

a

LITERATURA

POEZIJA

Milan Dekleva, Brane Senegačnik

PROZA

Drago Jančar, Vladimir Kovačič

INTERVJU

Peter Semolič

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Tea Štoka

PAVESE

Cesare Pavese, William Arrowsmith

ZADNJA IZMENA

Irvine Welsh

FRONT-LINE

Möderndorfer / Kleč / Partljič

Senegačnik, Novaković

ROBNI ZAPISI

° JULIJ-AVGUST 1996

61-62

Poezija

- 1 Milan Dekleva: *Iz zbirke sosledja*
6 Brane Senegačnik: *Pesmi*

Proza

- 10 Drago Jančar: *Avestina; Ostanke zgodbe*
32 Vladimir Kovačič: *Iz prvega svita do njegovega zadnjega diha; Tek in sladoled*

Intervju

- 48 Peter Semolič: *Pesem je edini izziv*

Enciklopedija živih

- 61 Tea Štoka: *Narcis, poezija in alkimija jezika*

Pavese

- 86 Cesare Pavese: *Pesmi*
102 Cesare Pavese: *Umetnost življenja*
123 William Arrowsmith: *Cesare Pavese*

Zadnja izmena

- 154 Irvine Welsh: *Gledata vlakce?*

Front-line

- 165 Vanesa Matajč (Möderndorfer: *Tek za rdečo hudičevko*) / Matej Bogataj (Kleč: *Fliper*) / Vera Vukajlovič (Partljič: *Starec za plotom*) / Darja Pavlič (Senegačnik: *Na temnem pragu upa*) / Josip Osti (Novaković: *Zapeljevanje*)

Robni zapisi

- 183 Ballinger / Blatnik / T. Čater / Goethe / Hermetizem / Klotz / D. Komel / Lévinas / Murn / Murnik / O'Brien / Rotar

POEZIJA

Milan Dekleva

Iz zbirke Sosledja

SAMOTICE

Kaj delajo samotice po ljubljenu?
 Dihajo. Dihajo solze.
 V temni izbi, kamor ne seže mrmot
 radioaktivnega Boga.

Je zemlja pod snegom gola? Tišina
 nazaj je hitrejša. Nazaj? Tja,
 kjer je slišati švist peruti
 kot posvečeno govorico sveta.

Ker čas učlovečenih rekov mineva.
 Zrnje sliši minevanje, in z njim se
 igrajo miši. Nihče že dolgo ni padel
 zadet od Besede. Besede, ki trese

smrtne viruse v sosledju beljakovinske
 strdí. Sinice žmurkajo v gubo čiste
 svetlobe. In čebele, čebele trmasto
 dograjujejo popolnost heksagonalnega
 gona krvi. Brez nas, ljubezen.



PTICE

Dihajo. Dihajo solze tja,
 kjer je slišati švist peruti
 kot posvečeno govorico sveta.
 Tam vlada prosojni pogovor prosa.

Pik! Pik! Kako je seme toplo
 v trebuhu, kako gori v votlih kosteh!
 Bilo je namenjeno zemlji,
 zdaj daje vzgon za let in zračnost.

Lahko smo hitre, ker nam daljava
 nič ne pomeni. Vpletle smo jo v dom
 in selitev. Ne gledamo predaleč,
 sicer ne bi zmogle biti tu. Ptičje.

Krempeljčaste. Z vrtečimi očmi,
 kljunčkaste. S smermi vetra pod repom.
 Z magnetizmom ozvezdja v sleherni
 sinapsi. V stiku kit, v prekrivanju

peres. Lahko je biti lahek – če znaš
 omahniti.

KAMNI

Ker nam daljava nič ne pomeni,
 smo tu. Ne stojimo. Ne lebdimo.
 Ne premikamo se. Le padamo, če nas čas
 – v svoji težnosti – preveč razje.



Kamnito gledamo ptice, ki vpletajo
daljavo v dom in selitve. Vemo, da so
visoko. Ne zavidamo jim, kajti trajnost
nam daje značaj sanjačev. Zremo, medtem

ko v ljudeh narašča rakavost in se ionizirane
koščice ptic kopicijo na naših skladih.
Kdor predolgo živi, mora biti pogrebec
in grob. Mora slišati veter, ki skozi smrt

igra omahljivcem belo tokato. Čutimo seme,
ki pade na nas. Ne zavidamo mu. Ne moremo
biti vlažni, zato se suši. Grbanči, krni.
Ker smo sanjači, prespimo zaton vrst.

Ne boli nas usoda bitij, ki v ranah
našega razdejanja zidajo temelje ognjišč.

PRAG

Čezme grejo koraki: kam? V temno izbo,
kamor ne seže mrmot radioaktivnega Boga?
V soparo kuhinje, kjer lonci s sprijeto
hrano nadživijo družine? V klepetavo

spalnico, kjer se tehtajo in škripljejo
zakoni in se, nasploh, pomlajajo človečki?
Grejo: in kaj? Zato sem tu, da se izližem
v zgodovini prihodov in odhodov. Biti prag

pomeni: čuvati čut za mejo. Ali morda mero
med selitvijo in domom? Čudno: mož obkleše
kamen in kamen potem obkleše trebuh ženske,
nosečo nosi v svit sveta: v cvet in grob,

v grob in cvet. Spet in spet? Ne, ne bolijo
me koraki, ki me jemljejo. Že zdavnaj sem
brez kože, vrez časa. Sled česa? Prestopa,
prestopa, v katerem izničim hlad tujine
z zasoplostjo navade. Kako nenavadno, da
me nihče mojih ne opazi?

KLJUKA

Zato sem tu, da se izližem v zgodovini
prihodov in odhodov. Sem jezik vrat, pomen
zapaha. Prijemajo me dlani zvestob
in prešuštev, lažnih resnic in resničnih

laži. V mojih kovinskih sagah mrgoli
oseb in čudežnih čustev. Potni devičniki
postanejo hladnokrvni zapeljivci, zlobni
grabljivci se spremenijo v bogaboječe

cucke. Nihče, ki se me vdruči dotakne,
ni mlajši. Včasih name čivkne ptica,
iščoča mrvico toplote. Ne premakne me
z votlo težo: zanjo sem metafizična Moč.

Kako utrujena sem od rokovanj, iztegnjenih
otročkih prstkov, drhtečega babištva,
srebrne sape umrlih, ki jim potomci
pišejo zadnje poglavje. Kako umazana sem
od minljivosti gospodarjev. Od kože časa.

ROKA

Nihče, ki se me vdružič dotakne,
ni mlajši. Tako mi govori cerebralni
Vodja. Ampak jaz ne potrebujem, kot on,
ogledal in oltarjev, da bi se razumela.

Čisto dotikanje ne zadrži ničesar,
ne more postati ne groteska ne zgodovina.
Čisto dotikanje je onstran zla, pohabe,
usmiljenja in hrepenenja. Čisto dotikanje

je koža časa, zbirališče minevanja. Logos
je nastal na konicah prstov. Kdo, če ne
stroj za bližino, ve za nabreklost spola,
za pošastno stvarnost glasbe in geometrije?

Ko sem sama, odsekana od živcev, svečano
delim imena: stvarem le eno, ker ne umrejo,
ljudem veliko. Za imeni temni svet, svetloba
se seli v moje gube in prosojnost mišic.

Že grem, že grem ... na koncu bom prešibka
za slovo.

Brane Senegačnik

Pesmi

URE, KOT JE TA

Avtobus je odpeljal brez ljudi,
 ki so vedno vstopali na tej postaji,
 podoben velikanski krsti Heinejeve ljubezni.
 Sosedje in božični gostje so prihajali s svojimi
 nezgodami, šalami, z novicami o porokah in odhodih,
 "Hči je dobila službo!"
 ali: "Da, njega ni več. Pred dvema tednoma,
 ampak v družinskem krogu." – izgovorjeno
 z neskrbno lahkotnostjo, kot da gre za kaj zares
 nepomembnega,
 za kako pesniško zbirko ali za ceno kitajskega zelja,
 vmes bolj iz vljudnosti kot iz potrebe nerodno izražena
 želja po baročni glasbi,
 pogled skozi okno:
 eni od treh sprehajalk se je odlomila peta –
 in tako je bil končan sprehod po
 ledenem zraku,

tebi pa se je zazdelo, da je končano vse –

temna godba časa je drsela
kot solza z Orfejeve lire
in pljuskala ob svetlo čelo
zimskega neba.

Povej, ure, kot je ta,
kaj nosijo s seboj,
ko jih pod vekami skrivaj,
od vsega ločen, opazuješ?

Vihar, ognjene rože,
okus krvi, ki ti iz ust ne izgine,
sirenske pesmi, zalive z mirtami
in vodomete sna,
svetišč glasove, ki lomijo pečat neba,
in senc valove,
ki najzvestejši prek čela ti polze.

Ure, kot je ta, teh
z nikomer ne deliš –
kot vrt poletni, ki v zelenem mraku
ga slutnja oživi,
kot dež, ki z ženskim vonjem poje o bližini –

le v tebi temni spev zori,
usoda, biser, bolečina,
ki življenje tvoje od vseh življenj deli.

JESENSKO ROMANJE

Drevesa spomina iztezajo veje
ob poti, ki ne vodi nikamor.

V megli in zrelem oktobrskem molku
izginjajo krste, zapečateni s kesanjem:
dolgi sprevodi, negibne postave usod.

Ljudje, ki jih srečuješ kot neprijetna vprašanja,
se premraženi od dolge blodnje stiskajo k sebi.

Nebo samote se je zaprlo.

Kdo si?

Nedotakljive
in boleče kot nočni spomini
te gledajo rože, znamenja življenja;
in majhne kot ptice v zimskih jutrih
so besede, za katerimi greš.

o tisti glas, ki so nekoč
iz njega tiho vrele sanje,
čisto ogledalo za srce
na rožnih ustnicah slasti;

v preprosti govorici solz
se je izgovarjalo, kar je neskončno:
"V modri deželi prihodnosti
so vetrovi topli od upanja ..."

Še malo, glej, in roke svetlobe
bodo omahnile,

luči se prižigajo,
iznad hiš se dviga dim,
ljudje se že privijajo k sebi –

in h komu se priviješ ti?

NEKEGA JUTRA

Zvezdni ognji so že pobegnili.
 Nad travniki, ki so jih umila leta samote,
 so vzletavali, še mokri in negotovi,
 zlati metulji.

Globoko iz naročja noči
 so vzcvetele jablane,
 žareče barke jutra
 na spokojnih travnatih valovih:
 kakor rosne kaplje
 so polzeli z lističev
 spomini
 in padali
 na toplo dlan tišine.

Jutro je odprlo oči.

V neslišnem smehljaju se je razlivala po obrazih
 nedolžnost zore
 in rožnati biseri so se kotrljali
 v zapuščeno gnezdo duše.

Nevidno cvetje pesmi je trepetalo,
 razprle so se neke daljne ustnice,
 vlažne od življenja,
 in moja kri je šepetala z rožami in vetrom:

"Razlomi svoje srce!
 Daj mi ga kot kruh spoznanja,
 kot hostijo iz solz, tišine in obljuje!
 Razlomi ga, da bo živelo!"

PROZA

Drago Jančar

Avestina

Neko spomladansko noč, približno ob drugi uri zjutraj, pripeljejo na postajo ljudske milice v Ljubljani neznanega človeka s ponošeno usnjeno aktovko in svilenim šalom okrog vratu. *Tihotapec je*, reče mlad miličnik komandirju nočne postaje. In res, na vprašanje komandirja milice, kaj človek dela v Ljubljani, ta odgovori: *Jaz sem besedni tihotapec.*

Ker privedeni noče pokazati dokumentov niti ne želi odgovarjati na nadaljnja vprašanja, ga za eno noč, kot to določa zakon, zaprejo v prehodno celico. *Kaj naj napišem v zapisnik?* vpraša mladi miličnik svojega komandirja. *Napiši ...* reče starejši, *... ne vem. Mogoče je pa malo obrisan,* reče mlajši. *Ne vem,* reče starejši, *ne bi rekel.* Potem se dolgo časa gledata brez besed.

Zgodba, ki jo želim povedati v eni sapi in z resnobnostjo kakšnega Cervantesa, je, na to že moram bralca opozoriti, nekoliko nora. Pravzaprav bi morala biti napisana v nekem jeziku, ki bi ga sestavljale besede iz slovenske poezije, visoke besede starih nemških kronik, besede pariške smetarske francoščine, goltne besede nekega avstrijskega alpskega dialekta, skrivnostne besede latinščine iz srednjeveških dokumentov, hkrati pa bi ta jezik moral vsebovati besede neznanega izvora in pomena, še več, besede, ki to sploh niso več, ki so vse in nič in jih enako dobro razumejo ljudje, ptiči in gobe, kadar se pogovarjajo z micelijem, v katerem živijo. V vseh teh jezikih namreč človek, o katerem pripovedujem, zapisuje svoje stavke na drobne listke, s kate-

rimi je natlačeno njegovo stanovanje. Človek, o katerem pripovedujem, ni upornik, ni junak, nima zbranih del in sploh nobene knjige v navadnem pomenu besede. In vendar je njegova zgodba pravzaprav zgodba o vsem, o čemer literatura sploh lahko pripoveduje. Zato bi bilo treba to zgodbo pripovedovati ali brati v jutranji uri po dolgi vinski noči, najraje na slovenskem Krasu, med prebujanjem ptičev, med hojo, z roso na čevljih, in sicer v nepovezanih stavkih, s premolki, v katerih bi bilo rečeno tisto, kar sploh ne more biti izrečeno. Ali pa ob tej jutranji uri, ko sedim, nespečni človek, v sobi nad Donavo v Ottenheimu in pišem te vrstice in gledam, kako se nad reko skozi ostanke noči v jutro vlečejo bele meglice.

Miličnika seveda ne moreta vedeti, da imata v zaporu človeka, ki govori besede vseh teh jezikov, ki sluti vse besede vseh jezikov in ki v torbi na drobnih listkih nosi zasnutek neke prihodnje aleksandrijske knjižnice, ki bo vsebovala besedila vseh izgubljenih in pogorelih rokopisov. Tega ne vesta in ni pomoči: prav v takšnih okoliščinah se začenja zgodba o nenavadnem človeku, ki že med svojim zemeljskim življenjem prerašča v legendo, o človeku, za katerega se ne ve, ali je prišel iz knjig ali pravkar potuje vanje, o katerem po širnem prostoru od Donave do Jadranskega morja skupaj z njim potujejo zgodbe, ki si jih pripovedujejo po literarnih salonih, v vaških krčmah, na vlakih, ladjah in ob tabornih ognjih na gozdnih jasadah in ki si jih bodo poslej pripovedovali tudi na postajah ljudske milice.

Medtem ko se torej dežurna miličnika nemo gledata in si ne znata odgovoriti, kaj naj napišeta v zapisnik, sedi besedni tihotapec na pogradu. Nekoliko je žalosten, ker so mu odvzeli šal in vezalke, saj se vendar ne namerava obesiti, in nekoliko je jezen, ker so mu odvzeli aktovko, polno listkov, popisanih z drobno, samo njemu razumljivo pisavo. V luknji, kjer diši po alkoholu in človeških izločkih, se pogovarja s človekom po imenu Honza, ki so ga to noč pripeljali iz parka na Kongresnem trgu. Honza mu pripoveduje, da je bil v nekem rudniku, ki se mu je reklo Halštat, in da tam neki ljudje izkopavajo kosti. *Halštat?* reče besedni tihotapec, *Honza, človek, ti si bil v Halštatu?* Besedni tihotapec pove, da Halštat ni daleč od Kamnitega morja, kjer je sam nekoč živel kot eremit. *In kaj si delal?* vpraša Hon-

za. Nič, odgovori besedni tihotapec. *Eremit ne dela nič. On samo je, obstaja. Ampak, mislil pa si si kaj svojega*, reče Honza. *To pa*, reče človek brez šala in torbe, *mislil sem besede in besede so mislile mene. Pa, kakšno flašo si ja imel pri sebi?* hoče vedeti Honza. *Zvezde so bile ptičji let in luna plimovanje morja*, reče besedni tihotapec. Honza ne razume dobro, to pripisuje zgodnji jutranji uri, v resnici pa ga, kot je takrat že splošno znano, malokdo razume dobro. Tako se pomenkujeta Honza človek in legendarni besedni tihotapec iz daljnih krajev, v nočni uri si izmenjata zgodbe, kakor sta si izmenjala kratek pogled na Karlovem mostu v Pragi med svojim srečanjem Švejk in gospod K. Pripovedujeta si zgodbe o Halštatu in eremitih, dokler ne pride ljudski miličnik in odpelje besednega tihotapca na zaslišanje.

Tihotapljenje besed je v naših krajih tako staro kot tihotapljenje soli in še starejše od sajenja krompirja: prve slovenske knjige v šestnajstem stoletju v deželo spravljajo skrite v sodih, da jih oblasti ne bi zasegle. Veselje do tihotapljenja besed nikoli čisto ne zamre, posebno močno pa tihotapska tradicija oživi v drugi polovici dvajsetega stoletja. Besede, pretihotapljene v knjigah ali rokopisih, so v tem času nadvse iskano blago na črnem trgu in za mnoge ljudi prava strast, ki prenekaterega spravi v nesrečo. Miličnika zaspano gledata, še zmeraj ne vesta, kaj naj zapišeta. Razmišljata, da bi ga predala naprej, ampak to prinaša nove težave. Starejši se nečesa domisli. Vzame rjavo aktovko in iz nje vsuje popisane listke, da čez in čez prekrijejo mizo. *Če je propaganda*, reče, *ga dava naprej, drugače pa naj gre. Z mize vzame enega izmed listkov in ga skuša prebrati. Tega seveda ni mogoče prebrati. Ne samo zato, ker je pisava drobna in ker bi jezik utegnil biti tudi španski, ampak tudi zato, ker nihče, razen zaslišanca samega, tega ne more razumeti. Bom jaz*, reče in vzame listek. Bere: *Z besedami opazujem pokrajino in pokrajina opazuje mene. Mhm*, reče mlajši. *To je pa zato*, reče zaslišani, *ker sem tudi besedni potepuh. Mhm*, reče starejši. *Klateštvo je tudi prepovedano*, reče. *Od česa pa živite?* reče mlajši. *Besede kruh vsakdanjega potovanja. To se da nekako razumeti. Od besed se ne da živeti, kot pravi pregovor*, reče starejši. *Da ni književnik?* reče mlajši in se obrne k zaslišanemu: *Ali pišete knjige? Ne pišem knjig, se glasi odgovor, knjige pišejo mene, jaz besede vetru v vejah žalujk. Miličnika*

se nekoliko zgroženo spogledata. *Pesnik*, reče mlajši. *Mhm*, reče starejši in čez čas doda: *bojim se, da je še huje: filozof.*

V slovenskih krajih se ve, kdo je pesnik in kdo filozof. *Mogoče je pa malo obrisan*, to je pesniška stopnja, takemu na vasi rečejo pesnik in vsakdo ve, kaj pomeni. *Bojim se, da je še huje* je stopnjevana različica istega, vendar že precej brezupna: filozofi prihajajo zvečine iz alpskih dolin Slovenije, Avstrije in Bavarske. To so tisti posebneži, ki pripovedujejo ali celo zapisujejo nepovezane modrosti, v vsakdanjem življenju pa jih zanima zbiranje kakšnih svetlih predmetov, frizerskih posod, kovinskih tabel z napisi "Medičarstvo" ali motorističnih čelad. Te predmete potem razložijo po svojih samotarskih domovih in okrog njih. Filozofe ljudje, kadar so pri volji, poslušajo, včasih jim spodbudno kimajo, kadar pa jim v življenju kaj ne gre, jih z grobimi besedami odženejo. To ni priporočljivo, zakaj mnogi med vaškimi filozofi uživajo tudi sloves "božjih ljudi," kakršen je bil v Rusiji Rasputin in mnogi drugi, njemu podobni.

Miličnika nista edina, ki si ga zapomnita kot pesnika in filozofa. Ko začne prihajati na Kras, si ga ljudje zapomnijo po njegovih samotnih hojah, po svilenem šalu in obrabljeni aktovki, ki jo zmeraj nosi s seboj. Nikoli ga nihče ne vidi v plašču, tudi v najhujši burji in tudi pozimi ne, nikoli ga nihče ne vidi s kapo na glavi ali z dežnikom, tudi kadar dežuje in celo kadar sneži, to se na Krasu sicer poredko zgodi. Miličnika seveda ne moreta vedeti, kot mnogi drugi ne, da hodi med njimi poslednji človek tega stoletja, ki živi iz besed in zanje, ne moreta vedeti, da z njune postaje odhaja bivajoča umetnost, mišljenje in pesništvo, oseba, ki pozna prazvor besed in sluti njihove skrivne povezave in ki bo s svojimi dejanji in premišljevanji v naslednjih letih prešla v legendo. Zdaj bi tudi bralec že rad vedel: Kdo je vendar ta oseba? Kje so njegova zbrana dela, literarne nagrade, članstvo v akademijah, univerzitetni seminarji o njegovem delu? Opozorjen je bil že na začetku: nobenega podatka te vrste ne bo. Ni zbranih del, ni herojstva, ni članstva v akademijah. Je tako rekoč legenda iz nič. Nič? bi rekla neka junakinja iz knjige Jeana Gionoja. Nič? Kakšen napuh.

In tako počasi iz nič, se pravi, iz nekaj stavkov, iz podobe s ponošenim svilenim šalom in obrabljeno aktovko začne nastajati legen-

da, ki se širi v pokrajinah med Donavo in Jadranskim morjem, legenda o človeku, ki govori mnoge jezike in mnoge nenavadne stavke, ki v svoji torbi nosi stare rokopise, ki mu na listkih nastaja nova aleksandrijska knjižnica. Vidijo ga v kavarnah Budimpešte, v čeških in romunskih vaseh; zdaj ga vidijo v kolodvorski restavraciji majhnega mesta, ki še od časov monarhije diši po golažu, uniformah in potovanju; drugič ga ugledajo pod lestenci stare biblioteke, kjer pada utrujena popoldanska svetloba skozi visoka okna in se v njej svetijo drobci prahu med svojim potovanjem skozi mirujoči čas v knjigah. Pozneje, ko njegovo pojavljanje na različnih koncih teh dežel prerašča v legendo, nekateri trdijo, da ga je mogoče videti na dveh ali več krajih hkrati. O tem trdni dokazi ne obstajajo, toda kaj imajo trdni dokazi opraviti z legendami, zlasti pa z življenjem, ki ima od začetka do konca svoje bivanje in njegov smisel postavljena v besede.

Dokončno pa preide v legendo, ne kot čudak, ampak kot čudodelnik, ko mu uspe pod zemljo potovati vse od roba Ljubljanskega barja do Tržaškega zaliva. Glede tega slovitega podzemeljskega potovanja obstaja kar precej nesporazumov. Znameniti stavek besednega tihotapca, ki se glasi: *Jaz sem reka ponikalna*, si pač razlagajo kot metaforo. Toda izkaže se, da sicer gre za metaforo, saj metafora tudi v sodobni grščini ne pomeni nič drugega kakor prenos, pa čeprav z dvigalom ali avtobusom, da torej gre za metaforo, in sicer dobesedno, da pa gre predvsem za neverjeten uspeh človeškega znanja, telesnih zmogljivosti in volje do ponikanja. Njegov podzemeljski prehod naj bi bil po nekaterih mnenjih splet okoliščin, povezanih s kraškim teranom, objektivnih okoliščin torej, ki so ga prisilile k temu podjetju. Nekateri speleologi in jamarji odkrito dvomijo o resničnosti tega podzemeljskega potovanja. To seveda lahko pripišemo zavisti, kajti njim nikoli ni uspelo, kar je po naključju ali pa po zavestni odločitvi uspelo besednemu tihotapcu.

Bralcu, ki ni doma v teh krajih, pa morda vseeno kdaj potuje med Ljubljano in Trstom, je treba pojasniti, da je kamniti svet pod njegovimi nogami preluknjan kot morska goba. Naj se le spomni, kaj reče v avtu ali stoječ na robu zelenega polja prijatelju, ženi, ali pa samo samemu sebi, namreč: *Čuden občutek se me loteva, ali se tebe tudi?* Prijatelj,

žena, ali sam mu odgovori: *Kako veš? Pravkar sem na to pomislil, pomislila.* Seveda, kako se ju ne bi loteval čuden občutek, ko pa pravkar potujeta po zemeljski lupini, ki ima pod seboj votle prostore, hodnike in predore, skozi katere se ponekod pretaka voda, drugod hladni zračni tokovi, razprostirajo se dvorane in široke pasaže, široke reke hrumijo skozi prazne prostore in majhni potočki se zlivajo vanje, ponekod te vode pridrejo na zemeljsko površje pod drugimi imeni, drugod naredijo velika jezera, ta kmalu spet izginejo. Da, da, zdaj bralec ve, kakšen je bil občutek: lahna vrtoglavica, kot da se mi bo udrlo pod nogami.

Torej: v jesenskem večeru istega leta mlada ženska v neki vasi na Krasu gleda skozi okno, zazrta v ugašanje sonca med bori, ko njen zamišljeni pogled pritegne sprva povsem navaden prizor. Moški s šalom okrog vratu odklepa avto, na zadnjo torbo vrže usnjeno aktovko, sede v avto, prižge luči in počasi spelje. Avto znamke Volkswagen z avstrijsko registracijo pelje proti cestnemu robniku in čezenj. Ženska pomisli, da bo tam parkiral, čeprav kamniti svet, posejan z bodičastim grmovjem, ni najprimernejši za to, toda avto ne parkira, avto pelje dalje, proti nevarnemu robu kraške vrtače. Ženska ob oknu otrpne, kajti ta avto se očitno nima namena ustaviti. In res se ne ustavi, avto pelje naprej, nevarno se zamaje, prednji del se nagne navzdol in ... izgine.

Uro pozneje gasilci najdejo avto, zataknjen ob rob kraške vrtače, toda voznika ni nikjer. Možje reševalci majejo z glavami. Tu so doma in vedo: kdor izgine v kraški vrtači, tega ne bo nazaj. Včasih kos njegovega oblačila prinese voda na površje na drugem koncu dežele, včasih se del trupla zaustavi ob zapornici, ki regulira površino reke sredi Ljubljane. Kljub temu začnejo reševalno akcijo in zbiranje obvestil. Pustimo podrobnosti in povejmo: preden jim uspe ugotoviti, kdo je sploh izginil v kraški vrtači, po nesreči ali namenoma, pride obvestilo iz obalne bolnišnice. Tja se zateče po pomoč izčrpan in nekoliko obtolčen človek, ki trdi, da je potoval pod zemljo, od Ljubljanskega barja do izliva Timave v Jadransko morje.

Bil sem Orfej, ki se spušča, reče. Vsi vejo, da nihče še ni potoval pod zemljo po tej poti, po podzemnih hodnikih rek in skozi dvorane kraških jam, čeprav je že marsikdo poskušal, zato razmišljajo, da bi ga

za kratek čas predali na opazovanje v psihiatrično bolnišnico, toda izkaže se, da je podzemni človek povsem pri zdravi pameti in da ga ta čudna izmišljaja nič ne ovira pri sicer racionalnih postopkih. Torej ga zdravniki izpustijo in se tudi oni sprijaznijo z mislijo, da so pravkar srečali še enega filozofa. Zdravniki se lahko sprijaznijo s takšno mislijo, ne morejo pa je sprejeti očitvidci, zlasti ne mlada ženska, ki je zamišljeno gledala izginjanje sonca med vejami borov, pa je potem na svoje oči videla, kako je v kraški vrtači izginil avto z voznikom vred.

Zdaj že vsi vedo za človeka, ki zmore pod zemljo prehoditi pot od Ljubljane do Trsta, s ptiči preleteti Alpe do Kamnitega morja in za katerega govorijo, da so ga videli med kopači Korintskega kanala. V njegovi aleksandrijski knjižnici pa se kopičijo listki z izkušnjami tega sveta, za katere več ne vemo, ali so iz zgodb ali iz resničnosti, iz tega ali onega časa. Kopičijo se tudi podobe iz njegovega življenja: Vidimo ga, kako v neki vaški hiši sredi Transilvanije vso noč prebira popisane liste, ki mu jih podaja romunski nadrealist, za katerega svet misli, da je že zdavnaj umrl; hkrati ga vidimo v praški pivnici, zatopljenega v pogovor z mladim pesnikom, ki ga je spoznal na tramvajski postaji; v Zürichu se na vrhu hriba pogovarja z Joyceom, v miramarskem gradu govori o nesrečnem Maksimilijanu in pripoveduje o čudni koincidenzi v imenu neke pisateljice, njene začetnice – IR – po špansko pomenijo hoditi, po madžarsko pa pisati; v Salzburgu v nočni uri piše na zidove hiš Traklove verze o divji razklanosti, v Tomaju na Krasu prevaja Kosovela, v ljubljanski kavarni starejšemu gospodu istega pesnika citira: Profesor, ali razumete življenje? V Trstu se pogloblja v morska in besedna potovanja nekega ladijskega kapitana. V Parizu vozi smetarski avto in v kavarnah in v neki kavarni na bulvarju Raspail zapisuje na listke fragmente obstoječe in še nastajajoče francosko poezije. V Nemčiji ga vidimo v nekem trockističnem krožku, kjer se čudi spreminjevalcem sveta. Prostor v besedah razpada, razpada tudi čas: predstavljajte si rjavo, na robovih nekoliko zelenkasto fotografijo: v zemljo je izkopana globoka struga, rjavi, skoraj gladko odrezani bregovi na obeh straneh so visoki kakšnih sto metrov. Na vrhu je ožgana trava in kamenja nemalo. Daleč spodaj stojijo možje, ki so to delo opravili, ni jih veliko, štiri ali pet delavcev, za njimi je nekakšen stroj, ki je nosil

zemljo iz prekopa. Med njimi stoji mož, ki ga že poznamo: okrog vratu ima šal, v rokah rjava aktovko z načrti za Korinski prekop. Slika za hip oživi, in človek beseda, mož beseda reče:

In tako smo kopali od morja do morja skozi kontinent besed. Tudi ta slika, tudi te besede postanejo del legende.

Potuje skozi čas, skozi besede, *bela gre cesta skozi stekanje in senčenje*, ahasver, besedni potepuh blodi po pokrajini, pokrajini sveta, pokrajini podrasti, pokrajini pobočij, pokrajini besed, pokrajini besednih zvokov, pokrajini besednih podob. *Lipov list*, pripoveduje neki pesnici, *še le lipov list je pravo srce. Ni sintetičen, kakor rišejo srce, srce Jezusovo in srce zaljubljenec, to je sintetično, pač pa je lipov list srce, kot so prsi s tenkimi žilami, po katerih se pretakajo življenjski sokovi ... to je življenje.* Na Lončarski stezi v Pragi ugleda na oknu Mileno Jesensko. Hoče ji nekaj reči. Ne more izgovoriti prave češke besede. Na Ljubljanskem gradu, kot piše na enem izmed njegovih listkov, sredi zimskega popoldneva, ko ni nikjer nobenega snega, ko *popoldan mehča polja*, ko je toplo, čeprav je zima, pride k njemu mlada ženska in on reče *ni snega. Je sneg*, reče ona in mu podari knjigo. *Tu imaš sneg.* Knjiga je knjiga Slavka Gruma, *Beli azil*. Milena Jesenska zapre okno. *Besede imajo svoje otroštvo. To je podoba. Eremit. Konec prsta je zibelka besed. In ta Louis?* piše neka pisateljica zdavnaj, zdavnaj prej. *Takega je lahko zgubiti, ker taki iščejo Doline, Vrtače na Krasu ... Otok. In Krka, Krka izvira iz ustnic. Katedrala tišine, življenje življenja, tvoje ustnice gorijo, pomisli, zasluti.*

Kaj so besede pesnikov, ki trgajo fragmente kozmosa, da bi zapisali jasno videnje sveta v primeri z njim, ki ne napiše nobene pesmi, a vendar razume skrivne povezave drobcev sveta in jih zapisuje v jeziku, ki ga razume *zemljepis ptičjega leta, vodopis ribjih poti*. Z drobnimi, vsakomur drugemu nerazumljivimi mravljami zapisuje zmedo sveta na lističe, ki bodo postavili temelje neki prihodnji aleksandrijski knjižnici.

Kadar potuje domov, pravijo, leti čez Alpe, na vrhovih gora se sveti spomladanski sneg. Daleč spodaj na gorskem prelazu stoji osamljen človek. *Sem to jaz?* reče. *Letim ali opazujem ptičji let? Visoko zgoraj sem in opazujem zemljo. Opisovanje zemlje je zemljepis. Kaj je zemljepis? Je ptičji let. Je prepad jezika. Je nemi jezik spominjanja.*

Z vlaka gleda pokrajino in spet: *vidiš pokrajino, ampak tudi pokrajina vidi tebe.*

Stoji pri kmetih v dolini, ki nikoli ne vidijo čez bližnja hriba, in spomni se svojega eremitskega prarodu: *vse se zgodi na obronku, severnica, zvezda danica, veliki voz potuje.*

In tako se vrača tja, kjer je doma, v svojem Kamnitem morju. Najmanj štiristo let že prebiva tam.

Stara kronika o slovenskih romanjih v Kelmorajn (Köln am Rhein) poroča: "Blizu mesta z imenom Solnograd (ker tam kopljejo sol), v vasi Saal feld (to je isto), smo videli eremita. O puščavnem človeku, ki je svoje življenje posvetil stvarjem onega sveta, tukajšnjega pa je z vso močjo zaničeval, smo na poti že veliko slišali. Živi sredi neke pečine visoko v skalnih gorah. Pravijo, da se je sam zazidal v skalo. Do njegove votline vodi tako ozka pot, da se človeku na njej zvrta in prav lahko omahne v globino, če mu ne stoji ob strani dobri angel. Pozimi, ko tukaj divjajo snežni viharji, večji del časa preleži zavrt v živalske kože, bere knjige cerkvenih očetov in vsak večer pred molitvijo pobjingljava z zvončkom, ki visi skozi majhno lino. Zvonec si z vrstico priveže na nogo, na palec, ki je edini del telesa, moleč iz kosmatih kož, s katerimi je čez in čez prekrit. Miga torej s palcem na nogi in vsak večer oznanja začetek in konec svoje molitve. Poleti ga ob vesperah slišijo pastirji na gorskih pašnikih globoko pod pečino. Opazuje poti zvezd, ki vodijo naša življenja. Kadar ga vprašajo, od česa živi, odgovarja: *Na začetku je bila beseda.* Mnogi so se svetega moža hoteli tudi dotakniti. Kaj je moža pognalo v tako samoto, da se je zazidal med skale in knjige, tega ne ve nihče. Vsekakor pa govori tako nenavadne stavke, da je bil gotovo, dokler ni postal skalnati puščavnik, pesnik ali učenjak. Romarjem je rekel: *Jaz sem zimski gozd v novembru.* Kmetje tega niso razumeli, nekdo je rekel, da to najbrž pomeni, da ga pogosto zebe tam gori. Toda župnik je pojasnil, da to pomeni žalost. Da je to odsev znamenite tristitje, ki jo tako kot globoko verni čutijo samo še zaljubljeni ljudje. Za zaljubljenega je to mrzla duša, žalost za osebo, ki je ni več ali je daleč, za vernega je to odsotnost božje milosti med mrzlimi ljudmi. *Jaz sem reka v skali, ptič v vodi,* je rekel. To so si razložili kot skrivnost božje navzočnosti. Reka, ki teče pod našimi

nogami, je reka življenja, ne vidimo njenega toka, ne vemo, od kod prihaja in kam gre. *Jaz sem slepec, ki išče pot jezika do vsega.* Ko ga vprašajo, iz katerih knjig jemlje te skrivnostne in modre besede, odgovori: *Vse besede so v meni, jaz sem v vseh besedah.* Ker je bilo takšnih definicij njegovega bivanja še veliko, se niso več trudili z razlagami, ampak so ga povabili, naj se jim pridruži na poti k svetim relikvijam v Köln in svetim tkaninam v Aachen. Zahvalil se je za povabilo in odšel v svojo goro, ki je bila vsa njegova hiša, romarji pa so se še dolgo pogovarjali o čudnem človeku, ki živi od besed in od božje milosti."

Danes ne živi več v svojem Kamnitem morju, hodi med ljudmi, kadar se vrača domov, ga najdemo v stanovanju, ki je zazidano v knjige. Piše mogočne knjige, ki nikoli ne bodo izšle, in vse knjige pišejo njega.

Tam v Šumavi, pripoveduje, kjer je zgoraj češko-avstrijska meja, tam je pod zemljo, v miceliju, kjer ni nobenih meja, šele zares doma, najbolj doma. Neka biologinja je tam odkrila mikroorganizem, ki ga svetovna znanost dotlej še ni poznala. V miceliju živi droben stvor, ki ga je mogoče videti le z najboljšim mikroskopom. Odkritje, ki je po objavi v neki ameriški reviji zbudilo veliko pozornost, se imenuje Avestina ludwigi. Avestine ludwigi ni lahko odkriti, pojavi se in se spet skrije v drugih organizmih za tisoče let. In teh tisoč let je, pomislite, za Avestino ludwigi kakor za nas en sam dan, nemara uro. Tu, v Šumavi, nad mejami, se je rodil njegov oče. In jaz sem, reče, besedni tihotapec, jaz sem Avestina ludwigi, počivajoča pod zemljo, v miceliju, skrita za tisoč let. Potem pridem na dan drugje, na Krasu. Micelij, to so njegovi zapiski, tisočeri listki, na milijone drobcenih črk, mravelj, Avestin na njih.

Zdaj je v Šumavi.

Na obronku gozda stoji človek, obsijan z zadnjimi žarki današnjega sonca. Zelena in temna gora se dviguje za njim, žarki, ki mu oblivajo visoko čelo, se počasi potapljajo v tolmun na dnu doline. Človek si popravi šal, ki ga dviguje pomladanski veter, dvigne obrabljeno usnjeno aktovko, ki leži v travi, še enkrat se ozre v dolino, potem dvigne pogled, upre ga v neznano daljavo, in reče:

Podoba je otroštvo besede.

To reče in se brez vsakih nadaljnjih besed spusti nekoliko navzdol po pobočju. Potem ga prečka, kajti prečkati pobočje je kot zibanje, ta človek ve, kako nas pobočja zazibajo, tako kakor zemljepis, kakor opis zemlje zaziblje zemljo samo. Potem se po lahнем pobočju spušča naravnost navzdol, zakaj na dnu doline ga čaka tolmun s svojo gladko površino in temnimi globinami. Čaka ga tudi zemlja z micelijem.

Lahko končamo. Malo nora zgodba. Takšne pišem zadnje čase. Če temu sploh še lahko rečemo zgodba. Vseeno dodajmo nekaj stavkov in poskušajmo razumeti.

Jean Giono v neki svoji zgodbi opisuje človeka, ki je sadil drevesa. Od svojega tridesetega leta do svoje smrti ni počel ničesar drugega. Preživljal se je s čredo ovac, ki mu je sledila od nasada hrastov do nasada brez, javorov in se čez desetletje vračala z njim do topolov, ki so medtem že zrasli. Svoje delo, ki ni bilo ne poslanstvo ne želja po koristi ali slavi, ki niti delo ni bilo, ampak naravno stanje stvari, je nadaljeval tudi med obema strašnima svetovnima vojnama, ko so se ljudje pobijali, celo nedaleč od kraja, kjer je sadil drevesa. Danes nekje na jugu Francije šumijo mogočni gozdovi, za katere nihče ne ve in nihče ne pomisli, da jih je nekdo ustvaril. Samotni človek za svoje delo ni dobil nikoli nobenega plačila, nobene pohvale, nobene zahvale, nikjer ni nobenega spomenika. In čemu spomenik, ko pa njegovo življenje ni bilo posvečeno ničemur razen stvari sami, sajenju samemu po sebi, rasti zaradi rasti same.

In tako je s človekom, ki sem mu posvetil to zgodbo. Morda je res videti neverjetna in morda v njej včasih domišljija pobegne iz okvirov zdravega razuma, časa in prostora. Toda to je v naravi besed, kakor je v naravi dreves, da rasejo. Dolgo sem potreboval, preden sem razumel, da ta človek res živi besede, zanje in iz njih. Ne samo tiste, ki jih na zaprepadenje razumnih ljudi izgovarja v nenavadnih povezavah, ampak tudi tiste, ki jih brez prestanka zapisuje na drobne lističe, s katerimi se polni njegovo stanovanje. Ne te besede, ki jih išče, povezuje, sluti in premišljuje, ne one, ki jih zapisuje na ničemur namenjenih listkih, ne bodo nikoli njegov spomenik. Njihovi pomeni in skrita razmerja, ki jih samo on do kraja pozna, sluti in nemara razume, verjetno ne bodo

nikoli našli bralcu dostopne vezave romana, novele ali pesniškega cikla, nikoli se z njimi ne bodo ukvarjali na univerzitetnih seminarjih, ne bodo jih slavili na knjižnih sejmih in v zbranih delih ne bodo počivali na zaprašenih policah. Vendar se te besede, v to trdno verjamem, zapisujejo v nevidno obzorje, kakor vsako dejanje, ki je storjeno iz slutnje, iz, recimo: ustvarjalnega vzgiba, pa če se tega zaveda ali ne. On je, ki vidi, da beseda prihaja iz svojega otroštva, ki je podoba. *Podoba je otroštvo besed*. In to je slutnja iste rasti kot pri človeku, ki je sadil drevesa. Rasti, ki ni namenjena ničemur, ustvarjalnosti, ki ne rabi ničemur, razen sami sebi, ki preprosto je.

Zato tudi ta zgodba ni spomenik. Kako postaviti spomenik zraku, spomenik vetru?

Hodim vzdolž, mi piše na neki razglednici, hodim vzdolž, kam? Bi bilo bolje živeti – spet neviden – v zemlji pod mojim korakom, nekje pod mejami, v miceliju, kot Avestina ludwigi?

Zdi se mi, da tam, kjer živi Avestina ludwigi, ni več nobenih besed, in so kljub temu vse, vse hkrati in vsaka posebej. Vse je mogoče razumeti in nobene besede ni treba izreči. Kako živi Avestina ludwigi, ki izgine in je nevidna tisoče let, tega si skoraj ni mogoče več predstavljati, nemara tako kot tisti eremit in samotni učenjak, zazidan v knjige. Saj to je eno in isto bivanje, ki mu iščemo pot z jecljajočim jezikom in ubornimi besedami, ki jih imamo na voljo in z njimi skušamo razumeti tisto, kar je skušal razumeti eremit v skalah. Kar sluti človek, ki živi besede, in kar sama po sebi razume Avestina ludwigi.

To je slutnja, ki je ne bo mogla ujeti nobena zgodba in nobena pesem, slutnja o poti v predvednost, v izginotje, ki je hkrati bivanje, v zemlji pod njegovim korakom, v vonljivem in vlažnem miceliju, pod mejami, kjer se za tisočletja skriva neznanski drobec življenja, ki ima svoj mogočni smisel, kot Avestina ludwigi.

Ostanki zgodbe

Z mojega okna se vidijo luči železniške postaje, včasih veter prinese hreščeč ženski glas iz zvočnikov, ki napovedujejo odhode vlakov. Z mojega okna je videti tudi gladino nekega bavarskega jezera. In speče mesto pred dvesto leti, na katero padajo kosmi snega, mestni pisar, Scriba Communitatis, pa začinja pisati svojo veliko zgodbo o romanju in nenavadnih dogodkih in čudežih, ki so se pripetili na poti k skrinji Treh modrih. Zapiše si delovni naslov Romanje v Kelmorajn in zapiše prve stavke. In pri njih obstane. Pri njih obstanem, ubogi mestni scriba, kajti ostal sem tukaj sam in zapuščen, okrušek neke zgodbe, njen zasutek, ki se ne more nikamor premakniti. In zdaj sem res kot Kolumb, nenadoma obdan s samo zemljo. Ni mogoče pluti, ni mogoče na pot, nepremičen sem. Zdaj sem jaz mornar, ki je na svoji ladji obdan z zemljo.

... Bil sem zelo nezadovoljen, ko sem videl, da ne morem niti na sever niti naprej na jug in ne na zahod, ker sem bil od vseh strani obkrožen z zemljo ...

S tem stavkom se je vse začelo. Avtor si ga je podčrtal v različnih izdajah Kolumbovih dnevnikov. Ni mogel nehati misliti na Kolumba, ki iz morskega zaliva pluje po ustju neke reke navzgor, v neznani kontinent. Danes vemo, da je bil kontinent le otok, a kako bi Cristobal Colon to mogel vedeti. Nikjer ni več morja, Kolumb, obkrožen z zemljo. Mornar, obkrožen z zemljo, romar, vržen v ječo ali priklenjen na bolniško posteljo, pisatelj, ki ne more iz zgodbe. In tako sem nastal jaz, ubogi mestni šrajber. Vrnil sem se z zadnjega velikega romanja, na katerem so se zgodile neverjetne stvari, in v svojem mestnem stolpu jih bom popisal. Pogovarjam se z Bogom, pogovarjam se z Las Casasom, ki je obnavljal Kolumbovo potovanje in je bil prav tak scriba v svojem samostanu. Trenutek, ko se Kolumb zaustavi, obdan z zemljo, in premišljuje smisel svoje poti, trenutek, ko se z njim ukvarja Las Casas, in trenutek, ko mestni pisar začinja svoje poročilo:

"Poročam samo zato, ker vem več kot drugi."

Gospod Bog se ob tem stavku zgolj nasmehne, vem. Koliko pa je že bilo pisarjev, ždečih tam v mestnih stolpih, ki so si domišljali, da

vedo več kot drugi, več kot vsi drugi, koliko jih je bilo, ki so menili, da lahko prevzamejo za kratek čas vlogo Stvarnika, ko pišejo svoj večvedni tekst. O ti šrajber, se nasmiha, ti scriba uboga. Ampak ljubi Bog, rečem, jaz sem bil vendar priča, in nobeno poročilo ne vsebuje tega, kar imam povedati jaz, ne poročila v deželnih glavarstvih in tudi ne tista v pisarni dvornega in državnega kanclerja. In kaj potem? se nasmiha ljubi Bog, samo nasmiha se, ne reče nič, kaj potem? Želim poročati, vzkliknem, želim pisati, kaj je bilo in kaj vidim s svojega stolpa, to hočem, kličem tja gor k ljubemu Bogu, ki je še više od mojega stolpa. Kdo ti brani, se še zmeraj smehlja, piši, poročaj. Samo nič si ne domišljaj pri tem.

Ja, to pa vem: nič si ne smem pri tem domišljati. Ubogi Scriba Communitatis, ki v noči, ko mesto spi, ko težki kosmi snega legajo na njegove strehe, začenja svoje pisanje, obdan z mestom, obdan z zemljo, samo zemljo naokrog. Na koga mislim, ko začenjam svoje poročilo? Na Cristobala Colona, nanj, ki je premagal vsa morja in potem ni vedel kam in kako, ko je po neki reki zašel med samo kopno:

... Bil sem zelo nezadovoljen, ko sem videl, da ne morem niti na sever niti naprej na jug in ne na zahod, ker sem bil od vseh strani obkrožen z zemljo ...

Tako smo bili ves čas obkroženi s samo zemljo tudi mi romarji, potovali smo po nebu, a bili smo samo zemeljski popotniki z nogami, zasajenimi v prst.

In če smo že pri tem, ljubi Bog, kaj pa je bil Las Casas drugega kot ubogi skribent, ko je tam v meniški celici zapisal prvi ponižni stavek: In nomine D. N. Jesu Christi. In nam je potem podal najbolj nenavadno poročilo o plovbah in odkritjih, o neznanih deželah, o rastlinah, živalih in pošastih, ki jih prej nismo poznali. In kaj je bil tudi sam Cristobal Colon drugega kot ubog pomorščak, ki se je nenadoma znašel sredi zemlje, sredi same zemlje. Zato si nič ne domišljam. Samo to je, da veliko vem. Bil sem namreč priča.

Bil sem priča najbolj nenavnim dogodkom in o tem hočem poročati.

In tu sem prvič obtičal. Tu se je začela moja nesreča.

Postal sem Scriba Communitatis, poklican sem bil k poročilu o

najbolj nenavadnih dogodkih, vse je bilo narejeno zato, da se začne moja zgodba. Obdan sem bil z mestom, kosmi snega so legali na njegove strehe. V nočni ustvarjalni uri, ko so se pred mojimi notranjimi očmi kopicili dogodki z romarske poti, zlata skrinja Treh modrih v Kölnu, ki smo jo imeli nenehno pred očmi, ki je plavala pred nami med krošnjami dreves in med oblaki. A iz množice dogodkov, ki so prihajali, ki so silili pod moje pero, nisem našel poti k zgodbi, k izhodu: Poskusil sem tako, kot mora kronist začeti.

"Zadnje romanje v Kelmorajn bi se moralo začeti, kot po navadi, 29. septembra, na god svetega Mihaela. Zaradi zbiranja škofijskih dovoljenj se je vse skupaj nekoliko zakasnilo." Ni bil dober začetek. To je začetek puščobne kronike, poročilo hladnega opazovalca, ki piše za škofijsko kroniko. Poskusil sem drugače.

"Romarji niso vedeli, da jih čaka ..."

In še zadnjič, čisto drugače:

"Zakaj potem sedim v mestnem stolpu in pripovedujem to zgodbo? Zato, ker je bil tisti hip, tisto oktobrsko noč, ko je duhovnik z izbranimi besedami opisoval zlato skrinjo Treh modrih v daljni kölnski katedrali, ker je bil takrat, ko so bedeli pri vigilijah in molili k podobam Kristovega trpljenja na stenah domače cerkve, trpljenja, za katerim so se napotili, ker je bil takrat, ko so sedeli pri zajtrku in s sladkim razburjenjem govorili o daljnih in tujih deželah, zato, ja, ker je bil takrat zaplet že na poti."

Zaplet, zaplet, avtor je hotel nemudoma opozorilo na zaplet. Toda če je hotel zaplet, potem tja v mestni stolp ne bi postavil kronista, ne bi ga obdal z mestom in ne bi bil pustil, da na strehe padajo kosmi snega. Kronist piše kroniko, ne zapletov. Zaplet je bil v tem, da so tisto leto romanja, zaradi številnih zlorab in nepravilnosti, prepovedali. Romarji, ki so odšli na pot, in jaz med njimi, za to prepoved niso vedeli. Novica o prepovedi nas bo dohitela, ko bomo že v dolini Rena in bodo na nas čakale hrastove ladje. Vendar smo hoteli naprej, k zlati skrinji. Premagati vse težave. Si pomagati s čudeži, nemara leteti. Človek hoče navzgor in naprej, za svojim pravih ali namišljenim ciljem.

Torej sem se uprl in nadaljeval po svoje:

"Leto je bilo 1776 in nič posebnega se ni dogajalo ne na zemlji ne

na nebu. Romarji, ki so se zadnji oktobrski dan zbirali pred cerkvijo, so bili preskrbljeni z vsem. Nič posebnega se ni moglo zgoditi. Nič posebnega se ni imelo zgoditi, pravi glavno poročilo. Za vodnika, ki so ga klicali tudi Vojvoda, je bil določen neki Mihael, močan možak z razmršeno rdečo brado. Njegove izkušnje z romanji so bile velike. Njegovo znanje o legendah in čudežih mogočno. Njegove oči strme in njegov glas globok. Leto je bilo 1776 in nobena krava na zemlji ni povrgla telička s tremi glavami in nobenih treh sonc niso videli ljudje na nebu, da bi rekli: aha, vojna bo, ali pa: glej, glej, konec sveta se bliža. Bilo je samo to, da so namesto 29. septembra, kot je bilo predvideno, odrinili na pot šele konec oktobra. Prejšnji večer so šli v procesiji v cerkev, tam se je opravila slovesna zadušnica z vigilijo. Zjutraj so romarji iz cerkve odšli vsak na svoj dom in s prijatelji zajtrkovali. Kot zmeraj, se je ves čas oglašal mrliški zvonček s stolpa. Bilo je namreč slovo, za nekatere, kot se je nasploh mislilo, za zmeraj. A tako se je mislilo samo nasploh, v resnici je vsakdo vedel, da se morda ne bo vrnil nekdo drug. On se bo vrnil. A tudi to ni bilo nič posebnega."

Ni bilo odobreno. Začetek kronike je bil zavrnjen. To je nekako glavno poročilo, je bilo rečeno. Vendar je zanimivejše vzporedno. Scriba je bil udeleženec, torej je glavno poročilo v ozadju, v ospredju so osebna doživetja in opažanja. Torej tako:

"Vzporedno poročilo, ki ga piše scriba v mestnem stolpu mnogo let pozneje, pa pravi, da so se med vigilijami zgodile še nekatere stvari. V cerkvi je bilo tiho in s sten so odmevali nemi kriki s križevega pota. Drugod je z odsekane glave Janeza Krstnika cankala kri, Sveti Štefan je dvigoval roke pred kamenjem, ki so ga metali vanj, Sveti Sebastjan je bil preboden s puščicami, obraz Svete Marte je bil razbit z železnim kopitom, Svetega Bartolomeja so odirali, nekemu svetniku so iztrgali jezik in ga vrgli psom, Sveti Agati so odrezali dojki, Sveto Uršulo so pobili in z njo tisoč devic, Svetega Vitala živega zakopali, Svetemu Erazmu so stiskali mošnjo. Mihael s tehtnico, Mihael pa je potiskal Satana v pekel. Z bledimi obrazi smo opazovali sence trepetajočih sveč, ki so se premikale čez strašne podobe. In čeprav so mnogi zjutraj zatrjevali, da so imeli vso noč pred očmi zlato skrinjo Treh modrih iz

velike, kot hrib velike cerkve v Kelmorajnu, zlato skrinjo na oltarju, okovano z dragimi kamni in zlatimi, neskončno lepimi in neskončno skrivnostnimi podobami, smo vsi vedeli, da so tisto noč vigilij romarji preživeli v strahu. Strah pred neznano potjo, pred ljudmi in deželami, pred neznanim. Bilo je, kot bi vso noč gledali nekam čez, v neko brezno. Janez si je zakopal kodrasto glavo med lopataste roke, cerkovnik Boltežar je podrhteval v mrazu, ženske so jokale, rdečebradi Mihael je kot temna soha stal pod prižnico. Anki je od strahu postalo slabo in ob treh zjutraj se je onesvestila. Vedel sem, kaj je to: vrtoglavica pred neznanim, pred breznom nič. Še danes se čudim, zakaj sem pozabil na strah. Seveda nas je bilo strah. Vedrega Franceka je bilo tako strah, da je šel ven in zbruhal ob cerkvenem zidu vse žganje, ki ga je bil popil zvečer, še pred zadušnico."

To je bilo bolje, a proti moji volji. Vseeno sem se uklonil in nadaljeval. Videl sem jih, moral sem nadaljevati, čeprav sem že vedel, da bo ta reč obtičala. Ladja bo obstala sredi kopnega:

"In zdaj, šele zdaj jih vidim, kako prihajajo iz cerkve: rdečebradega Mihaela, ki bo zdvijal ob neki hudourni vodi, ki bo hropel na kupu slame v hlevu, Janeza, ki bo plezal tja gor v nebo, Anko, lepo Ankico in njen obraz, ki bo otrpnil na neki stenski sliki v majhnem kraju ob velikem jezeru ... med gorami, sredi kristalne tišine."

A to ni bila več kronika. To ni bil več Scriba Communitatis. Ni bil Kolumb, obdan z zemljo v ustju neke reke. Ne bom več, sem rekel in odložil pero.

Obstal sem v svojem stolpu, obdan z mestom. Pripravljen, da odplujem v morje zgodbe, skozi viharje in čez lesketajoče se morske površine, na daljne otoke in skozi ustja rek navzgor v notranjost kontinentov. Da se požinem na pot, da vendar povem zgodbo o čudnem zadnjem romanju. A hkrati privezan, negiben, vsenaokrog obdan z mestom, na katero še zmeraj padajo kosmi snega.

Potem se je stvar dokončno zaustavila. Od mene so zahtevali nekaj, česar ni bilo mogoče storiti. Pojavila se je beseda, ki je ne poznam, ne razumem, nočem poznati in nočem razumeti. Jaz sem v mestnem stolpu, zuanj pada sneg. Tule pa zvoni telefon. Vzel sem pero in samodejno nadaljeval, vendar zdaj že po nareku, jaz s tem nisem imel več no-

benega opravka:

"Telefon je vztrajno zvonil. Pravzaprav je piskal. Včasih so telefoni zvonili, danes piskajo."

S težavo sem se prebujal. Bil sem potopljen v neko sanjsko tekočino, bila je voda nekega jezera, a ta voda je bila gosta, takšna snov, v kateri se človek komaj premika. Tekst, motna in težka voda besedila, v katero sem se potapljal. In dno je bilo obrnjeno, površina je bilo dno, dno je bila površina. Tekst mora doseči dno, sem rekel in slišal svoj glas, ki to govori, mora doseči dno: bolj ko se potapljamo vanj, bliže smo njegovi površini.

Na bregu je nekdo piskal, skozi gosto vodno snov sem ga slišal, senco piskača sem videl na bregu, skozi zrcalo površine. Zrcalna, svetla površina je bila gladina Starnberškega jezera. Tu sem nekoč preživel dva meseca. Pisal sem v stolpu, v pravem stolpu lepe vile v Feldafingu. In vsako noč se mi je sanjalo, da se potapljam kot tisti nori kralj in zgoraj ostaja svetla, obrnjena površina jezera. Bliže ko sem dnu, bližja je površina. Obrnilo se je, sem rekel.

Še naprej je piskal, telefon, seveda.

Vstal sem in skozi temo odtaval do male rdeče naprave, ki jo upravlja sam hudič. Pozabil sem ga izklopiti. Kadar pišem, ga izklopim, hudiča rdečega telefonskega. Ženski glas je rekel: Jože?

Ni Jože, sem rekel.

Nisi v bolnici? je rekla.

Nisem v bolnici, sem rekel. In nisem Jože.

Kdo pa je? je rekla.

Tukaj je Scriba, sem rekel, Scriba Communitatis. Stadtschreiber.

A tako? je rekla užaljeno. Pardon.

In sva hkrati položila slušalki. V temni veži sem obtipal žico in telefonski vtikač potegnil iz stene. Ampak je bilo že prepozno, škoda je bila že narejena, hudičeva ženska skozi hudičevo rdečo napravo je naredila luknjo tu noter. Obrnilo se je, dno in površina. Natura in princip sveta.

Stopil sem k oknu in ga na stežaj odprl. Luči Ljubljane so brlele skozi megleno noč. Od železniške postaje je prihajal osamljeni glas zvočnika, ki je sporočal odhode vlakov. En je peljal tja gor čez

Salzburg in München in Augsburg v Köln. O ljubi Bog, sem rekel, si videl, kaj se je scribentu ubogemu ob tretji uri zjutraj zgodilo? Gospod Bog se tudi ob tem stavku samo nasmehne, vem. On nikoli nič ne reče. To si, Gospod moj, storil nalašč, vem. Preveč sem si že domišljjal. Ampak oni bojo prišli tja, sem rekel. Ne morem jih pustiti tam v Westerwaldu. Tudi Ti, dobri Bog, jih ne moreš pustiti tam. Ali veš, da Anka vsako jutro naredi venec iz rož in zmoli petdesetkrat avemarijo, da bi ji bilo dano videti zlato skrinjo. Zaljubljena je, bila je v meniški celici s Simonom. Zdaj bo ... Nič ne rečeš, vem.

Ampak Tomaž Akvinski, on je to obrnjeno reč že zdavnaj premislil:

Če je princip vseh stvari zunaj sveta, potem bo moral biti skrajni cilj vseh stvari, da bo dobro, ki se najde, tudi zunaj sveta. Ob tej misli sem se, zmedeni Scriba, spravil s svetom in posteljo. Sanjalo se mi je, da so po vsej Istri že govorili, da so prišli hudiči v deželo. Prilezli so skozi tisto razpoko med nebom in zemljo. Opazili so jih na različnih koncih. Menda so prišli tudi v Ljubljano. Vsi z rdečimi telefoni v rokah in vsi sprašujoč po Jožetu. Ampak kako, sem mislil s tistim naporom, ki ga zmorejo samo sanje, kako so prišli? Ali z vlakom? Na železniško postajo? Saj to je čisto blizu.

Spomnil sem se na Anko, na Janeza, na Franceka, na Magdaleno, na očaka Jakoba, da, celo na Mihaela, na dvesto in več romarjev, ki sredi zimske noči ždijo sredi nemškega gozda in hočejo priti k skrinji Treh modrih. Podrhtejajo v svojih raševinastih oblačilih in se v mislih bližaju dnevu, ko bodo v Bonnu sedli na hrastove ladje in se slavnostno zapeljali v Kelmorajn, kjer jih pričakujejo z velikimi častmi.

Z velikimi častmi. Kdo pa še v času, ko zvonijo telefoni, čaka na romarje pri mestnih vratih z velikimi častmi. Tistega deželnega plemstva, ki spoštuje romarje, ni več nikjer. In navsezadnje je vmes prišla prepoved. Kölnski škof jo je dal nabiti na mestna vrata: vsakega tako imenovanega ogrskega romarja prijeti in poslati nazaj. Romarje iz naših dežel so takrat imenovali ogrske iz razlogov, ki jih tukaj nimam ne časa ne volje pojasniti.

Avtor je mirnega scribenta iz svoje zmede postavil v nevzdržen položaj. Težave ima, razumem, ponoči mu zvonijo telefoni. Svoje težave

hoče spraviti v tako lepo zamišljeno zgodbo. Vendar to ne bo šlo. Vsaj s tem pisarjem ne. Scriba Communitatis, ki se pogovarja z Bogom in Las Casasom, ki vidi romarje kot Kolumbove mornarje, ta ni tisti, ki bi jih spravljal čez nemške avtoceste. In ni tisti, ki bi sledil blodnim avtorjevimi sanjam.

"Moramo naprej, je rekel Mihael. Z bakle, ki mu jo je nevarno blizu njegovega poraščenega obraza držal Francek, je smola cankala na pergamentni zemljevid, razgrnjen na kolenih. Pramen svetlobe mu je lezel gor pod romarsko kuto.

Pokazal je s prstom na karto.

Tu je Wupertal, je rekel. In tu je Köln. Zašli smo.

Se pravi, da moramo nazaj, je rekel Janez, proti Westerwaldu. Izogniti se moramo Lüdenscheida, je rekel Mihael. Tam nas lahko zgrabijo, imajo močno stražo."

Dobro, je rekel avtor, ampak kje je avtocesta. Kje imaš avtocesto, skribent zanikrni, rekel sem avtocesto. Avomobili hrumijo, žarometi jih splašijo, peklenščki drvijo skozi pokrajino.

Ljubi Bog, zakaj to dopuščaš? Kaj ima opraviti avtocesta z romarji leta 1776, kaj ima telefon opraviti z menoj, scribo. Prav, naj ima še avtocesto:

"Ustavili smo se ob kovinski ograji. Spodaj po široki cesti so hrumele in švigale luči in nas včasih osvetlile. Bili smo stisnjeni k žici kot kakšna čreda, ki je prišla do reke in ne more čez.

Kaj je to za en hudič? je rekel Mihael. Truma v raševinastih oblačilih se je še bolj stisnila skupaj."

A ni mu dovolj, še mu ni dovolj. Potem hoče, da poročam, kako romarico povozi avto, da zapišem v kroniko romanja, kako se z neidentificirano beračico ukvarja nemška policija. Romarji hočejo naprej, naprej, k skrinji Treh modrih, premagali bodo vse ovire. Ker ne morejo naprej, lezejo po Jakobovi lestvi v nebesa. Začnejo leteti, vidijo jih nad Frankfurtom in Amsterdamom. Tam mislijo, da so Swedenborgovi hudiči, ki so jih opazili v severnih krajih. Nemška televizija dobiva poročila, novinarji se oglašajo: zastoji v prometu, stau, videli so jih v nekem motelu v Iperwallu, v Iperwallu je bil star romarski hospic, zdaj je motel, potem letijo po zraku, nizko nad avtomobili z romarsko

palico, švigajoče rakete, helikopter s kamero jih spremlja. Ankica in Janez se ljubita na varnem nadstrešku ... In v opravičilo te zmede, ki se je spočela v nesrečnem avtorju: to se je godilo v času, ko so ljudje še verjeli. Ko so doživeli močne in velike zgodbe. Ko so se dogajali čudeži in so po svetu hodili velikani. Scriba Communitatis pozna poti, pozna tudi vse legende in čudeže. Je hkrati tam in tu, je hkrati nekdam in zdaj. Bratovščina – communitas potuje naprej, radio poroča, da so prišli hudiči v deželo. Le kako? Ali z vlakom? S svojega ljubljanskega okna v mestnem stolpu čez zasnežene strehe in med klici mestnih straž vidim železniško postajo. Vlaki vozijo v Köln.

"Nenadoma se je sredi trume turistov znašla množica kakšnih dvesto romarjev ... Bili so čudno opravljeni ... Ker se je bližal pustni torek, so ljudje mislili, da gre za skupino veseljakov ... in res so bili videti prav veseli ... Začudeno so se ogledovali, otipavali obleke ... Govorili so neki slovanski jezik ... Njihov tolmač je povedal, da so ogrski romarji in da pričakujejo, da jih bo mesto kljub krivični prepovedi lepo sprejelo ... čudili so se avtomobilom, vendar so rekli, da oni potujejo še hitreje ... Priča ... je videla nizko nad cesto leteti nekaj raketi podobnega ... bil je romar v dolgem plašču s kapico in dolgo zakrivljeno palico ... pobožnosti v cerkvi ... Povedati hočejo, da je bila prepoved Friderika ... krivična in nedostojna kölnskega nadškofa ... da gre za krivične ovadbe nekega Vida Fischerja iz Guštajna ..."

In potem:

Tako, kot so čudni veseljaki v starinskih romarskih opravah prišli, tako so tudi izginili. Menda so jih spet videli v Iperwalu, kjer so se prav veselo gostili ... Zaslišanje v Wupertalu. Na policijski postaji župnik Janez, neka prostitutka, Nemeč, ki je povozil psa. In Turek, ki je že kaj zagrešil, saj je Turek. Prostitutka: bumsen, bumsen. Nemeč: psi so samo za škodo. Prostitutka: bumsen, bumsen. Janez: kurba nemarna. Ozmerja tudi Turka. Antikrist, Bosanec. In potem? Potem so izginili. Kako? Verjame se, da so tako ljudje odhajali v nebo že mnogo poprej, po Jakobovi lestvi ... Neka slika vnebovzvetja (v Hrastovljah?), slika, opis, kje ... umetnostni zgodovinarji menijo, da Krist, vendar bodo po mojem poročilu morali mnenje spremeniti ...

Avtorjeva domišljija je na žalost čisto podivjala. Nisem se več

znašel, vse je bilo obrnjeno na glavo. Res, vse se je obrnilo. Obrnilo se je, dno in površina. Natura in princip sveta. Tu se ni dalo nič več storiti. Za kronista, za scribo communitatis, ki v miru piše kroniko, ki ima čas, ki se vmes pogovarja z bogom, ki hoče imeti v zgodbi in stavkih red, zanj tu ni bilo več nobenega dela.

Če je princip vseh stvari zunaj sveta, potem bo moral biti skrajni cilj vseh stvari, da bo dobro, ki se najde, tudi zunaj sveta.

A kaj je bilo tu še dobrega? Nisem mogel in nisem hotel slediti. Povedati sem hotel svojo zgodbo, kroniko nekega romanja. Preveč so hoteli od mene. In ko sem se ob vnebovzetju dokončno uprl, se je stvar prelomila. Zapustil me je. V meni je zapustil osnutek neke zgodbe, ki ne bo nikoli napisana. Ostal sem v mestnem stolpu in dolgo sem čakal.

Zdaj ne čakam več, vem, da bom ostal tukaj v stolpu, kjer sem zaživel. Ostal bom zaprt v čačke neke mape, zaprt v datoteko nekega računalnika. Gledal bom kosme snega, ki legajo na strehe, in mislil na romarje, ki se odpravljajo na pot v daljno deželo, polno nevarnosti. Za zlato skrinjo, s strahom in upanjem v srcu. Z mojega okna se, žal, vidijo tudi luči železniške postaje, včasih veter prinese hreščeč ženski glas iz zvočnikov, ki napovedujejo odhode vlakov. Ljubljana spi in vlaki vozijo. Z mojega okna je videti tudi gladino nekega bavarskega jezera. In speče mesto pred dvesto leti, na katero padajo kosmi snega, mestni pisar, Scriba Communitatis, pa hoče pisati svojo veliko zgodbo o romanju in nenavadnih dogodkih in čudežih, ki so se pripetili na poti k skrinji Treh modrih. Nič več ne bo zapisal in nikamor se ne bo premaknil. Avtor je našel nekoga drugega, nekega čudnega sanjača, nekega nespečneža. Menda se tej boleznii reče insomnia. Kakor da nisem brez spanja tudi jaz, ki me je pustil tukaj, osnutek osnutka, začetek začetka. Obdanega s kopnim, ponavljajočega stavek, s katerim se je vse začelo:

... Bil sem zelo nezadovoljen, ko sem videl, da ne morem niti na sever niti naprej na jug in ne na zahod, ker sem bil od vseh strani obkrožen z zemljo ...

Vladimir Kovačič

Iz prvega svita do njegovega zadnjega diha

Ob prvem svitu sem že pokonci, a še zdaleč ne pokončen mož.* Zaradi komaj končane, vso noč trajajoče predstave sem videti kakor sklonjen pajac na majavih nogah. Med dolgotrajnim priklanjanjem zadovoljnih soigralcev se sam le zmedeno spakujem, kakor da bi nastopil v stranski vlogi kupčka nesreče, nekoliko ponesrečen lik. V resnici je bilo popolnoma drugače. Ker sem v tej veseloigri prevladoval in na veliko drgnil odrske deske s smehom, se mi ni treba posipati s pepelom. Ampak spoznanje, da smo igrali samim sebi v zabavo, me je vendarle spravilo v zadrego. Zaradi odsotnosti gledalcev, zaradi odsotnosti njihovega navdušenega odobravanja, ki bi ga pokazali z viharnim ploskanjem, se namreč nehote znajdem v absurdnem položaju. Vseeno pa bi me soigralci najraje zadržali med sabo. Zaverovani vase, sploh ne opazijo, da mi postaja njihovo tiho, a nadvse zgovorno prigovarjanje nadležno. S svojimi zarotniškimi, globoko v noč usmerjenimi pokloni zgolj tratijo čas, ko se zastor dokončno spušča in na okno trka dan in je povsem razumljivo, da se ob prvem svitu še ne znajdem dobro. Zgolj nevede, ne pa zaradi zlih namenov, s pritiskom prsta na stikalo preplašim nekaj več in te nerazsodno zafrfotajo in se v nenadno svetlobo žarnice zaženejo kakor v norost.

Ob prvem svitu je še zmeraj tako temno, da je treba prižgati luč, če

* Odlomka iz romana *Imperij pripovedovanih*, ki v kratkem izide pri Založbi Obzorja Maribor.

hočeš videti, kako se v skopi svetlobi sramežljivo okoplje soba. V njej sta kovinski postelji s posteljnino, da se bog usmili. Med posteljama, ki se pri vsakem zasuku svojih uporabnikov zazibljeta kakor barčica po valovitem morju plava, je napol podrta nočna omarica, da še tako tehnično nadarjen človek ne more izvleči predala. Nad nočno omarico je ogledalce, iz katerega se tudi največjemu lepotcu smehlja njegov obraz v dveh neenakih delih. V okvir ogledalca brez predaha vrtajo lesni črvi, da je komaj kaj prostora za še kakšno luknjico. In če se obrneš, je ob nasprotni steni v levem kotu obešalnik, ki kolikor toliko trdno stoji zato, ker so mu polomljeno nogo čvrsto povezali z ne preveč preperelo žico. Za silo pozdravljene noge se nežno dotika na več mestih natrgana zavesa, ki zastira okno ... Pohišstvo in oprema sta brez izjeme tako borbena videza, da se ne bi niti najmanj začudil, če bi zvedel, da so ropotijo na hitro nabrali na odpadku, kamor se je pod vehementno taktirko lastnice gostišča odpravila v odločen napad četa njenih honorarnih podložnikov in poleg dveh ali treh solov, ki jih je pri tem zaslužila, nemara našla kaj primernega tudi zase. Madre Dolores, kakor dobri znanci naslavljujejo podjetno lastnico, mi je prejšnjo soboto, po dobljeni partiji kart – s svojimi prijatelji namreč prenekateri sobotni večer karta, če se ne zgodijo neljubi zapleti z vodovodno instalacijo, saj se ta kaj rada zamaši in imajo potem njeni vdani prijatelji namesto kart v rokah dobro premešane kupčke dreka – čisto resno povedala, kako je eden izmed njenih najbližjih sorodnikov na odpadku našel zaklad. Tako sem po zaslugi madre Dolores navzlic zmedenosti že ob prvem svitu židane volje, in če ji bodo nekoč zaradi nekih drugih zaslug pripeli medaljo na prsi, ne bom nevoščljiv, temveč bom za dogodek porabil zvrhano mero svojega talenta.

Barbarin in moj nahrbtnik stojita kakor dva okamenela stražarja pri vratih, in nanje je madre Dolores pravkar pobutala s stisnjeno pestjo, da bi naju zbudila ob dogovorjeni uri. Zato je ob pol ure najslajšega spanca, sam pa začutim neprijeten, trohnoten vonj foteljev iz njene sprejemnice, v katere smo bili globoko pogreznjeni, ko sva ji izrazila željo po tej zgodnji uri bujenja. Presedla se je kakor črn španjel in nama osuplo, vendar odobravajoče pokimala, češ naj se zaneseva nanjo, pri tem pa se je zdelo, da se iz vranje črnih, kakor smola gostih, lepljivih kodrov

svetlika njen drobni obraz kot iz predora.

"Ja, ja!" zakličem in si jo predstavljam – nezatno piko na neznanjskih širjavah odpada. A ta pika ni kar tako. V enem samem hipu zraste v mojih krmežljavih očeh. Prvi svit se sicer trudi, da bi jo iz njih odplaknil, ampak ona si že spodreca temno krilo, se nekoliko nespodobno razkorači in na zakonsko posteljo kaj vem katerega kralja Ludvika iz kdo bi vedel katerega stoletja zmagoslavno zasadi zastavo, da nas zagrnejo oblaki prahu. Ko se razkadi in se še zmeraj odkašljujem, je videti kakor znamenita revolucionarka, ki ji je veliko do tega, da bi z revolucijo iztržila čim več. Pri priči ukaže naložiti posteljo na tovrnjak. Ukaz je nemudoma izpolnjen, čeprav je malo manjkalo, pa bi postelja razpadla. Potem se ukazi vrstijo ko na tekočem traku, da se tovrnjaki kar šibijo pod težo najraznovrstnejše navlake. Odpad postane kmalu dolgočasno prazen in zajame me nekakšna nostalgija, ker ni ostalo vidnejših sledov bojev za opremo gostišča. Madre Dolores, dedinja španskih konkvistadorjev, je na hitro opravila z odpadom. Šoferji številnih tovrnjakov ob slovesu od njega slovesno zatrobijo, potem kolona spelje. Tovornjaki, naloženi s težko, škripajočo šaro, se majejo kakor pijanci. Skozi nekaj ovinkov jo še srečno zvožijo, ampak potem jim začnejo pokati vzmeti, kakor da se je še pred vrnitvijo domov začelo odpiranje steklenic izvrstnega šampanjca. Madre Dolores je srečna, ker tovrnjakom niso odpovedale zavore. V mislih že vidi grad, kamor se bodo odpeljali, če ne zdaj, pa v svetli prihodnosti, ko bo imela vsaka soba njenega hotela de luxe kopalnico s plavalnim bazenom, v katerega bo mogoče skakati na glavo s petmetrskega stolpa – če bo kdo zmogel toliko poguma.

Če se dobro spominjam, sem bil že prej zbujen. Le kako bi drugače slišal njene podrsavajoče korake. Upal sem – še zmeraj z zaprtimi očmi – da se bodo ustavili drugje, sam si pa lahko privoščim še nekaj minut dremeža. Mogoče bo v patiu zastala pred košaro za odpadke, iz nje izbrskala kakšne posrane gate, poznavalsko ugotavljala njihovo velikost, starost, znamko, stopnjo posranosti, jih potem oprala in čez dan ali dva podarila v dobrodelne namene, si mislim; ali pa se bo po strmih stopnicah povzpela na teraso, nekajkrat globoko vdihnila mrzel jutranji zrak in potem počistila za kokoško in petelinom, ki se paseta kar na terasi.

A njena pest že zabobna po vratih, "ja, ja" slišim svoj glas in si kmalu potem že oblačim čiste gate, blagoslavljuje vsak dan posebej, preživet brez driske.

Kot vem, ni imel včeraj tu nihče driske, največji strah in trepet tujcev v Peruju. V Rimski cesti včeraj ni bilo pokvarjenih želodcev, čeprav je sezona na vrhuncu in si gostje drug drugemu s spretnimi podajami predajajo kljuko vhodnih vrat kakor profesionalni nogometaši žogo, da je povsem na mestu pričakovati naval okužb, zlasti ker se nekateri gostje ne zmenijo kaj dosti za higieno, čeprav jim je najbrž znano, da je posranih tujcev in njihovih še bolj posranih gat, odmetavajoč jih kot pri nas papirnate robčke, na tem koncu sveta neizmerno veliko, članstvo v društvu posrancev, kjer se nihče zahrbtno ne bojuje za predsedniški stolček, povsem običajna nadloga in preštevanje novih članov vselej prva točka na dnevnem redu vsakega članskega sestanka, ki jih odlikuje popolna enotnost.

Če te napade driska, se menda zlepa ne neha, marveč nadaljuje kakor televizijska nadaljevanka Dinastija, ki bi zanjo zlobnež dejal, da se je skotila iz istega gnezda kot velespoštovana prestolonaslednica Driska, oblečena po zadnji modi, s samozavestnim nasmeškom, pripravljena, da sede na tron in zaukaže tri dni in tri noči trajajočo fiesto. In drisko vseh drisk spočenja kolera, plodna mati, ki se ne zmeni za najmodernejša kontracepcijska sredstva.

Tako spočete driske pomenijo za prebivalstvo večjo nevarnost kakor vojaški prevrati, saj se je nanje nedvomno laže privaditi kakor na spektakularne ognjemete driske, ki jih spremljajo ritne eksplozije v ritmu sambe in rumbe in tanga, ko lahko v vrtincu ekstatičnega plesa izdihne na plesišču na tisoče nedolžnih žrtev. Pri prevratu so zmeraj pri delu prevratne ideje, pred katerimi je treba poštene državljane zavarovati; zato je mogoče pravično in čisto prav, da jih prevratneži dobijo po prstih, po gobcu in po riti; ampak driskačem se vsem po vrsti godi krivica, da, celo tistim, ki jim je higiena deveta briga.

Driskačev je za celo divizijo, divizije driskačev ne poznajo prostovoljcev, pripravljenih umreti za sveto stvar, če sploh še je kakšna svetinja na tem posranem svetu. Norcev je veliko, ampak tako pris-muknjenega, da bi prostovoljno oblekel uniformo elitne divizije dris-

kačev, ne najdete na širnem svetu, čeprav se tukaj marsikateri tujec loti uresničevanja povsem nemogočih zamisli - s Slovenci vred.

V Huarazu nas dobro poznajo, saj so prav slovenski alpinisti preplezali najtežje stene v Beli Kordiljeri, to pa nam je lahko v neprimerno večji ponos kakor naši zakulisni politični boji, v katerih navadno zmagujejo tisti, ki imajo največ masla na glavi. Zato je čisto prav, če v Huarazu takšnih, z maslom na glavi, ne poznajo, temveč Slovence z alpinistično čelado na glavi.

Nepopravljiva škoda je, ker je driska najbolj nepravična stvar na svetu. Zakaj se ne loti nekaterih še zmeraj strah zbujajočih veljakov, živečih z mislijo, da morajo do smrti igrati glavne vloge v političnem gledališču in še po smrti ostati nesmrtni, ko pa dobro vemo, da je le driska nesmrtna, in še ta le v nekaterih delih sveta, za to pa gre zvečine kriviti revščino, muhasto podnebeje in takšne reči.

Kogar se loti driska v velikem južnoameriškem stilu, si jo bo zapomnil za večne čase, če bo imel srečo, da bo preživel. Ples driske v južnoameriškem stilu ima veliko skupnega z barokom. Prdeči trilčki, galantni driskometi v bleščečih barvah ... ja, vse to odlikuje smrtonosno bohotnost, prihajajočo iz vlažnih tropskih gozdov in iz neizkoreninjene umazanije.

Težko premagljiva vojska je močna, dobro opremljena, njeni častniki, od najvišjega pa do najnižjega, v nenehni pripravljenosti, zato ob najneznatnejši nasprotnikovi napaki v hipu izdelajo načrt, po katerem v najkrajšem mogočem času napadejo in zavzamejo nasprotnikove postojanke, ob vsaki uri, ponoči ali podnevi - to je njim vseeno, saj delujejo kakor brezhiben stroj.

Ampak gostišče Rimska cesta je vendarle še neosvojena trdnjava in madre Dolores še zmeraj kikirika vsaj tako odločno kakor zgoraj na terasi petelin, z zamejenim razgledom na prihuljenega sovražnika, ki je pred napadom rad čim dlje od bistrih voda in ki tuhta kdove kaj, oprezovaje po tuji posesti, izza okopov, zgrajenih iz najfinejše driske. Po koncu uspešne turistične sezone bo mogoče madre Dolores kupila svojemu petelinu daljnogled. A dokler sezona ni pri kraju, tudi izkupiček ni znan, čeprav se spretni gospodarici najbrž ni bati katastrofe. S sovražnikom je namreč podpisala sporazum, po katerem ob morebitni

zasedbi gostišča, to pa je seveda odvisno od naslednjega sovražnikovega globalnega plana, ostane večji del plena v njegovih rokah. To se verjetno zdi marsikom čudno, ampak madre Dolores lahko vsakemu nejevernemu Tomažu pokaže črno na belem, da je nasprotnikov poveljnik podpisal sporazum, s katerim zagotavlja, da enkrat posranih gat ne bo še enkrat onečedil in si jih podredil. Dobro se je znašla, ni kaj, zato je čisto prav, da hčerka študira hotelirstvo in poskuša dodati prvi zvezdici še drugo, bolj bleščečo. To je morda poglavitni vzrok, zaradi katerega sovražnik potrpežljivo čaka, ko bo potem premožnejšim turistom s še večjim užitek zasadi zdrizast nož v rit, madre Dolores pa spoštljivo pomežiknil in ji prepustil svoj vojni plen – najmanj dva ducata prvorazredno posranih spodnjih hlačk.

Tu, v Rimski cesti, se vsekakor ne damo. Vsi se odpravljamo na velike gore, od koder se lahko, če stopiš na prste, dotakneš samega neba. Mogoče nam tudi to prizadevanje za visoko svetlobo pomaga, da se nas galopirajoča driska izogne v širokem loku in raje napade tam, kjer bo z manj energije učinkovitejša.

Vsakdo lahko le ugiba o času napada. Če sovražnik podira svoj šotor, še ne pomeni, da gre v napad. Včasih, čeprav je to bolj poredkoma, se je pripravljen tudi umakniti. Mogoče odhaja le zato, da se bo vrnil s svežimi okrepitvami, kajti v pogorjih se teže bojuje kakor po vlažnih amazonskih prostranstvih, ali pa zato, da bo v domačem kraljestvu preprečil nemire. Če niso domači hladilniki polni driske, se ustraši lakote, ki je sicer njegova naravna zaveznica, in nobena driska ne gre tako v slast ko ravno domača. Plen je le za posladek, za večjo samozavest. In tu je ključ uspeha. Kdor je samozavesten, doseže vse, in ta samozavestna koketa je poleg tega še radodarna, v teh krajih bolj znana kakor sveta reka Ganges, nikakor pa ne tako čaščena. Vsi po vrsti se je bojimo kakor hudič križa, ponoči jo sanjamo zato, da bi nas čez dan pustila pri miru. Niti najmanj nas ne zanimajo tajni dogovori madre Dolores s sovražnikom, od katerih je zelo odvisna uspešnost njenih dobrodelnih akcij. Vsekakor ji je treba priznati, da so izvirno izpeljane. A to ni dovolj, da bi se nam kamen odvalil od srca.

Ja, skala bi se nam odvalila od srca in pod sabo pokopala mogočnega sovražnika, če bi poskrbela, da bi imeli ob vsaki uri dneva in noči

toplo vodo. Potem bi se po trikrat, desetkrat, stokrat na dan umivali, mogoče po cele dneve in noči preživeli pod prho, spali pod prho, sanjali pod prho veliko goro, s katere smo se vrnili živi in zdravi.

Najbrž je voda edino, čeprav na videz nič kaj ostro orožje, ki pomaga, da nas ne osvoji toplo zdrizasto mezenje iz riti, včasih prihajajoče v prav nevihtnih nalivih, podirajoč pred sabo vse, kar leze in gre in kar obliže s svojim smrdljivim jezikom. Ko pridivja kot najbolj zloglasna vojaška hunta, ga ni več jez, ki bi zaustavil njeno razdiralno prodiranje, podiranje poslednjih mejnikov, ki do zadnjih zdihljajev branijo organizem pred popolno dehidracijo, zaradi katere se nič kaj ponosno ne odhaja na oni svet. Če gre verjeti uradnim podatkom, driska vsako leto umori tri milijone dvesto tisoč ljudi.

Kaj potem, če se bodo reveži potikali brez gat naokrog! Zaradi oblečenih ali slečenih spodnjic ni še nihče umrl. Kdor bo šel z gatami na oni svet, ne bo nič imenitnejši kot tisti, ki ga bo smrt zalotila brez njih. Prav noben spodnjehlačnik še tako imenitnega stanu naj si nič ne domišlja, da si bo zaradi čipkastega spodnjega perila prislužil slavo speve v svojo čast in da bodo celo tisti brez spodnjic v stolni cerkvi plačevali maše za duše, oblečene v butične ali navadne gate.

Gate so, če dobro razmislim, najmanj pomemben artikel za polnovredno življenje. V primerjavi s sadjem, zelenjavo ali črnim kruhom so navaden ništrc. Če bi reveži zvedeli, kako posrane gate so dobili v dar, jih svoj živi dan ne bi več potegnili na svoje zguljene riti. Nemudoma bi se zbrali pred skupščino in protestirali proti sprevrženim dobrotnikom. Z duhovitimi parolami, s katerimi bi jezno mahali po zraku, bi obsodili grdo zavajajoče akcije. Svoje negodovanje bi podprli s tuležem in se odločno uprli lažni dobrotelnosti.

Ker naši gospe ni mogoče očitati slabih namenov, bi bilo škoda, če bi prišlo njeno gostišče na slab glas zaradi gat, ki bodo morda že v kratkem prišle iz mode, nemara celo izumrle. Nič hudega. Ni dolgo tega, ko ni še nihče nosil gat, ker jih pač še poznali niso, pa se je ravno tako živel.

In pomislite, da bi reveže med iskrenim protestiranjem napadla driska! O njihovi reakciji lahko zgolj ugibamo. Ni nemogoče, da bi protestniki zaradi presenečenja utihnili, spričo sramu čvrsto zategnili

uzde ritnic – in namesto protestiranja začeli eno najbistroumnejših debat o tem, ali lahko gate za nekaj časa zadržijo tole ob prvem svitu na ves glas opevano, bolj ali manj tekočo snov, pojavljajočo se v najrazličnejših barvnih odtenkih.

Driska bi prav gotovo planila v zmagoslaven krohot in v mogočnih curkih brizgala na pročelje skupščine žlahtne podobe antologijske vrednosti. Neprecenljiva škoda bi bila, če ne bi tega razkošja nihče razstavil v pomembnih svetovnih galerijah. Marsikdaj je tudi ritna mezga nadvse poučna in užitna. Človek ne ustvarja le s čopičem, ali dletom, ali nalivnim peresom – so trenutki v življenju, ko je jako ustvarjalna tudi rit. To sem vedel, še preden sem se odpravil na dolgo popotovanje – in tega sem se tudi najbolj bal.

A zdaj sem tu in na meni niso le gate, spričo katerih kolosalne čistoče bi bil marsikdo ob oko. Zdaj sva oba v popolni planinski opravi; česar nimava na sebi, je v najinih težkih nahrbtnikih, ki ju pravkar zadegava na ramena, in česar nimava v nahrbtnikih, nosiva v najinih vriskajočih srcih, in kar nosiva v vriskajočih srcih, je prevelika skrivnost, da bi pripovedoval o njej, kajti skrivnosti so za to, da jih zapečatimo s sedmimi pečati in varujemo kakor najdragocenejši zaklad.

Potem že zaklepam najino sobo in polagam ključ, s katerim sem za ščepec odškrnil vrata tudi driski, v roke matere Dolores. Ker si nikoli ne privošči tople vode, ampak pere le v ledeno mrzli, s pogledom na veke vekov mirujoč, nikoli vključen pralni stroj, so njene roke razpokane kakor drevesna skorja.

Pa gre driska, če pride na rjuhe, z mrzlo vodo stran? In kaj, če se hinavska zalezovalka zaleze celo v vzmetnice? Si matere Dolores pomaga s kakšnimi coprnijami, posipava vzmetnice, medtem ko brodimo v sanjah povsod in nikjer, s čudežnim praškom? Bo kdo kdaj odgovoril na vsa vprašanja, ki se brez konca in kraja zastavljajo, utrinjajo kakor utrinki na nočnem nebu, dokler se ga ne dotakne prvi svit?

Tek in sladoled

Dobro je, da nisem v naglici, to pa se mi večkrat zgodi, Klarinim staršem ali ambasadi glede nje ničesar obljubil. Ni me zaneslo, kakor me je zaneslo z atletske steze v parku poleg ulice Dalagatan, ko sem zagledal Astrid Lindgren. Sedela je na klopi, na obraz se ji je spokojno sesedala pojenjavajoča svetloba poznoaprilskega dne in sonce, tisto leto tako toplo, kot ni bilo menda že skoraj dvesto let, se je dotaknilo obzorja.

Vsekakor me je tudi ona opazovala in moram reči, da ji je bilo v očeh zaznati brezskrbnost, ki mi je bila prvi hip mogoče tuja zato, ker sem se tistega dne že pošteno namučil s tem in onim in nikakor nisem mogel ostati brezskrben. Najbrž me je opazovala že včeraj, ko se mi še ni bilo treba soočati s takšnimi pretresljivimi stresi, kot so begunske žalostinke, saj si drugače nisem znal razložiti njene brezskrbnosti, ki me je čisto razorožila.

Bila je presenetljivo močna in končno sem začutil, da je vsaj še za kanček pravice na svetu. To je name delovalo odrešujoče in očiščujoče. Očitno je bilo res, da se je včeraj premikala zavesa za oknom ene izmed njenih sob, in v upanju, da ne gre zgolj za naključje, sem podaljšal trening.

Spet sem pospešil. Če bi bila Astrid Lindgren vsaj deset let mlajša, bi se mi pridružila in mi sledila, kamor koli bi se bil namenil. Bila mi je všeč, preden mi je uspelo analizirati vzroke, ki so me pripeljali do vročičnega sklepa in še bolj vročičnega stanja. Zaljubil sem se na prvi pogled, kakor da bi bil Milan Kleč.

Ko je sonce zahajalo, je še zmeraj sedela na klopi, in ko je zakašljala, sem se prestrašil, da se lahko zaradi mene prehladi. Ampak čutil sem, da ne smem nehati, kdo ve, kdaj se mi bo spet ponudila priložnost, da ji dokažem svoje sposobnosti. In po pravici povedano, bil sem sposobnejši kakor v resnici, hitrejši kakor pri srečanju s policajem. Takšne priložnosti ne gre zamuditi.

Znoj mi je curkoma lil z obraza in na atletske stezi so se kmalu pojavile luže. Otroci ne bi bili otroci, če jih ne bi pridno izkoristili. Kakor hitro so bile luže dovolj globoke, so papirnate ladjice že plavale

po mojem znoju. Toda dehidriran nisem bil. Po vodi vsekakor nisem začutil niti najmanjše potrebe. Vse moje celice so bile usmerjene k Astrid Lindgren. V tistem hipu nisem začutil nobenega pomanjkanja in vedel sem, da so vse želje uresničljive, če le pametno ravnaš.

Moje želje so bile takrat velike, hitreje so rasle kakor vrhunski tekač v meni. Delile so se kakor celice na nove in nove želje in bilo je le vprašanje časa, kdaj se bodo popolnoma uresničile. O tem ni bilo več nobenega dvoma.

Krog, ki sem ga tekkel, je bil jasen, njegovo središče in sidrišče sta bili trdni in na tisto trdnost sem se zanesel bolj kakor nase. Imel sem najmanj toliko energije kakor atomska elektrarna v Krškem, poleg tega sem bil za okolje popolnoma neškodljiv in upam, da me ne bodo nikoli zaprli. Nihče ni po moji krivdi čofnil v luže na atletski stezi. Tekel sem ekološko in tudi v drugačnih pomenih besede ozaveščen. Znanstvene ekspertize bi se lotil na kraju samem, če ne bi vedel, da ne smem odnehati. Kar sem si začrtal, je bilo sveto in svetlo, da mi še mrak ne bi prišel blizu. Bil sem v stanju večnosti in to je bilo treba izkoristiti. Vedel sem, da ne bom nikomur napravil škode – kvečjemu korist, ki ne bo tako kmalu pozabljena.

Stanje je bilo nadvse ugodno. Boga sem držal za brado in ga potrpežljivo cukal. Vedel sem, da lahko največ realiziraš, kadar stopiš zunaj človeških dimenzij. To se je zgodilo v tistem hipu, ko me je zaneslo z atletske steze.

Sprva sem mislil, da Astrid Lindgren kakor druge severnjake bolj zanima tek na smučeh, a gledala me je kakor Kip svobode. Začutil sem, kako bi pod njenim trenerskim vodstvom še hitreje napredoval. Vedel sem, da sem v življenju marsikaj zamudil, a Astrid Lindgren mi je v tistih trenutkih božanskega zrenja pokazala in dokazala, da še ni vse izgubljeno.

V njenih očeh sem zaznal neznansko vero. Brezmejne širjave raznobarvne tundre in tajge so me ganile do dna srca in v tisti veličini me ni niti najmanj motila moja majhnost. Lepota bivanja se je širila in osvajanje brezkrainih prostranstev je že prihajalo v poštev. Redko se mi zasolzijo oči, a v tistih trenutkih so mi solze privrele vsakič, ko sem pritekkel do nje in potem porabil cel krog, da sem si jih obrisal.

Razmišljal sem, kako bi jo pobaral o trenerstvu. Bi bila pripravljena prevzeti pokroviteljstvo nad menoj? sem se spraševal in hkrati bal, da bi vse pokvaril, če bi se ustavil ob nepravem času. Nikoli ne vem, kdaj je treba nehati, in tudi takrat bi bilo lahko tako.

Na vso srečo se je dvignila in opiraje se na palico začela stopati proti meni. To je bilo sicer absurdno, ko sem bil sam dovolj hiter, a bilo je natanko tako, da se mi je kljub moji pospešujoči hitrosti približevala počasi, kar precej časa je trajalo, ko sem se tik pred njo sunkovito zaustavil in ji ves zadihan gledal strmo v obraz. Ne zgodi se vsak dan, da bi stal pred Astrid Lindgren, zlasti ne v atletskem dresu slovenske državne reprezentance.

Nekaj časa sva se opazovala nepremično in očitno ni nihče od naju znal razvezati besed, čeprav sva jih imela v tistih trenutkih neznansko veliko – Astrid Lindgren najmanj za eno celo srečno življenje. Ampak kot je skromna – o tem sem se prepričal na svoje oči – ji je postalo nerodno. Nekaj sto milijonov otrok umira od lakote, ona je pa presita od besed. In tudi meni je postalo nerodno, dobro sem se zavedal, da vsakdo nosi delež krivde za to. Najbrž je bilo celo v mraku in navzlic tekaški vročici zaznati, da sem zardel.

"Ste kaj videli Piko Nogavičko?" me je končno povprašala in s palico spremenila smer papirnati ladjici, ki jo je moj znoj že pošteno razmočil. Tudi če bi imela dvajset let več, bi mi bila še zmeraj všeč. Nič ji ni manjkalo, česar ne morem pogrešati v življenju. Vse je bilo na svojem mestu. Ob pravem in tudi nepravem času. Kako preprosto zna biti življenje, če ljudje ne jemljejo starosti kot nadlogo. In pri vseh nadlogah je več ko smešno imeti starost za nadlogo – tudi nadvse krivično, sem takrat začutil. To si bom poskušal zapomniti za vse večne čase.

Papirnata ladjica je nasedla, luža je skoraj usahnila in pot mi je prenehal teči z obraza.

"Se je igrala na igrišču?" sem ji vrnil s protivprašanjem, ne da bi hotel biti kakor koli nevljuden, temveč zgolj zato, ker me je nekaj oviralo, da bi ji naravnost odgovoril. Nemara sem se prehitro ustavil ali kaj, mogoče sem se počutil tudi nekoliko krivega, ker se med tekom tu pa tam ne oziram dovolj naokoli. Ampak takrat sem ves čas tekkel v

krogu, in če sem že jaz spregledal Piko, potem bi se zagotovo morala ujeti v pisateljčine budne oči, če je seveda bila na tem igrišču, ne pa kje drugje.

"Ne vem," mi je suhoparno odgovorila. Nad dolgočasnim odgovorom sem bil seveda razočaran, ampak v ljubezni je navadno tako, da ne gre brez razočaranj. Zato sem stisnil zobe in nekako se mi je posrečilo odgnati prvi naval razočaranja. Drugega sem že pričakoval bolj pripravljen, a preden je prišel, sem v njenem odgovoru zaslutil prvo znamenje skleroze, to pa me je zaskrbelo, saj bi lahko preprečila, da ljubezen ne bi zažarela v polnem sijaju. Navzlic tej bojzani sem ohranil neomajno odločnost igrati z njo z odprtimi kartami,

"Jaz pa vem, da je zanesljivo nisem videl."

"Čudno," je zamrmrala in zavihala nos; na njem ni bilo na srečo nobenih znamenj prehlada.

"Meni se ne zdi niti najmanj čudno. Oba sva že nekaj časa tu in potemtakem bi jo lahko opazili tudi vi," sem bil povsem realen glede na znana dejstva, a še zmeraj poln simpatij do najbolj znane otroške pisateljice.

"Le kako, ko pa nisem niti za trenutek odvrnila oči od vas! Ampak mislila sem, če ste jo kaj videli prej, ko še niste prišli na igrišče," se je okronala z več natančnosti in me spomnila, da je za mano že dolg in naporen dan.

"Na žalost sem imel opraviti z begunci."

"Tudi sama kdaj pa kdaj zaide k njim. Ampak zvečine trenira. Maratonka je," se je preprosto zjasnila, kakor da bi šlo za eno najlažjih disciplin.

"Nisem vedel," sem bil globoko presenečen nad nenavadno dolgostjo Pikinih nog in pomislil sem, ali nisem tudi česa bolj otipljivega spregledal. Kdor je zaljubljen, je marsikdaj slep.

"Mislila sem, da v tekaškem cehu zvečine veste drug za drugega, in zdelo se mi je celo, da sta že trenirala skupaj. Zato sem vas tudi povprašala po njej."

"Šele nekaj dni sem v Stockholmu."

"Nič zato. Kljub temu niste nič zamudili." Pogledala je na uro.
"Vsak čas bo tu."

"Ali veliko trenira?"

"Preveč, če ne največ. Tekmuje na ultramaratonih."

Hotel sem jo pogledati zaljubljeno, pa sem nenadoma dobil preveč profesionalne oči.

"Na ultramaratonih s sladoledom," je čez nekaj časa pribila, ne da bi se mi zasvitalo, kaj ima sladoled opraviti z ultramaratonom.

"Pa bi jo sploh prepoznal, če bi jo videl?" sem se hotel držati vrstnega reda, ne pa takoj polizati sladoleda.

"Seveda. Še zmeraj nosi kitke in ljubka je ko takrat, ko sem o njej pisala prvo knjigo."

"Hm. Zadnjič sem srečal sošolko in je nisem prepoznal. Gledala me je, gledala, jaz pa njo in poskušal sem dognati, zakaj me gleda. Pri-sežem, da ne bi tega nikoli dognal, če mi ne bi povedala svojega imena. To me je skoraj podrlo na tla. Čas neizprosno orje. Zlasti obraze zna dobro pripraviti na žetev."

"Pa ne vedno in povsod. Ko boste videli Piko, boste spremenili svoje mnenje. Zastran šole pa se mi zdi, da vas nanjo ne vežejo ravno najlepši spomini."

"Drži. Včasih se mi je pri pouku zazdelo, da sedim v hiši strahov."

"Zanimivo."

"Ne, niti najmanj ni bilo zanimivo, ampak grozljivo. Če danes tu pa tam sanjam o šoli, se najraje takoj zbudim. – Je tisto s sladoledom kakšna revolucionarna dieta?"

"Ne, ne," se mi je zaljubljeno nasmehnila, da bi jo srčno rad objel. Pa sem se premagal, saj sem se zbal, da bi me imela za tipa, ki je v Stockholmu zadavil že tri starke v mesecu dni. Kot bivšemu državljanu bivše Jugoslavije bi mi najbrž na policijski postaji do dobra pretresli možgane, to pa bi s psihološkega stališča gotovo negativno vplivalo na moje tekaške priprave. Astrid Lindgren se nisem predstavil in še sanja se ji ne, kdo sem in kaj počnem, kadar ne tečem. "Udeležuje se tekov, pri katerih nosijo tekmovalci na hrbtih košare z desetkilogramsko porcijo sladoleda."

"Ojej, ne vem, če bi poskusil," sem zavzdihnil. "Sam sem ljubitelj klasičnih disciplin in mi ni kaj dosti do novotarij. Ne rečem kros, četudi je daljši od sto kilometrov, ali gorski tek – ampak da tečeš okrašen ko

božično drevesce, se mi zdi malček izprijeno. Pohlepni prireditelji tekaških tekem bi radi svoje bedaste domislice strpali med olimpijske discipline, sem slišal. Ampak jaz ostajam pri maratonu. V Stockholm sem se prišel pripravljat na svetovno prvenstvo."

"Lepo od vas."

"Imate stoprocentno čist zrak, lepo vzgojene ljudi in urejene parke."

"To je prijetno slišati od tekača, ki tako hitro teče, da lahko komaj kaj vidi."

Za ta kompliment sem se ji zahvalil in se ji predstavil, da ne bo imela neprijetnega občutka, da se pogovarja z neznancem. Njej je bilo pa tako ali tako jasno, da jo poznam že od ranih otroških let.

"Kaj pa pravijo zdravniki o desetih kilogramih sladoleda na hrbtu?" sem bil radoveden kot že dolgo ne.

"Zmajujejo z glavami, saj je že marsikomu počilo kakšno vretence, pa tudi kap jih je nekaj zadela spričo nečloveških naporov, kakršnim so izpostavljeni zlasti v začetnem stadiju tekme. Poleg tega pa ni doslej še nihče zmagal in zato so takšna tekmovanja še toliko bolj vprašljiva."

"Kako to? Ne priteče nihče do cilja?"

"To že, ampak sladoled se vsakemu tekaču prej stopi, preden pride do Biafre, Angole, Bosne, Culukafrije. Zmagal bi namreč tisti, ki bi mu na cilju ostalo v košari vsaj za kepico sladoleda. Na žalost se to še ni zgodilo." Otožno me je pogledala, kakor da bi se zbala, da mi po tem odkritju ne bo več do pogovora.

"Pa je smiselno hoditi na tekme s tako nesmiselnimi pravili?" me je radovednost gnala na neznana, neraziskana področja; instinktivno sem čutil, da so v globinah nesmiselnega početja zakopani smisli.

"Zaradi upanja. Moja Pika je še zmeraj otroško naivna in nobena cena se ji ne zdi dovolj visoka, kadar gre za upanje, dragi moj. Največ je takšnih, ki nimajo niti dvajset let. Ko bi vi samo videli, kako so na startu vsi po vrsti samozavestni, niti ogrejejo se ne kaj prida, deset kil sladoleda si naložijo na hrbet, kakor da bi šlo za prazno slamo, ki jo tako radi klatijo politiki. In potem drame, kakršnih ni sanjal niti Shakespeare. Ko se sladoled stopi, postanejo tiste košare grozljivo prazne." Oči so se ji zalesketale, kakor da bi nosila neke posebne vrste kontaktnih leč, varnih pred vsakršnimi udarci, sam pa sem se nadejal

ljubezenske sreče. "V svetu obupa je vsaka kepica sladoleda neprecenljivo dragocena. In tistega sladoleda ni mogoče nadomestiti z nobeno filozofijo, z nobenim bogom."

"Morali bi teči z zamrzovalnimi skrinjami na hrbtu."

"Tudi sama sem že pomislila na to. A ne verjamem, da bi bili pripravljene spremeniti pravila. Okostenelim organizacijam je težko kar koli dopovedati. Kakor pijanec plota se držijo tistih košar s sladoledom, ki gre vedno po gobe, mladi zanesenjaki pa na nove in nove tekme, dokler jim končno ne zmanjka upanja in poguma, skladi za nagrade pa se povečujejo v milijardne vsote, od katerih nimajo nič niti tekmovalci niti navijači. Kaj pomaga, če so organizatorji polni ust obljub in se hvalijo z bilijoni! Obljube so v kontekstu takšnih pravil grozljivo prazne in bodo še bolj, če se ne bo zgodil kakšen čudež!"

"In vi verjamete vanje?" sem se skoraj zgrozil, saj že vsaj od Kristusovih časov naprej ni videti, da bi čudeži količkaj vplivali na oblikovanje sveta.

"Le še v čudeže verjamem," je bila zelo odločna in ji je bilo bolj malo mar zgodovinskih dejstev.

"Potem boste tako dolgo čakali, da bo celo vašim najzvestejšim bralcem postalo dolgčas, če jih ne bo še kaj hujšega doletelo," sem vzkipel.

"Svojih bralcev ne bi vpletala v najin pogovor, če dovolite," se je skoraj razjezila, čeprav nikakor ni bila nagle jeze.

"Z vašimi bralci bi si na primer sam toliko opomogel, da bi Ljubljana dobila maraton, na katerem bi tekli najboljši tekači," sem se pohvalil in poveznil pokrovko čez svoj kipeči lonec.

"S tem se ne bi sladoled v košarah niti za las manj topil," je bila vsekakor bolj stvarna kakor čudežna krhkost njenih zgodb.

"Res je, zato mislim, da bi morali zastaviti ves svoj vpliv, ki ga nedvomno imate, da bi se pravila spremenila. Poskusiti ni greh. In če poskus ne bo uspel, je treba tekače prepričati, naj takšne tekme v prihodnje ignorirajo."

"Prepričevanje utegne biti kaj hitro nadležno prisiljevanje. Nobena prisila pa ni dobra in na koncu bi se obrnila proti nam samim, s tem pa tudi proti tekačem, takšnim ali drugačnim."

"Lahko potem sploh kaj pametnega predlagate?"

"Ne verjamem. Veste, to, kar vam bom povedala, je težko razložiti, ampak tako je. Tisti, ki so si izmislili pravila za teke s sladoledom na ramenih tekačev, so bogati. To ni samo po sebi nič hudega, a hudo je to, da se počutijo bogate in pomembne, le če je večina revna in nepomembna. Ustrezajo jim nesmiselna pravila. Sami nič ne zgubijo, po drugi strani pa jim nihče ne more očitati, da sedijo križem rok. Mednarodne konference se vrstijo ko po tekočem traku, iz dneva v dan letijo v druga velemesta, več so v zraku ko na suhem – o tem se lahko vsakdo prepriča iz televizijskih, radijskih ali časopisnih poročil, kakor mu je ljubše – izbira je pestra. Dela imajo vrh glave, trudijo se in v neskončnost prelistavajo debele šope gradiv, da bi drobtine z njihovih miz dobili tisti, ki so tega najbolj potrebni."

Nikoli ne bom pozabil, kako prepričljivo je to povedala. Roke je imela prekrizane na ročaju palice, ustnice so ji drhtele in dneva je bilo definitivno konec. Na drevju so poganjali prvi popki, in če se bo toplo vreme nadaljevalo, bo okolica v nekaj dneh še veliko bolj zelena. Torej dneva je bilo konec, toda še zmeraj ni bilo temno. Na severu je med dnevom in nočjo neverjetno dolga procedura.

"Vas smem povabiti na sladolede?" sem pretrgal dolgo trajen molk, med katerim sva se oba zagledala v prebujajočo se pomlad, med krošnje brez, kjer so se nervozno motovile ptice in žvrgolele.

"Z veseljem sprejemem vaše povabilo," se je obrnila k meni, ko mi je v očeh utihnil odmev ptičjega žvrgolenja. "Ampak da se ne boste prehladili?" jo je zaskrbelo za moje zdravje. "Čisto ste pregreti."

Ne, pregret nisem bil več, ampak le še zagret.

"Ne skrbite, takoj se oblečem v toplo trenirko."

Slekel sem majico, jo ožel, potem pa skrbno zložil v polivinilasto vrečko. Ker pod športnimi hlačkami nisem imel ničesar, mi je bilo nerodno, da bi se slekel pred Astrid Lindgren. Športno zagreti Švedi so to po parkih neženirano počeli, ampak jaz sem si hlače trenirke oblekel kar čez reprezentančne hlačke in zraven upal, da se ne bo delala prevelika škoda, če se bom predolgo zasedel. Večer je bil kar obetaven, na hlačke, ki so se dobro držale riti, sem kanil paziti kakor na punčico svojega očesa.

INTERVJU

Peter Semolič

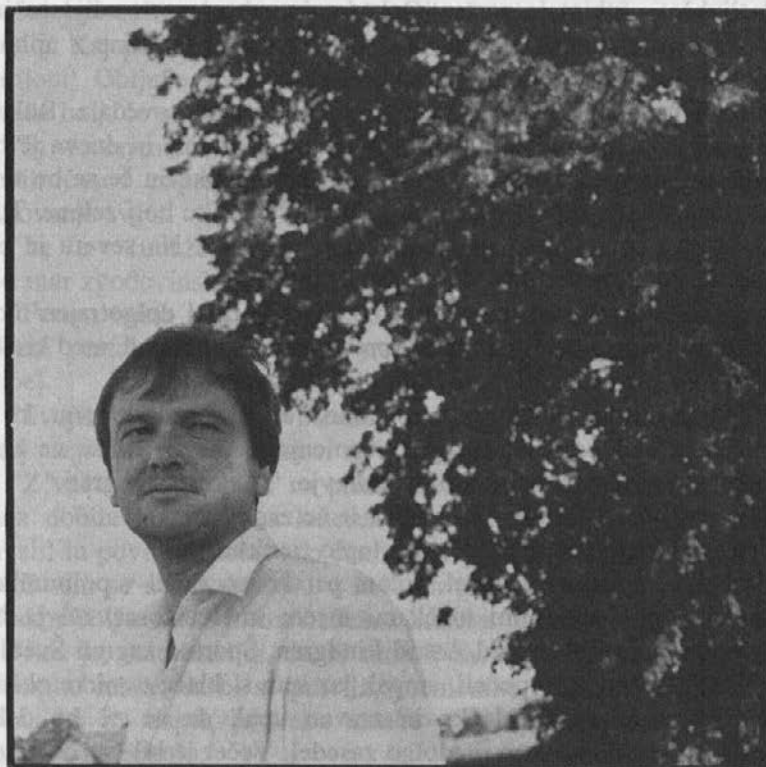


Foto: MIHA FRAS

Pesem je edini izziv

Pesem je edini izziv

Peter Semolič se je rodil 1. 2. 1967 v Ljubljani. Po izobrazbi je elektro-tehnik-elektronik. V letih 1986-89 je delal pri Radiu Ljubljana kot tonski snemalec, od leta 1991 pa je svobodni književnik. Leta 1989 se je preselil na Koprsko – ker so tam doma Tomaž Šalamun, Vladimir Memon, Marko Breclj in Kameleoni. Kopra, kakršnega si je želel, sicer ni našel, pač pa je "odkril" Istro. Med drugim je delal kot honorarni novinar za Primorske novice in pisal oddaje o sodobni slovenski poeziji za Radio Trst. V letih 1993-1996 je živel v Parizu, tam je študiral francoščino in se – tako upa – vsaj malo nalezal znamenite "joie de vivre". Njegove pesmi so prvič izšle v Mladinini prilogi Mlada pota (1984). Izidom v Problemih-Literaturi in Novi reviji (1986) je sledil triletni molk, po letu 1989 pa je reden gost na straneh osrednjih literarnih časopisov.

Doslej so izšle tri njegove zbirke: *Tamariša* (1991), *Bizantinske rože* (1994) in *Hiša iz besed* (1996). Jeseni naj bi pri Znanstvenem inštitutu FF v Ljubljani izšla dvojezična slovensko-francoska knjiga *Štirje slovenski pesniki / Quatre poètes slovènes* s pesmimi Daneta Zajca, Nika Grafenauerja, Vere Pejovič in Petra Semoliča. Pri DZS naj bi v kratkem izšla pravljica za otroke *Tipkarski škrat Pacek*.

Literatura: Kako se spominjaš svojih pesniških začetkov?

Semolič: Pisati sem začel, ko sem imel osem ali devet let. Bila je zima, sedel sem v kuhinji pri starih starših, ki sta me pazila, in čakal, kdaj pride bratranec iz šole, da se bova igrala. Bilo mi je zelo dolgčas in iz tega dolgočasjeja se mi je porodila ideja, da bi napisal pesem. Tej prvi pesmi je takoj sledila druga, ki je prišla od neznano kod in ki je nisem ne načrtoval ne pričakoval. Tadva principa pisanja poezije, prvi bolj racionalen, drugi bolj orfičen, se pri meni prepletata še danes. Naslednji pomemben trenutek je bil, ko sem, čisto slučajno, vzel v roke pesniško zbirko Iztoka Osojnika *Indija ali potovanje na dno noči*. To ni bilo samo moje prvo srečanje s sodobno poezijo, temveč je poezija prvokrat nad mano izvršila tisto nasilje, ki ga umetnost mora ali bi ga vsaj morala izvršiti nad človekom. Gre za to, da te umetnina, s katero se soočiš, zadene v sam temelj, ga razrahlja ali celo razruši. Podobno se

mi je zgodilo leta pozneje, ko sem v Benetkah prvič videl Cézanna; slike nisem mogel zreti dlje kot nekaj sekund. Vsekakor pa je bilo zame najpomembnejše srečanje z Danetom Zajcem. Hodil sem v Pionirsko knjižnico, tam je delal kot knjižničar. Ravnokar sem dopolnil sedemnajst let in prvič v življenju sem bil čisto na tleh. Ne vem, kako bi se takrat končalo zame, če me Dane ne bi vprašal: "A ti kaj pišeš?" Začel sem jecljati, da tisto, pa jaz, da ne vem ... on pa je rekel: "Ti kar prinesi." Potem sem mu res prinesel svoje pesmice, a Dane ni bil nič kaj zadovoljen z njimi. Si je pa zame in za moje verze vzel čas. Pogovarjala sva se kakih petnajst minut in v tistih minutah se je zgodilo nekaj nenavadnega, skorajda mističnega: bilo je, kot da sem bil dotlej zazidan v ječi, med pogovorom pa so se ti zidovi začeli podirati in znašel sem se sredi prostranega in neznanega polja. Prvič sem začutil jezik kot neko samostojno bitje, kot nekaj, kar je nedeljivo povezano s poezijo, kar je poezija sama. Octavio Paz piše, da mora pesnik najprej razbiti jezik, v katerem je bil rojen, in potem iz teh razbitin sestaviti, zgraditi svoj jezik. Zakoračil sem po tem polju in jeseni 1984 je začela nastajati *Tamariša*, ki se mi danes kaže tudi kot dokument mojega "razbijanja" jezika.

Literatura: V tvoji prvi zbirki se prepletajo občutja groze in hrepenenja. Zanima me, koliko gre za običajno doživljanje mladostnika in koliko je nate vplivala poezija Daneta Zajca?

Semolič: Mislim, da se občutja groze nisem "nalezel" pri Danetu – njegova poezija je name vplivala v tehnopoetskem smislu, ne pa s svojimi vsebinami – bolj gre za takratno občutenje sveta. Kajti ko stopiš v obdobje mladostništva, stopiš prvič tudi v svet in, vsaj takšna je moja izkušnja, te svet rani. Takrat zahrepeniš po varnem zavetju otroštva, ki si ga pravkar zapustil in v katero se ne moreš več vrniti, po obdobju, ko si prostor in čas še dojemal na način mita; to te je varovalo pred neznanim. Iz te rane in iz te nezmožnosti privolitve v absurda pravila sveta odraslih se rodi upor. Sam sem bil precej problematičen mladostnik vse do trenutka, ko sem začel zares pisati. Takrat se je, če lahko tako rečem, moj upor prenesel z eksistencialne ravni na estetsko raven, pri tem se seveda ne sme pozabiti, da je za umetnika estetsko hkrati tudi eksistencialno. Je pa bilo to moje mladostniško občutenje

sveta "cepljeno" na tisto globljo, bivanjsko grozo, grozo zgolj nič, kot ji pravijo filozofi.

Literatura: V Tamariši so pogoste podobe molka: molči barje, molči kamenje, ljudje so nemi. Ali je groza povezana z molkom, neodzivnostjo narave in ljudi?

Semolič: V naši kulturi molk in tišina simbolizirata smrt. Smrt dojemamo kot praznino, horror vacui je vgrajen v sam temelj zahodne kulture. Molk sem čutil na tak način. Pri petnajstih, šestnajstih letih sem veliko bral Sartra in nemara se mi je tudi pod njegovim vplivom svet kazal kot puščava pod izpraznjenim, nemim nebom. Šlo je za spoznanje o "odsotnosti Boga", česar sem se, čeprav nisem bil krščansko vzgojen, zelo prestrašil. Pokojni Jure Detela je ob pesmih iz *Tamariše* izpostavil kot pomembno komponento moje poezije religioznost. Sam bi rekel, da je šlo bolj za bogoiskateljstvo, ki se je pozneje realiziralo v neke vrste panteizmu.

Literatura: Ob naslovu *Hiša iz besed* so se nekateri kritiki spomnili na Wittgensteina. Se ti zdijo take asociacije upravičene?

Semolič: Naslov te zbirke ima svojo zgodovino. Najprej je imela naslov *Ambra*. Kaki dve leti je ždela pri Wieserju, potem pa je Wieser skrahiral in z obljubljenim izidom ni bilo nič. Vmes je izšla Šalamunova *Ambra*. Tomaž je sicer rekel: "Daj ta naslov, napiši, da si ga dal že prej ..." Meni se je zdelo preveč čudno, da bi v tako kratkem času izšli dve *Ambri*, zato sem naslov spremenil. Tudi ureditev *Hiše iz besed* je drugačna, kot je bila ureditev *Ambre* – mislim, da je boljša. Nekatero pesmi so izpuščene, druge dodane. Zbirko je uredila Vera Pejović, usode rokopisa pa jo je, kot že predtem *Bizantinske rože*, rešil Matej Bogataj. Mislim, da je naslov v skladu tako z zbirko kot z mojo poetiko, čeprav o tej ne vem povedati kaj dosti, saj nanjo gledam iz zelo subjektivnega zornega kota. O svoji poetiki ne morem razmišljati; razmišljam lahko o sebi, o svojem položaju v svetu in moja poetika je najbrž odsev tega samopremisleka. Ker "tesnobe" kot posledice "vrženosti v svet" ne zmorem prenašati, si iščem pribežališče. Vendar to pribežališče ne sme biti omama, ne sme zanikati "tesnobe", ampak jo mora nadgraditi. Mislim, da je moja poezija v nekem segmentu tako dokument mojega občutenja svojega lastnega položaja v svetu kot tudi

iskanje izhoda iz tega položaja. V *Tamariši*, to je drugo ime za drevo tamariska, ki je v Stari zavezi zasajena v središču sveta, se to iskanje kaže kot bogoiskateljstvo (pesmi *Izklicevanja*, *Krogi navznoter*, *Pasi, rasi, rodi* ...). V *Bizantinskih rožah* sem se veliko ukvarjal z mitom, s sanjami, da bi tu nekje našel pot iz časovnosti, se, seveda na simbolni ravni, iztrgal končnosti. Oba poskusa sta mi propadla. S to zavestjo sem pisal *Hišo iz besed*, kjer tako hiša kot beseda nastopata v vlogi krhkega in neobstojnega pribežališča. A ne več pribežališča zunaj časa, ampak v času. Ali ima to kakšno zvezo s hišo jezika, pa ne vem.

Literatura: *Niz pesmi iz tvoje zadnje zbirke izraža hrepenenje po tem, da bi "izginile vse besede". Od kod izvira nezaupanje do jezika? Ali si ga kot pesnik lahko privoščiš?*

Semolič: Mislim, da pri meni ne gre za nezaupanje do jezika, temveč prej za zavest o njegovi nezadostnosti. Res je, da takrat ko pišem, dosežem enost s svetom, vendar je res tudi to, da se to občutje enosti razblini skoraj takoj, ko je pesem napisana. Jezik mi tako po eni strani omogoča vstop v raj – raj je tu mišljen kot stanje duha – po drugi strani pa sem ravno zaradi jezika iz raja izgnan. Moje hrepenenje po tem, da bi "izginile vse besede", je v bistvu hrepenenje po raju, po obdobju, ko Adam še ni poimenoval živali, ko se še ni ločil od narave.

Literatura: *V pesmi Molčečnež omenjaš Konfucija in "praznino, o kateri govore stari spisi", napisal si pesem z naslovom Brahmin dih. Kakšen je tvoj odnos do vzhodnih filozofij?*

Semolič: Mislim, da mora človek na splošno iskati odgovore zase znotraj kulture, v katero je bil rojen. Zmožnost prestopa v neko drugo kulturo, v drug način razmišljanja, je dana le redkim. Po navadi se to spelje na takšne poenostavitve, kot je new age. Zame je lahko praznina, kot jo dojemajo vzhodnjaki, točneje taoizem, le ideal. Če ne prej, mi je to postalo jasno takrat, ko sem se učil kitajščine. Iz vzhodnjaških vedenj tako jemljem le tiste drobce, ki jih lahko ponotranjim in ki niso v nasprotju z izročilom, ki me določa.

Literatura: *Rodil si se v Ljubljani, nekaj časa si živel v Istri, pred kratkim si se vrnil iz Pariza. Zanima me, kako nate vpliva različno okolje?*

Semolič: Zelo, čeprav vsa okolja ne vzbudijo v meni potrebe po

pisanju. Če izvzamem Ljubljansko barje, na obrobju katerega sem odraščal, sem z obema pokrajinama, ki sta zaznamovali moje pisanje, z Belo krajino, kamor sem hodil na počitnice v začetku srednje šole (pred *Tamarišo* sem napisal dokaj obsežen cikel *Belokranjski stih*), in z Istro, stopil v stik prek literature; z Belo krajino prek Župančičevih verzov in pete poezije Mateje Kolečnik, z Istro prek zgodb Marjana Tomšiča. Ni me torej navdahnila pokrajina sama po sebi, ampak že reflektirana pokrajina, ne nedotaknjena narava, ampak, predvsem na duhovni ravni, kultivirana narava. In ta stik med človeškim svetom in svetom narave je nekaj, kar me zelo zanima. V obeh primerih, tako v primeru Bele krajine, še bolj pa v primeru Istre, ker je to pač že uspelo Marjanu in ker je Istra resnično izjemna dežela, kjer še lahko najdeš ljudi, ki so na svoje oči videli kačo z nogami ali hudiča, kako je ponoči jezdil konje, torej ljudi, ki še živijo v nekem magičnem svetu, sem začutil željo, da bi tam našel svoj dom. Sem pa kmalu spoznal, da to ni mogoče.

Literatura: *Zakaj ne?*

Semolič: Zato, ker se ne počutim zares doma v svetu. Nikoli nisem imel občutka, in ga še vedno nimam, da zame obstaja neki prostor pod soncem. Zato sem se najbrž tudi toliko zaziral v otroštvo in iskal v njem trenutek, ko sem bil zgrešil pot domov. V začetku sem to občutil kot krivico, potem sem se vsaj nekoliko navadil sprejemati svojo usodo, usodo tujca, brezdomca. Letos spomladi, ko sem obiskal Bretanjo in ko se mi je prvič po Istri zazdelo, da sem prišel domov, tej iluziji nisem nasedel. In to je že nekakšen napredek v spoznavanju samega sebe. Morda pa je občutje brezdomstva usoda vsakega pesnika. Laxness je nekje zapisal, da je pesnik tujec na daljni samotni obali.

Literatura: *Tri leta si živel v Parizu. Kakšna je tvoja izkušnja velemesta?*

Semolič: Mesto naj bi pomenilo otok reda sredi nereda. Pred desetimi leti, ko sem bil prvič v Parizu, se mi je zdelo ravno nasprotno; Pariz se mi je kazal kot poosebljenje kaosa. To niti ni tako nenavadno, saj je Pariz zelo frenetično mesto. Potem ko sem v njem živel, sem ga bolje spoznal: vem, kako je narejen, kako je urejen. Est-ce que Paris est à moi? Ne vem, mogoče nekoliko. Je pa izkušnja velemesta zanimiva izkušnja, odvisna je od čisto konkretnega mesta, v katerem živiš, saj

ima vsako mesto svojo "dušo". Preden sem šel v Pariz, sem sanjari, da bom tam spet kaj pisal, zgodilo pa se je, da nisem napisal skoraj ničesar. In to ne samo zato, ker nisem imel dovolj časa in ne ravno dobrih življenjskih možnosti. Nekoč, ko sem šel čez Pont des Arts, me je ob pogledu na Seno prešinilo, da v Parizu ni mogoče pisati poezije, ampak samo prozo. Ko sem se o tem pogovarjal s Tomažem Šalamunom, je omenil Descartesa, racionalizem. In morda je bil kartezijanski duh res poglavitni razlog za to, da nisem mogel pisati, kajti to, kar sem prinesel s seboj iz Slovenije, je bilo tako različno od tistega, kar sem našel tam.

Literatura: Imel pa si stike s pesniškimi krogi.

Semolič: Ja, ampak ti stiki so bili zelo naključni. V Pariz nisem šel zato, da bi postal "mednarodno priznan pesnik", da bi tam vsekakor kaj objavil, natisnil, ampak iz podobnega razloga, kot sem šel nekoč v Koper; Pariz je bil zame mesto, v katerem se je bila rodila umetnost dvajsetega stoletja. To me je fasciniralo in to sem želel поблиže spoznati. Kaj dosti od Pariza, kakršnega sem spoznal iz knjig in filmov, pa ni ostalo. Recesija je opravila svoje. Umetnost je danes tam luksuz. Še posebej na slabem je poezija, ki je v Franciji izgnana iz medijev, marginalizirana, obsojena na majhen, vase zaprt krog ljudi.

Literatura: Misliš, da je poezija pri nas bolj cenjena, da je njen položaj boljši?

Semolič: Absolutno, čeprav na Zahodu obstajajo indici, upam, da to ni samo modna muha, da ljudje ponovno odkrivajo poezijo. Glede tega je zanimiv primer Philippa Labroja. Labro je bil vse do pred kratkim modni pisatelj, pisec uspešnic. Potem je zbolel, padel v komo, skorajda umrl. Ko se je zbudil iz kome, ga je pri življenju, kot je sam rekel, obdržalo samo to, da si je v mislih ponavljal odlomke pesmi, ki se jih je bil naučil v šoli. Zdaj pravi, da ga zanimata le še poezija in glasba. Človek se torej obrne k poeziji, ko je neposredno ogrožen. Takrat ga literatura kot razvedrilo ne zanima več. Ali kot pravijo *Upanišade*: bistvo človeka je jezik in bistvo jezika je poezija. Poezija je torej nekaj esencialnega. In podobno je tudi z narodi. Ko je narod ogrožen, postane poezija zelo pomembna. Danes, ko imamo samostojnost, ko nismo več ogroženi, vsaj neposredno ne, je seveda normalno,

da se težišče prenaša na prozo. Mislim, da se bo večina pomembnih stvari v literaturi pri nas v prihodnje zgodila v prozi. To pa seveda ne pomeni, da pri nas ne nastaja in da ne bo nastajala dobra poezija. Le njena odmevnost bo manjša.

Literatura: *Naslov tvoje druge pesniške zbirke je Bizantinske rože, za moto pa si izbral verze iz Yeatsovega Jadranja v Bizanc. Je tvoj Bizanc isti kot Yeatsov?*

Semolič: Za Yeatsa je Bizanc marsikaj in šele na koncu mesto na zemljevidu. Je točka, v kateri duša opazuje samo sebe in se veseli svojega obstoja, pogosto je simbol Irske, kar pa se tiče historičnega Bizanca, je za Yeatsa Bizanc zgled neosebne umetnosti, ta je bila obsesija njegovega časa. V nasprotju z zahodno, renesančno umetnostjo, v kateri so imeli slikarji nekakšno svobodo pri izbiri in oblikovanju tem, te svobode v bizantinski umetnosti ni bilo. Slikarjeva osebna nota se je razkrivala v niansah; v tem, kako je kdo kaj naslikal znotraj natančno določenega kanona. Ko sem iskal naslov za zbirko – z naslovi imam vedno težave – sem se spomnil plošče *The Roses of Byzantium* nekega nizozemskega dueta. To je zelo dark glasba, eklektična, tako kot moja zbirka, v kateri je večina pesmi napisana prek že napisanih tekstov ali pa umeščena v točno določene kulturne kontekste. Hkrati mi je v tistem času šlo za restavracijo mita (pesmi *Hiakintie*, *Seguidillel*, *Carjevo ime* ...) ali za vzpostavitev nekega novega mita (pesmi o Rubensteinu, Gali, Yeatsu ...). No, in bizantinska umetnost mi je s svojimi ponavljanji nekako pomenila to.

Literatura: *Zanima me, ali si hote odlašal s pisanjem prvoosebni pesmi, saj so v ospredje stopile šele z zbirko Hiša iz besed?*

Semolič: Ko pišem, se o tem ne sprašujem. Takrat ni nobene razdalje med mano in besedami, med mano in motivom, ki ga oblikujem, kot tudi ne med izrazom in vsebino. Zdi pa se mi, da intuitivno vem, zakaj sem izbral točno določen način govora. Morda ta način pogojuje snov ali moj odnos do snovi. Ne vem, tega nisem nikoli ozavestil. Morda je to narobe, morda me to še čaka.

Literatura: *Ali se strinjaš z mislijo, da je edini pravi predmet poezije pesnik sam?*

Semolič: Mislim, da to drži. Vendar samo nekoliko. Kajti pisanje

pesmi je pustolovščina par excellence, ki poteka na mnogih nivojih. Na enem izmed teh nivojev poteka tudi zelo intimen, in (to je sploh pogoj za pisanje pesmi) ker tu ni prostora za laž, resnicoljuben pogovor s samim sabo. Je pa seveda jasno, da si pesnik izbira take teme, s katerimi je v nekem odnosu, ki ga nekako vsebujejo oziroma vsebujejo izkušnjo, podobno njegovi. Ob Yeatsu so se spraševali, katera od njegovih mask je on. Odgovor je preprost: vse maske so on. Človek pač ni monoliten.

Literatura: *Tvoja poezija je tematsko zelo raznovrstna, v zadnji zbirki pa prevladujejo pesmi o otroštvu in ljubezenske pesmi.*

Semolič: Imel sem tri obsesije: upesniti svoje otroštvo, napisati ljubezensko pesem in napisati erotično pesem. Ko sem začel živeti v Istri, je bilo super, ker sem lahko tri mesece na leto plaval. To je nekaj fenomenalnega, dobro se razgibaš in potem začneš čutiti telo. Mislim, da sem prvič v življenju zares užival v svojem telesu, to je seveda prvi pogoj za kvalitetno čutno življenje. Tisto o zdravem duhu v zdravem telesu ni iz trte izvito. Drug biografski moment je ta, da sem začel živeti z žensko. V začetku sem bil precej prestrašen, vse skupaj se mi je zdelo pošastno, potem pa sem se privadil, življenje v dvoje me je začelo zanimati, začel sem raziskovati intimo, ki se splete med človekoma. In, paradoksalno, globlje ko sem tonil v ta odnos, bolj ko sem se v njem izgubljal, bliže sem bil samemu sebi in potemtakem tudi svojemu otroštvu. Z roko v roki s tem mojim takratnim "odkrivanjem Amerike" je šlo branje Georgesa Batailla in Seamusa Heaneyja, z Vero sva ga prva prevedla v slovenščino za takrat še Naše razglede. V roke sem dobil Heaneyjev pesniški prvenec *Naturalistova smrt*. Večina pesmi v tej zbirki govori o odraščanju, o pesnikovem otroštvu v Derryju na Severnem Irskem, sredi močvirja – v podobnem kraju sem odraščal tudi sam, čeprav nismo kopali šote. Za pesnika ni nikoli vprašanje "kaj", ampak "kako". In na moje vprašanje, kako upesniti otroštvo, je bil Heaney pravi odgovor. S pomočjo Batailla pa sem erotiko, njene duhovne razsežnosti sem do takrat le slutil, prevedel v besede, jo ozavestil. Ljubezenska in erotična pesem sta kot lirski zvrsti izjemno težki. Upam, da sem ju kolikor toliko dobro izpeljal.

Literatura: *Ali lahko kot avtor presojaš o tem, kaj si dobro*

napisal?

Semolič: Ko pesem napišem, čutim, ali se mi je posrečila ali ne. Če se mi ni, mogoče ne vem, kaj moram spremeniti, popraviti, čutim pa, da nekaj ni v redu, da pesem ni dokončana. Takšna spodletela pesem me potem še lep čas iritira, boli. Za leta ali pa kar za vedno ostane v predalu. Več kot polovica mojih pesmi je ostala v predalu. A tudi za pesmi, ki jih dam od sebe, ne morem z gotovostjo trditi, ali so rešitve v njih optimalne ali ne. Približno vem, koliko sem se približal neki idealni pesmi, in nekje v sebi seveda vem, da te pesmi ne bom nikoli dosegel. Kot pesnik vsakič znova doživim bolj ali manj drastičen brodolom.

Literatura: *Ideal je najbrž pesem, "prepolna svetlobe". Kakšna je ta pesem?*

Semolič: Ne vem. To pesem zgolj slutim.

Literatura: *Kako je z inspiracijo v tvojem ustvarjanju?*

Semolič: Po navadi pri pisanju izhajam in konkretne podobe, misli ali ritmičnega vzorca, ki se je vzel od kdove kod. Kolikšen del pri tem početju zavzema navdih, pa ne morem določiti. Redke pesmi nastanejo tako, kot bi nekaj steklo skozi mene, in vprašanje je, ali so to najboljše pesmi. Mogoče so najbolj energetske, ko pa jih berem, vidim, da je v njih pogosto veliko nejasnosti, to pa je v nasprotju z resnično dobro poezijo. Vse velike pesmi so redkobesedne, zelo natančne v izrazu in izjemno dobro strukturirane. V njih ni, kot se temu reče, ničesar preveč in ničesar premalo. Prave besede so na pravih mestih, ni sledu o kakem blebetanju, zamegljevanju. Saj celo simbolizem ni zamegljevanje. Mallarmé ni ničesar zamegljeval, vsaka podoba pri njem je natančno izrisana. Zdi se mi, da se pri nas od pesnikov glede tega, še posebno mlajših, premalo zahteva. Tega je najbrž krivo to naše provincialno hlepenje po zvezdništvu. Poezija je zahteven métier, ki se ga učiš le počasi. Pesniku je treba dati dovolj časa, ne pa ga takoj izstreliti med zvezde, saj se s tem poškoduje njegov talent. Grovin' up in public? Ne, hvala.

Literatura: *Kako naj bi se obnašal pesnik, ko stopi iz svoje ustvarjalne samote v javno življenje?*

Semolič: Dostojanstveno. Danilo Kiš je rekel: Če ti dajo nagrado, jo sprejmi, ne smeš pa narediti ničesar za to, da bi jo dobil. Res je, da

smo pesniki nečimrni, da se radi sončimo v slavi, a nikoli ne smemo pozabiti, da je umetnost, če citiram Michelangela, ljubosumna ženska, ki te hoče celega zase. Če jo boš spremenil v prostitutko, če jo boš zlorabil za svojo lastno promocijo, te bo za zmerom zavrnila. V takem primeru je s tabo kot pesnikom konec. Poezija je obrt, ampak hkrati ni samo to.

Literatura: Zakaj pesnik potrebuje zunanjo potrditev, priznanje javnosti?

Semolič: Umberto Saba je zapisal: Pesem je kot ljubezenska izjava in ve se, kaj se zgodi, če je ta zavrnjena. Meni osebno največ pomeni, če mi pesnik, čigar poezijo cenim, reče: To si dobro napisal. Seveda je hudo, če te kritiki popljujejo, vendar se na to ne smeš preveč ozirati. Pravzaprav je tovrstno izkušnjo dobro imeti, ker se ti drugače lahko zgodi to, kar se je zgodilo Ericu Claptonu. Vsi so mu govorili, da je bog, in v nekem trenutku je sam pričel verjeti, da je res bog.

Literatura: Prej si omenil Mallarméja in simbolizem. Ali se prištevaš med dediče te literarne smeri?

Semolič: Oznake, kot je simbolizem, uporabljam takrat, ko se s kom pogovarjam o poeziji, umetnosti. Ko pa sem sam s seboj, sploh v obdobjih, ko pišem, na poezijo ne gledam kot na skupek nekih literarnih smeri, obdobji, programov, ampak jo čutim kot organsko celoto. Seveda sta vsako teh obdobji in vsaka teh smeri v poezijo vnesla nekaj novega, drugačnega, in nekatere pesniške postopke, ki jih je prinesel simbolizem, in jasno, da ne samo simbolizem, s pridom uporabljam. Če sem že dedič česa, potem sem dedič vsega, kar poznam. Je pa res, da mi je najbližja tista poezija, ki se ji reče moderna poezija.

Literatura: Za Novo revijo si pripravil nekaj pogovorov z likovnimi umetniki. Ali sodiš med pesnike, ki slikarstvo občutijo kot sorodno umetnost? In kako je z glasbo?

Semolič: Sem velik ljubitelj glasbe. Glasba je pomemben del mojega življenja, nemara celo pomembnejši kot poezija. Žal nimam prav velikega glasbenega znanja, tako da v praksi nisem prišel dlje kot do popevk, ali če hočeš šansonov, ki jih že več kot petnajst let pridno pišem. V nasprotju z glasbo pa mi je bilo slikarstvo precejšnja uganka. Dolgo časa je trajalo, da se mi je vsaj malo razkrilo. Odprlo se mi je

zares šele s pogovori z Bojanom Bemom. Bojan ni samo izjemen slikar, temveč tudi odličen teoretik in velik erudit. V Parizu sva se dobivala v brasserie Chez Georges, pila vino, se pogovarjala. Imava podoben pogled na umetnost, ceniva iste slikarje. Ti pogovori z njim, kot tudi intervju, ki je pozneje izšel v Novi reviji, so zame neprecenljiva izkušnja. Prvič pa me je slikarstvo kot pesnika nagovorilo s fresko Piera della Francesca. Spomladi leta 1992 sem napisal pesem *Angel Piera della Francesca*, v kateri sem upesnil klasično temo padca angela. Mislim, da sem jo upesnil tako, kot je ni še nihče pred mano: prek točno določenega trenutka v zgodovini slikarstva. Na to pesem sem kar ponosen. Mislim, da vse veje umetnosti sestavljajo celoto, da so le različne manifestacije istega. Zato o sliki kot nemi pesmi ne bi govoril. V *Neskončni zgodbi* Michael Ende piše, da se v Fantazijo pride skozi mnoga vrata, ne samo skozi knjigo. Zelo blizu mi je misel, da je umetnost za človeštvo to, kar so za človeka sanje. Znanost je ugotovila, da človek, ki ne sanja, umre.

Literatura: *Kakšni so tvoji pesniški načrti, želje?*

Semolič: Nikoli nisem bil konceptualist. Zame ni pomembna knjiga, ampak pesem. Pesem mi je edini izziv. Zato tudi o kakšnih velikopoteznih načrtih pri meni ni govora. Kar pa se tiče želja ... ja, seveda imam željo, željo, da bi imel dovolj denarja, da bi si lahko najel prostor in zakupil čas za pisanje. Včasih sem si to lahko kupil, ker sem imel prihranke, zdaj ne morem več. Tako skoraj nič več ne pišem. Štiri leta in deset pesmi – to ni nekaj, zaradi česar bi človek skakal v zrak in vzklikal od navdušenja. O sebi kot o pesniku praktično ne razmišljam več. Jasno mi je, da je moja želja po stanovanju in renti neuresničljiva, kdo pa bi mi ju dal, in bojim se, da bo, če se bodo moje slutnje o marginalizaciji poezije pri nas uresničile, za pesnike in njihovo delo še manj razumevanja, prostora, denarja. Zato je morda skrajni čas, da si začnemo graditi neke varnostne mehanizme oziroma pritisnemo na tiste, ki te varnostne mehanizme lahko vzpostavijo.

Literatura: *Kakšne varnostne mehanizme imaš v mislih?*

Semolič: Marsikaj je mogoče, recimo različne štipendije. Redno bi morali podeljevati vsaj tri do pet štipendij na leto, ki bi bile rezervirane samo za pesnike. Potem kolonije ali hiše, kamor bi se lahko pesnik, in seveda tudi pisatelj, umaknila za mesec dva. Tja bi se vabilo tako tuje

kot domače književnike. Kosmačeva hiša v Portorožu je že primerno mesto za kaj takega. Gre za čisto fizično preživetje, ki bo vedno težje. Država bi morala poskrbeti, da bi se podjetnikom splačalo podpirati umetnost. Pod to oblastjo se to ne bo zgodilo, ker pač nima posluha za to, bojim pa se, da tudi opozicija, če bo prišla na oblast, ne bo dosti boljša. Saj se ve, komu Kranj'c moj osle kaže.

Literatura: Večina pesnikov se preživlja tako, da hodijo v službo, pišejo pa, ko imajo čas. Kaj bi se spremenilo, če jim ne bi bilo več treba skrbeti za fizično preživetje?

Semolič: Veliko. Umetnost ni nobena popoldanska obrt, rekel sem že, da te hoče celega zase. Naj navedem primer: Eliot je delal kot bančni uradnik, potem si je vzel daljši dopust ali pa šel celo na bolniško, ne spomnim se več dobro, in napisal *Pusto deželo*. Ko je Pound to videl, je zagnal vik in krik in zahteval, da se Eliotu omogoči neka solidna eksistenca. Ljudje si delo pesnika predstavljajo precej po svoje. Mislijo, da pesnik sede, načečka pesem in gre na dva deci. Pa ni tako. Za eno samo srednje dolgo pesem včasih potrebuješ ure in ure, če ne celo dneve, tedne. Toda še preden kaj napišeš, potrebuješ veliko miru in časa, da dosežeš potrebno uglašenost s samim seboj in z okoljem, ki je prvi pogoj za pisanje. Ne zahtevam, da se me zato, ker sem pesnik, obravnava kot sveto kravo. Daleč od tega. Mislim pa, da imamo pesniki, in ne samo pesniki, temveč vsi umetniki, pravico zahtevati, da nam država, kajti ta je edini sogovornik, ki ga imamo, omogoči takšno življenje, v katerem mi in naše delo ne bi bili ponižani na raven popoldanskega "fuša". Lahko bi se zgledovali po Angležih, ki imajo zelo razvito socialno delo: trikrat na teden imaš delavnico v tovarni, bolnici, zaporu, šoli ... Za to dobiš dovolj denarja, da si kupiš mir in čas za ustvarjanje. Kajti ne znanost, ne gospodarstvo, ne šport, ampak ravno umetnost je spomin naroda. Narod brez umetnosti je narod brez spomina – torej ga ni. In ne mi govoriti, da ni dovolj denarja. Denar je. Če ga ne bi bilo, potem ne bi kar naprej brali o krajah in poneverbah, in se ne bi tisti, ki nas zmerjajo s paraziti, valjali v njem.

Pogovarjala se je **Darja Pavlič**

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Tea Štoka

*Narcis, poezija in alkimija jezika¹***Pesnik "samočutenja in samouživanja": Večer pred praznikom, 1962**

Niko Grafenauer je v sodobno slovensko književnost vstopil kot mlad, samozavesten pesnik z zbirko *Večer pred praznikom* na začetku šestdesetih let. Knjiga je izšla leta 1962.

Grafenauerjeve pesmi iz knjige *Večer pred praznikom* prinašajo barve in razpoloženja jesenske pokrajine. Temeljno razpoloženje teh prvih pesmi je melanholija. Skorajda ni pesmi, kjer se ne bi srečali s podobami razkroja, trohnenja, uničenja. Mladi pesnik niza podobe osamljenega subjekta. Po navadi je to kar on sam. Lirski subjekt se sprašuje o bivanju, smislu, smrti, spominu in svoji umeščenosti glede teh eksistencialnih kategorij. Okvir, ki zamejuje njegova bivanjska spraševanja, so sublimirana doživetja narave. S to zbirko sta v grobih črtah nakazani motivika in tematika celotne Grafenauerjeve poezije. Njegov pesniški svet je razpet med tematski pol Jaza, narcisoidnosti, samote na eni strani in tematski pol spraševanj o naravi, izvoru in vlogi jezika, poezije in umetnosti na drugi.

Kritika in literarna zgodovina sta že od samega začetka pozorno

¹ Esej je nastal kot spremna beseda k izbranim pesmim Nika Grafenauerja, ki izidejo letos jeseni v zbirki Kondor Založbe Mladinska knjiga.

spremljali novi glas slovenske poezije. Zanimivo in provokativno interpretacijo prve Grafenauerjeve pesniške knjige je izdelal kritik in esejist Taras Kermauner in jo pod naslovom *Samočutenje in samouživanje*¹ priobčil v mariborski reviji *Dialogi* leta 1967. V tej poeziji kot poglavitno značilnost zasleduje "samočutenje in "samouživanje" lirskega subjekta. Takole je zapisal: "Pesnik se nenehoma ukvarja s sabo, drugi – ljubljena oseba – mu je le povod za registracijo lastnega čutenja in za samouživanje."² Interpret meni, da pesnikov narcisizem nima meja. V Grafenauerjevem svetu ljubezen ni mogoča. Po Kermaunerju je Grafenauerjev pesniški svet reduciran na polzenje čutnih dražljajev. Kamor koli se lirski subjekt ozre, v listje, ptice, večerne podobe pokrajine, jesensko listje, kamen ob poti, bližajočo se noč, v zvezde na nočnem nebu, naleti na svoj lastni odsev v zrcalu, na preoblečeni jaz. Narava okrog njega je personificirana, človek s svojimi občutki, čustvi in predstavami pa je objektiviziran. Med obema poloma poteka proces identifikacije. Ilustrirajmo Kermaunerjeve trditve z osrednjim pesniškim ciklom *Samota*, s podnaslovom *Kult stvari*. Cikel se končuje s tole pesmijo:

vetru tleskajo zastori: tih sem,
kot v senci negibnih zrcal
in čakam pred temnim obličjem
mrtvih stvari.

V teh pesmih ni prave notranje dinamike: bralec pogreša resničen konflikt med jazom in ljubljeno osebo, med človekom in naravo, iz katerega bi se lahko rodili zgodbe, socialno trenje, otipljivejše socialno in moralno dogajanje. Edina notranja dinamika sta stopnjevanje in pojemanje temeljnih eksistencialnih občutij.

Zgodnja Grafenauerjeva poezija nastaja v risu strahu, tesnobe,

¹ T. Kermauner: *Samočutenje in samouživanje*, *Dialogi* IV/1968, 2, str. 87-96; 3, str. 144-153.

² Prav tam, str. 88.

groze, ujetosti, bega pred sabo in gnusa. Nenehno ukvarjanje s sabo se spremeni v boj s svojo bolečino, ki pa ni nič drugega kot samotrpincenje zaradi preobloženosti s samim seboj. Pesnik nas je potegnil v začaran krog.

V knjigi *Večer pred praznikom* bralec naleti na verze, ki dajejo slutiti pesnikovo verjetje v umetnost kot v absolutno vrednoto. Ne glede na trpna eksistencialna občutja se pesništvo in z njo umetnost že zarisujeta kot vrednota zase, na primer v pesmi *Lira*:

A v duši skrivaš pesem kot prvino, ki se
spreletajoče oglasi ob prvem
tenkem vzgibu vetra.

Ti verzi so prvi znaki, ki napovedujejo pesnikov poznejši modernizem.

V *Večeru pred praznikom* kot izrazni način prevladuje impresionistično slikanje razpoloženj in vtisov iz narave. Pesnikov izrazni postopek je kljub temu že na dobri poti v bolj zapleten jezikovni izraz. V nekaterih pesmih se gnetejo prispodobe, besedne inverzije, metafore in druge besedne figure. Lep primer zapletene metaforike najde bralec v drugi pesmi cikla *Obredi*: "Kot polžja sled / seva spomin / v pepelu." Če stavek razvežemo, dobimo primero, izdelano s pretanjenim estetskim občutkom: "Spomin seva v pepelu kot polžja sled." Prispodoba se ne nanaša na nič prepoznavnega v zunanji, empirični resničnosti. Lepa je sama na sebi, samozadostna je. Njeno edino sporočilo je lepota zvočnih stikov, ujemanje fonemov s in p na začetku besed v stihu. Kdor bo v teh verzih iskal razviden smisel, je na napačni sledi.

Takšnih estetsko lepih, avtonomnih in samozadostnih besednih sklopov je čedalje več v drugi polovici prve Grafenauerjeve zbirke. Pesmi iz teh pesemskih ciklov so polne abstraktnega besednjaka. Za prvo zbirko je značilen samostalniški način izražanja, kopičenje samostalnikov, pridevnikov in prislovov, ki spodrivajo osebne glagolske oblike. Od tod učinek statičnosti Grafenauerjeve poezije že na njenem začetku.

Problem komunikacije: Stiska jezika, 1965

Čez tri leta je sledila zbirka s pomenljivim naslovom *Stiska jezika*. Poanta večine pesmi iz druge Grafenauerjeve knjige poezij je ontološke narave. Ob stiku s konkretnim predmetnim svetom se pesnik zave nepreglednih vprašanj o biti sveta in s tem svoje lastne biti ter nemočnih poskusov besede, da bi lahko ustrezno imenovala in "zgrabila" resnično bistvo stvari, ali če uporabimo filozofski žargon evropske metafizike: da bi poimenovala bit ali bistvo bivajočega.

V *Stiski jezika* se pojavi nova tema, kot lahko bralec sklepa po naslovu, to je molk, ogroženost in nemoč človeške govorice, problem komunikacije. Vzrok za nezadovoljenost bivanja in za nevednost o njem je nebogljenost besede, da bi izrazila bistvo resničnosti in tako omogočila spoznanje resnice. Prodreti v bistvo bivajočega in tako dobiti natančnejšo predstavo o samem sebi je to, za kar zastavlja Grafenauer ves svoj navdih in vse svoje oblikovalske zmožnosti. To pa se da zaslutiti samo s poetično govorico, z močjo prisposodob in metafor. Ko se pesnik zave nemoči svojega jezika, se hkrati zave, da je edino, s čimer se da zaslutiti bistvo stvari, molk. Ključ, ki odpira vrata v predstavn in problemski svet *Stiske jezika*, najde bralec v naslednjih stihih iz pesmi z naslovom *Molk*. Navedimo jo kar v celoti.

Med besedo
in tisto, kar pomeni,
med žive s smrtjo v ozadju
in pozabljenje,
ki se ulega kot zemlja,
med krik
in praznino, polno nasilja,
pada molk.
Sam si
v temi, kjer se začenja
zavest o stvareh.

V izpovednem smislu je zbirka *Stiska jezika* boljša od prejšnje knjige *Večer pred praznikom*. Ontološka spraševanja so podkrepjena z eksistencialističnimi občutji, ta so sploh značilnost mladega Grafenauerja in jih danes lahko razumemo kot davek duhu časa. V šestdesetih letih je v Sloveniji med pisatelji, slikarji in gledališkimi ustvarjalci močno navzoča filozofija eksistencializma. Od tod občutja samote, tesnobe, groze, izgubljenosti lirskega jaza v sovražnem, strašljivem, odtujenem svetu.

Literarna kritika je opazila vpliv Gregorja Strniše na pesniške podobe in na ozračje Grafenauerjeve poezije. Podobnost je bolj navidezna kot resnična. Do izida *Stiske jezika* leta 1965 je Strniša objavil tri knjige pesmi: *Mozaiki* (1959), *Odisej* (1963) in *Zvezde* (1965). Po letnicah rojstva in z značilnostmi pesniškega opusa sodi v generacijo pred Nikom Grafenauerjem. Slovenska literarna zgodovina uvršča vanjo poleg Gregorja Strniše še Daneta Zajca in Vena Tauferja. Zgled izdelanega literarnega ustvarjalca, to je Gregor Strniša sredi šestdesetih let nedvomno bil, je za mladega, uveljavljajočega se pesnika nekaj povsem naravnega in možnega. Čemu le si zatiskati oči pred takšno naslonitvijo avtorja, ki si šele išče svoj estetski in duhovni profil? Tudi manj pozornemu bralcu ne more uiti, da je Strniša do srede šestdesetih let poselil svojo poezijo z osebno preoblikovanimi bitji iz babilonsko-mezopotamske, egipčanske in starogrške mitologije in tako razvil močno osebno mitologijo. Njegova bogata mitološka inscenacija je hkrati kulisa, s pomočjo katere pesnik izpoveduje bivanjski obup in grozo. Ambicija Grafenauerjeve poezije sega drugam. Osebno prežarjene mitologije je veliko manj, ustvarjalčeva govorica namesto nje poudari spoznavno-racionalne prvine. Napajajo in vznemirjajo jo abstraktna eksistencialna razglabljanja in marsikdaj je na škodo polnokrvnejšega liričnega doživljanja obremenjena s filozofskimi meditacijami in refleksivnimi pasažami. Grafenauerjeva poezija iz tega ustvarjalnega obdobja se navdihuje in bogati z liričnimi meditacijami stare nemške romantike, morda ob Friedrichu Hölderlinu. (V knjižni izdaji je Grafenauerjev prevod Hölderlinovih pesmi in elegij izšel nekaj let pozneje, natančneje 1978. Prevod je kongenialen visokim duhovnim poletom poeta iz Tübingena.) Predvsem pa se razvija v duhu časa, ki je takrat vladal na

slovenskih tleh. Iz toka tako imenovane alienativne lirike¹ črpa iztočnice za svoja poetična razmišljanja.

Bralcu ne more uiti, da je Grafenauer že od *Stiske jezika* naprej predvsem podobar, slikar razpoloženskih ambientov. Pesniški jezik, s katerim Grafenauer oblikuje "dramo" o samoti in osamljenosti, je za zdaj še tradicionalen in ne pozna modernističnih deformacij. Zaradi eksistencialističnega razpoloženja je avtor prisiljen v jezikovno in slogovno umirjenost. Tudi tako, s formalno konservativnostjo, se razkriva pesnikov poudarjeno reflektivni značaj. O besedi, ki pesniku ne zadošča, predvsem razmišlja, pomene ji skuša razširiti in poglobiti z metaforičnimi zvezami in presenetljivimi sintaktičnimi sklopi. V središče avtorjevega zanimanja še ni stopila beseda s svojo zvočno podobo. Pri nastajanju Grafenauerjevega umirjenega pesniškega sloga sodeluje njegov kultivirani občutek za lepoto in harmonijo.

Opozoriti je treba še na stilno sredstvo, ki je značilnost tega obdobja v Grafenauerjevi poeziji: večina pesmi je izpisana v drugi osebi ednine (razen pesmi iz cikla *Podobe*, ki še pozna izpovedno prvo osebo ednine). Težko je določiti funkcijo tega stilema. Ponekod druga oseba ednine nagovarja konkretnega naslovnika. Obenem pa je ta oblika zelo primerna za upovedovanje časovno neomejenih dejanj. S tem stilemom dobivajo Grafenauerjeva besedila slavnostno privzdignjen ton, ta se v drugi polovici zbirke stopnjuje z urejeno in vezano obliko pesmi, s štirivrstično kitično razporeditvijo stihov.

Estetska komponenta se počasi vriva v prvi plan in videli bomo, kako bo v nadaljnjem razvoju čedalje bolj spodrivala spoznavno in etično razsežnost v umetniški strukturi Grafenauerjeve poezije.

¹ Gl. geslo *Niko Grafenauer* (B. Paternu); v: B. Paternu, H. Glušič-Krisper, M. Kmecl: Slovenska književnost 1 (1945-65), Slovenska matica, Ljubljana 1967, str. 209-212.

Visoka faza slovenskega pesniškega modernizma – Štukature, 1975

Leta 1974, leto pred izidom *Štukatur*, objavi Grafenauer zbirko poetoloških esejev z naslovom *Kritika in poetika*¹. Ta esejistična knjiga je izredno pomembna za nastanek naslednje faze v razvoju Grafenauerjeve poezije. V nji so zbrani eseji, ki s stališča modernih raziskovalnih obravnav literature, kakršne je razvila šola ruskega formalizma v dvajsetih letih tega stoletja, po drugi svetovni vojni sta njene izsledke nadaljevala češki in francoski strukturalizem, obravnavajo temeljna vprašanja poezije, književnosti in umetnosti. Pri obravnavi vprašanj o bistvu, obstoju ali eksistenčnem modusu, izvoru, funkciji in pomenu pesniškega in – širše vzeto – literarnega besedila, je poudarek na stilno-formalnih plasteh, duhovno-tematska sestava literarne umetnine pa je potisnjena v drugi plan. Najlepše ilustrira to trditev nekoliko dolga in razčlenjena avtorjeva misel iz eseja *Pesniška materija*. Takole se glasi:

"Moje prepričanje je, da je snov pesniškega akta jezik kot znakovni sistem, ki se v tem aktu oblikuje v estetske, čutno nazorne forme, katerih informacijska intenca ni v tem, da bi (s)poročale o pesniških spoznanjih, doživetjih in občutkih – vsaj v neposrednem tematskem smislu ne – marveč v tem, da s svojo strukturo aktualizirajo in tematizirajo tiste simbolne razsežnosti v jeziku, ki so v konvencionalnem govoru neobčutne in ki šele v poeziji dobijo informativno vrednost. **Temeljna lastnost poezije je prav gotovo ta, da inovira jezik** (poudarila T. Š.), se pravi, da iz njega iztiska tiste pomene, ki se razlikujejo od že znanih in preizkušenih, in sicer na ta način, da ustvarja zapletene leksično-semantične strukture, ki imajo funkcijo znaka, v katerem besede tvorijo njegovo pomenskost, pri čemer je vsaka od njih v celi vrsti odnosov s celoto, ki od nje – in ne le iz razmerja s "predmetom", ki ga označuje – dobiva simbolni pomen."²

Skušajmo to sintaktično jaro kačo poenostaviti. Pesnik kot ustvar-

¹ Niko Grafenauer: *Kritika in poetika*, Založba Obzorja, Maribor 1974.

² Prav tam, str. 104.

jalec se osredotoča na jezik, ne uporablja ga več instrumentalno, kot izrazno sredstvo za sporočanje najrazličnejših predstav, občutij in doživetij. Odslej raziskuje jezik kot materijo, kot "gradbeni material", iz katerega je pesem narejena. Ker dopušča jezik v poeziji večjo čustvenost, intimnost, odkritost ali neposrednost, se tudi sicer razlikuje od jezika v prozi. To je prva zakonitost. Drugo bi lahko formulirali nekako takole. Besede, iz katerih je pesem narejena, morajo dobiti pomene, ki jih navaden, vsakdanji govor ne pozna, pomene, ki si jih lahko izmisli samo pesniška domišljija in so torej mogoči le v prostoru pesmi.

Grafenauerjeva knjiga esejev *Kritika in poetika* je pomembna iz dveh razlogov. Prvi je ta, da uspe Grafenauerju zastaviti temeljna vprašanja o poeziji z vidika poezije in s stališča pesnika. Pred sabo imamo zgleden primer poetološkega razmisleka o poeziji. Pri tem se avtor odloči za interpretacijo z jasno filozofsko podlago. Naveže se na filozofijo Martina Heidegggra, na njegovo mišljenje ontološke diference in pod vplivom Dušana Pirjevca – ki je prvi na Slovenskem Heideggrove misel prenesel v literaturo in tu z njeno pomočjo razvil daljnosežno, lucidno in poglobljeno duhovnozgodovinsko interpretacijo – ustvari enega izmed redkih ustreznih branj Heideggrove filozofije na Slovenskem. Grafenauer izhaja pri svojih interpretacijah poezije iz pesniških besedil, ne pa iz avtorja, njegovega življenja (biografije), dobe, v kateri je ta ustvarjal. Ključno vprašanje poezije moderne dobe zasnuje na razprtju ontološke diference kot razlike med bitjo in bivajočim, kot razločenosti smisla in resnice biti. Grafenauer z mišljenjem te razločenosti razpre bistvo moderne poezije na način, ki mu omogoči uvid v tista vprašanja, ki so za poezijo usodna: to sta zlasti njen izvir in pa njena vloga ali vrednost v zgodovinski diahroniji in v sinhronem prerezu. Drugi razlog, ki dviguje vrednost teh Grafenauerjevih esejističnih zapisov, pa je, da je v njih izražena njegova avtopoetika. *Kritika in poetika* nosi diskurzivno sporočilo samega pesnika. Še nikoli predtem se nista na Slovenskem v isti osebi s tolikšnim soglasjem ujeli in prepletali pesništvo in teoretično-kritiška refleksija o njem. To pa je naposled ena izmed značilnosti moderne umetnosti. Umetnost 20. stoletja se bolj kot kadar koli ukvarja sama s sabo, z refleksijo svojega lastnega početja. Moderna umetnost in razmišljanje o njej se vse bolj prepletata. Naj-

tehtnejše misli o poeziji so v tem stoletju prispevali prav pesniki: T. S. Eliot, H. M. Enzensberger, G. Benn, če omenimo samo najpomembnejša imena.

Za nastanek nove knjige je pesnik potreboval celih deset let. Tako dolg porodni čas ne preseneča, brž ko se zavemo neverjetnih razsežnosti novosti, ki jo prinašajo *Štukature* v oblikovnem, "vsebinskem" in duhovnozgodovinskem smislu.

Zbirko *Štukature* sestavlja šest ciklov po šest sonetov, v celoti petintrideset sonetov, saj vsebuje četrti cikel sonet z naslovom *Saloma*, ki se znotraj sebe podvoji. Ob izidu *Štukatur* dopolni Grafenauer petintrideset let, to se ujema s številom sonetov v zbirki.

Pesnik si kot temeljno obliko izbere sonet zaradi zahtevnih pravil, po katerih je ta zgrajen. Klasični sonet je razdeljen na dve štirivrstični kitici ali kvartini in na dve trivrstični kitici ali tercini. Za verz navadno rabi italijanski enajsterec, malo več svoboščin je pri rimah. Vsaka doba in vsak narod poznata svojo različico te pesemske oblike. Oblikovna dvodelnost, razdelitev na kvartinski in tercinski del, je utemeljena v vsebini. Prvi del misel napove in jo tercinski del izpelje. Lahko pa kvartinski del vsebuje vprašanje, odgovor pa ponuja drugi del. Prvi del lahko postavlja neko trditev, drugi del pa jo ilustrira s prisposobo iz narave. Lahko sta sporočili obeh delov v razmerju vzroka in posledice. Od svojega rojstva na dvoru vladarja svetega rimskega cesarstva nemškega naroda Friderika II. Hohenstaufovca pa do danes je sonet doživel veliko oblikovnih različic. Med pesniškimi oblikami je to zagotovo pesniška zvrst z najpestrejšo zgodovino in največjo raznovrstnostjo. Nekaj podobnega velja v pripovedništvu za roman.

Grafenauerjevi soneti iz *Štukatur* priznavajo delitev na kvartinski in tercinski del samo še v oblikovnem smislu. V sonetih iz začetnih ciklov je verz enajsterec, sprememba se zgodi v tretjem ciklu. Od tod naprej se začne število zlogov krčiti. Po oblikovni plati izdeluje Grafenauer vzorec še kar "pravilnega", klasičnega, strogega soneta. Toda to je samo trik.

Kaj se zgodi z vsebino v njegovih sonetih? Kaj ti soneti izpovedujejo, kaj nam sporočajo? Kaj je s sestavo motivov in njihovo povezavo v temo ali v sklop tem? Tu je poglobljena poanta, pomembna

novost Grafenauerjeve umetnosti in umetelnosti. Soneti iz *Štukatur* so namreč brez teme. Izdelani so podobno kot nepredmetno slikarstvo. Zato so večinoma brez naslova, ki bi lahko nakazal mogočo smer njihove tematizacije, rabil kot morebitna opora za interpretacijo. Soneti so po pravilu poimenovani kar s prvim verzom. Izjema je četrti cikel, ki je zasnovan kot galerija pretežno ženskih likov iz grške in judovske mitologije. Bralec mora vsaj okvirno poznati njihove zgodbe, da v Grafenauerjevi prepesnitvi prepozna drobce prizora, odlomek mitičnega zapleta. Sam sonet mu s stališča klasične vsebine ne bo sporočil ničesar. Ti soneti so namenoma narejeni tako, da v njih ni razpoznavnega "predmeta", motiva, kaj šele teme. Zato je bralec prisiljen sam poiskati smisel, pomen oziroma sporočilo posamezne pesmi. Bralec je tako potopljen v ocean pomenov, znajde se v "simbolni neskončnosti"¹.

Kako torej napisati netematsko pesem? V ustvarjalnem postopku vodita pesnika predvsem dve načeli, dva gradbena principa. Najprej: uporabljene besede morajo biti čimbolj oddaljene od navadnega, vsakdanjega jezika komunikacije, to pesnik doseže z razširitvijo besednjaka z neologizmi, strokovnimi izrazi, tujkami in podobno. In drugič: besedni sklopi morajo uveljavljati princip večpomenskosti, polisemije. Pesnik se potruži, da so besede, ki jih vloži v kalup soneta, med seboj v razmerju analogije ali nasprotja, in to na vseh mogočih ravneh: zvočno-ritmični, pomenski in skladenski. Šele njihovo vzporejanje in kontrastiranje ustvari pomensko gost in "odprt" tekst. Soneti iz *Štukatur* so čiste estetske tvorbe, zasnovane na notranjem zrcaljenju in kroženju pomena. Besede zrcalijo druga drugo v neskončnost, kot vzporedno postavljena ogledala.

Kaj se zgodi, ko sonetnega besedila v celoto ne povezuje več neka tema ali ideja? Besedilo razpade v niz nesmiselnih, a zvočno in ritmično učinkovitih besednih zvez. Stihi se spremenijo v verige zastrtih besednih sklopov – ugank, pesem postane arabeska, ornament in "zažari

¹ Prav tam, str. 127.

kot živobarvni vitraž v večerni svetlobi"¹:

Do kraja vtisnjen v svet; gravura
čutnega, v molk zbran pomen
in misli zraščene kot štukatura.
čas je iz žilavih substanc zvarjen.

na mrežnici fasetnega očesa
ugasel simulakrum sanj.
v zavetju uma celična zavesa
in okno v mirno neprosojno stran.

popivnan v ogledalu modrih dni,
v prst položenih zvezd, seme noči.
iz bleskov stekla v zraku zlit kristal,

ki v njem odsotnost hrani svoj sijaj.
zvok je začrtan vrat, v uho pripet
njegov infinitezimalni cvet.

Pričujoči izbor se je osredotočil na pesmi, ki so zgrajene z vizualnimi metaforami. Ni naključje, da slovar Grafenauerjeve poezije črpa veliko besed iz optike kot nauka o svetlobi in svetlobnih pojavih ter iz katoptrike, vede, ki se ukvarja z zrcali, z lomi in odboji svetlobnih žarkov na gladki površini. Naj še opozorim, da si Grafenauerjeva tretja pesniška knjiga sposodi naslov iz umetnostne zgodovine. Štukature so reliefni okraski na stenah in stropih, s katerimi si je v 17. in 18. stoletju cerkvena in posvetna gospoda krasila notranjščine.

Slovenski literarni zgodovinar in teoretik Janko Kos je v knjigi *Na poti v postmoderno* (1995), v razpravi *Konec modernizma*, razgrnil zanimivo tezo. Kos ugotavlja, da je modernizem kot eno izmed dominantnih evropskih literarnih obdobij oziroma smeri tega stoletja ubiral na

¹ Prav tam, str. 135.

Slovenskem svoja posebna pota. Podobno kot vsaka druga umetnostna formacija (barok, romantika, realizem, nova romantika z dekadenco in simbolizmom) pozna modernizem v svojem razvoju zgodnjo, visoko ali zrelo in pozno fazo. Slovenski literarni modernizem je v svoji zgodnji fazi zelo šibak (vanj Kos uvršča Podbevškove pesmi iz zbirke *Človek z bombami*, 1925, Kosovelove konstruktivistične pesmi iz *Integralov*, ki so bile javnosti domala neznane do leta 1967, Grumove zgodbe in dramo *Dogodek v mestu Gogi*, 1927, ter Kocbekovo zgodnjo poezijo in začetno prozo iz tridesetih let). Zaradi močne zarezne socialnega realizma v obdobju od 1930 do 1950 slovenski literarni razvoj preskoči fazo visokega modernizma in neposredno preide v pozni modernizem, zgledujoč se po najradikalnejših prizadevanjih v Evropi, kot so konkretna, zvočna in vizualna poezija, francoski "novi roman" in dramatika absurda. Kosova teza je daljnosežna. Zaradi umanjkanja ključne faze v razvoju modernizma na Slovenskem ni težko sklepati o okrnjenosti, blokadi oziroma neizživetosti te literarne smeri v celoti. Retroaktivno gledano, v ta prazni prostor na razvojni premici slovenskega literarnega modernizma lahko postavimo prav poezijo Nika Grafenauerja, in to od *Štukatur* naprej. To je slovenski raziskovalec tudi storil, in sicer na več mestih. V knjigi *Moderna slovenska lirika 1940-1990* (1995) pojasnjuje najprej sam pojem moderne slovenske lirike, nato pa na osnovi teh pojmovnih določil utemeljuje svoj izbor pesnikov. Za poezijo Nika Grafenauerja ugotavlja: "Zdi se, da se je Grafenauer najbolj približal idealu 'čiste lirike' z magičnimi učinki, ki nakazujejo skrivnost, ne da bi jo mogli imenovati."¹

Sonetom iz *Štukatur* bi v zakladnici evropske poezije zaradi podobne notranje zgradbe najbližji zgled poiskali med Mallarméjevimi soneti. Mallarmé namreč dosledno ohrani strogo sonetno obliko, vanjo pa vpelje razbito, fragmentarno, samovoljno skladnjo in nelogične besedne zveze.

S *Štukaturami* je Niko Grafenauer ustvaril dognano, zrelo, v razvoj-

¹ J. Kos: *Moderna slovenska lirika 1940-1990*, Mladinska knjiga, Ljubljana 1995, str. 190.

nem smislu vrhunsko podobo slovenskega pesniškega in literarnega modernizma. Zbirka je prelomna tudi z vidika Grafenauerjevega pesniškega razvoja. Z njo je pesnik postal absoluten gospodar jezika, ta se mu je spremenil v golo gradivo, s katerim razpolaga do zadnjih meja ustvarjalne svobode. Jezik se je preobrazil v hote nerazumljivo magijo in mistiko, v zvočno čarovnijo. S *Štukaturami* poezija postaja absolutna vrednota, eden redkih prostorov urejenosti, smisla in popolne privrženosti, redke rezervat smisla in svobode sredi kaosa in praznine sodobnega postvarelega sveta.

Predah od iger jezika: Skrivnosti, 1983

Skrivnosti so nastale kot pesmi za odraščajočo mladino. To je hkrati najboljša Grafenauerjeva zbirka pesmi za mladino.

Skrivnosti so zasnovane kot pesniške definicije temeljnih človeških občutij in čustev ter življenjskih vrednot. Pesmi so dobre, ker se izogonejo moraliziranju. Za te pesmi sta značilni deskriptivnost in pripovednost. Refleksivna dimenzija prevlada nad liričnimi razpoloženji. Vsako temeljno občutje, ki je že kar življenjska vrednota, je zajeto z dveh vidikov, prikazano je s svoje pozitivne in negativne plati. Lirski subjekt se nikjer ne opredeli za eno ali drugo stran, prav zato te pesmi oblikujejo in učinkujejo na zavest in domišljijo odraščajočega človeka, ki si šele gradi svoj sistem vrednot.

Ena izmed pomembnih sestavin teh pesmi je igra. Pokaže se v obliki besedne igre in kot humoren preblisk ob odkritju, da so življenjski pojavi skozi pesniško prizmo videti drugačni, kot so v resnici. Drugačnost tokratne Grafenauerjeve igre je v tem, da ni sama sebi namen. Iz pesmi je čutiti vedrino, optimizem, to je v Grafenauerjevi poeziji precejšnja redkost.

Pesnika tudi v *Skrivnostih* zanima ontološka problematika biti in niča, smisla in resnice bivanja. Ta ris vprašanj je tu postavljen v bolj jasno svetlobo. Kakor da bi s teh težkih in usodnih vprašanj odpadle vsa dvoumnost, nepredirnost, temačnost in teža, brž ko so izgovorjena tako, da jih lahko vase vsrka sveža in slikovita domišljija mladostnika. Grafenauer elegantno "razreši" dihotoomijo biti in niča, prodre v ne-

doumljivost vprašanja, ki je zaposlovalo armado evropskih mislecev od Aristotela dalje kot prvo, temeljno vprašanje filozofije: "Zakaj sploh bivajoče in ne raje nič?"¹, s svojim odgovorom v zadnji kitici pesmi Nič:

Nič je mogoče samo
slutiti.

In le ko za vedno zapremo oko
tudi biti.

Grafenauerjev duhovni oče Dušan Pirjevec je v predavanjih o evropskem romanu ugotovil, da evropska metafizična filozofija zamolči to temeljno vprašanje filozofije in ga preoblikuje v vprašanje po prvih vzrokih, po glavnih načelih ali principih. Šele Martin Heidegger je tisti mislec, ki prebudi iz pozabe modrost, da šele nič stori, da nekaj je. Bit se na bivajočem pokaže, šele ko opazujemo neki predmet glede na možnost, da ga ne bi bilo, glede na nič. To razkritje Heidegger imenuje z grškim izrazom za neskritost *alétheia*. Podrobno pojasnjevanje teh zahtevnih filozofskih vprašanj bi nas odvrnilo od Grafenauerjeve poezije.

Grafenauer vpelje zapleteno ontološko tematiko tudi v poezijo za otroke in mladino. To pa stori s humorjem, zvočno-ritmično igrivostjo samih pesmi in slikovitostjo pesniških podob. Na visoko ceno *Skrivnosti* meri tale izjava iz vrst domače literarnozgodovinske stroke: "Spoj jasnega izpovedovanja in zgledne poetizacije priča o izjemnem pesniškem dosežku v okviru mladinskega pesništva. (...) Če je O. Župančič s Cicanom zaoral moderne brazde za otroško pesem, potem je zagotovo storil nekaj podobnega za mladostniško poezijo Niko Grafenauer."²

¹ Dušan Pirjevec: *Metafizika in teorija romana (predavanja 1975-76)*, Nova revija, Ljubljana 1992, str. 156, passim.

² I. Gedrih: *Dragoceno pesniško pričevanje za mladino. Niko Grafenauer: Skrivnosti*, Sodobnost XXXII (1984), št. 8/9, str. 976.

Ornamentalnost mreže: Palimpsesti, 1984

Beseda palimpsest etimološko pomeni zapis na pergamentu, s katerega je bilo prvotno besedilo zbrisano in napisano novo. Beseda je sestavljena iz grške predpone *pálin*, ki pomeni znova, zopet, v zloženkah izraža obnavljanje, povračanje, in pa besede *psestos*, ki pomeni izpraskan. Pesnik je za svoje pesmi iznašel posrečeno poimenovanje. Grafenauerjeve pesmi so torej nekakšni zapisi na pergamentu, s katerega je bilo odstranjeno starejše, prvotnejše besedilo. Naslov zbirke najdemo v sklepnem verzu enega izmed štirih sonetov, posvečenih Dušanu Pirjevcu, in se glasi takole: "z izbrisi v molk izpisan palimpsest". Če verz analiziramo, ugotovimo, da gre za oksimoron, za besedno figuro iz dveh izključujočih se pojmov, za bistrourni nesmisel.

Grafenauerjevi *Palimpsesti* so nekakšne mreže, sestavljene iz pomenskih vozlov. Oporišče za dešifriranje pomenov pomenijo besedne zveze, v katerih bralec prepozna predmete zunajestetske resničnosti: ženski obraz, lasje, njen spol, vrtnica, lišaj, ogledalo. Vmes so položene sintagme, najpogosteje so to kar celi nizi genitivnih metafor, ki gostijo tako razgrnjeno mrežo s svojo skrivnostnostjo, nedoumljivostjo in pomensko temačnostjo. Bralec je potegnjjen v labirint besed. Ariadnina nit so redki namigi iz ontološke problematike. (Mreža je ustrezna prisposodba, kako opisati Grafenauerjeve pesmi iz tega ustvarjalnega obdobja. Mreža je namreč strukturirana tako, da so vsi njeni elementi nehierarhično postavljeni. Je brez središča.)

Palimpsesti so v oblikovnem, vsebinskem in duhovnem smislu nadaljevanje *Štukatur*. A prima vista je pesniški svet *Palimpsestov* hladen kot kristal. Predstavni svet, ki ga razkrivajo *Palimpsesti*, je nabit s pari nasprotij: dan in noč, čas in večnost, molk in krik, sanje in spomin, preteklost in napotnost, prehajanje in stanje. Sploh pa je paradoks temeljna značilnost Grafenauerjeve poezije. Bralec se osupel čudi talentu mojstra, s kakšno jezikovno veščino zmore vsako podobo, doživljaj, predstavo "ukristaliti" v čisto pesniško obliko.

Grafenauerjeva pesniška govorica razsipava s samostalniškimi izražanjem in z neologizmi. Osebnih glagolskih oblik skorajda ni. Če pa so, so izpeljane iz pomožnega glagola "biti". Zunanja oblikovna dis-

ciplina se sprostí. V nasprotju s prejšnjo strogo verzno obliko soneta iz *Štukatur* smo v *Palimpsestih* priča njegovemu razpadu. Zbirko gradi postopno razvezovanje stroge sonetne verzifikacije.

Tudi v *Palimpsestih* se Grafenauer aristokratsko igra z jezikom. Pesnik s še večjo skrbjo in pozornostjo razvija držo esteta, ki mu veliko pomeni, da ne izgubi distance do svojih bralcev. Njegovo govorico otežuje "palimpsestna" igra, nekakšno prekrivanje in delno razkrivanje starih besedil, bodisi avtorjevih ali drugih pesnikov. Izmed njih so najočitneje navzoči France Prešeren, Josip Murn, Srečko Kosovel in Edvard Kocbek. Težišče pesnikove igre z jezikom je v prestavljanju in razstavljanju besed, s katerimi se pesnik dokoplje do rime, bodisi notranje bodisi na koncu stiha, pa tudi do novega pomena. Grafenauerjeva igra z jezikom ni niti malo kratkočasna. Ker pesnik prek nje sega za neizgovorljivim, za skrivnostjo, za razkrito podobo resnice in resničnosti, je zaresna, ustvarjalna in pristna. Pesnik ustvarja iz "ničā", iz praznine jezika in domišljije proizvaja nove besede (neologizme), nove sintagme, novo skladnjo (razbito, alogično, akavzalno).

S postopnim razpadanjem sonetne oblike Grafenauer pripravlja plodna tla za počasen prehod k bolj zavezujočim vprašanjem bivanja in minevanja. V sklepni elegiji *Crngrob* se individualna izkušnja sreča z zgodovino in problemom naroda. Elegija *Crngrob*, ta sklepa *Palimpseste* in odpira naslednjo zbirko *Izbrisi*, vnaša v poezijo, ki se je doslej posvečala večinoma estetski razsežnosti, novo tematiko. V pesmi *Crngrob* nacionalni problem ni razvit v obliki sklenjene ideje ali celo teze, ki bi reflektirala neko ideološko vizijo ali predpostavljala rešitev, tako da sporočilo *Palimpsestov* ne presega duhovnega horizonta modernizma. Potrepljivo branje odkrije fragmente tragičnih prizorov iz nacionalne zgodovine, nekatere metafore zbudijo v bralčevi domišljiji poljuben tok asociacij.

Sinteza Grafenauerjeve pesniške vizije – Izbrisi, 1989

Zahtevna sonetna forma *Palimpsestov* se razpre v elegije. *Izbrise*¹ sestavlja deset izpovedno pretresljivih elegij. Vsaka elegija posebej tematizira dialektiko življenja in smrti. Smrt ni izključena iz življenja, ampak šele njegova končnost, zavest o minljivosti podeli in zagotovi našemu bivanju človeškost. Abstraktna filozofska tematika neločljivosti življenja in smrti je predstavljena s sugestivnimi podobami, ki jih je nemogoče do kraja razložiti. Ne da se jih analizirati brez ostanka, saj bi v tem primeru pesnik raje uporabil nedvoumno pojmovno razlago. Duhovno ozadje, ki ga vztrajno priklicujejo Grafenauerjeve pesmi, je heideggrovski horizont biti in nič. Smrt je v tej viziji ugledana kot skrinja Niča, ki v sebi skriva navzočnost biti:

sibila z vidnim poljem nevidnega v očesu,
ločena od besed, in s senco v drugem,
gleda (kakšen naklonski kot resničnosti
v nepredstavljenem!) daleč:
mir brez robov, in svet
s koncem v začetku. (*Otok*)

Grafenauerjevi verzi o usodni prepletenosti življenja in smrti so čudovit umetniški privid potovanja kot človekove večne življenjske in posmrtno plovbe. Smrt je hkrati nič in vse, razpust v kaos in vrnitev v kozmično popolnost.

Spraševanje o razmerju med biti in ničem vključuje erotiko. Erotična tematika se nakazuje že v *Palimpsestih*, vendar se šele v *Izbrisih* polno razmahne. Najprej je v pesniško tkivo elegij vpletena erotična dimenzija kot način dojemanja sveta. Še izraziteje pa se tema razvije kot zavezujoč odnos med moškim in žensko. Na Grafenauerjev

¹ Tej Grafenauerjevi zbirki sem v svoji knjigi esejev *Prevara ogledala* posvetila poglavje *Colnar in petje siren*. Tu nameravam samo povzeti prehojeno pot.

odnos do tega vprašanja je konstitutivno vplival Rainer Maria Rilke, njegov roman *Zapiski Malteja Lauridsa Briggeja* je prevedel prav Grafenauer. Rilke v korespondenci s Franzom Xaverjem Kappusom, v knjižni obliki je izšla po Rilkejevi smrti pod naslovom *Pisma mlademu pesniku*, piše:

"Ta napredek bo doživljanje ljubezni, ki je zdaj polno blodenj (sprva zelo proti volji zaostalih moških), preobrazil, temeljito spremenil in preoblikoval v odnos, veljaven med človekom in človekom, ne več med moškim in žensko. In ta bolj človeška ljubezen (ki se bo v vezanju in razvezovanju dogajala neskončno obzirno in rahlo, in dobro in jasno) bo podobna tisti, ki jo pripravljamo v bojih in naporih, ljubezni, katere namen je, da dve samoti druga drugo varujeta, mejita in pozdravljata."¹

Takšen odnos do tega najpomembnejšega življenjskega gibala je Rilke potrdil s svojim umetniško najbolj zrelim obdobjem, v katerem so nastali *Devinske elegije* in *Soneti na Orfeja*. Grafenauer je prav tako potreboval veliko časa, da je v njem dozorelo globlje, bolj zavezujoče spoznanje o ljubezni. V njegovem mladostnem obdobju je ljubezenska tematika popolnoma odsotna. V *Večeru pred praznikom* in *Stiski jezika* tako rekoč ni ljubezenskih pesmi. Ta tematika se plaho napove v *Štukaturah*, pa še tu bolj kot namig, v obliki zastrtih metaforičnih sklopov. V *Skrivnostih* nastopa ljubezen in vse, kar se okrog nje vrti, kot ljubka poetična definicija. Šele v *Palimpsestih* so pojavijo pesmi, ki so v celoti posvečene ljubezni in erosu. Ob branju *Palimpsestov* se mi je utrnila domneva, ali ne povzroči razpusta stroge sonetne forme prav vpeljava erotične tematike. Kako se erotika kot pretresljiv, dramatičen življenjski impulz in oblikovna disciplina povezuje med sabo v Grafenauerjevi poeziji? Šele iz kronološkega primerjanja in pregledovanja Grafenauerjevih zbirk ugotovimo, da se je njegov pesniški svet razmeroma pozno razvil v celovito in kompleksno umetniško sporočilo, v tem smislu, da je povzel vase različne optike in raznovrstne bivanjske izkušnje.

¹ Rainer Maria Rilke (izbral, prevedel in spremno besedo napisal K. Kovič), Mladinska knjiga, Ljubljana 1988, str. 154 in 155. Odlomek navajam iz pisma, ki ga je Rilke poslal Kapussu 14. maja 1904.

Erotično doživljanje kot sestavni dela življenja in umetnosti ugleda Grafenauer kot izročanje drugemu, kot ljubezen brez preostanka, ali z besedami Dušana Pirjevca, kot "ljubezen za nič". O tem govori ustvarjalec na diskurzivni ravni v knjigi esejev *Tretja beseda* (1991), ki so v celoti posvečeni slovenski poeziji. V *Znosnosti labodjega speva* se Grafenauer ob poglobljeni interpretaciji ene izmed Prešernovih najboljših nemških pesmi *Nichts trägt an ihm des Dichtergeists Gepräge* sooča s paradoksom Prešernove eksistence. Prešernova socialna neuspešnost se naravnost bije z genialnostjo njegove poezije. Kako to razložiti? Grafenauer je nasprotje med tragično Prešernovo biografijo in njegovo nesmrtno poezijo razrešil tako, da je izvor poezije pripisal "ekstatični naravnosti človekovega bitja, ki ga preplavlja ljubezen"¹. Ker poezija izvira iz nepreračunljive, na smrt predane, zanosne ljubezni, mu velja za erotično dejanje.

V same elegije se priplazi usodno, z resnobo obarvano doživljanje ljubezni:

nemo visi, uganka v zevajočem zraku:
 s senco na dnevno stran.
 na nočno z upanjem razkriljena
 med enodušnim padcem dveh življenj v romeojulijin objem.
 je še kje več odsotnosti v tako tesno
 sklenjenih rokah? (*Samota*)

Od kod nenadoma resnost in zaveza? Mar zaradi intuitivne vednosti, da telesna strast ne more odpraviti samote, ki je človeku vrojena, saj se je vsakdo izmed nas rodil, živel in bo umrl sam? Dragocenost samote je v tem, da človeku omogoči notranjo zbranost. Samota je tako rekoč človeku usojena; tiho, potrpežljivo in čuječe se plazi vanj, raste z njegovo notranjo negotovostjo. Kako rilkejevsko zvenijo te misli!

V omenjenem eseju o Prešernovem paradoksu govori Grafenauer še

¹ Niko Grafenauer: *Tretja beseda, eseji o slovenski poeziji*. Založba Obzorja, Maribor 1991, str. 30.

o drugem pomenu samote. Opirajoč se na neko Kafkovo pismo zaročenki Felice Bauer vidi Grafenauer "smrtno samoto" kot nujen pogoj za ustvarjanje novih, izmišljenih svetov umetnosti. Iz biografij nekaterih velikih umetnikov je znano, kako dragocena se jim je zdela "splendid isolation".

Resnično Grafenauerjevo mojstrstvo se pokaže v prepletenu vsebinskem in oblikovnem strukturiranju plasti pesniškega besedila. Berljiva, zunanja tekstura Grafenauerjeve poezije, kakor s samim naslovom in s pojasnili k vsaki izmed elegij razkriva avtor sam, palimpsestno, na način *izbrisa*, prekrije spodnjo plast; ta se zlije z njo v celovito sporočilo pesmi prek zapletenih pomenskih vozlov in prepletov. Vidno, površinsko plast te poezije sestavljajo hermetični besedni sklopi, ki predelujejo bogata referencialna ozadja, tako dogodke iz slovenske zgodovine (poboj in pokop domobrancev pri Crngrobu, internacijo političnih zapornikov na Goli otok) kot "temne" usode samih pesnikov, ki so v različnih obdobjih konstitutivno vplivali na Nika Grafenauerja. Pahljača asociacij in namigov na njihovo življenje in delo je resnično široka. V njegovi pesniški mreži se tako znajdejo poleg omenjenih Slovencev Friedrich Hölderlin, Paul Celan, Ezra Pound, Else Lasker-Schüler, Rainer Maria Rilke, Giuseppe Ungaretti in še kdo, ki ga tu nima smisla omeniti, ker bi bil seznam predolg. "Spodnjo", globinsko plast sestavljajo namigi na nezavedno, na iracionalno, ki s svojo nedoumljivostjo in skrivnostjo pripada brezbrežju mitov in arhetipov.

Ni naključje, da je eden glavnih motivov v *Izbrisih* labirint. Ta motiv najizčrpnije razvija elegija, naslovljena s posamostaljenim pridevnikom *Heraklitska*. Po nekaterih teorijah združuje labirint¹ v sebi dva elementa: spiralo kot simbol neskončnega razvoja in kito las kot simbol neskončnega vračanja. Ko človek dospe v središče labirinta, doživi preobrazbo, ki je toliko večja, kolikor napornejše je bilo iniciacijsko potovanje. Labirint predpostavlja zmagoslavno prodiranje v

¹ J. Chevalier, A. Gheerbrant: *Slovar simbolov (miti, sanje, liki, običaji, barve, števila)*, Založba Mladinska knjiga, Ljubljana 1994. Gl. geslo *Blodnjak, labirint*, str. 63-65.

težko dostopen in zastražen prostor kulta, v katerem so emblemi moči, svetosti in nesmrtnosti. V asketsko-mističnih predstavah blodnjak simbolizira osredotočanje nase, način, kako prek številnih občutkov, čustev in predsodkov premagati ovire in z intuicijo doseči samospoznanje. Tako vstop in izstop iz labirinta pomenita duhovno smrt in vnovično vstajenje. Labirint vodi v notranjost jaza, v ponotranjeni, najbolj skriti del osebnosti, bodisi da je to duh ali so to globine nezavednega. Obe ravni se da doseči z intenzivno notranjo zbranostjo. Toda v resnici šele v krsti človek najde izgubljeno eno(tno)st bitja, ki je bilo v življenju razpršeno v množstvo želja. Na koncu *Heraklitske* stoje tile verzi:

z življenjem dan na dan testamentiran hologram.
a v sredodržni tu in zdaj skoz reže ur
proniciujoča druga stran.

Rezultat pesnikovega vztrajnega raziskovanja, razstavljanja in vnovičnega sestavljanja besed so skrbno izdelane jezikovne mreže. To besedno pletenje (to etimološko pomeni pojem tekst) pa je dovolj asociativno, da dopušča bralcu dešifriranje in vživetje (identifikacijo), obenem pa ga s svojo skrivnostno, pomensko razprto, aluzivno naravo vabi k soudeležbi, k sokreaciji pomena.

Paradoks kot temeljna struktura Grafenauerjeve poezije se najočitneje pokaže v *Izbrisih*, v njih se modernistična pesniška tehnika zlije s postsymbolističnim pogledom na svet.¹ (Težko je namreč spregledati konstitutiven vpliv Rilkejevih *Devinskih elegij* na model resničnosti, ki ga skuša ubesediti Grafenauer s to knjigo.)

Poetika Grafenauerjeve poezije je poetika labirinta.² *Izbrisi* so njegovo najteže dostopno delo. Ne toliko zaradi izdelane, "spolirane"

¹ Več o tem gl. v razpravi J. Kosa: *Slovenska literatura po modernizmu*; v: J. Kos: *Na poti v postmoderno*. Literarno-umetniško društvo Literatura, Ljubljana 1995, str. 136.

² Tako se glasi tudi naslov Grafenauerjevega eseja, v katerem razpravlja o eksistenčnem modusu poezije in umetnosti nasploh.

oblikovne plati in abstraktnega besedišča. V tej knjigi gre pesniku za izpoved in zaokrožitev pogleda na svet. Ob pesniške podobe in celo prednje enakovredno stopa filozofsko-duhovna razsežnost, ki dopušča številne razlage. Tako si lahko vsak bralec, ki se resnično poglobi v *Izbrise*, poišče svojo vodilno nit skozi njihove vijugaste hodnike. *Izbrisi* povzemajo nosilne teme *Večera pred praznikom*, *Stiske jezika*, *Štukatur in Palimpsestov*, in sicer na višji stopnji sinteze.

Ena izmed mogočih Ariadninih niti izvira iz spoznanja, da sta oba svetova, svet živih in svet mrtvih, pravzaprav en sam, nedeljiv svet, ki se iz sedanjosti preliva v preteklost in drsi v prihodnost. V tem "odprtem" svetu so brezčasno navzoči vsi ljudje, vsak s svojo enkratno izkušnjo. Nekako v tem smislu se glasi pesem, ki sklepa *Izbrise*:

Odprto, z živo zastavljenim obzorjem
bivanja, gleda v odprto, oko:
je črnosončno obsijan,
kdor vstopa?

brez upanja – k duši privezana daljava.
dnevi odhajajo z obrazi v množici,
pogled ostaja. je vanj sinkopično vse bliže nanesen
vase zagledani izbris?

Kristal in plamen kot dve obliki popolne lepote

Ko Italo Calvino v *Ameriških predavanjih* (1988) opredeljuje eksaktnost kot eno izmed petih kvalitiet sloga, ki naj jo književnost prenese s sabo v naslednje tisočletje, si priključuje pred oči dve podobi: kristal in plamen. Pomenita mu dva alternativna modela resničnosti:

"Kristal in plamen, dve obliki dovršene lepote, ki se oko ne more odlepiti od njiju, dva načina rasti v času, trošenja okolne materije, dva moralna simbola, dva absoluta, dve kategoriji za razvrščanje dejstev in idej in slogov in čustev. Maloprej sem namignil na stranko kristala v literaturi našega stoletja; mislim, da bi lahko za stranko plamena sestavili podoben seznam. Sam sem se imel zmeraj za privrženca kristalov, toda odlomek, ki sem ga navedel, me uči,

naj ne pozabljam na vrednost, ki jo ima kot način biti, način eksistence – plamen. Ravno tako bi želel, da tisti, ki se imajo za pristaše plamena, ne bi izgubili izpred oči tihega in zahtevnega nauka kristalov."¹

V "stranko kristalov" sodobni italijanski pisatelj uvršča Paula Valéryja iz Francije, Wallacea Stevensa iz Združenih držav, Gottfrieda Bennja iz Nemčije, Fernanda Pessoa iz Portugalske, Ramona Gomeza de la Serna iz Španije, Massima Bontempellija iz Italije in Jorgeja Luisa Borgesa iz Argentine. Bi vanjo Calvino vključil tudi Nika Grafenauerja, če bi poznal njegove pesmi?

V slovenski poeziji sta Tomaž Šalamun in Niko Grafenauer tista ustvarjalca, ki priženeta pesniško govorico do najvišjih leg modernizma. Njuna pesniška opusa sta si po naravi nasprotna, po teži in pomenu za tukajšnji prostor pa enakovredna. Oba pesnika se razvijata tako, da razmeroma hitro prehajata v fazo, v kateri uveljavljata poezijo kot izrazito avtonomen, samozadosten izrazni medij, ki se ne razdaja nobenim drugim vsebinam razen jezikovno-estetskim. Oba pišeta pesmi, v katerih ne posnemata resničnosti, temveč jo ustvarjata na novo, v izvorni in neponovljivi igri z jezikom, po njegovih notranjih zakonitostih. To je razlog, da sta opusa obeh pesnikov skrivnostna, hermetična, od bralcev zahtevata precejšnjo zbranost, od interpretov pa vedno nove razlage in kritiške oznake. Kar ju loči, slikovito ponazarja Calvinov binom plamena in ognja. Šalamunov svet je ironičen, zafrkljiv, transgresiven; konstitutivne elemente zase pobira iz drugih kultur: najprej iz romanskega sveta, od tam se seli na ameriški in latinskoameriški kontinent, da bi si v stiku s tamkajšnjim konglomeratom kulturnih tradicij razširil pljuča. Poezija Tomaža Šalamuna z vsako zbirko nezadržno raste in se širi v prostor. Kot plamen, tista oblika v naravi, ki je stalna kljub svoji nezaustavljivi notranji razgibanosti. Grafenauerjev svet je temu nasproten. Je resnobno svečan, najbolj slovenski med modernimi slovenskimi pesniki, zavezan srednjeevropskemu duhovnemu prostoru, njegovim ranam in travmam. Raste navznoter, v pravilno obliko pes-

¹ Italo Calvino: *Eksaktnost* (prev. M. Mihelič), Nova revija, XII, april 1993, 132, str. 366.

niških struktur, kar sonet je. Podoben je kristalu, ki je s svojimi izbrušenimi ploskvami in zmožnostjo lomljenja svetlobe model popolne oblike. Narava Grafenauerjeve poezije je introvertirana in melanholična. Pesnik brusi besede do "čistega zvena" in "večkaratnega pomena" toliko časa, kolikor porabi steklar za svoja stekla, da naredi iz njih ogledalo. Grafenauerjeva poezija je zrcalo, ki nam neusmiljeno vrača podobo naše minljivosti. Obenem pa nas napotuje, da pogledamo, kaj je za njim.

LITERATURA

Italo Calvino: *Eksaktnost* (prev. M. Mihelič), Nova revija, XII, april 1993, 132, str. 360-370.

Igor Gedrih: *Dragoceno pesniško pričevanje za mladino*. Niko Grafenauer: Skrivnosti. Sodobnost, XXXII (1984), 8/9, str. 974-976.

Niko Grafenauer: *Kritika in poetika*. Maribor 1974.

Niko Grafenauer: *Tretja beseda*. Eseji o slovenski poeziji. Maribor 1991.

Taras Kermauner: *Samočutenje in samouživanje. Premišljevanje ob Grafenauerjevi pesniški zbirki Večer pred praznikom*, Dialogi IV/1968, 2, str. 87-96; 3, str. 144-153.

Janko Kos: *Moderna slovenska lirika 1940-1990*. Ljubljana 1995.

Janko Kos: *Konec modernizma, Slovenska literatura po modernizmu*. V: *Na poti v postmoderno*. Ljubljana 1995 (str. 36-160).

Boris Paternu: *Tretji povojni val mladih – Na razpotju različnih smeri*. V: Boris Paternu, Helga Glušič-Krisper in Matjaž Kmecl: *Slovenska književnost I (1945-1965)*, Ljubljana 1967. (Glej geslo Niko Grafenauer, str. 209-212).

Dušan Pirjevec: *Metafizika in teorija romana* (predavanja 1975-1976), Ljubljana 1992 (str. 115-212).

Rainer Maria Rilke (izbral, prevedel in spremno besedo napisal Kajetan Kovič), Ljubljana 1988.

Tea Štoka: *Čolnar in petje siren*. V: *Prevara ogledala*, Ljubljana 1994 (str. 37-43).

PAVESE



Cesare Pavese
(1908–1950)

Pesmi

Predniki

Začuden nad svetom sem prišel v leta,
ko sem jokal nad samim seboj in boksal v zrak.
Poslušati pogovore med moškimi in ženskami
in ne znati nič reči ni preveč zabavno.
A tudi to je prešlo: nisem več sam,
in če ne znam česa reči, se vseeno znajdem.
Ko sem našel samega sebe, so prišli prijatelji.

Odkril sem, da sem pred rojstvom vedno živel
v trdnih, obvladanih moških; nihče med njimi
se ni znašel v pogovoru, vsi so molčali.
Svaka sta odprla trgovino – prva sreča
v naši družini. Tujec je bil resen,
preračunljiv, neusmiljen in beden: ženska.
Drugi, naš, je v trgovini bral romane –
blodil naokrog – in strankam že ob vstopu na
kratko zabrusil, sladkorja ni, prav tako
ne sulfatov, vse je pošlo. Pozneje se je zgodilo,
da je ta, zadnji, pomagal svaku, ki je propadel.
Če mislim na te ljudi, se počutim močnejšega,

kot če širim pljuča pred ogledalom in skušam
 ustnice razpotegniti v prazničen nasmeh.
 Eden izmed mojih dedov v davnih časih
 je ugotovil, da ga goljufa njegov kmet,
 sam je šel okopavat vinograd – poleti – hotel
 je, da je delo natančno opravljeno.
 Tako sem živel od zmeraj, trden in zanesljiv že
 od daleč, sprti sem polagal račune.

Ženske v družini ne štejejo.
 Hočem reči, ženske pri nas so doma,
 spravljajo nas na svet in molčijo,
 nič ne štejejo in se jih ne spominjamo.
 Vsaka ženska doda kaj novega naši krvi, ampak
 z delom se izničijo in mi, tako
 obnavljani, edino mi trajamo.
 Polni pregreh smo, napak in strahot -
 mi, moški, očetje – eden izmed nas se je ubil,
 le ena sramota nas ni nikoli zadela,
 nikoli nismo bili ženske, nikoli nikomur senca.
 Ko sem našel prijatela, sem našel deželo,
 slabo deželo, v kateri pomeni nič delati in
 sanjariti o prihodnosti privilegij.
 Ker samo delo meni in mojim ni dovolj;
 znamo se pretrgati, ampak velike sanje mojih
 očetov so bile vedno biti popoln v brezdeltu.
 Rojeni smo, da se potikamo po teh gričih,
 brez žensk, s sklenjenimi rokami na hrbtu.

(1931)

Prev. T. Š.

Izkoreninjenci

Zadosti morja. Preveč morja smo že videli.
 Zvečer, ko se voda razširi, obledela

in zabrisana, v nič, prijatelj zre vanjo,
 jaz zrem v prijatelja in nihče ne govori.
 Ponoči se nazadnje zapreva v neko beznico,
 osamljena sredi dima, in pije. Prijatelj ima svoje sanje
 (ob bučanju morja so sanje nekam enolične),
 v katerih je voda med otokoma le ogledalo
 gričev, pisanih od divjih rož in slapov.
 Tako je njegovo vino. Opazujoč kozarec, premišljuješ,
 kako se vzdigujejo zeleni griči nad ravnino morja.
 Griči mi ustrezajo; in pustim mu, da govori o morju,
 ker je zelo jasna voda, ki pokaže celo kamne.

Vidim samo griče, ki mi zapolnijo nebo in zemljo
 z varnimi obrisi svojih pobočij, daljnih ali bližnjih.
 Le da so moji griči surovi in razriti od težavnih
 vinogradov na ožganih tleh. Prijatelj pa jih sprejme
 in hoče odeti z divjimi sadeži in rožami, da bi
 v smehu tam odkril dekleta, bolj gola od sadežev.
 To ni potrebno: tudi v mojih najbolj surovih sanjah je nasmeh.
 In če se jutri zgodaj zjutraj napotiva
 proti tistim gričem, lahko med vinogradi srečava
 kako temno, od sonca zagorelo dekle,
 in načenjajoč pogovor, pojéva malo njenega grozdja.

(1933)

Prev. G. M.

Srečanje

Ti trdi griči, ki so oblikovali moje telo
 in ga pretresajo s številnimi spomini, so mi razkrili čudež
 nje, ki ne ve, da jo živim, a je ne morem razumeti.

Srečal sem jo, nekega večera: bila je lisa, še jasnejša
 pod negotovimi zvezdami, v poletni meglici.

Vsenaokoli je bil vonj teh gričev,
globlji od sence, in nenadoma je zazvenel,
kot bi se iztrgal iz teh gričev, glas, še čistejši,
a hkrati rezek, glas izgubljenih časov.

Včasih jo vidim, in pred mano zaživi
določna, nespremenljiva, kakor spomin.
Nikoli se je nisem mogel dotakniti: njena resničnost
mi vsakič ubeži in me vodi daleč.
Ne vem, ali je lepa. Med ženskami je res mlada:
preseneti me, ko mislim nanjo, oddaljen spomin
na otroštvo, preživeto med temi griči;
tako mlada je. Kakor jutro je. Njene oči mi nakažejo
vsa daljna nebesa tistih oddaljenih juter.
In v očeh ima trden namen: najčistejšo luč,
ki jo je kdaj imela zarja nad temi griči.

Ustvaril sem jo z dna vseh stvari,
ki so mi najdražje, a je ne morem razumeti.

(1932)

Prev. G. M.

Obsedenost s samoto

Ob svetlem oknu pojem malo večerje.
V sobi je že mrak in vidi se nebo.
Če stopiš ven, mirne poti kmalu
pripeljejo do širnih poljan.
Jem in gledam v nebo – kdove koliko žensk
jé ob tej uri – moje telo je mirno;
delo omami moje telo in vsako žensko.

Zunaj se bodo, po večerji, pojavile zvezde
in se na široki ravnici dotaknile zemlje. Zvezde so žive,

vendar mi pomenijo manj od teh češenj, ki jih jem sam.
 Vidim nebo, a vem, da se med rjastimi strehami
 že svetlikajo luči, spodaj pa nastaja hrup.
 Dolg požirek, in moje telo okusi življenje
 rastlin in rek; čuti se odtrgano od vsega.
 Dovolj je že malo tišine, da se vsaka stvar ustavi
 na pravem kraju, kot se je ustavilo moje telo.

Vsaka stvar je osamljena pred mojimi čuti,
 ki jo sprejmejo ravnodušno: šelestenje tišine.
 V mraku se lahko zavedam vsake stvari,
 prav tako kot vem, da se moja kri pretaka po žilah.
 Ravnina je hitro pretakanje vode med travami,
 večerja vseh stvari. Vsaka rastlina in vsak kamen
 živita negibno. Poslušam svoj živež; polni mi
 žile z vsemi stvarmi, ki živijo na tej ravnini.

Noč ni pomembna. Kvadrat neba
 mi šepeta o bučnih odmevih, in drobna zvezda
 se krčevito zvija v praznini, daleč od živeža
 in hiš, drugačna. Ni samostojna,
 preveč tovarišic potrebuje. Tukaj, v mraku, osamljeno,
 je moje telo mirno; počuti se kot gospodar.

(1933)

Prev. G. M.

Razodetje

Edino mož spet vidi dečka plašnega srca,
 zatopljeno opazuje žensko, ki se smeje.
 Deček se ji je zastrmel v oči, se
 zdrznil od zlitja, golega in drugačnega.
 Oplazila ga je skrivnost v teh očeh,
 skrivnost kot v zakriti maternici.

Edino mož si vtisne spomin v srce.
 Neznane oči so žgale kot žge meso,
 žive od vlažnega življenja. V njih se je,
 od sladkosti utripajočega naročja,
 razlivalo toplo poželenje. Tesnoba je
 vzcvetela kot kri. Vse je postalo strašno
 v mirni svetlobi rastlin in neba.

Deček je v tihem večeru pretakal
 redke neme solze, kot bi bil že mož.
 Edino mož, pod oddaljenim nebom, spet
 najde zbrani pogled, ki ga je ženska namenila
 dečku. In spet vidi tiste oči in obraz, ki se
 sprostijo v spokojnost navadnega smehljaja.

(1937)

Prev. T. Š.

Požgane zemlje

Govori suhi mladenič, ki je bil v Turinu.
 Veliko morje, skrito za skalami, se razprostira
 in daje nebu sprano sinjino. Oči vseh, ki
 poslušajo, se bleščijo.

V Turin se pride zvečer,
 po cestah takoj vidiš pokvarjene ženske,
 oblačijo se, da se razkazujejo, same hodijo.
 Tam vsaka dela za obleko, ki jo nosi,
 prilagaja jo vsaki luči. Jutranje barve so,
 barve, ki v njih hodijo po drevoredih,
 da ugajajo sredi noči. Ženske, ki čakajo
 in se počutijo same, do dna poznajo življenje.
 Svobodne so. Nihče jim ničesar ne odreče.

Morje čutim, ki udarja in se oslABLJENO odbija od obale. Vidim, kako se globoke oči fantov bliskajo. Korak proč se vrsta fig obupano dolgočasi na temnordeči skali.

Tako so svobodne, da tudi kadijo same. Zvečer jih srečaš in pustiš zjutraj, ob kavi, kot prijateljice. Vedno so mlade. Poglede lovijo in prožnost moških, njihove šale in dobri okus. Dovolj je iti na hrib, v dežju: upognejo se kot dekletca, znajo uživati v ljubljenu. Več znajo kot moški. Gibke in vitke so, tudi gole se pogovarjajo z žarom, kot vedno.

Poslušam ga.

Prikovan sem na oči suhega mladeniča, pozoren. Tudi one so nekoč videle zelenje zemlje. Bedel bom in kadil, ne bom opazil morja.

(1935)

Prev. T. Š.

Disciplina

Dela se začenjajo z zoro. Ampak mi začenjamo že malo pred zoro srečevati same sebe v ljudeh, ki hodijo po cesti. Vsakdo se spomni, da je sam in zaspan, srečuje redke mimoidoče – vsakdo sanjari zase – ve, da bo v zori razprl oči.

Ko pride jutro, nas najde, kako začudeno strmimo v delo, ki se zdaj začenja.

Nismo več sami in nihče ni več zaspan, v miru mislimo misli dneva, tudi

zasmejemo se. V sonce, ki kroži,
 verjamemo vsi. Včasih nas kaka manj jasna
 misel – grimasa – zadene nepripravljene
 in spet smo videti kot pred soncem.
 Svetlo mesto podpira naše delo in režanje.
 Nič ne more zmotiti jutra. Zgodi se lahko
 vse, dovolj je dvigniti glavo od dela
 in pogledati. Pobegli dečki, ki še
 nič ne počnejo, hodijo po cesti,
 kdo tudi teče. Listi drevoredov
 mečejo sence na cesto, le trava manjka
 med hišami, ki so tu nepremično. Toliko
 se jih ob bregu reke na soncu slači.
 Mesto nam dovoli, da dvignemo glave, da
 premišljujemo, dobro ve, da jih potem povesimo.

(1934)

Prev. T. Š.

Delati utruja

Samo deček prečka cesto, da bi pobegnil
 od doma, a ta mož, ki se potika po
 cestah vse dni, ni več deček in ne
 beži od doma.

So popoldnevi poleti,
 ko so celo trgi, zleknjeni pod soncem,
 ki se niža, prazni. Obstane mož, ki
 prihaja po aleji nekoristnih dreves.
 Je vredno biti sam, biti vedno bolj sam?
 Če se samo potikaš po njih, so trgi in ceste
 prazni. Treba je zaustaviti žensko, jo
 ogovoriti, se odločiti in živeti skupaj.
 Drugače govoriš le s seboj. Zato včasih

pijanec ponoči napada ljudi, govori o načrtih,
pove vso svojo življenjsko zgodbo.

S čakanjem na opustelem trgu
težko koga srečaš, a kdor se potika
po cestah, se zaustavlja. V dvoje
bi bil doma, kjer je ženska, celo ko
greš po cesti, splačalo bi se.
Ponoči se trg spet sprazni in mož, ki gre
mimo, ne vidi hiš med nekoristnimi lučmi, ne
pogleda več gor. Samo tlak čuti,
ki so ga naredili drugi ljudje,
z žuljavimi rokami, kot jih ima sam.
Ni pravično stati na praznem trgu.
Gotovo mu bo ženska na cesti, ko jo bo
vprašal, želela dati roko in ga peljati domov.

(1934)

Prev. T. Š.

Nočni užitki

Tudi mi se ustavimo, da bi občutili noč
v trenutku, ko je veter najmočnejši: ceste
so zaradi njega hladne in vsi vonji so odpadli;
nosnice se dvigajo proti trepetajočim lučem.

Vsi imamo dom, ki v mraku pričakuje,
da se vrnemo: v mraku nas pričakuje ženska,
speča; soba je topla od vonjav.

Nič ne ve o vetru, ta ženska, ki spi
in mirno diha; toplina njenega telesa
je enaka toplini krvi, ki mrmra v nas.

Umiva nas ta veter, ki prihaja z dna
 cest, razpirajočih se v mraku; trepetajoče
 luči in naše stisnjene nosnice se gole
 krčevito tresejo. Vsak vonj je zdaj spomin.
 Od daleč je skozi mrak potegnil ta veter,
 ki se zgrnil je nad mesto: prek travnikov in gričev,
 kjer je trava, ki jo segreva sonce,
 in zemlja, počrnela od sokov. Naš
 spomin je ostra vonjava, pičila nežnost
 razparane zemlje, ki pozimi izpuhteva
 zadah z dna. V mraku so ugasnili
 vsi vonji; k nam v mesto prihaja samo še veter.

Nocoj se bomo vrnili k speči ženski,
 z zmrzlimi prsti, išoč njeno telo,
 in toplota bo pretresla našo kri, toplota zemlje,
 počrnele od sokov; dih življenja.
 Tudi ona se je ogrela na soncu; zdaj odkriva
 v svoji goloti svoje najnežnejše življenje,
 ki podnevi izgine, in ima okus po zemlji.

(1933)

Prev. G. M.

Mit

Prišel bo dan, ko bo mladi bog postal človek,
 brez trpljenja, z mrtvim nasmeškom človeka,
 ki je razumel. Tudi sonce oddaljeno mineva,
 ko rdeči obale. Prišel bo dan, ko bog
 ne bo več vedel, kje so bile nekdanj obale.

Prebudiš se nekega jutra, ko je poletje že mrtvo,
 a v očeh še vedno hrumijo sijaji
 kakor dan predtem, v ušesih pa odmeva sonce,

ki je postalo kri. Barva sveta se je spremenila.
 Gora se več ne dotika neba; oblaki
 se več ne kopičijo kot sadeži; skozi vodo
 ne preseva niti en kamenček. Telo zamišljenega
 človeka se uklanja tam, kjer je nekoč dihal bog.

Konec je z žgočim soncem, vonjem po zemlji
 in prosto cesto, pisano od ljudi,
 ki se niso zmenili za smrt. Poleti se ne umira.
 Če je pa kdo izginil, je mladi bog
 živel za vse; ni se zmenil za smrt.
 Nad njim je bila žalost senca oblaka.
 Njegov korak je osupljaj zemljo.

Zdaj teži

utrujenost vse ude človeka,
 a brez trpljenja: mirna utrujenost zore,
 s katero se začne deževen dan. Zatemnjene obale
 ne poznajo več mladeniča; nekoč je bilo dovolj že,
 da jih je pogledal. Niti morje zraka ne oživi
 spet ob vdihu. Ustnice človeka se uklonijo,
 vdano, v nasmešek pred zemljo.

(1935)

Prev. G. M.

Raj nad strehami

Dan bo miren, s svetlobo, hladno
 kakor sonce, ki se rojeva ali umira, in steklo
 bo ločilo umazani zrak od neba.

Zbudiš se nekega jutra, enkrat za vedno,
 v toplini poslednjega sna: senca
 bo kot toplina. Skozi veliko okno

bo sobo napolnilo še večje nebo.
 S stopnic, prehojenih nekega dne za vedno,
 ne bodo več prihajali glasovi niti mrtvi obrazi.

Ne bo treba zapustiti postelje.
 Samo zora bo stopila v prazno sobo.
 Okno bo dovolj, da se vsaka stvar zakrije
 z mirno jasnino, skoraj svetlobo.
 Izsušena senca bo počivala na ležečem obrazu.
 Spomini bodo strdki sence,
 potlačeni kot stara žerjavica
 v kaminu. Spomin bo plamen,
 ki je še včeraj žgal v ugaslih očeh.

(1940)

Prev. G. M.

Očetovstvo

Osamljen človek pred odvečnim morjem,
 čakajoč na večer, čakajoč na jutro.
 Tam se igrajo otroci, vendar želi ta človek
 imeti svojega otroka in opazovati, kako se igra.
 Veliki oblaki gradijo palačo na vodi,
 ki vsak dan uničuje in znova poraja,
 in obarva obraze otrok. Vedno bo morje.

Jutro rani. Na vlažno obrežje
 se plazi sonce, oprijemajoč se mrež in kamnov.
 Človek stopi ven v motni svetlobi in hodi
 vzdolž obale. Ne gleda mokrih pen,
 ki se pretakajo ob bregu in nimajo več miru.
 Ob tem času otroci še dremajo
 v toplih posteljah. Ob tem času drema

v postelji tudi ženska, ki bi se ljubila,
 ko ne bi bila sama. Človek se počasi sleče
 do golega, kakor daljna ženska, in spusti v morje.

Nato ponoči, ko se morje razgubi, lahko slišiš
 véliko praznino, ki je pod zvezdami. Otroci
 se v pordelih hišah dramijo iz sna, nekateri
 jokaje. Človek, utrujen od pričakovanja,
 dvigne pogled proti zvezdam, ki ne slišijo ničesar.
 Ob tem času nekatere ženske slečejo otroka
 in ga dajo spat. Kàkšna je tudi v postelji,
 objeta z moškim. Skozi temno okno
 vdre hripavo sopenje; in ne sliši ga nihče
 razen človeka, ki pozna vso naveličanost morja.

(1935)

Prev. G. M.

Zvezda danica

Osamljeni človek se dvigne, ko je morje še temno
 in zvezde trepetajo. Toplina sape
 se vzdiguje z obrežja, kjer je postelja morja,
 in lajša dihanje. To je čas, ko se nič
 ne more zgoditi. Celo pipa med zobmi
 visi ugasnjena. Nočno je pridušeno šumljanje valov.
 Osamljeni človek je že zakuril velik ogenj;
 opazuje ga, kako rdeči zemljo. Tudi morje
 bo kmalu kot ogenj, vzplamenelo.

Ni je bolj grenke stvari od zore dneva,
 ko se ne bo zgodilo nič. Ni je bolj grenke stvari
 od odvečnosti. Na nebu visi utrujena
 bledezelena zvezda, ki jo je presenetila zora.
 Vidi morje, še temno, in liso ognja,

ob katerem se človek, da bi nekaj počel, greje;
vidi to in se predrami iz sna med mračnimi gorami,
kjer je postelja snega. Počasnost časa
je neusmiljena za tistega, ki ničesar ne pričakuje.

Je vredno, da se sonce dvigne iz morja
in začne dolg dan? Jutri
se bo vrnila mlačna zora s prosojno svetlobo;
enako kot včeraj, nikdar se ne bo zgodilo nič.
Osamljeni človek si želi samo spati.
Ko zadnja zvezda ugasne na nebu,
človek zlagoma pripravi pipo in jo prižge.

(1936)

Prev. G. M.

* * *

Si zemlja in smrt.
Tvoj letni čas je mrak
in tišina. Ne živi
stvar, ki bi bolj kot ti
bila oddaljena od zore.

Ko se zdi, da se prebujáš,
si zgolj bolečina,
imaš jo v očeh in krvi,
a ne čutiš. Živiš
kakor živí kamen,
kakor trda zemlja.
In obláčijo te sanje,
premiki, ihtljaji, za katere
se ne zmeniš. Bolečina
kakor voda jezera
trepeta in te obdaja.

Kolobarji so na vodi.
Pustiš, da se razpršijo.
Si zemlja in smrt.

(1945)

Prev. G. M.

* * *

Prišla bo smrt in imela bo tvoje oči -
ta smrt, ki nas spremlja
od jutra do večera, nespečna,
gluha, kakor star očitek vesti
ali nesmiselna razvada. Tvoje oči
bodo ničeva beseda,
zamolčan krik, tišina.
Take vidiš vsako jutro,
ko se sama uklanjaš
v ogledalu. O drago upanje,
tistega dne bomo tudi mi spoznali,
da si življenje in si nič.

Smrt ima za vsakogar pogled.
Prišla bo smrt in imela bo tvoje oči.
Bo kakor odpovedati se razvadi,
kakor videti v ogledalu
znova naplavljen mrtev obraz,
kakor prisluhniti stisnjenim ustnicam.
V vrtinec se bomo spustili nemi.

(22. marca 1950)

Prev. G. M.

The night you slept

Tudi noč ti je podobna,
oddaljena noč, ki joče
nemo, v globokem srcu,
in zvezde utrujene minevajo.
Lice se dotakne lica –
hladen je drget, nekdo se
krčevito zvija, te roti, sam,
izgubljen v tebi, v tvoji vročici.

Noč trpi in hrepeni zarja,
ubogo, drhteče srce.
O zaprti obraz, mračna tesnoba,
vročica, ki razžalostiš zvezde,
nekdo kakor ti pričakuje zarjo,
opazujoč tvoj obraz v tišini.
Zleknjena si pod nočjo
kakor zaprto, mrtvo obzorje.
Ubogo, drhteče srce,
nekega daljnega dne si bilo zarja.

(14. aprila 1950)

Prev. G. M.

Izbrala in prevedla **Tomaž Šalamun** in **Gašper Malej**

Cesare Pavese
*Umetnost življenja*¹

1935

9. oktober

Vsak pesnik je kdaj občutil stisko, začudenje in užitek. Pomemben odlomek kake pesmi nas nikoli ne očara s svojo presenetljivo spretnostjo, temveč z novostjo odkritja, ki nam ga razkriva. In čeprav nas prevzame iskrica veselja, ko ugledamo pridevnik, ki se prav posrečeno prilega samostalniku, ob katerem ni sicer še nikoli stal, nas pri tem ne presenečajo ne izbranost te zveze, ne nenaden poetov navdih, ne njegova tehnična spretnost, očara nas namreč nova resničnost, ki je ugledala luč sveta.

Morali bi se poglobiti v izredno močne podobe, kakršne so podobe žerjavov, kač ali čričkov; podobe vrtov, počestnic in vetra; podobe vola, psa, Artemide itn. Kot ustvarjene so za obsežnejša dela, saj pomenijo tisti bežni pogled, s katerim ošinemo zunanje stvari med natančnim pripovedovanjem o rečeh, za človeka zelo pomembnih. So kakor izdihljaj, olajšanje, pogled skozi okno. Videti so kot živobarvni, drobni okraski, ki so privreli iz trdnega debla in tako dokazujejo podzavestno resnobo svojega stvaritelja. Zahtevajo prirojeno nezmožnost za krajinska občutja. Odkrito in iskreno uporabljajo naravo kot sredstvo, kot nekaj

¹ Cesare Pavese: *Il mestiere di vivere*. Einaudi, Torino 1952.

manjvrednega v primerjavi s samo snovjo pripovedi. Kot nekaj sproščujočega. In to kaže razumeti z zgodovinskega vidika, kajti moja zamisel, da so podobe tudi snov pripovedi, temu nasprotuje. Zakaj? Ker sam pišem kratko poezijo. Ker v nekem pomenu vidim eno samo duševno stanje, ki se ga oprimem in ga obdelujem, ki je samo sebi vzrok in namen. In tako mi ni dano, da bi ozaljšal ritem svoje strnjene pripovedi z naravo opevajočimi izlivi¹, ki bi bili povsem prisiljeni, ampak moram, ker se pač ubadam z drugimi stvarmi, bodisi pozabiti na naravo kot gojišče podob bodisi izraziti prav to naravi vdano duševno stanje, v katerem je pogled skozi okno bistvo celotne zgradbe. Sicer pa je dovolj, da pomislimo na kakšno novejšo, obsežno zgrajeno delo – v mislih imam romane –, in že bomo v njem in v njegovih prepletajočih se krajinskih prikazih, ki izvirajo iz naše neuničljive romantične kulture, našli številne in nazorne primere za rabo podob kot česa sproščujočega.

Vse antične in moderne avtorje – kar zadeva ustvarjanje tako sproščujočih kot pripovednih podob – zdaleč prekaša Shakespeare, ki zgradi obsežno delo, le-to pa v celoti pomeni en sam pogled skozi okno; prikaže eno samo, iz brezčutne korenine človeštva vzbrstelo podobo, in hkrati zgradi celo dejanje, celoten *play*, kot podob polno interpretacijo nekega duševnega stanja. Prav gotovo je vzrok izredno učinkovita dramska tehnika, v kateri je prav vse človeško – manjvredna narava –, a v podob polnem jeziku njegovih oseb je hkrati vse tudi narava.

Pri roki ima lirične delčke, ki jih povezuje v trdno strukturo. Pripoveduje, torej, a hkrati tudi prepeva, in v tem je edini na svetu.

15. oktober

In vendar bi potreboval novo izhodiščno točko. Glede na to, da se je um že navadil na mehanizem ustvarjanja, je potreben prav tako mehaničen napor, da bi mu ušel in namesto ponavljajočih se, monotonih plodov duha začel proizvajati nove plodove neznanega, iz nenavadnega cepiča izvirajočega vonja. Ne gre za to, da bi moral marljivost duha nadomestiti zunanji vzgib, temveč za to, da bi se morali pomembno

¹ V rokopisu: izlivi, izdihi.

spremeniti snov in sredstva, tako da bi se znašli pred novimi problemi; ko bo izhodiščna točka jasna, se bo duh brez dvoma znova zatopil v svojo igro. Brez tega materialnega preskoka se ne bom mogel rešiti lenobne in zatorej prav tako materialne navade, da vsako situacijo poenostavim, jo skrčim v shemo in rahločutno pripovedno podobo. Potrebna bo pomoč od zunaj, da se bo čut, ki je tudi sam že postal nekaj zunanjega, odpravil v novo smer in se pripravil na nova odkritja.

Če sem ta štiri leta poezije res doživel, toliko boljše: to mi bo lahko le v korist, saj bo moje delo bolj neovrgljivo in čut za izražanje bo boljše. Na začetku se mi bo zdelo, da sem se povrnil v svoje stare čase, in prav tako se mi bo zdelo, da nimam ničesar povedati. Toda ne smem pozabiti, kako zgubljen sem bil, preden sem napisal *Južna morja*, in kako sem svoj svet spoznaval postopno, medtem ko sem ga ustvarjal. Nič prej. To pa ne pomeni, da se do danes težave niso nič povečale. V *Delati utruja* sem vlil prav vse svoje izkušnje, od dneva, ko sem prvič odprl oči, in radost ob najdbi prvega zlata je bila tolikšna, da nisem občutil nikakršne monotonije. Takrat je še vse v meni čakalo, da bo odkrito. Zdaj pa je žila že opustošena in sam sem preveč izčrpan in predobro definiran, da bi še kje našel moč in se z velikimi upi lotil novega izkopavanja. Dežela je že v celoti raziskana in izmerjena, prav dobro vem, čemu dolgujem svojo izvirnost. Za nameček sem med svojimi neštetimi predpesniškimi poskusi zmečkal in zavrgel možnosti za pripoved v prozi in roman. Predobro poznam ovire na tej poti, ki sem ji odrekel že poživljajoče veselje prvega stika. In vendar jo je treba prehoditi.

28. oktober

Poezija se začne takrat, kadar kak neumnež izusti, da je morje "kot olje". To še zdaleč ni natančen opis brezvetrja, gre za užitek ob odkritju podobnosti, za dražljivost nekega skrivnostnega razmerja, za potrebo po tem, da bi ves svet vedel, da se je opazilo.

Vendar bi bilo prav tako neumno, če bi se ustavili pri tem. Če se poezija že tako začne, jo je treba tudi končati in iz teh razmerij sestaviti bogato pripoved, ki se bo primerno ujemala z vrednostnim merilom.

To naj bi bila tipična poezija, ideja. Vendar so po navadi stvaritve

zgrajene iz občutij – natančen opis brezvetrja –, ki se le sem pa tja razpršijo v odkritja odnosov. Prav mogoče, da je značilna poezija neresnična in – tako kot mi živimo tudi od mikrobov – da to, kar je bilo do danes ustvarjenega, sestoji iz čistih mimetičnih deincev (čustva), misli (logika) in zelo približnih odnosov (poezija). Popolnejša kombinacija bi bila verjetno neprebavljiva in neumna¹.

15. december

Pesmi zlagam tako, kot si – če mi tega ne bi dokazala izkušnja – nikoli ne bi mogel predstavljati. Medtem ko se ubadam z brezoblično sugestivno situacijo, sam pri sebi brundam kakšno misel, ki se uteleša v odprtem, zmeraj enakem ritmu. Različne besede in vezi med njimi vlivajo barve in z njimi vse bolj določeno značilnost novemu muzikalnemu sklopu. Večji del je tako opravljen. Zdaj se moram le še vrniti k tem dvem, trem stihom, ki so skoraj vedno že na tej stopnji dokončni in začetni in ki jih toliko časa trpinčim, zaslišujem ter na vse mogoče načine razvijam, dokler ne najdem pravega. Nato lahko iz tega jedra povlečem celo pesem. In vsak nadaljnji stih ga vedno natančneje določa in tako izključuje vedno večje število domišljjskih zablod. Vse dotlej, da so notranje možnosti izhodiščne točke do potankosti razkrite in obdelane po mojih najboljših močeh; obenem pa se mi pod peresom porajajo vedno nova ritmična jedra, prepoznavna v različnih, edinstvenih pripovednih "podobah"; in tako se, že malo naveličan, saj mi je zanimanje že skoraj splahnelo, dokopljem do zadnjega, sklepnega stiha, ki je po navadi širok in umirjen, se navezuje na začetek in bežno preleti različna jedra. Je to Stendhalova kristalizacija? Pred menoj se razteza ritmična celota – polna barv, pokrajin, izbruhov in olajšanj –, v kateri se trenutki odkrivanja in napredovanja – torej jedra – izmenjujejo, žarijo, obdarjeni so z večnim življenjem zaradi ritmične krvi, ki se povsod pretaka. Požvižgam se na to in skušam misliti na druge stvari, pa vendarle mi ta skrivnostnost vzbuja smehljaj.

¹ Besedi "in neumna" sta pripisani s svinčnikom.

1936

16. februar

Po naključju sem začel in končal *Delati utruja* s pesmimi o Turinu, natančneje, o Turinu kot kraju, iz katerega se vračaš, ter o Turinu kot kraju, v katerega se vračaš. Rekel bi, da knjiga predstavlja S. Stefano Belbo, ki se je razširil do Turina in ga osvojil. To je le ena izmed mnogih razlag za "pesnitev". Dežela postane mesto, narava postane človeško življenje, deček postane mož. Tako vidim, da je "od S. Stefana Belba do Turina" cel mit, zajema vse pomene, ki sem se jih lahko domislil za to knjigo.

Prav tako čudno je, da pesmi, ki sem jih napisal po zadnji od *Pokrajini*, prav vse govorijo o čem drugem, ne o Turinu. Zdi se, da me naključje želi naučiti spreminjati svojo nesrečo v odločilen preobrat v poeziji.

Če bi se oddaljil od Turina in z njim povezanih igric, bi to pomenilo, da si moram zgraditi neki nov svet, ki bi kot po navadi temeljil na nekem točno določenem obdobju bolečine in molka. Saj bo vse, kar bom napisal v teh mesecih mrzličnega brezdelja, za prihodnost zmeraj le "nekaj čudnega", in sicer molk. V teh mesecih se podirajo številne vrednote preteklosti, propadajo notranje navade, namesto njih pa se – na velikansko srečo – ne pojavlja nič novega. Navaditi se moram sprejemati to ničevo propadanje, to utrudljivo nekoristnost, kot blagoslovljen dar – kakršnega so samo pesniki deležni – kot zastor pred predstavo, ki se bo morala znova začeti. Naj bom bolj jasen. Vračam se v zapredenost svojega otroštva, bolje rečeno, nezrelosti, z vsemi takratnimi nerodnostmi in obupom. Znova postajam človek, ki še *ni* napisal *Delati utruja*. Ko si cele ure grizem nohte, obupujem nad ljudmi, omalovažujem svetlobo in naravo, kadar me plašijo še vedno grozljivi strahovi iz otroštva, se vračam v svoja dvajseta leta. Sicer ne poznam sveta, ki se razteza onstran tega morja, a vsako morje ima še en breg, bom že nekje pristal. Sedaj se zmrdujem nad življenjem, zato da ga bom lahko znova okusil.

Gotovo je, da se pesmi, ki sem jih nazadnje napisal – *Besede*, *Drugi časi*, *Poetika*, *Mit*, *Preprostost*, *Spomin*, *Očetovstvo*, *Instinkt*,

Tolerantnost, Zvezda danica – duhovno ujemajo s pesmimi *Kozlovski bog, Balet, Dinine misli, Ljubosumje, Ustvarjanje, Potem, Agonija* in z drugimi, pozabljenimi: to bo *Epavesova* pesmarica, ne pa delo moje prihodnosti.

Prihodnost bo zrasla iz dolgotrajne bolečine in dolgotrajnega moka. Predpostavlja obdobje tolikšne nevednosti in zgubljenosti, da bo to že ponižnost, odkrivanje novih vrednot torej, popolnoma nov svet. Le eno prednost bom imel v primerjavi s svojimi dvajsetimi leti, in sicer že navajeno roko oziroma podzavesten čut. Moja šibka točka pa bodo že požeta polja in porabljene zaloge.

Vendar se bo – kolikor vem – novo ustvarjanje začelo, šele ko bo bolečina izginila. Za zdaj si lahko le belim glavo z estetiko in problemom enotnosti ter se ubadam z vprašanjem, kako naj se rešim bolečine.

22. april

V resnici še nič zemeljskega ni oplazilo mojega duha, tako da bi se kot snop žarkov razpršilo po strukturi nadtelesne resničnosti, ki ga sestavlja. Nisem se še prikopal do sivega, večnega okostja, ki je pod njim.

Videl sem barve, duhal vonjave in ljubkoval kretnje, pri tem pa me je zadovoljevalo povzdigujoče in prerojevalno veselje. Šalil sem se kakor s prijatelji in užival sam.

Nisem poznal premišljene besede. Moje besede so bile samo občutja. Moji portreti so bili le slike, ne drame. Zapičil sem se v figure, jih toliko premleval in ogledoval, da sem jih preoblikoval v novo, posrečeno podobo. Poenostavil sem svet, iz njega naredil banalno razstavo gibov moči ali užitka. Predstava o življenju je na tistih straneh in ne življenje samo. Vse je treba začeti znova.

1937

27. september

Razlog za to, da so ženske že od nekdanj "grenke kot smrt", da

brodijo v pregrehah, da so zlobne, da so kot Dalila itn., je samo eden: moški – če le ni evnuh – vedno ejakulira, ob kateri koli ženski, ženske pa le redko dosežejo vrhunec osvobajajočega užitka, in to ne z vsakim moškim in pogosto ne z oboževanim moškim – prav zato, ker je oboževan – in če ga že kdaj dosežejo, ne sanjajo več o ničemer drugem. V svoji žgoči – povsem upravičeni – želji po užitku so pripravljene storiti kakršno koli umazanijo. *Prisiljene* so jo storiti. To je največja tragedija našega življenja in za moškega, ki ejakulira prehitro, bi bilo bolje, da se sploh ne bi rodil. To je napaka, zaradi katere se je vredno ubiti.

29. november

Kako naj me v kakšnem meglenem in sončnem jutru ne preseneti misel, da je bilo vse, kar imam, le dar, zelo velik dar? Da sem se iz nič svojih prednikov, iz tistega sovražnega ničča, nenadoma pojavil in zrasel jaz sam, z vsemi svojimi podlostmi in častnimi dejanji, in se, skozi muke in težave, prebil mimo vsakršne tvegane situacije ter dokopal do današnjega dne, močan in stvaren, na poti pa spoznal njo samo, še en čudež ničča in naključja? In da je bilo vse, zaradi česar sem ob njej užival in trpel, le dar, velik dar?

1938

25. februar

V premoru med vihranjem strasti – danes – zadnjič? – se znova porodi želja po poeziji. V počasnosti, medlosti tihega upadanja se poraja želja po prozi.

/.../

26. maj

/.../

Pravzaprav je edini razlog, da venomer mislimo na svoj lastni jaz, to, da moramo s svojim lastnim jazom prebiti dosti več časa kot s komer koli drugim.

/.../

19. september

Ljudje, ki žive razburkano notranje življenje, pa ga ne skušajo izliti v govore ali pisanje, so prav preprosto ljudje, ki ne živijo razburkanega notranjega življenja.

Dajte samotarju družbo in bo govoril več kot kdor koli drug.

9. oktober

Umetnost, da razviješ *motivčke*, zato da se odločiš narediti velika dejanja, ki so ti potrebna. Umetnost, da te nikoli ne ponižajo odzivi drugih ljudi, ker se zavedaš, da sodba o vrednosti kakega občutja pripada tebi, saj ga občutiš ti in ne tisti, ki se vmešava. Umetnost, da sam sebi lažeš in veš, da lažeš. Umetnost, da zreš ljudem, in seveda tudi sebi, naravnost v obraz, kot da bi šlo za osebe ene tvojih zgodb. Umetnost, da se vedno zavedaš, kako nisi ničesar vreden in kako tudi nihče drug ni ničesar vreden, zato si več vreden kot vsi drugi, preprosto zato, ker si to ti. Umetnost, da na žensko gledaš kot na štruco kruha: gre za premetenost. Umetnost, da se bliskovito spustiš globoko do dna bolečine, zato da te brčnejo nazaj na plano. Umetnost, da sebe zamenjaš s komer koli drugim in ugotoviš, da kdor koli drug misli samo nase. Umetnost, da vsako svojo kretnjo pripišeš komu drugemu, da ti je v hipu jasno, ali je smiselna.

Umetnost, da ne potrebuješ umetnosti.

Umetnost, da si sam.

8. november

Nemogoče je poznati svoj slog in ga hkrati uporabljati. Vedno uporabljamo kakšnega izmed že znanih slogov, a nezavedno, in tako oblikujemo nov, trenutku primeren slog. Ta je del sedanjosti, spoznamo pa ga, šele ko je že del preteklosti in torej dokončen, ko se ga znova lotimo zato, da ga interpretiramo, se pravi, si skušamo razložiti, kako je zgrajen.

To, kar pišemo, je vedno slepo. V tem trenutku še ne moremo

vedeti, ali se nam je posrečilo (ali se nam bo torej pozneje, ob vnovičnem branju, zdelo dobro napisano). Enostavno to doživljamo in jasno je, da vse pretkane, iznajdljive poteze pripadajo nekemu drugemu, že prej ustvarjenemu slogu, ki je sedanjemu tuj.

Pisati pomeni uporabljati in izrabljati slabe slogovne tehnike. Vračati se nazaj k že napisanemu in popravljati je nevarno, saj bi se začele prekrivati različne stvari.

Da torej ne obstaja nobena tehnika? Obstaja že, toda vsak nov sad, in le ta je pomemben, pomeni korak naprej v tehniki, ki smo jo že poznali, in z vsakim potegom peresa nevede vplivamo na zorenje njegovega mesa.

To, da poznamo neki slog, pomeni, da smo razkrili del svoje lastne skrivnosti. In da smo si prepovedali še naprej pisati v tem slogu. Prišel bo dan, ko bomo razkrinkali že vso svojo skrivnost, in takrat ne bomo znali več pisati, ne bomo znali ustvariti nobenega sloga več.

3. december

Ko beremo, ne iščemo novih idej, temveč misli, o katerih smo sami že razmišljali in ki so tako, črne na belem, tudi uradno potrjene. Zadenejo nas drugih avtorjev besede, ki pa odzvanjajo v prostoru, ki je že naš – ki ga že doživljamo – in nam tako, da ga polnijo s svojim tonom, dopuščajo možnost iskanja novih navdihov v naši notranjosti.

Kako pomembna je misel, da je vsak *trud* zaman! Dovolj je, da pustimo svojemu jazu priplavati na površje, mu stopimo naproti in ponudimo roko, *kakor da bi šlo za koga drugega*: da zaupamo misli, da smo bolj dokončni, kot se tega zavedamo.

1939

14. december

Potrebujemo tako bogastvo izkustev realizma kot globino občutij simbolizma.

Vsa umetnost je vprašanje ravnotežja med dvema nasprotjema.

1940

22. februar

Ta dnevnik naj bi bil pomemben zaradi nepredvidenega razcvetanja misli in konceptov, ki samo po sebi, samodejno, zaznamuje pogloblitve smernice tvojega notranjega življenja. Vsakič znova poskušaš dojeti, kaj misliš, a šele *après coup* sem pa tja zaslediš stične točke z davno minulimi dnevi.

V tem je izvirnost pričujočih strani: dopustiš, da se struktura gradi sama od sebe, medtem ko se *objektivno* soočaš s svojim duhom.

Nekakšna metafizična zaupnost je v tem upanju, da se bo psihološko pogojeno zaporedje tvojih misli res izoblikovalo v kakšno strukturo.

/.../

30. oktober

Bolečina ni nikakršen privilegij, znamenje časti ali spomin na Boga. Bolečina je divja, zverinska reč, banalna in neutemeljena, kakor zrak naravna. Je neotipljiva, izmakne se vsakemu prijemu in vsaki bitki; živi v času, je čas sam; če se izraža s sunki in kriki, je to samo zato, da bo trpeča oseba le še bolj neboljena v naslednjih, predolгих trenutkih, v katerih podoživlja minule in pričakuje nadaljnje muke. Ti sunki ne pomenijo prave, zaresne bolečine, so le trenutki živosti, ki so si jih živci zamislili z namenom, da bi lahko občutili *trajanje* resnične bolečine, to skrajno zoprno, obupno trajanje, neskončno trajanje časa – bolečine. Kdor trpi, nenehno pričakuje – pričakuje sunek, pričakuje naslednji sunek. V nekem trenutku bi raje doživljal grozo krika, kot pa nanjo čakal. V nekem trenutku bi brez potrebe kričal, da bi le pretrgal tok časa, da bi le začutil, da se *nekaj dogaja*, da se je večno trajanje zverinske bolečine za trenutek ustavilo – pa čeprav zato, da bo potem še bolj žgoče.

Kdaj pa kdaj posumiš, da je tudi smrt – pekel – eno samo pretakanje bolečine, tokrat brez sunkov, brez glasu, *brez trenutkov*, ves čas in celo večnost, tako zelo neskončno kot pretakanje krvi v telesu, ki ne

bo več umrlo.

Moč brezbržnosti! – je tista, zaradi katere se kamenje v milijonih let ni prav nič spremenilo.

1942

12. februar

Moderna umetnost pomeni – če je kaj vredna – vrnitev v otroštvo. Njen stalni motiv je odkrivanje novih stvari, odkrivanje, ki se lahko, v najčistejši obliki, zgodi samo v spominu na otroštvo. To je posledica zavedanja modernega umetnika (historizem, pojmovanje umetnosti kot samozadostne dejavnosti, individualizem), zavedanja, imenovanega *all-pervading*, zaradi katerega umetnik že od šestnajstega leta naprej živi v stanju nenehne napetosti¹ – v stanju, ki torej ni več pripravljeno na nenasitno sprejemanje, ni več naivno. A v umetnosti se dobro izraža samo to, kar je bilo naivno sprejeto. Umetnikom ne preostane drugega, kot da se obrnejo in iščejo navdiha v obdobju, ko še niso bili umetniki, to je v otroštvu.

4. maj

V nemiru in naporu pisanja nas podpira gotovost, da bo na strani ostalo kaj neizrečenega.

1943

11. september

Lastnost, ne bi rekel poezije, temveč pravljice (mita), je posvetitev *edinstvenih krajev*, povezanih z nekim dejstvom, nekim velikim dejanjem, nekim dogodkom. Le enem izmed vseh poznanih krajev pripišemo absoluten pomen in ga tako oddaljimo od drugih. Nato iz njega

¹ V rokopisu: učinkovitosti, napetosti.

vzklijejo imena, svetišča, zemljepisni pridevki.

Kraji iz otroštva se povrnejo v spomin vsakogar, enako posvečeni; v teh krajih so se dogodile stvari, zaradi katerih so postali edinstveni, in tako smo se med mnogimi na svetu odločili prav zanje ter jih zaznamovali s tem mitičnim (a ne še poetičnim) pečatom.

Ta edinstvenost kraja je, med drugim, del tiste splošnejše enotnosti giba in dejanja, ki sta absolutna in *zatorej* simbolična, enotnosti, na kateri temelji mit. (Narediti kako stvar le kdaj pa kdaj, zato je ta že pridobila in še naprej pridobiva nove pomene, prav zaradi te svoje nič več realistične trdnosti.) V realnosti nista noben gib in nobeno dejanje vrednejša od drugih. V mitu (simbolu) pa obstaja cela hierarhija. In to je razlog, da se dandanes mnogi umikajo v naturalizem in ustvarjajo mite tako, da se zatekajo k svojemu otroštvu.

17. september

Planjava sredi gričevja, ki jo sestavljajo travniki in drevesa kot zaporedno postavljene kulise, sredi katerih se odpirajo široke jase, te v zgodnjem septembrskem jutru, ko iz tal puhti rahla meglica, zanima zaradi svoje očitne vloge *svetega kraja*, ki jo je prav gotovo igrala nekoč v preteklosti. Na jasah prazniki, cvetje, žrtvovanja, na meji misterija, ki se grozeče tihotapi med gozdnimi sencami. Tam, na prehodu med nebom in deblom, bi se lahko vsak hip pojavil bog. *Mitični kraj* ni tisti edinstveni, eni sami osebi pripadajoči kraj, kot so to svetišča in podobno (popravi napisano 11. septembra), temveč kraj, poimenovan s splošno, vsem poznano besedo, *travnik*, *gozd*, *jama*, *plaža*, *jasa*, besedo, ki se v svoji nedoločenosti nanaša na vse *travnike*, *gozdove* itn. in jih vse oživlja s svojim simboličnim drgetom.

Tu je spet očitno, da ima vrnitev v otroštvo moč potešiti žejo po mitu. Travnik, gozd, plaža iz otroštva niso le ene izmed mnogih realnih stvari, temveč so *pojem* travnika, *pojem* plaže, ki se nam je razodel kot nekaj absolutnega in tako vplival na izoblikovanje naših transcendentnih predstav. To, da so se pozneje te transcendentne oblike obogatile z usedlinami spominov, kaže šteti za *pesniški* zaklad, ki je nekaj povsem drugega kot njihov prvotni, mitični pomen.

Skratka, "razlogi, da so nekateri kraji iz otroštva postali edinstveni"

(glej prvi stavek pri 11. septembru), se združujejo v enem samem: izoblikovanje transcendentnih predstav.

Je to dovolj v zameno za spreletavanje verskega srha?

1944

29. januar

Kadar prosimo za milost, se ponižamo in odkrijemo intimno sladkost božjega kraljestva. Skoraj že pozabimo, za kaj smo prosili: želeli bi si kar naprej uživati v tem prekipevajočem božanstvu. To je prav gotovo *moja* pot k veri, vernost po moje. Odpovedati se vsemu, potopiti se v morje ljubezni, zgruditi se pred samo slutnjo te možnosti. Najbrž je vse v tem: v tem trepetajočem "ko bi bilo res!" Ko bi zares bilo res ...

17. julij

Opisi narave in opevajoči prikazi naše stvarnosti in sveta zastrupljajo umetniška dela zaradi zmotnega prepričanja, da lahko tako delo, ki naj bi se štel za eno izmed mnogih naravnih reči, to postane, če se jih v njem zrcali več, kot je mogoče. Vendar *narava* zrcala ni v podobah, ki iz njega sijajo, v tem je le njegova *namembnost*.

Kadar pravimo, da je poezija ritem in ne posnetek, podajamo samo definicijo njene narave. In prav zato si prizadevamo našo poezijo čim bolj očistiti predmetov. Naša poezija naj se uveljavi kot predmet sam, kot besedno *bistvo*. D'Annunzиеva in nasploh dekadentna besedna čutnost še vedno meša bistvo s telesom stvari. Sloni na univerzalni onomatopiji. Naš način izražanja pa je čist in suh, njegov ritem izvira iz nečesa precej skrivnostnejšega od samega zvena stvari: skorajda se ne zaveda samega sebe in je, če že moram vse povedati, izraz nejevolje. Zato smo nemirni: sumničavi smo do besede, ki pa hkrati pomeni našo edino realnost. Iščemo bistvo nečesa, kar nas ne prepriča: zato oklevamo in trpimo.

Tudi moja knjiga – *Delati utruja* – je to neopazno počela. Prebijala se je k predmetu prek čiščenja besede, težila je torej k bistvu, ki ni bilo več v predmetu in verjetno tudi v besedi ne. Hotela je ritem – ne pesmi

ne besedne čutnosti. Zato se je izogibala melodičnemu stihu in se ubadala z nevtralnimi besedami. Zagrešila je le to napako, da jo je zaneslo v "pogovorno" obarvane izraze, ki le drugače odsevajo naravo. Pa tudi teh se je polagoma osvobodila, pod prisilo ritma, ki je stvarnost bolje osvetljeval. Nato pa smo pri proznih delih spet pristali v pogovornem izrazju. Zakaj? Ker pri njih ni bilo ritmične podlage. Zdaj pa je problem, kako naj se dokopljemo do bistva, če ta podlaga obstaja.

Življenje podzavesti. Delo, ki se nam ga posreči narediti, je zmeraj *nekaj drugega*. Gremo naprej, od nečesa drugega k nečemu drugemu, notranji jaz pa ostaja nedotaknjen; če se zdi izčrpan, je to samo zaradi napora, ki ga potrese in pomeša kakor vodo, ki se najprej skali, nato pa znova zbistri, da se njeno dvoumno dno še naprej tako lepo vidi. Nikakor ga ni moč spraviti na površje; površje je zmeraj samo ničeva igra odsevov *nečesa drugega*.

1945

22. november

Ne moremo se osvoboditi kake zadeve tako, da se ji izogibamo, ampak le tako, da se z njo spopademo.

1946

22. februar

Spet si prišel proti večeru sam naokoli, v to majhno kinodvorano, sedel v kot, kadil, okušal življenje in konec dneva. Film gledaš kot otrok – zaradi pustolovščine, zaradi drobne estetske oziroma asociativne emocije. In uživaš, neznansko uživaš. Tako bo tudi pri sedemdesetih letih, če jih boš dočakal.

31. marec

Modrost usode je pravzaprav naša lastna modrost. Saj jo vendarle spremljamo in se pri tem nenehno zavedamo tistega, kar navsezadnje le

smemo storiti. Kljub vsem mogočim skušnjavam se nikoli ne zmotimo. Vedno delujemo tako, kot nam je usojeno. To dvoje je eno in isto.

Napake dela tisti, ki še ni dojel svoje usode. Se pravi, da še ni dojel rezultante vse svoje preteklosti – ki mu zaznamuje prihodnost. Pa če jo je dojel ali ne, zaznamuje mu jo prav tako. Vsako življenje je prav to, kar naj bi bilo.

4. maj

Lepo je pisati, ker pri tem doživljaš dvojno veselje: govoriš sam s seboj in hkrati celi množici.

Če bi se ti posrečilo pisati, ne da bi kar koli zradiral, ne da bi se kadar koli vrnil k že napisanemu, ne da bi kar koli popravil – bi te to sploh še veselilo? Lepota je v tem, da se brusiš in v popolnem miru pripravljaš, da postaneš kristal.

19. junij

Jaz začnem pisati pesmi, ko je igra že izgubljena.

Še nikoli se ni zgodilo, da bi pesem kaj spremenila.

27. junij

Pisateljova skušnjava

Napisati nekaj, po čemer se počutiš kot še tresoča se in rahlo kadeča se, pravkar sprožena puška, si popolnoma izpraznjen in razbremenjen, ne le vsega, kar veš o sebi, temveč tudi tistega, kar sumiš, kar se ti le dozdeva, svojih trzljajev, izmišljij, podzavesti – narediti to po dolgih dnevih naporov in napetosti, pazljivosti in drgetanja in nenadnih odkritij in neuspehov in strnjenja vsega življenja v tej točki – zavesti se, da je vse to ničvredno, če ni človeškega giba, besede, bližine, ki bi to sprejela in segrela – in umreti od mraza – govoriti v pustinjo – biti noč in dan sam kot mrlič.

27. oktober

Kar se enkrat zgodi, se dogaja zmeraj. Razen zunanjih posegov. Ampak v tem primeru gre za negativne reči.

(Nekdo se bo vedno obnašal enako.

Paraliziran bo in ne bo več mogel.

Ne bo počel kako drugače, ničesar ne bo počel.)

Zdaj že vem, da ti *dnevniški zapiski* niso pomembni zaradi svojega eksplicitnega odkrivanja, temveč zaradi razpoke, ki jo odpirajo v mojem, nekje v podzavesti spravljenem načinu življenja. To, kar povem, ni resnično, ampak izdaja – že samo zato, ker to povem – mojo pravo bit.

1947

12. april

/.../

Sam si in tega se zavedaš. Rojen si, da živiš pod varstvom osebe, ki bi te držala pokonci in opravičevala tvoja dejanja, a bi bila tako prijazna, da bi ti dovoljevala tvoje blaznosti in ti dajala občutek, da boš lahko sam samcat spremenil svet. Nikoli ne najdeš osebe, ki bi vse to prenesla. Zato trpiš, ko se s kom razideš, ne zaradi občutljivosti. Zato zameriš tistemu, ki odide; zato s tako lahkoto najdeš novega gospodarja, ne zaradi svoje dobrote. Ženska si in kot ženska si trmast. A sam sebi ne zadoščaš in tega se zavedaš.

18. avgust

Eno samo delo ničesar ne reši, tako kot tudi delovanje cele generacije ničesar ne reši. Sinovi – naš jutri – vedno začno vse znova in se veselo požvižgajo na svoje očete in na to, kar je bilo že storjeno. Laže bi bilo sprejeti sovraštvo, upor proti preteklosti kot pa to lahkotno brezbriznost. Sreča nekdanjih časov je bila v njihovem ustvarjanju, ki se je vedno opiralo na preteklost. Tu tiči skrivnost njihove neprekosljive popolnosti. Ker bogastvo kakega dela – kake generacije – vedno temelji

na preteklosti, ki je v njem zajeta.

1948

23. marec

Čemu večnost? Niti razumemo ne, kaj to je. Pripomba, da bi se z mislimi takoj pognali čez mejo obstajanja, pa kjer koli že bi si jo začrtali, izzove odgovor, da to še ne dokazuje, da *tam* čez dejanska stvarnost tudi je; misleči kvadratega na krogli vedno skoči čez, to pa še ne pomeni, da ima krogla zanj kakšno mejo. Taki pač smo, naša pamet vedno skače nekam čez – in to je vse – to pa še ne pomeni, da čas zares obstaja, in tako lahko problem naše minljivosti mirno odpade.

Pa še – kako to, da smo, če časa ni, ustrojeni po časovni shemi? In če je resničnost zmeraj ista in negibna, kako to, da smo mi vedno drugačni in gibljivi?

3. julij

Težava je v tem, da ne verjamemo več v razlikovanje med svetimi in posvetnimi stvarmi. (Svete stvari naj bi bile nabite z močjo, edinstvene, mitične). Torej je vse bodisi posvetno (mehanični materializem) bodisi sveto (reformirano krščanstvo – duha, ne besede).

Askeza, torej oddaljevanje od posvetnega in približevanje svetemu, tako spremeni svojo podobo. Oddaljiti se moramo od *vsega*, zato da se približamo *vsemu*. Vse stvari moramo užiti na posveten način, a s sveto odmaknjenostjo. S čistim srcem.

1949

19. januar

Cecchijeva recenzija, De Robertisova recenzija, Cajumijeva recenzija. Posvetili so te sami veliki obredniki. Pravijo ti: štirideset let si star in uspelo ti je, najboljši si v svoji generaciji, prišel boš v zgodovino, nenavaden si in izviren ... Si sanjal še o čem drugem pri svojih dvajsetih letih?

Ja in? Pa ja ne bom rekel, da je "vse tukaj in zdaj?" Vedel sem, kaj hočem, in vem, koliko je to vredno danes, ko to imam. A to ni vse, kar sem hotel. Hotel sem nadaljevati, iti še dlje, pogoltniti še eno generacijo, postati večer kakor grič. Nikakršnega razočaranja, torej. Le potrditev. In z jutrišnjim dnevom (če bom še vedno pri zdravju) bom tako nadaljeval, brez omahovanja. Ne pravim, da bom začel, saj nihče nikoli ne začenja. Vedno obstaja neka preteklost, in tudi to se je enkrat prvič pojavilo. Jutri se bom spet zagrizel, kot včeraj.

Ampak, kakšen nos, kakšno naključje, da se volja ujema z usodo!

27. februar

Jasna, čista, ostra noč. Nekoč mi je razvnela čustva. Danes ne. Spomniti se moram na to in si reči, da "je kot nekdanj", če jo želim začutiti. Pa tudi tista žgoča želja, da bi se izrazil, da bi se uveljavil, me ne prevzame več. Je tako zaradi večnega nemira, tesnobe ob vsem, kar se je že dogodilo, in ob pretečem propadu? Je tako zaradi starosti, zaradi slave – samozavesti, ki sem jo zvečine že dosegel?

V resnici mi edini pravi navdih, ki se me dotakne, ki me strese, pričara narava, v gričevje strmeč pogled. In ker se moja misel ne posveča takim temam, temveč človeku, meščanskim in moralnim igriscam, no, zato pa se je domišljija tako polenila.

28. november

Dogaja se mi ponoči, ko počasi tonem v dremež. Vsak ropot – škripanje lesa, trušč na cesti, oddaljen in nepričakovan krik – me vsrka kakor vrtinec, nenaden, valujoč vrtinec, v katerem se mi sesujejo možgani in sesuje se svet. V takem trenutku pričakujem potres, konec sveta. Ali je to posledica vojne, bombnih napadov? Ali to pomeni, da se končno zavedam možnosti vesoljnega potopa? Izčrpanost – to je beseda – a le kaj pomeni? Prijetno je, na rahlo, kakor v pijanosti se zdrznem in se s stisnjenimi zobmi prebudim. Kaj pa, če se nekega dne ne bom mogel več prebuditi?

1950

9. marec

Utrip srca, drgetanje, neskončno vzdihovanje. Še mogoče v mojih letih? Nič drugače se mi ni dogajalo pri petindvajsetih. In vendar je v meni še nekaj občutka za zaupnosti, za (neverjetno) umirjeno upanje. Tako dobra je, tako mirna, tako potrpežljiva. Kot ustvarjena zame. Konec koncev me je ona poiskala.

In zakaj si nisem upal že v ponedeljek? Iz strahu? /.../ To je grozovit korak.

22. marec

Nič. Nič ne piše. Morda je umrla.

Moram se navaditi in živeti, kot da je to normalno.

Koliko stvari ji nisem povedal. Pravzaprav sedanji strah, da jo izgubim, ni toliko vznemirjenje, ker bi si jo hotel "prilastiti", temveč strah, da ji vseh teh stvari ne bom več mogel povedati. Katere so vse te stvari, zdaj ne vem več. Vse pa bi kot hudournik pridrlo iz mene, če bi bil ob njej. To je ustvarjalno stanje. O bog, daj, da jo spet najdem.

23. marec

Ljubezen je res največja potrditev. Želimo *biti*, želimo *veljati*, želimo – če že moramo umreti – umreti z velikimi častmi, z velikim hrupom, skratka, *ostati*. In vendar se ji vedno pridružuje želja po smrti, po izginotju: morda zato, ker je ljubezen tako vzvišena različica življenja, da bi življenje, če bi iz nje izginilo, doživelo samo še večjo potrditev?

25. marec

Ne ubijamo se iz ljubezni do *neke* ženske. Ubijamo se, ker nas ljubezen, katera koli ljubezen, razkrije v vsej naši goloti, bedi, neboljše-

nosti, niču.

8. maj

Začeli so se sklepní takti trpljenja. Vsak večer, že ob prvem mraku, tesno v mojem srcu – do noči.

27. maj

Blaženost let 1948 in 1949 je povsem minila. Za tem olimpijskim zadovoljstvom sta se skrivala nezmožnost in zavračanje možnosti, da bi se za kaj zavzel. Zdaj sem, po svoje, zašel v vrtinec: ogledujem si svojo nezmožnost, čutim jo v kosteh, in zavzel sem se za svoje politične odgovornosti, ki me dušijo. Odgovor je en sam: samomor.

16. avgust

/.../

Zakaj umreti? Še nikoli nisem bil tako živ kot sedaj, še nikoli tako mladostniški.

Ničesar ne prištevamo k drugemu, k minulemu. Vedno začenjamo znova.

Klin se s klinom zbija. Toda iz štirih klinov nastane križ.

Svojo družbeno vlogo sem že odigral – kolikor sem mogel. Delal sem, ljudem sem dal poezijo, z mnogimi sem si delil muke.

17. avgust

Samomori so bojazljivi umori. Mazohizem namesto sadizma.

Užitek je briti se po dveh mesecih zapora. Briti se sam, pred ogledalom, v hotelski sobi, zunaj pa morje.

Prvič pišem pregled leta, ki se še ni izteklo.

Sem torej kralj svojega poklica.

V desetih letih sem naredil vse. Če samo pomislim na tedanje negotovosti.

Živim pa bolj obupano in zgubljeno življenje kot tedaj. Le kaj sem spravil skupaj? Nič. Kakšno leto se nisem menil za svoje napake, živel sem, kakor da jih ne bi bilo. Vedel sem se stoično. Je bilo to herojstvo? Ne, saj se nisem kaj dosti trudil. Potem pa, ob prvem napadu "nemirne tesnobe", sem znova zabredel v živi pesek. Že od marca se v njem otebam. Imena niso pomembna. To niso le od sreče in naključij odvisna imena – če ne tista, pa katera druga? Še zmeraj pa velja, da zdaj vem, katero je moje največje zmagoslavje – vendar pa temu zmagoslavju manjka meso, manjka mu kri, manjka mu življenje.

Ničesar več si ne morem želeti na tem svetu razen tistega, česar po petnajstih letih neuspehov zdaj zagotovo ne morem več dobiti.

To je pregled leta, ki se še ni končalo, ki ga ne bom končal.

In ti se čudiš, da hodijo ljudje mimo tebe in ne vedo, ti sam pa hodiš mimo mnogih ljudi in ne veš, te ne zanima, kakšne so njihove muke, rak, ki jih skrivoma razjeda?

18. avgust

To, česar se po tihem najbolj bojimo, se vedno zgodi.

Pišem: O, Ti, bodi usmiljen. In potem?

Le malo poguma je potrebnega.

Bolj ko je bolečina določena in ostra, bolj se življenjski nagon upira, in že je tu misel na samomor.

Zdelo se mi je enostavno, če sem tako pomislil. In vendar so to celo ženske storile. Potrebna je ponižnost, ne pa vzvišenost.

Vse to je ogabno.

Nič besed. Poteza. Ne bom več pisal.

Prevedla Nada Prodan

William Arrowsmith

*Cesare Pavese*¹

Leta 1941 je neki urednik prosil Paveseja, naj mu pošlje kratek povzetek svojega življenja:

Radi bi moj življenjepis ... Rodil sem se leta 1908 v kraju Santo Stefano Belbo (Piemont) in živim v Turinu. Sem samec, nenehno se ukvarjam s prevajanjem iz angleščine in ameriške (pri tej razliki vztrajam) ... Sedemnajst knjig sem tako prevedel – tudi Melvillovo *Moby Dick*, Joyceovo *Umetnikov mladostni portret*, Defoejevo *Moll Flanders*, Faulknerjevo *Vas*, *Tri življenja Gertrude Stein* itn. Leta 1936 sem priobčil *Lavorare stanca*, knjigo pesmi, ki ni bila opažena ...

Devet let pozneje, leta 1950, je imel Pavese za seboj devet romanov (med njimi *Med samimi ženskami*, *Vrag na hribih* in *Luna in kresovi*), peščico izpovednih ljubezenskih pesmi (ki se zelo razlikujejo od *Lavorare Stanca*), svojo mojstrovino *I dialoghi con Leucò*, niz kritičnih esejev in briljantni (posmrtno natisnjeni) dnevnik *Il mestiere di vivere*. Maja 1950, na vrhuncu njegove kariere, so mu podelili najbolj zaželeno italijansko literarno odlikovanje, *Premio Strega*. Tri mesece pozneje, po koncu še enega obupno nesrečnega ljubezenskega razmerja, je napravil samomor v hotelski sobi v bližini postaje – umrl je kot tujec v mestu, v katerem je prebil večino svojega življenja in kjer je živel tudi tedaj.

Spomladi leta 1935, leto dni pred izidom *Lavorare stanca*, je fašistični režim prepovedal izdajanje časopisa *La Cultura*, katerega

¹ Prevajalčev uvodni esej k angleškemu prevodu *Lavorare stanca*; v: Cesare Pavese: *Hard Labor*. The Ecco Press, New York 1979 (dvojezična izdaja).

začasni urednik je bil Pavese. Aretirali so ga na podlagi meglene obtožbe "protifašističnega delovanja" in ga obsodili na tri leta *confino* (pregona, ne zapora) v mali obmorski vasi Brancaleone v daljni Kalabriji. Osamljenega mestnega intelektualca, kakršen je bil Pavese, je obsodba uničujoče odtujila od doma, življenja in dela, peščice prijateljev in samega sebe. (Ovid, pregnan v Tome ob Črnem morju, ne bi mogel biti bolj osamljen in odtujen.) Prestal je le sedem mesecev svoje kazni, a ti meseci so bili zanj tako osebno kot poklicno kritični. V tujem Brancaleonu je samotni, neuravnovešeni Pavese osebno plačal, in plačal znova – a tokrat s popolno osamljenostjo in bolečim odkrivanjem samega sebe – za trpko jasnost svojega pesništva. Pesmi *Lavorare stanca*, dokončal jih je v kalabrijskem pregnanstvu, so nedvomno dejanje radikalne osebne kulture – čudovito discipliniran izdelek skoraj štiriletnega obsedenega, samotnega dela, v katerem je pesnik imenoval sebe in svoj svet, tako da je svoje osebne demone čvrsto, čeprav za kratek čas, spravil pod nadzor svoje umetnosti.

Njegovo pesništvo je kulturno tudi v širšem smislu. Razen razdelka z naslovom "Zeleni gozd" v *Lavorare stanca* ni političnih pesmi, ni kanca ideologije. Vendar je knjiga jasno politično in kulturno dejanje. Na fašistično izkušnjo dvajsetih in tridesetih let v negativnem smislu, denimo, morda spominjajo naslov, pa tudi ton, pustota nekaterih pesmi in ozračje utrujene, trpeče tišine. Pozitivno je navzoča v pesnikovem bleščečem odzivu na fašistično bedo, v Pavesejevem lakoničnem usmiljenju in ganljivem sočutju. Ko je leta 1922 Mussolini prišel na oblast, je bil Pavese štirinajstleten deček. V pesmi, kot je "Generacija" (iz leta 1934, ki se ozira na leto 1922), nam da Pavese čutiti brezupno mrtvilo, zadržan, moreč molk rodu, ki je v celoti živel pod fašizmom:

Dečki se še prihajajo igrat na travnike,
 kjer se končujejo korzi. Noč je taka kot vedno.
 Ko greš, vohaš vonj trave. V ječah so
 isti ljudje. In ženske so kot takrat,
 otroke delajo, ne rečejo nič.

(prev. T. Š.)

V te jasne, na videz monotone vrstice Pavese stlači vso tesnobo in frustracijo dvanajstih dolgih let "molčanja" – različnih, a povezanih tišin sramu, bede, nemega poguma, ujetosti, hinavščine in podrejenosti nekega rodu. Ta skupni molk je "imaginativen člen", "podobnost", ki jo pesem *pripoveduje*. Molk delno izvira iz splošne krivde, skupne sramote, toda prav to molčanje – počasno, boleče, eliptično – je obenem znamenje besed, ki se začenjajo oblikovati, znamenje porajajoče se izpovedi. Tiho, nevsiljivo, skoraj (se zdi) nezavedno zlomi pesnik fašistični molk. Iz molka *spregovori* pesem. O molku.

Veliko italijanskih pesnikov tistega časa se je ob soočenju s fašizmom odločilo za zgovorni molk ali se zaprlo v žalostno, "hermetično" notranjost (še en, bolj književni način "molčanja"). Pavese se je, kot drugi, upiral. Tako njegovo pesništvo kot njegovi prevodi ameriških piscev so bili – in so jih kot takšne tudi razumeli – očitno dejanje književnega upora proti režimu. A njegov odpor ni bil zgolj zavračanje uradne kulture, bil je zavzet poskus, da bi na novo premislil ali ustvaril svojo veljavno italijansko kulturo. Fašistična Italija je bila karikatura, ki je ni mogel odobravati noben resnično civiliziran Italijan. Bila pa je še ena Italija – pradavna, skromna, domača – predvsem njegov Piemont, s tisočletji kmečke kulture in raskave, odkrite govornice, ki ju nista omadeževala ne fašizem ne meščanska finost. In daleč proč, onstran Italije in Evrope, je ležala eksotična Amerika. Paveseju se je zazdelo, da je tam kot nekakšen vzhajajoči celinski Piemont ugledal živo novo kulturo, jezik in književnost, katerih genij je bil duhovno usmerjena energija. Piemont in Amerika sta mu pokazala obnovljeno, človeka vredno Italijo. Od tod Pavesejevi zgodnji eksperimenti s prozo in z verzi v piemontskem narečju. Od tod tudi njegovo misijonarsko prevajanje ameriške književnosti (predvsem njegov klasični prevod *Moby Dicka*), da bi oživili tisto Italijo, ki je postala "fosilizirana in pobarbarjena". V *Lavorare stanca* je Pavese s Piemontom in z Ameriko kot temenoma poskušal začrtati novo, izvirno (ali morda pozabljeno) italijansko pesništvo.

Za ta namen realizem ni bil dovolj, še posebno pa ne njegova nezvočna evropska različica. Naloga pesnika je bila večja: dojeti čudež konkretnega, najti, kot je našel Melville, "duhovni pomen v vsakem

dejstvu". Da bi to dosegel, se je moral pesnik odpreti svetu in drugim, da je lahko njegovo pesništvo *razodelo* – poudarek je Pavesejev: *fer-vore di chiarezza rivelatrice* – duhovno, mitsko "navzočnost", ki je stvari ne "izražajo", ampak kratko in malo *so*. Zato mora resen pesnik zavreči besedne in filozofske omejitve izročila, bodisi mandarinskega, fašističnega, ali preprosto, *signorile*. Novo pesništvo je zahtevalo radikalno "nov simbolizem" (v Pavesejevem pisanju skoraj nasprotje konvencionalnega simbolizma) in nov jezik: trd, pogovoren, neposreden, pa tudi rezek in zadržan, oropan retorike, zaničujoč vso literarno togost in okrasno učenost. Skrajni namen tega novega pesništva je bil zamenjati fašistično (in tradicionalno) kulturo z novo, plemenito (a neprivilegirano) etnično kulturo.¹ Ta nova kultura bi pomirila (kot je fašizem sprl) narod in provinco, mesto in podeželje, "jezik" (toskanski) in "narečje" (piemontsko), izobraženstvo in preproščino, konkretni predmet in njegovo božansko ali duhovno "polje". To je bil divji, vzvišen in brezupno whitmanovski projekt. Pesnikovo poslanstvo je bilo dobesedno, da bi ustvaril svojo kulturo iz nič ali v svojih prizadevanjih utelesil njen najbolj vzvišeni pomen. Če že ni mogel ustvariti kulture, je lahko iz tega namena vsaj ustvarjal pesmi (to je Pavese domneval za Whitmana). V Whitmanu Pavese ni našel toliko vpliva, bolj podobnost, skupen okus za vzvišeno in brezmejno težnjo. To je bistveno za razumevanje Pavesejevega življenja in dela. Kljub zadržanemu, skromnemu slogu in plahemu značaju pa sta za Paveseja osrednjega pomena močno, razsežno stremljenje in transcendenčna strast. Vzvišeno, "brezmejne sanje", mu je bilo v krvi; hotel je oplemenititi vse, česar se je dotaknil. Predvidevamo lahko, da od tod izvirajo njegovi neuklonljivi poskusi, da bi svoj jezik obrzdal, da bi se znebil tiste retorike, ki bi, še posebno v jeziku, kot je italijanščina, spuščena z vajeti, zdvijala.

Ko je leta 1936 objavil *Lavorare stanca*, je bil odziv ledena tišina. Le kako bi bilo drugače? To je osupljivo izvirna knjiga – tako

¹ Takšnega mnenja je bil Pavese leta 1933: "Resnica je, da se tako v novi Ameriki kot v stari Evropi iz nič rodi nič; in da se, še posebej v pesniški sferi, ne rodi nič omembe vrednega, če ni navdiha iz avtohtone kulture ..."

izvirna, da je štirideset let po tistem, ko se je pojavila, italijanski kritiki še vedno niso dohiteli. Bila je tudi uporniško delo, močno pesništvo, napisano neposredno proti raskavemu toku fašističnega okusa (in pre-tanjenemu toku mandarinskega okusa). Kar je še huje, avtor ni skrival svoje naklonjenosti do "barbarske", demokratične Amerike. Toda naj-hujši in najbolj v oči bijoč prestopok teh pesmi je bila nespoštljivost do izročila, odkrito zavračanje mandarinske metrike, sloga, tematike in oblike. V Ameriki velja, vsaj pri mladih piscih, grobost do izročila za obetavno znamenje; izročilo je treba v dobro vseh malo okrcati. Ni pa tako v Italiji, kjer pesnikom vcepljajo čistost sloga in oblikovno eleganco kot najvišjo dolžnost, kjer že od nekdanj častijo "visoko zvenenje visokih sanj" in si posnemanje klasičnih modelov prepogosto prisluži akademsko priznanje, kjer avlični slog, kot se včasih zdi, doseže ugled sorazmerno z razdaljo, ki mu jo uspe postaviti medse in navadno življenje (*la vita vissuta*). Priznam, da preveč posplošujem.¹ Toda res je, da je italijanska književnost, tako kot latinska, mandarinska in da smejo pisatelji srkati energijo navadnega življenja in govora le pod pogojem, da se na splošno uklanjajo tradicionalnim normam elegancije in vzvišenosti. Pisari, ki žalijo, so dobesedno izgnani iz književnosti. Še skoraj do nedavnega je tako velik pisatelj, kot je Svevo, zaradi svoje "tržaške" italijanščine veljal za provincialca, Siloneja pa imajo pokroviteljsko še zmeraj za "vulgarnega" avtorja (ker, kot sem slišal godrnjati nekega italijanskega kritika, "Mož piše kmetavzarsko – *cefone* – italijanščino.").

Pavesejev prekršek je bila perverznost. Po izobrazbi tudi sam mandarin, je pisal sramotno, barbarsko, "amerikanizirajoče" pesništvo. Ni ga neslo načrtno kljubovanje fašističnemu okusu, temveč literarnemu izročilu. Noben pravi *letterato* ne bi imel fašističnega sloga z njegovim bombastičnim in kičastim klasicizmom za kaj več kot nizkotno karikaturu "dobrega okusa". Nedvomno pa si je težko predstavljati mandarina

¹ Med izjemami je Skupina 63, skupina mladih piscev - Sanguinetti, Balestrini, Porta, Guigliani in drugi - ki so programsko raziskovali novo, govorno pesništvo. Med *prosatori* pomislimo na imena, kot so Celati, Balestrini in Manganelli.

stare šole (Emilia Cecchija, denimo), kako bere *Lavorare stanca* kako drugače kot s strastnim zaničevanjem ali zdolgočaseno brezbriznostjo. Pavesejevi liki (kmetje, potepuhi, prostitutke itn.) so bili prav tisti ljudje, ki jih je izročilo diskretno zagrnilo s tančico ali prezrlo. V aristokratskem rezervatu pesništva niso imeli kaj iskati. Pavesejev nizki, skoraj prozaični verz, namenjen mrmranju, ne petju, je ušesom, ki so se urila ob Leopardiju in Carducciju, zvenel grobo in raskavo. Prav tako tudi Pavesejev "pusti" slog, njegova asketska dikcija, narečne fraze in pogovorne kadence. Tako so knjigo preprosto odložili in jo prezrli s tisto dobro privzgojeno, zaničljivo tišino, ki v olikani družbi pospremi kako neprijetno, a nepomembno kršenje manir. Italija tridesetih let je bila premočno in prenaduto samovšečna, da bi opazila vsaj to, kako je bilo Pavesejevo delo kljub očitnemu barbarstvu po *katerih koli* standardih docela jasno in odkritosrčno pesništvo, čudovito funkcionalno in napisano z osupljivo zanesljivimi potezami.

Gotovo se je morala zbirka *Lavorare stanca* zaprti, ksenofobični Italiji tridesetih let zdeti zelo čudna. Koliko pa je bila dejansko nova? Izredno nova, o tem sem prepričan. Bilo je seveda nekaj pomembnih negativnih vplivov, D'Annunzio, denimo, sem ter tja pa je morda zaznaven tudi vpliv kakšnega Gozzana in bolj realističnih *crepuscolari*. V prozi (ta je vedno mnogo bolj odprta za inovacije kot mandarinska trdnjava pesništva) so bili osvežilni primer Verga in njegovi nasledniki, pogosti so bili tudi regionalistični eksperimenti z narečjem. Celov kritiki so se pojavljali glasni protesti proti mandarinskemu mrtvilu in italijanski osami, predvsem v izzivalnih manifestih gibanj, kakršen je bil Marinettijev futurizem. Tu je, denimo, pisanje izredno kameleonskega Giovannija Papinija (o Waltu Whitmanu) iz leta 1908, ki je po razpoloženju nenavadno blizu Paveseju dve desetletji pozneje:

Mi – in s tem mislim posebej nas, Italijane – smo preveč načitani in lepo vzgojeni. Galantno se vedemo celo do zemlje, ki nima kaj z našo vljudnostjo, in v našem pesništvu, ki trpi zaradi pretiranega šolanja ... Odpreti okna ni dovolj; moramo se izseliti iz hiše, iz mesta; stvari moramo intimno čutiti in ljubiti – krhke stvari, pa umazane tudi. Izraziti moramo svojo ljubezen, ne da bi se na kogar koli ozirali, brez finih besed, brez utesnjujočih metrov, brez prevelikega spoštovanja do častitljivih izročil, pravih konvencij in neumnih

pravil olikane družbe. Povrniti si moramo malce naše barbarskosti, našega divjaštva, celo če bi radi na novo odkrili Pesništvo. Če nas Walt Whitman ne more naučiti vsaj tega, ga nima smisla prevajati in o njem toliko govoriti.

Sveže, krepčilne besede, ali vsaj sprva se človeku tako zdi. Ko pa bereš znova, opaziš, da se Papini v resnici spreneveda ("brez prevelikega spoštovanja do častitljivih izročil" ga izdaja) in da je poziv spisan s prav tistimi "finimi besedami", za katere bralcu prigovarja, naj jih opusti. Papini zagovarja prevrat, izvaja ga pa ne, in v tem je njegov protest značilen za to obdobje. Vendar je hrepenenje po spremembi, po novem realizmu in novem pesništvu italijanske zemlje vendarle navzoče in deluje kot počasi vzhajajoč kvas. Toda še dvajset let je bilo to novo pesništvo razlog brez upornika s potrebno voljo in talentom. In ko se je končno pesnik le pojavil – *nadarjen* pesnik, pripravljen, "povrniti si malce ... barbarskosti" – je bil odgovor predvidljiv, kritičen, prestrašen molk. Tako izdajo iz leta 1938 kot tisto (predelano in dopolnjeno) iz leta 1943 so pomenljivo prezrli. Tudi po vojni, ko je bil Pavese že priznan pisec in je v prozi in filmu prevladoval neorealizem, je bilo Pavesejevo pesništvo še vedno izobčeno.

Zakaj? Delno morda zato, ker je Pavese romanopisec zasenčil Paveseja pesnika. A zakaj je pesnik tako popolnoma utonil v temo? Paveseju se je zdelo, da ve, zakaj. Leta 1946 se je v (še le posmrtno objavljenem) odgovoru na zlobna namigovanja kritikov ogorčeno branil:

V dneh, ko se je italijanska proza "razvlečeno pogovarjala sama s seboj" in je bilo pesništvo "trpeča tišina," sem se jaz tako v pesništvu kot v prozi pogovarjal s kmeti, delavci in delavkami, kopalci peska, prostitutkami, kaznjenci in otroki. Tega ne govorim zato, da bi se širokoustil. Te ljudi sem imel tedaj rad in jih imam še vedno. Bili so taki kot jaz. Mož se ne širokousti, da ljubi eno žensko bolj kot drugo. Če se sploh širokousti zaradi nje, hoče povedati, da z njo ravna jasno in iskreno. To sem poskušal napraviti /v svojem delu/ ... Sem res? Kritiki so rekli, da sem posnemal ameriške pisce, in namigovali so, da sem izdal Italijo ... Toda Italija je bila v tistih dneh sama sebi odtujena, pobarbarjena, fosilizirana. Treba jo je bilo zbuditi iz spanca, ji očistiti pljuča, jo izpostaviti vsem pomladnim vetrovom, ki pihajo iz Evrope in sveta ... Odkrili smo Italijo – to je bistveno – ko smo iskali besede in človeška bitja v Ameriki, Rusiji, Franciji in Španiji. In v tem strastnem poistovetenju, v tej naklonjenosti do tujcev, ni bilo prav nikakršnega izdajstva ...

Ni treba brati med temi boleče jasnimi vrsticami. Po Pavesejevi sodbi so *Lavorare stanca* odpisali zaradi razlogov, ki niso imeli nič skupnega z vrednostjo pesništva. Zdaj, štirideset let po prvi objavi, knjigo še vedno ignorirajo iz precej podobnih zunajliterarnih razlogov – zaradi izdajalske nezvestobe do italijanskega izročila. Pomilostitev bi bila zagotovo primerna – ali vsaj resno prevrednotenje.

Vsak izobražen ameriški bralec, ki bi mu rekli, da je zbirka *Lavorare stanca* "amerikanizirajoče" pesništvo, bi le nejeverno pogledal. To morda ničesar ne dokazuje. Ostaja pa dejstvo, da ni prav nobene sledi (razen omembe kitolova v "Južnih morjih") o neposrednem ali dobesednem posnemanju ameriških del. In kolikor lahko vidim, tudi ni nobenih pomembnejših vplivov ameriških oblik, slogov ali idiomov. Tak vpliv, kolikor ga je, pravzaprav bolj spominja na močno sorodnost. Glavna sorodnost, kot sem že omenil, je bilo tisto, kar je Pavese imel za kulturno poslanstvo ameriških piscev in tragične teme, zaobsežene v tem poslanstvu. V nasprotju s fašistično Italijo je morda Amerika delovala arkadijsko: trezna, živahna, celovita, nedolžna. Toda predvsem je bila Amerika *dejavna* kultura, *dejavno* pesništvo na svoji starodavni *mission civilisatrice*. K velikanskemu projektu ustvarjanja kulture iz nič so po Pavesejevem prepričanju ameriški pisci prispevali prikladno *arete*. "Če izročilo imaš," je zapisal glede Melvilla, "je to manj kot nič; živiš ga lahko le tedaj, ko ga iščeš." Američani se utegnejo ob misli na Daisy Miller, Pounda, ki je vsrkaval kulturo v Rapallu, Gertrude Stein v Parizu in T. S. Eliota v Lambeth Palace nasmehnuti. Toda Pavesejeva Amerika ni bila Amerika izgnancev, ampak glasna, bohotna, vulgarna, nemirna Amerika "brezmejnih sanjačev", Whitmana in Melvilla. V poznejših piscih, kot so Dreiser, Lewis, Sherwood Anderson in Edgar Lee Masters, je Pavese videl Whitmanove realistične dediče, ki so v prozi in verzih izpeljali tragične posledice Sanj za posameznika in družbo. V tem pogledu se kaže zavzeta projekcija pa tudi pretirano poenostavljanje; toda dokazi, konec koncev, so bili tu, vsaj v izjavah, če že ne zmeraj v dosežkih. Pavese je ameriškim piscem dal največji kompliment, ko jih je vzel *au pied de la lettre*, in najbolj takrat, ko so govorili onstran zadržkov in brez meja (tj. kot Američani). Tudi pogonska energija ameriškega življenja in električna iskra ameriškega

govora sta bili izredno privlačni. Kar pa je res prevzelo Pavesejev pogled in misli, je bilo tisto, v čemer je videl zavestno novo poetiko, ameriški "simbolizem", v katerem je nebrzdana energija fizičnega življenja utelešala transcendenčne namene in pomene. Američani, si je mislil, so naredili, da so se *besede* vedle kot *stvari*; junaško so z imeni oživili svoj svet. Če je bilo to zadnje prepričanje pretežno iluzija (to je gotovo bilo), pa nam ta iluzija pove, da je Pavese prinesel najmanj toliko sebe – in Italije – v ameriško književnost, kolikor je od nje vzel.

Leta 1947, davno po tistem, ko se je odrekel svoji veri v ameriško književnost, je bral Matthiesnovo *Ameriško renesanso* in staro navdušenje se mu je povrnilo ravno za toliko, da nam je najmočneje predočil, kaj mu je Amerika pomenila:

Okoli leta 1930, ko je začel fašizem postajati "upanje sveta", so nekateri mladi Italijani v svojih knjigah po naključju odkrili Ameriko ... Več let so ti mladi brali, prevajali in pisali, vzradoščeni spričo odkritja in prevrata, to pa je razbesnelo uradno kulturo; a uspeh je bil tako velik, da je režimu zvezal roke, in ta ga je moral tolerirati, da si je rešil ugled. Je bila to šala? *Mi* smo bili dežela oživljenega romanizma, kjer so celo geometri študirali latinščino, dežela bojevnikov in svetnikov, dežela Genija po milosti božji; in kako so si nas ti nizkorazredni tipi, ti provincialni poslovneži, ti povzpetni multimilijonarji drznili poučevati o okusu, nas pripraviti do tega, da smo jih brali, o njih razpravljali in jih občudovali? Režim je to prenašal s stisnjenimi zobmi ...

Rodilo se je izrazno bogastvo /Američanov/ ... iz močne in že stoletje stare želje, da bi navadno izkušnjo strnili v jeziku, ne da bi kaj izpustili. Iz tega motiva so vreli njihova nenehna prizadevanja, da bi jezik prilagodili novi resničnosti sveta in tako v resnici ustvarili *nov* jezik, stvaren in simbolni, ki bi se upravičil zgolj v samem sebi in ne v kakršnem koli ugajanju izročilu ...

Na tej točki je ameriška kultura za nas postala nekaj zelo resnega in dragocenega; postala je nekakšen velik laboratorij, kjer so si moške z nekakšno novo svobodo in drugačnimi metodami prizadevali za prav tisto ustvarjanje sodobnega okusa, sodobnega sloga, sodobnega sveta, za katerega so si, morda ne tako neposredno, a z nič manj trdovratnimi nameni, prizadevali tudi najboljši med nami. Ta kultura se nam je na kratko zdela idealen prostor za delo in raziskovanje – za znoja polno in mukotrpno raziskovanje – ne zgolj za babilon izdatnega hrupa, surovega neonskega optimizma, ki je oglušil in oslepil naivne ...

V tistih letih nam je ameriška kultura dala priložnost, da kot na velikanskem platnu opazujemo razvoj svoje lastne drame. Pokazala nam je divji boj, zavesten, nepretrgan, da bi dali pomen, ime, red novim realitetam in novim nagonom osebnega in družbenega življenja, da bi se prilagodili svetu, ki je vrtoglavo spremenil pradačne pomene in pradačne besede človeka ... (*La letteratura americana*)

Izredna izjava, ne le zaradi tistega, kar pove, ampak tudi zaradi tistega, česar ne izreče. "Pradačni pomeni in pradačne besede človeka ..." Mislim, da bodo naposled tudi v Italiji priznali, da je Pavesejevo pesništvo osupljivo izvirno; da ni ameriški "šport", temveč globoko (pogosto nenaravno) italijansko delo; da so največji italijanski in klasični pisci nenehno in prodorno navzoči. Tako kot tudi, ko smo že pri tem, Baudelaire in Proust in Bergson in Nietzsche. V "Južnih morjih", denimo, je več Homerja kot Whitmana ali Melvilla. Projekt ustvarjanja nove kulture, novega pesništva je vsaj toliko vergilijevski in dantejevski kot whitmanovski. Pavesejev realizem zdaleč več dolguje Danteju, Boccacciu in Sacchetti ju kot pa Lewisu ali Dreiserju. Kar zadeva Danteja, je njegov vpliv povsod; pozitivno v Pavesejevem talentu, da se kot s kremplji oprime svojih predmetov; negativno v apriornem zavračanju figurativnega pomena. Tudi Leopardi je tu navzoč veliko močnejše kot Anderson – in vendar, kolikor jaz vem, ni nikjer niti najmanjšega sledu o Leopardiju. Ta paradoks nas ne bi smel presenetiti. Kot je pokazal Harold Bloom, je pri močnejših pesnikih najgloblji dolg najsiloviteje potlačen. Pavese, močan pesnik, je lahko priznal svoj dolg Grku Homerju ali (nerad) Italijanu Danteju, elizabetincem (zlahka – bili so preteklost in tujci), Vicu (filozof) ali Američanom (ki so bili, kako prikladno, tudi tujci). Toda izziv, ki ga je pomenilo Leopardijevo zmagoslavje, vse življenje trajajoče razmišljanje o samoti in smrti, je bil preveč mogočen, da bi ga priznal. (Pavese je vse življenje tekmoval z Leopardijem; njegovi *I dialoghi con Leucò* so nedvomno poskus, da bi se soočil z Leopardijevimi proznimi dialogi *Operette morali* in jih presegel.) Prav zato, ker Američani, tujci, Paveseju niso pomenili nevarnosti, jim je lahko priznal njihov vpliv (vsaj dokler ni pretiranost tega vpliva začela groziti, da bo zatemnila pesnikove dosežke in izvirnost v njegovem lastnem jeziku).

S tradicionalističnega italijanskega stališča se morda Pavesejevo pesništvo zdi barbarsko ali vulgarno, vendar nima popolnoma nič skupnega s konvencionalnim realizmom *tranche de vie* kot tudi ne z italijanskim neorealizmom, z njuno domačo zaupnostjo in nepopustljivo zasvojenostjo z bolj nepomembnimi človeškimi resnicami. Pavesejev realizem je strog, obrzdan, zadržan in aristokratski, natančen in oster kot britev, pa obenem osupljivo metafizičen v želji po izpovedovanju celotnega predmeta, še posebno tistega žara, ki ga navaden realizem ignorira ali olušči kot ničvredne pleve. Pavesejev cilj je po njegovem lastnem priznanju strahospoštovanje, razodetje:

□ V tematiki sem se hotel zapreti v dani okvir; trudil sem se za konkretno, končno navzočnost. Prepričan sem, da lahko pristno razodetje vznikne le iz trmaste osredotočenosti na eno samo vprašanje ... Najzanesljivejši in najhitrejši način, da v sebi zbudimo občutek čudenja, je, da brez strahu strmimo v en sam predmet. Nenadoma – čudežno – bo videti kot nekaj, česar nismo še nikdar ugledali.

Ta odlomek je sicer iz predgovora k *I dialoghi con Leuco*, vendar velja za vse, kar je napisal. Pesništvo je bilo *par excellence* velika obrt jasnosti; začelo se je v temi, se soočilo s kaosom in neznanim in napredovalo k razodetju. "Dejanje pesništva," je zapisal, "je absolutna volja, da bi jasno videli, da bi skrčili na razum, da bi vedeli ... Pesnik lahko reče, da je končal, šele ko je njegova jasnost vsem očitna, kadar je skupna last in se v njej da prepoznati splošno kulturo njegovega časa." (*La letteratura americana*) Sposobnost pesnika, da izpolni svoje whitmanovsko poslanstvo ustvarjanja nove kulture, je bilo pravzaprav utemeljeno v njegovi strasti po jasnosti, v njegovi moči razodevanja.

To poudarjam iz preprostega razloga, ker bralci iz različnih, dobrih in slabih, razlogov le redko povezujejo realizem z razodetjem, čeprav so te poetike stare vsaj toliko kot Sapfo. Zato so možnosti, da bi prebrali napačno ali preveč, še posebno velike. Zlasti pa pri pesniku, kot je Pavese. Ne le da njegovo ime zaradi njegove lastne kritike in prevodov povezujejo z imeni, kot sta Dreiser in Lewis, ampak ga imajo na splošno bolj za romanopisca in *prosatore* kot za pesnika (čeprav njegovi romani temeljijo na istem razodevajočem realizmu kot njegovo pesništvo, iz tega razloga pa po navadi v njih preberejo premalo). Bralca, ki

pričakuje realizem v njegovi preprosti ali romaneskni obliki, utegne zaslepiti njegova lastna "drža", ki ne vidi navzočnosti, ki se bočijo in svetijo v Pavesejevem svetu stvari. Ali pa bo, to je še slabše, bral na priznani poetski način, z nesmiselnim sodobnim pričakovanjem "večplastnega" pomena in empsonovske "globine" pod dobesednim ali pripovednim "površjem". Ko tega ne bo našel, bo brž sklenil, da tu ni ničesar, kar bi poplačalo njegovo zanimanje, ničesar razen "navadnega" realizma. Pa se bo zmotil.

Aristokratski realizem: strog, molčeč, zadržan. Je torej pesništvo zgolj ogledalo človeka, človeka, ki je pisal, kot je govoril, z obteženimi besedami in še težjo tišino? V resnici je bil Pavese ponosen na svojo (piemontsko) molčečnost:

Molk je družinska poteza.

Kak naš prednik je moral biti samotni mož –
velik mož, obdan z omejenci, ali ubogi nori tepec –
da je naučil svoje potomce takega molka.

A njegov molk je šel globlje; njegova samotnost je bila, če že ne absolutna, radikalna – dejstvo njegovega značaja, pogosto poklicno gojeno. Celu peščico svojih tesnih prijateljev je znal spraviti ob živce s svojo zadržanostjo. Ure dolgo je z njimi posedal v kavarni, ne da bi rekel besedo, nato pa nenadoma odvihral, da so se spraševali, s čim neki so ga bili užalili. Njegova književna samota ni bila po navadi nič drugega kot intenzivna, ponosna, nemočna osamljenost. Toda če je njegova osama potrebovala prijatelje, jim zaradi ponosa in plahosti (še posebno do žensk) ni pustil blizu ter upal, da bodo razumeli njegovo osamljenost, ne da bi ga prosili, naj jo opusti. V zameno je bil pozoren in vdan, prijazen in skromen prijatelj. Cenil je svojo razmišljajočo samoto, svoje bogato notranje življenje, vendar mu je manjkala vokacija pravega samotarja; vse življenje si je želel dom, ženo, otroke, čeprav je vedel, da bolj potrebuje samoto. Teh značajskih ironij in navzkrižnih namenov se nihče ni zavedal bolje kot Pavese sam, ki se je zmeraj ostro – pogosto prav brezobzirno – kritiziral, kot nam jasno kaže njegova samoanaliza v tretji osebi:

Zdaj je P. – ki je očitno samotar, ker je dojel, ko je odraščal, da ničesar, kar se splača storiti, ne storiš, če se ostro ne odmakneš od posvetnih zadev – živi mučenik svojih lastnih nasprotujočih si potreb. Rad bi bil sam – in tudi je sam – vendar bi bil rad sam v krogu prijateljev, ki se zavedajo njegove osamljenosti ...¹

To je natančen, značilno jasnoviden avtoportret: radikalno razcepljen mož, čigar narava je povsod prepletena z ironijami in dvoumnostmi; mož, ki je bil zaradi svoje lastne razdrobljenosti odločen, da bo bodisi dosegel povezavo ali pa s stopnjevanjem teh ironij svoja trenja ustvarjalno izkoristil.

To je tudi (kot namiguje fraza "živi mučenik") ironična samodramatizacija. Vendar ni samopomilovanja; ironija je morda rahlo zbadljiva, a se ponaša z jasnostjo. Ker mu je bilo vzeto polno človeško življenje, se je Pavese čutil obsojenega na tragičen oder, čutil se je igralca, "ki govori svojo vlogo na velikanskem odru". Osiromašena resničnost njegovega človeškega življenja je zahtevala nadomestilo v vzvišenem, v plemeniti strasti, vredni njegovega trpljenja; vloga je *morala* biti tragična in teater velikanski. Kar zadeva njegovo igralsko vlogo, je vztrajal, da jo odigra v celoti – resno, strastno, absolutno (*terribilmente sul serio*). V resnici je bil, kar je igral, in igral je nenehno, vse do konca, transcendenčno. In res ga je prav ta transcendenčna strast razločila od samega sebe, ga modalno napravila, kot je *on* mislil, za pesnika:

P.-jeva temeljna težnja je, da bi svojim dejanjem pripisal pomen, ki presega njihov dejanski pomen, da bi iz svojega dne napravil galerijo absolutnih, nezmotljivih "trenutkov". Posledica tega je, ne glede na to, kaj pravi ali stori, da je razdvojen (*si sdoppia*), razcepljen. Še tudi ko navidezno sodeluje v človeški drami, meri navznoter k nečemu drugemu; giblje se že v drugačnem svetu, ki se kaže v njegovih dejanjih kot simbolni namen. Ta poteza, ki je videti kot dvoreznost (*doppiezza*), je v resnici nujen refleks njegove moči, da je – v navzočnosti lista papirja – pesnik.

¹ Pismo Fernandi Pivano, 25. oktober 1940; v: *Cesare Pavese: Lettere 1924-1944*. Ta dokument je nujen za vsakogar, ki se ubada z mrežo Pavesejevega življenja in dela.

Razcepljenost je bila, na kratko rečeno, prekletstvo in blagoslov obenem. Pavesejeva samota je bila neozdravljiva, krožna. Toliko je zahteval od resničnosti, da so ga te zahteve dobesedno onesposobile za "navadni" svet; sledila je odtujitev, ta je le še zaostрила njegovo osamljenost, z njo pa so njegove zahteve postale še bolj toge. Edini izhod je bil presecati krog, se sprijazniti z odtujenostjo in živeti v napetosti, kar je najbolje mogel. Pesništvo ga je zvezalo s svetom in ga obenem od njega odtujilo. Njegova transcendenčna strast ga je *napravila* za pesnika tako, da ga je metafizično "razselila", ga ostro odrezala od drugih; pesnik je bil "v tem svetu, a ne z njega", obsojen na samotno delo. Vsaj tako se je zdelo. A prav ta razseljenost je bila vir nadomestilne moči – edinstvena pesnikova sposobnost "dvojnega videnja" enega samega predmeta, sposobnost, ki mu je omogočila, da je na novo imenoval svet in tako ustvaril skupen svet, kulturo. ("Pesnik lahko reče, da je končal, šele ko je njegova jasnost ... skupna last ... splošna kultura njegovega časa.") Pesnik preseže samega sebe tako, da preoblikuje svet, da ga preoblikuje za druge. S preoblikovanjem svoje naloge se je tudi sam pesnik preoblikoval v kulturnega junaka ali tragičnega junaka in s svojimi napori v imenu vseh presegel sebe. To je bila vloga, najiminitnejše ironično zabavna, s katero je Pavese lahko živel. Tudi domišljija je bila pesnikova moč.

Tako se je Pavese načrtno lotil pesnikovanja iz svoje lastne razcepljenosti. Včasih se skoraj zdi, da jo kot toliko pesniškega kapitala izkorišča s shematičnim besom, da povsod odkriva paradokse, polarnosti in "nasprotujoče si potrebe". Toda temeljna delitev je bila nedvomno že navzoča; Pavese jo je le izdelal, prečistil, raziskal in razjasnil po svojem prepričanju. Na eni strani je bil Turin, ki ga je imel rad, mesto, kjer je kot intelektualec in marksistični aktivist prebil *delovna* leta svojega življenja (obsedeno se je gnal s pisanjem, razmišljanjem, branjem), na drugi strani je bilo podeželje njegovih ljubljenih hribov in *paese* Santo Stefano Belbo, kjer se je rodil in kot otrok preživel poletja ("Otroku, ki pride poleti, / je podeželje dežela zelenih skrivnosti ..."). Nikdar uravnotežen, nenehno v obratu ali gibanju je živel svoje resnično in domišljijско življenje med tema dvema poloma in se vozil sem in tja v skoraj dialektičnem ritmu (ta je povzet v izredno jedrnatem

naslovu knjige). Mesto je pomenilo zavest, namen, predanost, voljo, junaško prizadevanje in trdo delo (glej "Disciplina" in "Pradavna civilizacija"). Ko je delu in namenu pošla sapa in se je telo uprlo prisilam volje, je Pavese "pobegnil" (kot fant v "Zunaj", značilen Pavesejev lik) v Santo Stefano in tamkajšnje hribe, da bi se potepal po pokrajini, pohajkoval in se sprehajal s prijatelji kmeti ("Južna morja"), se opijanjal ("Čas mineva") ali zgolj poležaval na zemlji in strmel v nebo (Pavesejev nenehni simbol neskončnosti, po navadi uokvirjen s kontrastnim "majhnim oknom"). Podeželje je pomenilo prestop v skrivnost narave in neznano "divjino" ("Kozji bog", "Ljudje, ki ne razumejo," "Pokrajina I"), anonimen svet brez knjig, svet ponavljajočih se letnih časov in "kmečkega koledarja", nagona in nezavednega, mita in "svetega časa". Mesto je dialektično mérilo na podeželje, podeželje pa je kazalo nazaj na mesto ("Mesto in podeželje", "Pokrajina V"). Ti nasprotji sta pritegnili in ustvarili sveže, težavne dvojice: besede nasproti molku; svobodo nasproti usodi; moža nasproti dečku; žensko nasproti moškemu; Olimp nasproti Titanom; dekadenco nasproti barbarstvu. In končno je bila vsaka dvojica nasprotij tudi tako modulirana, da je ustvarjala svojo značilno paletu tonalnih možnosti. Kontrastiranje se včasih zdi shematično nietzschejevsko ali spenglerjevsko, nasprotja pa so bila vendarle živeta, utemeljena v Pavesejevem resničnem Piemontu in okrvavljena z njegovo izkušnjo.

Celo njegova temeljna pesniška drža zrcali njegovo zavest o paradoksih, ki so oblikovali njega in njegovo odločitev, da oblikuje on *njih*. Tako zavestno nasprotuje svojemu mandarinskemu šolanju (in morda nagnjenju) z načrtnim, včasih pretiranim populizmom (povprečen jezik, narečne kadence in tako naprej); napetost, ki iz tega izvira, daje zbirki *Lavorare stanca* ton "barbarske elegance" (ali narobe, odvisno od zornega kota posameznika). Od tod na drugem polu njegovo globoko nezaupanje svojemu lastnemu primitivizmu in primitivizmu na splošno (predvsem "Kozji bog"; malo primitivistov se je ogibalo svojih premis bolj kot Pavese). In končno je tu nabit "polarni" zemljepis kontrastiranih pokrajin – hribov, morja, oceana, ulic, oken, ki se odpirajo na polja, gozdov, neba – ki jih bralec odkriva vsepovsod v Pavesejevem delu – popolnega, kompleksnega, pretežno piemontskega "sveta", ka-

terega domiselna aktualnost spominja na Hardyjev Wessex. Zemljevid ni težaven. Pozoren bralec pesmi, kot so "Pokrajina I", "Ljudje, ki ne razumejo" ali "Hiša v zidavi", se bo brž znašel, če bo najprej poiskal široke ločnice in nato opazoval, kako Pavese oživi in poseli svoj svet z nasprotji in gibanjem. Poznavanje seveda pomaga, toda vsaka pesem (zgodba in roman) ustvari svoj lastni notranje zapleteni in razodevajoči zemljevid. Več ko bralec ve o terenu, bolj se mu "odprejo" Pavesejeve pokrajine, ki nenehno razkrivajo nove panorame, tako da starim potezam postavljajo nasproti nove zorne kote videnja, prečiščenja in povečave. Iz te perspektive je njegovo delo resničen *oeuvre*, telo organsko razvijajočih se in povezanih tem. Bralec, ki pozna le en roman ali le "pokuka" v pesmi, bo spregledal zapleteno, kumulativno moč njegovega opusa. Najboljši dostop v "Pavesejevo deželo" pa vodi prek zbirke *Lavorare stanca*. Tu je Pavese odkril svojo razcepljeno naravo in jo reduciriral na red, ta red pa, predelan z domišljijo, utelesil v prikladnem pesniškem "svetu", ki je tako razumljiv, da se zdi, kot bi vseboval vse njegovo nadaljnje delo. Tu se je Pavese z načrtno jasnostjo ustvaril kot pisec.

Ta usmerjenost k jasnosti je bila za Paveseja pesnikov ključni vir poguma. Pesnik je moral *vedeti*. Toda jasnost ni bila odvisna le od bistro urejenosti uma, temveč tudi od instinktivne jasnosti, vztrajne odprtosti skrivnostnim "navzočnostim" tam zunaj, ki tičijo v strukturi "stvari". Treba je bilo ravnotežja, napetosti, ritma, ki bi vsebovali obe jasnosti. Preveč ene jasnosti – preveč čiste, preveč nepretkane z drugo – bi bilo usodno. Pesnik bi lahko umrl od prevelike konceptualne jasnosti; preveč premočnih "navzočnosti" lahko ubija. Absolutno ničelno mesto, ki priganja k delu in namenu, je bilo konec koncev tako usodno kot čista, instinktivna divjina ničelnega podeželja s svojim izničenjem zavesti v večnem, mitskem "trenutku". Razodevajoči realist je moral naturalistični "mestni čas" popraviti s "svetim časom" – drugače razodetja ni bilo. Naloga pesnika je bila *razumeti* – vključiti in dojeti – obe skrajnosti, zliti oba pola v pesmi in ustvariti "konkretno končno navzočnost".

Toda ravnovesje se je izmikalo, tako človeku kot piscu, vendar predvsem človeku. Pisanje (*il mestiere di scrivere*) je bilo težko,

izčrpavajoče delo, v primerjavi z "umetnostjo življenja" (*il mestiere de vivere* – naslov Pavesejevega dnevnika) pa otroška igra. Če odštejemo njegove uredniške dolžnosti, je bil svet "drugih" ljudi svet, v katerem se je Pavese boleče neudobno in pomilovanja vredno počutil tujca. V njem je lahko živel le tako, da se je na silo "prilagajal", tega se je lotil stoično in trmasto. Prava prilagoditev ni prišla v poštev; vse življenje je zavidal drugim, da so se znali, kot si je mislil, tako brez truda prilagoditi svetu, da so se bili tako čudovito sposobni gibati v svojem okolju kot rojeni plavalci v vodi. Torej se je ukvarjal s tem, reševal, sestavljal ta strašni svet in si poskušal z zavzetim, natančnim opazovanjem svojo človeško drugost prisvojiti (in jo po možnosti utelesiti).

Izid je bil samo njemu lastna oblika realizma, ki ga ni obšla spontano, ampak iz potrebe, da bi si prisvojil svet z opazovanjem, ki ga drugi ljudje, docela potopljeni v življenje, niso zmogli. Ker je bil pesnik "razseljen", je bil lahko "objektiven", posledica objektivnosti pa je bilo sočutje – višja človeška objektivnost. Pavesejevo sočutje ni, po mojem, nič manj kot nadnaravno. Zdi se, da z opazovanjem svojih predmetov ne vsrka, ampak se naravnost stopi z njimi v neko identiteto, ki preseže in poveča izvorno projekcijo. Ima vrhunsko sposobnost prevajalca, sposobnost psihične emigracije. In njegov realizem je skorajda erotičen (*questa amorosa simpatia ...*), tako popolnoma se zlije s tistim, kar opazuje (glej "Letni čas" ali "Atavizem"). Opazovanje je sočutno, ker se v njem čudno in mogočno prepletajo odmaknjenost, potreba, objektivnost in projekcija. Od tod, po mojem, hrepeneča iskrenost njegovega pogleda in odmaknjena, vsesplošna nežnost, s katero obravnava tisto, kar vidi; od tod tudi žalostno, prizadevno strahospoštovanje, ki ga kot kitajski Kafka prenaša na svet, ki ga osebno ne more imeti. Včasih da Pavesejevo pesništvo bralcu (in prav gotovo njegovemu prevajalcu) občutek obupane, utrujajoče nežnosti do sveta, ki se izmika njegovemu prijemu – nežnosti, ki jo človek, ki izgublja vid, čuti do tistega, kar še vidi ali se spominja, da je videl. Prava transcendenca je v moči, s katero uteleša druge, je pa tudi prikrajšanost in bojazen spričo te hotene in zato tvegane povezanosti. Od tod intenzivna, strnjena energija videnja, tiho, a lačno oko, ki se zoži, da zazna posameznosti, in se nato raz-

širi, da bi zaobjelo navzočnosti, ki so namen teh posameznosti.

Težava so bile te navzočnosti in moč, ki so jo imele nad njim. V ničelnem podeželju instinkta in teh navzočnosti je bilo njegovo nadnaravno domovanje. Človeški svet je bilo treba izsiliti z voljo, navzočnosti pa so pridrle same od sebe; "prepad" je bil vse preblizu. Soočen s prepadom in njegovimi navzočnostmi je Pavese občutil premočno vrtoglavico kot fant v pesmi "Mesto in podeželje":

Vreteno visi v praznem zraku,
dolina je milje spodaj. Fant se ne more več ozreti
navzdol, ve, da si bo zaželel skočiti. Pa pogleda gor,
in čudovitih oblakov ni več ...

Le umaknil se je lahko in "pogledal gor" v nebo, v svet. Vse življenje se je opotekal na robu, se razdvojen oziral navzdol in umikal; končno ga je vzel prepad. (Presenetljivo dejstvo njegovega življenja ni njegov samomor, temveč to, da se mu je lahko tako dolgo upiral.) Skušnjava je bila spet transcendenca, lakota po tem, da bi uničil bolečino zavesti in dobesedno postal prepad. Proti navzočnostim, ki so ga ogrožale, se je Pavese lahko branil le s svojo umetnostjo jasnosti, s svojo močjo *imenovanja*. A v tem hipu je pomembno Paveseju pustiti, da sam spregovori:

Ko ležim zleknjen na tleh, začutim včasih silovit pretres, sunek, ki me odnese proč kot poplavljajoča reka, kot bi me hotel potegniti vase. Dovolj je vzklik, vonj, da me iztrga in odvrtniči kdove kam. Postanem skala, gnijoč sadež, vlaga, gnoj, veter ... Napenjam se kot drevo ali divja žival, ki je bila nekdanj človek, pa potem izgubila moč govora. Skoraj se že predam, pa se uprem in potegnem nazaj. Zakaj? Ker vem, da to ni moja narava ... Govorim o sedanji skušnjavi. Stojim nepremičen, v pozabljenju, gledam pokrajino. Nebo je jasno, pred menoj je potok, gozd. In nenadoma me zgrabi vročica – vročica, da ne bi bil več jaz, da bi postal to polje, to nebo, ta gozd, da bi našel besedo, ki vse prevede, vse do samih travnih bilk, vonjev, celo praznine. Nič več ne obstajam. Obstaja polje. Obstajajo moji čuti, čeljusti, ki hlatajo, da bi pogoltale predmet ... To je kriza, upor višjih sposobnosti, ki jih je prevaral šok, prizadejan čutom, in si domišljajo, da se bodo okoristile, če se bodo predale stvarjem. In te stvari, ki so same po sebi neobvladljive in zmuzljive kot pena,

nas potem zgrabijo, preplavijo in pogoltnejo kot jezno morje. (*La letteratura americana*)

Resne – smrtno resne – besede. Pavese – je to treba poudariti? – ne govori metaforično niti ne dramtizira svojega položaja; natančno opisuje krizo transcendence, ki se je končala z njegovim samomorom. Naposled se mu je uprla obscenost opisovanja – pojasnjevanja – svojih lastnih občutkov vrtoglavice in odpora, ponavljajoče se agonije ubesedovanja napetosti, za kar mu je pošla volja. Zadnje besede v njegovem dnevniku so: "Nič besed. Poteza. Ne bom več pisal."

Vsaj ena tretjina teh pesmi se ukvarja z ljubeznijo, spolnostjo ali s tem povezanimi temami, denimo z očetovstvom. Prepad je imel za Paveseja obraz ženske in njegove navzočnosti so vse bolj spominjale na furije. V spolnosti, iz kdove kakšnega psihičnega ali fizičnega razloga, ni zmožni držati ravnotežja. Tu je bil popolnoma ranljiv. Nobene rešitve ni bilo; instinkt ga je – s Pavesejevimi lastnimi besedami – pribil na križ. "Mož se ne ubije," je zapisal v svoj dnevnik nekaj mesecev pred smrtjo, "zaradi ljubezni do ženske, ampak zato, ker nas ljubezen – katera koli – razkrije v naši goloti, naši bedi, naši ranljivosti, naši ničnosti." V vsakdanjih človeških odnosih s kolegi, prijatelji, *compagni*, v vlogi urednika, aktivista ali prijatelja mu je še nekako šlo. Toda *resna* seksualna ljubezen, transcendenčna ljubezen, ga je vrgla iz tira, ga soočila s prepadom in njegovimi zevajočimi navzočnostmi. Želel si je ljubezni – vendar ga je bilo tudi groza. Od tod njegova protislovnost glede zakona, tega se je bal in po njem hrepenel ("Težko delo, utrujen postajam"), in njegova številna bežna spolna razmerja, ki so mu spričo pomanjkanja *plemenite* resnosti pustila občutek nepotešenosti in ponižanja. V ljubezni je bil kot v toliko drugih rečeh absoluten; bilo je vse ali nič. "*Aut Caesar aut nihil*," se je ponorčeval iz svoje brezpojnosti. Ženski, ki jo je ljubil, je leta 1940 o sebi napisal:

P. igra svojo erotično vlogo do kraja, najprej zaradi svoje silovite potrebe, da bi ušel svoji osamljenosti; potem zaradi potrebe, da bi popolnoma verjel v strast, od katere trpi, iz strahu, da bi živel preprosto psihološko stanje, da bi bil zgolj protagonist trivialnega ljubezenskega razmerja (*un'avventuretta*). P. hoče, to se mu zdi *plemenito*, simbolizirati plemenitost v sebi in stvareh. (Pismo Fernandi Pivano)

Napak bi bilo obravnavati te besede kot zgolj izraz gnusa do spolnosti ali sovraštva do sebe ali njegove erotične pesmi kot zgolj niz sublimacij. Pavesejev erotični absolutizem, njegovo hrepenenje, da bi oplemenitil resničnost, tako da bi ljubimec, ljubljena oseba in svet vsi razkrili svojo delujočo navzočnost ali "boga", je njegova temeljna drža do samega življenja in vir njegove *furor poeticus*. Nobene želje ni imel po tem, da bi pred spolnostjo pobegnil; skušal jo je počlovečiti in poduhoviti, tako kot je njegov poetični realizem skušal pripraviti stvari, da bi razkrile svojo božanskost, pa obenem ne izgubile svojega statusa resničnih stvari.

V tem smislu so te erotične pesmi zaklinjanja, uroki, s katerimi bi priklical navzočnosti, ki so ga obsedle, in jih prisilil, da se razkrijejo ("Jutro", "Poletje", "Nokturno", "Pokrajina VII"). So pa tudi talismani; z njimi je skušal te navzočnosti odgnati z *nadziranjem*, jasnostjo, in se tako zavarovati pred njihovo sicer neskončno močjo. "Ali domišljija bolj živi," se je spraševal Yeats, "ob ženski osvojeni ali izgubljeni?" Pri Paveseju, pravem nimfoleptu v slogu velikega italijanskega izročila, je šlo zmeraj za izgubljeno žensko, za usodno *njo* njegovega življenja in dela – *la donna dalla voce rauca* ("ženska z raskavim glasom"). Na njej je obsedeno ždela njegova domišljija. Prav vsiljivo jo je ljubil in ona ga je pozneje – z grobimi in groznimi besedami, tako se je zdelo Paveseju – zavrnila. To je vse, kar je v resnici pomembno.

Njena navzočnost – glas, kretnje, spomin, drža, žar – napolnjuje pesmi. Druge ženske, njene naslednice v Pavesejevem erotičnem življenju, so preprosto njena ponavljajoča se utelešenja. Ona postane vse ženske, navzočnost, ki napolnjuje fizični svet; je gora, hribi, gozd, morje, nevihta. Je sama zemlja, neukrotljivi "drugi", Pavesejeva posedovalna, a neposedovana *ona*, katere *oči* – ki združujejo mater, ženo in furijo – mu brez oddiha sledijo in zahtevajo:

Neznane oči so žgale kot žge meso,
žive od vlažnega življenja. V njih se je,
od sladkosti utripajočega naročja,
razlivalo toplo poželenje. Tesnoba je

vzcvetela kot kri. Vse je postalo strašno
v mirni svetlobi rastlin in neba.

Deček je v tistem večeru pretakal
redke neme solze, kot bi bil že mož.
Edino mož, pod oddaljenim nebom, spet
najde zbrani pogled, ki ga je ženska vložila
v dečka. In spet vidi tiste oči ...

(*Razodetje*; prev. T. Š.)

Te oči vsepovsod spremlja glas (*la voce rauca*), katerega hripavost je tako kot spolna slast dvoumna – mehka in sladka, pa tudi grlena, raskavo surova. Hripavost izraža samo naravo tega glasu, ki je večni začetek: primarni šepet "časa izvirov" in zelenega animističnega Kaosa ("Pokrajina IV", Pavesejeva "Venera, rojena iz morske pene"). V njem je nepretrgan užitek, obešen, viseč "v zraku", kot Dantejev zemeljski paradiž (*l'eterno piacer, tutto sospeso*). Vsaj v pesmih ta glas nikdar ne doseže artikuliranih besed, ker izraža svet, katerega zagrnjena strnjjenost še ni razdeljena na besede ali razbita na "predmete". Pravzaprav sploh ne gre za govorjeni glas, ampak za podglasovno kipenje prepada, "navzočnost", ki vedno živi, vedno diha, se vedno oblikuje in povezuje. Ne izvira le iz absolutne preteklosti mitskega in svetega časa, ampak je kot sedanost in prihodnost tudi bit spomina. Če je glas vedno tik pred tem, da spregovori, je zaradi dolgega molčanja tudi hrapav in medel (kot glas Dantejevega Vergilija: *chi per lungo silenzio pareo fioco*). Je tudi instinkt in nezaveden, "oceanski" glas ("Pomanjkanje discipline"), ki straši po mestu, spodkopava gotovosti dneva in resničnost cest in hiš. Intenzivnost in vztrajnost, s katerima Pavese ta glas obuja, nam s povratnim sklepanjem povesta, da pesnik živi v padlem svetu besed:

Če bi glas spregovoril, če bi kaj pretreslo to komajda
dihajočo tišino večnosti, bi bil zvok bolečina.

Kretnje bi se vse vrnile, bol bi bila spet tu,
brez smisla, škripajoča. Rožljanje časa bi se začelo.

(*Glas*)

Z "ročljanjem časa" je mišljen profan, posveten čas s svojo bolečino zavesti, spominom, omotico ponavljanja in mrtvilom resničnosti stvari, katerih učeča navzočnost je izginila. Na kratko, svet, v katerem je moral Pavese živeti, potem ko je *la donna dalla voce rauca* spregovorila svoje zadnje, usodne besede zavrnitve.

Toda *ona* je bila vse ženske in njena zavrnitev se je ponavljala kot Pavesejeva zmožnost, da se zaljubi. Vsaka zavrnitev je naznanjala krizo. Zato so skoraj vse pozne pesmi (napisane med letoma 1937 in 1940) tako ali drugače erotične invokacije tiste *la donna dalla voce rauca*. V pesmih zgodnjega in srednjega obdobja (1932-1936) je njen "glas" ali njegov ekvivalent nenehna, vztrajna navzočnost (na primer "Srečanje", napisano leta 1932). Toda le zelo poredko je ona izključno ali celo ključno središče zanimanja. In zvečine so pesmi iz teh let čudoviti izraz Pavesejevega mojstrstva za ohranjanje njegovega lastnega metafizičnega ravnotežja in ustvarjanje pesništva, ki je rabilo njegovim lastnim terapevtskim namenom. Toda konec leta 1936 je prinesel konec "dolgemu obdobju optimizma in samozavesti" (Pripis II) in začetek dolge poklicne in osebne (tj. erotične) krize, ki časovno natanko ustreza poznim pesmim iz *Lavorare stanca*. Kamor koli človek pogleda, ga preplavi bes po transcendenci, ko Pavesejev svet stvari in ljudi izgine v poplavi prežemajočih navzočnosti in utelešenih pokrajin ("Poletje", "Jutro", "Nokturno" itn.). Pesniška moč ne usahne; če že kaj, se nove pesmi nagibajo k virtuoznosti. Navzoča je čudno abstraktna čutnost, odsotno razsežnost "stvari" pa nadomestijo bogatejša asonanca in zapletena ponavljanja, v katerih lahko slišimo, kako se že oblikuje zaklinjajoča glasba pesništva iz zbirke *Prišla bo smrt in imela bo tvoje oči*. Tako kot zgodnejše erotično pesništvo so tudi te nove pesmi pravi uroki, s katerimi bi rad ukrotil "navzočnosti"; vendar uroki niso več talismani. Divjo ničelno deželo kaosa, za katero je bil nekdanj, kot v "Kozjem bogu," prepričan, da človeka uničuje, zdaj vidi kot zaželenega, a nedosegljivega "drugega", ki si ga lahko prisvojiš le s *postajanjem*, dobesedno z umiranjem vanj (Pavesejeva različica Dantejevega *transumanar*). Namen pesnikovega umetniškega nadzora je, kot se zdi, osebna *izguba* nadzora – načrtna vdaja navzočnostim, ki zdaj skozi pesništvo vdirajo v pesnika in si ga lastijo. Te zadnje pesmi so brez dvoma

samomorilske.

Lavorare stanca so bile Paveseju dragocene. Ne le zato, ker je bila to njegova prva knjiga, v katero je vložil toliko truda in se ustvaril kot pisec, ampak ker je bila, po njegovi sodbi, najboljša. Zato ga je globoko prizadel leden odziv, s katerim je bila sprejeta. Z odkrito sovražnostjo bi se morda lahko spopadel; mrzla, vztrajna tišina pa je bila nekaj drugega in je še stopnjevala njegovo osebno in poklicno negotovost. Kot človek je bil preveč ranljiv, preveč osamljen, da bi brez konca črpal iz svojih notranjih zalog. Ker je pisanje sestavljalo njegov celotni dejanski odnos s svetom ljudi, je potreboval hvalo, moral je vedeti, da – kot pisec in kot človek – ni povsem sam, da je "tam zunaj" nekdo, ki ga posluša, če mu že ne ploska. Besedilo na ovitku, ki ga je Pavese sam narekoval za izdajo iz leta 1943 ("Eden najbolj osamljenih glasov v sodobnem pesništvu"), zgovorno priča, kakšen učinek je imel nanj polom izdaje iz leta 1936, ton pa je, značilno, bolj ironičen, uporniški ponos samotarja kot pa samopomilovanje. V svojem *Pripisu II* se zdi v odnosu do svojega pesništva zaničljivo mračen, vendar pa je bil ta napisan v času, ko se je odločil, da zamenja pesništvo za prozo, in ga je treba brati v luči te odločitve. Umetniki redko zamenjajo kariero, ne da bi morali zavreči preteklost ali uradno razglasiti, da je z njo "konec". Toda Pavesejevi poznejši komentarji kažejo, da je razen občasnih dvomov trmasto, nepopustljivo vztrajal v prepričanju, da *Lavorare stanca* ni bilo le njegovo najboljše delo, temveč tudi v samem vrhu italijanskega pesništva tistega časa. Leta 1946, le štiri leta pred smrtjo, je povzel svojo kariero in zapisal:

Prepričan sem o fundamentalni, trajni enotnosti tistega, kar sem že ali šele bom napisal. S tem ne mislim na avtobiografsko enotnost ali enotnost okusa, to je neumnost, ampak na enotnost tem, življenjskih interesov, monotone trdoglavosti človeka, ki je prepričan, da je že prvi dan stopil v stik z resničnim svetom, z večnim svetom, in se lahko le vrtil okoli tega velikega monolita, iz njega kleše koščke in jih obdeluje in preučuje na vse mogoče načine. S tem hočem reči, da je doslej moje "najuspešnejše" delo, delo, ki "samo po sebi priča o naravi moje umetnosti", *Lavorare stanca*. (*La letteratura americana*)

In končno je v letu, ko je umrl, zapisal svojo najdrznejšo izjavo: "*Lavorare stanca* je knjiga, ki je morda rešila neki rod. (Ne šalim se.)"

Pavese se je morda motil (čeprav dvomim), ni pa se šalil. *Lavorare stanca* je pionirsko delo osupljive drznosti in svežine. Kot pesniškemu prvencu, ki je izšel v pobiti Italiji 30. let, mu pomanjkanja ambicije in izvirnosti res ne moremo očitati. S hladno, jasno odločnostjo ostro pretrga skoraj stoletno književno izročilo: to je zbirka z nedvoumnim namenom, da ustoliči novo pesništvo in nov književni rod, Pavesejev rod. V Franciji, Angliji in drugod so utrujeno, uveljavljeno književnost grobo spodrinili uporniški, inovativni "modernisti"; zakaj ne tedaj tudi v mandarinski in fašistični Italiji? *Lavorare stanca* je njegovo reformistično pesništvo – uporniško, pionirsko pesništvo s funkcionalno jasnostjo poslanstva, ki ga mora opraviti.

Jasnost književnega poslanstva se povezuje s Pavesejevo močno osebno predanostjo jasnosti. Rezultat je brezobzirnost do samega sebe in svojega dela, ki mu ne pusti dovolj dolgo predahni, da bi raziskal njegove posledice. V nekaj kratkih letih je osvojil najmanj tri različne vrste pesništva (strogi pripovedni slog "Južnih morij"; nato izredno tehniko svoje "podobe pesmi" in končni slog erotičnega zaklinjanja) in vsako izmed njih bi nadarjenemu pesniku vzelo vsaj desetletje, preden bi ga raziskal. Delno ga je k temu gnal značajska nemir, delno pa izhaja tudi iz Pavesejeve zagrete, podobno kot pri Rimbaudu, obsedene potrebe, da bi prignal svoj dar in čas do skrajnih meja, da bi se opredelil z nenehnim gibanjem naprej. Cilj je bil jasnost, vedno jasnost. Dobesedno – ni se mogel ustaviti. Brž ko je začel okušati užitke virtuoznosti, je njegova spretnost postala problematična. Virtuoznost je pomenila ugodje in ponavljanje, privajeno, rutinsko jasnost, *troppo studiato*. Vedno znova je vse, kar je osvojil, zavrzel, v pisanju radikalno predelal svojo poetiko in se nato premaknil na novo raven zaznavanja. (Oba pripisa k njegovi knjigi – "Pesnikova spretnost" in "Opombe k nekaterim nenapisanim pesmim" – nam izredno veliko razkrivata o njegovem "pesniškem napredovanju", od navdušenega odkritja, do dvoma in razočaranja, pa spet k odkritju in strasti po jasnosti za vsako ceno.) Pesniški talent je verjetno ob vsakem času redek, toda prava redkost sta nestrpni, *obvladani* talent in moralna jasnost. Prav zaradi tega hrepenenja po nadzorovani jasnosti in sposobnosti za to, ne pa zaradi kakšne "eksperimentalne" vročice, je Pavesejevo pesništvo pomembno in izvir-

no.

Za Paveseja je bilo veliko osrednje poslanstvo pesništva razodetje. Pesništvo ni bilo toliko spominjanje kot jasnovidno *imenovanje*: ključno adamovsko dejanje, s katerim si pesnik (in prek njega drugi ljudje) morda lahko prisvoji in počloveči svet "danosti" (ali božje danosti). Pesnikova jasnost, njegova sposobnost, da dobro imenuje stvari z imeni, ki ne ubijajo in ne omejujejo, je bila torej "natančnost z upoštevanjem resničnosti"; in natančnost njegovih imen je bila odločilna za pesnika in človeško kulturo, ki jo je njegov jezik utelešal. Slabo imenovani svet je bil polomija za svet in vse v njem, kulturna katastrofa za ljudi. Kdo, ki se ozre na fašistično Italijo ali ne nazadnje na sodobno Evropo, bi lahko podvomil o tem, da je svet imenovalo pleme šušmarjev in pisunov? Zdravilo sta bila junaško pesništvo in združevalna jasnost videnja, ki bi lahko na novo imenovala svet, kakršen bi še lahko bil, ali pa sta ga imenovala takšnega, kot je bil v resnici, preden so ga zašuštrali in zlomili. Nekoč, kot v pesništvu Homerja ali Sapfo, je bil to en sam, čuteč, poživljen svet, kraj, primeren, da ga naseli človeštvo. Zdaj se je razdrobil v nešteto paradoksov duha in snovi (ki ustrezajo, to je komajda treba omeniti, Pavesejevemu polariziranemu svetu podeželja in mesta, svetega in posvetnega, "navzočnosti" in "stvari".) Kamor koli je pogledal človek, je svetu vladal "zgolj antagonizem" brezdušnih stvari ali brezstvarnih duš. Stare "navzočnosti" so zvečine izginile ali se preoblečene v instinkt, spolnost, nezavedno, nasilje in druge sekularizirane "moči" umaknile v podzemlje. "Stvari" niso bile le razločene od duha, ampak celo od samih sebe, in nato razdeljene na "površje" in "globino", "notranje" in "zunanje". Še huje, te zlomljene stvari so "obstajale" v svetu čistega, mehničnega, tiktakajočega časa in brezpomenskega zaporedja. "Zdaj", kot sveto prizorišče sedanjosti, je bil banaliziran; svetost v stvareh se je premaknila na obronke, kjer se je spremenila v "avro" in naposled iluzijo, zadnjo animistično svetinjo desakraliziranega sveta. Dogajalo se je tudi nasprotno popačenje, manj pogosto, a prav tako izmaličevalsko, s katerim je iz "navadne resničnosti" sistematično odtekal pomen ali pa je bila ponižana na pojave in sence in je pripovedni čas izničil zakramentalni Zdaj in njegove človeške poezije.

S pesnikovim natančnim imenovanjem so se lahko ti razločeni

svetovi znova združili, svet si je lahko povrnil izgubljeno resničnost. Natančno imenovane stvari so lahko spet postale stvari in ne več le "znaki" drugih, "višjih" stvari. Odrešene s pesnikovim "dvojnimi videnjem enega samega predmeta čutov", so se odtujene "navzočnosti" lahko usule nazaj; stvari so spet lahko imele svojo staro božanskost. Človeški čas, merilo smrtnosti, se je tudi vrnil. Pesnik se ne "spominja" časa v navadnem pomenu "spominjanja"; stvari vidi s strahospoštovanjem – kot bi se prvič razkrile – in tako sam *postane* spomin, ki ima moč razkriti brezčasni "zdaj", ki večno "čaka", imanenten v času "stvari". Ko pesnik pripoveduje "prej" in "pozneje", pripoveduje izkušnjo minljivosti, pa tudi njen pomen, ta imanentni "zdaj". Človeški čas je minljivost, prebodena z "večnimi trenutki" – trenutki, ko ljudje sami postanejo spomin, ko zapustijo čas in živijo v razsežnosti nesmrtnosti jasnosti in pomena. In metrum je mera smrtnega časa in minljivosti. Ko jo pesnik pripoveduje tako, kot jo živi – v času "stvari", osvetljenem z brezčasnim, mitskim pomenom – imenuje resničnost, ki fizično in časovno ustreza tragični napetosti (brutalni in božanski) človeškega življenja. In končno ta pravilno imenovana resničnost z vzajemnim delovanjem osveži jezik, s katerim je bila imenovana v življenju.

Ta povzetek Pavesejeve kompleksne in kolebave poetike je res ekstrapolacija, skicirana in impresionistična; vendar po mojem podaja najpomembnejše. Pavese ni žal nikdar izdelal koherentnega poročila o svoji estetiki in – če odštejemo skupino poznih esejev o mitu in pesništvu – moramo njegova stališča izluščiti iz njegove kritike in prakse. Toda v takšni ali drugačni obliki je bil razodevajoči realizem temeljna drža vsega njegovega dela, pesništva in proze (ki se iz tega razloga *toto caelo* razlikuje od italijanskega neorealizma). Kar pa zadeva bralca *Lavorare stanca*, je pomembno spoznanje, da mu delo postavlja zelo nenavadne zahteve. Razodetje je seveda nekaj, česar od pesnikov nič več ne pričakujemo, ali morda niti nočemo, kot od lika v pesmi ne pričakujemo, da bi nam razkril univerzalne lastnosti človeške vrste. Vendar je prav to tisto, kar nam da Pavese. Njegovi liki, kot ženska v "Letnem času" ali fant v "Atavizmu", so obenem portreti splošnega in posameznega – utelešene "usode", univerzalno, ki ždi v posameznem. Sodobnemu človeku je to pojmovanje lika kot izrazne usode resnično

zelo čudno, zelo grško. Še bolj čudna je ideja, za Pavesejevo delo osrednja, da sta ritem in metrum časovno gibanje, s katerim se *pripovedno* razkrije usoda. Radi si mislimo, da to ni način, na katerega naj pesniki (ali kdor koli drug) govorijo, kaj šele pišejo. Toda Pavesejeve tehnike in struktura ustrezajo temu namenu razodetja. Tako Pavesejeva pesem (ali roman) ni poznani empsonovski predmet z razslojeno, dvoumno in polisemantično strukturo, ampak dinamično razkrivanje vzdolž ene same pripovedne ravni. Razodetje poteka na dva dopolnjujoča se načina: pozitivno, z oklevajočim sproščanjem pomena, tako da pesem pripoveduje njegove "imaginativne člene"; in negativno, s postopnim, izdelanim sproščanjem pomena, nabitega, a pridušenega v elipsah in tišinah pesmi. Pavesejev molk je v tem pogledu strukturalna tehnika in moč razodevanja v njegovih pesmih je po navadi v neposrednem razmerju s tistim, kar je bilo načrtno udušeno v njihovih elipsah.¹ Pesem torej z besednim *chiaroscurom* poustvarja proces, s katerim se je pesnikova temina prvič preoblikovala v jasnost in razumevanje, tj. razodetje. A to razodetje je uspešno le toliko, kolikor razkriva predmet ali situacijo kot eno samo celost; prav zavestno, po mojem, se nameni prekrizati račune bralčevemu pričakovanju, da se bo predmet razkril kot znak ali simbol česa drugega, da bo pokazal "globljo raven" pomena. Zato se bo bralcu, vajenemu užitek "razslojenega" pesništva, verjetno zdela Pavesejeva pesem plehka, brez polivalentnega bogastva, ki se ga je naučil zahtevati. Problem pa ni pesem, ampak bralčeva poetika, rutinsko kritično vztrajanje pri polisemantični strukturi in pomenu. Pavesejeva pesem pa zahteva prav nasprotno; gre za popolno nasprotje alegorije (od tod Pavesejev prepir z Dantejem). Njen poglavitni namen je pripraviti predmet, da razkrije svet, ki ga obsega, da povrne svetu sijaj svojega lastnega bitja, razkošje, da je stvar tisto, kar je, in ne nekaj

¹ Ključna sestavina Pavesejeve poetike. Glej, na primer, prenikave pripombe Itala Calvina na njegove romane: "Vsak Pavesejev roman se vrti okoli skrite teme, okoli nečesa neizrečenega, kar bi rad izrekel, pa lahko pove le tako, da molči. Okoli tega spleta tkivo vidnih znakov in izrečenih besed; vsak teh znakov pa ima svoj skrivni aspekt ... ki je pomembnejši kot tisti vidni, njegov pravi pomen pa tiči v razmerju, ki ga povezuje s tistim, kar ni izrečeno." *Revue des études italiennes* 12 (1966): 107 isl.

drugega.

To je po mojem ključni razlog, da je Pavese zavračal italijansko in (razen elizabetinskih dramatikov) sodobno evropsko poetično tradicijo. Vse od Danteja naprej je to izročilo sprejelo – in načelno poglobilo – prepad med besedami in stvarmi, duhom in snovjo, čisto obliko in skupno izkušnjo. Zato se je Pavesejevim lačnim očem prav zaradi živega nasprotja z izročilom zdelo tisto, kar so dosegli Američani, tako osvobajajoče in poučno. Prosti utesnjujočih evropskih spon so ti njegovi mitski Američani živeli v živi, živahni, porajajoči se kulturi; ti novi ljudje so bili, če že ne avtohtoni, vsaj blizu zemlji. Kot močni pesniki Vicove junaške dobe so imenovali svoj svet in ga naredili primerneza za življenje ljudi. Pisci, kot sta bila Melville in Whitman, so morali živeti blizu "stvari" – "stvari", kakršne so bile v homerski Grčiji, še vedno polnih svojih pradavnih "navzočnosti"; druge razlage njihovega dela in namena ni bilo. V tej Ameriki, je predvideval Pavese, se besede in stvari, "stvari" in "navzočnosti" še niso usodno razšle. Poln svojih pesnikov in njihove duhovne energije je ameriški jezik valoval z obiljem "stvari" samih; menil je, da so znali ameriški pisci s skrivnostnim mojstrstvom uporabljati besede, da so sprostile duhovni naboj "stvari", ki so jih opisovale. Če si ga ignoriral ali zatiral (kot v fašistični Italiji), se je moral ta eksplozivni naboj sprostiti v nasilju, izgredih, surovosti. Ameriška kultura je bila zdrava, ker so njeni pisci še znali doseči in razodeti to nezavedno življenje, ker so podrli pregrade med "stvarmi" in besedami. Naloga italijanskega pisca ni bila posnemanje teh Američanov, ampak vzpostavitev analogne italijanske književnosti, novega pesništva na italijanskih tleh.

Vedno znova se Pavese vrača h ključnemu ameriškemu dosežku – občutenju sveta, *tega* sveta, *tukaj*, *zdaj*, kjer so predmeti spet združeni s svojim "poljem" in polarnosti pomirjene znotraj človeškega (torej inherentno tragičnega in plemenitega) trenja, ki jim to omogoča. "Sporočilo Američanov," je zapisal, "je občutek skrivnostne resničnosti pod besedami." Verjel je, da so Američani "nagnjeni k odkrivanju duhovnega pomena v vsakem dejstvu", obsedeni z željo "da bi prišli do jezika, ki bi se tako poistovetil s stvarmi, da bi podrl vse pregrade med povprečnim bralcem in najbolj vrtoglavo simbolično in mitsko res-

ničnostjo." Vedno znova ga prevzame "docela ameriška ideja mistične resničnosti, utelešene in ujete v svetu, tega begajočega kraljestva podzavestnega življenja, ki je vse do tega hipa najvitalnejši prispevek Amerike h kulturi". Kar zadeva Whitmana, je ta ustvaril povsem novo obliko simbolizma (tj. razodevajoči realizem): "Novi Whitmanov simbolizem ni pomenil alegoričnih Dantejevih struktur, ampak drugačno besedno resničnost, nekakšno dvojno videnje, prek katerega iz enega samega predmeta, ki ga pohlepno zaznavajo predani in obsedeni čuti, odseva nekakšen sij osupljive duhovnosti."

Ta "novi simbolizem" je bil natanko tista lastnost, ki je ameriški realizem ločila od evropskega – ta ameriška sposobnost, da se nepopustljivo drži navadne resničnosti, medtem ko nenehno intuitivno zaznava metafizične "navzočnosti" izza nje:

Evropski umetnik (klasik) bo vedno vztrajal pri tem, da je skrivnost umetnosti zgraditi bolj ali manj fiktiven svet, zanikati resničnost, da bi na njeno mesto postavil drugačen, po možnosti pomembnejši svet, sodobni Američan pa nam bo vedno povedal, da si prizadeva le za to, da bi dosegel pravo naravo stvari, da bi videl stvari z deviškimi očmi, da bi dosegel "najvišje razumevanje resničnosti", ki je edino vredno spoznanja. To je neke vrste načrtna aklimatizacija človeka v svetu in Ameriki ... /.../

Tu je vsa razlika med evropskim in ameriškim "realizmom". V dvajsetem stoletju, ko se bodo /Američani/ vrnili h govoru o "realizmu" v zavestni izpeljavi iz naturalističnega francoskega modela, bo zadeva bolj jasna: realizem Leeja Mastersa, Andersona, Hemingwaya bo po svoje iskal celega človeka, tisto drugo resničnost, ki leži pod videzom; skušal bo "imenovati" stvari, da bi v njih sprostil eksploziven duhovni naboj, in iz tega razloga ne bo primerno govoriti o provinci ali *tranche de vie*. (*La letteratura americana*)

Tu, v teh esejih o ameriških piscih (večinoma napisanih v času, ko je ustvarjal *Lavorare stanca*), je jasno, vedno znova in obsedeno izražena osrednja, vodilna ideja Pavesejevih esejev. O tem, ali so bile lastnosti, ki jih je opazil v ameriški kulturi, resnično tam ali pa je šlo le za strastno projiciranje njegove poetike in poslanstva, bi se dalo razpravljati. Toda naj se odločimo tako ali drugače, mislim, da ne gre dvomiti, da je bilo tisto, kar je Pavese tako zavzeto videl v Američanih, zares bistvo njegove lastne poetike in pesniškega videnja in da je *Lavorare stanca* njegov poskus, da bi ustvaril analogno italijansko

pesništvo. In to je za moje zdajšnje namene vse, kar je pomembno.

Amerika je bila za Paveseja pomembna predvsem zato, ker je bila tu, v *sedanjosti* – po njegovem živi dokaz, da lahko plemenitejša človeška kultura obstaja tako v sedanjosti in prihodnosti kot v davni preteklosti. Pozneje, po vojni, je Paveseja ameriška kultura razočarala. Delno je bilo to odčaranje politično, spontano dejanje italijanskega marksista med hladno vojno. Nič manj pomembno pa ni bilo Pavesejevo naraščajoče prepričanje, da so sami ameriški pisci izdali ali izgubili "brezmejne sanje" Whitmana in Melvilla. "Mladi Američani," je žalostno zapisal leta 1947, "so šli skozi notranji proces evropeizacije; izgubili so velik del tiste tragične iskrenosti, ki je bila njihova usoda." Toda če Američani niso bili več zvesti zgodnejšim obljubam, so bili veliki Grki in Rimljani še vedno tu, še vedno so "imenovali" svojo svetlo, spodbudno resničnost in kot vedno dajali zgled.¹ Razočaran nad Ameriko se je Pavese po vojni vrnil h klasiki, s katero je sprva začel in s katero je še lahko živel. Njegove poetike to srečanje ni načelo, le okrepilo jo je.² Ta "klasična" leta so tista, v katerih je napisal svojo "mitološko" mojstrovino, *I dialoghi con Leucò*³, eseje o mitu in pesništvu, in svoj

¹ Tu, na primer, je Pavesejev značilni komentar Vergilijeve *Georgike*: "Ni lepa zato, ker občuteno opisuje življenje na poljih ... ampak ker celotno podeželje prežema s skrivnostno mitsko resničnostjo. Presega videz; celo tedaj, kadar preučuje vreme ali brušenje kose, razodeva izginulo navzočnost boga, ki je to storil ali poučil ljudi, kako naj to storiijo." Pismo Fernandi Pivano, 27. junij 1942.

² Leta 1949 P. mlademu piscu priporoča svojo duhovno odisejado: "Najboljše sredstvo, da odkriješ samega sebe, so daljni ljudje in kraji. V *Paesi tuoi* in *Lavorare stanca* sem stopil na trdna tla, šele ko sem preživel najbolj divjo strast do južnih morij (Oceanija 19. stoletja in Amerika 20. stoletja). V teh oddaljenih krajih in stvareh sem dobesedno odkril samega sebe ... Niti sanja se vam ne, kako neizmerno bogastvo lahko odkriješ v naših grških in latinskih klasikih, ko jih srečaš na poti domov iz ameriškega, ali nemškega, ali ruskega dvajsetega stoletja ..." Pismo Nicoli Enrichensu, 23. junij 1949.

³ Glej Pavesejevo pismo Paolu Milanu z dne 24. januarja 1948: "Ne bom vam prikrival dejstva, da sem pri pisanju te knjižice stremel k temu, da bi postal del odličnega italijanskega izročila lagodne humanistike, od Boccaccia do D'Annunzia. Kot največji pobarbarjevalec naše književnosti ... sem dolgo pomišljal, ali naj si privoščim to razkošje." "Pobarbarjevalec" je seveda grenka

najpolnejši roman, *Luna in kresovi*, kjer odločno razodeva nasprotje (ali soočenje) med arhaično-sodobnim Piemontom in morasto pustoto Amerike. Toda naj bo prizorišče Amerika, ali Piemont, ali Grčija, iskanje je vedno isto: svet, kjer navadni predmeti sami po sebi nosijo ali razodevajo svetlo božanskost in se starodavne poživljajoče "navzočnosti", ki jih pravilno, natančno imenujejo pesniki z jasnim, razumevajočim človeškim pogledom, usujejo nazaj v vsej svoji lepoti in moči, ne da bi preklinjale, temveč da bi blagoslavljele. In končno se je zdaj morda vredno spomniti, da je Pavese nekdam menil, da so ta svet, ti pesniki in njihova poetika ameriški.

Prevedla in priredila **Katarina Jerin**

ironija; prav tako omemba tradicionalnega humanizma – temu se Pavese ni nameraval pridružiti, ampak ga je hotel preseči – še posebno v njegovi povezavi z grško antiko.

ZADNJA IZMENA

Irvine Welsh

Gledata vlakce?
(odlomek iz romana)

Kozarec

Problem z Begbiejem je bil ... ma, z Begbiejem je bilo velik problemov. Ena taka najbolj problematična zadeva je bila to, da se v njegovi družbi nekak nisi mogu sprostiti, še sploh ko ga je mel nekej v riti. Men se je zmerom zdel, da je bila že čist majhna sprememba v tem, kako te ta pizdun dojema, zadost za to, da bi se tvoj status spremenu iz blaznega frenda v ubozga preganjanca. Fora je bila v tem, da si se moru ob njem zabavat, ne da bi mu preveč očitno lezu v rit.

Pa še tako je bil vsak očiten nespoštovanje dovoljen sam v točno določenih mejah. Folk, ki ga ni poznal, teh mej sploh ne bi opazu, si jih pa hitr začutu čist intuitiven. Še pol so se pravila stalno spreminjala skupej s tem, kako je bil kurc razpoložen. Bit prijatu z Begbiejem je bila idealna priprava za zvezo z žensko. Nauču te je bit dozeten za družga, za to, kako se spreminjajo njegove potrebe. Kadar sem bil s kakšno punco, sem se ponavad obnašal čist enako, na en tak diskretno kao zadovoljen način. Vsej neki časa.

Begbie pa jaz sva bila povabljena na Gibbotov 21. rojstni dan. Bila je uradna zadeva z vabili, s partnerji. Jaz sem vzel Hazel, Begbie pa svojo pičko, June. June je bila noseča, ampak se je ni videl. Dobil smo se v lokalu na Rose Streetu, kar je bila Begbiejeva ideja. Sam budale, drkači pa turisti sploh stopijo na Rose Street.

Hazel pa jaz sva mela en čuden odnos. Hodila sva zdej skupej pa

spet narazen že kakšna štiri leta. Imela sva nekšen sporazum, da ko sem jaz na drogah, ona preprost zgine. Hazel se mota okol mene zato, ker je glih tako v kurcu kot jaz, samo namest da bi to sprejela, vse skupej taji. Pri njej je stvar v seksu, ne v drogah. Hazel pa jaz bolj redko seksava. To pa zato, ker sem jaz ponavad preveč zadet, da bi se mi dal, ona je pa frigidna. Pravijo, da frigidne ženske sploh ne obstajajo, sam nesposobni moški. To je še kar res, in jaz bi bil čisto sigurno ta zadnji kurc na svetu, ki bi se kej hvalu na tem področju – vse tone drog, ki sem jih požrl, čist dovolj povejo.

Fora je v tem, da je Hazel, ko je bila čist majhna, dol dal njen foter. To mi je povedala enkrat, ko je bila res čist zadeta. Jaz je nisem mogel kej dost pomagat, ker sem bil glih tako čist zadet. Ko sem hotu, da bi mi o tem kej povedala kdej poznej, ni hotela. In potem je bilo vsakič sam še čista katastrofa. Najin seksualen življenje je tako zmerom bil. Zmerom jo je bilo treba pregovarjat celo večnost, preden je pustila, da sem jo nategnil. In potem je bila zmerom vsa napeta, grabila je za modroc pa škripala z zobmi, medtem ko sem jaz delal, kar sem pač moral delat. Nazadnje sva čist preprost nehala. Bilo je tako, ko da bi fukal dilo za surfat. Njej tud ves šlatanje na tem svetu ne bi pomagu, da bi se sprostita. Sam še bolj napeta je bila, skor ji je bilo fizično slabo. Upam, da bo enkrat najdla nekoga, ki jo bo zadovolju. Vsekakor, Hazel pa jaz sva mela tak čuden dogovor. En družga sva uporabljala za družabne zadeve, v bistvu se da to samo tako opisat, da sva na zunej zgedala bolj normalna. Super kamuflaža za njeno frigidnost pa za mojo narkomansko impotenco. Mat pa foter sta jo mela ful rada, mela sta jo za svojo potencialno snaho. Če bi sam vedela. No, poklicu sem Hazel, da bi šla tist večer z mano; dva odfukanca na kupu.

Begunc ga je tankal, še preden smo se dobil. Zrihtan v obleki je zgedal nekam povaljan pa nevaren, koker kakšen razbijač, tetoverska tinta mu je izpod manšet pa ovratnika rinila po vratu pa po rokah. Ziher sem, da njegove tetovaže rinejo ven pod luč, ker mu zamerijo, da jih pokriva.

- Kva je zdej, Rent Boy, kurba, glasno zaškripa. Obzirnost mu res nikol ni bila močna točka. Kako s kej, bejba? reče prot Hazel. – Kva sta zrihtana! A vidiš tegale kurca? pokaže name. – Stil, reče nekam skrivnostno. Potem še mal razširi izjavo. – To ti je en brezveznik; am-

pak ma stil. Ma šarm. Klasa. Tukej se ne razlikuje kej dost od mene.

Begbie si pri svojih frendih stalno izmišlja razne lastnosti, pol pa si jih brez sramu pripiše seb.

Hazel pa June, ki se niso glih najbolj poznale, so bile dost pametne, da ste se začele pogovarjat med sabo, mene pa sta pustile Beguncu, Generalu Francu. Ugotovu sem, da je bilo že kar nekej cajta, odkar sem ga nazadnje pil z Begbiejem sam, brez drugih frendov, pri katerih se da mal oddahnit. Bit z njim sam je naporna zadeva.

Begbie hoče pritegnit mojo pozornost, zato mi zabije komolec v rebra s tako silo, da bi se lahko to razumel tud kot napad, če ne bi bila frenda. Pol mi začne pripovedovat o nekšnem ubitačno nasilnem videu, ki ga je glihkar gledu. Begunc pri takih stvareh insistira, da je treba celo stvar odglumit v živo, pa zato na men nakazuje vse karate udarce, davljenje, štihanje itd. Njegov opis filma traja dvakrat toliko kot sam film. Jutr bom zihér ves plav, pa sploh še našgan nisem.

Pijemo za mizo na balkonu, tako da takoj opazimo bando norcev, ki pride noter v nabasano sobo spodi. Prihrumijo noter, totalno glasni pa agresivni.

Sovražim take kurce. Kurce koker Begbie. Kurce, ki za hobi z bejzboljskimi palcami prefukajo vsazga, ki je drugačen: Pakistance, pedre, vse po vrst. Pofukani abervezniki v deželi aberveznikov. Nima veze krivit Angležev, ker so nas koloniziral. Jaz sploh ne sovražim Angležev. Oni so sam drkači. Drkači so nas koloniziral. Mi si nismo mogli niti izbrat kakšne spodobne, krepke, zdrave kulture, da bi nas kolonizirala. Ne. Nam vladajo polizane riti. Kaj smo potem mi? Poden od podna, drek na tej zemlji. Najbolj zajeban, ritolizniški, bedni, patetičen govno, kar je kdej priletu na obličje tega stvarstva. Jaz ne sovražim Angležev. Oni sam probavajo shajat s svojim lastnim sranjem. Jaz sovražim Škote.

Begbie naklada o Julie Mathieson, za katero je včasih noru. Julie ga je zmerom sovražila. Jaz sem mel Julie res rad, mogoče glih zato. Bila je res v redu človek. Mela je froca, ko je bila HIV-pozitivna, ampak otrok je bil zdrav, hvala kurcu. Bolnica je poslala Julie s frocem domov, z dvema tipoma, ki sta bila oblečena v nekšne kao protiradioaktivne skafandre — čelade pa to, kompletno. To je bilo enkrat leta 1985. Mel je predvidljive posledice. Sosedje so to videl, pošizil pa ji

zažgal hišo. Ko maš štampelj, da si HIV-pozitiven, si v kurcu. Posebej punca, ki živi sama. Zajebaval so jo non stop. Nazadnje je mela živčen zlom, tako da jo je z njenim zjebanim imunskim sistemom aids pobral en dva tri.

Julie je umrla okrog zadnjega božiča. Ni mi ratal prit na pogreb. Ležu sem v lastnem kozlanju na modrocu v Spudovem fletu, preveč zadet, da bi lahko mrdnu. Bilo je škoda, ker sva bila z Julie dobra frenda. Nikol nisva fukala al kej tazga. Oba sva mislila, da bi to preveč spremenil stvari, koker je to ponavad v moško-ženskih prijateljstvih. Seks jih na splošno spremeni v dejanska razmerja al pa jih konča. Po fuku greš naprej al nazaj, težko pa je ohraniti status quo. Julie je zgledala res dobro, ko je začela jemati drogo. Z večino punc je tako. Zgleda, da droga iz njih spravi ven najboljše, kar majo. Zmerom se zdi, da daje, preden vzame nazaj, in to z obrestmi.

Begbiejev epitaf za Julie je: Totalna potrata dobrega komada od pičke.

Komej se zadržujem, da mu ne rečem, kakšna potrata metka v glavo bi bil on. Trudim se, da se ne bi videlo, kako sem razpizden, nič ne bi dosegu razen tega, da mi razbije gobec. Spravim se po štengah dol, da bi prinesu novo rundo.

Tiste razbijaške pizde so pri šanku, suvajo eden družga pa še vse druge kurce okrog sebe. Čakat na postrežbo je čista mora. Neksen živ mozaik iz brazgotin pa tetoverske tinte, menda se za njim skriva nekšen pizdun, se dere: DUPLO VODKO PA KOKAKOLO! JEBEMU MATER, DEJ MI DVOJNO VODKO PA KOKAKOLO, KURBA! na nervoznega kelnerja. Jaz se osredotočam na flaše viskija na polici pa se trudim, kolikor se le da, da se s tem kurcem ne bi srečal z očmi. Sam zdi se, ko da majo moje oči svojo čist neodvisno voljo, neprostovoljno se oziram na njegovo stran. Faca mi postaja vse bolj rdeča pa me že kar zbada, ko da pričakuje pest al pa flašo. Te pizduni so totalka premaknjeni, norci najvišjega ranga.

Pijačo odnesem nazaj gor, najprej štamperle za ženske, potem krigele.

Pol se pa zgodi tisto.

Vse kar sem jaz naredu, je bilo to, da sem postavu krigel eksporta pred Begbieja. Ta naredi iz nje en požirek; potem pa zabriše ta prazen

krigel od prejšnjega pira direkt dol z balkona, kar tako brezbrizno, ležerno. Bil je eden od tistih debelih kriglov z ročajam, s kotičkom očesa ga lahko vidim, kako se rola skozi zrak. Pogledam v Begbija, ta se nasmehne, medtem kot Hazel in June zgledata zmedene, na njihovih facah lahko vidim svoj lasten presran občutek.

Krigel trešč tistemu razbijaču na glavo, da se mu kar odpre, sam tip pa pogrne na kolena. Tipovi frendi se postavijo v borbene poze, eden od njih skoči k eni drugi mizi in pribije nekšnega nedolžnega jadrnika čez gobec. Drug zalep enega kurca, ki nosi taso s kozarci.

Begbie je že na nogah pa dirka dol po štengah. Že je v sredini parterja.

- TIPA SO S KRIGLOM! DA MI NOBEN KURC NE GRE VEN, DOKLER NA POGRUNTAM, KDO JE FUKNU TIST KRIGEL!

Pa laja komande na nedolžne pare, se dere navodila kelnerjem. Najboljša stvar je, te razbijaški kurci so padli na foro. - Ej, okej, kolega. Bomo že sami zrihtal, prav Dupli Vodkar s Kokakolo.

Jaz ne morem slišat, kva na to prav Begbie, ampak Dupli Vodkar zgleda impresioniran. Potem Begunc stop h kelnerju: TI KURBA! POKLIČ MI POLICIJO, PA TAKOJ!

- NE! NE! NE POLICIJE! zatul eden od tistih razbijaških norcev. Ti kurci majo očitno policijske kartoteke dolge kot rilec od slona. Bogi pizdun za šankom je ves pokakan pa nima pojma, kva nej zdej naredi.

Begbie stoji ves zravn, mišice v vratu ma napete. Z izbuljenimi očmi se šeta okol šanka pa po balkonu.

- KDO JE KEJ VIDU? STE VI, PIZDE, KEJ VIDEL? se zadere na skupino folka, murrayfieldovskih tipov à la srednja trgovska, ki so se že pokakali v hlače.

- Ne ... izdavi eden od tipov.

Usedem se pa rečem Hazel pa June, nej se ne premaknete z balkona. Begbie je zdej koker psihopatski detektiv v romanu Agathe Christie pa navzkrižno zaslišuje vsazga kurca. Zasal bo stvar; tako totalno očitno je. Jaz sem zdej zraven pa tiščim pofukano barsko brisačo tistemu razbijaču na razbito glavo, da bi mu ustavu kri. Kurbež sam nekej golči prot men, tako da ne vem, al mi izkazuje hvaležnost al pa me bo vsak čas zalepu čez gobec, ampak kar vztrajam.

Nek debeluhar iz skupine psihopatov gre čez k eni drugi skupini

folka pri šanku in spusti enemu od njih čelno. Cel plac gre v luft. Bejbe vreščijo, tipi grozijo, se suvajo in mlatijo, zrak je poln žvenketanja razbitih kozarcev.

Bela srajca od tega tipa je čist prepojena s krvjo, ko se priviram skoz telesa, da bi prišel nazaj gor po štengah k Hazel pa June. Nek kurc me zalepi čez eno stran face. Hvala Bogu sem ga nekak s kotičkom očesa napol vidu pa sem se še na cajt umaknu, tako da me ni zadel z vso močjo. Obrnem se, pa mi ta kurbež prav: Ajde, dej, pizda. Ajde, dej.

– Odjebi mi, budalo, pravim pa stresam z glavo. Ta kurba je že pripravljen, da me zalepi, ampak ga kolega zagrab za roko, hvala Bogu, ker nisem glih najbolj pripravljen. Kurba zgleda precej razbacan, razfukal bi me ko lubenico.

– Pust ga pri mir, Malky. Ta tipo nima nič zraven, prav njegov kolega, tako da lahko jaz vzvišeno odidem. Haze in June prideta po štengah dol z mano. Malky, moj napadalec, zdej mlati enga družga kurca. Na sredin sobe se je spraznila luknja, da lahko Haze pa June odmanevriram skoznjo do vrat.

– Paz na punce, kolega, pravim dvema tipoma, ki se bosta vsak čas sklofala, in eden od njiju skoč na ta družga, tako da lahko pridemo mim. Zunej pred lokalom na Rose Streetu Begbie pa še en pizdun, Dupli Vodkar, koker vidim, na vse pretege brcata enega jadtika na pločniku.

– FRAANK! June spusti iz sebe krik, da sesirja kri. Hazel se umika od mene pa me vleče za roko.

– FRANCO! AJDE, DOST! zatulim pa ga zgrabim za roko. Mal se zaustav, da si ogleda svojo umetnino, mojo roko pa odrine. Obrne se pa me pogleda, tako da za trenutek že mislim, da me bo pribil na gobec. Zgleda, ko da me sploh ne vid, da me ne prepozna. Potem prav: Rents. Noben kurc se ne bo zajebavu s starim YLT-jevcem. To si morajo zapomnit, Rents. To si morajo zapomnit.

– Hvala, prijatu, pravi Dupli Vodkar, Francov pajdaš v masakru.

Franco se mu nasmehne pa brcne kurca čez gobec. Še jaz sem začutu.

– Ne ti men hvala, preklet pizdun! se zareži pa trešči Duplega Vodkarja v faco, da se ta kar zvrne. Tipu iz ust odleti bel zob kot metek pa

pristane kakšna dva metra stran na ploščicah pločnika.

– Frank! Kva delaš! zavrešči June. Kurbo vlečemo po ulici, medtem ko zrak že polnijo policijske sirene.

– Ta pizda, ta pizda pa njegovi pofukani frendi, te kurbe so zaštihale mojega brata! se dere ogorčeno. June zgleda potolčena.

To je bilo bedarija. Beguncovega brata Joeja so zaštilal v enem pretepu v oštariji na Niddrie Streetu pred nekej leti. Za tist pretep je bil sam kriv, pa še nič hudega mu ni bilo. In kokerkol že, Franco pa Joe se sploh ne prenašata. Sam vseen, ta zadeva je dala Begbieju krasno moralno municijo, da je lahko opraviču svoje sporadične s pijačo pa *angstom* podžgane bitke z lokalno populacijo. Enkrat jih bo fasu. Nič ni bolj ziher. Sam da jaz takrat nočem bit zraven.

Hazel pa jaz zaostaneva za Francom pa June.

– Neki ni v redu z njim. A si vidu glavo od tistega tipa? Dejva se spravt se stran od tukej.

Nazadnje sem se začel jaz njej lagat, sam da bi opraviču Begbijev obnašanje. Totalna groza. Ta njen ogorčenje pa ves cirkus, ki spada zraven, nista bila zame. Lagat je bilo lahko, sej smo si okol Begbieja v našem krogu tako vsi lagal. Celo to mitologijo okrog Begbieja so ustvarile nase laži drug drugemu pa samim seb. Tako ko mi sami je tud Begbie verjel tem bedarijam. Pri tem, da je danes tak, koker je, smo mi igral pomembno vlogo.

Izmišljija: Begbie ma super smisu za humor.

Resnica: Begbiejev smisu za humor se aktivira sam o nesrečah, slabostih pa napakah drugih, ponavad njegovih frendov.

Izmišljija: Begbie je težek pretepač.

Resnica: Jaz osebno Begbieja ne bi postavil glih visoko na lestvici v poštenemu fajtu, brez njegove ljubezni do nožev, bejzbolskih palic, bokserjev, perovskih kriglov, ušpičenih igel za štrikanje itd. Jaz sam pa večina drugih kurcev smo preveč presrani, da bi kdej sprobal to teorijo, ampak vtis je tak. Tommy je enkrat pokazal nekej Begbiejevih slabih točk v poštenmu fajtu. Dobro ga je zjebu, ga je, Tam. Sam pazite, Tommy je razbacan, Begbie pa jo je na koncu, če smo čisto odkriti, od obeh dveh boljš odnesu.

Izmišljija: Begbiejevi kolegi ga majo radi.

Resnica: Bojijo se ga.

Izmišljija: Begbie ne bi nikol udaru svojega frenda.

Resnica: Begbiejevi frendi so na splošno preveč presrani, da bi sprobal to teorijo, če pa je kdo kdej vseeno sprobal, je dokazu, da ne drži.

Izmišljija: Begbie drži s svojimi frendi.

Resnica: Begbie razbije gobec vsakemu nedolžnemu majhnemu kurcu, ki ti po nesreči polije pir al pa se butne vate. Tisti psihopati, ki terorizirajo Begbiejeve frende, ponavad tako al tako uživajo imuniteto, ker so ponavad boljši kolegi z Begbiejem koker tipi, s katerimi se ponavad druž. Vse jih pozna še iz popravnih domov, zapora pa običnih zvez, prek prostožidarskih lož lunatikov, koker je on sam.

Ma, kokerkol že, vse te izmišljije mi dajo osnovo, da rešim naš večer.

– Posluš, Hazel, sej vem, da je Franco živčen. Sam te tipi so spravili njegovega brata Joeja na umetna pljuča. Tesna družina so.

Begbie je ko droga, odvisnost. Na moj ta prv dan v osnovni šoli mi je učiteljica rekla: Ti boš sedel zraven Francisa Begbieja. Isto je bilo v srednji šoli. V šoli sem se učil sam zato, da bi pršu v razred za maturo, stran od Begbieja. Ko je bil Begbie izključen iz šole pa poslan v eno drugo šolo na poti do popravnega doma, je moj učenje hitro popustu, tako da so me spet fuknili ven iz maturitetnega razreda. Sam da ni bilo več Begbieja.

Pol ko sem šel za vajenca za mizarja pri enemu gradbeniku v Gorgieju, sem moral it na Telford kolidž, da bi naredu en izpit. Usedu sem se s svojim pomfrijem v menzi, ko pride mim kdo drug ko ta pizda Begbie s še ene par psihopati. Bili so na enem specialističnem kovinarskem tečaju za problematično mladino. Zgledal je, da se ne tečaju učijo sami proizvajaj svojo špičasto štiharsko kovinsko opremo, da jim jo ne bi bilo treba kupovat v army shopih.

Ko sem pustu obrt pa šel v pripravljalni kolidž pa potem na univerzo v Aberdeenu, sem skorej pričakoval, da bom zagledu Begunca na brucovanju, kako dela šnicle iz kakšnega malomeščanskega drkača s špegli pa krtačko, za katerega je mislu, da je zijal vanjša.

Tip je čist zares pizda najvišiga ranga. Tle ni nobenga dvoma. Problem je sam, on je moj frend. Kva pa naj?

Pospešva korak pa greva za njima po cesti; kvartet od fukancev na

kupu.

Prevedel in spremno opombo napisal **Andrej Skubic**

Za resno literaturo velja, kot da je vzvišena nad žanrskim leposlovjem. Zanja velja, da obravnava ideje, ne pa kot kriminalke, ljubezenski romani, znanstvena fantastika, shrljivke. Pri tem pa se zdi precej otopela, kot da je sama sebi namen; črpa iz svojih lastnih virov, svojih lastnih vplivov; iz ideje, da ste morali prebrati klasike. Po mojem mnenju je to prav nevarno, ker ves čas črpa iz ene in iste postane mlake. Bolj me zanimajo ljudje, kot so Lou Reed ali Iggy Pop, Shane McGowan ali Nick Cave, ljudje, ki lahko izražajo svojo pripoved in ustvarjajo osebe v svojem krogu, ampak ker so glasbeniki, ki niso obremenjeni z vso to literarno navlakom, lahko zares naredijo nekaj, kar ima kakšno zvezo s kulturo, o kateri pišejo.

Irvine Welsh

Irvine Welsh dandanes upravičeno velja za enega najkontroverznejših sodobnih škotskih pisateljev. Čeprav je svoj knjižni prvenec (iz njega je tudi predstavljeni odlomek) izdal šele leta 1993, je dandanes predvsem po zaslugi tega romana medijsko morda najbolj razvpita osebnost na britanskem literarnem prizorišču. *Trainspotting* je naglo postal kulturna knjiga ne le na Škotskem, temveč tudi v Angliji. To je gotovo relativna redkost, tako zaradi znatne duhovne oddaljenosti, ki se je zlasti v novejšem pisanju priplazila med polovici britanskega otoka, kot tudi zaradi jezikovne pregrade. Pisanje literature v škotskem narečju ni nič novega (že Robert Burns je svoje najboljše pesmi napisal v saksonski škotščini), je pa v zadnjem času doživelo nesluten razmah v tako imenovani urbani prozi, katere značilni predstavnik je na primer Glasgovečan James Kelman. Irvine Welsh pa je v sodobno škotsko literaturo vnesel narečje vzhodne škotske obale; *Trainspotting* je malone v celoti napisal v slengu edinburškega predmestja Leith in tako njegovo ime ponesel daleč prek meje

svoje domovine. Čeprav gre za jezik, ki gre povprečnemu bralcu južno od škotskih Borders pri prvem branju hudo težko od rok, je postala zgodba edinburghskih džankijev — zgodba o trpljenju, apatiji, ljubezni, sovraštvu, cinizmu, smrti, prepojena z jedkim humorjem in absurdom — neslutena uspešnica. Po izjavi škotskega pisatelja Andrewa O'Hagana Welsh "privlači skupino ljudi, ki sicer nikoli ne berejo knjig"; po drugi strani pa je knjiga zbegala tudi kritike, saj je kljub radikalnosti v tematiki in vulgarnosti v slogu prišla med deset nominirancev za Bookerjevo knjižno nagrado. Toda fenomen Irvina Welsha ima tudi svojo drugo plat. Ko so po *Trainspottingu* posneli film (ta je ponovil uspeh romana in je letošnjo zimo po škotskih kinematografih tolkel vse rekorde, ki so jih postavile največje holivudske uspešnice), je Welshev rojstni Edinburgh snemalni ekipi odrekel gostoljubje — čes da roman blati škotsko prestolnico in predstavlja njene prebivalce v skrajno žaljivi luči. Welsh se je po uspehu svojega romana za nekaj časa preselil iz Leitha v Amsterdam. Tam ima še danes svoj drugi dom in to mesto je tudi prizorišče več scen iz njegovih naslednjih knjig *Acid House* (1994) in *Maribou Stork Nightmare* (1995). Čeprav sta bili omenjeni knjigi dokaj dobro sprejeti, enkratne svežine *Trainspottinga*, ki ga mnogi opisujejo kot škotsko različico Tarantinovega *Sunda*, nista dosegli.

Trainspotting je pravzaprav nekakšen konglomerat številnih kratkih zgodbic, ki jih med seboj povezujejo le glavne osebe, ki si tudi nenehno izmenjujejo vlogo pripovedovalca. Pred našimi očmi se meša množica glasov, iz katerih je čutiti bedo, cinizem, romantiko in brezup; razkrivajo se nam zgodbe narkomanov, pijancev, nasilnežev, zaljubljenecv, klošarjev in umirajočih za aidsom, ki nenehno ocenjujejo sebe in drug drugega. Odkriva se nam drugačen Edinburgh, kot ga poznajo množice turistov; to ni Edinburgh Marije Stuart, Johna Knoxa, Davida Huma, Alexandra Fleminga in R. L. Stevensona; ni Edinburgh, kakršnega je opisovala Muriel Spark. Namesto tega se nam odkriva tihi obup predmestij, kot sta Leith in Muirhouse; nihilizem, romantika, groteska, robati humor in suhoparni hlad smrti se prepletajo v kaosu vsakdanjika, v katerem je ujet spodnji delavski razred revnih četrti škotske prestolnice. Ko dva izmed glavnih junakov romana, Renton in Begbie, ponoči urinirata na davno zapuščeni železniski postaji Leitha (ves promet se je z nje že davno preselil v živahno središče Edinburgha), teče med njima kratek pogovor: "Kakšna postaja je bla to včasih. Tle so se ustavljal vlaki, lohk si šel kamorkol," pravi Renton. Begbie odvrne: "Če bi kle še zmeri bli kakšni vlaki, bi bil jaz takoj gor na enem pa se pobral iz te pofukane luknje." Tedaj k njima pristopi star pijanček

in ju krohotaje povpraša: "What yis up tae lads? Trainspottin, eh? (Kva pa vidva, a? A gledata vlakce?)"

Rentonu se nazadnje vendarle uspe izmuzniti iz začaranega kroga brezupnega "gledanja vlakcev"; množica drugih pa še vedno ostaja v beznicah Leitha, Muirhousa in Tolcrossa; *trainspotting* ostaja njihova usoda.

FRONT-LINE

Vanesa Matajč
Čehov teče za Mašo

Vinko Möderndorfer: **TEK ZA RDEČO HUDIČEVKO. Ljubavni roman**
 Založba Obzorja, Maribor 1996

Prvo, ob čemer se bralec zamisli, ko zapre Möderndorferjev novi roman, je njegova žanrska oznaka v podnaslovu. Besedilo je po snovno-motivni plati pretežno res "ljubavno", tematsko pa ne povsem. Ljubezenska zgodba, za katero se sicer zdi, da ji pisec posveča vso in nenehno pozornost, učinkuje pravzaprav bolj kot okvir za nekaj drugega, manj klišejskega, bolj zagonetnega, vendar to drugo in bržkone privlačnejšo tematsko plat romana prepoznamo šele v njegovem sklepu. "Spotoma" pa v besedilu ni razvidno nakazana, zato med omenjenima problemskima sklopoma, ljubezenskim in umetniškim, začutimo rahlo disonanco, ali bolje, nesorazmernost, kompozicijsko prešibko prepletenost, ki jo tematika sicer nedvomno omogoča.

Tek za rdečo hudičevko je prvoosebna izpoved pripovedovalčeve infantilne obsedenosti s (pobeglo) pobarvano rdečelasko, ljubico Ireno. Infantilna je ta obsesija zato, ker pripovedovalca po njegovem lastnem prepričanju kot nekaj ali nekoga vzpostavlja izključno ljubica; brez nje je nihče. Če se za trenutek spogledamo s psihoanalizo, bi lahko sklepali, da junaka potem, ko ostane brez svoje femme fatale, kot "nekoga" ohranja vsaj še obsesivno iskanje pobeglega objekta želje. Zato je obsesija agresivnega iskanja tako mučno vztrajna in dolgotrajna. Vendar, ne glede na psihoanalitske spekulacije, za ta roman odločno predolgotrajna. Za pravzaprav omejeno tematiko prerazvlečena. To je slaba plat pre-

široko razpršene osmislitve ljubezenske snovi.

Ima pa hkrati tudi nekaj pozitivnih posledic: ker se zgodba o ljubezni in njenem porazu razvija kot utemeljevanje junakovega dozorevanja, je, razumljivo, vpeta v širši časovni okvir pripovedovalčeve preteklosti, ki ga besedilo odlično izpeljuje z nenadnimi, kompozicijsko skoraj asociativno vnesenimi retrospektivnimi odlomki. Ti pa so pravzaprav najprivlačnejši deli besedila: veliko bolj kot ekskurzi v Irenino psihologijo in veliko bolj kot golo ljubezensko razmerje med "hudičevko" in pripovedovalcem bralca pritegnejo Möderndorferjevi pogledi v nočno margino ljubljanske železniške postaje, v razpadajočo srednjeveško bajto, kjer je prej živel, in med njene prebivalce (te je obsežneje popisal že v *Taroku pri Mariji*), nato v gledališki svet, v bifejčke – tamkajšnje ozračje je zaznano, opisano, dialogizirano z značilno Möderndorferjevo mešanico verizma in karikaturne situacijske in dialoške, včasih že burleskne komike. Prav tako je pisec prepričljiv, kadar včasih z melanholičnim razumevanjem, včasih s humorno distanco sledi svojemu junaku in njegovemu divjanju za žensko. Tek bi zato lahko bil tako prikupno branje kot novele iz *Taroka pri Mariji*, če se ne bi nesrečno preveč posvečal ljubezenski zgodbi. Res je, da ta "drži skupaj" celotno tkivo romana, vendar je, kot rečeno, razmerje med ljubezensko snovjo in njeno zgoščitvijo v tematiko preohlapno. In zato so po kakovosti bolj poudarjene "implikacije" ljubezenskega razmerja. To je tematsko precej neučinkovito, precej bolj rabi kot pripovedni okvir, sredstvo konfiguracije in konstelacije oseb v življenjskem trenutku pripovedovalca.

In v čem je naposled smisel te ljubavne zgodbe? Kratek zaris: Irena, pripovedovalčeva fascinacija še iz rožnatih gimnazijskih časov, nekaj let starejša, le v spanju ranljiva, sicer pa pod nenehnim samonadzorom, "domina", brez predsodkov vsestransko pohotna, neposredna, izzivalna, usodna ženska, torej zapusti našega junaka pet let potem, ko ga je že samo s svojo navzočnostjo izkopala iz življenjske krize, ekonomsko-poklicnih tegob in občutka vsesplošnega nesmisla (življenje v tem nesmislu je z distanciranim verizmom odlično izpisano). Zapusti ga nenadoma in brez pojasnil. Tako da junak svojo žensko, svoj spiritus agens, včasih obupano, včasih maščevalno, išče prek nadaljnjih dvesto strani besedila, skupaj z vzroki, zakaj naj bi ga bila tako brutalno

alogično pustila na cedilu. Smisel tega iskanja – teka je, kot se izkaže v sklepu, to, kar junaku že na prvih straneh, na začetku iskanja, namigne stari "čiča" na obali: uloviti sebe, najti sebe. Junak sicer verjetno ostane hrepenenjski subjekt, vendar implicitno neizpolnljivost hrepenenja in njegovo (do pred kratkim skrito mu) lepoto prenese v gledališko ustvarjalnost, ki ga zares in očitno edina lahko vzpostavi kot dozorelega "nekoga".

Tako se retrospektivno vkomponirano mladostniško zbegano nasprotje med sanjo in resničnostjo končno konstituira kot harmoničen spoj, kot "umetniška resnica". Predtem je bil, kot nam povedo flashbacki, konflikt med stvarnostjo in idealom (sanjami) kot konflikt pač neznošen. Za bralca šaljiv, za junaka uničujoč preplet brezperspektivnega stradeža resnične življenjske situacije in sanjaške identifikacije s svet obvladujočim detektivom Marlowom. Ta naivni kontrast – konflikt se, prek fiaska ljubezenske zgodbe, torej preobrazi v nič več naivno, temveč kreativno gledališko vizionarskost in tako, povratno prek umetniške sugestije in stilizacije, pripovedovalec (ob postavitvi *Treh sester* Čehova in novega doumevanja Irene – Maše) pridobi zrel, poglobljen vpogled v realnost oziroma končno soočenje z njo.

Sicer pa je v Möderndorferjevem pisanju zvečine opazna, če smemo tako reči, režiserska in tudi (klasična) dramaturška izvedenost: najučinkovitejši je v vzpostavljanju situacij, dialogih, atmosferi. Karakterje uresničuje s preigravanjem vseh socialnih plasti jezika, najpogosteje nižjepogovornih. Vse to se pri Möderndorferju, če se sprehodimo skozi ves njegov doslejšnji leposlovni opus, najbolje izpiše ob marginalcih in njihovi okolici; v kratkih potezah, kot prepričljiva, prepoznavna, včasih komična, včasih otožna karikatura. V opisih Irenine – in včasih pripovedovalčeve – psihologije pa je preveč neposrednosti ali pojasnjevanja, ni povedne jedrnatosti, običajnega stiliziranega, zgoščenega verizma, ni sugestivnosti situacije in dialoga. Morda je vzrok za bralčevo občasno mlačno razpoloženje ob *Teku* prav to, da je besedilo oblikovano v roman, čeprav bi mu snovno in tematsko bolj ustrezala zgostitev v daljšo novelo. Ta zvrst, ki se je je Möderndorfer doslej držal, tokrat pa jo žal opustil, se njegovi pisavi verjetno vendarle najbolj prilaga.

Matej Bogataj
Prisluškovanje glumačem

Milan Kleč: FLIPER
Cankarjeva založba, Ljubljana 1996

Klečev *Fliper* je še najbolj podoben njegovi prejšnji knjigi, *Pokopališki ulici*, in to tako zelo, da lahko govorimo celo o nekakšni simetriji in o delovanju iste žanrske senzibilnosti, ki omogoča zafkljivo preigravanje kriminalnih klišejev, ki se sploh ne zmeni za morebitno obrtno spretnost; tam so na začetku, kot iniciacijski pripomoček za zdrs v fantastičen literarni svet palčki, tokrat pa jelenčki na gobelinu pri očetu, tja se namreč pripovedovalec, saj ima stanovanjske probleme, po sili razmer preseli. In potem dobi povsem novo stanovanje, v njem pa skozi steno med pomakanjem tkanine v varikino, med njenim beljenjem, to naj bi mu omogočilo postati neviden in prevzeti tuje grehe nase (poskus pridobitve izvirne nedolžnosti?), zelo nadrobno prisluškuje sosedom – tako zelo, da lahko sproti zapisuje vse, kar se dogaja na drugi strani stene, zraven pa še to, koliko ga dogajanje osuplja; ga pa popolnoma, in to ves čas, brez popuščanja.

Pri sosedih se namreč ne dogaja nič manj kot boj nekoč iste, danes dveh mafijskih skupin za stanovanje pravkar umrlega, to pomeni seveda zastrupljenega ravnatelja; vse skupaj se konča s kopico trupel, eksplozijami, ko se vmešajo še drugi, s koncem sveta. Pravzaprav je ves *Fliper* napisan s pretiravanjem in radikalizacijo dveh temeljnih predpostavk; da so tisti, ki se ukvarjajo s stanovanji in njihovo preprodajo, ena sama mafija in da so pri svojem početju pripravljeni iti

do konca, tokrat prav zares apokaliptičnega. So seveda še drugačne radikalizacije; fliper podivja in začne risati vzorce, ki so nadvse pomenljivi in katastrofični, predvsem pa enaki tistim, ki jih spušča v varikini topeča se tkanina; papiga Ara z Nazorjeve, sicer varno spravljena v kletko iz pleksija, potrka na vrata. Cel kup fantastičnega in iracionalnega, ki vznikla iz vsakdanjika in ne iz mračnih blodnjakov domišljije – kar je prej, v zgodnejših Klečevih zgodbah, nastopalo nekako samoumevno, naivno, brez beljenja in sprijaznjeno, zdaj pa sproža salve začudenih vzklikov – še vedno ključ te pisave.

To, kar se zapisuje v *Fliperju*, je samo napol proza. Precej bolj kot v kateri koli Klečevi knjigi je tokrat navzoča empirija, prepoznavni elementi vsakdanjika, locirani, določljivi. Hkrati pa sta se razbohotili dramatika in uporaba avtorjevega izrabljenega materiala, torej je to delo s fingiranimi ostanki; pretežni del *Fliperja* sestavljajo namreč dialogi, ki vodijo h končnemu obračunu v sosednjem stanovanju, a jih prekinjajo nekakšne didaskalije, opisi dogajanja, ki kažejo prisluškovalca in njegov brezmejni strah, da ga bodo razkrili, in so kakor odvisni od njegove sposobnosti, da iz šumov razbere, kaj se na drugi strani stene dogaja. Vse skupaj je torej nekakšna potujena radijska igra; potujena seveda predvsem zaradi komentarjev, pa tudi odnosa do materiala, saj nas komentarji pogosto napotijo v smer, da se je zapisovalec usedel za papir, ker ga zanima, kaj se bo še vse zgodilo. Osebe so torej prav v pirandellovski maniri osamosvojene in živijo svoje lastno življenje, pa tudi zaradi žanrskih nastavkov – hkrati pa se pripovedovalec zaveda, da je njegova domišljija vodja po nepredvidljivih literarnih poteh. *Fliperju* se ves čas pozna, da je njegov temeljni organizacijski princip kopičenje in ne popravljanje ali kultiviranje izmišljije, pa tudi to, da je vse literatura, če je precejeno skozi posebno senzibilnost in zapisano.

Mafija, okrutni umori, razvejena mreža ljudi, ki ubija in zastruplja, da bi se polastila stanovanj, ki ščuva delavce h kršenju ekoloških predpisov, da bi postale zadeve nevzdržne in bi se vsi odselili, da bi potem priselili nove ljudi, to vse spominja na srljivko, na triler. Ta ves čas ostaja distanciran, vendar prilagojen družbeni situaciji. In temu ustrezen je tudi spust; namesto z velikanskimi čeladami z neba in oddaljenimi svetovi, se ta proza ukvarja s kičem (gobelin z jelenčkom) in zabavo (fliper), s tistim torej, kar nas obkroža in je zamenjalo mračne prikazni

in utopične projekcije. Podivjane robote prihodnosti in poblaznele računalnike, ki se ne pustijo izključiti, so nadomestili že rahlo odsluženi stroji. Ti s svojimi gumami in okornimi piski pač ne morejo več zadovoljiti mladine, ki zaigra za denar za malico ali drobiž iz trgovine. Kleč ve, da je možnost, da se nam zamaje realnost, veliko večja v gostilni ali v kopalnici, kjer preživimo več časa kot v morskih globinah ali na oddaljenih planetih; fantastika iz *Fliperja* je torej nekako sprijaznjena s svetom, kakršen že je, in ne beži v oddaljeno.

Za Kleča vse bolj velja, da je ta svet vse bolj svet izgubljene nedolžnosti, saj – čeprav je pripovedovalec čisto pretresen in le vzklika zanimivo, opa, vroče, zelo vroče, razburljivo – ves čas, in prav tako bralec, ves čas ve, da vse skupaj ni čisto zares; njegova prva lucidna in za razumevanje *Fliperja* ključna primerjava ob zapisovanju je, da poslušša dva amaterska igralca, torej ljudi, ki niso čisto prepričljivi, ki šmirajo, ki igrajo (z) distanco. Če je Jesihov in Filetov ludizem briljiral s ponarejanjem vsakdanjika, z jezikovnim posnemanjem banalnosti in je bil to kakor vzrok za zniževanja, potem so alibi *Fliperja* amaterji na drugi strani stene; pripovedna spretnost pa je seveda prav to, da prikažeš amaterje kot amaterje, okorne, "šmirantske", neprepričljive.

To pa je samo eden izmed načinov, na katerega se je pri Kleču razbohotila drugostopenjskost, ki se kaže še v samocitiranju, v ponavljanju in obnavljanju svojih zgodb, v manipulaciji z že napisanim. Uporabo tega materiala pogosto sproži asociacija; če že samo beseda mafija asociira na albansko ali črnogorsko, se pripoved naravnost razmahne z omembami vseh mogočih srečanj z Albanci in njihovo paramafijsko organiziranostjo, pa spomini na Albance v vojski in podobno. Hkrati pa se Kleč zaveda, da so vse te stvari nekakšni vrinki in vstavki, da v zgodbi zaradi ohlapne pripetosti ne vzdržijo povsem, zato je začel različne plasti, ki jih stlači in predela skozi besedoreznicu, celo drugače zapisovati; na eni strani v kurzivi tisto, kar je pravzaprav radijska igra, enako tudi citirana pisma ljubici in povzemanje svojih lastnih zgodb, na drugi okvir, tokrat veliko bolj prizemljen, z vsem vpogledom v samo zapisovanje. Pa tista metafikcija, ki ponuja kukanje čez ramo v pisalni stroj, kar je za hip zamenjalo in radikaliziralo tok zavesti; pri Kleču, to je očitno na koncu, ko perjad iz zgodbe potrka na vrata, je še mogoče, da beseda postane perje in kljun, kljub vsej distanci ima beseda še

vedno evokatивно moč.

Kleču bi za preglednost in rezultat pri fliperju koristilo, če bi mu uspelo malo umiriti in disciplinirati kroglo.

Vera Vukajlović
Romansirana biografija

Tone Partljič: STAREC ZA PLOTOM
 Založba Obzorja, Maribor 1996

Partljič se je s problemom povojne zgraditve že spopadel v svoji uspešni in infilmnjeni komediji *Moj ata, socialistični kulak*. V *Starcu za plotom* se istega obdobja, revolucionarnega terorja in poznejšega preloma z Informbirojem, pa tudi časa prvih informacij o pobojih domobrancev, loteva v pisanju o povojnih letih dramatika in prozaista Stanka Majcna, ki je bil širše bolj kot zaradi svojega pisanja znan zaradi svojih pomembnih političnih funkcij – v obdobju pred vojno in med okupacijo je bil podban in namestnik vojaškega poveljnika Ljubljanske pokrajine. Majcen je seveda v hipu, ko se je zamajal svet in so se zadeve obrnile na glavo – čeprav menda nikoli ni bil obtožen kolaboracije, saj je pred okupatorji uničil arhive, ki so kompromitirali komuniste, zadržan pa je bil tudi do vseh razglasov, ki so napadali komunizem in Osvobodilno fronto – padel v nemilost, njegovo premoženje je bilo nacionalizirano, zato je zadnja leta življenja prebil v Mariboru, obdeloval vrt in prodajal pridelke na tržnici, žena pa je delala kot blagajničarka na odpadu.

Že podnaslov tokratnega Partljičevega dela "elegija v prozi" kaže, da nismo več na pričakovanem področju komičnega, da obdelava ne prinaša običajnega pristnega znižanega, ljudskega humorja. In res je *Starec za plotom* prežet z otožnimi, zagrenjenimi dogodki. Tako spremljamo degradirano Majcnovo življenje, životarjenje v hišici z

nadležno in komplikatorsko ženo za vratom; to životarjenje pa spremeni srečanje s sosedovo triletno punčko, ki da literatu voljo do življenja in mu po nekaj neustvarjalnih desetletjih odpre pesniške registre; seveda se tudi ta sprva prekipevajoča in optimistična tema izčrpa, saj gre mala Dajdica, kakor jo kliče, kmalu v Ljubljano. Enako slovo se ponovi pri Majcnovem sinu, ki je verjetno padel tik pred koncem vojne med slovenskimi četniki; čeprav je za starša že skoraj gotovo mrtev, smo priče vnovičnega obupavanja nad njegovo usodo, ko iz emigracije zvesta, da mu ni uspelo pobegniti; pri tem pa Partljič uporablja nekatere citate iz pričevanj preživelih o pokolih, iz knjig, na primer *V Rogu ležimo pobiti* z drastičnimi prizori kanibalizma med preživeli v jamah, katerih zapiski so prejšnji oblasti pomenili trn v peti in zato strogo prepovedani. In seveda je žalosten konec zgodbe, ki jo zašpili Majcnova smrt, čeprav šele po njegovem preboju iz zamolčanosti v dela literarnih znanstvenikov in po natisu Zbranih del.

Kljub temu pa se iz pisanja še pobilskne tipičen Partljičev smisel za ljudsko, na primer v tistih redkih in zelo živih in živahnih množičnih prizorih, ki so napisani predvsem zato, da bi pokazali Majcnovo aristokratskost, njegovo dvignjenost nad "ljudstvo"; prerivanje na nogometni tekmi, jutranje kvante žensk v vrsti za najlonske nogavice, barantanje za motovilec, kar vse kaže pisateljevo izločenost iz življenja. Drugo je pisano bolj komorno; svet v glavi starca, ne toliko po letih kot po svojem lastnem prepričanju, zakonski vsakdanjik in drobne šikane oblasti, pisateljevanje in obiski literarnih vrstnikov in somišljenikov, kolikor jih je sploh ostalo. Pri tem ni vprašljiva avtentičnost starčevskega sentimenta, njegovo čudno in čisto navdušenje nad majhnim bitjecem z one strani plota je rahlo nemotivirano ali vsaj pretirano, blago potegne na pedofilijo, vsaj nezavedno, vse to še dobiva nadih splošnosti in kaže Partljičev precejšnji posluš za teme in občutja, s katerimi se doslej ni literarno spopadal; lik Majcna uspeva biti hkrati tudi Starec, skoraj slehernik, ena izmed žrtev prekuca, ki je obrnil na glavo življenje stotisočih. Bolj problematičen je vdor zgodovine, posebnega, osebnega, na primer vpletanje preverljivih dejstev, predvsem tistih v zadnjem delu, ki govori o Majcnovi pesniški rehabilitaciji. Takrat kar naenkrat pisanje iz konfliktnega razmerja med bivšo vlogo in sedanjim sprijaznjenjem z zgolj človeškostjo, anonimnostjo, če ne izvrženostjo, iz

spora med podbanom in zelenjadarjem v eni osebi, o preskoku iz nekdanjega oblastniškega blišča in sedanje deprivilegiranosti, preklopi na romansirano biografijo, kakršne je pisal o Prešernu ali Levstiku Anton Slodnjak. Preverljivi podatki so obilo uporabljene zato, da bi potrdili tisti dopisani, izmišljivi in splošni del; in narobe, ta drži zato, ker so podatki točni. Takšni so predvsem opisi pesniškega večera z nastopom mlade generacije mariborskih pesnikov, na katerem so brali Majcnove pesmi v njegovi navzočnosti tik pred njegovo smrtjo, pa premalo selektivno vpletanje epizode s Tinčkom, tudi bodočim dramatikom iz revne družine, ki preplaši Majcnovo ženo s poznavanjem njegovih del, pa epizoda z njegovo triletno hčerko Mojco in Majcnovo blago nostalgичno reakcijo, ki naj bi potrjevala zgodbo o Dajdici. Pa ne gre za to, da bi bila zgodba o Dajdici neprepričljiva, narobe; verjetno je celo toliko resnična in dobesedna, da duši samo zgodbo, ki se je preveč trdno oklepa. Pa tudi drugih dejstev.

Enako je z uporabljenimi citati, z literarnim gradivom. Partljič navaja zgodnje Majcnove pesmi in jih pojasnjuje z dogodki iz prve vojne in njegove vojaščine, otroške pesmi pa izpeljuje iz konkretnih prigod z Dajdico, še več; tisto, kar je v pesmi, se je očitno dobesedno, le v svoji prozni različici, ki jo Partljič tudi zapiše, zgodilo. Vprašanje pa je, ali ustvarjalni proces z vso svojo zapletenostjo res dopušča takšno rekonstrukcijo, pa tudi če jo, imamo v literaturi opraviti s tautologijo, s ponavljanjem in podvajanjem. To je tudi sicer pogosto, na primer pri dvakratni starčevi skrbi, da je povožen otrok njegova Dajdica; ponavljanje kot da bi kazalo, da gre za kompilacijo dveh na ponavljanju prešitih besedil, enega o jeseni življenja nasploh, še posebno glede na prehajanje osebe iz čaščenja v nemilost, in drugega, ki postavlja spomenik Majcnu kot prezrtemu pisatelju, ki se ukvarja s konkretnim Majcnom in njegovo izredno, pa tudi zanimivo usodo, ki dobiva razsežnosti zgleđa, eksempla, že nekako sama po sebi, biografsko, s samim zapisovanjem dejstev.

In zdi se, da bi bilo za omenjeni obravnavi bolje, ko se v Partljičevi prozi ne bi bili zmešali.

Darja Pavlič
Esteticizem in metafizika

Brane Senegačnik: NA TEMNEM PRAGU UPA
Družina, Ljubljana 1996

Pesniki mlajših generacij ne kažejo posebnega zanimanja za vprašanja, povezana z javnim ali družbenim življenjem, zato morda ne bo odveč, če v uvodu opozorimo, da to ne velja za Braneta Senegačnika. Njegovi eseji, v katerih nasprotuje politični pasivnosti intelektualcev, so imeli precejšen odziv. V polemiki, natisnjeni v prejšnji številki *Literature*, je duhovne korenine svojega nazora izrecno povezal s personalizmom. Zapisal je, da se "personalistična miselnost začne z zavestjo o človekovi individualni odgovornosti, njeno jedro se izoblikuje z nastankom pojma osebe kot edinstvene, nedeljive biti in se na eni strani razvije v metafizične globine in na drugi dobi socialne in politične implikacije". Z razcepom (če lahko uporabimo to besedo) na metafiziko in politiko je zaznamovana tudi Senegačnikova poezija. V nasprotju z Edvardom Kocbekom, najvidnejšim predstavnikom personalizma pri nas, se Senegačnik v vlogi pesnika nikoli ne loteva političnih tem. Zdi se, da so metafizična vprašanja pri njem rezervirana za poezijo, politika (glede ukvarjanja z aktualnimi vprašanji skupnega življenja) pa pripada esejistiki.

Metafizična vprašanja so bila v ospredju že v Senegačnikovi prvi pesniški zbirki (*Srčni grb*, 1991), vendar v njej – v nasprotju z novo, letošnjo knjigo pesmi – še ni čutiti vpliva personalistične misli. Veliko pesmi iz *Srčnega grba* govori o bivanju, o času, trajanju in minevanju.

Čeprav stvari živijo same zase, se občutek človekove tujosti ne izteče v bivanjsko grozo, kot bi lahko pričakovali. Pesnik zapiše, da so stvari "smešne, ko postajajo simboli". Toda tako kot eksistencializem je tudi simbolizem samo kamenček v mozaiku celotne zbirke. Mallarméjev vpliv se kaže predvsem v nekaterih stilizmih, med drugim v stavkih, ki nikalno opisujejo obstoječe (na primer: "Oba sta: nekdanja vaza / in cvetje brez imena"). Senegačnik se v primerjavi z Mallarméjem ne izčrpuje z nenehnimi poskusi napisati pesem, ki bi govorila o molku ali nič. Namesto pesmi o odsotni vrtnici je napisal pesem o "nenehoma govoreči" vrtnici – z njeno pomočjo se lirskemu subjektu posreči doživeti presežno. Ideja o tem, da se v naravi razodeva transcendenca, je bolj kot za simboliste značilna za nekatere romantike.

Pred leti je Brane Senegačnik v eseju o poeziji Kajetana Koviča zapisal definicijo poezije, ki v celoti velja tudi za njegovi zbirki: poezija je "prenos posebno intenzivnih momentov doživljanja v specifično jezikovno tkivo" (Literatura 19/1993). Doživetja, iz katerih je zrasla poezija *Srčnega grba*, ustrezajo obdobju preverjanja različnih mogočih načinov bivanja. Osrednje doživetje, ki preveva zbirko *Na temnem pragu upanja*, je navdahnilo že nekatere pesmi iz *Srčnega grba*: gre za izkustvo transcendence. Pesmi, v katerih Senegačnik govori o presežnem, lahko primerjamo z mladostno poezijo Antona Vodnika. Značilno je, da oba pripisujeta poseben pomen večeru – s prvim mrakom se na zemljo spuščajo subtilne energije in vsi čuti so izostreni zanje. Da bi izrazila občutke, ki preplavijo človeka, ko se odpre presežnemu, sta oba uporabljala skrajno estetiziran jezik. Številne sinestezije in sorodne podobe (na primer: "ihtenje rož", "večernica cveti kot bolečina") so izraz izjemne senzibilnosti, pa tudi nemoči jezika. Senegačnikova zbirka je sestavljena iz sedmih ciklov in v prvih dveh je pretiraval s kopičenjem genitivnih metafor, ki so zvečine tradicionalne, njihova funkcija je največkrat dekorativna. Metafore "roke spomina", "oči spomina", "srčasto uho spomina", "vode spomina", "jabolko spomina" in druge, nanižane v ciklu *Zoreči mrak*, zaradi bližine in zato, ker največkrat ne razvijajo samostojnih semantičnih ravni, učinkujejo izumetničeno. Tega se je najbrž zavedal tudi pesnik, saj je njegov jezik v drugih petih ciklih bolj prečiščen, podobe pomensko bolj povezane, zlasti pa je manj genitivnih metafor.

Poleg podobnosti med Vodnikom in Senegačnikom seveda obstajajo tudi razlike. Pri Vodniku je slutnja transcendence spodbuda, ki posameznika motivira, da si prizadeva za trajno zlitje z njo. Hrepenenje po Bogu je tako močno, da lirski subjekt zaradi ločenosti, ki bo premagana šele s smrtjo, ne občuti skorajda ničesar drugega razen žalosti in bolečine. Glede Vodnikove poezije bi lahko govorili o eskapizmu, tega pa ne moremo pripisati Senegačniku. V zbirki *Na temnem pragu upa* je doživljanju transcendence (morda celo malo preveč programsko) nasprotna zavest o tem, da je treba vztrajati v življenju in sprejemati trpljenje. Gradnikovi verzi, ki jih je Senegačnik izbral za moto svoje knjige, pravijo, da je "vredno le, kar je nedosegljivo". V tem kontekstu je posebno zanimiva uvodna pesem z naslovom *Tvoja dežela*. Dežela, po kateri hrepeni lirski subjekt, je metaforično izenačena s prepovedanim sadežem. Lirski subjekt bo srečen, le dokler se je ne dotakne. Ta (kruta) prepoved pomeni, da mora sanje nadomestiti bolj zemeljsko in osebno vprašanje: "Čemu živiš?" Zagonetni naslov zbirke *Na temnem pragu upa* ni naključen: prag mora ostati neprestopljn, ker je upanje samo po sebi preveč svetlo in človeka preveč oddaljuje od realnosti življenja, ki je sestavljeno iz "dnevov sreče in dnevov strtega duha". Kljub temu se zdi, da se je v nekaterih – morda najboljših – pesmih zgodilo prav to: prag je prestopljn, svetloba vseprežemajoča (na primer pesem *Dvojno dno ljubezni*).

Zbirka *Na temnem pragu upa* je ena najzanimivejših in interpretacijsko najbolj vznemirljivih knjig, kar jih je pri nas izšlo v zadnjem času. Poleg metafizično obarvanih pesmi sta vanjo uvrščena cikel z erotično vsebino in cikel, posvečen antičnim likom. Tudi z njima Senegačnik potrjuje svoj sloves "učenega pesnika" in navdušuje z rafinirano spevnostjo klasičnega italijanskega soneta, saj ga obvladuje do popolnosti.

Josip Osti
Poezija – izziv večnosti

Novica Novaković: ZAPELJEVANJE
Cankarjeva založba, Ljubljana 1995

Konec leta 1995 je pri Cankarjevi založbi izšla tretja knjiga pesmi Novice Novakovića z naslovom *Zapeljevanje*.

Leta 1965 rojeni Novaković se je v literaturi pojavil leta 1990 z zbirko *Raztegljiva tetovaža*. Zanj je v Zagrebu dobil Goranovo nagrado za mladega pesnika. Knjiga je prevedena tudi v hrvaščino. To ni bilo le priznanje, temveč tudi spodbuda mlademu pesniku, ki je v slovensko literarno areno vstopil osamljen. In to v obdobju, ko se je že formirala in afirmirala izjemno močna generacija osemdesetih, ki jo sestavljajo pisatelji, rojeni zvečine okrog leta 1960. Druga Novakovićeve zbirka *Fatamorgana ali kankan nekega klovna*, natisnjena leta 1993, je potrdila svojevrstnost njegovega poetskega sveta, specifičnosti njegovega pesniškega glasu in rokopisa. Utrdila je njegovo mesto v drugem ešalonu slovenskega sodobnega pesništva, med pesniki, katerih poezija je relevantna po sebi, a tudi po tem, kar hrani, natančneje povedano, ki ne dopušča odstopanj najizrazitejšim pesniškim individualnostim. In ima precejšen umetniški in sociološko-kulturološki pomen.

Tretja knjiga pesmi Novice Novakovića *Zapeljevanje* je knjiga pesniške kontinuitete, a tudi občutnih poetskih in artikulacijskih sprememb. To, po svoje, ugotavlja tudi avtor spremne besede na ovitku knjige. Med drugim piše: "Občasno se ob prebiranju Novakovićeve poezije ute-

gnemo domisliti dodobra uveljavljenega pesniškega principa Alojza Ihana, kar pa kliče v spomin tudi Edvarda Kocbeka." Če imamo v mislih svobodni verz in zvečine prozno strukturo njegovih pesmi, to tudi drži. Če pa gre za vprašanje strukturirane vsebine, bi bilo morda natančneje, če pokažemo na njegovo hojo po sledi Tomaža Šalamuna. In to ne samo po sledi tistega dela Šalamunove poezije, povezane z Ameriko in s pesniki bitniške generacije, z njenim vodjo Ginsbergom in njegovim pesniškim krikom, temveč po sledi njegovega občasnega narcizma; to se mi zdi za pesnika neizogibno. Kajti ko Novaković govori o svoji genialnosti, veličini in lepoti, to dela preveč poudarjeno in zaradi pomanjkanja občutnejše ironične distance tudi pesniško manj delotvorno. Tako kot se zdijo pesmi o besedi, stihu in pesmi, v katerih izraža namero, da napiše bodisi *resnično* bodisi *navadno* pesem, manj sugestivne in manj prepričljive kot tiste, v katerih sicer ni poetske ideologije, je pa v njih opazen pesniški rezultat. V katerih "so vedno odprte vse možnosti". Takih pesmi je v knjigi, na srečo, občutno več. V njih opeva kaotičen zbir mnogih protislovij v sebi in zunaj sebe ter jih poskuša uravnovežiti in harmonizirati s prozno teksturo pesmi specifične melodičnosti. Najpogosteje blagega in utišanega valovanja glasbe besed, pod površino katere se skriva in odkriva orkansko vzburkan preplet medsebojno oddaljenih prostorov in časov, resničnosti in domišljije, pesnikovega vsakdanjika in njegovih sanj, in kjer je navzoče močno, predvsem ljubezensko hrepenenje, hrepenenje po ženski, "ki je kot magnetno polje"; tako želi, če že ne obvladati, pa vsaj ukrotiti surovo kaotično in kakofonično resničnost.

Novaković v eni izmed pesmi sam o sebi pravi: "včasih sem napet kot struna, včasih vibriram in valovim". Na njegovo predanost zvoku in zvočnosti ne kaže le naslov njegove pesmi *Melodija*, v njegovih pesmih namreč orkestrirajo zvoki mnogih glasbenih instrumentov, ki jih omenja. Violina, pozavna, fagot, kontrabas ... in predvsem klavir, ki je v njegovih pesmih največkrat navzoč. Kot da se z njim, po eni strani, *razbija površina tišine in prebija gladina molka*, po drugi pa *prilagaja bitje srca ritmu jazza*. Bluesa. Undergroundovske glasbe. Z njim odgovarja na "trušč velemestnega življenja" in *vsesplošno deliričnost*. Ena izmed njegovih pesmi ima – ne brez globljega razloga – naslov *Klavirski koncert*. Sklene jo z besedami: "ne zmorem pa / upesniti tebe in

tvojih prstov, ki igrajo Rahmaninova". S tem odkriva njo, v mnogih pesmih navzočo, a neimenovano, ki ga *zapeljuje* z omamljajočimi zvoki klavirja. Zanj *oblikuje melodijo* svoje pesmi, s katero odgovarja na njeno *zapeljevanje*. Kot da je s pesmijo mogoče uloviti neobstoječe, obstoječe pa se ji izmakne. Kajti bivanje ostaja ena največjih neznank. To pa je samo eno izmed mnogih protislovij življenja, nakazanih v njegovih verzih. Ti postajajo, z učinkovitimi poantami pesmi, register mnogih razhajanj in spajanj nasprotij. Tako bo, med drugim, rekel o sebi, da je "resničen ali izmišljen", "najmanjši in največji", "strašansko velik in pošastno majhen", "grešnik in svetnik" oziroma "Romeo in Julija v eni osebi" ... Naslov enega izmed ciklov pesmi *Akvarel v d-molu* pa poudarja sintetične značilnosti njegove poezije, v kateri se podobno spajata ne samo slikarstvo in glasba, temveč vidno in slušno nasploh in ki nastaja le s čarovnijo pesniškega jezika. O tej vrsti čaravnije govorijo tudi sklepni verzi pesmi *Iskanje*: "en sam pogled iščem, pogled, ki je skrivnosten, ki omami in / očara, ki presune in šokira, ki dvigne s tal, takšen pogled / iščem, ki za trenutek pričara večnost."

In to, kar išče, v svojih najbolj uspešnih pesmih tudi najde. Z njimi namreč, sam *zapeljan*, *zapelje* tudi bralca knjige *Zapeljevanje*. Njen naslov moramo razumeti večpomensko.

Zdi se, da to vsestransko *zapeljevanje*, pa tudi samozapeljevanje in speljevanje v prostore, ki jih ustvarja samo *magija besed*, začenja že pred prvo pesmijo v knjigi in ga ne končuje z zadnjo. V pesem *Stopinje* nas uvajajo verzi: "Stopinje se odpirajo pred menoj, ženska, stopinje, ki jim / ne vidim ne konca ne kraja ...", ki kažejo na to, da je pot njegovega *hrepenenja* za žensko in tudi pesniškega iskanja brezkončna. Nadaljuje pa se z verzi: "Stopinje, ki jim sledim kot bojevnik, ki celo življenje lovi / enega samega mogočnega jelena in se ob srečanju z njim povsem / spremeni, kot da bi se ponovno rodil, stopinje so, ki jim sledim, / v neznano jim sledim, ženska, in čakam, da me bodo privedle do / nekih drugih stopinj, tistih stopinj, ki jim mogoče ti slediš," ki govorijo o doslednosti iskanja v začaranem življenjskem krogu, ki se množi v neštetih odslikavah, a hkrati tudi o spremenljivosti tistega, ki išče, in tistega, kogar oziroma kar išče. Skratka, da se vse spreminja. Kajti pesnika – tako pravi v zadnji pesmi v knjigi z naslovom *Na koncu*, ki jo končuje odprtost, naznačena s tremi pikicami – mamijo stvari,

ki "vedno napovedujejo spremembe". In kot da smo vso knjigo navzoči v avtorjevi alkimistični seansi, ki je mogoča samo v poeziji: spreminjati se, a pri tem ostati isti. Tako lahko pesniku ne le odpustimo nekatere nedoslednosti in protislovja znotraj knjige, temveč jih sprejmemo kot pesniško doslednost v nedoslednosti.

V knjigi *Zapeljevanje* prevladuje sogovorniška intonacija, *zapeljiva* sama po sebi. Predvsem nagovarjanje ženske, a hkrati tudi samogovor oziroma nagovor bralca, natančneje, poslušalca. Kajti če ne vseh, bi vsaj večji del Novakovičevih pesmi lahko imenovali govorna, celo estradna poezija. Takšna, ki na emitirane impulze specifične duhovitosti ali atraktivne nenavadnosti, in nekoliko tudi šokantnosti, z razlogom pričakuje poslušalčev neposredni odziv. Emocionalni stik, ki ga najpogosteje vzpostavlja čudenje. Naj gre za odobravanje ali neodobravanje. Ne pa takšna poezija, katere pomeni in jezikovne vrednosti se izčrpavajo na tej prvi, površinski, plakadni plasti. Kajti v sebi združuje lastnosti tako estradne poezije, namenjene govorjenju in poslušanju, ki jo danes v Sloveniji srečamo le redko, takšno, ki jo goji, recimo, Ivo Volarič – Feo, in poezijo, namenjeno predvsem branju. Po eni strani torej poezijo, namenjeno manjši ali večji skupini in javnemu prostoru, po drugi strani pa posamezniku in njegovi intimi. Ta dvosmernost dela bipolarno ne zgolj njeno zunanost, temveč tudi notranost. V sebi, v svojih gornjih in spodnjih plasteh, namreč združuje karakteristike megapolisne asfaltne džungle in puščavske samotnosti celo sredi mestnega mravljišča. Vrveža in hrupa, osame in tišine. Masa in posamezniki, ki naredijo množico, ki zna biti prav tako osamljena, v Novakovičevi poeziji niso neposredno konfrontirani. Njihov konflikt je celo najočitnejši prav v pesmih, v katerih se zrcali naš čas, kjer se odslikuje sama vase zaljubljena slika naše dobe. V njih so registrirani statusni simboli generacije, ki se v letih presežka energije, tako kot vsaka prejšnja, čeprav drugače, v iskanju identitete prepusti kolektivizmu. V tem primeru ne ideologije, temveč glasbe, čeprav je tudi glasba, pa naj bo to čutiti ali ne, pogosto tudi ideologizirana. In z ideologijo omamlja. In ustvarja, tako kot vsak, ne samo verski, idejni opij, armado zasvojenec. Kot je, na primer, tudi "hipnotizirana množica na rock koncertih". S poudarjenim naglašanjem generacijskega duha in s predimenzioniranjem prepoznavnega znamenja urbane sodobnosti jih Novaković hkrati tudi

ironizira. Še posebno v pesmih, v katerih se pesnik enači z najpopularnejšimi in najbolj priljubljenimi in s tem tudi najbolj vplivnimi estradnimi in medijskimi osebnostmi. V katerih se dviguje do skrajnih višin najsvetlejših zvezd v ozvezdju izbrancev in ljubljencev množic. Ki so predmet nekritičnega občudovanja in delirične idolatrije ne le mladih in so izdelki sodobnega trženja in tržnega dobičkarstva. Poudarjajoč s tem, bolj kot bi bilo to mogoče z neposredno kritiko družbe in časa, v katerem živimo, marginalizirani položaj pesnika. In s tem razvrednotenje duhovnih vrednot.

Vendar je pesniško najmočnejši in najsugestivnejši, ko *ponika globoko v notranjost* ter spoznava in izreka zapletenost svoje in s tem tudi človekove narave nasploh. Ali pa ko v njem, prepričanem, da je življenje "fantastično potovanje, ki se konča na robu neskončnosti", prevlada zavest, da – kot pravi v pesmi *Delirični utrip 1* – "v meni sta sončna in senčna stran človeštva". Ko je njegov svet "najmanjši in največji obenem". To pa se največkrat dogaja pri pesniškem vračanju v otroštvo ali pri predajanju ljubezni, po kateri hrepeni. Oboje, in to skupaj, najpogosteje srečamo v njegovih ljubezenskih pesmih. V pesmih, posvečenih ženski, "ki je kot magnetno polje". Po kateri hrepeni in jo išče. Te pesmi imajo najpogosteje imaginativno večdimenzionalnost in ne redko tudi nekaj borgesovske fantastičnosti. Tako v občutenju svoje dvojnosti kot tudi v negotovosti, kaj je privid in kaj ni. Tako da ostane brez zanesljivega odgovora ne le njegovo vprašanje o ženski: "Ali jaz živim v njenih sanjah ali ona v mojih?", temveč tudi vsak drug poskus razreševanja ugank življenja, ki tako ostaja trajna neznanka. Toda če lahko posplošimo, v poeziji gre vedno za srečavanje s skrivnostnim čudežem življenja ter za klic ter izziv večnosti, ki nenehno in nezadržno *zapeljuje* našo človeško trenutnost.

(Prevedla **Barbara Šubert**)

ROBNI ZAPISI

Erich Ballinger: OBRAČUN NA LEDENIKU. Kriminalka iz kamene dobe. Prevedel Marjan Krušič. Mladinska knjiga, Ljubljana 1996 (Knjižnica Sinjega galeba). Vznemirljiva najdba Pratirolca v Oetztalskih Alpah pred petimi leti je razburkala ne le domišljijo arheologov in antropologov, ampak tudi pisatelja Ericha Ballingerja (za svoje delo je prejel avstrijsko nagrado za mladinsko književnost). Žanrska oznaka njegove pripovedi je najbrž bolj komercialne narave, čeprav shematično sicer združljiva z zapletom, okrog katerega nastaja zgodba o "Oetziju". Klišejsko kriminalno shemo (umor prastare plemenske prerokinje, zasledovanje morilca, spopad na življenje in smrt, dokazovanje nedolžnosti) *Obračun* torej ohranja, vendar jo kontekst prekvalificira v zahtevnejšo etično-religiozno, z mitskim nadihom oplemeniteno problematiko neke usodne in nadhistorične eksistencialne stiske samotneža, ki hoče ostati pravičen do drugih in do sebe. Ta globlja razsežnost pripovedi je vraščena v sicer domišljijsko izrisano, vendar arheološkim odkritjem ustrezno začrtano okolje, način življenja in verovanja izpred pet tisoč let. Ballinger je zadel v črno tudi z izbiro sloga, ki je v oči bijoče oklešččen, skop, osredotočen na bistveno in, skoraj bi rekli, ustrezen predstavno-miselnemu svetu človeka iz tedanjega časa, ki kljub inteligenci in razvitemu etosu še ni utegnil vzpostaviti prožne retorične večsmiselnosti sodobne govorice. Skoraj ritmiziran, sintaktično in leksikalno okrnjen jezik "primitivne" misli skupaj z avtorjevimi ilustracijami in enciklopedičnim dodanim arheološkim zarisom tedanjega sveta pomeni še eno mikavno plat te, že same na sebi privlačne pripovedi. (Vanessa Matajč)

Andrej Blatnik: GLEDANJE ČEZ RAMO. Komentarji kulturnih vsakdanjosti. Aleph, Ljubljana 1996. Komentarji, ki jih je Blatnik v letih 1992-1995 priobčeval v Republiki, letijo na aktualne dogodke mučnega razmerja med državo in kulturo, na kulturne spremembe manj ali pa bolj usodnih razsežnosti v današnjih, glede na prejšnje stanje očitno predrugačenih socialnopolitičnih, ekonomskih in tako tudi kulturniških razmerah. Blatnik kot obveščen, v državno-kulturniških institucijah sodelujoč, pa tudi kot spontan in senzibilen opazovalec prepoznava paradokse in nesmisle, ki nastajajo v tem okviru naše in mednarodne družbe. Njegov "minimalizem" nekako metonimično sugerira širšo celoto sodobne kulturne paradigme in kljub nenehni distancirani ironiji, brez agitatorskih poskusov izboljšave, nakazuje praktične rešitve problemov. (Vanesa Matajč)

Tadej Čater: KRAMLJANJA Z NESRAMNO DEKLICO. Mondena, Grosuplje 1995 (Esprit slovene). Čatrova kramljanja so javnosti v zadnjih petih letih predstavila različna množična glasila, odziv pa je bil različen. Sedemtrideset zelo kratkih besedil, bolj krokijev kot kaj drugega, cinično, ironično, sarkastično interpretira, ne tako redko pa samo registrira in humorizira dejstva ali aktualne dogodke konfliktnega in največkrat slabega sodelovanja med kulturo, institucionalizirano kulturo ter neradodarno ali nepremišljeno radodarno državo. Čater ilustrira paradoksalnost teh razmerij na Slovenskem, čeprav včasih prepavšalno in brez globlje refleksije. Duhovitosti mu ne gre odrekati, vendar ga ta včasih pretirano oddalji od obravnavanih tem v samozadostnost. Njegove sicer prenikave zaznave skorajda niso kulturološki komentarji, ampak bolj subjektivno-opazovalsko početje, kolikor niso samo fragmentarne retorične humoreske. (Vasja Linzner)

Johann Wolfgang Goethe: FAUST I, II (odlomki). Izbral, prevedel in spremno besedo k I. delu napisal Božo Vodušek, odlomke II. dela izbrala in prevedla Erika Vouk, spremno besedo napisala Irena Samide. Mladinska knjiga, Ljubljana 1996 (Klasiki Kondorja). Eno najpomembnejših klasičnih del svetovne književnosti smo pravkar dobili v obsežnejšem, čeprav žal še vedno ne v popolnem prevodu. In četudi

je prevajalka (drugega dela Fausta) vestno povzela vsebino izpuščenih odlomkov, za vsaj približno natančen vpogled v Fausta tako okrnjen prevod ne more biti dovolj, zlasti za bralce, ki nemščino morda celo zelo dobro govorijo, vendar jim virtuoznost faustovske nemščine ne dopušča, da bi pokukali pod vsako tančino tega, skromno rečeno, večpomenskega besedila. Torej nas nova edicija pušča le na pol potešene. In zdaj k besedilu: Goethe je ta – že dolgo pravzaprav mit – stkal okoli historično resničnega alkimista, zdravilarja, hipnotizerja ..., znane kontroverzne osebnosti z začetka 16. stoletja, pisati pa ga je začel pri triindvajsetih in zapečatil pri svojih dvainosemdesetih letih. Prava sreča, da ga je dokončal, sicer bi se množica interpretov med sabo prepričevala, da je avtor gotovo mislil tako kot oni, le da mu je končno overovitev "edine prave" interpretacije, sklep teksta, preprečila smrt. Tako pa imamo pred sabo zagato: tekst je avtorsko izpisan do konca, dotlej pa je zbudil več kot devet tisoč naslovov raznih preučevanj (kot navaja Irena Samide). In – tudi Goetheju ni bilo do tega, da bi začel razlagati "idejo" Fausta. In – skeptičen je bil do uprizarjanja te tragedije v petih dejanjih (morda, ker pač vsaka uprizoritev evocira le nekatere, ne pa vseh vidikov tako večdimenzionalnega besedila). In – takoj po njegovi smrti, ko je Faust izšel, je vznejevoljil (to pa je za pozna Goethejeva dela značilno!) tako razsvetljensko misleče kot katoliške konzervativce, romantike in protestante ... saj v Faustu preprosto ni nedvoumne naklonjenosti nobenemu izmed naštetih nazorov. Tako da mora pošten interpret (tudi danes) priznati nemoč ali zgolj delno ustreznost vsakršne interpretacije Fausta. Gotovo, če v delu iščemo alegoriko, jo bomo našli. Pa tudi kakšno drugačno. Faustovo popotovanje skozi tri tisočletja, različne prostore najvznemirljivejših človeških izkušenj in končno v čisto poduhovljenje jih omogoča. To je le skromen argument za dejstvo, da je to dramsko strukturirano besedilo prizmatičen simbol, ki evocira morda neskončno število odbleskov – pomenov. Irena Samide se odloča za shematično interpretacijo po praprvinah, ki "alkimistično" prevladujejo v posameznem dejanju, vendar je bolj prepričljiva tista najbolj skopa prepoznavna, po kateri Faust pomeni univerzalnega posameznika s tragično slo po absolutnem spoznanju, svobodi, prestopu človeških mej. (Vanesa Matajč)

HERMETIZEM. Poligrafi 1/1-2. Uredil Igor Škamperle. Nova revija, Ljubljana 1996. Izšla je nova revija Poligrafi, sad skupnega prizadevanja Društva za primerjalno religiologijo kot izdajatelja in Nove revije kot založnice. Namenjena je religiologiji, mitologiji in filozofiji in naj bi izhajala četrtletno; njen glavni urednik je Marko Uršič. Prva (dvojna) številka je tematska: sestavljena je iz prispevkov nekaterih domačih piscev in tujih izvedencev o tistem vrstno izredno težko opredeljivem pojavu, ki je po Hermesu Trismegistu, legendarnem začetniku starodavnega izročila, dobil ime hermetizem. *Corpus hermeticum*, najstarejša zbirka hermetičnih spisov, namreč združuje filozofske, religijske, magijske in prvine starodavnih "znanosti", kar velja tudi za hermetično izročilo, ki iz njega izhaja. Hermetizem je trd, skoraj neprodušno zaprt oreh za filologijo. Ne samo da na tekstni ravni združuje filozofsko razpravo z molitevno priprošnjo in čarovnim obrazcem, pa tudi z astrologijo, astrološko medicino, alikimijo ter fragmenti iz astronomije, fizike, psihologije in embriologije, ampak tudi na zunajtekstni ravni, v svojih začetkih, naposled ostane nedostopen. Geneza prvih hermetičnih spisov ni jasna do kraja: zapisani so bili v grščini, in sicer najverjetneje v 2. in 3. stoletju po Kristusu, a kako daleč sežejo njihove korenine v antiko in predantični čas, ni mogoče preveriti. Prav tako ni mogoče razjasniti, kdo so bili njihovi avtorji, ali egipčanski svečeniki iz faraonskih časov ali Grki, ki so se naselili v Egiptu po Aleksandrovem zavojevanju. Niti ni mogoče z gotovostjo določiti njihovih prvotnih bralcev, ali so to bili pripadniki davnih religiozних bratovščin ali pa utrjeni poznoantični izobraženci, željni vsakršne soteriologije po zatonu klasične grške filozofije. Nerešljivost vseh teh filoloških vprašanj seveda utegne biti nadležna za vsakogar, ki želi s hermetizmom povečati svojo vednost, razširiti svojo "historično zavest" na mejna področja duha. Kaj pa, če nam pri tej stvari ne gre za arhiviranje, ki izvira iz posamezniške radovednosti, niti za neprimerno bolj stremljivo arhiviranje, ki hoče spraviti novo disciplino v vednostni arhiv slovenstva? Če beremo te spise tako, da ohranjamo pogled uprt v sedanost in si pri tem skušamo prisvojiti to, kar nas v njih zadeva, gledano iz naše sedanosti, še zdaleč ni zanimivo vse po vrsti. Ni vznemirljivo, recimo, astrološko naštevanje in opisovanje "dekad" in

"hiš", sploh nobena "znanstvena" genealogija. Nasprotno: v času, v katerem se misel odvrta od ontologizacije bivajočega, ki je strojila na Zahodu merodajno, filozofsko metafiziko, in hkrati išče v različne transontološke zasnutke, lahko našo pozornost ravni časa odgovorno pritegne predvsem to, kako se v hermetizmu povezujeta ontološko in transontološko. To pa sta, v hermetičnem jeziku rečeno, kozmos in nede-miurški, "prvi" Bog. (Vid Snoj)

Volker Klotz: ZAPRTA IN ODPRTA FORMA V DRAMI. Prevedla Mojca Kranjc, Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, zv. 121., Ljubljana 1996. Prevod tri ducate let starega temeljnega in zdaj že učbeniškega dela o dveh idealno-tipičnih tendencah drame, ki sta ahistorična in v vsaki dobi kohabitirata, je – kot se za uspešnico spodobi – opremljen s predgovorom in avtorjevim komentarjem dela s tridesetletne distance. Potem v ločenih polovicah analizira glavne elemente zaprte in odprte drame, dejanje, čas, prostor, jezik, kompozicijo, osebe, predvsem na primerih iz Goetheja, Schillerja in Racina za zaprto in Wedekinda, Brechta in Lenza za odprto različico. Klotz se sicer oprime statičnih metod literarne znanosti in ne širi ugotovitev na stanje subjektivitete in sveta, ki izhaja iz tipologije, vendar je njegovo delo živahno, razgibano, kljub nenehnemu zajemanju iz referenčne malhe zelo berljivo – v slovenščini tudi po zaslugi gibčnega prevoda. Gre skratka za dragocen vademekum vsem, ki se bodo praktično in teoretično lotevali dram, in za dober primer uspešne in uporabne literarne študije. (Matej Bogataj)

Dean Komel: RAZPRTOST PREBIVANJA: o razmejivni hermenev-tične fenomenologije in filozofske antropologije. Nova revija, Ljubljana 1996 (Zbirka Phainomena). Laičnega bralca, ki bi ga k branju pritegnila svojevrstna "poetičnost" naslova, bo morda odbila že kar strašljiva "strokovnost" podnaslova. Zato je treba takoj na začetku poudariti, da namen knjige nikakor ni klasifikacijsko dlakocepstvo: v *Razprtosti prebivanja* (ki je namenjena bralcu, seznanjenemu vsaj s temeljno Heideggrovo problematiko in postavkami) hoče Komel prek soočenja Heideggrove misli s filozofsko antropologijo natančneje osvet-

liti prav Heideggrovo mišljenje biti v vsej njegovi globini in radikalnosti in tako nadaljuje linijo svojega odličnega knjižnega prvenca *Fenomenologija in vprašanje biti* (1993). Posebno pomembno je, da za Komela – kot že za Heideggra – filozofska antropologija ni le ena izmed mnogih filozofskih smeri, ampak je izraz in posledica antropološkega in antropocentričnega izvora celotne zahodne filozofije, natančneje, metafizike. Zato Komel obravnava ne le filozofsko antropologijo v ožjem pomenu, ampak zastavi knjigo precej širše; knjiga tako ni enotna razprava o neki problematiki z jasno razvidno rdečo nitjo, ampak vsako poglavje obravnava drug problem (to je seveda posledica dejstva, da gre za prirejeno doktorsko disertacijo): Schelerjeva in Léwithova kritika Heideggra, filozofska antropologija pri Kantu, "antropologija" in antropocentričnost pri Platonu – vse do zgoščene obnove *Biti in časa*. Posebej bi poudaril razlago razmeroma manj znanih Heideggrovih predavanj v zimskem semestru 1929/30 *Temeljni pojmi metafizike. Svet-končnost-samotnost* (12. in 13. poglavje), ki so zelo sugestivno in pomembno dopolnilo problematike *Biti in časa* ter se zlasti z obravnavo eksistencialnega dolgčasa neposredno lotevajo vsakdanje (dobesedno) "eksistencialne izkušnje". Kot je torej razvidno iz heterogene tematike, Komel v *Razprtosti prebivanja* predvsem razpira probleme; ne gre mu za postavljanje dokončnih rešitev, ampak prej za pravilno postavljanje vprašanj. Kot pa se lahko poučimo v knjigi, je Heidegger dejal (v sicer razvpitem rektorskem govoru leta 1933), da zlasti danes vpraševanje "ni več zgolj premostljiva predstopnja k odgovoru, vpraševanje samo postane najvišja oblika vedenja". (*Razprtost prebivanja*, str. 152) (Samo Kutoš)

Emmanuel Lévinas: SMRT IN ČAS. Prevedla Valentina Hribar. Nova revija, Ljubljana 1996 (Zbirka Phainomena). *Smrt in čas* je prvi slovenski knjižni prevod Emmanuela Lévinasa (1906-1995), francoskega filozofa judovskega rodu, ki je bil v dveh pomenih vse življenje zaznamovan z Martinom Heideggrom. Prvič ("pozitivno"), z njegovo filozofijo, in drugič ("negativno"), z njegovim nacističnim delovanjem (zlasti seveda z rektoratom leta 1933), ki ga Lévinas ni mogel nikoli preboleti. Zato je vse njegovo mišljenje poskus ohranjanja

temeljnih postavk Heideggrove misli ob hkratnem poskusu preseganja (zelo preprosto in pogojno povedano, seveda) njegove nekako "egoistično" naravnane filozofije, osredičene na (vselej-zgolj-moja) tubit, v "altruistično", "etično" mišljenje Drugega, za katerega sem vedno odgovoren (s stališča Lévinasove "obsedenosti" s Heideggrom zazveni precej avtoironično naslov enega izmed predavanj v *Smrti in času*: "Obvezen prehod: Heidegger"). Smrt in čas je naslov cikla kratkih predavanj iz študijskega leta 1975/76, v katerih se je Lévinas vrnil k obravnavi in preinterpretaciji smrti v *Biti in času*, kjer se smrt dojema kot spet-zgolj-moja "možnost svoje nemožnosti", ki sklepa horizont možnosti moje tubiti kot biti-v-svetu in je hkrati izvor časovnosti; temu pojmovanju skuša odgovarjati z različnimi pojmovanji smrti/ničja in časa nekaterih najeminentnejših imen evropske filozofije: Aristotela, Kanta, Hegla, nepogrešljivega Bergsona, Blocha itn. V zadnjih predavanjih pa nakaže izhod iz tubitnostnega "avtističnega" pojmovanja smrti s prizadetostjo nad smrtjo drugega, ki me vselej bolj prizadene kot moja smrt. Čeprav je Lévinas nedvomno zaslužen za nenehno opozarjanje na razmerje med (heideggrovsko) ontologijo in etiko, se mi osebno *Smrt in čas* zdi bolj nekakšna "zbirka mnenj" velikih filozofskih imen kot pa koherentna in ostra obdelava tega zelo delikatnega vprašanja, ki tako obdelavo nedvomno zahteva. (Samo Kutoš)

Josip Murn: TOPOL SAMUJOČI. Izbrane pesmi. Izbral, uredil in študijo napisal Dušan Pirjevec. Mladinska knjiga, Ljubljana 1996. (Klasiki Kondorja) Ponatis Pirjevčevega izbora poleg glavnine, torej neposredne govornice klasika slovenske moderne, uokvirjata prva ter ena bolj zadnjih, sodobnejših interpretacij Murnove poezije. Prva je esej, delo Murnovega prijatelja Ivana Prijatelja, uvod v posthumno izdajo Murnovih *Pesmi in romanc*. Poleg (idealizirane) biografije, postavitve pesnika v sodobni kontekst in potencialnih vplivov je Prijatelj v tem eseju zapisal tisto najosnovnejšo, a ne le za Murna, temveč za vse poete (neo)romantične usmeritve veljavno prepoznavno točko konflikta med stvarnostjo in idealom. Kakor drugi interpreti se mu ni mogel izogniti tudi Pirjevec, ki je v svoji študiji iz leta '67 preučil ta konflikt

predvsem v dveh izmed – od J. Mahniča "prevzetih" – sklopov Murnove poezije: v t. i. kmečki in razpoloženski liriki. Pirjevčev sklep, z njim se, kolikor nam je znano, strinjajo tudi naj sodobnejši Murnovi interpreti, je prepoznavna notranje (idejne) protislovnosti njegovih pesmi, po Pirjevcu: "igriva govorica tragične resnice o človeku". Tragika, romantični in že ne več romantični konflikt je tokrat znotraj subjekta, ki je nestalen in v sporu s seboj, ker ne doume svojega smisla, ker bega za povsem neznanim idealom. Pirjavec iz tega sklepa izpelje tezo, da je liričnost mogoča, le če (neuresničljiv) ideal prepoznaven obstaja, pomanjkanje te prepoznavnosti pa naj bi pri Murnu vodilo k občasni lirični neizdelanosti in prehajanju k epičnosti. Murnova poezija je seveda vselej zaželen ponatis, spremni študiji pa to Kondorjevo edicijo še požlahtnita. (Vanesa Matajč)

Rado Murnik: LEPI JANIČAR. Spremnno besedo napisal Iztok Ilich. Mladinska knjiga, Ljubljana 1996 (Zbirka Domen). Murnikova zgodovinska povest, seveda ponatis besedila, ki ga je Murnik priobčeval v Ljubljanskem zvonu 1911-1913, je najprej nosila naslov, ki je bolj kot današnji spodbujal romantično (ali tudi plehko) domišljijo: Hči grofa Blagaja. Samo besedilo pa je prej scottovsko romantično kot ceneno in s svojo dogodkovno živopisnostjo ter deloma zgodovinsko dokumentarnostjo lahko prevzame tudi ne preveč zahtevnega odraslega bralca, čeprav je v prvi vrsti mladinsko branje. Res je, da je mlajšim slovenskim bralcem na voljo prav malo izvirnega leposlovja iz naše bolj oddaljene zgodovine in še to, kar je dostopno, je razen Malovega "romanja" skozi kranjsko preteklost starejšega izvora. Zato je ponatis Murnikove povesti vsaj z vidika prvih otroških razgledov po drugih časih dokaj umesten: podobe slovenskega plemiškega življenja, srednjeveške Ljubljane in turških vpadov na naš teritorij so zgodovinsko kar kredibilne. Obenem je zgodba o ugrabitvi grofove hčere, njenem neprostovoljnem romanju s cigani po svetu ter o obetavnih začetkih njene janičarske kariere dramatično napeta in polna pustolovščin, tako lahko osvoji dvanajst-, trinajstletnike, ki naj bi bili po pedagoških mnenjih menda privrženci pustolovske literature. Vsekakor je ta ponatis

dobrodošla alternativa inteligenco podcenjujočim knjižnim izdelkom tipa zbirke "Časovni stroj". (Vasja Linzner)

Flann O'Brien : TRETJI POLICAJ. Prevod in spremna beseda **Andrej Skubic.** Cankarjeva založba (Zbirka XX.stoletje), Ljubljana 1996. O'Brien je pri nas scela, zunaj pa je bil dokaj neznan pisec in bi tak tudi ostal, če ne bi vsak čas ustvarjal svojih predhodnikov in so ga tako zelo na silo naredili za metafikcionista, tudi pisec slovenske spremne besede, ki potem spregovori še o nekakšni etiki in humorju, kar naj bi ga sploh dvignilo nad. Sicer pa gre za totalna odštekan zaciklan, in to je speljano zelo učinkovito in je glavni trik, roman – zelo zelo od daleč spominja na mešanico pikaresknega romana in fantastične trde kriminalke, v katero se na velika vrata vmeša boj za dušo, torej moralka – ki se dogaja v močno zažveplanem, pa ne industrijsko zasvinjanem okolju, kar nudi obilo priložnosti za humor, tipično irsko mračnijaško obarvan, za bohotenje vsakršne domišljije, premeščanja običajnih družbenih vlog, pa tudi za apokrifno citiranje. Tretji policaj zna biti zelo zabavno čtivo, če padeš not v njegov direkten, robot irski humor, če ne, se pa malo potegne. (Matej Bogataj)

Janez Rotar: SLOVENŠČINA IN SLOVENSTVO. Založba Obzorja, Maribor 1996. Rotarjeva knjiga združuje že publicirane refleksije o vprašanih, ki so bila sicer bolj žgoča med slovensko osamosvojitvijo, vendar tudi danes vsaj s temeljnimi tezami ohranjajo aktualnost: gre za problem statusa "naravne vrednote" jezika v institucijah ali vsakdanji rabi, za problem njegove potencialne podreditve drugemu, tujemu jeziku iz "umetne", državno-politične, ekonomske ali nacionalistične ideološke pobude. Ker se ta problematika pojavlja kot konstanta slovenskega zgodovinskega dogajanja, Rotarjeva esejistika ne učinkuje kot anahronizem, čeprav memoarski zapis avtorjevih osebnih izkušenj in političnozgodovinska argumentacija esejev segata v polpreteklo zgodovino in ilustrirata nacionalno oziroma jezikovno ogroženost s primeri, ki segajo na začetek integralizma v Kraljevini SHS, torej v leto 1913. V nadaljevanju Rotar analizira vzroke razpada naše bivše domovine s stališča,

da je bila politična enotnost nezdržljiva z načrtovano nacionalno in kulturno enotnostjo. Dogajanje razpada včasih zaznamuje zelo emocionalen slog, ki z nenadnimi preskoki iz zgodovinske deskripcije v osebno izkušnjo kdaj pa kdaj pretrga notranjo koherentnost in sistematičnost Rotarjeve esejistike. (Vasja Linzner)

RADIO SLOVENIJA

UREDNIŠTVO OTROŠKIH IN MLADINSKIH ODDAJ

V poletni programski shemi 1996 bo uredništvo otroških in mladinskih oddaj Radia Slovenija ponovilo najtehtnejše oddaje ZGODNJA DELA minule sezone, in sicer ob sobotah na III. programu ob 14.05. K poslušanju vabimo vse mlade ustvarjalke in ustvarjalce in sploh ljubiteljice in ljubitelje literature. Oddajo vodi kritik Mitja Čander, poslušalni red pa je takle:

- 29. junija poezija **Jake Koširja**, interpretira jo Gašper Tič;
- 6. junija kratka proza **Maje Jančič**, interpretira jo Darja Reichman;
- 13. julija kratka proza **Denisa Simčiča**, interpretira jo Judita Zidar;
- 20. julija kratka proza **Iztoka Stražarja Vrhovca**, interpretirajo jo Gojmir Lešnjak, Tone Gogala, Iztok Valič in Stanislava Bonisegna;
- 27. julija kratka proza **Alenke Kompare**, interpretira jo Maja Sever;
- 3. avgusta kratka proza **Milana Petka**, interpretira jo Zvezdana Mlakar;
- 10. avgusta kratka proza **Suzane Tratnik**, interpretira jo Judita Zidar;
- 17. avgusta kratka proza **Lucije Zelič Stepančič**, interpretira jo Darja Reichman;
- 24. avgusta poezija **Gregorja Podlogarja**, interpretira jo Aleš Valič, in
- 31. avgusta proza in poezija **Mateje Perpar**, interpretira ju Veronika Drolc.

Vabljeni k poslušanju, poleg tega pa vas tudi vabimo, da pošljete svoje literarne izdelke za oddajo ZGODNJA DELA, in to na naslov: ZGODNJA DELA, Radio Slovenija, 1550 Ljubljana.

LITERATURA

Mesečnik za književnost

Julij-Avgust 1996, št. 61-62, letnik VIII

Glavni urednik: Tomo Virk

Odgovorni urednik: Matevž Kos

Uredniški odbor: Andrej Blatnik, Matej Bogataj, Igor Bratož, Aleš Debeljak, Milan Dekleva, Marko Juvan, Samo Kutoš, Ženja Leiler, Vanesa Mataje, Lela B. Njatin, Darja Pavlič, Vid Sagadin, Vid Snoj, Jani Virk, Uroš Zupan

Lektorica: Tinka Kos

Oblikovalec: Pavle Učakar

Naslov uredništva: Gosposka 10/1, 61000 Ljubljana

Uradne ure: torek od 20. do 21. ure na uredništvu

Izdajatelj: Literarno-umetniško društvo Literatura, Gosposka 10/1, 61000 Ljubljana

Žiro račun: 50100-678-46647

Založnik: Založba Mihelač

Naročila in reklamacije: Založba Mihelač, Rožna dolina c. XV/18, 61000 Ljubljana; tel. 061/1234-829

Polletna naročnina: s prometnim davkom 2100 SIT, za tujino dvojno

Cena te številke: 840 SIT

Grafična priprava: T@V, Ljubljana

Tisk: Tiskarna Tone Tomšič, Ljubljana

Revijo denarno podpira Ministrstvo za kulturo RS

Po mnenju Ministrstva za kulturo 415-428/92 mb z dne 11. 6. 1992 šteje revija LITERATURA med proizvode, za katere se plačuje petodstotni davek od prometa proizvodov.