se, da je sicer pesnik, esejist in sociolog literature Debeljak zrel tudi za pisanje biografije. Vendar bi spregledali pomembno dejstvo, če bi ostali zgolj pri opaženi tendenci. Debeljakova besedila, predvsem tista »po Carverju«, namreč vidno zaznamuje razpetost med, banalno rečeno, teorijo in prakso oziroma med osebno perspektivo »iz življenja« in nadosebno perspektivo znanosti. Ta boj ali spoj dveh načinov ubesedovanja, ki se kaže v omenjenem naslavljanju na »preprostega« bralca na eni strani in teoretični diskurz na drugi, kaže na razdvojenost, z nekoliko pretiravanja bi lahko rekli, shizofreno jedro v žanru spremne besede (in esejistike nasploh), ki ga v drugih spremnih besedilih ni najti in ga zato lahko prepoznamo kot osnovni razločujoči princip. Iz te perspektive bi se lahko poigrali z naslovom knjige kot s premeščeno metaforo; povezava med duhom kontinentalne Evrope in anglosaksonskim izročilom, tako kot naslov v uvodu razlaga avtor, se kaže kot shizoidna, a kreativna razpetost med dvema možnostma.

Knjiga *Atlantski most* kot zbir že objavljenih besedil, ki jim avtorjev uvod post festum najdeva razloge, da so natisnjeni skupaj tudi v knjigi, priča, da je Debeljakovo posredovanje sodobnega literarnega dogajanja, natančneje, sodobnih literarnih tokov pri nas odigralo veliko vlogo. Zato za konec dajemo v premislek njegovo izjavo, ki sta mu jo po vsej verjetnosti določila »perspektiva iz življenja« in »naslavljanje na preprostega bralca«: »Le tisti, ki ne padajo vznak ob formalno-nevtralnem posnemanju učiteljeve umetnosti kot skrajnem dometu svojega pisanja, lahko upajo, da bojo tudi dejansko našli svoj glas, ne glede na modne trende, univerzitetne usmeritve in naraščajoče predvidljiv okus literarnih agentov in založnikov.«

## Gregor Podlogar *Pogled od zunaj*

**Hanif Kureishi: BUDA IZ PREDMESTJA**

Prevedel Miha Avanzo; spremna beseda Zdravko Duša  
Cankarjeva založba, Ljubljana 1999 (Zbirka XX. stoletje)

Na začetku 20. stoletja je angleški pisatelj Rudyard Kipling napisal prvi veliki roman o temni lisi otoškega Imperija z naslovom *Kim*. Eksotična pripoved o kolonialni Indiji, ki je belemu človeku pomenila zibelko pravljič in razkošje nerazumskega. Nekaj desetletij potem, ko se je otoški Imperij že zrušil in sta Indija in (vzhodni in zahodni) Pakistan postala samostojni državi, se je zgodil selitven preobrat. Indijci so začeli množično prihajati na Zahod. Imperij je v zameno kolonialističnim ranam Indijcem in Pakistancem podaril državljanstva in jim omogočil življenje na Otoku. Med selitvama *belib* in *temnopoltib* pa je bila ena bistvena razlika: Indijci so bili v drugačnem socialnem, družbenem in zgodovinskem položaju. Namreč v Britanijo so prišli iskat delo in zaslužek, nikakor pa niso prišli na osvajalski pohod.

Kmalu so se pojavili prvi rodovi priseljencev, ki niso imeli z državo, v kateri so bili rojeni njihovi predniki, ničesar skupnega, razen barve kože, seveda. Zato so priseljenci v *Kraljestvu pristranskosti* vedno ostali priseljenci, ne glede na to, ali so se rodili na Otoku ali ne, ne glede na to, ali so odraščali ob isti glasbi, istih drogah, hodili v isto šolo, dihali isti zrak. Ne glede na to! Barva kože je bila znamenje drugačnosti, kljub premišljevanju junakov: »*Če torej želim svoji osebnosti dodati tudi košček indijske preteklosti, si jo moram pač na novo ustvariti.*«

V tem kontekstu se strinjam s Salmanom Rushdijem, ki je neke



omenil, da ne obstaja literatura britanske zveze držav. Gre za različno literaturo, predvsem po pogledu na svet in doživljanju resničnosti. Vsakdo je označen z barvo kože ne glede na to, kje živi. In tako tudi drži, da je vsako pisanje politično pisanje, boj za (ohlapno) identiteto, angažma in upor.

Leta 1990 je v Britaniji izšel roman o priseljencih in njihovih socialnih težavah z naslovom *Buda iz predmestja* (*The Buddha of Suburbia*). Napisal ge je v Kentu rojeni pisatelj, scenarist in esejist Hanif Kureishi. Uspeh je bil neizbežen, saj je bilo njegovo ime že vpisano v orbito mednarodne umetniške slave. Leta 1984 je Kureishi posnel film *Moja lepa pralnica* (*My beautiful Laundrette*), ki je bil nominiran za oskarja za najboljši scenarij. Drugi scenariji za filme, kot sta na primer *Sammy in Rosie se povaljata ali London me ubija*, so prav tako obarvani s socialno tematiko in pomenijo opozicijo tistim filmom, ki jih je v osemdesetih in devetdesetih snemala gonilna nacionalna britanska kinematografija z Emmo Thomson na čelu. *Buda iz predmestja* je bil Kureishijev pripovedni prvenec, nagrajen z Whitbreadovo nagrado za najboljši prvenec leta 1990 in številnimi laskavimi kritikami. BBC je leta 1993 odkupil pravice in po romanu posnel nadaljevanko v štirih delih, ki smo jo lahko videli tudi pri nas na malih zaslonih. Po *Budi iz predmestja* so izšla še dela: *Črni album* (*The Black Album*), zbirka kratkih zgodb *Ljubezen v tožnem času* (*Love in a Blue Time*) in zadnji, kratki roman *Intima* (*Intimacy*).

Zadnje delo je nekoliko drugačno od Kureishijevega dosedanjega pripovednega opusa, saj je ta predvsem govoril o priseljencih, drogah, socialnih vprašanjih, pop kulturi itd. S tovrstno vsebino je Kureishi vsekakor inovativen in svež, poln neobremenjenih literarnih domislic, začinjjenih s prijetnim humorjem. Kureishi v *Intimi* ni dosti drugačen, je zgolj bolj oseben – kot pove že naslov dela –, bolj razmišljujoč in poglobljen. V tem romanu raziskuje čustvena stanja moškega v srednjih letih, ki zapušča ženo in se seli k ljubici.

Če bi se moral odločati, kateri Kureishijev roman bi najraje vzel na samotni otok, bi gotovo vzel *Budo iz predmestja*. Zato, ker je ta

izmed vseh Kureishijevih romanov najbolj iskren, in zato, ker povzema vse teme, ki jih je pisatelj kasneje razpredal v svojem pripovednem opusu, tudi *Intimo* na neki način.

Delo *Buda iz predmestja*, ki je bilo prvotno natisnjeno kot kratka zgodba, kasneje pa je iz nje nastal roman, je kompleksna pripoved o ljudeh iz južnega dela Londona v burnih sedemdesetih letih. Osrednja zgodba o očetu Haroonu in sinu Karimu se prepleta skozi manjše zgodbe, ki roman razvejajo in mu dajejo kozmopolitsko naravo. Prek lika očeta, lokalnega Bude, ki prijateljem in znancem prodaja duhovnost stare Indije, Kureishi analizira probleme priseljenstva, raziskuje značilnosti družbenih razredov in vzpostavlja kritiko družbe, predvsem njeno duhovno izpraznjenost. Prek lika sina, izgubljenega mladeniča, ki išče identiteto v labirintu sodobne družbe, sta predstavljena stvarnost sedemdesetih in življenje mladih v tem času: pop kultura (ki jo označuje predvsem rockovska glasba), liberalni odnos do spolnosti, droge, različni politični aktivizmi, komune itn. Prek obeh likov se zrcalijo problemi priseljencev. Tako oče kot sin se razlikujeta od sonarodnjakov po tem, da nista zavezana tradiciji tako, da bi jo prezirala, nasprotno, Haroon jo močno spoštuje. Še več, v njej vidi tisto, kar manjka sodobni družbi: »*In da je družba, ki ste jo ustvarili na Zahodu, najbogatejša družba v zgodovini človeštva. Imate denar, ja, in imate korita za pomivanje posode. Obvladujete naravo in Tretji svet. Obvladujete pravzaprav vse. In neverjetno ste razvili znanost. Imate bombe, da se lahko počutite varne. A vendar vam nekaj manjka.*« Manjka namreč duša.

Čeprav je roman napisan s prvoosebним pripovedovalcem Karimom, je lik Haroona tisti, ki razkriva celotno paleto nastavkov zgodbe romana. Že prvi zaplet, ko Haroon skupaj s sinom Karimom zapusti ženo in mlajšega sina Allieja, izpostavlja dvojnost zgodbe: na eni osebna plat, ki opisuje samopotrditev in krivdo očeta, na drugi strani pa želja po družbeni uveljavitvi, ki jo pooseblja njegova ljubica in kasneje, kot se izkaže na koncu romana, druga žena, belopolta Eva. Poudarek na beli polti ni odveč, saj le-ta brez dvoma

pomeni tisto zagotovilo, ki priseljenca sploh lahko katapultira v višji družbeni razred in mu tako omogoči tudi večjo uveljavitev. Čeprav je pri Haroonu pomembnejše to, da Eva pomeni zavetišče in poligon za sprostitev njegovih razglabljanj. Eva je, v nasprotju z ženo, izobražena in ambiciozna.

Kureishi je dal večji poudarek drugi plati in se prek te zgodbe lotil britanskih družbenih razredov in znotraj teh analize odnosov, ki pri tem nastajajo. Drugi del romana, ki nosi naslov *V mestu*, je simbol nekakšnega napredovanja v družbi. Haroon in Eva zapustita predmestje in tako za seboj pustita tudi prijatelje in znance. Gre za nekakšno družbeno logiko napredka: ko si v mestu, se družiš z drugimi ljudmi, drugače se oblačiš, drugače govoriš, drugače se obnašaš. Skratka, v mestu je drug svet z drugimi pravili in drugimi ljudmi. Navsezadnje, ko si v mestu, ko mestu pripadaš, zapustiš označenost z barvo kože, kolikor to sploh lahko storiš.

Zgodba z indijskim muslimanom Anwarjem pomeni drugo plat kovanca. Anwar posebja tisti sloj priseljencev, ki verjame v tradicionalne vrednote le toliko, kolikor jih vidijo drugi. Svoji hčeri Jamili po vzoru prednikov priskrbi moža Changeza iz Bombaja. Pod pritiskom očeta Jamila, katere miselni svet je podoben Karimovemu, pohabljenega Changeza sicer vzame za moža, vendar to ostane zgolj na papirju.

Changezov lik v romanu je pomemben. Karim po srečnem naključju in s pomočjo očetove ljubice Eve dobi vlogo v nepomembni igri. Ta ga privede do druge, pomembnejše igre s pomembnim in znanim režiserjem Pykom. Vloga, ki naj bi jo upodobil, je vloga priseljenca. Ker je vsak igralec prepuščen, da izbere svoj lik, se Karim odloči, kljub moralnemu mačku in prvemu spodletelemu poskusu, za upodobitev lika Changeza.

V tej upodobitvi lika se zgodi ključni del romana. Karim sebe kot priseljenca pogleda od zunaj: stopi iz sebe in se ugleda v drugačni poziciji, ki je, na sledi graditve vloge v gledališču, podobna poziciji belca. Kureishi je gledališče izbral namerno. Gledališče je namreč tisti živi medij, ki najbolj neposredno govori o življenju

posameznikove vpetosti v družbo. Vendar Kureishi gre še dalje in zgodbo privede do katarzičnih razsežnosti. Ob gledališki predstavi se Karim zaplete v ljubezensko zgodbo s soigralko Eleanor. Kljub strastni ljubezni se na nekem gostovanju izkaže, da je bila ta ljubezen načrtovana, da je, tako kot scenarij gledališke predstave, nastala pod taktirko Pykove dobro premišljene zgodbe. Na tem eksistenčnem robu glavnega (anti)junaka Karima ni prostora za nikogar več. Karimu ne preostane nič drugega kot srečanje s samim seboj. Šele na tem mestu pa ugotovi, da je najvišja oblika svobode v razpoložljivosti. Kureishijevo pisanje se tukaj ne razlije v čustvene ali sentimentalne razmisleke o bistvu življenja, o smrti ali čem podobnem, ampak se komorno sprosti na začetek. Karim se namreč kot moralno in eksistenčno prečiščen priseljensec odloči, da se vrne nazaj v svojo kulturo in svoje okolje, ki mu daje vsebino. S tem pisatelj roman razpne čez dva pomembna razmisleka o priseljencih. Na eni strani sprejeti tisto, kar je in kakor je, na drugi strani pa se ravno s tem »tako pač je« pojavi drugačnost kot posebnost. To je pravilen in nevsiljiv odgovor na pogled od zunaj.

Največja kakovost dela *Buda iz predmestja* in tudi preostalega Kureishijevega opusa je, da ni moralistično v pomenu pridigarstva. Čeprav njegovo pisanje raste iz nemoči in jeze, ki prikrito spominja na kakšno pankovsko glasbo, je v osnovi še vedno realistično. In to zato, ker sta v ospredju vedno neposredno spoznanje in logika »tako pač je«. Toliko je Kureishi posnemovalec dogajanja in toliko bo *Buda iz predmestja* ostal. Če ne drugega kot izredno berljiv in zanimiv dokument časa.

# ROBNI ZAPISI

**Tomaž Akvinski: IZBRANI FILOZOFSKI SPISI.** Prevedli Pavel Češarek ... et. al.. Izbral, izrazje uskladi in spremna besedila ter razlage v opombah in glosariju napisal Janez Juhant. Družina, Ljubljana 1999 (Zbirka Tretji dan; 12).

Pred seboj imamo prvo pravo slovensko knjižno izdajo dominikanka Tomaža Akvinskega, ki je združeval, razlagal, »pojmovno uredil in sistemsko utemeljil« v svojem času prepletena, a na prenekaterih izključitvah utemeljena izročila judovske *zaveze*, poganstva (predvsem v pomenu grške filozofije, pa tudi rimskega kulturnega pri-spevka) in seveda krščanske *nove zaveze*. Pisanje *sume* je spremljala želja, da bi ta postala sistem verskih resnic oziroma »katalog razum-sko preverjenega znanja«, katerega temelj je vera; zato je morala filozofija, ki je sicer v pomoč umu pri utrjevanju na veri utemeljene stvarnosti, postati njena »služabnica«. Filozof namreč po navadi začne s končnimi stvarmi in konča z Bogom, teolog pa narobe začne z Bogom in konča s končnimi stvarmi. Gre torej za dva različna načina poti do resnic in pogledov nanje, to pa je tudi pomembnejše od prvotne razlike v predpostavkah glede na njihovo vsebino. Pri tem je za Akvinskega in njegovo »racionalno razčlenitev razmerij« med človekom in Bogom posebej pomembno to, da je »vse naravno utemeljeno v Bogu in človek prek naravne izkušnje z umom dojame Boga kot Začetnika sveta«. Vendar to ni aristotelski bog kot poslednji *negibni gibalec* ali negibno filozofsko počelo, temveč Bog kot Temelj vere, »ki pa je istoveten s tistim, kar um po navadi spozna za temelj sveta«. V tem je tudi srčika sinteze vere in razuma. Zato je Bog obenem tudi tukaj, pri vsaki stvari, pri vsakem bitju, njegova sled je vidna na vsakem koraku, šele tako je resničnost dojeta v vsej

svoji polnosti. Zaupanje Bogu torej samo še poveča željo po delovanju v vidnem svetu, njegovem ujetju in »razodevanju«, skratka verivanj ... *Pri vsem gibanju, spremembi, minljivosti pa vendar opazimo tudi telesa, ki se ne gibljejo, po navadi delujejo na enak način in se zdijo neminljiva* ... Velikega teologa-filozofa torej lahko porabimo tako, da znova skupaj zaživita oba (teološki in filozofski) razločena argumenta in se spet srečata dve drugačni, a sekajoči se poti. (Primož Čučnik)

**Enrico Brizzi: JACK FRUSCIANTE JE ZAPUSTIL SKUPINO.**  
Prevedel Aleksa Šušulić. Cankarjeva založba. Ljubljana 1999  
(Zbirka Najst).

Uspešnica mladega italijanskega študenta Enrica Brizzija je končno dosegljiva v slovenskem jeziku. Zgodba, napisana v pristnem mladostnem jeziku, včasih kar v slengu ali žargonu bolonjskih dijakov, pripoveduje o odnosu dveh najstnikov, »starega« Alexa in prikupne Aidi, ki se rojeva, raste in (ne) konča skozi celoten pripovedovalni čas. Sicer ne gre za tipično ljubezensko zgodbo ampak za nekaj, kar gre »čez«, kot se junak večkrat izrazi o tem odnosu. Brizzi je znal v svojem delu spretno izkoristiti stvarnost najstniškega sveta, to je razvidno predvsem iz jezika in fabule, ki si jo je izbral. Poleg tega pa je bralcem jasno, da je avtor opisovani svet dodobra že (s)poznal, saj je naracija originalna in doživeta. Zato nam je jasen tudi poseben status pripovedovalca, prisotnega v samem avtorju, ki v prvi osebi pripoveduje o Alexu in njegovih dogodivščinah ter spleta v tekst še niz osebnih komentarjev in citatov iz širšemu občinstvu znanih del, kakor sta npr. *Mali princ* in *Jonathan Livingstone, galeb*. Ravno tako so zanimivi utrinki, ki jih protagonist podaja iz svojega *magnetnega arhiva* in nam pričajo o njegovih notranjih občutjih. Knjiga, ki je v Italiji doživela izjemen uspeh (po njej je bil posnet tudi film), se v domiselnem prevodu kaže kot suvereno literarno delo, s tehtno psihologizacijo oseb in notranjo pripovedovalno napetostjo ter z žlahtnimi poetskimi odstopanji, ki zgodbi nadejajo poseben čar. (David Bandelli)

**Michael Crichton: JEDCI MRTVIH. DZS, Ljubljana 1999 (Zbirka Prvinski nagon).**

Roman naj bi bil razburljiva pustolovščina iz vikinških časov. V njem arabski popotnik Ibn Fadlan iz 10. stoletja v kvazidokumentarnem, nekakšnem antropološkem slogu opisuje svoje bivanje, videnje in dogodivščine pri skandinavskih Vikingih in njihov spopad s »črno meglo«. Crichton začinja pripoved s citatom starega arabskega pregovora, da je »zlo staro«. Vemo, da se rad poigrava s temami fosilov. V *Jurskem parku* se pojavijo težave, ko znanstveniki oživijo dinosavre, zlo pred človeško zgodovino, tako da sintagma »živ fosil« dobi nov pomen. Torej ni nič presenetljivega, ko se tudi v *Jedcih mrtvih* izkaže, da so ta strašljiva in zla »črna megla« pravzaprav neandertalci, nekakšni »živi fosili«, zlo predčloveške zgodovine. Na žalost pa je to ena redkih zanimivih idej v knjigi, ki je sicer polna opisov požrtij, pijančevanja in vsesplošnega kopuliranja. Ravno to pa je Crichtonov veliki »dosežek«, namreč da je te teme, ki so zanimive že same po sebi, predstavil na tako izjemno dolgočasen in dolgovezen način, da se bralec le stežka prebija skozi pripoved. Ljubiteljem Vikingov in njihovih junaštev toplo priporočam, naj raje vzamejo v roke povsem običajno zgodovinsko knjigo, saj so zgodovinska dejstva daleč razburljivejša od Crichtonove knjige. (Barbara Potrata)

**Bojan Godeša, Ervin Dolenc: IZGUBLJENI SPOMIN NA ANTONA KOROŠČA. Nova revija, Ljubljana 1999.**

O Antonu Korošču vsakdo ve vsaj toliko, kolikor mu je ostalo iz šolskih klopi, vsakdo se bo ob njegovem imenu spomnil vsaj tega, da je bil ta duhovnik veliki slovenski politik obdobja med svetovnimima vojnama, notranji minister in predsednik vlade. Kdo se bo spomnil še marsičesa drugega, kar je o njem morda kdaj prebral, in verjetno je bolj malo tistih, ki so o njem brali pozitivne zgodovinsko-politične sodbe. Do nedavnega mu zgodovinopisje ni bilo pretirano naklonjeno, zato je v tem pogledu pričujoča knjiga kar dobrodošla sprememba. *Izgubljeni spomin na Antona Korošča* je

namreč nekoliko razširjena objava rokopisa Ivana Ahčina, predvojnega urednika *Slovenca* in človeka, ki je imel veliko priložnosti spoznavati in opazovati Antona Korošca z vseh njegovih plati. Ahčina je neprikrito občudoval in si je zadal nalogo spisati njegov življenjepis. Tega mu sicer ni uspelo popolnoma dokončati, je pa tisto, kar je naredil, po pol stoletja najden, dragocen dokument o Korošču, njegovi osebnosti, miselnosti in delovanju, a hkrati tudi o ljudeh okoli njega in času, v katerem je živel. Ahčin kot življenjepisec sicer ni brez slabosti, celo kar dosti jih ima, a ker so očitne, razkrivajo več, kot če bi se trudil prikrivati simpatijo do Korošca in njegove politične usmerjenosti. Ob tem, ko se zna pomuditi ob anekdotičnih podrobnostih, ne zanemarja političnega ali čisto osebnega komentarja in večkrat mu miselni tok uide tudi kar daleč od rdeče niti. V pripoved vpleta ljudi in dogodke, ki današnjemu nepoglobljenemu bralcu ne povedo dosti, zato so toliko dragocenejše opombe s kratkimi razlagami, včasih tudi popravki napačnih navedb, ki sta jih dodala podpisana avtorja *Izgubljenega spomina*. Zelo dobro sta rešila tudi nekaj čisto tehničnih zagat pri spreminjanju rokopisa v tisk. Nemara pa ne bi škodilo, če bi si – kajti takih knjig ne izdajajo prepogosto – privoščila nekaj več avtorskega prispevka; ni zelo verjetno, da bi se jima zgodilo tisto, kar se je Jerneju Kopitarju, ko ga je z objavo Brižinskih spomenikov prehitel Vostokov. Dolenčev prispevek o dosedanjem pisanju o Antonu Korošču je nastavljen odlično, dobro bi ga bilo le primerno razširiti, tako kot na nekaterih mestih tudi je, da bi prerasel naštevanje s skopimi komentarji. Toda kljub vsemu ni dvoma, da je ta knjiga zelo dobrodošla na repertoarju (morda celo počitniškega) branja humanista, saj ne vzbuja zaman primerjave z ne tako davnimi življenjepisi Josipa Broza – tudi te bomo verjetno čez nekaj desetletij z zanimanjem brali, takrat seveda z drugačnimi očmi in drugačno vrednostno tehtnico kot pred dobrim desetletjem ali dvema. **(Brane Jerman)**



**Herman Hesse: POTOVANJE. Prevedla Stanka Rendla. Cankarjeva založba, Ljubljana 1999 (Zbirka S poti).**

Herman Hesse mi je načeloma ljub, celo drag pisatelj. Ko sem v gimnazijskih letih, pregnetenih z mladostno ambicioznostjo, kovala svoje visokoleteče poklicne načrte, me je, na primer, njegova zgodba *Pod ojesi* brzdala v faetonskih poletih domišljije in zagrete študioznosti. V kasnejših letih, ko sem marsikatero karieristično misel ovrгла, mi je poduk njegove pripovedke znova rabil kot izgovor, češ, nič ne de, če nisem uspela, saj je bolje biti poklicno skromen ,nego lud'. Hesse torej ni bil zgolj moj literarni vodnik skoz mladostniški čas, temveč delno tudi moj vzgojitelj in tega me vse do danes ni bilo sram priznati. Zato sem z veseljem vzela v roke prevod njegovih zapiskov *Popotovanje*. A zanos mladostne nostalgije in daljne ljubezni do Hessejeve besede je že po prvih straneh uplahnil. Namesto literariziranega merjenja geografskih razdalj se bralec sooči s pisateljevim popotovanjem po njegovi lastni duši. Zunanje okolje tako pravzaprav sploh ni pomembno, saj je Hessejevo pisanje prepojeno z osebnimi čustvovanji, to pa samo po sebi seveda še ni slabo. Toda njegova čustva so izražena v slogu najbolj neposrednega najstniškega dnevnika, radost se meša z otožnostjo in depresijo, brez izrazitejših, zgolj biometeoroloških odzivov na šepet novih pokrajin, brez simbolizirane, metaforične govorice popotniške duše. Lirizirane izpovedne pesmi, ki sledijo posameznim vpisom v Hessejeve zapiske s potovanj, pa so izpisane tako srednješolsko okorno, da človek kar ne more verjeti, da je naivna pesniška govorica prisotna že v izvorniku. Pa se nesrečni bralec prepričuje, da je spodleteli pesniški nagovor nanj zadeva nerodnega prevoda. A največji presežek Hessejevih popotnih zapiskov je spoznanje, da je bil pisatelj prejkone zgolj vase zazrt popotnik in seveda precej slab pesnik, saj ga dejansko noben prevod ne bi mogel tako poenostaviti ali celo pokvariti. (Ignacija J. Fridl)

**Ted Hughes: Birthday Letters. Farber and Farber, London 1998.**

Gre za pesniško zbirko, ki je povsod po svetu dodobra pretresla tako bralstvo kot tudi kritike (med drugim je bila knjiga nagrajena z Whitbredovo nagrado za knjigo leta 1998). Namerno sem uporabil pretresla, saj je knjiga Hughesov odgovor na vse govornice, povezane z vpletenostjo pri samomoru njegove prve žene Sylvie Plath. Pesmi, ki so nastajale skoraj trideset let, niso preprosto naštevanje opravičevanj. Ne, gre za čisto poezijo, ki z nikomer ne obračunava, ampak je zavezana sama sebi oziroma življenju in spominu. Je pa ta poezija brez dvoma drugačna od tiste Hughesove poezije, ki jo na primer poznamo iz zbirke *Vran* (in ki jo imamo zdaj tudi v slovenskem prevodu). Podobe živali so tukaj zamenjale podobe vsakdanjega življenja. Le-te se iztekajo v drobne anekdote, ki razkrivajo podrobnosti zakonske zveze. Pesmi so strukturirane po eni strani narativno, po drugi so osebne, izrazito zavezane izkušnjam. Jezik je težji in počasnejši. Ritem obvladuje preproste besede. Skratka, gre za pesniško zbirko, ki jo lahko bere vsakdo. V obsežnem Hughesovem opusu *Pisma za rojstni dan* vsekakor pomenijo vrhunec njegovega ustvarjanja, vsaj zato, ker so pogovor človeka s človekom. Mar ni to največ? (Gregor Podlogar)

**Ryszard Kapuscinski: CESAR. Prevedel Niko Jež. Cankarjeva založba, Ljubljana 1999 (Zbirka S poti).**

Pisec-pripovedovalec v tem nekoliko nenavadnem potopisu po Adis Abebi in okolici obiskuje tiste, kot pravi, »ki so poznali cesarjev dvor«. S tem pa si pridobi množico glasov-pripovedovalcev, nekdanjih ljudi palače, pomembnih, manj pomembnih ali pa popolnoma nepomembnih pričevalcev, teh, ki niso končali pred eksekucijskim vodom, zbežali v tujino ali bili zaprti in pozabljeni v podzemskih ječah te iste palače ... Vendar se ti še vedno bojijo odkriti svojo identiteto, zato jih ne sme opisovati, saj bi jih tako lahko izdal, iz njihovih pripovedi lahko splete »le resnično« zgodbo o vzponu in padcu cesarskega dvora in o velikem Haileju Selassieju, ki je sicer vse do smrti (ob pomoči najzvestejših služabnikov, čistilcev) verjel,

da je cesar Etiopije. Iz kratkih piščevih vstopov izvemo torej nekaj malega o krajih in okoliščinah, v katerih so se znašli ljudje, ki jih je obiskoval, za inicialkami pa lahko prepoznamo njihove individualne usode, spletene le v odnosu do Cesarja, glavnega junaka pripovedi. Izza posameznih zgodb, ki se vrtijo okoli tega središča, torej prenikata logika moči, despotske oblasti in prizadevanje zvestih služabnikov, da bi v tej cesarski vsepozornosti tudi sami zbudili kanček zanimanja. Vendar se slej ko prej izkaže, da je njegov vzpon nekaj, kar si lahko »v pripovedi« lastijo tudi sami, prav tako kot je njegov padeč obnem njihova katastrofa; da gre torej za nenehno medsebojno odvisnost. Brez cesarja niso nič, tako kot tudi cesar ne brez njih, a njihova zamenljivost je, v primerjavi s cesarjevo vsemočnostjo in edinstvenostjo, skoraj strašljiva. Kapuscinskemu, ki je *Cesarja* kot podlistek objavljajal v poljskem časopisju, je tako mimo budnih oči cenzure uspelo prethotapiti prepovedano temo »totalitarne oblasti«, sicer spretno zavito in preneseno na spletke nekega eksotičnega dvora, poleg tega pa še mojstrsko »stilizirano«, saj iz pripovedovalcev »propadajočega imperija« v drugem delu knjige vse bolj bruha tista gombrowiczewska forma izčrpanosti in naveličanosti, (ironične) distance do vsega brutalnega in nerazumljivega, včasih grotesknega, drugič absurdnega zgodovinskega dogajanja, ki ga bo neizogibno povozil čas. Kapuscinskemu je tako v preobleki »objektivnega« časnikarja in potovalca, a obenem izgnanca, uspelo preskočiti iz reportaže v literaturo, ki zna zamešati meje med resničnostjo in fikcijo, zato se ne gre čuditi tistim, ki so v pisanju videli nevarnost, ali tistim, ki se danes sprašujejo, kaj od vsega tega se je zares zgodilo. (Primož Čučnik)

**Danilo Kiš: GROBNICA ZA BORISA DAVIDOVIČA. SEDEM POGLAVIJ SKUPNE PRIPOVEDI.** Prevedla Ferdinand Miklavc in Mojca Mihelič, spremno besedo napisal Andrej Blatnik. Mladinska knjiga, Ljubljana 1999 (Zbirka Klasiki Kondorja, 28).

Neke noči »so trije možje govorili o pravici, svobodi, proletariatu, ciljih revolucije, vsi penasti so dokazovali svoja prepričanja ...«

(str. 27). V podpalubju majhnega parnika so odmevale velike besede, genialno vtakane v življenjske usode žrtev stalinističnih procesov, ki so na svojih prsih v zanosu domišljije in idealizma vzgojili uničujočo hidro. Njihove zgodbe so pretresljivo upodobljene v zapleteni freski *Grobnice za Borisa Davidoviča*, v mreži razpoznavnih in prikritih citatov, ki črpajo iz virov resnično uresničene preteklosti ter borgesovske ideje o ponavljanju zgodovine. In kakor je v *Enciklopediji mrtvih* zapisana vsaka podrobnost slehernikovega življenja, tako je tudi *Grobnica* v posodobljenem slovenskem prevodu portret posameznikovega boja za njegovo lastno usodo, kot je zapisal Andrej Blatnik v spremnem premisleku. Zavaljo takšnega nerealističnega pripovednega postopka pa se je ob izidu leta 1976 razplamenela huda polemika, ki je Kišu očitala lepljenko citatov, celo literarno tatvino; napadi so bili, čeprav je šlo za povsem literarno vprašanje, ostri in marsikdaj žaljivi, zato ni naslov knjige *Treba li spaliti Kiša?* Bora Krivokapića nič nenavadnega ali nepričakovanega, to pa vnovič dokazuje nedokazljivost visokoleteče misli o avtonomiji – literarne – umetnosti, ki ne more obstajati zgolj sama na sebi, temveč je njena usoda dejavno vključena v dogajanja zunaj nje. Čeprav je Kiševa umetnina velik književni spomenik, je zaradi mnogih napadov v očeh nekaternikov pridobila ali izgubila pri ugledu. In če ideja avtonomije zares ne velja, ni zares nič več nadčasovnega, »večnega«, ki bi nosilo Kiševo delo na krilih slave; kljub vsemu pa je – ker gre za odlične zgodbe – dovolj trdnega, da v času »relativiziranja vseh resnic« slika gotovost in harmonijo našega življenja, ki nam manjka. Ob premišljevanju o *Grobnici za Borisa Davidoviča* mi prihaja v misel tudi lepa Jančarjeva novela o Joyceovem učencu iz *Priказni iz Rovenske*. Sorodnost v slogu in vsebini je opazljiva že od daleč, v obeh primerih pa se potrjuje žalostna, a neizprosna resnica, da revolucija zares žre svoje otroke. (Andrej Koritnik)

**Anton Martin Slomšek: PET BASNI. Ilustrirala Andreja Peklar. DZS, Ljubljana, 19. september 1999.**

Pravkar blaženi se predstavlja z izborom svojega mladini namenjenega pisanja. Prva basen: miška zaradi sladkosnedosti obtiči v loncu. »*Kakor ujeti miški se godi mladini, ki se razvadi v mladib letih.*« Druga: muhe se napokajo, napijejo in pocrkajo. »*Tako se ljudem godi, katerim nikoli zadosti ni.*« Tretja je znana zgodba o lisici in ježu in tu je začuda sirota dobita, nauk pa gre v drugo smer: brezobzirnost je nagrajena. Četrta: mama postrv prepove svojim hčeram, da bi se odmikale od domače luknje. Preživi samo najmlajša, ki jo uboga. »*Tako se godi otrokom, ki ne ubogajo radi svojih staršev. Peklenski som zapeljivosti jih požre.*« In še peta: ker se pišče ne zateče naglo pod materine peruti, ga kragulj požre. »*Tako se godi vsem, kateri ne ubogajo očeta in matere. Hudobni svet jih zgrabi in pogubi.*« Ilustratorica bi zaslužila kako manj didaktično besedilo. Tuji (ne le zahodni) založniki v svojih ponudbah za otroke konec 20. stoletja učijo spoštovanja različnosti, recimo strpnosti do drugih kultur in enakovrednosti enostarševskih družin, ne pa pokornosti avtoriteti; tovrstne teme prepuščajo specializiranim verskim založbam. Starši, ki bodo svojim otrokom brez slabe vesti izročali te »*nevsiljivo poučne, s staro modrostjo prežete drobtinice*«, morda celo zato, ker si drugače ne znajo pridobiti avtoritete, potrebujejo terapevtsko pomoč. (Zdenka Hribar)

**O BOŽJEM BIVANJU. Uredil Tomo Virk. Nova revija, Ljubljana 1999 (Poligrafi, št. 11-12).**

Zbornik uvaja urednikov kratki uvod o stanju duha v času *metafizičnega nihilizma* in o potrebi »po zagotovitvi čim bolj oprijemljive in zanesljive resnice, po iskanju trdnega dokaza, da bi razmajani svet znova napolnili s smislom«, katerega del je tudi iskanje trdnega dokaza o božjem bivanju. Sledijo novi del prevoda Anzelmovega *Proslogiona*, tj. tako imenovanega ontološkega dokaza, in sodobni odziv nanj; ter razprava Jeana Luca Mariona *Ali dokaz izbaja iz ontologije*, ki se navezuje na način dokazovanja božjega

bivanja v Descartesovih Meditacijah. Paul Ricoeur pretresa biblijske predhodnike ali vire Anzelmovega dokaza, predvsem *hebrejskega*. Gorazd Kocijančič pa v spisu *(Do)kazati očitnega* prikazuje načine utemeljujočega govora o Bogu pri zgodnjekrščanskih apologetih, torej v času, ko je bilo krščanstvo še »novo«, preganjano in nerazumljeno. Še en (odličen) tekst J. L. Mariona *Dvojno malikovalstvo* se umešča v prostor sodobne debate o *ontološki diferenci* in se postavlja v odnos oz. kritično napetost do slovitega Heideggrovega *mišljenja biti*. Prvi del pa sklepajo še trije domači avtorji, in sicer Anton Stres s prispevkom »*Dokazovanje*« *Boga ali njegovo razkrivanje*, Marko Uršič s *Pojmom Boga stvarnika v sodobni kozmologiji* ter Alojz Ihan s prispevkom *O dokazih božjega bivanja*. V drugem delu, ki se nekoliko oddaljuje od glavne teme, pa se je skupaj znašlo nekaj tekstov, ki se tako ali drugače ukvarjajo z *božjo navzočnostjo*, tako kot skuša nakazati mednaslov. Uvaja ga nekoliko literarnejši zapis Igorja Škamperleta z naslovom *Pomladne meditacije*. Sledita članek *Bog kot svetloba pri Pavlu Florenskem* Antona Jurca in prevod zapisa z naslovom *Nebesna znamenja* istega avtorja Florenskega, misleca iz časa srebrne dobe Rusije, matematika, fizika, filozofa, teologa, izumitelja v eni osebi. V nadaljevanju o vprašanju budistične filozofije in vprašanju etike v znameniti knjigi *Kaj je religija?* sodobnega japonskega filozofa Keijija Nishitanija piše Lenart Škof. To je obenem eden redkih prispevkov, ki se v našem prostoru resno (in ne le prek »naključno« *izbranih angleških ali nemških prevodov*) ukvarja s filozofijo budizma, ki je z Nishitanijem vzpostavila enakopraven dialog z zahodno filozofsko mislijo. Pričujočo številko, ki se umešča tako na filozofsko kot teološko polje, svoje mesto pa najde tudi v prostoru primerjalne religiologije, sklepa literarnozgodovinska analiza Vida Snoja *France Prešeren in sekularizacija biblije*. (Anja Dremelj)







## *Spoštovani!*

Literatura prazni skladišče. V omejenih količinah so na voljo še naslednje številke, ki Vam morda manjkajo na polici:

5 (sodobna ameriška poezija), 7 (sodobna vzhodnonemška proza), 10 (sodobna južnoameriška poezija), 11 (sodobna arabska poezija), 13 (slovenski roman), 14 (virtualna resničnost), 15 (eseji o mladi slovenski prozi), 16 (Klaus Mann, Bosna), 17 (špansko-ameriška poezija), 18 (Michael Ondaatje), 19 (Derek Walcott), 20 (italijanska proza), 21 (Camille Paglia), 22 (Pascal Bruckner), 24/25 (Jacques Derrida), 31 (ženska pisava), 35 (Vuk Čosić), 36/37 (kiberpank), 38/39 (Wallace Stevens), 40 (Umberto Eco), 41 (Julia Kristeva), 42 (intervju z Igorjem Karlovškom), 43 (intervju s Tinetom Hribarjem), 44 (Janko Kos o moderni slovenski liriki), 45 (Georges Perec), 46 (intervju z Ladom Kraljem), 47 (Lars Gustafsson), 48/49 (John Ashbery), 50 (Prispevki za slovenski literarni program), 51/52 (intervju z Urošem Zupanom), 53 (intervju z Miho Mazzinijem), 54 (Gilles Deleuze), 55 (Aleš Debeljak polemizira), 56 (intervju s Slavojem Žižkom), 57 (intervju z Dragom Jančarjem), 58 (Rosa Lixsom), 59/60 (Josef Haslinger), 61/62 (Cesare Pavese), 63/64 (intervju z Andrejem Hiengom), 65/66 (30 let *Pokra*), 70 (intervju s Tarasom Kermaunerjem), 71/72 (Bernardo Atxaga), 73/74 (Hans Georg Gadamer, Paul Bowles), 75/76 (nemška kratka proza), 77/78 (mistika), 79/80 (Carlos Fuentes in Salman Rushdie o romanu), 81 (Marcel Möring), 82 (Michel Viewegh), 83/84 (Harold Bloom), 85/86 (Bernard-Marie Koltès), 87 (Emile M. Cioran), 88 (Peter Sloterdijk), 89/90 (Gianni Vattimo).

Naročite jih lahko pisno na naslov LITERATURA, Gosposka 10, 1000 Ljubljana, ali po faksu 061 214 369. Cena ene številke s poštnino in pakiranjem je 300 SIT, plačljivo po povzetju.

Obiskovalci, ki bodo LITERATURO prevzeli med uradnimi urami (ob torkih od 20. do 21. in četrtek od 11. do 12. ure), imajo petdesetodstotni popust.

Ponudba velja do 1. novembra 1999. Kasnejša dopolnila ne bodo mogoča. Literatura bo zagotovljena le naročnikom.





# LITERATURA *mesečnik za književnost*

**Uredništvo:**

Andrej Blatnik (glavni urednik)  
Samo Kutoš (odgovorni urednik)  
Primož Čučnik (tajnik uredništva), Ignacija J. Fridl,  
Andrej Koritnik, Matevž Kos, Vanesa Matajc,  
Tomo Virk, Urban Vovk, Uroš Zupan

**Lektorica:**

Tinka Kos

**Oblikovalka:**

Darja Spanring Marčina

**Naslov uredništva, naročila, prodaja,  
distribucija revije in knjižnih izdaj LUD Literatura:**

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:**

3900 SIT, za tujino dvojno

**Cena te številke:** 1400 SIT

**Grafična priprava:** KR

**Tisk:** MediaPrint Gostič, Domžale

**ISSN: 0353-5622**

**SEPTEMBER / OKTOBER 1999, št. 99/100, letnik XI**