

LITERATURA

IZ SODOBNE FRANCOŠKE POEZIJE

NOVA ŠPANSKA POEZIJA

ESEJI

Tomo Virk: Rošlin in Verjanko ali Mlada slovenska proza

Boštjan M. Zupančič: Družba in pravnost

Aleš Debeljak: Družbena razsežnost računalnikov

Cristopher Lasch: Estetika minimalistov

ŠOLA KREATIVNEGA PISANJA

o pisanju zgodb

1988

4



2 P0 549/91

Poezija

- 3 *Tomaž Salamun*: Rojstvo pesnika
 8 *Ciril Bergles*: Pesnik v Benetkah
 16 *Nina Šuštaršič*: Uvertura v arhitekturo
 25 *Rade Krstić*: Deset tragiških sonetov
 30 *Jani Virk*: Pesmi

Proza

- 34 *Andrej Morovič*: Fellato bellicoso
 49 *Igor Zabel*: Iz materialov za točko izginitev
 53 *Jan Zorec*: Poroka in pogreb
 60 *Ines Cergol Bavčar*: Heptagon
 67 *Milan Vincetič*: Besedna analiza

Iz sodobne francoske poezije

- 71 *Evgene Guillevic / Jean-Claude Renard / Jean Mambrino /
 Andre du Bouchet / Michel Deguy / Jacques Roubaud /
 Jacques Reda / Emmanuel Hocquard / Marc Cholodenko*

Nova španska poezija

- 107 *Julio Llamares / Jose Gutierrez / Luis Garcia Montero / Blanca
 Andrev / Illan Paesa / Leopold Alas / Jorge Reichmann*

Yugoslavica

- 157 *Tomislav Longinović*: Zgodbe

Enciklopedija živih

- 171 *Tomo Virk*: Rošlin in Verjanko ali Mlada slovenska proza
 186 *Jani Virk*: V novi paradigmi več delov ali celota?
 197 *Tadej Zupančič*: Uvod v novo ameriško »fikcijo«

Patologija vsakdanjega življenja

- 214 *Boštjan M. Zupančič*: Družba in pravnost
 234 *Aleš Debeljak*: Družbena razsežnost računalnikov

Postmoderni dokumenti

- 246 *Cristopher Lasch*: Estetika minimalistov

Sola kreativnega pisanja

- 267 O pisanju zgodb

Front-line

- 274 *Krstić / Svetina / Mozetič / Kovič / Debeljak*

Uredništvo:

Esejistika: Vlasta Jalušič, Miha Kovač, Tomaž Mastnak, Iztok Saksida, Marcel Štefančič, jr., Darko Štrajn, Zdenko Vrdlovec.

Literatura: Andrej Blatnik, Aleš Debeljak, Alojz Ihan, Milan Kleč, Luka Novak, Jaša Zlobec, Bojan Žmavc, Vid Snoj, Marko Juvan, Jani Virk

Razprave: Miran Božič, Mladen Dolar, Stojan Pelko, Rastko Močnik, Rado Riha, Braco Rotar, Slavoj Žižek.

Odgovorni in v. d. glavnega urednika: Slavoj Žižek

Tajnica uredništva: Alenka Zupančič

Svet revije: Andrej Blatnik, Aleš Debeljak, Mladen Dolar, Miha Kovač, Rastko Močnik, Luka Novak, Braco Rotar, Marko Uršič, Jože Vogrinc, Jaša Zlobec, Slavoj Žižek (delegati sodelavcev); Ciril Baškovič (predsednik), Milan Balažič, Pavle Gantar, Valentin Kalan, Dragica Korade, Duško Kos, Lev Kreft, Vladimir Kovačič, Mojmir Ocvirk (delegati širše družbene skupnosti).

Naslov uredništva: Ljubljana, Gosposka 10/1

Uradne ure: ponedeljek, od 13. do 15. ure; torek, od 20. ure (Literatura)

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

Letna naročnina: 25.000.— din, za tujino dvojno

Izdajatelj: RK ZSMS Ljubljana, Dalmatinova 4

Grafična priprava in tisk: Kočevski tisk, Kočevje

Naklada: 1300 izvodov

Cena te številke: 5000.— din

Revija denarno podpira Kulturna skupnost Slovenije.

Po sklepu Republiškega sekretariata za kulturo in prosveto št. 421-1/74, z dne 14. 3. 1974, je revija oproščena davka od prometa proizvodov.

POEZIJA

Tomaž Šalamun

Rojstvo pesnika

ORLU

Spomni se name, ko se ti
vrat povesi in zagledaš sonce.
Spomni se name, ko te bodo odklepali v modri
plamen.

Rum boš. Rum. Rum. Rum.
Od zvoka bodo bobnele breskve.
Do police jelen plava. Čez polico ne.
Vse ostane med ledeniki in blazinami.
V katakombah tudi likajo sipo z
likalniki, da bi se naredil
prostor za nove duše v nišah.

Šrapneli so. Spomni se gesla:
ščite bomo potokli s peresniki in jih zmleli,
vsi smo mehki plašči.
Samo nitka reže. Krivica. Kot torto.
Plamen nas kuri v kroglice in žge.
Najbolj prežgano plava.
Tanka, tanka, utripa in tanka.
V borbi s Huni sem pozabil vse.
Zgubil sem se, razen zate,
mehko rdeče srce, ki klokotaš kot njiva in voz,
ki te mamim.

BETŪM, BETŪM

Moj ljubi me razteleša.
Krcne po svojih tirnicah, da drsim kot po olju
vedno hitreje, dokler ne eksplodiram v luči.
Prah pada na njegovo senco.

Njegova senca je na podstavku kot roža in mama.
 Miri me.
 Moj ljubi prihaja kot Aldo. Topi
 drobtine v prsih, grize, grize Davidovič.
 Vsak pade s štokrla, ko je majhen.
 Žitnica da pečat, samo žitnica.
 Moj ljubi se je napasel.
 Riše z ušesi milnico.
 Svoj mehurček. Z nohtom zarežem
 drevo. Vranduk, tunel skozi deblo.
 O kače, položene v tihe svilene koncentrične
 kroge v tekočino, ki ji ne ve imena niti
 Suhljati.
 Otroške ladjice.
 Kaj si potem? Zamaskiran?
 Ko si pocufal Bogu z deke vse
 dlake, mehka predelana srca kamel.
 Razporedimo se.
 Razporedimo se v strelce.
 Pokleknite ljudje, pokleknite.
 Pomerite v strelce.

KISIK

Bacanje in metanje bomb na tilnik je
 silovito in strastno, dotični ostane
 brez glave. Telo porumeni. Hermes jo
 ima, kak drug torzo je nima. Bacanje

in metanje bomb v trebuh odgrne zaveso
 vode, na odru se prikažejo lutke. Samo
 špirit tako diši, če gori. Tak je
 spomenik v Rotterdamu. Ko sem v gozdu

odkril mravlje, njihovo velemesto, sem
 se v mislih raztegnil in napihnil z
 zrakom. Se zavrtel in treščil na grič iz

iglic. Vse ciklame sem pokasiral. Predali
 v materi zemlji rožljajo in zazvonijo na
 tri. Mravlje obnovijo svoj red v hipu.

SVETLO VKLESAN V IME

I.

Pofukat Šalamuna in ga priklenit nase.
 Predret, ubit, šele potem zavreč. Naj
 zabava svoje čričke. Moje meso ruši grad
 njegove mase. Moj pas naj bo, moj noro
 zaljubljeni Švab. Naj se plazi. Naj se
 plazi. Gobec naj mu oblizuje sol, ki mu jo
 jaz zaukažem. Naj se shladi v imenu sovraštva.
 Naj shira prej njegova senca, preden se sam
 stre. Naj zapusti ta svet brez kaplje vode.
 Vse spremstvo naj dobi moj meč v svoj vamp.
 Naj vse njegove pošasti izgrgrajo svoj
 zadnji dah in naj se poslej množijo samo
 kot moji očetje, moje vaze. Vso njegovo
 orbito bom iznakazil. Moj program je slast.

II.

Tvoj glas zaslišim, zlomi se mi kri.
 Častim skoz trnje, nezavest, skoz
 čast in rano. Kolena mi drobi,
 bolijo, vsa spraskana imam, kot
 ko sem bil mali mulc. V tvojih očeh
 poniknem kot sifon. Režem tvoje
 belo salo. Zagôri! Most nima nog,
 ne božjega miru. Naj se raztrešči,
 naj se raztrešči. Raznese naj te kot
 telo v zraku v španski državljanski
 vojni. Ko so udi kapljali kot
 pljunki krvi. Med orglami. Šrapnel
 dobiš v solato. In olje, ko poč
 belina, se zlije po tvojih kosteh.

III.

Sita gluha banana, podplut si pod svojo
 hostijo. Tak kot vsi pod pištolami
 samomorilcev: mehke trave, mehke
 lobanje, posvaljkan dres. In

nesposobnost zgrabiti, ljubiti košato
veverico na vejah smrek, njen kristalni
let peresa. O sneg, ki izvreš pok
porcelana in vlom kosti in rabiš za

nov vonj le kratek, kratek dah. In
zakaj, misliš, sem te zdrobil na sledi
ugodja **tvojega** belega risa? In še ti bom

puščal natančno toliko hoje, kolikor
rabiš, da si vame zaljubljen. Take
gosposke kretnje nama krepijo slast.

PARNIKI

Še šum luči, ki pada s koles parnikov
na velikih vodah. Da se sezuješ, zlezeš
v spalno vrečo in pustiš škornje zunaj.
Spiš na odprtem, na rosi, na slani.

Pokrajina, o pokrajina, sama ravnica drsi.
In zjutraj, kako si topel. Kako te puh
greje. Vlažen si samo na ustnicah, na
trepalnicah. Na pošti v Saratogi se na

freskah gospe sprehajajo s sončniki, psi
hodijo gor in dol in umetnik pride do
kruha. Roosevelt. New Deal. Spi na debelem

krznu belega medveda. Šofer te bo peljal
kupovat papir. Čutiš, kako ti sezuvam
škornje? Vsako pesem začnem tako pisati.

SVILENO RDEČ V ZAPESTJA

O, če bi bil prašen kot zasnežen ježek in bi
pojedel mravljo. Gospe se trkajo s svojimi
ritmi in čuvajo naše mošnje. Kam, če ne k njim?
Koga naj kupim? V gozdu, omavžan z žaklji.

Podleska še ni nazaj. Žabe imajo mreno čez
usta in drsalke, cif! cif!, zarezujejo v ploskev
ledu korobač. Iz cifa dobiš samo kote romba.
Korobač pa je grški križ. In spet zamrzne

nova plast in bobni in na Bledu tako kot tu,
 ko me zagrabi razuzdana rdeča slast in zgrabim
 prašiča (ki ga ne jem, kosher!). Vihtim ga v

zraku kot ruto in ga raztreščim pred sabo na
 ploskvinih tleh, ledeni blazini, da vse okrog
 piska in počrni. Bubulirane slike dišijo.

Ciril Bergles

Pesnik v Benetkah

Pesnik v Benetkah

Gre od kamna do kamna.
 Najraje bi hodil bos.
 Zasleduje
 govorigo mesta.
 Ugiba o skrivnostih
 temnih kanalov.
 Preučuje geometrijo
 mostov in njih
 potrpežljivost.
 V ozki ulici
 obstane
 in se zamisli.
 Vsak dan se vrača
 na iste kraje
 in se skrivaj pogovarja
 s kamni.
 Zvečer
 napiše pesem.

Kamnite ograje beneških mostov

V njih je vedno
 nekaj pričakovanja.
 In namenov.
 V spremembah dneva
 vdano čakajo
 na dotike vetrov,
 ptic,
 človekovih rok...

Tisti, ki ne zaupajo več
samo korakom,
se jih otroško
oklepajo.
Od njih
so kamni toplejši
in so se odrekli
ostrinam robov.
Toda vsak dotik
jih nekoliko stanjša
in pusti v njih
senco domotožja.

Jutro na Campo S. Margherita

Golobček z eno nogo
pride prvi na Campo S. Margherita
iz nočne samote.
Za njim pricaplja pes s tremi nogami.
Iz sive hiše pridrsa starka.
Zdaj je ves trg njihov.
In hodijo gor in dol,
nikomur v nadlego
ali posmeh.

Čez uro ali dve se trg
napolni s prodajalci, zbiralci
odpadkov in popotniki.
Golobček, pes in starka se umaknejo
in potem s strani preplašeni
zrejo v vrvenje dneva.

Calle della Toletta

Vsak dan gre po isti poti.
S temo v očeh.
Njegovi kažipotni so vonji
in glasovi,
ki so stalni
in zanesljivi.
Kjer dišijo rože,
zavije ulica na levo.

Ob kanalu prodaja stari mož
jabolka in pomaranče.
Pozna njegovo težko
in utrujeno dihanje.
Kamniti most za trenutek
ustavi korake
in potem so svetlejši.
Ob stari palači
se pogovarjajo golobi.
Ko spet potiplje toplo kljuko
domačih vrat,
mu na obrazu zasije smehljaj.

Ponte della Fava

Obstali smo na vrhu mostu.
Iz skrivnostnega mraku
je po zelenem kanalu
drsela črna gondola.
Mlad gondoljer je pel
neko sanjavo pesem.
Tri gospe so sedele v gondoli.
Vse tri v pisanih oblekah.
Kot deklice.
Ko je gondola zdrsela mimo,
sem videl njih zgubane obraze
in velike žalostne oči.
Spet so tonile
v mrak
in samo rdeče pentlje
s klobuka
so kot metulji
še dolgo frfotali
za njimi.

Santa Maria Gloriosa dei Frari

Bila je nedelja in posedli smo
v prezbiteriju bazilike S. Maria
Gloriosa dei Frari.

Bilo je vse tako, kot mora biti:
 poklekali smo, vstajali,
 sklepali roke k molitvi,
 si prekrižali čelo,
 peli tiše, glasneje,
 poslušali božjo besedo,
 odpuščali sebi in drugim.

Z nami je bila mlada mati.

Njen otrok je počival
 v otroškem vozičku.

Bil je nenavadno lep,
 nekam svetel.

Ves čas je nekaj čebľjal,
 se smejal s tistim mehkim smehom,
 tleskal z drobnimi rokami,
 včasih zajokal, zares ali z nekim
 neznanim namenom.

Naenkrat pa je utihnil.

In to nas je vse grozno zmedlo.

**Angel na spomeniku Canovi
 v cerkvi S. M. G. dei Frari**

Vem, kako si želiš,
 da bi dež rosil
 na tvoje telo.
 Stal bi na ulici
 ali na trgu,
 drobne kaplje bi padale
 nate in prebujale
 v tebi željo
 po toplem objemu.
 Ne moreš pokazati,
 kako te gane deklica,
 ki se te dotakne
 s tresočo roko
 in ji zleze rdečica
 na lica,
 ko jo zalotijo
 ob tvojih nogah.

Z nikomer, ki ni vklenjen
 v kamen, se ne moreš srečati.

San Michele
Grob Ezra Pounda

Mislil sem, da se je udomačil
v najbolj nenavadnem kraju,
nekje v najgloblji tišini.
Da je pustil rasti samo travo.
Morda kakega angela v bližini.
Angela z mečem.
Dva debelušna Američana sta mi rekla:
The traitor is lying over there.
In sta se čudno smejala.
Potem sem zlahka našel tisto drevo,
ki zamenjuje križ,
in nekaj bršljana pod njim.
Stal je tam neki študent
z rdečo brado.
Zamišljeno je nekaj žebal.
Kot da moli.
Ali recitira.
Nekaj odpuščajočega.
Toda, ali je pesnikom
sploh mogoče odpustiti?

Stari maestro

Zjutraj je stopil k oknu
in ni več poznal tega sveta.
Ničesar ni bilo od včeraj,
ničesar za jutri.
In sedanjosti komaj še
za konico bucike.
Zaklical je tujcem na ulici,
naj izpraznijo mesto.
V cerkvi ni bilo več boga,
ne angelov,
nobene svetlobe od onkraj.
Povsod sama tema.
Od groze je postal kralj Lear,
preklinjal, razdedinjal, odpuščal,
sambogvekaj.
Le včasih ga je dosegla uspravanka
iz nekega davnega časa
in je polagala dobro roko
na njegov izpraznjeni spomin.

Na postaji

Stoji deček na peronu.
 Šteje okna vagonov
 in ljudi za njimi.
 Vlak odhaja.
 Deček se nemirno zasmеje
 in maha z drobno roko.
 Tujec sloni na oknu
 in se čudi
 njegovemu početu.
 Potem,
 iz daljave,
 se mu zdi,
 kot da valovi
 krhka ptičja perut,
 ki bi rada nekam poletela.

Nedelja v Benetkah

Si podaljšam ulico.
 Jo zožim, za dva.
 Dohitijo me
 tuje besede.
 Se jim čudim,
 ko jim najdem pomen.
 Nad strehami zvon.
 Mehko valovanje neba.
 Na kraju
 bel kamnit most.
 Pohitim
 in sedem na stanjšano
 stopnico.
 Obsije me sonce.
 Kot božja milost.
 Zazrem se v njegovo oko.
 Nenadoma sem ves iz svetlobe
 in ne vidim več tega sveta.

Fondamento di Borgo

Stene hiš vztrajno
 odslikavajo
 vsak naš mimohod.

Naše sence
padejo nanje
kot oblaki,
ki prinašajo razpadanje.
Otroci narišejo
ptico in sonce.
Fant sporočilo
za deklico.
Veliki kričeči plakati
razglašajo ideje politikov.
Njih najprej strga veter
s krhkih sten.

V drobnih razpokah
včasih čaka pajek
na svojo žrtev.

Judovsko pokopališče na Lidu

Star mož, svečano miren, nam odpre
velika železna vrata.
Vstopimo in se pokrijemo.
Ozke poti, steze z mehko peska
utišajo vsak naš korak.
Pokopališče je gozd visokih dreves,
bršljan se ovija po deblih, vejah.
V temi senc gosta podrast.
Tu in tam poraščeni grobovi.
Tam na kraju kak svež.
Na vsakem siv nagrobnik:
spomin na jeruzalemski tempelj,
z napol odprtimi vrati,
skrinja zaveze,
kamniti plošči in sporočila
v tujem jeziku.
Hodimo vsak zase, molče, po tem
gozdu mrtvih.
V nevidnosti pogovor ptic.
Vonj divjih rož.
Tako se mi zdi, da so vsi grobovi
prazni in da so mrtvi odšli
nekam prek morja, onkraj puščav ...
V mraku odhajamo in stari mož,
svečano miren, spet zapre
visoka železna vrata.

Ponte Lombardo

Ne spomnim se, kdaj sem prišel
sem.

Tudi ne vem, ali je tale most
prvi ali zadnji, ker imajo
vsi mostovi iste namene
in se vsega
ne spominjajo.
Napravil bom korak
in to je vse,
kar bom storil.

Toda, ali je sploh potrebno
nekaj vidnega narediti
v tem večnem času,
v katerem nas vse
obliva
zeleni val
skrivnostne tišine.

Nina Šuštaršič

Uvertura v arhitekturo

Uvertura v arhitekturo

Čez nebo se pne in boči
 gibka poševnina:
 lok, svetloba iglasta
 v tri smeri zarisana
 znova vstaja, trepeta,
 dolbe, šviga, seka.
 Masa rase, se zgoščuje,
 s temo je nasičena.
 V noči se kopiči.
 Prostor hlipa, se votli,
 zvezdnato vzletava,
 lesk in hitra pot smeri —
 prožna zmes izvirnosti.
 Zarotitev čutenja
 in čudežna prisega,
 zadihana pokrajina
 med gorámi zvita.
 Za njo obris kulis brzi.
 Bliža se ravnina.
 Jadrno bo vsekala.
 Rezilo se nasmiha.
 Med plen udari, premečka —
 švisne in zasika.

Kamen je obstal razklan.
 Os je simetrála.
 Vrtinec trga — v njem kristal:
 svečana KATEDRALA!

Mestni trg v Škofji Loki

In se znajdeš v pravljici
postavljen v ris

ZARES

lastnost plasti začarane
nenadoma

NASMEH

vržen med nastajanje
postopoma

KOPNI

zglednost, somernost,
igra — razplet

Je blisnila **FATAMORGANA?**

Trg obljubljeno vzdrhti.
Klanci se mu klanjajo.
Ulice ga ujčkajo.
Rezko se razpirajo
v tankovestni skromnosti
z milosrčno vdanostjo.

Poletno tromostovje

Na prvem mostu smer,
na drugem mostu beg,
na tretjem mostu vračanje
se steka v srečno srečanje

k srcu mesta prisesano,
nepoljubljeno vsejano.

Breg, breg,
Ljubljana
jadrno zazibana
pravljичno se oddaljuje

nazaj

naprej

nazaj

Breg, breg
ranjen je.
Trikrat plane, vztrepeta
zvest iskanju svetlega.

Zrak, gost — kašljanje.
Prah, dih — vroče je.

Ustavi se!
Ustavi se!

Poglej naprej, poglej nazaj,
poglej na vse strani!

Pokrajina se uresničuje!
Jutro se pahljačasto
v poldan zarisuje.

Tartinijev trg

Palače razmaknjene
v zanosu civilizacije
lože začudene,
ulice drobcene,
strme, zavite,
misli prikrite
stopicajo izrezljane,
omamljene tipajo,
stopnice, ki hlipajo.

V prevratno strmino zasekana,
v nebesno sinjino zabodena —
cerkev Svetega Jurija
z angelom na strehi zvonika,
ki se ošabno svetlika,
tehta vetrove in niha.

Sedmero vrat požira trume ljudi
Svetilnik brli.
Sedmero stolpov krepostno molči
Obzidje strmi.

Pa sva sama —
panorama.

Ti pa do pasu si nag —
ves čeden in blag.
Težka ramena ti rdijo.
v peno piva zazrt
polagaš besede na prt.

Uživam vas
uličice igračkaste,
portale čipkaste,
kamne zaznamovane.

Vrček srčkov,
srček vriskov
posrkam na dušek
poleti
Piran.

Palača

Prostori po katerih stopajo ljudje
in sopejo sobane
in lestenci, ki molče

žvenket kristalov,
visoki stropi,
prepih zaveso vzplapolava,
vrata škripajo
kam koraki?

To je LAST nekoga,
ki skoz sobe diha
mrak zidov
in čaka,
da ga pomladí sijaj lastnine.

Hiša pa stoji in meri
rojstva, smrti, rojstva.

In prostori blede z okni
v času so obstali

in ne vemo
če so prepoznali
nas, ko smo prišli

in ne vemo
če so pozabili
njih, ki so odšli.

Prihajam na Pogačarjev trg

Vzemi zalet
 od Zmajskega mosta
 mimo mesnic.
 Kolonade v rahlem drncu —
 vzlet!
 Stop — fontana,
 svitek vodnjaka,
 razgled
 odžeja popotnika
 spet.
 Ogrinjalo mu pade z ramen.
 Svod se razpre.

Zračnost smeri
 rečne poti
 vzporedno svetlí
 horizont.

Mar ne vidiš da hitim?
 Krila za menoj
 v gubah šelestijo.
 Šopek s cvetki, stebelce,
 vzorček se zgoščuje.

Draperija, sveža plast
 je prhutnila v kontrast.

Komaj čakam, da bom tam!

Prihajam skoz kolonade
 na prostor svečanosti.
 Daritve ne bo.
 Zrtev je mrtev
 pogan.

Praznično stoječe hiše,
 častitljivo razvrščene,
 vroč začetek nihanja.
 Stolnica na odru vzklika
 neresnično osvetljena.

Visoke sklanjatve obokov,
 sinji odsevi oblakov.

Katedrala sv. Vita v Pragi

Tri kamnite gospe
sistematično stopajo
skozi glavno ladjo.

Prva s karajočim kazalcem na ustnici,
druga ima v levi dlani pero,
tretja negibni roki razprti ponuja
v tajinstveno spravo.

Tri tihe gospe po osi drsijo
zamaknjeno radostne,
pomenljivo zadržte v žarečo rozeto
vse više in više in sinje nemijo
v srečni večnosti upanja
vzvišeno čipkasta,
okamenela s konicami.
Iz zatišja prihajajo,
svetlijo se, vzpenjajo.
Nebo v katedrali se oblači.

Tri gracilne dame
svetlobno stare
s častitljivim molkom obsijane.
Stroga procesija
dviga korni obhod.
Šilasti loki ostrijo prisege.
Svod se razgrinja.
Prameni svetlobe
barvasto rišejo tihe smeri.

Stonehenge pri Salisburiju

Ne vem kako,
ne vem kako
se sence zbirajo.
Med skalami se sklanjajo,
robove si ostrijo,
na vse strani se mečejo
kamnito vino točijo.

Ne vem kako
v nebo temno
zasekane sivijo
in same zase
grejo vase
žejne zle svetlobe.

Napolnijo se do krvi,
v prostoru obtičijo,
zgrinjajo se, dolbejo
in znova oživijo.

Trg sv. Marka v Benetkah

Strmiš!
Prispodoba, privid!
Ravnina zveni,
arkade brzijo
okrog in okrog.

Kopičijo se kupole,
šilasti zvoniki,
rastejo, utripajo,
polnijo razgled.

Kinč Bizanca,
toleranca
steklastih vitrin.
Kič ponosen nase
brusi čist napev
svilnate prelestnosti.
Lesket postopne skladnosti,
vzorna zmes nestvarnosti.
Krepóst sladkósti
lastna slasti,
sočni sadovnjaki
varno skriti pred barbari
v tančičnosti preteklosti.

Krasna vertikalna — stolp.
Palače plemičev — ornat.

To je modro videnje
vznemirjenosti oceana.

Strma zareza,
sveta zaveza
neke davne podlosti.

Bilanca morilcev
v somraku mostov —
parki, lagune, slavnost, pečat,
organski sistemi palač.

Same sijajnosti,
takt in nihaj!

Centralni prostor cerkve Sant' Andrea al Quirinale v Rimu

V temnem kotu
na oblazinjenem stolu
z medaljoni

SEDI KARDINAL

Rdeče blago kipi
od naslonjala na tla
v svetlečem loku
in sije iz teme

in vabi in joče
mogočno,
brez hlipanja,
brez glasu
s svilenimi gubami
in rdečimi gumbki.

Ozka roka
medli med draperijo
in se opoteka
med naslonom za roke
in gumbi in pokrivalom na glavi
in med naslonom za roke in gumbi
in grabi za prstane na drugi roki
in lovi očala na tanki, srebrni verižici.

Težak vzdih vzvalovi svilo.
Telo pod blagom vstane,
da se gube navpično vzravnaajo

IN KRENE!

Ogrinjalo zaniha
za togim korakom.

KARDINAL PLAPOLA!
KARDINAL REŽI!

v sinjino na sončno bleščavo,
na polje v slepečo daljavo!

Z ramen se usiplje židani slap.
On reže, on reže, on reže korak!

Skoz klasje in zrak on reže korak!

IZ ČRNEGA KOTA UTRIPA ŠKRLAT!

Rade Krstić

Deset tragiških sonetov

1

Dolga daljica je. Skozi naše
velike in majhne misli. Malo
vémo o njej. Kot torpedo nas
prebada z ene in druge strani.

Tako ostanemo prebodeni. Ne
moremo nikamor. Trdno smo
pripeti na zemljo. In videti
je, da nas nekje od spodaj boli.

Peklenska bolečina. Z ničimer
se je ne da ublažiti. Širi se
preveč hitro, nekako od glave

preko vratu do trupa in nog.
Kakšno veseljstvo nas je
prestrelilo, da ga pustimo?

2

Umrla je. Tako ji je bilo usojeno.
O, sestra, davna sestra, danes
te pomnim, da ne vem več, kdo si.
Nekje med nama je postavljen steber.

Tudi jaz grem za njo, samo še malo
pospravim na tem svetu. Najprej
ubijem najinega strica, potem si
vzamem življenje. S srebrnim kelihom,

iz katerega je nekoč pil Sokrat.
Tako bo konec še ene tragedije.
Tako se bo izpolnila še ena želja.

Mnogo jih je, ki me ne želijo več
videti, mnogi mi želijo čimprejšnjo
smrt. Vztrajam, sestra, o, vedi, da!

3

Veliko jih je, ki vedo o bolečini
bolje od mene. V nekem trenutku
se zgodi, da te ni več, da preprosto
odideš. Kako skrajno je to, ko zares

zaboli! Kako strmo boljčijo zvezde,
ko ugaša tvoj plamen! Rad bi komu
povedal še kakšno besedo, a ne moreš,
nekaj v tebi več ne deluje. Ne gre.

In tako si čista ženska v popolni
bolečini. V silovitem odrekanju,
da niti plodu ne priznaš več za
svojega. Kje so zdaj tisti, ki
ob smrti vsakogar povesijo svoje
velike oči? Kje so tisti, ki jočejo?

4

Najbrž mora biti lepo zazidan v kamne.
Najbrž se tam sveti najlepša zvezda
na svetu. Morda kakšen čarovnik zлага
svoje spise. Ali pa gleda skozi astrogled.

Kdo nam ukazuje, da se plazimo kot črvi
in nevidno izginjamo? Te solze, ki jih
toči naše lice, ne prihajajo iz naših
oči. To so solze nekih drugih življenj.

V zemljo moram. Po nekoga, ki ne bi smel
biti tam spodaj. Ne vem, kakšna je ta sila,
a čutim, da je že čas. Čas, kakšna beseda!
Izvolite jo vzeti v svoja usta in

presoditi. Kako deluje tam spodaj
pod nebom, kako jo mrcvariijo zobje?

5

*»Pradavna hiša Labdakidov se ruši,
vidim, kako se grmadi gorje na gorje,
iz roda v rod ne odneha, nekdo bogov
jo podira, ne dá ji rešitve...«*

In zrušeno je tudi moje steblo.
Kam naj se obrnem, koga naj vprašam
za svét, da ne bi več trohnela v tej
zemski podobi, ki ni nikomur storila

nič žalega? O, bogovi, ki me prevevate,
na čigavi strani ste? Kdo vas je poslal,
da tako nerazumno sodite, da v mojem

domu s krvavim srpom odstranjujete vse,
kar je nekoč veljalo za dobro? O, srce,
čuj me, usliši, bodi sen in ljubezen!

6

Kaj še čutim? *»Zdaj grem na poslednjo
pot, zadnjikrat še vidim sončno luč!
In nikdar več!«* Kaj še čutim, sprašujem
vas, sinovi zemlje, ki blodite po

zemeljskih poteh, išočoč rešitve.
Moja glava je odrobljena, zavedajte
se tega. Morda se nekoč rodi kdo tak
kot sem bila jaz in vas vnovič presvetli.

Moj boj je strašan. Poročila se bom
ponoči s črnim pajčolanom — in moj
ženin bo onstranstvo. Kakšen rabelj!

Kako boli, ko zatisnem oči! A ne na tej
strani mesa. Ne na tej strani, kjer živo
skalovje kriči svoj strašni klic.

7

Sama. Ne brata, ne sestre, ne očeta,
ne matere več. Nikogar na tem svetu
ni več zame. Odhajam v živ kamen,
izklešite mi mornarja v živo čelo,

ko bom že mrtva. Naj vam pojem o krvi,
o bratomorih in podobnem? Ne morem,
ljudje te zemlje, ne morem. Preveč
sem naredila na tem svetu. Očetovo

prekletstvo me jemlje v grob. Brata
imam v rodnem srcu, sestro, ki tiho
toči solze, moj korak je trden in

vzravnian. Ne glejte me mrtvo in tako
nebogljeno. To je iluzija, privid,
ki vašim očem puli kitke las.

8

Samo še truplo sem. Samo še truplo
hodim. Velika smrt je danes v meni.
Nihče se mi ne upa približati, nihče
dati svoje dlani k mojim. Vsaj prst.

Pa bodi tako, če je takšna obsodba.
Globoko izkopljem svoj grob, da nihče
ne bo našel poti vanj. Pustite me samo.
Danes bi rada cvetela samo še za hip.

Črna soba je slovo. Črno spremstvo
hodi za tabo. In se ne konča. Ne more
se končati. Vsaj, dokler je še kakšno

upanje. O, ubogi norci! Upate, da bodo
mrtvi spet vstali. Vendar je to strašna
laž, strašna laž, ki se ne da povedati.

9

Konec je hiter. Ne da se ga zaznati.
Skozi poševne sončne žarke se znova
vračajo v svet vsi tisti, ki so že šli.
O, bodi vsaj ena beseda resnična!

Bodi oblak! Bodi nebo! In bodite vi,
najvišji bogovi! Naj trpim neskončne
muke, a rešite vsaj tisto, za kar
sem se borila! Rešite brata, rešite

sestro, in za njo ves moj rod!
*»O grob, poročni hram moj, večna ječa
 pod zemljo! Čez tvoj prag odhajam zdaj...«*

Zagrebi vse moje misli in moja čustva,
 naj me ohranijo v spominu vsi tisti,
 ki so že zdavnaj čuli o tem.

10

In tako se izpolnijo vse besede.
 Vse pomre in odide. Nič več ne ostane,
 človeško telo je oglodano do konca.
 Zakaj me prosite zdaj, ko me več ni,

naj vstanem in se vam pridružim?
 Zakaj točite zdaj vse te solze,
 ki jih je zemlja potrebovala
 že zdavnaj prej, ko ni bilo sonca?

Prižgite baklo, naj sveti vsem mrtvim,
 in meni med njimi! Skozi to luč se
 spoznamo, skozi ta sij se snidemo

morda kje daleč izven tega sveta.
*»Nimam prijatelja, ki bi jokal za mano,
 ki bi z mojo usodo čustvoval.«*

Jani Virk

Tečeva čez polje

Tečeva čez polje.
 Bojiš se kmeta,
 ki orje njivo.
 A on te sploh ne vidi.
 Na nebu so oblaki
 in kos božjega očesa.
 Tečeva čez polje
 in trosiva semena.
 Nihče naju ne vidi.
 Nihče ne šteje najinih korakov.
 Tečeva čez polje
 in gledava v nebo.

Sneg mečeš vame

Sneg mečeš vame.
 Bojim se
 in zato zapiram usta.
 Ti se mi smejiš
 in moram reči
 ti me ne sovražiš.
 Jaz pa nisem kakor ti.
 Bojim se te
 in skoraj te sovražim.
 Težko bom zdržal do spomladi.
 Takrat se bom
 saj veš
 stopil.

Ubit od strele

Ubit od strele
padam po pobočju.
Listje šelesti
in suhe veje pokajo.
Kostanji se zapirajo
in silijo nazaj na drevje.
Živali pred krtinami
me nemo opazujejo.
Zdaj sem mrtev.
V sledi ptičjega peresa
so skrite črke mojega imena.

Zdaj sem močan

Zdaj sem močan.
Razbijam stene in molčim.
Zatiskam si oči.
Ne gledam:
vem, da je vse v meni.
Močan sem.
Sence upogibam
v križu.
Močan sem. To veselje,
ki je v moji glavi
prepodim
z udarci metle.
Močan sem. Smrt
spreminjam v svojo snov.

Ni strahu

Ni strahu.
Ni strahu nikjer.
Prah v ušesnem maslu.
Prah.
Ni prahu.
Ni prahu nikjer.
Tvoja roka.
Ni je.
Ti si.
Ni te.
Aj aj.
aj aj.

V mojo kuhinjo

V mojo kuhinjo pada dež.
Plavam,
medtem ko kuham kosilo.
Škrge nastavljam
na atome kisika.
Skozi mene teče
vodni tok.
Moje prsi so krožnik
za razkuhano zelenjavo.

Mráz je psa

Mráz je psa
zamrznil v teku.
Nogo mu je ujel
v zaledenelo svečo.
Jezik mu je stegnil
v ledení pladenj.
Rep mu je ukleščil
v ledeni steber.
Teci teci pes.
Mráz je v tvojih sanjah

Šele ko spiš

Šele ko spiš
veš da te ni.
In ne kričiš.
In ne premikaš
panično stvari.
Takrat si sam.
Stvari drsijo;
in drsijo: in zdrsijo
mimo tebe.
Nikjer ni koščka večnosti.
Nikjer ni koščka tebe.

Živ ali mrtev?

Ležim ob vodi.
 Veter piha prah
 čez mojo potno senco.
 Mravlje kopljejo predor
 pod mojo roko.
 Z drevesa pada listje,
 počasi me prekriva.
 Sonce se odbija
 od mojega zoba
 in ubija ptiče.
 Sam sem.
 Skoraj sam.
 Roj mušic mi kroži
 nad stopljeno glavo.
 Sam sem.
 Vsi so že
 na drugi strani.

Spim v hladilniku

Spim v hladilniku.
 Jogurtni kozarci
 skačejo čez mene.
 V kosu sira,
 se luknje širijo,
 mi dajejo kisik.
 Čezme legajo
 solatni listi.
 Spim v hladilniku.
 Maslo se topi,
 mi teče v ušesa.
 Načrt za kure,
 v jajcih kokodaka.
 Mrzlo pivo
 me poliva.
 Spim v hladilniku.
 Jezik imam primrznje
 ob hladilne vijuge.

PROZA

Andrej Morovič

Fellatio bellicoso

Mizica je bila iz lahke teptane pločevine. Nevarna v tri majave noge tresočemu človeku. Spustil sem nanjo skodelico in se previdno stisnil na mogoče kositrn stol. Čisto malo sem polil na podstavek iz belega porcelana in zlatih ornamentkov, še manj pa na osivelo površino pod stavkom. Nekaj rjavkastih kapelj, zateženih med posušene madeže. Petim kockam sladkorja se je topila baza. Žlička, tudi cinasta, je bila tako peresna, da sem mislil, kaj če bo odletela v nebo. Čisto po nepotrebnem, saj nikakor nisem imel namena sladkati dejstev. Šalice se slabo spominjam. Oklepil sem jo dvoročno. Bilo je že po zori, a je še vedno bil mraz. Srkal sem toploto iz dlani, naslonjen na komolce. Ves trd v svot, akrobatski v podstat. Čaj, en odmor. Potegnili sem še en požirek, želeč neskončno trajanje in hiter konec hkrati. Med vstajanjem je odpiranje pleha po cementu nepoštено zarezalo v skomine. Bilo mi je neprijetno. Tak trušč, tako zgodaj.

Pod ograjo je tekla brezbarvna voda. V slepeči protisvetlobi se mi je zdela kot valujoči celofan iz Fellinijeve »E la nave va«. In ladja ima samo dva zanimiva takta — ko prihaja in ko odhaja. Premaknil sem se in zapuščal most sredi raztresene vasi. Nasproti so mi prihajali posamezni ljudje. V dolgih vijugah sem se jim umikal. Same neometane hiše, škatlaste enodružinke iz rdeče opeke. Iz paprike, koruze in sliv. Bore malo sem plašil okolico z ostrino pogleda, ker sem ga vtaknil v somrak, ki je objemal polfinale v daljavi. Občasno je prikružil mimo kakšen medcelinski tovornjak. Rumeni hribi so se lenivsko majali mimo mongolskih oči, ki vidijo tudi, kar ne gledajo. Moje telo je bilo preprosto. Celotna prebavna garnitura je bila že sedemnajst dni na prisilnem dopustu. Od nje niti glasu. Samo skozi ledvice je kdaj kaj pricurljalo. V debelem črevu je počival vsaj en del zadnje večerje. Fosilni kakec. Rekel sem si, da ga bom šel posrat na Galapagos, če doživim post scriptum. Čevlje za v smeti. Sive hlače s temnimi packami ala Big bang. V višjih legah se je samopašil črn rekelc. Narejen v Neaplju od strani črne delovne snage. Iz raznobarnih flik umetnega usnja. Zelena, rdeča in rumena so že zdavnaj privrele skozi razpoke na površje.

Na glavi sem imel ribiško kapo. Dan prej sem se obril po celem telesu, le okoli poslovnodnega organa sem pustil ščavje in na lasišču tu in tam krmežljav cufek las za tifusarje. Spomnim se avtoportreta v ogledalu. Kar groza me je, ko se spomnim.

Prestavljal sem noge v nedogled. Kdaj da bodo baterije popolnoma prazne. To me je zanimalo. Umetno sem se potapljal v trans, ki pomaga skakati čez čase, a me je vztrajno metalo nazaj na palubo. Enkrat zaradi bitij med sadnim drevjem, enkrat je bil Sturm und Drang na nafto, trikrat prepočasno racanje žoltavih hribov za slepo pego. Vrgel me je tudi most v okrušenih spodnjih hlačkah. Še sveža rebra iz asfalta so mu očitno bila dodana, ker ni več prenesel hitrosti. Dokaj globoko sta se valjali omračena reka in pomečkana proga. Zaslišal sem prihajanje okoli ovinka. Predsmrtno rezgetanje zavirajoče makine. Debele, izbuljene oči izstreljene pod strop in lestvica zamolklih udarcev koles so mi segle do dna duše. Cel objekt se je dodobra stresel. Odličen položaj za piljenje zlobnega veselja je to bil. Vozilo za mano je nekaj časa stoje brnelo, nakar je previdno nadaljevalo s spotikanjem čez zapreke. Pomislil sem na preobloženo tovorno kripo in se pomujal na drugo stran. Pred mano je ob robu cestišča stal bel avtomobil. Odprta vrata, narodna glasba in dva para kavbojk po predzadnji modji. Ko sem bil že daleč spredaj, so za mano počili nerazumljivi klici. Močnejše sem se upognil in nadaljeval z gazenjem. Na mestu, kjer je bilo nekaj več dreves in zelenja, sem se spustil k vodi, da bi vonjal rečni zrak in se namakal v Soči pod Bovcem, Idrijci pri Dolenji Trebuši in v Rižani nad ribogojnico. Da bi se potapljal v zakladnico zamrlih dogodkov, ki pomagajo preskakovati čase.

Obrežje je bilo kašasto od kravjih parkljev in izdatkov. Insekti vseh vrst so se drenjali v zraku nad vodo, ki je bila še bolj rjava, kot se je zdelo z mosta. Trudil sem se s skakljanjem po manj razmočenih šopih trave, na begu pred piki, ki so me kmalu pregnali nazaj.

Okolica je ostajala zadaj. Bolj ko mi je bila blizu, še bolj je hitela mimo. Edino središče, jaz sam, ni bežalo očem za obzorje ali kam pa. Ko bi vsaj stopala končno vendar odkorakala po svoje in bi se roke vrgle na tla, nepremične. Počasi bi se tudi ostali deli odkotalili na vse strani, brez nasilja, nonšalantno. Plul bi po morju občutkov iz vseh vetrov, ne pa visel na čeri umazane slike policijske zasede, ki sem se ji počasi bližal.

Uporabljam prisposodbo »vedno manjši sem bil« za opis učinka, ki ga je name imela stoječa enota pravice. Že od daleč sem se prestavil na nasprotni rob ceste. Peklo me je v prazne žepe in v kapo, neprimer-no za letni čas in južne kraje. Me je tudi žgalo v nemogočo opravo, ko sem stiskal ritnice skozi ožino. Nato me je še precej časa cvrlo v hrbet. Kot bi mignil, je vozišče postalo lepljiv traček, junakolovka,

ko sem bil pomislil na bližajoči se čas, ko se bo patrolja prestavila ob cesti navzgor in bom moral spet mimo, nekaj kilometrov više zopet in slej ko prej me bodo opazili. Tri pike, še tri pike. Medtem mi je visel z golta že cel roj lisičarjev. Da bi se jih otresel, sem usekal čez gmajno do proge. Aritmično sem stopical po pragovih. Mimo volovske zaprege z nabritimi kmeti, ki so se pretvarjali, da orjejo zemljo. Mimo uniformiranega železničarja v majhni čuvajnici, ki je nadaljeval razdvojeno življenje v moji glavi. Takoj sem ga zaslutil, kako stiska slušalko v pesti in šepeta halo, halo, ravnokar je šel mimo... Tudi težka industrija se je prislinila v sovražne vrste. Proga se je zravnila in se razširila v opustošeno postajališče. Razmajana ploščad s plitko vrezanimi tračnicami. V opetem krilu bi bila tu težko segla do prve stopnice. Za umazanimi šipami sem čutil vročične poglede, motne oči in ne veš kaj je zadaj. Pred mostom me je čakala postava milice. Stisnil sem se med ruševine dveh hišk ob proggi, previdno škilil in rojeval razburjenje. Delavca sta počasi štorkljala po rebrih železniškega mosta policajem mimo senc.

Če bi jima sledil.

V okrilju podrtij sem se vrnil do postajališča. Ena od črk v olupljenem napisu me je spomnila na jezka bodeče žice. Čudna pot me je peljala k naselju pod hribom. Kradoma sem se oziral nazaj. Nasproti mi je prišla starka in mi pozdravila boga. Viseči mostiček čez reko se je močno majal. Čez vrtove sem se previden kot tat prebil do kolovoza. Zavretničil sem med stavbe v obupnem stanju. Nevarno mrtve navzven tihe. Izza vogala me je podcenjevala koza. Prizadeval sem si odločno ubirati korake navkreber, kot da grem h komu na obisk. Vas razen kupa hiš ni imela z vasjo ničesar skupnega. Leicester square ob osmih zvečer je nekaj čisto drugega. Kmalu mi je zmanjkalo navdiha. Postavil sem se na kup zemlje in se malo oziral naokoli. Mrzlovoljen pogled mi je predočil umik iz sončnejše plati. Gramozna pot je dokaj zagotovo peljala nazaj do glavne ceste. Vsaj do tam sem imel malo smeri in še manj samozavesti. Pri hiši za ograjo sem splašil trop obritih glav. Odmaknili so poglede z zamazanih kruhkov, kot na ukaz uperili kazala in se posiljeno krohotali za mano. Ta se mi je zdela prehuda, da me zajebavajo ušivi prvčki. Namesto jeze se mi je še bolj napihnila nezavest. Vlil se je polminutni dežek in špricnil injekcijo živahnosti po njivah. Povsod hiteči vratovi, ki pa so kmalu zamrli in je ostal le še močan vonj sveže razkopane ilovice. Most je bil prazen, če ne omenim nekih delavcev, kot zaspanih polžev in smradu mokrih asfaltnih krp. Ne vem kaj me je zopet pognalo s poti po mokre čevlje. Skozi vrtačo, ki je kot vedno izgledala od zgoraj veliko lažje prehodna. Čemerni vonj iz malomarno odžaganih panjev, svinčene kaplje na gnilem lubju. Lijakast teren me je pospremil do vhoda v tunel. Skale nad glavo so tonile v mrak. Prekleta sem hitel

in se napel navznoter vsakič, ko me je od zadaj naskočil ropot motorja. Zategnjena ušesa in koža na temenu. Na drugi strani je bilo vreme in vse kot prej. Koraki, raztegnjeni koraki, škripajoči kolki. Ni se mi dalo zavijati nikamor več. Še en most, ovešen z žicami kot daljnovod v gradnji. Spodaj so se motovili orožni bratje in vezali zajle v protivohunsko mrežo ali kaj podobno poraznega. Vedno na svetovni ravni, kaj to, svetsko čudo addirittura.

Nisem jih gledal, samo naravnost, v dolgem loku proti mestu naprej. Pričakalo me je s tablo počestnico in s tovarniškimi halami, namesto vil nefunkcionalnih ocvirkov.

O Pirotu mi ni bilo znanega nič, razen gum znamke tiger. Bronasti zmaj in koprška koza s soncem v rogovili — to je vse, kar mi je ostalo od praplemena, od teme nabite z življenjem, od zvarkov fenomenalnih čarovnic. Si misliš, bi pogoltnil žalbo ali kaj takega in že bi pasjeglavcu zamrdal pred oči kosmato rožnatost, s kurčemorom v temni notranjosti, grozno vijoličasto sulico od jezika, črne kolobarje pod obrvmi in srhljivo zmedo zvokov. Čisto bi ga sklistiralo v mračno dušo, moje podatke bi pa čudež izbrisal iz vseh vojaških seznamov, kartotek in arhivov. Kar zmanjkalo bi me. Obstajal bi samo še sam zase in pa za ljudi s katerimi se včasih po naključju srečam in me v resnici vidijo. Veliki strah.

Klatil sem preko industrijskih parcel — polno odpadkov in mirujočih postav, celo izdelkov. Blatna steza, sporadične oljnate luže in obilje zarjavele pločevine. Sem le prišel do prve makadamske ulice. Malo dalje se je odela v asfalt in me dejansko popeljala mimo tovarne gum. Kolesarnica in varnostnikova uta. Na vogalu je stala mlada ženska. Približal sem se ji z blesavim izgovorom, da kje je mesto, nakar sem jo užical za cigareto. Dala mi je eno sedeminpetdeset, ki sem jo hitro odnesel na varno. Tobak me je zadel kot grom. Ko sem vstal, se je cel Pirot zamajal v ud očetov.

Se že dolgo trudim zamenjati kletvice s čim boljšim. Čeprav je bil dan še puberteten, sem bil že na cilju. To je bilo v popolnem neskladju z mojim načrtom, po katerem sem se hotel predati vojaški cirkularki šele krepko čez polnoč, napol mrtev. Dama je že odpekotala. Postalo mi je žal, da se ji nisem bolj prislinil. Kaj vem, je prepovedano, mogoče bi mi pa vseeno spustila kaj toplega. Če bi še ne odšla, mi kaj takega gotovo niti na misel ne bi prišlo. Hrenovkastih nog sem krenil proti središču. Čakal me je masoven pomor časa. Plašno sem mezel mimo pogledov nasproti mi hodečih, verjetno do amena praznih. Bavbav jih je opremiljal z rezili morilske kontrole. Grozno me je žgalo v nenormalnost noše, grimase, še posebej pa v črno pokrivalo iz debele volne, ki je rjavelo mojo skrivnost, moja zlodela vsakemu, ki je nastavil uhelj. Prhnil sem mimo prometnika — na srečo nisem avtomobil in zateloval dil v množico, v največjo gnečo. Tam je že od nekaj najvarneje. Stiskal

sem se med okroglimi telesi, da je samo še glava, kot Jabuka iz morja štrlela iznad gladine dovoljenega. Ee, dva sem imel sredico mesta v malem prstu. Previdno sem krožil, da bi čim kasneje postal sumljiv. S težavo, kot zelen mozolj sem iztisnil scenarij za naprej. Kot prvo sem si želel ogledati kasarno, od zunaj seveda. Nato z avtobusom do Dimitrovgrada, ki je menda tik ob meji in od tam peš nazaj. Po mojih računih bi takrat že razsajala betonska tema.

Priplazil bi se jim v brk in jih grdo prestrašil. Ulice so bile polne brezizrazne nadutosti oficirjev, cirilice in topih vojakov, ovčic brez gonjača. In policajev je bilo preveč, beli kolci so jim bingljajoče dol viseli, pa malo nesramno so zijali v nas mimooidoče. Vojašnico sem naposled našel. Uffa olajšanje, tako majhno napravico iz pravljice sem zagledal, z nekaj obritimi drevesi spredaj. Tla iz belega proda. Pred pragom so sedeli trije cefizlji.

Miroljuben eter. V kotu je ležal ličen domovinski napis... mi te kolnemo, tebi se pa kolca, o veličastni, ki v žari se obračaš kot vijak na Brankovi jahti, ki vsi hribi so te polni, ni nam treba sekati ne pogozdovati, o in težke bele kamne vlačimo na vrhove v vročini srca, ki si želi piva, ti pa nas budno opazuješ, o vsak naš korak.

Ves zadovoljen sem se zavrtil na peti. V domačem vzdušju je lažje bolehati.

Na postajališču sem bil kaj kmalu prežet z značilnim vzdušjem domovine mrtvih mest: Čakaš pod nemilim nebom in ne veš kam bi se vtaknil, kaj bi počel sam s seboj. Fundamentalna soc meditacija. Drenj se mi je dozdeval preredeek. Previdno sem se posedel na rob nizke poličke poleg starca. Zadaž razstava trgovine jugoplod slovenija seme. Od spodaj in od zadaj sem lahko s pogledom drsel po dveh zlatih črtah, ob zeleni hlačnici navzgor. Mogoče je bila črta ena sama. Ali tri. Bila pa je prav gotovo samo ena pločevinasta pest na ročaju usnjene aktovke, v njej slastni lističi z delikatnimi podatki. Oster rob med belim in črnim. Belo je potencial, črno je na primer sporočilo, da sem že en mesec prepozen. Obveščevalna služba eksekucijskem odredu. Sem že razparan in zašit. Izpuli izdajalsko srce.

Gladek suknjič, immacolata. Kapica kot se šika, plave kapilare na nosu, vidne tudi iz deltaplana. Očesca kot orlove bučke. Strog pogled v levo, oster švenk v desno, strogo odmerjen gib z roko, jurišni ogled ure. Glej ga čuka. Naravnost je gledal bolj malo, nestrogo, nemilo v zaruznjeno prihodnost. Za trenutek je milostno nagnil k meni rame z zlatom (hello mister, izgovori to če moreš) obrobljeno epolpeto, z zlato našminkanimi srpi in kladivi. Zvezdic, punca svoja, da ti ne pravim.

Kronično in akutno si umišljam, da sem pomemben. V ilustracijo: nekoč davno, na regatni barki, ko je bila dilema, kdo ima pravico do malice, kdo pa ne, sem se izvolil za predstavnika malčkov in povedal

da »saj smo mi tudi važni«. Kosmina jr. me je zatolkel z »jasno, ampak samo po obnašanju«. Značilna anekdota. Grem spet malo naprej, do poličke, ki si je medtem že opomogla od pritiska mojega sedala, in še dalje do brdavsca s pozlačeno ropotarnico. Seveda se takle pet zvezdic niti pod razno ne ukvarja z mojima dvema ničloma, a ni slučajno ne packa notranjosti cerrutti torbice s pildeki o meni. Hej stric! Ivanka mi je ime, petindvajset let, že in še drugič sem na poti k vam, pak malo že vem, kako se papa vrelo kašo in kako se dezaktivira krožečo mačko.

Prepuštil sem nadrazrednega sovražnika našaganim klinom na lestvi. Že sama misel, kaj šele pogled nanj smrdi po porazu. Moral sem biti neprebojen, kot je lahko mlačen kondom, ki te ljubi na življenje in smrt in seveda na strnišče dolgčasa vmes. Tule frdamani časi, ki jih ni! Sovražim jih, ko se spotikam čez njihove toporišiče. Ni jih, ker se vse zgodi naenkrat, ta trenutek. Čisto vse se našpiči zdaj: jaz grem v ljudsko narodno arijo in tudi ne grem, upihnjeno življenje belogardista, ki jih hkrati živo kljuva po zavesti, kozarec trešči po tleh, ostane pa tudi cel. Zato se bil jih ne bal bi, teh dirigentov, belih, rdečih, modrih, kodrlajsastih, ki mi občujejo teto in ji niti blizu ne pridejo. Nobenih ali-alijev bebastih ni, sami in-inčki inčunatsti plavajo v konzervi mojih možgan. Vse je, nič je in malo je tudi. Hotel bom rekel, da to ni tako malo. Torej pišem vse v sedanjiku, vi se pa bašete s klobčičem preteklikov in polprevodnikov. Ravnokar ste odprli knjigo, stojite v knjigarni in preletavate, še teh pet besed preberite. Prosidudek moj ceneni, si zaloputnil stranice, da je treščilo znake v globok obup negativna. Vrnil si me nazaj na polico, mene si zavrnil, tinto mojo, dasiravno ni tako draga. Stiska se mi srce, potem se spet razširi. Vrne se čez leto, dve, takrat bom devetkrat cenejši.

Prilezlo je javno transportno sredstvo, da smo jo vsi videli šklepeto harmonikasto. Dodal bi ji še bas kitaro, Luigija Nonnota, Pierra Schaefferja in tudi Test Department. K temu kompletu bi pritaknil, da se nas je preveč odločno stiskalo v dvodelni omari. Šofer je sunkovito speljal uvodne takte poskočnice, ki ... nič ne veš, kaj bo. Ne vem, kaj boš. Ritale je naprej-nazaj, da je zbilou samoupravne stavke v odsekane enozložnice, ko se mi je odprl razgled na ogromno vojašnico. V slovarju KSJ recimo piše, da pomeni kasetirati med drugim tudi vložiti kaseto, torej si lahko jaz privoščim sledeče: da so se mi zadrkale elastične hlačnice in je zašpricekat govnaški pot iz vsake pore, ko sem zagledal kolosalno krmilnico neznanih junakov, klavnico in umivalnico duš, in ne samo eno, temveč drugo za tretjo, na kilometre žičnatih ograj in bodečega plevela. Modre čelade, zelene kape in čelade brez glav. Dolge stavbače iz rdeče pripeke. Ah in velike špičaste pošasti pod plahkami. Izgubil sem pregled nad številom vhodov. Živa meja. Končno se je vojska predala civilnim poljem. Dolgočasno so se raztezala od tod do tam. Čisto sem popustil. Mlačno sem se oprijemal

prečke, glava se mi je kotalila po monocepsu. Voznik me je odpeljal kot barman koktejl. Mučno se je bilo obnašati pravilno, v skladu z vedenjem o neobstajanju časa. Podpiral sem se, kot da se bom zdaj zdaj stopil. Potreboval sem perspektivo, sličico zadnjega v verigi postankov ob vsaki krtini.

Brezciljno potovanje zna biti preprost padec.

Na trgu smo zlezli vsi ta zadnji dol. Vmes travnat madež, med starikavo zgradbo v proantičnem slogu, v podobnem stanju kot vikinško naselje v limskem kanalu ali istrske vasi kolaboracionistov, oporunistov, separatistov in mano. Napotil sem se proti kolonadi, kjer se je zadrževalo nekaj kreatur. Mogočna vrata so bila zaprta, le majhno okence je zevalo in poleg plakat, ki je napovedoval Kusturičevega »Očeta na službenem potovanju«. Zabrlizgalo mi je v srcu, cel zbor rakom žvižgat od veselja. Se ne dogajajo samo v kinu neverjetne stvari. Zablodil sem naravnost v eno promilo možnosti, ki jo pri nas imajo dobri filmi proti karate in rambo safaladam. Ko sem še hodil na gimnazijo, je bilo drugače, so vsak ponedeljek ob osmih predvajali solidna in dobra dela. Cel cirkus je bil zaradi tega — pri uri filmske vzgoje smo imeli grandiozne debate. Navihano smo se obmetavali z odgovori na zapletene dileme življenja. Takrat me je manj kot običajno tiščalo na OO zvijati kanone iz hašiša. »Filmsko gledališče« — od dvaindvajsetih predstav na teden ena. Ime je ostalo do danes, sicer pa od inscencije ekonomske kapitulacije naprej, ko je kvazi zaradi pomanjkanja sredstev padla kvaliteta na latrinski nivo, le bebavemu naraščaju v slovo. Krivi smo pa sami, a ne, da dovolimo debelim bajsam bruhati voljo narodov po uvoženih mikrofonih in mahagonijevih mizah. Vsak špehač nad petinosemdesetimi kilogrami bi moral biti iztrebljen iz vladajoče kaste. Al' bi samo dva ostala, mogoče. Pa ženske noter. Ne more homo ljubiti človeških števil, če je pa do svojega lastnega telesa sovražno razpoložen. Obrabljen hrustanec vretenc v premehkih naslonjačih, pa zapeka, pa onemoglo srce in zamašeno ožilje, pa preobremenjeno in zakrnelo mišičje in seveda bankrotiranje možganske celice — nič čudnega, da gospoda popolnoma vse mine, ko se vleče po treh stopničkih do govorniškega pulta zafrezanega. To je že huliganska perverznost, da časopis podrobno opiše, kako je šefe moral prekiniti izlaganje, ker mu je postalo slabo in kako ga je golšasti avditorij nagradil z gromkim aplavzom za junaško vztrajnost. Niti sence podtona o vsebini. Ze raje junkije v vlado, bodo stvari vsaj jasne kot beli dan, pa še oboleli za aidsom bodo nehali skrivnostno izginjati. Huh, au pajade.

Kupil sem karto. Še debelo uro je manjkalo do začetka predstave, pa so ljudje že kar stali pred vrati in čakali. Mestece je vsekakor ponujalo nebroj kratkočasnih alternativ. Fantastično se mi je zdelo, da bom lahko dovršen del zatišja pred zadnjim maršem preživel zlit v eno s harmonično valujočimi fotoni, vsak svojo dolžino. Preštel sem

dinarčke, samo še kakih petsto jih je bilo in še te je bilo potrebno zagotoviti ali pa v smeti zagnati. Sovražniku v roke priti smeli niso. Spustil sem se v cepet po promenadi. A se je kaj spomnim? Nič ne dé. Obljubljala se je zabava, takole iz zasede in se je s polno pravico tudi vacuumski želodec začel oglašati. Niti ne trebušček, pač pa požrešni živec je zahteval svoj kos tortice. Ustavil sem se pred zelenim okvirom slaščičarne s tremi, štirimi artikli. Uč je samodejno zažljajfal pred kvadrom amorfne mase belih molekul. Začel sem meditirati, kako naj prelishičim prebavilo, da ne bo špricnilo kisline v želodec, ki bi me potem še dolgo pekel kot sto feferonov. Saj je sam cukar, ki se prav gotovo razgradi že med drsenjem po želodcu in gre naravnost v kri. Še bolj intenzivno bom gledal zaradi njega.

Za pultom je bila mala črnolaska, metala mi je grde škilade, drugače pa nikogar. Eventuelno kakšen vojak. Naročil sem viola malinovec in omenjeno baržo. Sele z ustnimi čutki sem razkrinkal razkuhan mlečni riž, rahlo dehidriran in bogato zasladdkan. Zato je zadeva visela dol na vseh koncih in krajih. Bilo je prepozno, jaz hrane nikoli ne mečem stran. No no. Pohotno sem se krmil. V lokal se je opotekel stavec pod težo ogromnega ogleerala v zlatem črvivem baročnem okviru. Negotovo je plapolal, ko je poskušal obesiti napravo tik nad mojo glavo. Bliskovito sem vstal, pa dajte oča prosim lepo, se postavil na dva stolčka ter zataknil vrvi in dve žici za večjo moč na hakelj za krokodila obesiti. Žičnati kravželj sem kot presežek varnosti še dvakrat ovil okrog železnega jezika. Potem sva med hvala, o nič posedla. Povedal mi je, da je iz Makedonije, s Popove šapke in jaz njemu, da sem si pred nekaj meseci zatikal na tamkajšnjih snežiščih polomljena sidra za rit. Samo vam na uho dodajam, da sem se dvanajst dni neprenehoma pričkal z nemško grofično, namesto da bi jo nahujskal k trgovanju z izvirnimi telesnimi pomadami. Rahlo nepotešen sem se vrnil in se kar nisem mogel nehati karati.

Malo sem pobuljil, ko je pokazal na to malo, češ moja hči. Bi prej rekel vnukinja. Prinesla nama je dva malinovca, kaj samo to, pa tako sem se matral. Samozavestno jo bo poslal naprej v šole, danes morajo biti tudi ženske pametne, je čisto resno menil. Končno se je omeščal in ji ukazal, naj prinese še kaj za pod zob. Stopljeni kristali so bliskovito poniknili v kraški svet mojega zobovja in plahutajočih dlesni, za njimi bakterije in ti evo, kmalu tudi karies. Groza. Še zobne ščetke nisem imel s seboj.

Ze stari oče je bil slaščičar in foter tudi, moj je pa strojni inženir in moj dedek je bil oficir v stari Jugoslaviji. Po razpadu Italije so ga pokončale nemške puške in se mu še danes hodimo klanjat za petindvajseti maj. Moja stara mama je ostala še brez dveh bratov in s štirimi kričaći za vratom, pa je vseeno švercala bonbone za partizane. Danes ima pa pokojnino, da bi se je še kralj in bog usmiliła.

Zavzeto sem se basal in nalagal staremu. Če sem že bil v vojski, hm, ja seveda, v Bitoli sem bil, no potem je pa vse postorjeno, zdaj si pravi moški. Cephalea neurotica, immaturitas emotinales, nemotiviran vojak. Pa zdrav naj ostane.

Zunaj sem nemudoma planil na eurokrem, ponaredek ponaredeka lešnikove čokolade. Dejansko sam sladkor. Strastno sem lizal in križaril po stranskih čorsokakih. V vsaki trgovini sem kupil novo tablico. Potem je neizbežno prišel trenutek, ko sem si rekel, penis, če sem že toliko pojedel, bom pa še kaj konkretnjšega pogoltnil, kaj bi sam sebe plahtal (se s šotorskim krilom prekrival). Kot Pascal natančno sem izračunal ekvivalent živil za preostale ficke. Sprivatiziral sem črn kruh, slanino in tri kisle paprike. Sedel sem v nek kot, kolena skupaj in njam, mnjaam, cuff, žvek . . . Želodec se mi je napihnil kot mongolfiera. Častna titova, skoraj moja smrt. Nato sem racal kot labod iz aluminija z motorčkom za navit. Vedno isti spev.

Dvokrilne grajske duri so se odpirale v velik predprostor. Junaško mrzel kamen po tleh. Vse prazno, neizrabljeno kot moj dosje. Kratko stopnišče, lena nihajna vrata in se mi je odprl pogled na dvorano, in kakšno, tovariši se prav gotovo še spomnijo, z lesenim odrom in z gostilniškimi stoli, pošlihtanimi v dolgih, nepreglednih vrstah. V kotih so stali podolgovati zvočniki iz sive kovine, membrane zaščitene z aluminijasto mrežo. Iste modele je videti na mladinskih akcijah in povsod tam, kjer ima vsebina popolno prednost pred obliko ali pa, kjer je poslušalstvo prisotno samo zaradi gršega. Gledalk je bila le peščica v primerjavi z armado stolov, so se pa obračale, gugale, škripale in klepetale tako naglas, da bi slepi sovražnik prav gotovo dobil izredno popačen vtis o njihovem številu. Vsedel sem se skoraj v prvo vrsto. Bilo mi je nelagodno, ker se pričakuje od človeka, da vsaj v zaprtem prostoru sname kapo z glave. Za mano se je hihitalo, klicalo ejla, ojla vaško glasoslovje. Prekleta rumena luč je crknila, potem je zaregljal projektor s prenosnega podstavka in je hkrati treščilo iz hrupnikov ta dam, tadam uvodno uigravanje. Stoli so cvilili kot prašiči na kolinah, ljudje so od strahu še bolj na glas zažebirali. Začelo se je v vlaku. Stopalo je brez onegavljenja pristalo na mednožnem kompleksu. Takoj mi je vstal in se začel potiti. Tornado navdušenja od zadaj. Odprta vrata, kompozicija dirja naprej, bo skočila, ne bo. Hudi nadljudje, zdravi v telo in asketski duh, fukat, družino, navadni človeški, odprti in s slabimi zavorami, fukat, pit, guznit nekaj daleč proč. To je vse, takole na grobo, iz razdalje dveh let. Prideš ven in ti je toplo, take sorte je bil. Nazaj. Ves razburjen sem takrat štrbunknil v resničnost filma, moteč direndaj okolice se je razpustil v gostoti zraka. Hitro in plitko sem dihal, kot skrivač v grmu. Verjetno se mi je čeljust za spoznanje pobesila, zradiralo je zgodovino z mojimi težavami do temeljev in sem lahko začel znova, svež in zahteven kot dojenček.

Zaključni hojladri, imena garačev, črni blank mi je izmaknil prijazni lepí svet. Udarec žarnice me je pocuknil tri nadstropja više med padajoče stole in blejanje zadrege. Zunaj je manjkal mišji pimpek do teme. Osamelci cestne razsvetljave so že trepetali s polnim tokom. Brez obotavljanja sem zakoračil po ulici navzdol, sledeč trohnečem pasu večerne zarje. Šestdeset tisoč korakov, še petindvajset tisoč udarcev srčne zaklopke. Skillil sem naravnost po opletajoči liniji roba ulice. Tlak je bil iz debelih kamnitih kock, veliko jih je manjkalo, še več jih je bilo razmajanih. Marširal sem kot stroj, čeprav me je neravna podlaga neprestano zajebavala. Na desni sem zaslutil trumo avtobusov, ki so iz mraka kričali stopnjo zarjavelega propada, nametani na kup kot trupla na bojišču. Zjutraj verjetno spet v kros od postaje do postaje. Ko sem prišel na glavno cesto, je bilo vse črno od teme. Neto brez lune. Tu in tam je kako vozilo z neprijetnim hrupom zaslepilo oči. Če je po preozkem vozišču pridrl kakšen prikoličar, sem se v strahu umikal čez bankino. Policajev se nisem več bal. Ponoči jim zmanjka volje za drobno otipavanje. Kmalu sem naletel na prvo patroljo, ki je ždela v zasedi na nasprotni strani. Se govori, da ustavljajo predvsem tovornjake iz vzhoda, katerih vozniki imajo vedno pri roki škatlo cigaret ali kaj podobnega za mitnino. Iz previdnosti sem se spustil na kolovoz, ki je tekel vzporedno in ostal kar na njem, čeprav sem se tam še bolj spotikal ob zagate na tleh.

Ponoči je lepše marširati, hodiš, da ti odmeva v izpraznjeni glavi, noč je in hodiš in korakaš. Vidiš hiše na dosegu roke, v katerih tja do zadnje stenice vse živo pozna mikrodistančne fenomene Hubblejevega efekta v najtanjše odtenke zadnje lovske pike. Srečaš temne postave, ki neslišno huškujejo mimo. Brodiš skozi svet senc, iz katerega skačejo prikazni in ti burijo srček. Če si prav utrujen in nosiš na pukli zadostno mero otopele brezbriznosti, se domišljija in bolečina v nogah uravnavesita v popolno stajo, ki lahko traja, da še nesmrtnim postane dolgčas. Nekoč sem že sprašil osemdeset kilometrov v enem kosu, z lahkim nahrbtnikom na plečih. Kot otrok pa pol manj, s staro mamo po notranjskih hribih. Na koncu je polila mezgo iz speštanih borovnic po oker sedežu luksuznega pežoja nekega Francoza. Strašno žal ji je bilo, meni tudi, danes pa ne več. Rad imam mojo staro mamo, bi rad poudaril v tej vrstici, katere pisec jo premalo obiskuje. Vsak dan hodi v cerkev, namesto da bi se sončila na Maledivih in pila pinakolado.

Prekleti dolgčas žalostnih tiranov.

Misli so mi norele sem ter tja, da se moram pošteno potruditi, ko potim črke v praznino dolgega sprehoda. Neprenehoma sem se vračal k predstavi curkov tople tekočine, ki se tako hitro začne lepiti in sprijemati kose obleke med seboj. Kri mi je odtekala iz glave. Življenje je curljalo iz ene epruvete v drugo. Vtaknil sem roko v žep in otipal zavojček britvic. Vsi ostali žepi so bili neusmiljeno prazni, samo še v

ritnem se je mečkala vojaška knjižnica. Rezila so mi dala varnost jasno začrtane prihodnosti in majhen šus v rit, v obliki srha, ki pospeši noge.

Vrrruuumm, risba interkontinentalca brez komentarja. Motno žareče bele črte na črni podlagi — fotografija iste pošasti z dolgo osvetlitvijo. Pred leti sem se hotel vpisati na filmsko akademijo v Berlinu. Takrat so jo še krmarili študentje sami. Na sprejemni izpit je bilo potrebno med drugim prinesiti scenarij v obliki fotoromana, petnajst do dvajset podob. Izposodil sem si fotoaparata, poklipsal nekaj futurističnih motivov po mestu in monitorje na postajah podzemeljske. Iz vlaka za Varšavo sem slikal bežeče luči nočne pokrajine. Naslednje jutro, spet na trdnih tleh, pa nekaj posebno odurnih stavb, pri čemer me je neki Suljo kar na licu mesta poskusil linčati zaradi vohunjenja. Si ne izmišljam. Zaključil sem z reprodukcijami slik Mieta Knuta. Zopet v Berlinu sem iz laboratorija dobil nazaj uniformno siv trak filma. Edina razlaga je bila, da sem ga narobe vložil v aparat, z bazo proti objektivu in z emulzijo proti vratcem. Vse je bilo zastoj. Esej o »The Whole Shooting Match« sem zabrisal v kanto. Neki bogec v kostnem mozgu četrtega vretenca me je obvaroval more let študija.

Na mostu sem se ustavil in se zazrl v obrise idile spodaj. Reka se je delila na dve hlačnici. Na otočku je čepela gostina, ovita v ride barvnih žarnic. Od ražnja se je kadil vonj po pečenem prašičku, spremljan z živčnim valovanjem narodnih viž. Vdprto celo noč v deželi, v kateri grejo še netopirji s kurami spat. Občasno se je zaslišal nebrzdan smeh ali glasne besede. Čutil sem lahko veselo opletanje. Stožilo se mi je po paradizniku tam spodaj, prav gotovo javki kamionarjev in najstarejših profesionalnk, tihotapcev in podmazanih šerifov. Tik pod mano se je drsala zapeljiva želja in me klicala iz nedosegljive daljave. Oglasile so se noči, ki so vse iste in je vsaka lahko zadnja, zato jih hočeš do konca izkoristiti, do suhega izcuzati. Brizgnil bi si kaj v kri, naravnost ali po ovinkih pognojil živčevje in utripal kot ameba v segretem agarju.

Rezali smo se za hec. Prednjačil je Samo Ogris, ki si je masovno ugašal čike na razprtih dlaneh in kazal ruševine gobca. Vsaj v tem je prednjačil. Jaz sem si prebadal kožo med palcem in kazalcem in strašil deklice. Za kaj več sem imel preohlapne hlače. Na stranišču bistroja smo si brizgali ampule fortrana. Temno modre keramične ploščice so pogorele s pomirjevalnim učinkovanjem. Skozi vrata za postrežbo smo se izmuznili v garažo hotela Slovenija pa kaj. Eno šumenje v grlu za sto zvezd danic.

Zagledal sem, kako je Dragančku zakrvavela goflja od bosančeve pesti, tisti pretres oči, kot da so konica kompresorskega luknjača. Potem klanje z razbitimi steklenicami na Belvederju. Zunaj je bil že dan, nekateri so se že utrujeno majali novemu delavniku v objem. Zasajanje črepinj, dolgo kot mamutova smrt v katranskem jeziku. Mene je ščitilo

črno usnje. Pripadal sem notni bandi, hodil tja gor zasnifan kot poln sesalnik in si mislil, kako si me vse nežno želi. Deklice.

Lep curek krvi, srce mu daje takt. Puščanje krvi je prvo, kar ti v starem veku pade na pamet.

Pobeg iz lastne kože se mi vedno znova sestavlja iz raztreščene utopije.

Odsev mestnih luči v daljavi. Na tisoče prestopov še.

Z vsakim korakom me je bolj zaviralo. Odplaval sem in se s pogledom iskal globoko spodaj. Črna tema. Skoraj popolnoma sem izgubil občutek za gladino tal. Le redko se pristanek podplata ni končal z nesrečo.

Kot v hiši strahov, tla bežijo v srcu šestletnika.

Pozabil sem povedati, da je promet že davno malodane usahnil. Bila je cela predstava vsakič, ko je vlečka svetlobe odhrumela od zadaj v spredaj. Ostro je izrisala neravnine vozišča in vrgla mojo senco v pirotsko neskončnost. Rdeče umiranje me je še nekaj časa vleklo za seboj. Ustavil sem se in se zatopil v slušno. Sklepi so mi hitro otrdeli. Prvi koraki nadaljevanja so bili najtežji.

Že od daleč sem zaznal tri sence na levi. Sem jih pač začutil. Kar stali so tam na robu obritega brezkraja. Niti pisnili niso. Napetost se je raztalila šele mnogo kasneje, tako daleč, da sem prikazni brez razmišljanja spustil v arhiv. Svetloba prihajajočega vozila me je pritisnila ob zadnjo steno centra za vizualije. Kot že veliko drugih, je krmar tik pred snidenjem sunkovito pocuknil z volanom vame. Tako preizkušajo vestni fantje na ravnini, če krmilni mehanizem še uboga in tako preprečujejo nepotrebne nesreče, pa jasno. Ledenokrvno sem ga spustil mimo.

Spustil bi mu skalo v vetrobran in izginil čez neskončno ravan, še preden bi umirajoči prdec skozi razcveteli glasurit v svetlobi raket dojel kazen v vsej razsežnosti. Strah pred preglobokim zapletanjem v tole komedijo, ki me obdaja kot luna svoje jedro, me je rešila junaštva, kot po navadi. Ti kar vozi Miloško.

V teh bedastih bližnjih srečanjih bronaste vrste in podobnem, sij v daljavi lažnjivo hitro preraste v nebeški blišč. V resnici sem neustavljivo stopical, se iz oceanov otopelosti vlačil na čeri prisebnosti, a se ukleti armadistan ni približal nikakor.

Simetrija ni narediti nekaj od začetka do konca in od tam nazaj naprej. Nekoga sem citiral.

Prilezel sem do okolij, ki so me mimošla na začetku zadnje vožnje z avtobusom in sem si jih bolje zapomnil, da sem jih prepoznal tudi na glavo obrnjene. Bližal sem se špalirju kasarn. Hočem napisati, da sem bil že otipljivo blizu.

Ojoj.

Pomislil sem, kako je moje pionirstvo bilo žalostno otepanje z vsiljivo iluzijo resničnosti, ni mi šlo v račun. Moje mladinstvo in

mlajše članstvo en sam užitek raznolikosti, saj pojma nimate, različne substance (šivilje svetov po meri) v telesu, lulek na toplem in občutki, curek urina na dolžnosti in krivice, zdaj pa spet tičim v polni kahli kakice.

Ojoj.

Že se mi je naredila prva krompirjeva palačinka v grlu, nekam suha je bila, ni hotela navzdol ne tako ne tako. Počasi in z užitkom se je od repa do glave sestavil prvi drobec, predstavnik mesta in njegovih vaščanov. Ne vem kaj je že bil. Potem drugi. Na levi se mi je tiho približal vogal prve vojašnice, osramočeno se je plazil mimo in vlekel za sabo zmedo bodeče žice. Oporišče modrih čelad, sem ugibal. Aviacija? Mogoče mornarica. Za inženirji so osem črk nazaj inženirci, za delavci pa delavši. Po njihovem taborišču je prišlo leglo janičarcev in handžarjev. Kompletna zarota skrita v temi, da jo je komaj bilo kaj na ogled, le kultura je držala strah na primernem nivoju. Požar rezil me je faširal v ogorke. Na levi vojska, na desni teritorialna obramba, ki ji noben monsun tuje nesreče ne omehča prisvojenega počitka. Prebегnil sem na desno, po liniji najmanj groznega zapora. Počasi, leno so se iz prafaktorjev sestavljali civilni dosežki, mlahavo in bedno. Medtem je armadni korpus že dolgo kazal enolično, a ponosno pročelje deliktov. Zada se je pa pratež vdajal razvratu. Premirje so izdajali katramirani drogovi, viseči vsak v svojo stran kot ježeve bodice. Generale so skrivali pribočniki z infrardečimi daljnogledi.

Da se rdečim ne zdi za malo uporabljati naprave, ki delujejo na manjvredno barvo. Ogenjček. Reve, vse ponaredijo, samo da bi na koncu obveljala njihova.

Lupine meglenk so blejale svetlobo v vse vetrove kot trop zapitih živali. Malo jih je bilo. V bližini vsakega vira so lebddele drobne točke vlage. Zaradi njih je bilo prizorišče kot pokrito z gnojno tančico in ni noben zvok dal odmeva. Za žico je lebdela dremajoča postava s kolom na hrbtu.

Trdni ljudje so pošteno spali za debelimi zidovi, da še smrčanje ni moglo ven.

Odločil sem se, da se predam v zadnji kasarni, tisti, ki je bila najbližnje središču mesta.

Preden sem napisal tale stavek, sem dolgo razmišljal, zakaj hudiča ravno na poslednja vrata. Začel sem čečkati neke vzorčke in to je bil zanesljiv znak, da z odgovorom ne bo nič. Ker sem imel do njih najdlje, največ svobode mogoče.

Že nekaj časa me je spremljala gosta živa meja, na kratko prekinjena s temnim dovozom.

Lepljiva žoltava luč. Cisto tiho.

Spoštljivo sem zakorakal mimo vhoda zame, zenici v očesnih kotičkih. Nizka in široka vrata. Enodelno krilo na tečaju. Stražar v po-

gunno zastekleni sprejemnici ni kazal simptomov budnosti. Neovrgljivo sem prispel, oh kaj že, niti malo onemogel, kje pa, v vrhunski formi celo. Mučno sem si zaželel parka. Še malo bi se sprehajal. Stopal sem naprej in neslišno spuščal zrak iz pljuč. Konec mreže ni bil daleč. Z drugo stranico je tvorila oster kot. Vojašnica je bila kot klin zasajena v mesto. Dva ducata mršavih korakov na drugo stran, do neke osamele prikolice. Očitno domače izdelave, z lesenimi plankami in železna v okvir. Sesedel sem se na priključek, ki se je dotikal tal in ustvarjal poševno ravnovesje. Kapo sem snel in jo zabrisal pod os. Hladno me je pobožalo po polpuščavi vrha lobanje. Potegnil sem z roko po še vedno gladki, dokaj debeli koži in osamelih čopkih. Znali so vse jezike. Na plano sem potegnil britvice in izločil eno gilette super silver. Pretiravajo. Zbrano sem odprl svoj ovoj iz papirja, nato še drugega, povoščenga. Oba sem spet prepognil in vtaknil vse skupaj nazaj v žep. Stiskal sem listič ostrine, gol kot v trenutku izdelave. Nekam spolzko je deloval med blazinicama. Mrknil sem vase, popolnoma otrpnil. Čas, saj veste kako je bilo z njim. Nočna vlaga je mazala okameneli zrlji. Votlost sveta. Zaslišal sem mrmranje bližajočega se viharja. Katerega koli. Ni me brigalo neurje ali potop. Nič me ni brigalo. Potem se mi je ob ušesu razpočil rafal naftnih eksplozij. Skozi gazo sem zagledal čokato kabino in oranžen kontejner iranskega tovornjaka. Tik za njim se je tihotapil belo modri avtomobil z zlobnim očesom na strehi. Kot poslušen sluga na ukaz sem nemudoma nastavil pest na drog in se trdo naslonil nanjo. Krepko kot čelist, ki končuje sonato, sem kratko potegnil. Takoj je brizgnilo, močno in daleč. Potem drugič že bolj malodušno in še preden sem za silo prišel k sebi, je kri le še slabotno curljala. Kmalu se je ustavila. Nisem zarezal dovolj globoko. Bolelo ni nič, samo malo je pekli. Strah me je popolnoma iztiril. Kot živanka sem trzal in se nekontrolirano tresel. Še nekajkrat sem poskusil zarezati in pridelal smešne razpoke. Resničnost se ni niti plazila po načrtu. Pričakoval sem neustavljiv veletok krvi, dobil pa polprazno epruvetko. Krčevito odpiranje in zapiranje pesti ni imelo nobenega učinka. Vstal sem in se divje opotekel nazaj do vogala mreže. Do obisti zlagano. Pregazil sem trhli dremež letčega stražarja, ki mi je ostro svetoval naj se sprehajam kje drugje. Pohitel sem h kandelabru. Na jok mi je šlo. Telo je kar lebdelo od dobrega počutja, od lahkotnosti in nevezanosti zemljanskim proceduram. Zaril sem sedalo v vlažni prah, ogorke in kaj pa še. Receptor je še vedno kislo spal. Rumena osvetlitev, studijska gluhotota. Iz oddaljenih globin mojega pajaca je prihajalo zaničevanja nevredno cviljenje. Roko sem položil na stegno. Zagrabila me je ihta. Divje sem zapumpal s pestjo in večkrat zaporedoma močno zarezal v zapestje. Lyonski klavec o pripravniškem obdobju. Curek od fare in brez oklevanja porazen upad elana. Kot špuk, žolcast izbruh katerega koli kurca. Histerično sem stiskal bokso in potoval s krvavečim narezkom gor in dol po hlačnici, da bi vsaj kostum spodobno zapackal. Zaujčkal me je

neznosno oster smrad katastrofe. Pedantno sem zavil umazano žiletko nazaj v ovitek in jo skril med ostarale device. Bo še prav prišla. Po načrtu. Izvlekel sem izkaznico in jo malo potunkal v mezgo. Sem kvišku šinil in odplesal čez cesto, naravnost k vitrini. Nekajkrat sem klofnil po njej, zagledal alarm v očeh, se a de gmmm mečkal ob steklo. Zamajal sem se korak v levo in se zrušil na železno zapornico. Pod mojo težo se vrata cvileče vdala.

Igor Zabel**Iz materialov za točko izginitev**

Jeza se je pričela dvigati v tebi, ko je roka potovala proti telefonu, postal si nemiren, čeprav bes pravzaprav še ni zavrel, toda dobro vem, da ne maraš takih izsiljenih odločitev, vedno slabše volje si, ko prst zakavlja kromirano kljukico, ki, odrgnjena, kaže rumene lise, in ko prične vleči navzdol ta srebrni vzvod, zapičen v črni škatljasti trebuh telefona, je začelo nekaj prav na hitro naraščati — če pogledam, vidim, kako si verižil črke, mogoče bi lahko rekli, da si jih »krčevito«
verizil, saj ti je bes res zvijal prste kot kak krč, vrstice so ti šle gor in dol, črke so postale velike in polne nekakšnih ostrih razlomljenih kotov, prelomov in vrzeli, sledim lahko, kako ti je trzala roka, da, pisava je ogledalo duše, tako rekoč. Samo poglej te a-je, kako so oglati in kako se kar naprej lomijo in cepijo, končno kljukica pripotuje do dna, pritisk prsta se zaustavi ob oviri, ki je spodnji rob reže, v tistem trenutku — malo tišine, sicer le čisto kratek čas, še tisto brnenje v slušalki izgine, to se pravi, da le ni bilo prevara, takoj zatem pa slišim, kako se iz slušalke zažene nekakšno smrčanje ali brnenje, ki se konča z odločnim tleskom. Klak. Sledi pa seveda to kar si pričakoval, kar naenkrat iz malega zvočnika spet curlja zelo običajni, zelo vsakdanji in zelo dobro znani zvok, ki označuje prosto linijo, zvok, ki v svojem enakomernem ponavljanju, ki se večno vrača enako, združuje pravzaprav vse možnosti, če imaš kovanec, lahko uresničiš katerokoli od njih, ampak samo eno, ja, in zdaj se dokončno zaveš, črke so ostre kot kaka žagica, pretikajo se po zapacanih in blatnih listih, tintni fleki, črne in sive lise, potegnjene s pohojenimi čiki, razmazani pljunki, smrdljivi pocasti gnili drevesni listi se lepijo na zavoje pisave, kaplje blatne vode padajo z lista na parket, tvoj pogled tolče po šipah, tvoja pest udarja ob razpokano lubje, tvoj prst vrta v meglo, v blato in sol, tvoja noga nestrpno brca v pult, obložen z umetnim marmorjem, tvoja ramena se zaletavajo v kredasto steno, podgane zatacajo po lužah, aluminijasta vrata se zaprejo, močno udarijo, stekla zažvenketajo, ulica se prevrne okrog vogala, nenadoma opaziš, da tečeš, ker naenkrat težko dihaš, lase imaš

mokre od dežja, voda ti teče po licih, tvoja glava prebada zrak nad hišnimi strehami, tvoja roka se prevrne okrog vogala, tvoje oko je razpeto med dva telefonska droga, pogled se pobeša pod težo dežnih kapelj, avtomobilske luči ti mežikajo, ko jih premetava po neravni cesti, in ti mahajo, zavore kamiona s prikolico dolgo cvilijo, vozilo zaniha na vzmeteh, žarometi ugasnejo, šofer zdrсне iz kabine, južnjaka stojita pred trgovino, oblečena sta v kavbojke, ki so še čisto nove, predolge hlačnice sta si zavihala, pretresata pralni prašek iz škatel in vreč v rdečo potovalko, tolpa lokalnih mulcev, sedmi in osmi razred osnovne šole, na nekem dvorišču zajame petošolca, ki se vrača domov, malo zmeden od pouka, prestrežejo ga, pritisnejo ob vrata garaž, natlačijo se v polkrog, da ne bi slučajno ušel, tega, ki jih vodi in ki nastopa kot glavni izpraševalec, na videz poznam, tako neverjetno debel je, da ga ni mogoče zgrešiti, najbrž je bolan, enkrat sem ga videl tudi z nekakšnim ping pong loparjem pod roko, vedeti hočejo, kdo je, zakaj je na njihovem ozemlju, kam gre, kako se piše, mali je tako preplašen, da mu je že vseeno, obnaša se noro, reži se v obraz začudenim zasliševalcem, noče jim odgovarjati, histerično se trese, še strah ga ni več, tako da odločno potegne k sebi šolsko torbo, ki jo hočejo odpreti, da bi iz nje ugotovili njegovo identiteto in kaj prenaša, tisti, ki pregleduje torbo, je zaradi divjega sunka, s katerim mali potegne k sebi to režeče usnje, presenečen, popusti, enim je tudi že zadosti, mogoče se jim smili, mogoče se jim začenja tó zdeti nesmiselno, malo so presenečeni zaradi nore krčevite kljubovalnosti, debeli vodja drži v desni roki že precej dogorelo cigareto, počasi in z užitkom približa čik ujetnikovemu licu, zadovoljen je, ko vidi, kako je glava trznila, kako na gladki koži ostaja siva lisa od pepela, »boli, ne ?« pravi navdušeno in kaj vse se bo še zgodilo, če ne bo povedal, še danes ne vem — ali ne vem več — kako sem ušel od tam (ali pa so me mogoče spustili? čeprav recimo to onim ni bilo čisto prav — debelemu voditelju najbrž že ne), po tistem še dolgo nisem prišel k sebi, za dolgo sem si zapomnil izraz tiste zabuhle face z globoko nekam potopljenimi očmi, ko je zamaščena roka bližala čik mojemu licu;

na to pomisliš, ko tvojega kovanca ni ven, ko se dokončno izkaže to, kar si itak že vnaprej vedel — in potem naenkrat izbruhne, to ni fer, to res ni fer, zakaj ta škatla od telefona tako dela z mano, zakaj mi požre kovanec in ne da nič zato, kaj naj počnem z moralnimi nasveti, s stoicizmom in bontonom, zakaj bi moral biti ne vem kako vpluden napram svetu, če svet ni fer do mene; usekam jo, škatlo, dobro jo pritegnem, tokrat s plosko dlanjo, s krožnim zamahom, zastonj, jasno, to vem že vnaprej, kovanca ne bo ven, požrlo ga je, ko sem prvič udaril po tem prekletem oguljenem plehu, ki se je očitno zaklel, da bo sistematično uničeval še tisti komaj omembe vredni ostanek mojih živcev, zato torej po telefonu treščim bolj iz

principa, ampak se ne da motiti, še naprej mi jamra ven iz slušalke »tutu tutu tutu tutu« v neskončnost. Resignacija: škatla, sranje, klump. Zakavljam slušalko, mi pišeš, in grem naprej, obupal sem, tule ne bom dobil zveze, nima smisla dnar semle noter metat, ker ga potem samo ne boš več videl, pa še brez efekta. In greš, torej, ker nima smisla. In ker ne uživaš brez zveze zapravljat denarja, ker ga imaš itak premalo.

Opisuješ mi vso tisto okolico, ti tvoji popisi so mučno natančni in neverjetno obsežni, berem o predmestnih ulicah, o skladiščih, o železniškem nasipu, o kegljišču, o trikotni trati pred šolo, naštevaš trgovine, trafike, obrtne lokale, bifeje, pripoveduješ o neki hiši, kjer je na dvorišču pes, ki kar naprej divja na verigi, govoriš mi o železnem kolu, ki je vlit v asfalt na začetku ozkega prehoda med dvema ulicama, kako je tu za to, da si avtomobili ne bi krajšali ovinkov po tej poti, kako park kakor pajek razpreda svoje poti na vse štiri strani mesta, kako prerašča ceste in ulice, kako prah narahlo dežuje s stropa, tu so naenkrat ljudje, ki se nabirajo pred kinom in čakajo na nedeljsko popoldansko predstavo, sem in tja se kak mimoidoči ustavi pred izložbo knjigarne, potem sneg naenkrat loputne s strehe.

Kje je, se sprašuješ, še kak telefon, in kako si potem našel tistega pri parku, avtobusi so zavijali tam okrog na svoje parkirišče, prazni, šoferji so skakali iz kabin, se pretegovali, zaklepali, odhajali proti mestu. Kako si brskal po žepih, vedel, da more še nekje biti en kovanec, sem ga končno našel, trikrat vrgel v režo, trikrat je padel skoz, zažvenketal na pločevinasto skodelico tam spodaj, poberem ga s prstom, ponovno zabrišem v režo, preizkušam razne finte, da bi ga poslal noter tako, da bi se pravilno zataknil. In ko ti to uspe in ko dobiš zvezo, takrat pač nobeden ne dvigne slušalke, ker najbrž vedo, kdo kliče. Potem, mi pišeš, se odpravim iskat še kak drug telefon, razmišljam tako, da mogoče čez nekaj časa, da bo recimo kdo prišel ali da jih boš presenetil, da se bodo izdali. Vidim te v duhu, kako čakaš v vrsti pred govorilnicami na pošti ali kako si v hrupu veleblagovnice mašiš eno uho in nestrpno čakaš, da se bo kdo oglasil. Najbrž jih ni tako preprosto presenetiti. Mogoče so izkušeni v teh stvareh, si misliš.

Medtem ko te vlečejo po steklih predmestnih izložb, ko te prodajalci hot dogov izpljunejo v nekakšen popoldan, tak si, naenkrat ne veš več, kaj bi, ta popoldanska ura te teži, kako po kioskih cvrejo bureke in popcorn, kako smrdljive pare od pečenega krompirčka ostajajo na šipah kot sive mastne kaplje, kako razklumpani mestni avtobus ves smrdi po izpušnih plinih, kako vse tiste štange in pokromane maske šklopotajo in kako herojsko rine z glavo naprej skozi ta mraz in ta popoldanski mrak, medtem ko je nad mestnimi klavnicami nenadoma čuden mir in medtem ko se olje počasi in premišljeno

cedi po rumenkastih tleh, ko si nervozno popravljam nekaj okrog vratu in imam občutek, da ne bom mogel spregovoriti in kar naprej in vedno znova popotujem po ulici, od začetka in od začetka. Kako enake so vse te štange, na katerih visijo luči

medtem prodajalka namesti hrustljivo štručko na šilasto kovinsko palico si nekaj momlja s kleščicami beza po skledi s hrenovkami sname štručko ovije jo s kosom svilenega papirja z dolgo žlico naloži vanjo gorčico potegne s kleščicami iz posode polovico hrenovke ki jo potlači v preluknjano štruco pomoli hrano prek pulta vzame denar zanjo je vse končano v trgovini zraven pa se kopičijo zavitki škatle konzerve in steklenice

In ni več, seveda, niti šibkih šprikel sonca, ki se je opoldne še sililo prodirati sem proti temu parku s čadastim baročnim znamenjem in s stopnicami, ki vodijo proti javnemu sekretu, hot dog kot nekakšna sluzasta jedka snov razžira ostanke dneva in avtobusi rigajo, ko zavijajo mimo vogala parka na most, kaj vse se zapleta med spodnje repke tvojih črk (kako poudarjaš tisto zanko pri kakem j in kam globoko dol se ti zapiše p) nočem niti pogledati na ta mokri črni smrdljivi kup šavja, kaj naj najdem tam? tam na vogalu stoji tudi telefonska govorilnica, ampak je telefon pokvarjen.

Jan Zorec

Poroka in pogreb

Življenje v izolaciji lahko ima tudi svoje prednosti: če ne želiš, teden dni ne vidiš žive duše, lahko pa istega jutra dobiš kar dva telegrama, enega zase in drugega za svojo senco. Drugače smo na kmetih, čist zrak, opojni vonji magičnih trav, pletilci košev upogibajo svoje vrbovke.

V začetku sem imel odlično zgodbo, vse je bilo jasno, čisto, kristalno trdno. Zvlekla me je nazaj v mesto, nisem zdržal pritiska na tisto, kar nekateri imenujejo možgani!

Sami ljubi izgovori, alibi, ki bi prepričal vsakega.

Podgana, črna (ráttus ráttus), 18 cm in več dolg sesalec iz reda glodalcev (Rodéntia), ima velike uhlje, rdeče noge in 20 cm dolg luskinast rep; doma je verjetno v južni Aziji, v Evropo se je pritepla v 12. st.; hrani se večinoma z rastlinsko hrano, živi rajši v suhih prostorih (podstrešja).

Po dolgem času sem srečal prijatelja. Že nekaj ur sem visel v vaški gostilni in gledal zadovoljne obraze kmetovalcev, zima je prišla in so utrujeni od jesenskega garanja nazdravljali dobri letini. Vince je bogato obrodilo. Jaz pa parazit med njimi, vsaj v njihovih zenicah sem se videl takega, z nežnimi dolgimi prsti in negovanimi nohti napram močnim, trdim žuljavim rokam.

Kar naenkrat je padel skozi vrata in najprej sploh ni verjel, da sem jaz jaz, šele ko je pogledal moj obraz, zaraščen z dolgimi kocinami, se je prepričal. Takoj sem opazil, da se je močno postaral in utrudil.

»Življenje je prasec, ki ga kar naprej koljemo in spuščamo kri v posodo, a nam vedno znova cvileč zbeži.«

To so bile njegove prve besede. Z mano ni bilo mnogo bolje, dihal sem zrak mirovanja, pozabljenja, utečene neaktivnosti. Na kmete sem v bistvu prišel zato, da bi mi mila narava ponudila zavetišče za skrhane živce in kako idejo za nov roman, ki sem ga kanil napisati. Bil sem še pri črki a. Zaenkrat.

Tudi prijatelj je zadnje čase preživel v mestu, vendar ne v taisti grobnici kot jaz. Naročila sva šnopsa in se usedla k mizi.

Beseda je odprla pot, ki se je vlekla že od mladosti naprej. Prijatelju so mišice na obrazu živo utripale, vratne žile so mu izstopile. Kmalu me je potegnil v svojo zgodbo in ni mi žal, da sem mu prisluhnil. Tudi v meni je naraščala napetost in nek srd, bes nad dejstvi povedanega. To kar se mu je zgodilo, je zvenelo sila neverjetno, a kdo nam jamči, da so fantastične stvari irealne, nemogoče! Kje je dokaz, da je domišljija tako daleč od razuma realnosti, oboje korenini v eni in isti glavi?

V Evropi imajo o podganah izrazito negativne predsodke. Povezujejo jih s škrtostjo, parazitizmom, siromaštvom. V Yi Jingu posebljajo lakomnost, strah, nočne in tajne aktivnosti...

In prijatelj je začel pripovedovati svojo zgodbo.

»Zvlekla me je nazaj v mesto. Razumeš? Brat se mi je ženil. Ne vem, kje jo je pobral, neka zapita češplja. A drugače odštekana in neverjetna. Misli je telo, sex in to. Formalist in esteta, kaj hočemo.«

Govoril je zavzeto, sam sem srkal šnops in pivo, noter je padla mušica in sem ji pustil prednost (sic).

»No, zaljubljen se je vanjo kot pes, vdano in pohlevno, ves čas ga je poniževala. Bilo ji je v užitek. Veš, zelene oči in dve greha vredni ritnici, napete bradavičke. Znorel je, ti rečem, popizdil v možgane. Realnost mu je totalno padla dol, nič ni obstajalo razen nje, Andreje. Vem, banalno ime, dosti jih je. Tolkla je pivo za pivom, se nato poscala kar ob cesti, če je bilo treba. Svetoval sem mu, naj se je reši, naj ji razbije lepa usteca, če ne gre drugače, naj ohrani dostojanstvo. Bil je gluha za bratski nasvet. Poslušal je le njo. Ljubezen je obsesija, dokler je ne skoziš iz duše. Ves čas je govoril, kako se bo z njo oženil, jaz sem se križal. Vedel sem, da ga bo spakirala v grob! Podgana te popade šele takrat, ko si slab, šibak in nimaš volje za borbo, in ona je bila točno to — podgana. Če bi jo zdaj videl, bi ji pljunil v obraz. A prehitvam, ne vem, če razumeš.

Bil sem gor na kmetiji, kar dobim telegram: brat se ženi. Ne vem, kako mu je uspelo, a slutil sem, da bo hudič iz tega. Povabil me je za pričo in z gnusom sem sklenil, da vsekakor grem. Hotel sem mu kupiti bič za poročno darilo, a se mi je zazdelo neumestno. Dobro, da imam le enega brata, sem pomislil!

Pustil sem sadno drevje napol obrezano, vinsko trto zapleveljeno, zajce skoraj crknjene. Oblekel sem mašno obleko in krenil v dolino, rdeča kravata mi je stiskala vrat. Dušil sem se od vročine, sonca ni bilo moč ukiniti. Psu čuvaju sem zabičal, naj vestno izpolnjuje svoje dolžnosti krvoločnega rablja, nato sem zaklenil in odšel.

Prijatelju so živci utripali, govoril je zavzeto, že kar obsedeno. Naročil sem mu še sadjevca, oprijel se je roba mize in nadaljeval.

»Ohceta je bila v neki primestni krčmi, najeti muzikantje in težko obložene mize, ni se gledalo na denar, brat je bil prvorojenec

in stari je izdatno odvezal mošnjo. Prvi sin se le enkrat ženi prvič. No, ta se je tudi zadnjič. Jebi ga, kača se mu je splazila v dušo in tu ni drugega kot smrt. Slutil sem to. A nima smisla obžalovati.

Čim sem prišel, sem videl sive podočnjake na bratovem obrazu, izmozgan, izsesan in truden je bil. In jaz priča, slabo mi je postajalo. Najraje bi ji zadrnil vrat, a kaj sem mogel. Izmenjali smo pozdrave, hladna procedura prisrčnosti, končno sem jima kupil brišače ali posteljnino, vseeno je. Zdaj spi v črni zemlji. Kako je umrl? Počakaj, da ti prej povem še o ohceti. Skušal sem ostati trezen, da me ne bi emocije izdale, ker se v nasprotnem primeru kaj hitro izgubim, brat pa se ga je samo zažiral. Razumel sem ga. Želel sem, da bi bilo vsega hitro konec, da bi mladoporočenca izginila v svojo kamro in gostje pometali črepinje po tleh, psu pa odnesli goro kosti. Še svežih, s prilepljenim mesom. Tudi Andreja je pila, črno vino tokrat, in marsikatero moško oko se je ustavilo na njenih izboklinah. Morda tudi žensko? Ni slaba pička, veš! Bog ji je ustvaril telo v diametralnem nasprotju z dušo, belo — črno.

Kakšen valček sta tudi odplesala. Sedel sem desno od nje, brat je bil na levi. Naenkrat me je Andreja prijela za nogo in mi šepnila:

— Slabo mi je, pelji me na stranišče.

Mater mi je postalo nerodno, a je vztrajala. Vstala sva in odšla. Zvlekla me je za sabo. Brat je bil že dokaj pijan. Čakal sem jo pred vrati vc-ja, kar pozove:

— Pridi noter, poglej, poscala sem se! Odprla je vrata in mi pokazala roza hlačke, prepojene z urinom.

— Pomagaj mi, da jih slečem.

Hotel sem ji že primazati zaušnico, a naj brat izpolnjuje svoje dolžnosti. Končno je on njen mož. Naslonila se je name in me v hipu zgrabila za kurca, se mi zazrla v oči. Seveda sem bil neljubo prese-nečen in ogorčen.

— Prasica, brat pa te pijan čaka za mizo!

— Njegov problem! je izustila.

Obrnil sem se in odšel v sobo.

Nato je prišla nazaj, s hlačkami ali brez, ne vem, brat je vse gledal pijano, ona mu je nekaj govorila, zdelo se mi je, da ga zmerja in ponižuje. Samo sedel je. Okrog polnoči pa je Andreja spet izginila in je sploh ni bilo nazaj. Brat je bil vidno živčen in cela familija je s pogledi spraševala, kdo pa tudi z besedo: Kje imaš ženo? Opazil sem, da je istočasno izginil tudi mlad fotograf, bil je v daljnem so-rodstvu z mano. Briga me, sem si mislil, sam si jo je nakopal na grbo. Brat je končno vstal in se odmajal z besedami:

— Šla je v kamro, zgoraj me čaka! — Odšel sem spat.

Siva podgana (*R. norvegicus*), je dolga 24 cm, rjavosiva in bel-kasta, ima majhne rdečkaste uhlje, daljši gobček in 18 cm dolg lu-

skinast rep. Je zelo prilagodljiva in vzdržna, živi na smetiščih, greznicah, kanalih, dobro plava, lačna napada različne živali. Podgane so nevarne, ker prenašajo povzročitelje različnih bolezni (kuga).

»Proti jutru so me prebudili kriki in vreščanje. Hitro sem se oblekel in stekel pogledat, kaj se je zgodilo. Pred vrati bratove sobe je stalo nekaj radovednežev, sorodnikov. Morala je že biti zora, ker se mi je svetloba zdela zdaj modra zdaj zelena, a nekako bleda in oddrgnjena. V sobi je brat visel pod lustrom, obešen na lastnem pasu. Gnusen prizor, ti rečem. Na postelji je ležalo okrvavljeno telo, z odprtimi očmi in usti. Bila je polna podplutb. Brat je pretiraval, nekaj krepkih udarcev bi bilo dovolj. Pa še rana skozi prsi, z dolgim nožem jo je, morala je izkrvaveti. Strašno za pogledat. Pa bi se lahko sploh drugače končalo?«

Prijatelj je zvrnil naslednjega in pljunil predse. Samo gledal sem ga, ni se mi zdel čisto normalen. A kako to zagotovo ugotoviti? Vprašal sem ga, če jo je brat zaklal in je rekel, da je bilo nekaj čudnega pri vsem. Dvomil je, da je bilo tisto truplo Andrejino, torej sveže umorjena mladoporočenka, truplo je bilo sila podobno: enaki lasje, obraz, kolikor je videl spod krvi in modric. Po telesu se pa težko ugotovi točna identiteta. Po vsej logiki bi morala biti nevesta, v isti obleki je bila. Rekel je, da je bilo vse točno inscenirano.

V krčmo so prihajali ljudje in nekateri pozdravili mojega prijatelja, on jih ni opazil. Bil je v zgodbi do grla in še dlje.

»Sumljivo mi je bilo, ti povem. Eni so objokovali njega, drugi njo, ali pa kar oba hkrati. Mrliški oglednik in zdravnik, ki so ga takoj poklicali, sta potrdila nasilno smrt (v obeh primerih), storjeno z nožem in ročno v njenem primeru, in samovzetje življenja z obešanjem, pri bratu. Bilo jim je jasno: brat naj bi jo ubil in potem še sebe. Meni pa je nekaj smrdelo: žensko truplo je imelo oblečene hlačke, a ne sveže, temveč le malo poscane, nekaj kapljic, ki rade uidejo. Takoj sem posumil. Saj je bila Andreja, a čisto ona pa spet ni bila. Ne vem, če razumeš? Moral se je zgoditi nekak premeten trik, vnaprej postavljen scenarij. Brata do takrat nisem poznal kot morilca, zdaj ne bom imel več priložnosti.

Kar se je zgodilo na poročno noč, so vsi vzeli za samoumevno, logika je bila le ena, vsi so razumeli razen mene, ki sumim, da Andreja živi in to prekleto živi, čeprav je »de iure« mrtva. Nisem pa vedel, kdo bi bila potem umorjenka, a to ni bistveno. Spremljal sem lokalno kroniko in res zasledil, da je neko dekle iz tiste vasi izginilo tega in tega, in kdor bi kaj vedel, naj... Sranje. Brata smo pokopali z vsemi častmi, ki jih ni imel. Iz glavnega kurnika sem izpustil v nebo petelina in šest kokoši, iz manjših kurnikov pa vsake tri ure eno kokoš. Po jajca sem moral v trgovino, uro pešhoje. Brat je bil dober človek. Žaloval sem ravno toliko, da me je žalost minila.«

Tu sem močno podvomil v razum prijatelja, ali pa je spil toliko žganja, da meša domišljijo z realnostjo, in že sem pomislil, da samo izmišlja in bo njegov brat vsak hip prisedel k mizi in častil rundo v znak svojega vstajenja. Prijatelju so potne kaplje lezle niz obraz, znoj mu je curljal za ovratnik. Nato je potegnil iz žepa list, popisan s tinto. Našel ga je v bratovem predalu, skritega v knjigi. Bral sem: »na verigi sem jo vlekkel do sveže skopanega groba, kjer je dahnila svoj DA. ničesar ni zunaj mene, vse kar se dogaja, se dogaja v. ves prostor so zasegle podgane, umazani kupi podgan, ki čakajo, da te popadejo, čim se crknjen zlekneš v zadnjo posteljo, zajebavati se, dokler lahko dihaš, mar ne! kako vzdržati v molku, tišini? strah pred lastno nemočjo, močna, patološka obsedenost. zvezde: podgana in dvojček, razcepljena osebnost, destrukcija, permanentno uničevanje, go on go on!«

Samo gledal sem ga, žeja me je prešla. Vprašal sem ga, kaj je bilo nato.

»Zadevo je policija in birokracija postavila »ad acta«, vpisali so ju v knjigo umrlih, začeli so se pravno formalni postopki. V bistvu sta izpolnila osnovo krščanskega nauka: ... dokler vaju smrt ne loči.

Jaz pa nisem mogel spati, tlačila me je mora, brez razloga sem se zbujal ob tisti rani uri, ko se je zgodila tragedija. Ostal sem brez brata, nekaj zajcev mi je tudi pomrlo, ko sem se vrnil na kmetijo, sem zanemaril nujna opravila za preživetje. Odvisen pa sem od svojih rok. A kaj sem hotel? Če bi šel na policijo, bi me poslali nekam, se mi režali. Komu se da ukvarjat s končano zadevo? Nič, pijem ga in tuhtam, kam me bo to pripeljalo. Kmetija počasi propada. Moram se vzeti v roke, če ne, bo hudič.«

Tako je prijatelj končal, jaz pa nisem vedel, kaj naj si mislim. Če pa nisi trdno prepričan v svojo sodbo, je pa najbolje, da o tem sploh ne razmišljaš.

Tudi sam sem se prepustil pijači in prijetnemu gostilniškemu ozračju.

Zdaj pa moram iskreno povedati, da sem bil otrplo presenečen nad naslednjim prizorom. V trenutku je celotni utrip krčme zastal, nihče ni dihal nekaj sekund. Vrata so se odprla in vstopila je mlada, privlačna ženska, lepe postave in pričeske. Vsi smo uprli pogled vanjo, ker se to na kmetih redko vidi. Potem pa sem opazil grozo v očeh prijatelja, buljil je vanjo in izdahnil:

— Ona je, vedel sem, da je živa, moj bog!

— Kdo, ona?

— Pa ona, Andreja, ona je ubila brata.

— Čuj, si normalen, če so jo pa pokopali!

— Ni dvoma, nikdar je ne pozabim!

Ženska se je usedla za sosednjo mizo, z njo je bil neki moški, in čim je pogledala proti nama, je hitro umaknila pogled in se pre-

sedla na drug stol. Prijatelju sem začenjal verjeti. Minute so minevale v napetosti, prijateljev obraz se je grbančil od bolečine, razumu je s kozarcem vred spolzel skozi prste. Zrla sva v žensko, ki je v prevzetni pozi zmagovalke diskretno pila svoje pivo. Ne vem, koliko časa je trajalo, le slutila sva, da ga kmalu ne bo več. Čas ubogih norcev, čas nevarnih ljudi, čas ostrih nožev in razgaljenih prsi, in krvi, predvsem krvi. Prijatelj je koval v mislih načrt sladkega maščevanja, ona je ugonobila mojega brata, je mrmral skozi stisnjene zobe.

Sam sem bil zmeden: To, kar sem prej slišal o tej ženski, me je navdajalo z gnusom in prezirom, a ko sem jo takole opazoval od zadaj in iz profila, me je nekako vzburljalo, moram priznati, erotično me je vzburljalo, v hipu sem začutil poželenje v udih. Kri mi je začela hitreje teči. No, tudi popiti alkohol bi lahko bil vzrok, trden alibi! Ljudje, ki jih razumsko še kako preziramo in zaničujemo, nas lahko po emotivni in erotični plati blazno vznemirijo, a to meji že na obsedenost.

V takem stanju je bil moj prijatelj. Predlagal sem mu, naj stopi do nje in jo povpraša o celi zadevi.

— Si nor, ne morem ji pogledati v oči, me je zavrnil.

Bil je že tako pijan, da je sklenil, da jo bo kar ubil ali kaj podobnega storil; moram si olajšati dušo, je rekel. Postajalo je zanimivo!

Spomnil se je sveže izkopane jame ob gozdu, kamor so ljudje odnašali smeti in odpadke.

— Pri bogu, maščeval bom brata, je siknil.

— S teboj grem, sem se v hipu odločil!

— Počakala jo bova na poti, ki pelje iz krčme, je dodal.

Plačala sva zapitek in odšla v golo noč, ki je tako usodno spreobrnila prijateljevo življenje. K vragu, spremenila je moje življenje!

Ni mi šla iz glave njena pojava, pred očmi so mi plapolali njeni lasje in mlado meso. Zajemala me je norost navdušenja, skrivnostnega pričakovanja. Mojemu mirovanju se je bližal konec.

Nadaljnje dogajanje se zdi skrajno absurdno, a čudne stvari se dogajajo okrog nas, pa jih sploh ne zaznamo.

Bilo je mučno, ko se je pijana Andreja primajala po poti in jo je prijatelj zgrabil za zapestje in trdno stisnil. Iz žepa je izvlekel vrvico in ji zvezal roke. Začuda se ni veliko upirala, morda je menila, da gre za posilstvo. Zvlekla sva jo k jami, grobu, ki ji je bil namenjen. Po dnu je lezlo na desetine podgan, lačnih in krvoločnih, bližal se je njihov trenutek! Repki so se prepletali, dobro so se počutile med umazanijo in gnilobo. Andreja je zakričala, ker jo je taka prihodnost spravljala v obup, a ji je prijatelj ročno razsekal spodnjo ustnico. Razlila se je kri.

Motila me je vloga opazovalca. Tako zvezana in izčrpana Andreja v meni ni budila sočutja ali usmiljena, še malo ne. Scufana obleka je razkrivala čudovite noge, kar predstavljal sem si, kako se to nadaljuje.

Bili smo na robu jame, opazovale so nas podgane. Samo sunek bi zadostoval, pa ne bi nikoli občutil njenih ritnic. Prijatelj je bil pripravljen na vse.

V trenutku sem si premislil. Oddahnil sem se: vsega bo konec, bili smo zavezani času, ki nas je drsajoč peljal proti večnosti. Porinil sem ga v grob! Prijatelja sem potisnil v objem smrti. Andreja je odrevenela od strahu. Še enkrat se je izognila svoji usodi. Sive in gnusne podgane so v hipu prekrile prijatelja, ki si je zaman prizadeval splezati iz jame. Sveža zemlja se je krusila pod prsti. Končno je omagal, počasi zdrsel na dno, ni se jim več upiral, krvavi prijateljevi udi so postali poslastica sestradanim živalcam. Dolgi repi so mahali od zadovoljstva, zobje so brezobzirno sekali, odpirali pot proti drobovju in možganom. Moral je trpeti strašne muke.

Andreja in jaz sva opazovala do konca, nato sem ji odvezal roke in v tišini sva nametala nekaj zemlje na srhljiv prizor pred seboj. Prijatelj ni imel sreče v življenju.

Začutil sem demonsko strast. Andrejo sem pograbil za roko in jo odpeljal do potoka ob robu gozda. Oblečeno sem sunil v vodo.

— Operi se, prasica! sem ukazal.

Ubogljivo se je slačila v hladnem nočnem potoku, koža se je nevarno napela. Nato sem jo potegnil ven, jo vrgel v travo in si jo vzel na licu mesta. Kot pridna punčka je vzbočila rit, da sem dobro občutil globino.

— Zebe me, prekleto, zebe me, naj se obrišem, je mrmrala.

Nisem nasedel provokaciji. Trgal sem ji luskinasto kožo z života, njen 18 cm dolg rep sem ji odgriznil z zobmi. Čas je tekel iz nje, izlivala me je skozi svojo odprtino. Končno sva upehana popadala po tleh in noč naju je sprejela v svoj magični objem. Začutil sem, da sem vse to že doživel, preživel in stlačil v podzavest za vedno. Ostala je le slabost v želodcu in težka misel. In sreča, koščki gnile sreče, iluzije.

Naslednjo soboto se bova poročila. Ne zanima me preteklost. Nimam takega prijatelja, kot ga je imel moj prijatelj. Andreja me je že drugo jutro prevarala z neznancem. Bil sem jima blizu. Ohranila je človeško podobo in dostojanstvo. Besede ne igrajo več nobene vloge, niti mi sami je ne. Približujemo se koncu, kakršenkoli že je. Nima smisla razmišljati. Prevladuje destrukcija!

Moja sestra pravi, da ji Andreja ni všeč, ne bo mi šla za pričo.

Prazne črke na oglasnih tablah nas pozivajo k splošni deratizaciji. Nabavil bom potrebna sredstva in se pridružil!

Ines Cergol Bavčar

Heptagon

Za Vladota se pravzaprav nikdar ni vedelo, koliko je star. Pred desetimi leti je v njegovih laseh brenkala sivina petdesetletnika in še danes se na njegovih ustnicah pobliskuje Abrahamov smehljaj. Po materi je Makedonec, kar se da odčitati v njegovih očeh, zlasti spomladi. Kot otrok je nekoč stal na pomolu, ko so ladjo pripravljali na odplov in stopil je s kopnega na krov. Ni se mogel dolgo tako voziti, ker njegove izkušnje otroka niso bile prelahko vezane na zemljo in mater. Zato se je tudi zelo mlad poročil. Takoj po dvajsetem letu je zasejal nasmeš ženskim ustnicam in tiho hrepenel po sinu.

Njegov obraz na sliki je vedno enak, ne izsuši ga sonce, ne izpere ga dež.

V majhni kraški vasi, v hiši kamniti in rosno sivi, živi vedeževalka, ki vidi bolj preteklost kot prihodnost in sluti bolj prihodnost kot preteklost. Spi z odprtimi ušesi in zaprtimi očmi, da lahko lovi šume premikanj zvezd, in medtem ko sanja svoje sanje, lahko gleda na sanje drugih. Ko se zjutraj prebudi, mora najprej popiti šilce brinjevca, da poplakne sled, ki se vleče iz sanj. Šele nato previdno s prsti sname mreže, ki so jih ponoči napletli pajki (pajki svoje sanje pletejo v mreže) in jih z enim samim zamahom vrže čez sanje. Tako tistega, kar se ulovi v sanje pajkov, ne pozabi.

Na planoti, s katere se vidi odsev morja, nabira ob polni luni Marijan rastline, včasih tudi meteorite. Od otroških let dvori svobodi, a nikdar se ne ljubi z njo, ker vedno prej omahne. Otroštvo je preživel v globoki temni kleti Račjega dvora in nepoznan obraz mu je govoril s stene. Od tedaj ljubi kače kačice in se jim nastavlja, da lazijo po njem. Ko je utrujen od vsega tega, posluša, kako vino raste in je slane olive.

Nina je sanjala hrepenenje srednjega spola že v zibelki, zato lahko ljubi in ženske in moške in črno barvo. Ljubi lahko desetero, z vsemi desetimi rokami in petdesetimi prsti rok, četvero s četvero perutmi in petero s petimi ustnicami: otroka, kače, golobice, ognja in sanj. Ninine sanje se ne končajo z jutrom, nadaljujejo se z večerom. Sanja strahoma. Preden leže, trikrat obrne ključ in na ustnice si položi oljenko, da

kdo ne sliši njenih sanjskih besed. Boji se, da bi ji kdo ukradel sanje. V oljenki ni olja, le luknjica je na dnu in če v sanjah govori, ji sanjske besede lezejo v svetilko in zagorijo z oranžnim plamenom. Kdor spi z njo, lahko vidi le ta plamen, njenih sanjskih besed pa ne sliši in tudi njenih sanj ne more ujeti.

V okrilju pritajenih trepetanj plava, potujoč v deželo Zana, Zvezdana. Njeni gibi so žensko mehki gibi gorske vile. Smeje se neslišno vase z barvo rumenega zvoka. Ob večernih urah hlasta za svetom, nato utrujena sede pred ogledalo in sname uhanе. Včasih dolgo tako sedi pred ogledalom in si zre v oči. Vstane in se odpravi naprej, hitro, da ne moti tišine. Kdaj koga preseneti, ker se pojavi na kraju ob času, ko je človek ne bi pričakoval.

Tar je od vseh najmlajših. Tako mlad, da lahko zleze v velblodovo uho. V ušesu ima skrito školjko, da mu jutranja rosa ne kaplja v srce. Ko zaduha s polnimi pljuči, vsrka vse vonjave svojih bližnjih in daljnjih. Zato si žene pred njim ne odišavljajo vratu, saj bi to ne imelo nobenega smisla. Največkrat hodi bos, da sliši besede kamnov in jim s palci nog odgovarja. Govori bolj hitro kot misli, ob posebnih dnevih tudi bolj hitro kot drugi mislijo. Nadvse ljubi pajke in pusti, da po njem pletejo mreže, čeprav njih skrivnostnega pomena še ni odkril.

To je bilo takrat, ko Nina še ni umela oblikovati ustnic v poljub ne razpeti kril ne razširiti rok v objem ljubezenski. Sedela je pod košato ladonjo in poslušala krike galebov. Sonce se je čakajoč zarilo pod krošnjo. Nina je z bilko bezala med trave in razsipala svoj čas vsakdanji. Hrepenenje srednjega spola je igralo skrivalnice v njenih očeh.

Ni bila sredi.

Skripanje steze je prineslo Vladota, čudno nemirnega. Vznemirjalo ga je piskanje ladje v ušesih. Pogledal je okrog sebe, zagledal Nino in se začudil. Gledal jo je in ni mogel verjeti svojim očem. Nikoli ni verjel, da človeka sanje lahko prehitijo.

Nina se je ozrla k njemu z nasmehom angela božjega. Njene oči so bile rjave in so dihale zemljo. Naj ti bo lahka zemljica! Vlado se je sklonil in položil glavo v njeno naročje. Poljubila ga je z ustnicami otroka in mu z dolgimi lasmi brisala spomine z obraza. V njem je prebudila spomin na plapolanje morskega vetra. Tako je obsedel v senci večera in sedel je še vedno, ko je noč trudna, nezamudna divjala čez nebo. Jutro ga je našlo spečega.

Prebudil se je, razširil roke, a sanje so bile hitrejše, zajel je v prazno. Vstal je, si prepasal konopec okoli pasu in odšel z vrta.

Nina je zapustila vrt že zvečer, zato je bila vedno eno noč pred njim. Hitela je. Te noči ni spustila spanca na oči. Noge je imela mokre od rose in lase sprijete, ko je zaslišala v bregu nad sabo klepanje kose. Prisluhnila je. Le kdo v tem zgodnjem jutru brusí koso? Trava se v rosi najlepše reže, to je vedela iz dedovega spomina. Podala se je proti zvenu, stopala je tiho in previdno, da ne bi pesem boječe hušknila med

liste dreves. Bližala se je in zagledala: pod prepletenimi trtami je v jutranje misli zavil sedel in v rezilo kose vtiral svetlobo. Male zelene jagode grozdov so nabrekale nad njim. Nina si ni upala dihati. Stala je in gledala. Začutila je, da ji rastejo četvere peruti in stisnila se je vase. A peruti so rasle tako glasno, da se je zdrzil in jo pogledal. Povesil je koso, rezilo je kot ogledalo blisknilo v jutro. Stopila je bliže in se usedla k njegovim nogam. Položil je pogled na sedečo Nino in z roko potežkal spomine, ujete v njenih laseh. Stopil je k ognju in v posodo nasul zeli, da je zabrbotalo, nato je ponesel pijačo k njenim ustnicam. Štirikrat je srknila iz posode in pri vsakem požirku je ena perut rodila veter. Vstala je, razpihala vetrove na vse štiri strani in nastavila dlan. Molče je vanjo spustil kamen meteorit.

Bil je Marijan.

Pri Marijanu je gorela luč. V brezglasnem večeru je sedel na ležišču in begale so ga prastare misli. V rokah je držal nihalo in meril globine človeštva. Je Hudič, ni Hudiča. Je Hudič, ni ... Nihalo se je tako enakomerno gibalo, da mu je počasi postajalo vseeno. Misel na hudiča je prizanesljivo zaspala, ko je potrkalo na vrata. Zdrzil se je, a v hipu pomislil, da je bil veter. Potrkalo je vnovič. Vstal je in se zazrl v vrata. Potrkalo je tretjič. Pohitel je do vrat in odrinil zapah. Stala je pred njim, ženska, vsa lepa in mlada in dišeča. Ni vedel, kaj bi. Zapahnil je vrata in si dal opraviti pri ognju. Za seboj je zaslišal šuštenje. Ozrl se je, odlagala je krilo. Pristavil je lonček vedno pripravljene pijače in zopet mu je pogled zdrsil k njej. Zleknila se je bila na njegovo ležišče in priprla oči. Vzel je lonček in stopil do nje. Pogledala je in z desnico prijela za ročko. Dvignila je pijačo k ustnicam, z levico si je snela uhane. Zašepetala mu je svoje ime. Marijan jo je uročeno gledal. Zvezdana je segla po njegovi roki.

Marijan je velikokrat obiskal vedeževalko. Prinašal ji je zdravilnih rastlin in skupaj sta mešala čaje. Prihajal je k njej, ko je bil utrujen in žalosten in zapuščen. Nanj je polagala najlepše podobe, ujete iz sanj, dokler se mu ni čelo zjasnilo in niso misli otoplile. Potem sta dolgo sedela in Marijan ji je pripovedoval pravljíčne zgodbe, kot Kristus na gori. Njegovo pripovedovanje je bilo polno toplih in trdih besed, a vsaka je bila izrečena zanju, nobena ni stala izven njenega risa. Prevzeta od mnogih čarobnih besed, ki so padale na plodna tla, sta se dvigala in sladkoutrujena stopala med kraške bore. Njih vonj, zdrav in močan, je blago pronical v njuni duši in ko sta se vračala iz njih samote, sta bila vsa mirna in dobra.

Vse poti vodijo v katakombe, a Tar ni iskal drugih poti.

Čakajoč je obsedel na kamnu ob cesti. Bilo je jutro in bil je dan in že večer. Tar se ni menil za stvari okrog sebe. Premikal je nožne prste, vsaj videti je bilo tako, dokler niso ob njem zacvilile zavore. Polžje

ženski glas je prilezel izza šipe.

Ej, kaj počneš ob tej pozni uri tu?

Čakam.

Kaj čakaš?

Nič.

Tar se je dvignil in zajel zrak s polnimi pljuči. Zaplapolalo in za-dehtelo je mimo, tiho sramežljivo je povabila pogled.

Zvezdana sem, mislila sem . . .

Nič! Nič nisi mislila, ljubica. Pridi, usedi se k meni ob cesto, sezu-j svoje lakaste šolence in misli bodo pritekale kot udomačeni psi.

Res je izstopila, res je sedla k njemu, res je sezula čevljuje.

Nekaj čudnega jo je spreletelo, zagledala se je v daljavo.

Misliš?

Ne vem . . .

Čutiš?

Čutim . . . čutim lačni objem sveta na svoji koži, vrtenje, preliva-joče se življenje, čutim!

Pokrila si je obraz z rokami in zaihtela.

Objel jo je s čudežnimi nogami in ji vsrkal bolečino spoznanja.

Postala je vsa tiha in mehka in dobra in lahka.

Napisala bom pesem, lepo, globoko, visoko, Visoko pesem bom na-pisala.

Pesem boš napisala, zakaj?

Ker je pesem posoda mojih čutenj, ohranja jih, živi jih.

Zvezdana, Zvezdana, pesem je res posoda in zapira vase, da se misli in čutenja ne morejo razliti. Spomni se vonja divje lilije, spomni se pesmi divjega petelina . . . Divjega! Divjega, ljubica.

Razprla je oči, nosnice so ji vzvalovale, ustnice zatrepetale.

Sunkoma je vstala.

Ne! Jaz grem, ničesar ne bom čakala in pesmi bom tudi pisala in vanje zapirala besede in sebe, ti, ti . . .

Zvezdana je pohodila plin in vozilo je odbrzelo. Morja in obzorja so letela mimo. Neznano je postajalo znano, nevidno vidno. Lovila je zvoke in vonje in jih zlivala v pesmi. Ko je gledala v svoje pesmi, so se davne misli in davni spomini prebudili. Gledala je vanje, a zdele so se ji neznansko tuje. Preteklost se ji je izmikala, prihodnost je ostajala neznansko daleč.

Stopila je do vedeževalke, da bi ona povedala zakaj; da bi pesmim spet vrnila izgubljene spomine in zaspalo pričakovanje.

Sedla je za vedeževalkino mizo in čakala. Vedeževalka je dvignila pogled in se ji nasmehnila iznad jutranjih mrež. Pogledala ji je v lepe oči in negovane dlani in tenak vzdih je zbrisal nasmeh z njenih ustnic. Zvezdana se je nemirno presedla. Pričakovala je rešitev. Z roko si je objela kolena in se zastrmela v vedeževalko. Vedeževalka je pogledala

čeznjo in suho odžeberala stihe Zvezdaninih pesmi. Zvezdana je v začudenju naslonila roke na mizo. Nato se je sunkoma dvignila in stekla na plano. Tekla je in tekla, na čelu so se ji nabirale drobne kaplje, v nogah je čutila divje utripanje.

Divje! Divje.

Velikokrat je Nina sedela na visoki pečini ob morju in klicala svoje vetrove v naročje. Zrla je na obzorje in videla čez, le da si tega ni hotela priznati. V dlaneh je stiskala kamen in se poigravala z njim.

Ko se je dan stanjšal do gladine morja, je na drugo stran pečine prisedla ženska. Z nogami je bingljala po vodni gladini in ritmično izgovarjala verze svojih pesmi. Igrala se je z besedami, jih spuščala in lovila. Nina je prisluhnila. Hrepenenje srednjega spola se je tiho dvignilo in se zazrlo v morsko gladino. Nina je tesneje stisnila kamen in se zazrla pesnici v obraz. Zvezdana je slutila njen pogled, utihnila je in jo pogledala. Njen pogled je vse globlje lezel v Ninine oči. Nina je tiščala kamen v rokah, da so postajale vse bele in mokre. Zvezdana je bolj in bolj polzela v globino pisano čudežnih barv. Počasi se je primaknila in iztegnila roko proti Nininim očem. V grozi je kriknila. To ni bilo ogledalo. Zadenjsko se je umikala do roba pečine, vstala, še vedno z očmi polnimi groze strmeč v živo podobo, se naglo obrnila in stekla. Nina je trudno zaprla oči in razklenila roke. Zamahnila je in vrgla kamen daleč med valove, šepetajoč Samuelovo pesem:

»Ta dar ti vračam, spati
več mi ni,
če v tvoj obraz se moj
ne spremeni.«

S hitrimi koraki se je Marijan pognal na svojo planoto. Vse je trepetalo v njem. Hlepel je po miru, po zemlji, po kamnih...

Dihal je hitro in sunkovito. Mrak je tkal sivo pot. Pred njim se je razlila ravna planota in ga potegnila v svoje naročje. Razširil je roke in padel na obraz. Mlad glas je prerezal tišino nad njim.

»Človek, svet se čuti z nogami, ne z obrazom. Glava človeška je daleč od sveta.«

Marijan je prisluhnil in ni mu bilo vseeno.

»Kdo si, ki kradeš mi mir ob tej čudni uri?«

»Ura je uri enaka, najvažnejša ura tvojega življenja je sedanja, a to gotovo poznaš.«

»Pojdi v miru, mladi mož, ne tanjšaj mojega potrpljenja.«

Tar se je zasmejal. »Nimam svojega miru, človek. Vile rojenice so si iz njega stkale pajčolan in ob trudnih urah z njim pokrivajo nebogljenje.«

Marijan je dvignil obraz in začudil se je, ko je zagledal Tara, nekaj mirnega se je naselilo v njegove roke in usedel se je.

»Nisem nebogljjen, sin moj, a tudi popoln nisem.«

»Ne imenuj me sina, človek. Nisem tvoj sin, ne sin očeta svojega. Pravim ti, vstani in pojdi, zakaj po popolnosti stremeti se pravi biti popoln.«

In Marijan je vstal in šel.

Vlado in Marijan sta se srečala slučajno. Ne eden ne drugi ni verjel v to srečanje. Srečala sta se namreč v Nininih sanjah. Marijan je hodil svojo dolgo pot umirjen, skoraj veder. Ničesar ni iskal, vse je imel s seboj, tudi svobodo in z njo se je ljubil vsakič, ko se mu je zahotelo. Ni se obračal nazaj. Vlado je težkega koraka stopal za svojimi sanjami. Vse težje je hodil, čeprav je njegov obraz ostajal vedno enak. Ko sta se srečala, sta se ošinila s kotičkom očesa. Marijan se je takoj spomnil teže spominov v Nininih laseh. Vlado je v njegovih očeh zaslutil sled.

Nevera ju je oddaljila.

Ko je Vlado utrujen sedel pod drevo ali v obcestno krčmo ali v naročje lepe žene, je večkrat za trenutek zatisnil oči in ko se je spet predramil, ni vedel, da je to storil.

Nekega dne je srečal Zvezdano. Njegova počasna in njena hitra pot sta se križali. Spoznala sta se stoji. Po srečanju je Vlado hitreje stopil na svojo pot in čedalje manj se je vsedal in počival.

Zvezdana je napisala novo pesem. Vanjo je zaprla iskalca sanj. Toda glej, vedno ko jo je prebrala, se ji je zdela živa. Preslikala jo je v svoje sanje in zjutraj je iz sanj pisala nove pesmi, vse žive, vse sveže, vse nove.

Vedeževalka je imela rada Tara. Ob večerih je prihajala k njemu, ga zazibala v sen in lovila njegove sanje. V jutrih je s Tara posnela mreže, ki so jih ponoči napletli pajki in pogledala v njegove sanje. Zmajala je z glavo, ga pobožala po laseh in se mu nasmehnila. Tar je zmignil z rameni in ni spraševal. Tako sta sedela v tišini jutra, se umila v rosi in prisluškovala pesmi prebujanja. Ko je sonce posušilo roso na travah, je vedeževalka vstala v svoje domovanje.

Pot je Vladota vodila mimo Tara in Tar ga je ustavil.

»Človek, kam?«

»Sonce blede nad mano, vaši obrazi venejo v čas, jaz pa še vedno iščem svoj sanjski obraz.« Začudil se je, ker je po dolgem času z nekom spregovoril in v svojih besedah je zaznal Zvezdanino pot.

»Človek, razbij podobo, ki te peha na pot in pusti času čas.«

»Ne more biti, obsojen in preklet po svetu blodim, za sanje te spočet s hudičem hodim.« Čudil se je svojim besedam in čutil, kako Zvez-

danina podoba v njem raste in prekriva sanjsko, kako se pod besedami sanje topijo in kako se mu spreminja obraz.

Tar je videl in rekel mu je zadnje besede.

»Veruj v smrt in vsa vrata se ti bodo odprla. Usedi se in čakaj, vse slej ali prej pride mimo. Človek, vsi hitite, zato se nikdar ne srečate.«

Vlado se je usedel in zaspal. Bližal se je večer. Tar je sedel in čakal. Prelagal je bose noge po tleh. V trenutku, ko je začutil, da prihaja, je tiho vstal in šel.

Vedeževalka je prišla in ko je namesto Tara zagledala spečega, je tiho zavzdihnila in se trudno nasmehnila, zakaj vedela je iz Tarovih sanj. Obsedela je ob spečem in polovila pajke. Kmalu so jo prevzele sanje, ki so ji prihajale nasproti. To niso bile sanje spečega, bile so sanje, v katerih je on ves buden, ves lebdeče mlad bil ujet. S prsti se je dotaknila njegovega čela in začutila, da se v njem čas ne pretaka. Vedela je, da ga sanjalka krađe v svoje sanje. Čakala je na trenutek, ko ji bo lahko ukradla sanje in spečemu vrnila čas. Zaslutila je njeno bližino.

Vedeževalka je vstala in šla slutnji naproti. Prostor se je z mrakom ožil, polsence so igrale skrivalnice v večer. Med njimi je zagledala Nino, kako zre v mrak in ne ve, kam naj položi hrepenenje. Ujela je njene oči in njeno roko. S prsti se je dotaknila njene dlani in našla, kar je iskala. Vrnila se je, da opravi do konca začeto. Tudi Nina je iz mraka našla pot do obale.

Vonj južnega vetra jo je vedno zvalil na obrežje. Sedla je na pečino in poslušala pesem valov, kako je šepetala njeno ime. Valovi so pesem podali skalam in kamnom in zazvenela je v stoterih odmevih. Tar je zapustil svoje večerno počivališče in s prsti nog ujel pesem. Prepustil se je kamnom. Pripeljali so ga na obrežje in umolknili. Obstal je. Besede v njem so se spremenile v odpev in tega so kamni podali valovom. Zlil se je s pesmijo vetra in do Nine je prižuborela srebrna melodija, lepša kot kdajkoli. Nina je vstala s pečine in prisluhnila. Pesem jo je vabila, pognala se je za njo, da bi se zlila in Tar ji je sledil.

Ko sta našla pot nazaj, sta legla na obalo in noč je nadnju razgrnila svojo moč. Nina je pozabila na oljenko.

Jutro je prihajalo počasi.

Samuel ni sin Ane, ki je pred Gospodom molila, čeprav spi v Gospodovem svetišču.

Samuel je sanjski angel. Prihaja od ponedeljka do sobote, ob nedeljah počiva v svoji duši.

Šest dni, šest noči. V nočeh se telesa pogrezajo vase in duše prepevajo pesem večnosti.

Milan Vincetič

Besedna analiza

Tü — prisl., nar., tukaj²

pozhivajo — gl., ned., (...) kot napis na nagrobniku (v medmetni rabi, v krščanstvu, ob spominu na umrle, naj počiva v miru¹)

Visokovreidni — prid., bt. zlož., nar. ogovornik, ekspr. zelo cenjeni, zelo spoštovani⁸

Gospod — sam., zlasti v kmečkem okolju duhovnik¹

Martin

Kautschnitsh (1795—1826) — sam., ime// oče Jakob K., mati Marija K., roj. Mertük; krščen 27. 11. 1795 od presv. g. čč. Michaela Langa; posvečen 14. 10. 1816⁵ /slok; preveč blebetav; nagnjen k pijači; tudi ženskam; z Maro H. nezakonski sin Antonin; goreč protiluteranec; za gradnjo cerkve prispeval 137 tolarjev/⁷

Oni — os. zaim.; gl. onikati, uporabljati v govoru s spoštovano osebo obliko tretje osebe množ. moškega spola¹

so bili — gl. biti¹

Sazhetek — sam., prisl. r., v začetku, star. pričetku³

püvanja — sam., bt izp., nar., gl. pouvanje, pridelovanje, gradnja; nem. bauen²

tote — zaim., kaz., nar. te⁸

Tü — prisl., nar., tukaj²

je — gl. biti¹

ko — čl., nar., v bz ko spomini, v spomin⁶

Spomini — sam., v zvezi s predlogom v, za izraža, da je namen določenega dejanja stvari spominjajo na koga ali kaj¹

Visokovreidnega — gl. visokovreidni

Gospoda — gl. gospod

Andrasa

Kautshitha — sam., ime // oče Jakob K. (glej Martin K.), mati Rozalija Floss; nezakonski, krščen 13. 12. 1752; posvečen 16. 3. 1771 od g. žup. čč. Tibauta Vrasa⁵⁷ /zaletav; nagle jeze; padavičar; nezakonski sin Martin, mati Lina Griech; izgine poleti 1814; istega leta se Martin G. prepíše v M. Kautschitsh⁷

Keriga — zaim., oz., nar. katerega²⁸

svom — zaim., povr. svoj., nar., star., svojemu,⁸ tudi svojo⁸

Hvalo — sam., star. hvaležnost, zahvala¹

Popeiva — gl., nedov., nar., v presledkih navadno ne glasno peti¹ eks. ga hvalijo, slavijo¹

ino — vez., star., in¹

Zirkvi — sam., nar., stavba, namenjena za krščansko bogoslužje¹ prvotno kapelo sv. Magdalene najbrž zgradili šentpavelski benediktinci, prvič omenja šele 1617, današnja je centr. stavba s kupolastim svodom, zgrajena 1823—1824 v italijanskem slogu, vso cerkev poslikal Brolo, glavni oltar z gotskimi stebri in samostojno stoječim tabernakljem iz 1859, stranski iz 1861, za stavbo upor. ruševine nekdanjega gradu Kocjana, 1784 postala župnija, podrejena nadškofiji, od 1859 sekovski, zdaj lavantinski, večkrat obnovljena¹⁰

rojeni — gl. dov., bt od roditi, spraviti iz rodil otroka¹ mati M. Mertük imela »kaiserschnitt«, krvavela, ob porodu navzoč padar L. Kubt polil dete z »giftarcnie«, dete poraščeno⁷

19^a Novembra

1795⁵ — torek, sv. Narsej, škof, mučenec⁹ bil »nebeltag«, tri rojstva, dva pogreba, babi Klari Hutt se prikazala Devica, videla nebesno mano in dva »totenvogla«, ura prehitela⁷

toti — gl. tote

Sveit — sam., nar., svet,² bz toti sveit — ta svet⁸ M. Kautschitsh imel dva svetova, prvi krščanski, drugi satanski, oba sta enakovredna⁷

sapustili — gl. dov., bt sest., ekspr. r. umreti⁸ verjetno zastrupljen, na dan sv. Treh kraljev bil na mazilih, našli mrtvega v postelji, okoli vratu rdeča lisa, steklenička z »giftarznie«, obraz pomirjen, nespovedan, pisma ni, neobrit⁷

kerega — zaim. oz., nar., katerega⁸

vsiegdarshni — prid., bt zlož., nar., večni, vselejšnji vdani⁸

Feuermeister — sam., nem., požarnik, star.,⁸ Teobald Ratz, roj. 14. 10. 1772, očim I. Ratz, mati Stana Ratz roj. Vild, krščen 17. 11. 1772⁵ izginil takoj po pogrebu M. Kautschitsa, 11. 1. 1826, verjetno v Gradec; vrne »v drugi dushi in kotrigi« jeseni 1826, najden s prestreljeno lobanjo 8. januarja 1827 ob plošči M. in A. Kautschitsha, ki jo dal v »zid spovati« jeseni 1826, dal 26 tolarjev; ubil M. in A. Kautschitsha, vlil vanju »giftarznie«, samomor, vzrok: krvskrunstvo, bil polbrat M. Kaut. in sin A. Kautshitsha, zvečer pomili ploščo z lugom, zjutraj mali lišaj in plesen, truplo pokopali neznanokje, pri njem našli le pismo z računi in dva zlatnika⁷

zahvalesho — prisl., star. bt sest., nar., hvaležno, glej Hvalo¹

smislit — gl., dov., star. bt. sest., nar., stil. r. se spomni

ma. — gl. ned., star., nar.,² izraža osebkov odnos, razmerje do stvari, kot ga izraža določilo¹

Rojeni — glej rojeni¹ oče Jakob bil pri porodu, porodnici obrili spolovilo, »čišča« vonj po jodu, rdeče pege po vsem telesu, okopali v raztopini arnike in volčje češnje, pet dni ne spregleda⁷

26 Novembra

1752⁵ — sobota, Leonard Portonavriški⁹ drevje poka od mraza, za ped snega, sneg rumenkast, pšenast, po župi gliste, kroži

tiga — kaz. zaim., nar., tega⁸

8^a Jännera

1826⁶ — četrtek, sv. Severin Noriški⁹ »klartag, nebelfrei«, rodil se en deček, na pogrebu poleg gospode tudi g. Feuermeister, nosil trugo, trije »totenvogli«⁷

Bog — sam., v krščanstvu (enoboštvu) nadnaravno bitje, ki je ustvarilo svet in ki posega v njegov razvoj¹ Bog M. Kautschitsha dvorožec, zavezal se najprej svojemu, nato »našemu«, Boga je hvalil in čnil, Marijo gledal razoglavo⁷

nijim — zaim., os., nar., njim⁸

dai — gl., dov., napraviti, da pride kaj k drugemu¹

nebeshi — prid., nanašajoč se na nebesa¹

lon — sam., star., plačilo, plača¹

»bela belega«, pocrkalo troje telet⁷

v — predl.³

Grazi — sam., star. Gradec, mesto na avstrijskem Štajerskem⁸

svojo — zaim. povr. svoj.¹

shivljenje — sam., bt. izp. živeti, gl. tudi biti¹ o Grazi se ne ve mnogo, skriptor v samostanski knjižnici pri sv. Menardu, proti koncu ga zapušča vid, spolne blodnje, nečistovanje s sabo⁷

shlenoli — gl. dov., star., nar., ekspr. skleniti svoje dni, krog življenja, življenjsko pot, življenje, umreti¹ našli mrtvega na postelji, zelen po ustnicah in vekah, ob postelji »glaš arznije, kera neje giftna«, vrat zatečen, verjetno tudi zadavljen, pokopan na pok. sv. Menarda, policijskega poročila ni, nekaj dni pred smrtjo ga je obiskal g. Feuermeister, bil v rokavicah kljub vročini⁷

To — zaim., kaz., glej toti^{8,3}

je — glej biti¹

30 Junija

1826 — petek, Prvi mučenci rimske cerkve, Emilijana, muč⁹ »shwultag« (soparen), krst dveh deklic, na pogrebu govoril v »kranyskem sprochu g. Feuermeister«, vrgel na krsto zlatnik, dva pa bo dal za ploščo, bil v rokavicah, usnje modrikasto in plesnivo⁷

Prosno — gl., nedov., star., nar., da kdo postane deležen česa, prositi koga ljubezni, za ljubezen¹

vsi — prid., zaim., tot.⁴

Boga — glej Bog¹

Pomembnejše krajslave

- bt — besedotvorno
- bz — besedna zveza
- ekspr. — ekspresivno
- izp. — izpeljanka
- prisl. — prislov
- sest. — sestavljenka
- star. — starinsko
- r — raba
- tot. — totalni
- zlož. — zloženka

- nai — čl., za izražanje omiljenega ukaza¹
- on — zaim., os., stilna r Bog¹
- nijih — zaim., os., star., nar., njih⁴
- por(..)a. — gl. dov. (?)⁸

Viri

- * Oba zapisa sta prepisa nagrobne plošče, vzdane na pročelju cerkve sv. Magdalene na Kapeli pri Radencih
- ¹ Slovar slovenskega knjižnega jezika (I—IV)
- ² Slovar beltinskega prekmurskega govora, Franc Novak, PZ, 1985
- ³ Slovenski pravopis, DZS, 1962
- ⁴ Slovenska slovnica, Jože Toporišič, ZO, 1986
- ⁵ Krstna knjiga cerkve sv. Magdalene, zv. 15—17, 1815—1825
- ⁶ Mrliška knjiga cerkve sv. Magdalene, zv. 15—17, 1915—1825
- ⁷ Zerkovna kroniča zirkvi sv. M. Magdalina od g. čč. K. Wolfa, zapisana v totem lejtju Gospodovem, 1827, izvlečki
- ⁸ Ni vira
- ⁹ Koledar Jezusha nashega za lejtju 1837, Mala Kanyisha, last avtorja
- ¹⁰ Krajevni leksikon Dravske banovine, Ljubljana 1937, str. 386—387

Zgledi

- ¹ M. Pavić, Hazarski besednjak, PZ, 1985
- ² Umberto Eco, Ime rože, več izdaj
- ³ A. Blatnik, Plamenice in solze, DZS, 1987
- ⁴ W. Staat, Die Bienenluft, Versuch einen Roman, Nürnberg, 1981
- ⁵ D. Kiš, Enciklopedija mrtvih, Kon-dor, 1987
- ⁶ M. Rožanc, Evropa, MK, 1987
- ⁷ L. Borhes, Sabrana djela I—IV, Zagreb, 1985

IZ SODOBNE FRANCOSKE POEZIJE

IZBRAL IN PREVEDEL BRANE MOZETIČ

Eugene Guillevic

Notica

Kaj je bilo torej treba delati tak hrup
okoli enega stola?

— Saj ni zločin.

To je star les,
ki počiva,
ki pozabi na drevo —
in njegova jeza
je brez moči.

Ničesar več noče,
ničesar ne dolguje,
ima svoje lastno vrtenje,
sam si zadostuje.

Pesem

V spomin na Maxa Jacoba

Na očetovem tnalu
grlice leže.

Ni drugega mesa,
grlice leže.

Grlice leže,
ki so že brez krvi.

Domovanja

Bival sem v kosu.
 Mislim, da vem, kako
 se kos prebudi in kako hoče izreči
 svetlobo, še temno, nekaj barv,
 njegove težke oči skozi
 to rdeče, ki se vidi.

Naredil sem njegovo vertikalno
 z žitom.

Z ribnikom sem tipal
 k spancu, vselej čisto blizu.

Živel sem v roži.
 Videl sem sonce,
 ki je prišlo skrbet zanj
 in jo dolgo spodbujalo
 naj poskusi svoje meje.

Živel sem v sadju,
 ki je sanjalo o trajanju.

Živel sem v očeh,
 ki so mislile na smehljaj.

Pogovor

1

Ostati še malo
 v gledanju rože

Poskusiti dati
 barvo njeni želji.

2

Iti na trge gledat
 sadje, zelenjavo

Spomniti se gozdov
 prepornih lisičk.

3

Vedeti, da je treba
še odkriti obraz

Kjer pride isti pogled
od druge ženske.

4

Pretehtati, da je novo telo
ustvarjeno iz kontinenta

Kjer sta pesek in veter
iz neznanega stoletja.

5

Piti s pohajalcem,
ki je prej neznan.

Gledati časopis
na isti način.

6

Reči še na svidenje
na letališču,

Sanjati o spancu
v neki beli sobi.

7

Poslušati nestrpen
pogovor valov.

Ne preboleti
vrednostnih borz.

8

Videti, da se ne bližajo
obljubljeni časi.

Voditi jih k sebi,
žgoče kot cepič.

9

Biti stalno v vrtnju
predora, ki se konča,

Ki se zopet zapre
in hoče biti izvrtan.

10

Hoteti, da se povsem nov zid
vnese v mesto.

Vselej imeti nalogo
pripravljati dneve.

Jean-Claude Renard**Meja pepela**

Prinesel sem les.

Ogenj ni prekoračil meje pepela
vendar je vročina ognja napolnila hišo.

Razpoka se je naredila v ledenih opekah,
pregrada odsotnosti.
Zračni kožuh za ude, pohišтво,
goloto duše.

Zdaj je kot razsvetljena senca
v kotu noči,
začetek svetlobe, skoraj prosojen most
z enega otoka na drugega.
Nekaj čistega, kar začenja govoriti tiše od besede
a pove morda več.
Kar že najdem,
kar že tipam
me v sežigu pogubi.

Ali bolj daleč sveti snov z okusom sadja,
ki reki in žerjavici pusti, da se spojita,
ne da bi se ena ali druga spremenila?

Praznina v meni oživi — kjer privre poziv za
odgovor in za edino bistvo
tega, ki ga je ustvaril.

Nenadoma mi je sólo drevo, v obilnem niču, v prostoru časa,
ki se lahko le z večnostjo izvrši,
potrebno in svobodno
in njegov misterij čaka, da bom tak zanj.
Prižgal bom njegovo ime
v tej odprti smrti, kjer si nevidno poletje privzame milino prsi.

Pripoved 4

Če bi se čudne golobice ne bile spustile tja,
v to rdečkasto puščo, raskavo od polja kamenja, kjer sem iskal
znamenje,

bi ne bilo (zakaj?) po potokih
toliko suhe praproti.

Soba poslikana z jabolki, z vrči, s sonci
je poznala črne besede, ki razjedajo morje
in vrtajo pod kostmi, nasprotno od ljubezni,
velike blazne dežele.

Nekdo, ki je govoril le o skrivnih stvareh,
je tja zakopal ogenj,
— obračajoč k tišini drevesa globeli
kjer so izginili izviri.

Zvečer se je v košeničici
vsaka jelenja sled odmaknila od njegovega telesa, ki je oskrunilo
posvečenje,
povzročilo gnitje čiste trave
in spremenilo kri v kakšno obsedeno kri.

Ko so bile veje suhe
in strah bivanja dovolj pripravljen na nič,
je tema tam ujela — nato zažgala jagnjeta,
ki so se spustila z gričev.

Kasneje, pri čereh,
je skozi spomin prejšnjih vodnjakov in pisavo zvezd
poniževalna roka približala tesnobi
knjigo odprto v praznino, spanec in mraz.

Grobe podlosti
so morale s kruhom jesti jedek pepel
mumificiranih bogov
iz katerih so se oddaljila deževja.

Koreninam je bilo potrebno
potrpljenje vode, ki pronica v votline
da bi odkrile globoko v kovini in pesku
iztrgano svetlobo.

A iz teh rdečih predalov — te postelje posvetitve
tam doli, v omari, katere moči bdijo in živijo od ubijanja,
se včasih še dvigne, kot vonj alkohola,
očarljiva odsotnost uničene govornice.

Beseda 3

Kot vsak dan pred dežjem
 se gramoz vali pod sličnostjo, različnostjo stopinj.
 Nekaj bi se rado zaupalo — kar nenehno izziva odklik.
 A kako govoriti (in kateri jezik)
 komu, za koga, kaj reči,
 — dokler otok ne zna vezati barv
 kakor svetloba v drevesih
 in ko sprva ni skupaj kosti
 na velikih ledenih terasah?
 Odbiti prebivati bliže
 prepoveduje prehod smisla: metamorfozo.
 Ne bo zdaj tam,
 da bi oživila vprašanje,
 da bi morda odprla smrt (celo le v mirno odsotnost),
 nobena bajka, kakor val, višji od nasipov, kjer
 ločeni bogovi bdé,
 izmila krvi, ki prekriva besedo?

Črno — vendar za posvetiti

1. Poševno
 vzdolž zelene sipe,
 galebi sledijo, strmoglavljajo
 na različno in slično besedo izpisano na vsaki školjki.
 Sklonjene glave,
 ali slutijo pod halogo
 ta nevtralen hip, ko se bo žerjavica: ojačana, skrčena od ogorka,
 — zopet vnela ali ugasnila?
2. Nihče ne razreši,
 izven bajke,
 da da en otok plus drugi tri: ne dva,
 v opilkih morja,
 — z istim magnetom
 razmika in združitve
 označujočim množino
 Enega.
3. Komaj ostriga med ustnicami
 in roka naklonjena belem polipu
 — smola uroči zlato.

Ali bi se tu,
kot vetrnica,

neznanec neomejeno
rojeval, zorel, odpiral in zapiral po natančni volji
ali v skladu z živim krvj?

4. Morda,

ko se trn zarije v praznik
svežih in razklanih fig
kjer izvor sprejema prihodnje,
— ali sveta prizma
z enakim čudežem razširja
svetlobo in senco
boga...

5. A za navrtanje črnega kremenca

— katero telo
trgajoče se iz obredov, zažigajoče alibi odsotnosti
si bo upalo brez prevare
poskusiti srečo nepovratka:
vstopiti golo
v pohlepen in strašen vodnjak kamor (naj bi bilo to kot
iz pretvare)
se jegulja ne upa vtihotapiti?

6. Zdi se, da včasih prerokbe z glasnim rdečim krikom
pozdravljajo kaj v niču...

Ali bi vedele, če zvijači
— ali ko se neke čudne noči zvite v običajni noči
namesti, bdi, zori brezmejno,
se potem vzpne skozi plast ledu,
da razjasni govorico, ki prihaja, s preselitvijo živine,
iz neizrekljivega zaupnika?
Ostane, da želji živeti
brezno posveča,
cepi bolj kot jo obrablja.

7. Pod peskom, kjer razmišljajo njegova gnezda, odkriti vir
halucinacij!

Vendar, grmi alg, koralca, ki jo morski ježek slavi
pozovejo enigmo naj pride,
in v tveganju, z željo dvignjeno k tišini,
nadzirajo ogenj,
prežijo na odmev teme, ki bi naredil možno
nemogoče!

8. Če mit sije na oseko,
 — je le gol trenutek
 kar se skozi razgibe in zgibe sebe
 prerodi preden se rodi.
 Praznina
 se napolni s slino.
 In goltajoč smrt se radost, kot paletast rakec, približa
 po produ...

9. Edino misterij
 osnuje bitje.

Prepovedani

Spet je tu hrup korakov
 Ko ne grebo naprej, jih stisne
 vedoli hodnikov časa, ki zavije
 v pravem kotu. Hrup korakov, enakomerni, neenakomerni,
 močno gre večini po prstih.
 Izbina topotanje, ki ti stiska grlo.
 Občutni, ki ti radobarno prinese tvojo željo, medle dan, zavest ljube
 daljši, bolj, prinašalec vode.
 vselej točni, ki nepričakovano zard, tonaš tvoj o, izlišev o tvojog ni
 ali občutje. Odkritje za nikogar.
 premeneč, jasnost, starih, uslužnih, raznih, vseh, ali hupov
 Ker stvaritev je mogoča, odprta,
 začel, rask širjave, rze v širjavi,
 turenji vrti z okusom mladega vina,
 drugi pik, poslednji pik mogoča.
 Strela v spanju, trdna želja,
 spet oživljena, čudni, ki se spet razkrijejo

Neskončni

Občudo, ki se spet na spet se spet
 In če ne prideš, drago mogoče, ki se spet
 ljuba usoda prej mogoča
 Prj. V čast. Usoda.
 Pomenje, hrup korakov, ki je spet, in
 Močno, ki napreduje iz globine časa.
 Zavezanik zanikane usode, nepriznane, ki se
 Začel, ki se začne, nepriznane, ki se
 ki ga čaka, hrup korakov mogoča.
 Smrt, ki vselej pride zgodaj, jutraj.
 Svoje, ki se vstave, se vstave, se vstave, se vstave
 kvila znamenja, kjer se vstave, se vstave, se vstave, se vstave

Šlepeč pesnik

Imenuj in to pomeni.
 Imenuj sonce, in glet nezavestnost, tujni, ki se
 zapre vase.

Jean Mambrino

Kdo gre tam?

Spet je tu hrup korakov možnega.
 Ko ne gredo naprej, jih slišiš,
 vzdolž hodnikov časa, ki zavije
 v pravem kotu. Hrup korakov, enakomernih, neenakomernih,
 možno gre včasih po prstih,
 lahko topotanje, ki ti stiska grlo.
 Odsotni, ki ti radodarno prinese tvojo željo,
 daljnji, boječi, prinašalec vode,
 vselej točni, ki ne pride,
 ki znenada vstopi v srečnem plazu
 presenečenj, jasnosti, strahu.
 Ker stvaritev je mogoča, odprtje,
 začetek, zrak širjave, srce v širjavi,
 jutranji vetrič z okusom mladega vina,
 drugi piš, poslednji piš mogočega.
 Strela v spanju, trdna želja,
 spet oživiljena, čudež, ki je sprejem želje,
 nežnost kakor pedenj morja.
 In če ne prideš, *drago mogoče*, si
 ljuba usoda prej mogočega.
 Prej. V času. Usoda.
 Polzenje, hrup korakov, ki je spet tu.
 Možno, ki napreduje iz globine časa.
 Zavezanik zanikane usode. Nepredvidljivo predvideno.
 Začetek, ki se začenja. Nepričakovano,
 ki ga čakaš. Hrup korakov možnega.
 Smrt, ki vselej pride zgodaj zjutraj.

Slepčev besednjak

Imenuj, in to pobegne.
 Imenuj sonce, in glej nenavadnost, tujino, ki se
 zapre vase.

Rečeš *sonce*, in gledaš rožo pomešano s soncem.
 Ne enega ne drugega ne moreš videti, kar delata,
 kar kopni v času, in traja.

Med rožo in to slastno kroglo, kupom vonjav,
 čudna razdalja, čeprav se nasproti razleti gnida,
 uplahne težkega srca. (Daleč od združitve.)

Ona je »roža« *tvojem duhu, ne glede na njenega.*

Malce jo zgrešiš, skoraj nič.

Skoraj povsem.

Z imenovanjem jo odkrivaš, izdajaš njen molk.

Prepovedana smer

Ali obstaja, ne da bi vedeli, neka vztrajnost?

Vsak večer, ko se čas razblini,
 postane nemost pečin oglušujoča.
 Okoli dreves, nad listjem, kroži
 neka govornica, ki zabriše smisel,
 in govori o veličini, o prosti samoti, brez kake besede
 ali občutja. Odkritje za nikogar.
 Potepuh dvigne glavo, nejasno prisluškuje v zabavi sveta.
 V sebi nosi prostor te veličine.

Seveda, gre le za veter.

Neskončno malo vsega

Obzorja se spuste na človeka, da bi razširila
 njegovo videnje do ukrivljenih planjav smrti.

Planjave na planjave, kjer plahe barvite mase
 iznajdevajo cvetje iz njegovega humusa.

Brezmejnost se k njemu poleže, da bi izginila
 skozi kroge časa, ki se križajo.

Svodi vseh svetov se srečajo
 v tem zapredku, kjer gori njih neznane sivke.

Okus po železu in jagodah v ustih življenja
 začne preobrazbo, ki se ne bo končala.

Zalogaj atomov, ki slini glagol.

V žaru igre

Pesem igra previdno. Stiska besede, da bi razširila pogled, približala neskončno, se dotaknila skrivnosti, ki izginja v noč, bolj in bolj črno in prazno proti prihodnosti brez zvezd, ko se v snovi vrtniči omotica in temeljitost izvorov, skrčenih v ekstazi hitrosti na zmedo bliskov, ki pospeše koreografije naključja, neizbežno utemeljenega. Vse je prisotno pred našimi očmi, in zopet uhaja proti središču, izginja v neskončnost kompleksa, kjer se rodi energija pesmi, ki žge in maje nebo našega duha, odsoten, stvaren predmet. In zato je zemlja modra kot oranža.

Neskončne male vsega

Opazja se spuste na človeka, da bi razširila njegovo videnje do aktivnejših planjav žarnih. Planjave na planjave, kjer plabe parvite mase knajdevajo cvetje iz njegovega hramka. Brezmejnost se k njemu potuje, da bi razširila skozi kroge časa, ki se krčijo. Svodi vrh svetov se strčajo v tem zapredku, kjer gorijo njih nezname sivke. Okus po težavi in jagodah v vrhu življenja začne preobrazbo, ki se ne bo končala. Zatoj atomov, ki alini žlgoj.

Slepše besede

André du Bouchet

Beli motor

VII

I

Hitro sem odstranil
to vrsto poljubne obveze

znašel sem se
prost
in brez upanja

kot butara vejevja
ali kamen

žarim

z vročino kamna

ki je slična mrazu
proti telesu polja

vendar poznam vročino in mraz

ogrodje ognja

ogenj

čigar glavo
vidim

bele člene.

IX

II

Ogenj v večih točkah predira gluho stran neba, stran, ki je nisem nikoli videl.

Nebo, ki se dviga malo nad zemljo. Črno čelo. Ne vem, ali sem tu ali tam,

v zraku ali v kolesnicah. Drobce zraka stiskam kakor grude zemlje.

Moje življenje se ustavi z zidom ali se požene, kjer se zid ustavi, na vzplamtelem nebu. Ne odneham.

III

Moja pripoved bo črna veja, ki naredi zavoj na nebu.

IV

Tu, odpre svoja bela usta. Tam, se brani na vsej črti, s temi obrezanimi drevesi, s temi črnimi bitji. Se tam, zavzame težko in vročo obliko utrujenosti, kot zemljini členi, ki jih je odrł plug.

Ustavim se na robu svojega diha, kot ob vratih, da poslušam njegov krik.

Tu, zunaj, je roka na nas, težak in mrzel ocean, kot če bi spremljali kamenje.

V

Ven grem
v sobo

kot če bi bil zunaj

med nepremičnim
pohištvom

v vročini, ki drhti

sama

izven svojega ognja

še vedno ni
ničesar

veter.

VI

Hodim, združen z ognjem, v nejasen papir, zmešan z zrakom,
prekinjena zemlja. Roko ponudim vetru.

Ne grem dlje od svojega papirja. Daleč pred menoj, zasipa jarek.
Malo dlje v polju, sva skoraj v enakosti. Na pol kleče v kamenju.

Poleg, se govori o rani, o drevesu. Spoznam se. Da bi ne bil norec.
Da bi moje oči ne postale tako šibke kakor zemlja.

VII

V polju sem
kakor kaplja vode
na razbeljenem železu

polje sólo izgine
kamni se odprejo

kakor kup krožnikov
držčih
v rokah

ko sope večer
ostanem
s temi belimi in mrzlimi krožniki

kot da bi držal
zemljo sólo
v svojih rokah.

VIII

Pajki že planejo name, na razkosani zemlji. Dvignem se nad okope,
na kratke in suhe vale, dovršenega polja, ki je postalo modro,
kjer hodim brez lahkotnosti.

IX

Nič mi ne zadostuje. Ničemur ne zadostujem. Ogenj, ki sope, bo sad
tega dneva, na stopljeni cesti, ki uspe postati bela v ranjenih
očeh kamnov.

X

Zaviram, da bi zaznal prazno polje, nebo nad zidom. Med zrakom in kamnom, vstopim v polje brez zidu. Cutim kožo zraka, in vendar ostajava vsaksebi.

Izven naju, ni ognja.

XI

Velik bel list trepetajoč v uničeni svetlobi traja dokler si ne prideva bliže.

XII

Ko spustim vroča vrata, z železnim ročajem, se znajdem pred hrupom, ki mu ni kraja, traktor. Dotaknem se dna hrapavega ležišča, ne začnem. Vedno sem živel. Razločneje vidim kamenje, zlasti senco, ki obroblja, rdečo senco zemlje na prstih, ko je šibka, pod svojimi tapetami, in ki nama jih vročina ni skrila.

XIII

Ta ogenj, kot gladkejši zid, navpično nad drugim in silovito odsekan do vrha, kjer naju zaslepi, kot zid, ki ga ne pustim okamneti.

Zemlja dvigne svojo strogo glavo.

Ta ogenj kot odprta roka, kateremu se odpovedujem dati ime. Če je stvarnost prišla med naju kot zagozda in naju ločila, je zato, ker sem bil preblizu tej vročini, temu ognju.

XIV

Torej, si videl te sunke vetra, te velike plošče zlomljenega kruha, v rjavi deželi, kot kladivo izven svojega ovoja, ki plava proti ravnemu toku, od katerega se vidi le hrapavo ležišče, cesta.

Ti tanki sunki, ta velika rezila, ki jih je odložil veter.

Štrleči kamni, klečeča trava. In to česar ne poznam od strani in s hrbta, brž ko umolkne: ti, kakor noč.

Oddaljuješ se.

Ta izprežen ogenj, ta ogenj, ki ni izčrpan in ki naju objema,
kot drevo, vzdolž pobočja.

XV

Kar ostane po ognju so manjvredni kamni, mrzli kamni, pepelnat
drobiž v polju.

Ostane še ohišje pene, ki žvenkeče, kot da bi brizgala od drevesa,
ukoreninjenega v zemlji z zlomljenimi nohti, ta glava, ki se prikaže
in se uredi, in tišina, ki naju hoče kot veliko polje.

Michel Deguy

O velika apozicija sveta

polje vrtnic poleg polja
 žita in dva rdeča otroka v polju tik ob polju vrtnic in
 polje koruze poleg polja žita in dve stari vrbi ob spoju;
 pesem dveh roza otrok v polju žita poleg polja vrtnic in
 dve stari vrbi, ki bdita nad vrtnicami žitom rdečima otro-
 koma in koruzo

Modrina vpija kakor madež
 belo črnilo oblakov
 otroci so tudi moja
 podeželska pot

Oči

Krokarski krik oči, ki jih poglobe žalujoče pesti:
 Isti šum pod zaprtimi vekami, kjer čaka ista bleda zima
 Tvoje oči so šle vzdolž mojih; vzpele so se do mojih
 iščoče nevidno tarčo, kjer bi se bil rad pojavil
 Potem so se tvoje oči usločile
 Gibčna žival zenic, vsa nasilnost druge vrste je v tem povzeta;
 a oči obkrožene s spominom, hitre kot ptice, oči so ujete v
 okove kosti

Krokarski krik isti krik pod zaprtimi vekami kjer drema bleda
 zima spomina

Ti

Prepogostokrat si tik ob meni, kjer jaz nočem biti.

Na svetu nisi skozi strah, in jaz skozi brezbriznost in
 predrznost.

Pusti me! Zberem se v begu, v nesreči najdem svoje mesto in
sovražim vzajemno napako.

V noči hoče srce, srce kot šepavec, bloditi samo,

osnovna prikazen.

* * * *

to je med nami
zrak med rokami pozdrav
in roka med pozdravi
in pozdrav gol interval
nič in nič si v igri
pošiljata lepo prikazen

* * * *

Naplavina krikov Ruda lastovic
V delti vetra grbančenje vetra
Trepetlikov gaj modri
Pulz ribnika bije
Vsake tri ure pesem
postane nova potem zbledi
ob branju Zopet zrasede v tišini

* * * *

Ko veter opleni vas
sukljajoč krike
ptica
potone v sonce

Vse je propad
in propad
duhoven obris

* * * *

Beseda si kljub kamnu

zamisli ob štirih opuščeno

mesto

gre med pohlevnimi kipi nepremagljivimi
vabami — kamen je postal zrcalo medtem ko so
one same postale sence brez senc

V mrazu bolečine

stopalo počl osvobodl se ga in se vzpne do
mene kot razpoložljivi genij

Ribonosen kamen tele-

sa vzgaja svoj glas

Veter vznemiri naše pore in v

soncu kolos kosti drhti

* * * *

Očitno je da se v moji deželi drevesa zgrinjajo

okoli trave (kot se reče v ednini)

V moji deželi ko grozdje poka

slast preplavi deželo ust

Ženska v tej deželi

Knjiga v tej deželi

Lovor dela steno Ovalne ploskve so

in voda je stekla v kamen

Polspanec namaka podobe:

voda kot avenija cesta uličica v deželi

kot virlet kot vilanela

stakne ozek izhod za vas

Kamen je zelen za te ulice

Vali in kanali si dajejo močno rimo

Tapiserije so si podobne Besede lahko

trkajo na vrata

Sence sporočajo

mesto za vsak samostalnik: zibljejo se

počasi kot v botaničnem vrtu

Nevednost je varovana Pravica se lahko rodi

iz žalitve

Osebek in glagol: sod in njegov šop tako

da je stran drevesnica:

tedaj je nenadoma

treba zamenjati visok gozd

za vrnitev

* * * *

Potreben je bralec kretnja papir

ogledalo Obraz si moj list moj izrez

Tkanina sem da si ti svoja praznina Površina

da roka mečka Fjord kjer se voda ostri

Korenina kjer tla drhte Tvoje belo moje črno

Votlina za moj trud belo da sem

ta risba katera ne bi bil Koža si za

mojo abecedo Bil sem zrak da ne zamašiš

alveola da si bila obok

Zid

Zid je masiven, iz polnega kamna, trden, dokončan; vendar se poti. Zid je gladek, nov in star, trajen, in vendar je razpokan, in skozi razpoko vre in polzi kaplja, žival, mah. Zid izpolnjuje svojo nalogo, obroblja, zapira, ločuje, zastira, blokira, in vendar ali mora to on, varuje, stoodstotno nosi mrčes, tarna, nasloni odločitev, preračunan je do kosti, prodira v vodo, pravkar je pripustil roko, ki je vpisovala, smrtnost bije v glavo

Tu je padel
 Tu je živel
 Tu je umrl
 Tu je preminul

Kot so skušale zobe z mano obdobja
 razstavljati in razstavljati
 ko z vodo kaj tekla
 ob bliskovnem
 kot lot
 glasč vječen po blatu

Ena senca te je slekla
 tudi je bila tvoja senca
 naredila je nekaj korakov ob tebi
 nenanj nagibajoč se proti noči
 nevidnih senc
 senca suhaga bistva senca
 rdečem tvoje lipe

* * *

Pod okriljem ognja
 prejšnji ogenj zelen a povzet
 svoj lesen koren

* * * *

v malenem ognju
 ogenj ob ogenj
 se ameri gorgone

Jacques Roubaud

najbolje bi bilo spremeniti svetlobo živeti v očesu dveh zrnč
peska ki se oddaljujeta biti edina zelena klop v bolj pustinji
sredi pomladi za vselej ob peti uri zjutraj

najbolje če bolje sploh lahko obstaja za poglobitev puščave
vselej iste (noj pomanjšan prav do golobjega jajca ali
kaplja vode razvlečena do neskončnosti tračnic)

najbolje bi bilo torej biti odločno nepremičen fiksirati kamen
ko z vodo kali jeklo (usta se bodo odprla in drhtela do nereda)

če bi lahko popolnoma nor trajal se ustalil na enem mestu
kot Lot okamnel v tri solne spomine

Nevednost je varovana Pravica se lahko rodi

sonce šumi vroče sonce
z rokami okoli vratov
živimo proti tvojemu zidu
in te ljubimo sedeči
sami in zapirajoč oči
z nogami v tvojih belih vodah

zláto in vijoličasto se vidi
brnenje se čuti
od dima glasov
in ne bi moglo biti bolje
ko bi ne bilo tudi večera
in oborožene odsotnosti in smrti

* * * *

čas uhaja času, čas je kot ličinka
čas je nezavedno mirujoče zemlje

čas je pogled čas je prosojnost
 do mrtvih do strasti do napačnih poskusov
 doba samega moža doba same žene
 svetloba svetlobe odsotnosti
 združitev je le čisto drobna pena
 hitra potem se valovi ločijo
 čas je rdenje čas je iz sence
 čas je ta pisava ki se zasveti
 na straneh na naključnih jeziki
 čas čas je mravlja čas je število
 zbliža odseve premika jih pomeša
 izbriše moškega in žensko, otroštva

* * * *

Bile so poleg tebe moje sence na tisoče mojih senc za
 pomoč vsaki podobi ena senca bodisi
 prepolna šole okna omare ena senca
 popolnega bistva sence

Kot so skušale sobe s sunki oblakov razgnati ali
 razbiti led v ovalnosti kamna so moje sence vsestransko
 pozorne so ti moje sence sledile na tisoče mojih senc

Po tebi so se uredile ravnale so se po tvojem koraku
 bile so tvoje barve na tisoče bile so tvoja obleka tvoj
 plašč vlečen po blatu

Ena senca te je slekla ena te je odnesla senca
 tudi je bila tvoje sonce ena te je gledala ne me videti

naredila je nekaj korakov ob tebi pogreznila se je v večer
 zunanji nagibajoč se proti noči senca mojih tisočeri
 nevidnih senc

senca suhega bistva sence senca ob zelenem in
 rdečem tvoje šipe

* * * *

Pod okriljem ognja kateri je ta ogenj ki spodbuja če
 prejšnji ogenj zelen a povzet iztegujoč jezik za
 svoj lesen koren

v motenem ognju njegov polž njegov zvon s spiralami
 ogenj če ogenj spremenljiv od zidu do zidu oprijemajoč
 se smeri gorgone grmovja

v košu ognja ogenj da ogenj vezoč v zraku od zadaj
sikajoč na vodo zrak oknica ognju

po volji ognja kateri je ta ogenj na tla ogenj da
ogenj že osivel hripav pod okriljem

ognja se boš obrnila med štirimi listi sten
ozlačena po vseh krilih ozlačena v ognju

v nezrelosti ognja boš pokrila ogenj ki
ga bom sam čuval

* * * *

Osrednji hip mesto bliže življenju dobro
išoč bližajoč se po ulicah postajajoč
črna krogla v črnem zelena krogla v morju
nekje kjer pride prijetno življenje

resnica v stvarih nek zakaj risba lista
zastajanje besed resnica v svinčnikih v
ladijskih linah kot led in ledenik položena
dlan da drži ali v padanju z ust

ena oblika za užitke ena za misli vselej
skozi črno in skozi belo vleče črto rjuh
sonce sten s feničansko pisavo

obkrožen svet avenije za pregradami red
v pogledih v zaporedju kamnov čas
mimobežnega hrupa mimobežnega mraza razumljiv

milina biti skupaj ostati skupaj pod
streho ki zadrži sneg okroglo leto litri in
knjige kar ni rečeno ni za reči

kar ni vredno tišine je le čas
znamenje tišine

* * * *

Približala se ti je moja tišina črepinja moje tišine
v čolniču nobene čebele v nobenem sadovnjaku z
debelimi sadnimi kapljami ampak v areni oglene postelje

moja tišina gore zapaha kot je nobeno obljudeno
drevo ne spusti v mrgolečem stroku tal noben
odgovor ne varčuje na bohotnih orglah pod svodom a

tišina krzna kapelj natančno zabrisanih v
ušesu neumestna tišina kot svetilka na vodi
moja

tišina te je slišala moja tišina te bo poslušala s
skodelo za tvoje prsi z onemitvijo tvojih las in nog
moja tišina me bo odnesla v tvoje oči

upanj, z njihovimi očmi

viditi kale in bakrene vaze, silami
brnenje otrplega bara, zvonjenje, z njihovo
tesnobo čutim spuščanje

in dviganje dvigala k sobam tuje.

Viak je, ki plane še mračen iz svetlobe, ki se
in spusti razprt oblak po podobni, kot svetloba, v
ki je prvihkrat občutili, svetloba, svetloba, svetloba,
in videl, kako skozi svojimi, svetloba, svetloba,
plane pisalica, ki na čelo, svetloba, svetloba,
Vendar bo to povedal je marmorni trdnjavi
z postopnimi tempji z polomljenimi predniki

zaradi katerih strma nebesna plošča zhrane do trave
še raje bi imel nejasno prostranstvo, svetloba,
in prašno morje v daljavi kot podobno, svetloba,
kjer se združijo ljudje brez približnosti, svetloba,

Na večer kot razrušeno postopje
nam je spet potreben skok v neoprijeto
in da bi se enkrat videli isti film, svetloba,
kako padajo, celo malo desinuirane, svetloba,
iste objube, ki jih razkrijejo zanke brez zank,
in ti si je še nemiren občutek, svetloba,
dih neroden dvojni, ki mora v odmor, svetloba,
z krajčevsko držo na strmine, svetloba,

razdiranje umazanih napisov, svetloba,
v somrsku za umirajoče pogove, ki se smehljajo
grofi ledeni globini, kjer rase beseda KOKEC

Reče: -Špet sem videl Kira, svetloba,
a navadno dovolj zadržane, svetloba,
nekaj bogata med dekli, svetloba,
-Nikoli se nisem topel, svetloba,
da sem mu lahko z prvimi udarci, svetloba,
zili kobe in odšel, svetloba,
kot moj, a postojata, svetloba,
ki je ob svetlobi, svetloba,
in jokajoč onstran dvoje, svetloba,

Jacques Réda

Vlak je, ki plane še mračen iz gore
in spusti razprt oblak po pobočjih kot pozdrav,
ki je prvikrat odkril osrednje mesto
in videl, kako skoči s svojim bičem vonjev, lastovk,
pisana plesalka, ki na čelu nosi zoro.
Vendar bo to povedal le marmorni trdnjavi
s postopnimi templji s polomljenimi prečniki,
zaradi katerih strma nebesna plošča zdrсне do trave,
že raje bi imel nejasno prostranost pod dimom
in prašno morje v daljavi kot poslednjo četrt,
kjer se zbujaajo ljudje brez prihodnosti, brez senc, spomina.

Na večer kot razrušeno poslopje
nam je spet potreben skok v neotipljivo
in da bi še enkrat videli isti film, slišali
kako padejo, celo malo desinhronizirane, iste ustne,
iste obljube, ki jih izrekajo ženske brez teže.
In ti si le še nemiren odblesk teh podob,
njih neroden dvojnik, ki mora v odmoru iti
s kraljevsko držo na stranišče — nemir
razbiranja umazanih napisov te napravi težko
v somraku za umirajoče bogove, ki se smehljajo
proti ledeni globini, kjer rase beseda KONEC.

Reče: »Spet sem videl Kirra.« (Prej ali pozneje,
a navadno dovolj zgodaj, se tu
nekaj dogaja med dečki.)
»Nikoli se nisem tepel. Smešno je,
da sem mu lahko s prvim udarcem
zbil zobe in odšel
kot mož, s pestjo,
ki je ob srajci krvavela —
in jokajoč onstran dreves kakor deklica.«

* * * *

Zvečer počasi tipi,
sami (včasih dva na motociklu)
obidejo hotel, kjer se ustavljajo tujke.
In od daleč, pod drevesi, grem
v mislih okoli tipov,
vstopim v še nedolžno norost njihovih
upanj, z njihovimi očmi
vidim kale in bakrene vaze, slišim
brnenje otrplega bara, zvonjenje, z njihovo
tesnobo čutim spuščanje
in dviganje dvigala k sobam tujk.
Med polnočjo in drugo uro se tipi poberejo,
čisto sami (včasih dva na motociklu)
in v tem trenutku grem morda popit kozarec preveč,
da bi mislil na kaj povsem drugega v belem klicu lune,
kot na ta povratek skozi tišino in odljudnost.

* * * *

Ob sedmih so ženske lepe in utrujene.
Množično izstopajo iz bank, iz trgovin.
Malo še mislijo na ljubezen, prevzema jih le
sonce, ki se spušča k dnu globeli,
a vsa teža miline, ki je v njih,
gre v ostre pete in rezko tolče
po tlaku kot ogromen pisalni stroj.
Na dnu globeli poslušam to šuštenje blaga,
ki gre mimo in se meša z vetrom, spletuje neprosojne
šope rož k očem brez vek in brez solza večera,
do ure, ko jih ljubezen prevzame in potem zapusti:
mračen jarek je tedaj enak njihovemu pogledu,
ki ima svojo globino dolgo odprto za nikogar.

* * * *

In z razvozlane preje dni tovariši drse.
Včasih mi ti, ki sem jih imel raje, pišejo,
me ob nedeljah vabijo v kavarno Nekkari modrovat,
zasledovat smisel Lepote, skrito ime Biti
pod oblaki, ki so potonili v marmor miz,
in brat naše usode v sukljanju tobaka.
Mnogi drugi že v pisarnah Družb
naslanjajo svoja zapestja, okrašena z biseri in platino
in zelo hitro sklenejo po telefonu: v smeh jih spravljajo
ti stalni gostje Nekkarija, zaviti v svoj vonj

pip in knjig s hreščečimi hrbti, kjer se
 vrtoglavo in okamnelo znanje kadi kakor marmor.
 Kaj so odkrili? Poleg Nekkarija so drevesa
 in senca soteske, ki se pogreza pod mostom zvezd:
 tiho si pojoče grede čez dekleta, po tri,
 proti postaji ali pristanu, možnosti samote,
 kjer poslušam govorjenje morja, modrovanje vlakov.
 Torej se oddaljim in me pozabijo. Končno me ne bo
 nihče več videl med temi oblaki dvoma in sna.
 A vedno bom šel v četrty med avtocestami
 kjer Akso, ki nas je zapustil precej pred diplomom,
 razmišljeno vlada nad neredom železja,
 nad nekaj postopači v pajacih in šlapah,
 ki imajo tudi svojo poezijo, na brizgalcu in kardanskem zgibu,
 in ki v neskončnost diskutirajo, sklonjeni nad motorjem,
 z nasmehom teh, ki bodo razrešili skrivnost.

.....
 zaradi katerih strma nebesna plošča do vrsti
 Opredelil so ženske lege in kurjane
 Mnogično izstopajo iz bank iz travničarj
 Malo se mislijo na ljudsko, prevzema jih je
 kjer se zbujajo ljudje brez sledu
 sonce, ki se spuša k danu globeli.

Na večer kot razrušeno poslopje
 nam je spet potreben skok v neotipljivo
 po tisku kot ogromen pisalni stroj
 Na dan globeli poslušam to šuščanje glasa
 ki gre mine in se meša z vetrnim, spetaste poročanje
 šope toč k očem brez vek in brez solza večer
 do ure, ko jih ljubzen prepripanje in pomen zapusti
 mreden jarek je tedaj enak njiromu pogledu
 ki ima svojo globino dobita za nikogar
 ojašnjams se ki ovogod očevne za umirajoma
 KONČEK
 proti ledeni globini, kjer ledeni ledeni

.....
 In z razvoznane preje dni tovaršni dres
 Včasih mi ti, ki sem jiljunev-raj, ginefo-ara Kirra lediv mas
 me ob nedejsh vadjo v kavarno Nekkari modrazg (lovob ondvavaj
 zasledovat amisel l.pote, skrito ime Bill
 -Nikoli! -ki so potonili v marmor vijugastih pepet misel se tiho
 in prat naše vode v sukjanju tobakozasadu miru z ohalah um sem
 Mnogi drugi se v piaznah Držbo
 naslanjajo svoja zapetja, okrasna z biseri in platino,otjed z žon
 in zelo hitro sklenejo po telefonu: v smeh jih gnavljajočar do et ki
 ti stalni gostje Nekkarija, zavlačajškovj vovje navtrno šokajok ni

Emmanuel Hocquard

Elegija pet

I

Zunaj, ne dež ne veter. To je noč.
 In ni še blizu jutro.
 Mrtev čas v začetku zime: čas ladijskih zalog,
 del ljudi z delom podgan,
 del besed;
 Čas brez ljubezni, ko nima bedech duh
 ničesar več za pod zob
 Če ni to nekaj kot že oddaljen
 in vendar domač
 Šum zmečkanega listja v nekdanjem vetru zimskih noči;
 December, v zelo previdnem spuščanju
 po tej res strmi stezi,
 ki je med stenami postala spolzka od včerajšnjega dežja
 in majhnih vej.
 Zaman stikajoča po somraku oči
 v iskanju dodatnih podrobnosti,
 dovolj prepričljivih, da bi razjasnile položaj
 z novega vidika,
 Nisva našla ničesar, česar še ne bi poznala,
 niti ježa ne,
 ki bi si upal prečkati pot
 Ali da vrtna vrata ne bi škripala ob dežju,
 kar ni še ničesar dokazovalo
 In bi naju danes vodilo k zaključku, da je zadeva
 urejena; da je šum listja
 šum listja; in tišina
 srečna nujnost.

II

Ožgana glava. S svojega okna sem zjutraj videl griče,
 ob prevajanju Lizija

Kadil si Camel in sam si vozil Nash vodeno zelene barve
s hitrimi brisalci;

In rečeno je bilo, da si imel za ljubico
pocestnico: Aurelio Orestillo

Sicer pa se je to tikalo le vaju: nje in tebe.

Odkod ti torej ta smisel za zaroto?

Ali ti je v prostoru poleg pevske sobe,
sredi arhivov, mask in starega okrasja

z vonjem po plesni in lepilu

šinila ta ideja, da bi naščuval Allobroge?

V težko preizkušnjo si že spravil potrpljenje

profesorjev, Marcusa Portuisa

zlasti pa Marcusa Tulliusa, čigar bela toga

je skrivala oklep.

Zakaj si se še priključil pobudnikom,
ki rušijo gore, da bi gradili na vodi?

S svojim imenom

in z nekaj trdne podpore Senata,

z vrnjenimi dolgovi, bi imel danes

uspešen kabinet na Elizejskih poljanah

in o Cezarju bi govoril v preteklosti,

ta, se spominjaš, ki je imel niti v rokah

od klopi izza peči.

Vse to te je za konec privedlo med griče

s tem divjim licem, ki si ga imel tedaj

In zdaj, Katilina, imaš od tega res veliko.

III

Pred letom oznak je zima veljala

za druge zime. Ni bilo vmesnega obdobja.

Poletja brez barve in brez sence

zaradi pomanjkanja vode in jasnih noči

Noči v katerih so bile podgane — te, običajno

tako skrite, tako natančne v delitvi

ur in mest, navadno tako previdne podgane

so bile pijane. Nikoli se jih ni videlo, ampak se jih je slišalo

kako so drobile do obrata dobe,

sprememba časa: tišina podgan pozimi.

Ves ta čas imamo zase.

Ves čas za tehtanje naših stavkov, kajti prihod mraza

ni sam zase nek dogodek.

Nekdanje besede ustrezajo novim položajem
 in stare razlage nam bodo dobro služile še to zimo.
 Uporabljati iste besede bo naš način
 kako molčati, ne da bi se zdelo, da je pogovor zamrl.
 Ne da bi bili resnično del tega kar nas obkroža
 — vsakdo je imel, se reče, svoj življenjski del —
 nam bo dan čas, ki ga nismo nikoli poznali.
 Ta čas, ki nam ga zavidajo, čeprav ni bil nikoli
 naš, je mrtev čas, ki smo ga podedovali.

Pred sabo imamo ta čas, da bi obrnili besede
 ki delajo glas votel od sivih idej.
 Pretekeli čas, izgubljen čas, čigar spomin je prazen;
 Pred sabo imamo ta čas brez referenc
 na besede, ki ne merijo ničesar: ni merila za siv čas.

IV

Za vse stvari sva imela iste oči:
 nekdanji vrt in današnji vrt,
 nepremičen vrt.
 Naprej sva šla sredi tega kar ima ime
 in kar sva se naučila imenovati,
 V knjigah sva napredovala
 sredi tega, kar sva odkrivala,
 Živo drevo in prav tako suho drevo
 misleč morda, da taka hkratnost
 ne bi večno trajala, ker bi bila njena rast njena smrt
 in mišljenje modela njen konec.
 Najina ljubezen ni imela drugega
 kot vrsto pogledov na srečnih mestih
 izbranih koščkov očaranih nad okoliščinami
 Vrstitev spomina in pozabe na znane stvari
 In potem brezbriznost do vedenih stvari.
 Čas ljubezni je bila ta prekinitvev vsakdanjega časa,
 premišljena razpoka v času besed
 In tam sva občutila to kar bi drugi na najinem
 mestu prav tako doživeli,
 Gotovo zadovoljstvo, čeprav umerjeno, da sva dospela tja
 kamor sva dospela
 In vendar že nejasno željo, da bi se obrnila
 saj taka hkratnost ne more trajati,
 ker bi njena rast bila njen konec.

Marc Cholodenko

Princ

(odlomki)

Peta odbita pod nebom
 vržena daleč pod njim
 v srce zvezd
 majhna nova
 drža stisnjena v njegov korak
 Princ ko konica
 mila
 poljubi marmor
 se razlete vali modrine
 hodi v svoji galeriji
 zrcal obarvanih s parki

• • • •

Držan
 tvoj spol
 večer v plamtenju
 zunaj
 vseh klin
 bledeh
 solze
 z belim rezilom
 usločena samota
 dvospolen dvig
 sprijenega boga
 z deviško oblim pubisom
 poteza
 vržena v sredo neizmerjenega
 Princ
 uživa
 in požene v zrak
 edinstveno mlečno cesto

* * * *

Sijaj
 kjer je
 nasilje
 glave
 kamni
 ki pritiskajo
 na tvoje prste
 teža
 ran
 čipke
 puljenje
 sredi
 tvoje beline * * * *
 in ves okras
 sejoč sladkost
 okoli tebe
 vse Princ
 tu varuje mile
 minute
 zapisane za večnost
 strahov in porazov
 ki si jih pozabil

* * * *

Tako
 Princ
 otrok
 nošen
 k najbolj svilenemu
 ogromnega travnika
 sprejme
 na svoje oči
 barvo
 zvezd
 in na svoje
 gole
 prsi
 izlita
 med dva deviška
 svetova
 mleko
 bogov
 spomin
 planetov

* * * *

Tvoji prstani so narejeni
za prestrezanje
svetlobe kometov
v svili ki jo nosiš
počivajo oblaki
tvoje najbolj ljube barve
mro zaradi tvojega telesa
moj Princ
kakšen hlad te spremlja
da mu nudiš celo
to kar ti nudijo sanje?

* * * *

Roza
členka
kjer njegovo zapestje
leži
je umirjena barva
krvi ki ga giblje
in kretnja
ki ga dvigne
razširi
v nebo
val
brezkrvne
rane
moaré
podaljša
na njegovih nogah
zelenino
zvezdnih
travnikov
in njegov korak
uredi ples
iz njegovih sanj
tako
skrit
v srcu brez kraja
njegove palače
zrcal
rase Princ
v vsej čistosti
kajti v taki slovnici
kaj lahko svet bere?

Ko je na svoje veselje videl
 da je bil čas
 dokončati svojo podobo
 je Princ
 z rokama odprl
 pogled
 ki je spustil v nebo
 belo
 rdeče
 njegovega telesa
 da ostane ujeta
 v večni rani
 nova roža
 njegove smrti.

Pričujoči izbor iz francoske poezije predvsem nikakor noče biti reprezentativen presekok poslednjih dvajsetih ali več let. Avtorje in pesmi sem izbral po lastni presoji, po razpoložljivem materialu, ne nazadnje tudi po pomembnosti. Skoraj vsi so v današnjem času še delujoči oziroma precej živi v podobi sedanje francoske poezije. Ni treba posebej poudarjati, da so njihovi opusi dokaj obširni, da so prisotni v številnih antologijah in precej prevajani. Gotovo manjka še kakšno ime, da bi bila slika popolnejša — nekakšen okus, slutnjo pa izbor gotovo nudi.

Kot mi je znano, se večina avtorjev še ni pojavila v slovenščini (razen Guillevic v Sodobnosti in Renard v Dialogih). Prav rad bi vključil še dva »frankofonska« pesnika, Egipčana Edmonda Jabèsa ter Aiméja Césaira z Martiniqua — toda prvi mi je bil nedostopen, drugi pa se tako razlikuje od francoskih tokov, da bi ga raje pustil za drugo priložnost (Aleš Berger ga je tudi že prevajal za antologijo Afrika, mati moja).

In ostali ob ali po Michauxu, Pongu, Charu, ki jih malo že poznamo? Med starejšimi je tu Guillevic, s svojo kratko formo, s stvarmi, realnostjo. Gotovo bi bila zanimiva tudi André Frénaud in Jean Follain, zdaj že klasika francoske povojne poezije.

Posebno vprašanje je morda »katoliška« poezija — precej po Claudu sta tu Patrice de la Tour du Pin in Pierre Emmanuel ter končno Jean Mambrino (čigar najboljšo delo je nastalo šele pred parimi leti) in zlasti Jean-Claude Renard, ki bi ga komaj še lahko prišteli v to kategorijo. Tudi zanj je značilno (kot še za marsikoga iz pričujočega izbora), da se je »izčistil« šele v poznih šestdesetih in sedemdesetih letih.

Tako imenovana generacija »hermetičnih« pesnikov (npr. Yves Bonnefoy, Philippe Jaccottet, Jacques Dupin, Roger Giroux) je predstavljena le z André du Bouchetom.

Sledita Deguy in Roubaud, vneta lingvista, filozofa in ezoterika. Vzpon revije *Tel Quel* je prinesel številne pesnike, zlasti Marcelina Pleyneta in Denisa Rocha, vsi skupaj pa se mi v sedanji »obnovi« poezije ne zdijo tako zanimivi.

Vpliv ameriške poezije, ki je postajal vse pomembnejši (Deguy, Roubaud), je zlasti opazen pri »mlajših« avtorjih, ki zaključujejo izbor. Seveda pa ni treba zanemariti izredno povečanega zanimanja za starejšo poezijo, grško, rimsko (Deguy, Hocquard) ali srednjeveško, renesančno (zlasti še mlajši Michel Orcel, ki se skupaj z Bernardom Noëlom in Marcom Delouzom pojavlja v *Dialogih* 3—4, 1987).

Eugène Guillevic: rojen 1907, delal za finančno ministrstvo v različnih deželah, izbor sega od 1942 do 1970.

Jean-Claude Renard: rojen 1922, v zadnjem času prejel številne nagrade za poezijo in eseje, izbor od 1966 do 1978.

Jean Mambrino: rojen 1923, bil lit. in filmski kritik, uredil antologijo Francoska mistična poezija, izbor iz 1983.

André du Bouchet: rojen 1924, živel v ZDA, eseji o poeziji, slikarstvu (zlasti o A. Giacomettiju), prevajal Shakespearea, Hölderlina, Hopkinsa, Pasternaka, Celana ... izbor iz 1961.

Michel Deguy: rojen 1930, profesor lit. na Paris VIII, veliko esejev (T. Mann, Marivaux ...), prevajal Hölderlina, Gongoro, Pindara ... izbor od 1961 do 1973.

Jacques Roubaud: rojen 1932, prof. matematike v Nanterru, prevajal japonsko, ameriško poezijo, izbor iz 1967.

Jacques Réda: rojen 1929, prva zbirka šele 1968, strokovnjak za jazz, izbor iz 1983.

Emmanuel Hocquard: rojen 1940, vezan na antiko, urednik zelo pomembne manjše založbe, izbor iz 1983.

Marc Cholodenko: rojen 1950, izbor iz zbirke *Princ*, 1974.

Brane Mozetič

NOVA ŠPANSKA POEZIJA

izbral in iz španščine prevedel Ciril Bergles

Julio Llamares

(León, 1955)

Ledena gora

(Poetika)

1.

V stoletjih od Platona do Rafaela je bila lepota sinonim za harmonijo, za prava razmerja, nasprotje neredu. Vse, kar je prestopilo to mejo, je izgubilo kategorijo lepega. S Kantom so se začele stvari spreminjati. Razkril je nove možnosti tudi prek meja, nove prostore estetike, v dvoumnosti ugodja in bolečine. Romantiki in filozofi narave so šli še dlje, pogumno so raziskali območja, ki sta jih Kant in Hume samo nakazala. Približali so se temu, kar je Trías imenoval »slutnja in bližina groze«. Tako je lepota začetek groznega, kar še lahko prenesemo (Rilke) in natančno tisto, kar moramo zadržati prikrito, ko se nam razkrije (Schelling). Groza je istočasno pogoj in meja lepega, skrita in zastrta znosnost bežnega odkritja, ki je blesek lepote.

2.

Nerval, Perse, Rimbaud in Baudelaire so to doumeli kot privlačnost brezna, ki zija pred nami iz noči časov, kot nasprotje med lepim in groznim, med znanim in neznanim in vznemirljivim. To je bila zanje prava substanca in pogoj lepote. Star avtomobil, zarjavel, preluknjan od krogel, rimski kip, poraščen z algami na dnu oceana, ali nevihta in splašeni konji nekje v gorski samoti so podobe, ki v svoji anekdoti povzemajo poetski fenomen. Potem je tu še napetost besede, ki zanikuje tišino, krik želje, ki kot blisk osvetli bolečo neizmernost spomina. Toda to je že drug problem.

In če je poezija ostanek minulega časa, se njena substanca komaj loči od ledene gore, ki se dviga iz morske globine in se hitro tali (ledena gora ima svoje sidrišče nekje v temi globin, na podmorski magmi). Kako naj torej razumemo večne skušnjave tišine, privlačnost brezna, neskončnost vrtincev, nevzdržnost zadnje strani, strgane ali nepopisane?

3.

Lahko se tolažimo, da bo stoletje, ki ga bremeni sindrom kaosa, minilo brez muk, brez slave, zapisane v kasnejših koledarjih, toda polno strahu in groze, kot napovedujejo futuristi.

Izkazalo se bo, da so onanistični kritiki imeli prav. Porušili so se vsi koncepti, vsa načela pedagogike. Naša generacija je spoznala, da je različnost edini imenovalec, ki nas lahko druži. Drugače rečeno, podobnost je odsotna, podobnost kot lepilo. Tu je samo še negacija kot afirmacija. Zato bi bilo dobro spomniti se besed pozabljenega galješkega pesnika Manoele Antonia, ki je rekel, da je nered najvišji zakon estetike. Očaran od pojava ledene gore bi njegovim besedam dodal, da smo potisnjeni v usodo stepnega volka, v norost frankizma in da endogamija in pleme lahko producirata tako v življenju kot tudi v poeziji samo sladko kri, čistokrvne pse in bedaste otroke.

Lenivost volov

1.

Naš mir je sladak in sinji in je boleč ob tej uri.

Vse se premika počasi, kot voli, ki gredo po snegu.

Vse je tako mehko, kot rdeče jagode na božjem drevcu.

Naša zapuščenost je ogromna, kot bivanje, kot vonj po zmečkanih sadežih.

Naša zapuščenost se ne konča v trudnosti.

Lenivost ni zmota, tudi ni praznina, v kateri biva naša duša, odkar se zaveda.

V nekem daljnem robidju gnezdi ptica, ki se rodi z dnem. Zažeja jo. Njena zapuščenost je sladka.

Njene navade ji ne dopuščajo lenivosti.

4.

Prihajam iz plemena pastirjev, ki so zgubili svojo svobodo, ko so jim vzeli črede in pašnike.

V nekem daljnem času so pasli svoje črede v krajih, kjer se je zgoščala tišina in bodičevje.

In niso imeli drugih bogov kot svoje bivanje in ne drugega spomina kot pozabljenje.

Topla je bila skala, na kateri so v somraku pili kri svojih vinskih trt.

Toda kako dolgo se tega še spominjamo.

Kako daleč od krajev, od studencev časa, je mesto, kjer se človek rodi, se dovrši v samem sebi, kot vodna roža.

Niso poznali zgoščenosti ognja, niti brezbržnosti dreves, ki so zgubila svoje sokove.

Kašče njihove revščine so bile velike.

Lenivost je bila v koreninah njihovih src.

V njihovi tišini so se stekali zeleni novčiči upanja, za nas.

Toda prišel je trenutek, ko se je vse vrnilo k niču, ko se je govedo, tako krotko, pognalo v beg in je košnja samote in trave uničila njihove mreže.

Zdaj pasejo črede vetra po krajih pozabljenja in nekaj globljega nas loči od njih.

Nekaj tako globokega in obupnega kot odprti jarek sredi srca.

Spominjanje snega

1.

Moj spomin je je spomin snega. Moje srce je belo kot polje belega vresja.

Na grenkih ustnicah cvetijo valovi.

Toda je tudi oreh, v katerim biva zima.

Neko daljno drevo, ki zveni nad vodo, v katero padajo v smrt stari vojščaki.

V isti zunanosti se razstavljajo dnevi in obup razjeda znake samomora:

oble med vejami tišine in žival brez imena, ki se zgošča na mojem obrazu.

6.

Gošča samote in predpasnik robidnic: sive kompozicije, kot tistih vlakov, ki nas vozijo proti severu.

Kako daleč brsti ta strast, ki je nihče ne imenuje, ta pasja trava, vžgana v granatnem ognju in grenkem medu.

Kako daleč so že hrabre boleče prsi deklet, ki zbudajo iz sna žejo naših vrčev.

Noč udarja po nas z naplavino borovnic in zvezd.

Noč udarja po nas in mi potujemo proti deželam legend, pozabljenih, proti ledenim drevesom.

7.

Reka je včasih nosila ženske čevlje med krhkimi vejami in mrtvimi debli.

Toda mi smo prečkali mostove s pesmijo in z žafranastimi rutami.

Poleti smo prinašali svojim izvoljenkam uhane češenj.

Se dlje so se v svojem spominu vžigali jeleni kot krvave strelice:
nagli v svojih sinjih in daljnih očeh, rdeči od isparine ranjenih
dlak.

21.

Brez pomena je vračati se v pozabljene in zgubljene kraje, v pokra-
jine in simbole brez gospodarjev.

Tam ni več prastarih obredij. Nič več dišečega olja v ilovnatih vrčih.
Dedje so pomrli, živali blodijo v črnih nevihtah.

Nič drugega ni tam kot lenobni zavoji reke mrtvih, ledena krot-
kost porezanih omel po pokrajinah, ki jih zgrinja čas.

Portret kopališkega gosta

1.

Kot nek star poskus s svinčevo paro. Kot kamniti volk, ki ga reka
potiska v prepad. Črne vode in jeklo, v ledeni megli smrt pride in gre.

Kot kamniti volk smrt pride in gre.

Berači so se odrekli svojim kockam. Ob velikem jezeru Isoba žival
brez oči pije prekletstvo sonca. Črne vode in jeklo, v ledeni megli smrt
pride in gre.

Kot kamniti volk smrt pride in gre.

2.

Med mrtvimi postrvmi in žlindro, rdeče jagode. Okrog zapušenih
tovarn, rdeče jagode. Pod oboki neba pohabljene lutke in romantične
solze in rdeče jagode.

Vsepovsod sonce v črnih penah in rdeče jagode, rdeče jagode, rdeče
jagode.

Konec legende: v ledenikih maščevanje.

In v vseh asimetričnih prostorih časa zgodba neke ljubezni, ki jo
zanikuje razdalja in obglavljene gosi, letajoč nad mojim srcem.

Vsepovsod sonce v črnih penah in rdeče jagode, rdeče jagode, rdeče
jagode.

3.

Ta kraj je bil drag mojemu srcu: razvlečene plaže in zimovališča.

Nori veslači s širokimi pleči se tu spoprijemajo z neurjem in veter
tu rjove kot ranjeni kentaver.

Ta kraj je bil drag mojemu srcu nekoč.

Hladno je, zares, luč je ta jutri. Mimo mojih oči hite oblaki in mostovi. Brstí lovor pod zelenim nalivom in v spominu močvirja se še kar naprej gnetejo pogledi mrtvih.

Ta kraj je bil dražji mojemu srcu nekoč.

5.

Zapihal je beli veter s posušenih vrtov.

Drobil se je kot prst pod nogami.

Ni bilo luči, ne žalosti v tej tišini.

Niti krvi in ne sovraštva v srcu mojem.

Nad zemljo je bil samo beli in ledeni veter mojega glasu.

Jose Gutierrez

(Granada, 1955)

Poetika

Te roke si želijo luči,
lire, ki poje v tišini,
vbod z nožem med očmi,
visok let osamljenih ptic
nad rano sveta, nejasno pozabo,
sivo bodalo; beseda
je orožje, s katerim se bojujem.

Poezija in ljubezen, obedve sta skrivna
umetnost, obedve odvisni od časa.
Izrazita se samo skozi sami sebe.
Nobenega ustvarjalnega akta ne poznam
brez navala strasti, ki transformira
izkušnje misli in čustva v jezik.

Narcis

Njegova brezmadežna lepota
se ni ogledovala v zrcalu reke.
Zasledoval je zrak,
skrival se je v ponosni
žalosti orla,
krožečega visoko nad svetom.

Njegov pogled
je budil strasti
v temnih prsih mož.
Njega pa so ljubile mlade žene.
Še bolj zaman.
Ljubil se je s senco svojega telesa,
ko je nanj leglo sonce.
Ni se hranil iz zrcal.

V spokojnih večernih urah
 se je vzpel na goro,
 prepustil se je vetru,
 vabil je oblake, da bi jih
 poljubljal.
 Njegovo pesem so premagale ptice.
 Ni maral zrcal,
 ljubše so mu bile samotne poti,
 da je pod zelenimi vrbami in jelšami
 lahko poljubljal kristalno vodo.
 Tam je razmišljal o sebi.
 Takrat je rastle njegova blaženost,
 vse bolj zvest je bil svoji podobi.
 Ljubil je svoj obraz,
 svoje blesteče ude.
 Sodniki so ga
 opomnili za nečistost,
 pregnali so ga
 daleč od studentev.
 Zavržen je umiral
 v puščavi.
 Enkrat kasneje
 so si izmislili lepo zgodbo,
 da bi prikrili resnico
 neposvečenega.

Tako je bila smrt cena za lepoto.

Bodočemu bralcu

Rojen sem za svetlobo, pa se vendarle
 potapljam v brezkrainost senc.

V pesmi bom pustil svoj epitaf.
 Dobro veš, kako so se besede
 v meni utrudile,
 in samo ugibaš lahko,
 kako me je življenje potapljal.
 V nekih trenutkih
 sem slutil njihovo drhtenje
 in odkupil sem se z žalostjo.

Zivljenje enega dne
za tako dolgo smrt.
Resnično je bilo samo pričakovanje.
Vse drugo samo senca,
nepomembne sanje, bežeče podobe,
verzi, ki jih boš sežgal
v plamenu svoje svetilke,
moj pijani bralec.
Toda že tvoja prisotnost
zanika nesmiselnost
mojega obstoja.

Čas na straži

[P. P. Pasoliniju]

Si pustil obzidje, palačo,
pijano od svetlobe, stražni stolp
jutranje zarje,
princ spravne večerne daritve,
nočni bojevnik, svojo temačno zvezo?
Na zobčastem nadzidku nemí kos,
pokrit s slano — okamenela krila,
kruta teža usode,
sna, ki ga poimenuje in zaznamuje
irealen simbol reke, ki je ni,
ali pa je že odsotnost.

Si pustil obzidje, hrib
s popoldanskimi sencami, tvoje kraljestvo
ni senca in ti ves gol slediš nekemu
znamenju v pojoči skali, ki te izbere?
Ne prepoznaš ne obraza in ne sledi,
da bi se rešil, niti ubijalske strelice.
Vsa tvoja nekdanja moč je brez pomena,
več je lahko navada, zbor njenih maščevalcev,
milo roteč v žalovanju po golem
maščevanju teles.

Ko bi zadržali govorico vej,
bi nam ne bile sovražne trave in
ne veter,
toda veter bo sprostil
njegovo bitko v goščavi.

Vse je puščava, opuščena solina
 brez sledi, ki bi spominjale na junaka.
 Bil je človek, goreč od blaznosti
 je visoko dvigal svoj prapor,
 toda neplodni dar deževja
 je oropal to zemljo pepela.

Zadržano vztraja, ždeče kot žareča
 temna koža na prsih, kjer skriva
 njegovo srce svoj mrak.
 Ščit je lepota, ki ne umre.
 Dan te ožge s svojim bronom, sonce
 te zlati, da je vsak ud ponosen.
 V roki kopje,
 naperjeno proti morju.
 Izzivaš upanje v daljavi,
 kjer so osamljene ure,
 tesnoba, ki jo narediš večno.

Samo da bi te videl

Povzpel sem se do visokih luči,
 kjer umira dan, samo da bi te videl,
 da bi občutil nevarnost, bolj sladko
 od življenja, kako prihajaš, odsotna,
 dihaš zrak, ki ga tudi jaz diham.
 Nevarnost, ki sva jo skupaj
 izzivala, zdaj je ne poznam več
 in tudi ti ne.

Spustil sem se do senc, kjer gnezdi
 ponosna noč
 — mislim na luč, ki osvetljuje tvojo
 usodo —
 samo da bi te videl,
 da bi v tebi odkril kretnjo krivde
 in ne samo hlad in pepel
 in tisto staro nostalgijo.
 V postelji objemam prazen sen
 tvoje mlade lepote.
 Z izgubljenih let
 trgam temen hlad.

Staro življenje

Ko minejo leta
in dnevi potemnijo brez možnosti
za popravljanje napak,
si bom morda želel
tisti nenavadni užitek bivanja
v hotelih velikih mest,
ki jih nisem mogel nikoli spoznati,
ko je moje mlado telo
iskalo najbolj nenavadne užitke,
tik ob meni utrip lepote,
ki sem jo skušal zadržati,
pa me je za vedno pustila
slepega s svojo enodnevno lučjo.

Bivanje v hotelih bi morda
pomenilo tole življenje,
polno odpadkov,
kot nomad, sam in tih grem
od enega do drugega mesta,
nameravam pozabiti tisto, česar nisem
nikoli imel,
medtem ko gre mladost mimo,
čeprav sem bil včasih njen zmagovalec
in se nisem pritoževal.

Da bi preživeli

Če ni življenje vredno toliko,
kot misliš,
in ti odreka svetlobo,
ki bi ti jo lahko naklonilo,
je bolje molčati,
privoščiti si blažilen sprehod
k starim knjigam
in njihovi davni toplini,
po kateri zdaj hrepeniš.
V ohlapni vezavi poišči
besede tistega nenavadnega bleska,
naj spregovore o tvoji
prikriti revščini,
lažni bolečini tvojega
samotarskega razkošja,

naj potem govore po ulicah
in barih, po terasah hotelov,
kjer te nihče ne pričakuje.
Kajti odreka ti svetlobo,
ki bi ti jo lahko poklonilo,
in bi se ognil njeni melanholiji.

Obisk v samostanu

/San Marco, Firenze/

Ta celica, bila je ječa telesa,
izum krutosti, ne pribežališče misli,
beg iz sveta,
ječa čutnosti, sladka nevidna žena,
kjer drhtijo duše od stroge čednosti,
kakšne goreče in besneče strasti
je videla, ko je bilo tu
petnajsto stoletje
in so Firenze vrele
od množic in naslad,
da ni mogla ugasniti stena
in niso mogle potemniti težke rešetke,
medtem ko je Savanarola dopolnil
svojo usodo v gostem oblaku dima,
ki se je dvigal proti nebu.

Strašne so bile noči poželenja,
bičane od nemirnega bedenja, kačjih ur,
ukradenih razmišljanju, svetniškim očem.
Goste strasti, brez omedlevic.
O tem govorijo čutne barve teh fresk,
ki jih je pred petimi stoletji
premazal mlad menih s svojim semenom.

Ljubezen in mesto

Dostikrat mislim na tvoje mesto,
zgodí se, da se zgubim na njegovih
ulicah,
neke noči, ko nisem več mogel
živeti s toliko samote,
sem sklenil, da te poiščem,
kljub vsemu.

Toda zaman sem blodil po ulicah,
 temačnih trgih, obhodil sem
 kinodvorane in bare, tik preden so jih
 zaprli.

Nisem te našel. Potem sem gledal,
 kako se je lomilo morje ob divjih
 skalah

in jaz sem v veter kričal
 tvoje ime.

Na poti domov,
 medtem je voda odnašala obrise
 nekega zgubljenega časa,
 sem si zamišljajl tvoje telo
 kot reko, ki se trga
 iz mojih rok,
 tvoje roke kot pristan,
 kjer ves ranjen zasidram svojo ladjo.

Zapravljivec

Končati noč z nekaj verzi,
 ki sta ti jih narekovala dolgčas
 in žalost, bi ne smelo biti opravilo,
 v katerem bi moral iskati
 plemeniti užitek življenja,
 nakljub mali in izmišljeni muki.

Od tod ta jalova razvada
 literature:

tiste vulgarne hvale,

naivni preziri,

nekaj slave, ki si je nisi

nikoli želel.

Nazadnje bo tisto, kar ostane,

če sploh kaj ostane,

ostalo tebi neznano.

Poznal boš samo

nekoristnost transcendence.

To ni nikakršno razkošje
 končati noč s praznimi steklenicami,
 s polnimi pepelniki, dimom, ki obvisi
 v sprijenem zraku.

To je samo dokaz,

da te je tudi danes

življenje premagalo.

Tujca

Kdor je bil priča tistemu trenutku,
 ko je ugašal sijaj v teh očeh
 — žalostnih, ker so videle razgaljajočo
 lepoto in so se potem bale prihodnosti;
 kdor jo enkrat ugleda, se ničesar več
 ne spominja in je do konca svojih dni
 osamljen —

je videl, kako se je širila senca,
 plaha in skrivnostna, kot oblak
 v poletnem jutru.

Senca, ki bi rada pustila v nas žalost
 bivanja, ki si ga nismo izbrali in
 smo vendarle v njem, brez pomoči
 — kot se zgodi princu —
 govori nam o skritih poteh,
 nenadnih odkritjih ali sanjah
 brez zgodb.

Ta senca me žalostí in budi v meni
 neko drugo senco, dvojčico,
 ki naju oba dela tujca, orošana vsega,
 uporna popotnika, zgubljena v puščavi,
 obsojena, da ne srečava nikogar.

Luis Garcia Montero

(Granada, 1958)

Poetika

Med vsemi literarnimi opravili se mi je vedno zdelo najbolj dolgočasno pisati o svoji poetiki. Prepričan sem namreč, da je za razpravljanje o svojem lastnem pisanju vedno potrebna neka distanca, nek poseben odnos, kontroliran in pameten hkrati, ki ni vedno v skladu s pravo iskrenostjo. Zato se mi zdi, da je pisanje poetik vedno nekaj naivnega. Raje imam razkrivanje nastanka neke določene pesmi, zakaj tak in tak verz, taka in taka zvočnost, zakaj sem oblikoval tisto zapleteno podobo. Razkrivanje tega skritega odnosa po mojem lepše razloži strukturo verzov in trajektorijo pesmi v celoti.

Ker je tudi bralec v nekem smislu tako naravnan in me hoče nekam uvrstiti, bom govoril o izhodišču mojega literarnega okusa. Govorili so mi, da je za mlade literarne ustvarjalce pomembno, da se vzorujejo pri svojih dedih in se na ta način najlaže uprejo zmedi očetovske nadoblasti. Jaz sicer nisem bil nikoli iskreno navdušen nad deli iz petdesetih let. Njihov svet ni bil moj. Toda dajal mi je svobodo, da oblikujem svojega. Zame je postal nekako vozlišče, referenca, predvsem zato, ker je načel tisto polemično distinkcijo med koristnostjo in nekoristnostjo poezije. Dosti pomembnih imen se je ob nji že ustavilo. Mi smo to temo spet načeli, sicer drugače. Iskanje odgovora na to vprašanje se mi je vedno zdelo, da je potreba vsakega pesnika in hkrati njegova legitimna pravica. Tu gre za čisto poetsko vprašanje. Odrprtost poezije ali njena čistost je problem pesnikove zavestne odločitve. Osebnost sem bil vedno za resnično vez med zgodovino in literaturo, ker to odpira pot v polno resničnost in daje razmah novostim.

Verjetno je v moji poeziji dosti reflektivnega, neke soudeležbe v nečem, kar želim analizirati iz razdalje, kaj je zgodovinsko in kaj je lažno, hočem biti iskren. To se lepo prekriva s tradicijo moralnega značaja. Mislim na pesmi, ki gradijo etično osebo in jo potiskajo v položaje, v katerih se razstavi kot mavrica. Minila so leta, ko smo se navduševali nad tisto sladko spektakularnostjo ali sponatano nejasnostjo. Bolj kot kdajkoli se poezija spet dotika odgovorne-

ga bralca, se vprašuje o svojem smislu. Zato je toliko teže sodobnemu mlademu pesniku, da ne bi previsoko dvignil svoj glas, da ne bi zašel na vrt lažnivosti in zmede. Intuitivno me vedno bolj zanima razkosan in lep amfiteater literature, literature kot ene od strasti, ki jih poznam.

Tistemu, ki ga zanimajo podrobnosti, bi še rekel, da sem marksist, vendar razmišljujoči, po značaju nisem zapleten, zelo sem navezan na življenje. In če me še vprašate za poklic, vam bom rekel, da sem profesor srednjeveške književnosti.

Žalostna sonata za luno iz Granade

*»La ciel est par'dessus
le toit.«*

Paul Verlaine

To mesto me gleda s tvojimi očmi,
priprtimi,
saj zdaj po dolgem času
spet vidim, kako prihaja klavir iz hiše,
se mi približuje na nek drug način,
beži iz salona,
obstane tam na ulici
tega starega lepega mesta,
ki bo vedno osamljeno,
kot si mu ti rekel,
obremenjenega s trgi,
med reko,
ki je izgubila svoje hrepenenje,
in pristanom.

Ostal bi tu
in se ne bi nič spremenilo,
samo čas bi razkril čudaško truplo
svojih rek,
ki še kar naprej izginjajo,
kot si jim ti rekel.

Zdaj
spet čutim, kako se mi telo
napolnjuje z vetrnicami
in že vidim, kako se širi
pod generacijami starih oken,
medtem ko gre noč naprej,
samotna in popolna.

Doma smo iz mesta,
 polnega potrpljenja,
 ki ne pozna zimskega sna,
 niti ni doživelo čudovite
 prisotnosti ljubezni.
 Kot tenke vene
 čakajo trgovine, da se zjutraj
 odpro in nobene želje ni več,
 ko se luna pokaže v izložbah.

Presanjali smo že vse sanje,
 živelj smo tu,
 kjer je zgodovina pustila
 prazne tračnice,
 kjer se črni mir lovi
 po zaprtih trgih,
 po starih gostilnah,
 pod vijoličastimi palubami
 skrivnosti.

Včasih sanjamo
 o drugačnem svetu:
 bil je, ko je imperij
 izgubil svoj sladkor
 in so prišli popotniki
 s poltjo pese
 do vonja po industriji.
 Ulice so se napolnile
 s truščem motorjev
 in objestnost se je kot slak
 razpasla v očeh,
 nam naenkrat ponudila
 predrznost mesa, luči lestencev.

Zdi se, da se vas spomnim,
 kako objemate svet
 v svojih platnenih oblekah,
 v lepi koži neke dobe,
 ki je nam pustila v drevesih
 in na cigaretnicah
 vrezano srce
 in posvetila na fotografijah.

ZDAJ

ko usoda ni več izgovor,
ampak samota in je nebo
pod streho,
kot si jim ti rekel,
se vsega spominja samo še
neprijeten sen
ranega jutra.

Tu nismo imeli bitk,
bilo je samo pričakovanje.
Vojna je bila kamion, ki je
nas poiskal,
se ustavil pred hišo,
potem so nas ločili
doli v pristanišču.

In ko so zagoreli mornarji
peli žalostne pesmi,
smo pospali.

V povojnem času
smo poslušali radio
po vseh balkonih
in daleč od njih,
pod mrzlimi križi na trgih
so hodile starke v črnem,
v dlaneh so nosile
naše preživetje.

To mesto pozna samo sebe,
je čudovito prikrito,
tvoje blede roke
utripajo nad njim,
spreminjajo polt na rumeno,
ožgane od tobaka,
spominjajo me na luč
plinske svetilke.

Vračam se.

Srce mi je v nogah
kot uharici.

Ljubkujem neme priče zgodovine,
zgubljene zvonike,
razrušene palače,
stare vodnjake,
ki v nočeh lovijo luno
in skrivajo moje nekdanje objeme.

Dan, ki bo ulice
 razdelil z nalivom,
 se rojeva vijoličasto.
 Na jeklenih žerjavih
 še diha samota,
 moje telo sega po luči na nebu,
 ki prerokuje
 iz ustnic sivega pogorja,
 iz razobešenega perila
 po granadskih stolpih.

Zgodnje jutro pušča
 med prsti sledove teme.

Slišim
 glas, ki postaja glasnejši.
 Polagoma
 se strehe smehljajo širše
 in mesto
 se kot val
 lomi nad drevoredi,
 na najvišjih vrhovih
 čaka sneg,
 da se dvigne morje,
 da se rodi plimovanje.

Nekaj vijolic za Federica

*Nekaj vijolic ne more
 boleti v tej senci,
 pustimo jih,
 naj cvetijo v megli...*

L. Geruda

I.

Spet si prišel. Čakal sem te,
 da ti sežem v roko,
 bil si nekam zgubljen v megli
 na tistem pomolu,
 od tujosti

Columbia University,
v mestu brez sanj,
ki se ga je držal
mrzel pepel
na zlomljenih vekah.

Zdaj si misli
tisto utrujeno nebo,
tvoje oči,
leta tisoč devetsto osemindvajset,
tako zgubljene,
begajoče po mostovih,
kot neko početje brez razloga.

Na tem Jugu
iz luči
lahko pride smrt zjutraj,
lahko prezre
izkušnje, ki jih skriva zgodovina
med svojimi stegni
tisočletne ljubezni,
potrpežljive ljubezni,
do vseh nas krute.

Zamisli si zdaj
gradbene odre,
prazno stanovanje in željo,
čoln za potapljanje,
ki bo iskal samomorilce.

Prišel si do Harlema,
od oglušujočega trušča motorjev
si onemel,
pot je lil s tebe,
od strahu,
ko si videl, kako smrt zatisne oči,
kako poljubi na ustnice
svoje ljubimce.

Bilo je leta tisoč devetsto
osemindvajset.
Ne bi se smel čuditi,
saj si prišel tja
potem, ko si že videl umazanijo,
ki ostane
na dnu izsušene reke.

II.

*»In spomnim se
otožnega vetra
med oljkami.«*

F. G. L.

PO

utrujajočem navalu iz zadnjih vlakov
se nič ne spremeni.
Ostane samo
tvoj obraz
na Broadwayu
in težko je
po tako veliki praznini
zapreti oči
in ne podvomiti,
da obstajaš.

Nesmiseln

je jezik ognja, ki deli obzorje,
ki se neukrotljivo širi v srcih,
v vseh oblikah,
tako ranljiv,
uničujoč,
kot prikrit nasmeh strte maske.
Vse mesto se je našemilo z vročico,
zasledovale so te oči,
kot uročene,
kot slepe,
kot odtisi zob, ki jih pustimo
na rami.

Takrat

je pijača kri, sleče ustnice,
pride noč,
pride smrt s podvojeno roko,
da te pusti samega s tvojimi leti.

Zalost med oljkami,

medtem odpira Harlem
samo na pol svoja okna,
čas je veter, ki se ga nihče
ne spominja.

III.

TUKAJ

je po toliko letih in eni vojni
vse prav tako, kot je bilo takrat.

V glasu čaka še isti čas,
isti je kazalec na uri,
utrujeni objemi čakajo večera,
življenje se razžalosti
kot naval megle, ki krade roke.
Najine oči čakajo,
da bi se spet srečale
na istem kraju srca
leta tisoč devetsto šestnajst.
Saj veš, samo da bi ti rekel,
da je življenje odprta rana,
da se je treba prebiti skozi
z vsemi, ki hočejo zlomiti
zapuščenost, iti na cesto,
si po svoje razporediti datume.

Zdaj te vijolice ne more
boleti ta senca, pustimo jih,
naj cvetijo v megli,
z večnim šepetom teles,
s prečudno solzo,
ki ji pravimo zgodovino.

Madrigal

Oči moje, naprežene
kot v jezi,
končajte praznik.

Zadržane

od nestrpnosti, ki spreleti dušo,
me postavljate pred trenutek
odločitve,
v tujo prisotnost,
v neko drugo stisko,
drugega telesa,
medtem ko greste mimo
in žvižgate v sencih.

Dosti ste se ljubile, saj vem,
 toda komu puščate tisoč prič,
 tisoč sanj ene same noči, tisoč
 sledi, tako različnih,
 te iste strasti, ki jo bo čas
 ukrotil,
 napravil iz nje legendo.

Rockovske noči nekje v predmestjih
 in temno dvorišče, kjer zorijo želje,
 kjer se v usnje oblečeni lovci
 mešajo z vonjem življenja.
 Spomini, ki se spreminjajo
 v praznik pričakovanja.

Zgodba, ki je podnevi
 čisto neugledna,
 in svet na obrobju,
 ki je pomembnejši
 kot njegovi verzi,
 me je zvalila sem.

Svet, ki ga razkazujete
 v ogledalu,
 oči moje, naprežene.

Pogovori

Kot prva cigareta,
 prvi poljub. Imela si
 zvezdico iz svetlečega
 papirja na podočnici in
 počenjala si nekaj povsem
 nepomembnega v tistem prizoru
 ob prazniku, ki je družil
 osamljenost, glasbo
 in ljubko željo,
 da se vračava skupaj,
 čim kasneje.

Ne mrak, že kasne ure
 so spremenile ulice in ljudi
 v nekaj slikovitega,
 nalašč za zaupno ljubkovanje,

sence so hodile mimo naju,
 nekam široke, s stegnjenimi vratovi,
 kadile so cigarete.
 Govoreče sence,
 v njih se je utelesila
 tale zgodba, ki je zdaj resnična,
 takrat pa je samo načela mir srca.

Tisto pohištvo je bilo podobno
 najinemu.
 Nasproti oknu — slabo se je
 zapiralo — v nekem stanovanju,
 podobno najinemu,
 s knjigami in drugimi rečmi,
 tudi nekam znanimi,
 sva se ljubila,
 še potem ko je začelo mesto
 zehati, naju opominjati,
 nama nesramno ugovarjati. Na mojih
 ustnicah se je lesketala
 drobna zvezda.
 iz papirja.

Upodabljanje

Predrzo hodiš po sredi ulice.

Svetloba se te izmisli
 med zelenimi starimi drevesi,
 vrže pajka na tvojo srajco,
 kot brezsrčen izziv,
 če boš izdržal
 begajočo samovoljo blaženosti.

Hitiš mimo tako kot zdrsi koža
 pod roko,
 dim vlakov,
 tista zlomljena tišina.

Mesto medtem opazuje
 žive barve in telesa,
 ki bi se te rada takoj polastila
 s svojo umazano roko.

Samo zvečer

lahko zavaruje korake, ki se
 nekam izgublajo,
 sprideno sinjino tvojih gonjačev,
 smeri oči in bark,
 ko podvojiš vogale.

Nokturno

Zvečer rdeče drhtenje zavor,
 tako sanjam ljubezen, tako se spominjam,
 v pozabljivem zgodnjem jutru
 vtisi nejasne intimnosti,
 ko se dva primeta za roke,
 čutijo tujci olajšanje.
 Težka lenivost vetrobranov
 ob brezskrbnem zapeljevanju.
 Saj avtomobili poznajo svojo pot
 in peljejo proti domu
 kot krotke živali,
 poljub traja še v času, ki ga določi
 semafor, in še nekoliko dlje,
 ker govoriti o jutri, je kot
 govoriti o nečem onkraj,
 boleč je načrt za vsakdanjost,
 kot nesramnost,
 kot da živi govore o mrtvem.

Blanca Andreu

/La Coruña, 1959/

Poetika

Na cestnih križiščih in po zapuščenih trgih prežijo morilci, sramežljivi možje, s sabljami in v sivem. Kot vran v Shakespearovi igri plodijo svojo črno blaginjo. V nočeh vohlja naokoli volk, medtem ko se ovce divje stiskajo v svoji ponižnosti in se bratsko ovohavajo, da bi presenetile tisto, ki skriva vonj upornosti, preklinja nesmiselnost žrtve. Neko drugo noč sem s pomočjo prijateljskih zvezd poskušala osvojiti besede, ki izražajo oblike sveta, udomačila sem povabljene goste in sem mislila, da se bom prilagodila skrivnostim, ki so mi bile tuje, k temu me je spodbudila neka moja bojevita ambicija, ki ni nič drugega kot na stranpot speljana volja do moči. Ta noč, v kateri so podjarmljene zvezde izbojevale svoje pravice, je zdaj polna prehodov in praznih prostorov, ta trenutek, ki ni v skladu z željo, da bi pridobila tisto, kar sem v izobilju zavrgla, širi zdaj mojo tišino in me razorožuje. Tišina, posestnica boječe in tiranske notranjosti, krivoverka melanholija, se začenja pravdati, pojasnjuje družbeni red, časti zgrešeno in drzno razkazovanje, zdaj umovanje duha, zdaj drobovja, ki ga je, kot pravijo zdravniki, lahko nadomestiti z živalskim ali umetnim. Toda, kdo si upa napovedati bančni rop? Zlato premaguje kovine v zlitinah in v njih skriva svojo zahtevnost in se tam uveljavlja. In zato vprašujem tistega, ki mu je v last dana poezija, slučajno ali povsem legitimno, sprašujem ga, ali je pesem kaj več kot sled samote, nejasna sled, ki omogoča osamljenemu lovcu, da izsledi kraj, kjer bo »v najtemnejši noči ubil gazele«. Sprašujem se tudi, kakšna je korist in škoda takega podviga, če v resnici poskušajo biti pesniki, arhitekti niča, vsega bežečega, ki jih sanje oropajo za sen, sami svoji demiurgi, plemeniti ali vsakdanji konstruktorji ogledal, da bi se v njih ogledali, se spoznali in premagali Narcisa v njem samem, katerega ogledalo je bila neka kotanja, v kateri je umirala voda. Zanesen od svoje lastne želje je žejen in mora žejo trpeti in se skrivati pred sovražniki, medtem ko zajezdijo vranca poezije mlajši jezdec in vranec se norčuje iz svojih najbolj zvestih v samem središču srca časa.

Nazadnje se sprašujem, kdo ga bo spodbudil z ostrogo, kdo od nas bo odjezdil na kraj treh stoletij, kdo se bo polastil plena in bo njegov

gospodar, nad nami vsemi ali brez nas, bo ostal ujetnik. Kdo bo osvojil dvojno naravo poezije in bo preživel pepel, žareč od njenega ognja, vso noč zbujen.

Deklica z dežele, ki je odšla živeti v neko Chagalovo sliko

Vse do nas otroštvo redkih kovin,
obilje srebra, ki nas razjeda v svoji
peni, velika pena, široka ko trak, ki ga
najdemo v zvezku mladega Bacha
in je prišel semkaj umret,
kot jih nosijo deklice, ki so se vgnezdile
med plošče,
Rainer Maria vendar ni tako mlad, kot
zgleda na strani 38,
ni niti mlad mrtvec,
infant, ki je umrl brez pavane,
jaz to vem,
ne omedliva kar tako, sredi seksa, kot v
zaprti knjigi,
vendar omedliva,
meni je slabo,
tebi splahne moč,
občutek lahne slabosti, ne da bi občutila
gnus,
napovedan ali nenapovedan.
Aaaah, zehamo ob skodelicah iz modrine
metilena,
dihamo nek oddaljen zrak amoniaka,
dolgočasimo se ob vsakem visokem tonu
vitriola,
prav pomladno se venčamo,
ker ne najdemo bolj koničastega lista.
Moj brat išče bodalo iz tisoč kril
Heliogabala,
tisti otroci imajo raje papeško tiaro,
ti mali kiklopi, ki so zboleli za pljučnico,
se obešajo na avtobuse ali na marihuano,
lepi so kot hermafroditi,
venčajo se s cipresami, ki imajo barve
silosov, slezovino ciklamnov,
barvo, ki je sploh ni:

bolj bodičastega drevesa niso našli.
 Še več, nihanje njihovih teles
 je brez smisla in je grozno,
 strašno so pretiravali z drogo,
 ki tke po žilah,
 levkocit penelope, krfa, konstantinopolosa,
 močne enekcije salamona,
 železo in srebro v arterijah, v njihovem
 ogrodju in filtrih,
 črna črepinja in črna robida
 potujočega jezdeca.

Kot v moji zgodovini srednjega veka
 so žarele skale
 za votlinami v čelu
 in telo je skrbelo za opij,
 nedavno rojenim,
 najprej nas zmede,
 slišimo himne ali sinove
 mitološkega konja,
 iz žalostne deklice z razširjeno veno,
 iz iglic, ki jih povzroči nenavaden sneg,
 rumene izgubljenosti golobov:

govorimo o konjih očetih,
 namigujmo na skrite črepinje, ki nas
 bodo pomirile,
 na nikogaršnje uzde,
 na neke grive, skrbno zožene,
 govorimo o materi veni, ki bo nam
 priklicala smrt,
 in o luni iz amfetamina.
 Govorimo o deviški poslednji pijači,
 samo ne omenjajmo obale in pobočij
 norosti, ki se polasti mož v parku
 in ukazuje,
 bodala, ki ovenča koronarno arterijo
 z diademom,
 s tankim listom najredkejše kovine,
 najbolj koničaste na vsem svetu.

* * * * *

Zato bom govorila v preteklem času,
 in v predpreteklem,
 o odkrušku veselja,
 to sem bila jaz,
 o zvezdah krvi v podkožju,

ki jih zasleduje angel anemije
 na arterialnem nebu,
 govorila bom o levkocitih jutranje
 zarje in o limfni reki,
 ali o tem, kaj mi je bilo najljubše:
 milo Sredozemlje,
 Prepoved staranja,
 snop barbituratskega sna,
 in predvsem o vseh stvareh,
 o Mozartu, njegovem amfetaminskem uvodu
 ptic,
 o Mozartu violinskega loka ali pilotu:
 Mozart Glasbenik.

Daj mi noč, ki ne bo stopila med naju,
 noč selilko,
 z znamenjem štorcklje,
 božanskega žerjava, z zlatim trakom
 bojevnika,
 konja temnega vala.

Daj mi svoj rod, z zlato senco, daj mi
 marmor, v tankem prerezu,
 in jelena,
 neko staro pesem.

Daj mi roke, ki jih je ubila noč,
 katera ne stopi med naju,
 konja visokega morja,
 moje ubite roke, visoko med vejami
 in mesečevimi plameni,
 moje roke selilke,
 na avgustovskem nebu.

Daj mi roke, ki jih je ubila
 stara tožba otroštva,
 moje roke, ki se zajedajo v vrat noči,
 odsev z zelenimi metaforami,
 bahavo vino, ki rado zaspi.

Mrtev ptič princ, ptič je neodrasel angel.
 Zato bom govorila o tvojih rokah,

ki izginjajo in
 o rokah najlepšega žarenja,
 mali bog z jelenovim nosom, brat moj,
 junaki z vgravirano dušo,
 otroci z zlatom pod kožo,
 ki verjamejo, da ne bodo nikoli umrli,
 kaj ostri zenico in konce prstov,
 ki prižigajo smrt,
 medtem ko angel preleti vso dolžino,
 s kljunom iz zlata in brina,
 ustnice opoldneva, ki se v hipu razprše
 nad tvojimi rokami, ki izginevajo,
 in moje roke
 in roke majhnega jelena, divjega,
 podobnega grškemu jelenu,
 brat moj,
 in roke brez ven, junakov, pozabljenih
 madon.

Moja krila, ki so jih tvoje roke
 oropale bolečin,
 ljubezen moja, srce moje,
 belo krilo moje bolečine,
 ko da je v steklenici tekočina,
 ki raztaplja življenje,
 in ustnice, ki te ljubijo v meni,
 v krčih,
 glasba vzvišenih trobent,
 visoki glasovi, otroci stebri,
 ki z ostrim do mečejo svoj pogled
 visoko in vse višje,
 kot da tožijo,
 kot da odletava mrtvi ptič princ,
 ptič, ki je neodrasel angel.

Babelova palica

In je tekla kri, kot se razbeže
 razbitine kipa po sobah,
 medtem so tulili krastačasti principi
 in so se podlasice skrivale v žitu
 in je tekla kri, kot se razbeže
 razbitine kipa
 po zlatem mahu

in snegu
in so žrebci plamteli od mestne prsti
in so mladi samorogi govorili
o umetnosti,
najljubši jim je bil Tiepolo,
in so bili vsi blede in udvorljivi
in je tekla kri otrok
po gorečih jezdni živalih
in so si sladki hrti izmislili ogenj
lovskega roga, pogum in osamljenost.
Zidovi so se pobarvali s kruto
temno modro barvo, obzidja sveta z rdečo,
moje roke so odpadle kot lovski plen
in kot pade žrtev,
krti so ihteli za njimi v svoji
skrivnostni slepoti
in tudi kuščarji so ihteli.

In je bila kri čista možnost,
bolečina, vednost, silovitost,
takrat ko so orli sanjali daljno pomlad.
Rogovje iz oglja, čisto kot zlog
temne noči, oglarji, nakovala, kovačnica,
ukročeno. Saj niso pomembna pravila
vzvišene govorice, ki ji sledi poezija,
pomnoženo bogastvo dediščine,
saj to res ni pomembno.
Niti nezanesljiva pravila in njihove
resnice
in njihovi spopadi.
Reci, angel vidni, katero bivanje
se veže z upornostjo besede
in z njenim pribežališčem.
Reci, ti angel vidni, zakaj je tvoja kri
na moji obleki, zakaj krvavimo,
zakaj varamo, kajti preteklost ima
spremenljive namene in prav zdajle
me spomniš, blagoslovljeni in sveti,
zdajle ihtiš in ubijaš živali na moji
zlomljeni sliki otroštva,
znamenja udarjajo s svojimi strašnimi
čevlji,
ker preteklost bo z nami
in bo nosila svoja nova oblačila,
nam pokazala svoje skrite izhode.

Krvavim luč beži iz mene zbirajo se jezdne
 živali da bodo s svojimi okovanimi kopiti
 izruvale kamne iz njih sidrišč kjer se
 kopiči morilska rast timijana in strasti
 mlaja. Svoj sen vlečem kot zamazano oblačilo
 spočeto iz angela ki širi željo krvi pojavim
 se pod opoldnevom puščam za seboj oglate
 črke ki vise z neba krvi in želje.

Tako neizogibno poslušam tesnobo govornice
 poslušam in zaznala sem jih kot klavnice ki
 jih razkriva luna in res je bila kri ki se
 je ukrivljala in so jo ščitili vojaki želve
 tatarski otroci bila je resnica in me je
 varala.

Zdaj mislim na stara gesla sporazume z
 živaljo ki divja pod zemljo in na pesek
 angela ki rjove in blagoslovim svoje dihanje
 divje jagnje harfo mojega stržena ki laže
 napačna bistva zdaj ko se prebujajo gobe
 in kipi ker je še mlaj pod oboki mravljlišč.

Je kot zlato ukradeno neki beli pesmi
 kot bitka
 je kot zlato ki ga sploh ni ali kot
 stara knjiga v kateri joka
 neki kralj.

Ni nedolžnosti
 ne v velikem nasadu popra
 ne v hitrosti puščave
 in ognja in mleka in usnja
 in ne v otroškem koncertu
 medtem se razcveta med nagrobniki
 in krivimi kamni
 ni nedolžnosti
 stara perut neke podvojene bitke
 zgubljene.

Illan Paesa

/Segovia, 1961/

Nova poezija

Zaradi tistih čudovitih labodov Congore in zaradi Don Luisa Carrilla y Sotomayor, ki ga je Gracián iskreno hvalil, mi je bila vedno blizu pravičnost trpljenja, sunkovitost srca in omamnost krvi. On je dobro poznal ta plemeniti nagon, ki je v vseh nas in tudi v literaturi. Nejasnost, erudicija, hermetičnost niso prazne besede, ne zavajanje ali prenapeta retorika. V pozornosti vode, v ptičjem puhu, v božanski nežnosti cvetlice so skrita občutja groze, absurdnosti krvi, trpljenja, ki se zdi človeku, da je rastlini tuje. Čustvo zahteva od pesmi razpeta jadra, zaradi umetnosti same, zaradi plemenitega zadovoljstva. V mračnem zastrtem gozdu občutek skrivnosti. Popolnost človekovega spoznanja. Lepe besede in aluzije, ki pesem razširjajo. Od hermetizma zahteva vljudnost in previdnost v mučni gneči dni in sivih ur, senc in krvi. Pesem je plemenita strast. Njena vrata pa so zaprta za vulgarnost in nizkotnost.

Koledar

Zima v Pekingu je mrzla, vendar nežna. Včasih sneži in potem so strehe hiš kot krila neskončne blaženosti. Kot rokavi kurtizan v jesenskem večeru. Kadar piha od puščave Gobi, prekrije vse mesto droben komaj opazen prah. Vsede se v razbrzdano kožo starcev, izdaja solze na licih otrok in žensk. Da so potem kot bela žeja naliva.

Zima v Pekingu je kot nalašč za brezskrben pogovor, za luči, ki lebdijo v zraku kot omamljeni metulji. Začenjamo vedno z najlepšimi besedami. Poljubi se lepijo na zelene strehe starih hiš. Sladko kadilo

topi sneg. Sprehod v dvoje ali troje je srečanje z veseljem. V mirni zbranosti polmračne sobe se oglasi muzika.

Ljubezen nas tolikokrat preseneti. Ptičje pero plava v zraku. Intonacija razkošne besede. Boleča popolnost sreče.

Zima v Pekingu je neprisiljen občutek beline. Poljub, ki vznemirja. Potem pomlad kruto uniči vse te stvari.

Labodov nagrobnik

Počasi, slovesno plava labod po prostranstvu reke, veličastna so njegova zložena krila in njegov vrat je v loku, kot bi bil iz starega marmorja. Njegovo gibanje je komaj zaznavno, njegov puh je nežen, karminasta očesa bolj kot sonce ljubijo kraljestvo mesečine.

Ko se bliža ura smrti, je njegovo gibanje še lepše, lok njegovega vratu veličastnejši, puh nežnejši, vdan je vodi in vetru. Poslednji trenutek poje ta veličastna ptica svojo lastno smrt. Obstane, na reki ali ribniku, kot da spi, v zraku obvisi odmev čiste elegije. Nikake ničevosti ni v tej ptici. Vzvišeno skrije klavrnost konca, njegovo grozo. Popoln vzor življenja.

Morska oda

«Let all things passaway.»

W. B. Yeats

Mornar pozna morje, nauči se imenovati dele ladje, loči valove in vetrove po njih različnosti. Ladijski bok, kljun, krmilo —

lepo zvenijo v besedah, navdihujejo, čeprav so to vsakdanje in resnične stvari. Mornar uživa v menjavah pristanov, vročine in mraza, kot pač nanese. Rad bi prestopil obzorje, toda ve, da samo morje lahko ponudi neko drugo svojo podobo. Hrepeni po otoku, ki ga vidi v daljavi, čeprav ve, naučil se je to, da je mir na otoku kratkotrajen in minljiv. Pozna skrivnost miru, pesem telesa, bolečine ali pokrajine. Večni dvom in strah pred smrtjo, ko je v strašnem severozahodnem vetru. Ljubi, trpi, prodaja školjke, včasih vidi sneg. Ko ostari, zapusti ladjo, ker ve, da ji je dal vse svoje življenje. Poseda po pristanu, včasih osamljen, opazuje morje kot nekdo, ki vse pozna. Srečen, poln sonca, preudarno razmišlja mornar o pohlevnem valovanju valov. Kot tisti, ki ne sprašuje po usodi, samo ve, da je živel in da je morju širokosrčno dal svoje življenje.

Večerja nekega poletja

Cf. Tacit/Anali/

Zgodnji večer, na nekem mirnem vrtu, voda žubori, žuželke v zraku. Pri mizi sedijo trije moški in ženska. Pravkar so povečerjali. Od svetlobe oljenke je namizni prt kot pobeljen, vaze in amfore se bleščijo. Sluge odnašajo ostanke jedi, prinašajo vino in vodo. Nič se ne dogaja. Mirni poletni večer, enak drugim. Primeren za pogovor ali za branje.

Eden od moških pozna svojo sodbo. Prinesel mu jo je centurion. Prepovedali so mu napisati ali izreči katerokoli željo, ki se naj uresniči po njegovi smrti. Obema prijateljema je hudo. Žena, ki je izbrala usodo svojega moža, drhti. Nihče ne ve: je to strah pred tragičnim koncem. Na vrtu je vse mirno, voda žubori, žuželke v zraku.

Potem jim reče Seneka, ko si naglo prereže žile: Nič se ne bo spremenilo, ne vino, ne pogovor in tudi noč ne. Vse je tako preprosto. Ne preveč lepo, ne zanesljivo in tudi veličastno ne. Človek sem. Opraviti moram zadnje dejanje, sprejeti svojo smrt, kot vsak. To je preprost zaključek, ne lep, ne strašen, pa tudi grd ne. Sprejemam ga vdano, prijatelji... Sluge odnašajo ostanke jedi. Miren poletni večer.

Leopold Alas

(Arnedo, Lograño, 1962)

Nepogrešljiva poetika

J. T., avtor knjige Polet se nadaljuje do Alasa (Las Palmas de Gran Mallorca, 1973), je zapisal, da svoj trenutek dočaka samo tisto literarno delo, ki nekaj velja, nepomembna dela zaman čakajo nanj. Za poezijo L. A. drugi del njegove misli ne velja. Zanj je ta trenutek že prišel in bo trajal en cel dan. O tem prav nič ne dvomim. Drži pa eno: prava poezija nima nič skupnega s pesniško proizvodnjo, z javnim priznanjem, s tisto poceni hvalo. Povejmo to še enkrat, da je pesnik tekač na dolge proge, ne lahkomišelní popotnik neke prestižne letalske družbe. Pesnik je to, kar je, zavestno. Pozna zapletenost jezika, skrivnost metafore, ki razkriva svet in človeka. Njegova pesem ne more biti nikoli do kraja razkrita, v nji vedno ostane nekaj skrivnostnega, nekaj zadržanega. Resnični pesnik osvobaja besedo »proznih izrastkov«, izogiba se obrabljenosti in zlorabljenosti konotacij, moralnih in intelektualnih, izogiba se pripovednega tona, znanih ritmov in »neženiranosti velikih čustev«.

V poeziji ni neke čiste izvirnosti. Vedno nekaj dolgujemo preteklosti, kulturni celovitosti. Pesnik se mora bati samo stereotipov in starih literarnih paradigem. Zgodi se, da nas hočejo zavesti. Toda, ne, gospodje, poezija niso verzi, ki jih brez težav razumemo, ne tiste osladne podobe mesečevih noči. Nekateri mislijo, da se razodene šele poslednji trenutek. O poeziji govorimo tudi takrat, ko o njej molčimo.

Prava poezija je vedno elitistična, znanstvena, trdna, ne nekaj infantilnega, neko muzikalično igračkanje, neka mentalna konfuznost.

Brezbrižni gospódiči

Zelo bomo pogrešal naše starše,
ko bodo odšli v nebesa.

Kdo bo potem vsak dan skrbel
za našo prehrano.

Ko se bomo zvečer ali rano zjutraj
vrnili domov, ne bo nikogar,

ki bi ga skrbelo za nas.

Nikogar ne bo, da bi mu

potožili in bi nam bil

v oporo.

Mislili bomo, da jemo

ob pravem času.

Vse leto bomo nosili

isti zmečkan džersi.

Nihče nam ne bo govoril

o moralnih dolžnostih,

ki kot pesek prečistijo

našo usodo.

Nobenih nasvetov, ne nežnih

pogledov, ne strogih ukorov,

nikakih izmikanj in

zapeljevanj, ki peljejo

v sporazum.

Ne bomo postali nesmrtni.

Čas bo sicer izpolnil svoj ukaz,

čeprav bomo brezбриžno sedeli

v neurejeni sobi,

na postelji z razmetano odejo,

s kupom knjig v kotu.

Naš korak

bo zaznamovala vsaka večerna zabava

v prostorih za mesečnike,

vsako jutro na pločnikih...

Nam, ki ne verjamemo ničesar,

se ne bojimo samote,

ne tišine,

ne smrti.

Parodija na »najnovejšo parodijo«

Niti omahljivi Terezias me ni tako

vznemiril, kot vrtoglavica, ko sem

stoletja dolgo srkal tvojo slino.

Na Haverhillu, v Angliji, ti ni nihče

zavidal, da si v kadencah poljubljaj

Casimiro Bonjour.

[Zvedel boš, zakaj trpim za cataplexio.]

V temnih prehodih me ženska, ki prodaja
tobak, spominja na Lano Turner:
pred kratkim je bila vitka
kot slamica.

Ne bom več prosil cigaret.
Zasledoval boš grenko telo
moje prešuštne sestre Binine
— nore kamilice.

Govore, da je na tlaku Karakalovih term
moč opaziti suho moško seme,
čeprav nisem Isa Mírandaa,
opazujem razpršitev,
brez tistih belih las,
ki se ne morejo iztisniti
v trdi mavec
dečkov iz Idumea.

Jasno, Mati Rivalka.
Od časa do časa si bil v zaostanku
s tistimi zanikrnimi provansalskimi verzi
neke inkunabule brez listov,
POKANJE TRSTIK, ki jih že dolgo
sestavlja zame ALEJANDRINA BREMOND
de GAUTIER
ali neka prostitutka,
ki jo je razkri In-terpol.
Rekel sem ti že, da je meni
zelo všeč Spencer Tracy.
Ljubi me diskretno
in ne premikaj se:
brez Equiona
bi ne bilo Teb.

Ne bo študentskega orkestra

Je nekaj nepojasnjeno zanesljivega,
ki me vznemirja in mi ne dá spati:
Ne bo orkestra, da bi mi dvoril
pod balkonom,
da bi me rešil more noči.
Le kdo naj bi se zanimal za ključ
od moje žalostne sobe?

Katera skupina študentov naj bi
 prišla do mojih sfer
 na svojem potovanju do zadnje lekcije?
 Če pa me nihče ne pričakuje.
 Nikogar ne zanima moja sreča.
 In ne to, kaj sem
 in kaj sem bil.
 In če je kaj zanesljivega v mojem
 življenju, je to ta neznosna gotovost,
 da orkestra nikoli ne bo,
 da bi mi dvoril,
 da bi me zbudil.
 Tako bom kar večno spal
 na svojem balkonu.

Nočna glasba

Le zakaj bi trpel zaradi neke igralkе
 na spinet, ko je toliko trdote
 v železu, kjer lahko z jezikom
 brusim konice ostrin?
 Tako zelo sem si želel
 milega obraza umetnice,
 da sem pozabil, kako ljubo
 mi je bilo rjoveti kot žival,
 ko sem slišal sikati kače.
 To sploh ni bila želja,
 samo ničeva simpatija,
 enodnevnica nekega dne,
 zmedena ljubezen — brezglavo početje —
 ki me je dvignilo v višave,
 kjer sem tarnajoč iskal
 dovoljenje, da bi se polastil
 sadežev ustnic,
 ki so se zgubljale v solfeggiu
 neke nejasne partiture.

Usmiljenje. Nikoli ne boš
 odrešil telesa strahu,
 velikih podzemnih ječ,
 neverjetne bolečine,
 da stariš.
 Naj bo vsak korak ur resen in počasen,
 čakanje naj izčrpava,

naj za vedno zgube nasmeh,
 naj se jim ne mudi,
 naj bodo brez vrlin, učiteljev, sorodnikov,
 naj se nazadnje spomnijo,
 da so bili enkrat nežni,
 polni želja, nesmrtni...
 Naj ostanejo osamljeni,
 utrujeni sateliti življenja,
 naj nikoli ne umirajo za nekaj,
 česar niso želeli
 in naj ne gredo potem v pekel.

Proti mladeničem

Ne. Nočem imenovati te ure krute,
 ampak koristne, vodijo telesa
 v tako skrajnost pogube
 in iskanja,
 da dobe zdravi otroci
 zareze na čelu
 in črne kolobarje pod očmi.
 Da. Biti moramo milostni
 do teh žalostnih otrok,
 ki odhajajo
 v telesa, polna nevarnosti,
 da bodo ostali večno lepi
 in jim bo čas prizanesel.
 Od časa do časa se zadržujejo
 pri velikem vrtu,
 sklonjenih glav,
 strmeč v eno točko.
 Ne zmenijo se za strah,
 ko zvedo, da trpe:
 ne odreši jih iskrenost,
 tudi nevednost ne naredi njihove
 bolečine bolj strpne.

Žalostna pesem

Znano je, kdor me bo ljubil,
 naj se nauči natančno pravil:
 o grenkih poljubih, nezvestobi,
 o morjih, ki se posvečajo
 na obalah in vadijo dvome.

In znano je, da je res tako.
Da komaj ostane nekaj časa za čas,
da je nesmrtnost mrtva,
vendar je nihče ne pokoplje.
Poslušali so glasove,
ki so tožeč napovedovali
hude vetrove, neizprosen beg
miline in nežnosti.
Želel sem biti sam,
toda včasih, iz ognja,
milo prosim za pomoč.

Duh ničā

Duh ničā, osamela megla,
sveti obrazci, ki jih pohodimo,
ko ni več tvojih znamenj
na medlih preprogah pepela.
Besede vražjih školjk.
Strast težko izgovorjene besede.
Minuta, ki se je spominjaš,
šepet, ki izpuhteva skozi okno.
Obleka, ki ostane, če ne minejo
stoletja zaman,
pustil bom stoletju, da priča,
da sem bil na prazniku,
toda nihče me ni opazil.
Duh, ki prevzame vse, kar ostane.

Čas nedolžnosti

Presenečen sem, ko vidim včasih
stvari tako vdane,
vedno tako krotke v svojih oblikah.
Legel sem v posteljo svojih staršev,
da bi pozabil na podobe strahov
(oni so medtem igrali karte),
toda nikoli se nisem mogel spomniti
trenutka, ko so me neke roke
položile v posteljo.
Noč zares ne pozna presenečenj, ničesar,
v tem odkrivam zvijačo časa:
oči zapiram in odpiram
stalno
na isti blazini.

Moč

Kolikokrat sem si želel moči,
 da bi lahko:
 hodil brezskrbno po labirintih
 labirinta,
 brez obveznosti, naj ubijem Minotavra.
 Samo slabiči se bojujejo
 in se zaupljivo prepuščajo Ariadnini niti.
 Pogumni se ne boje in se ne bojujejo.
 Moč ni v dejanju.
 Moč pomeni imeti raje druge igre.
 Da te nihče ne sovraži.
 Da se nikogar ne bojiš.
 Moč ni v sklepanju prijateljstva
 z močnimi niti v tem, da trepetaje
 dosežeš vrh žezla.
 Moč je usoda:
 da bivaš in ne samo, da si,
 sreča miru, mirna govornica korakov,
 da si senca Ariadnine niti.

Strgana oblačila neba

Kadar strgana oblačila neba
 prestrašijo težka telesa vampirjev
 z žalostnimi rokavi fraka,
 vidite, kako se oddaljujejo, tresoč z
 glavo, premagujoč strašne razdalje
 s svojimi ponosnimi koraki,
 medtem ko nova luč odkriva rane
 njihovih želja,
 si privoščite iz svojega avtomobila
 samo bežen pogled
 občudovalca narave:
 sploh vas ne gane bohemstvo
 njihovih oči, usta polna goste sape,
 nekam malodušna,
 privoščite si samo neko medlo mnenje,
 oprto s hrbtno stranjo sedeža,
 brez graje in brez simpatije.
 Le zakaj bi v njih odkrivali Ave Fenix,

zakaj bi jih krivili, da drgetajo od
 mraza kot na mrtvih oblaha Estigia,
 jih obsojali,
 kot da gre za epizodo katerekoli mitologije,
 napeli oči, da bi jih videli bliže:
 avto se ustavi,
 na pločniku je osupljivo lep
 mlad vampir, ki si vas ogleduje.

[POETIKA]

Prisotnost nas napeljuje odzveneti, Kdo si drzne zaničevati
 plemeniti ustvarjalni vinar v človeku?

Kdor se ne zna spopri v gostih občudovanjih ta ne bo nikoli doživel
 čudovite neprednost ljubeznivega nočnega kralja

Kojo moje prijateljice se bogate preskrbite zastonj, kdaj je moja
 toleča ptica.

Svetloba obrne naše potne čelo, nikoli vinar. Tudi takrat ne, ko
 čakamo smrti? Če si pozabili dati pečat, v katerem je bil spočet tvoj
 spomin, ne moreš biti brez zavolje in bičopimicami neke pojedine
 pogov. Tvoja žalost bo vsa občudala tista tvoja nepopolnost.

Od kozmosa do gostilna, od tihine do noraba. Naj te napredek ne
 preselji. Gospa Zgodovina namreč napreduje skozi človeško drobovje.

Stručno zdravje te muči. Vseeno občuduje pobedljive ravnosti
 te napoli v iskanje zabolitve. Neznana je prisotnost, s katero se upiraš
 in si jo razmanoval bolika pomenitvini prisotnosti.

Ta mrtvaški ples našega časa konča se konča kako postijo, dru-
 gačno od te, ki tina vprašanja s zadržanostjo.

Štunta jere za vsako pozitivno oko. Lokacija osamljenosti in ko-
 renine črne smrti v stezi.

Vsaka maska unči obrne in se napreduje da bi brez kohlata ste-
 ali mihe z naše krono.

Špal sem z svojo ljubičasto steno vsakršni pistor, da se nočni dih
 ni mogel sprostiti? (Najam vohar, ki naj se jelim nad anom ali
 nad podvojenim dijem? (Najam vohar, ki naj se jelim nad anom ali
 štatom in z omojenim pomenitvini, ki naj se jelim nad anom ali

Jorge Reichmann

/Madrid, 1962/

Vzpon po poti Larov**[POETIKA]**

»Svoboda je tisto, kar kot
 blisk utripa v tvoji
 notranjosti.«

M. Hernández

Prisotnost nas napolnjuje, odsotnost prazni. Kdo si drzne zaničevati plemeniti ustvarjalni vihar v človeku?

Kdor se ne zna spočiti v postelji odsotnosti, ta ne bo nikoli doživel čudovite nespečnosti ljubezenskih noči.

Kožo moje prijateljice so bogovi prekrili z zlatom, zdaj je moja tožeča ptica.

Svetloba obriše naše potno čelo, nikoli vratu. Tudi takrat ne, ko čakamo smrti? Če si pozabil tisti trenutek, v katerem je bil spočet tvoj spomin, ne moreš biti zdaj zadovoljen z drobtinicami neke pojedine bogov. Tvoja žalost bo vsa obupana izdala tvojo nepopolnost.

Od kozmosa do gnojišča, od ritma do nereda. Naj te napredek ne preslepi. Gospa Zgodovina namreč napreduje skozi človeško drobovje.

Strašno zdravje te muči: vsako dejanje pohabljenе resničnosti te napoti v iskanje zadostitve. Neznosna je spretnost, s katero se upiraš in si z njo zaznamoval toliko ponesrečenih priložnosti.

Ta mrtvaški ples našega časa komaj še dopušča kako poezijo, drugačno od te, ki rima vprašanja z zanikanjem.

Slutnja jeze za vsako ponižano rožo. Pokrajina osamljenosti in korene črne smrti v srcu.

Vsaka maska uniči obraz. In ne uspe nam, da bi brez krohota streljali muhe z naše krone.

Spal sem s svojo ljubico na tako ozkem prostoru, da se nočni dih ni mogel sprostiti. Zjutraj nisem vedel, ali naj se jezim nad snom ali nad podvojenim bitjem srca. Ljubim, potem grem v bitko. S steklenim ščitom in z oznojenimi pestmi.

Napijem se krvi za preostanek poti. To je edino, s čimer si podaljšam upanje na tej zemlji.

Ne opazuj svita, dokler ga ni. Lahko se pojavi na zahodu.

Dobro poskrbi za svoj hrbet, naj se ti jezik skisa: samo malo neba lahko spiješ. Tudi to bo zadostovalo.

Na predzadnjem ovinku boš naletel na modrikasto ledeno podstavo in govoril boš nekaj, česar nisi nikoli počel. Tisti slani pot tiho pripravlja labirint samo za enega. Ko se zadnjič dvignejo prsi.

*»Nepomembnost neprestano
grozi bistvu.«*

René Char

Glavo si je pokrtil
s škrilastimi opekami.

Pretvarjal se je, da nima
smisla igrati tiste vloge,
ki so mu jo dali zlobni
gospodje iz gledališča.

Kožo prijateljice je
ljubkoval brez otožnosti,
noge narisane na tablici.

Iz jeze kuje brezhibno orožje,
ostro rezilo, brez nevolje,
kot bi rezal papir, podiral hrast,
tako si utira svojo pot.

Koristoljubno srce

Srce je oplazil
praskajoč jezik
odsotnosti
in neka senca.

Pokrtil sem ga s koso.
Podojil sem ga z rdečim urinom.

Rekel sem mu: pojdi
in s spretnostjo premagaj smrt,
ki s svojo rakavo lopato
kar naprej obdeluje zgodovino.

Trg svetega Filipa Nerija

Če se zlomi tale nit iz vode,
tale bela uporna navpičnica,
ki samo pojasnjuje tišino
kamna,
bo konec sveta.

/Prej kot imena bi se
zrušili mostovi,
prej strah kot otožnost,
prej fini koti gotovosti kot
korenine srca. Vsega
bi bilo konec./

Če se zlomi ta neizrekljivi prehod,
ta kratki prostor volje,
ta spremenjeni ranljivi
trenutek.
Tale nit iz vode.

»Sedeča žena«
(Egon Schiele)

»Če me zares ni tu, sem kriv. Če
odgovorim na klic, ki me spremeni
v prisotno bitje, Kje si? — Tu sem, pa
me v resnici ni tu, kar pomeni, da
pravzaprav nisem v celoti svoja bit,
potem sem kriv. Izvirni greh je, da
nekdo samo nekoliko ostane v sebi.«

Martin Buber

In ne rečeš ničesar, samo si
— zapuščena in terjajoča,
nedolžna in omadeževana,
sladka teža las in nog,
obdelan vrt in ledina,
obup in radost —

čisto potihem ponavljaš svarilo:
upri se temu apnenčastemu vetru smrti,
tej suši, ki samo obljublja,
tej vztrajni zapuščeni,
ki te vleče na dno,
prav do dna.

Ne odreži si rok
 in ne daj, da s tvojimi
 arterijami nahranijo veliki plavž.
 Ne zaupaj mlečnemu dremežu neminljivosti.
 Nobene druge voščenske ni
 — meso, lasje, opeka, sanje, dim,
 cunje, kruh, seme, mavec, kri in mah —
 samo ta je, ki že gori.
 Ki prikriva ali razkriva
 težo svoje svetlobe,
 osupljive, resnične.

»Ženska, ki si obira bolhe«

(Georges de la Tour)

Pusti me, da sem za trenutek
 klic kresilnega kamna, ki te
 spremlja, medtem ko si ti
 obiraš bolhe.
 Da se lovim v tem vrtincu svetlobe,
 da sem samo prisotnost
 v tvoji prisotnosti.
 Da te slečem, vso,
 tvoj napihnjeni trebuh,
 tvoj hrbet,
 ki nikoli ne razpravlja
 o porazu,
 tvoje roke,
 ki perejo do ponižujoče čistosti,
 da ti slečem krilo, ki ti sega
 komaj do kolen.
 Ne poznam te, toda to
 sploh ni pomembno.
 Rdečkast obraz,
 pogled, ki spoštuje kri
 živalske otožnosti,
 podoben opombam Spinoze.
 Kdor enkrat razkrije skrivnost,
 pravi, da skrivnosti sploh ni.
 Toda ti ne boš pohodila te bolhe.
 Če bi zatulila,
 bi se morda v dveh nočeh
 podrla štiri stoletja.

Priznaj:

kdor je vsaj enkrat
naslonil svojo glavo
na tvoja kolena,
si ga naučila umirati
brez besed.

Pesem brez naslova

Tale živi trenutek,
ko se nam zdi, da je vsak
naš gib samo revno posnemanje
nekega nepremišljenega drhtenja,
vsega preplašenega,
kot da kliče samega sebe.

Naj ga odnese ptica
v svojem kljunu
v praznino,
kot vedno.
Vsak trenutek si
kot kaplja olja,
pripravljen, da se razležeš
in da ne boš nikoli več
tako svetel.

In se ne boš nikoli več
prepoznal.

Slačenje doline Pinete

Sonce je počasi
slačilo dolino.
Ko da se pripravlja na ljubljenje.
Ko da pada v agonijo.
Svetloba je stopnjevala čudenje
do mere, ki ne dopušča več
dvomov in se ne dá več
prepirati.
Kakšno veselje orlov,
ki ne poznajo časa.
Kruta je svoboda samote.

Za trenutek se prikaže potok.

Teci, teci, teci hitreje od sence.
 Ki umira tam spodaj
 in v nočeh ljubi
 tvoje brate.

NORO IN V NEKEM UPANJU SE PUSTIMO
 ZAVESTI KLJUKASTEMU KRIŽU IN PREPUCIJU,
 KI GA NI CAUDILLO NIKOLI UPORABLJAL,
 IN ŠE OPAZIMO NE, DA JE NACIZEM:
 ODET S STATISTIKO, DA JE V MICROCHAPIH,
 V PONIŽEVANJU ČLOVEKA.
 -FAŠIZEM JE PREZIR,- NAS JE OPOZARJAL
 ALBERT CAMUS.
 IN UNIČEVANJE NARAVE.
 TO POT BO KATASTROFA DOKONČNA.

Kdo je zgradil to hišo?
 Zrak je položil njene temelje.
 Prozorne stene so iz ognja.
 Streho je napravilo neurje.
 In strgana povresla
 izdajajo v mraku
 praznino svojih krikov.

Kdo prebiva v njej?
 Umazana lakomnost mišolovke
 nekega berača, brez obraza
 in brez diha.

Češko steklo z Marijo Luizo

Z odkruški ogledala iz Mačje ulice
 vrtam po svoji rani.
 Sarkazem, jedkost, bes
 so imena za bliskovito luč.
 Vzvišena ranljivost besede
 nas zlomi
 s svojo jalovostjo.
 Smrt ni spremenila niti vejice
 v svojem besedilu.

In »čudaštvo« je beseda, ki ima
preveč modrosti, da bi z njo
lahko prečistili
to kloako
ali krčevitost labirinta.

Ljubimec, s ponižnostjo jutra, se pojavi v apokalipsi

Ne prepoznati te in ne pozabiti.
Ko nas prebičajo
do mevžasto strahopetne krvi,
ko nas zbrišejo s tega sveta
s krpo soli.
Ko nas ko nit brezhibno izvlečejo
iz njega,
brez odpora,
ko izbruhamo žive hodournike,
ko skozi okna
prozornega dvorišča
zalezujemo škrlatno zver
s sedmerimi glavami.
Ko pomrejo vsi bresti
za kugo,
ko zlobni veter v pravem kotu
podvoji svoje roke:
ne bom te prepoznal,
ne bom te mogel pozabiti.

YUGOSLAVICA

Tomislav Longinović

Zgodbe

Črna pot

To, o čemer bom kmalu začel govoriti, ni nič novega. V resnici so te besede veliko starejše od mene. Besede ne pripadajo meni, zgodbe še manj. To, o čemer bom kljub vsemu začel kmalu pripovedovati, lahko veliko bolje in točneje povedo najmanj trije ljudje. Dragi iz Sava-male je samo eden izmed njih. Vendar domnevam, da njega, tako kot mnoge druge, pripovedovanje ne zanima več. Mogoče je celo umrl, daleč sem, ne vem. Vem pa, da je eden tistih, ki vse to vedo bolje kot jaz, moj ded Mija. On še vedno živi na Črni poti.

* * * *

Negotovost ga je spremljala od samega rojstva. Globoka negotovost, nezaupanje do porekla, ki ga ne smeš priznati. Ali pripada Srbom, Ciganom ali Judom? Na Črni poti zanesljiv odgovor ni bil mogoč, čeprav so se vsi pretvarjali, da so prepričani in da vse vedo. Predvsem okrog Pirotske rampe je bilo precej te lažne gotovosti.

Vendar je on tretja oseba, ki bi lahko vse to povedala veliko bolje kot jaz. Nikoli ga nisem pozabil, čeprav se je v otroštvu to zdelo neizogibno. Vrgel se je pod vlak pri Pirotski rampi. Ni mogel več zdržati. Dovolj mu je bilo prelite krvi. Krvni drugih ljudi.

Rad je imel konje: rjavce, vrance, belce. Rad je imel tudi mene, tega se dobro spominjam. Peljal me je na Nišavo in me učil loviti some. Nikoli nisem ulovil niti enega. V hlevu, ki je zaudarjal po dreku in življenju, me je dvignil na hrbet zelenkastega žrebca. Kljub temu, da nisem ulovil niti enega soma in da se nisem naučil jahanja, ne bom nikoli pozabil tega človeka. Pisali so mi, da je moj ded Mija dolgo zbiral dele njegovega telesa, ki ga je raznesel Simplon Express.

* * * *

Glede jahanja lahko rečem, da sem nadomestil vse zamujeno. Veliko pozneje sem se naučil jahati besede.

Da, galop je bil vedno najprivlačnejši.

Krotiti besede sem se naučil v trenutku, ko sem skozi zamegljeno okno dedove hiše iz blata zagledal Črno pot in pozneje ob bolečih odhodih v Beograd (sen vsakega prebivalca Črne poti), ki se jim nisem mogel izogniti. Sovražil sem Beograd, ulice, ki so me navdajale s strahom, sovražil sem sceno, na kateri sta prevladovala sivina in praznina. Na Črni poti sem bil lahko vedno gost, deček, ki mu je babica Lela pripravljala polnjeno jagnječje stegno in mekike* v obliki zajcev, ptic, volkov. Tam sem spoznal tudi psa Johnnyja, ki ga je pozneje raztrgal nemški ovčar.

Zdi se, da nam je bilo to z Nemci usojeno. Trideset let preden je rasni policijski pes raztrgal ščene, so neki drugi Nemci odpeljali deda Mija v taborišče na Rdečem križu. Potem so ga premestili na Banjico. Vse to je preživel. Moj ded je pogumen človek. Zato, ker je zdržal, zato, ker se ni vrgel pod vlak.

V tem okolišu je živel pesnik, ki prav tako ni zdržal. Morda ga je, tako kot tistega Rusa, ubila premočna beseda. Morda je groza postala manj znosna od življenja. Ne vem. Nisem prepričan, vendar mnogi niso zdržali.

Nikoli nisem poskušal postati eksistencialist. Mi smo se taki rodili, s trpljenjem, z mračnostjo. Z vsemi močmi smo se trudili, da bi nehali biti taki. Vedno se mi je zdelo, da je eksistencializem le moda, uvožena iz Francije. Tako kot če se v Parizu ulije nepričakovana spomladanska ploha, Parižanke, lepe in grde, si zavihajo hlačnice oprjetih hlač, vse to pa gleda Cecika iz Niša, ki je prišla občudovat Mona Liso in Notre Dame, najbolj pa oblačenje Parižank. Ob povratku ji uspe priti mimo carine in razglasiti vsem, da sedaj v Parizu nosijo hlače, zavihane čez škornje. Nato je nemogoče zaustaviti modno mrzlico: Maca, Persida, Ljubinka in Buda si takoj zavihajo hlače čez škornje, čeprav je spomladanska nevihta v Parizu že zdavnaj prenehala in se sončni žarki lomijo na vitražih Sacre-Coeura.

Ogledalo je naša usoda, čeprav bi bilo lahko drugače. O tem vem veliko manj kot Jacques Lacan in Roland Barthes, vendar imam ogledalo v hiši. In vem, kako je, če se dolgo gledam.

Ta zgodba nima pravega pripovedovalca, pravega heroja, prave fabule. Spomin se izgublja v sledeh, ki jih skušam spremljati s prepadom, izkopenim v času in besedah, ki sem jih nekoč slišal ne da bi jih razumel. Glasovi, ki jih tema počasi požira. Obup, krik, bledica. Laži so zdavnaj izčrpane, vendar so tudi glasovi resnice utišani, zatajeni, raztrgani. Zato lahko zgodbo poveš samo tako: kot odsev, odsotnost, poraz.

* pecivo iz kvašenega testa (op. prev.)

* * *

Gre za to, da na Črni poti ogledalo ni tako pomembno kot denimo v Parizu ali New Yorku. Tam, daleč, je moč pozabe večja od moči odseva v ogledalu. Vendar ne bi smeli pozabiti dejstev: na primer moči groze, ki jo vojna vzbuja v ljudeh.

Deda Mija so po dveh preživetih taboriščih še naprej mučili v preiskovalnem zaporu. Tokrat niso bili Nemci. To je najbolj žalostno: mučili so ga njegovi bratje. Hoteli so, da bi jim povedal, česar ni vedel. Bili so vztrajni. Mislili so, da je zgodbo mogoče izsiliti z mučenjem. Verjeli so, da ležijo besede, ki bi jih radi slišali, nekje globoko v duši, skrite morda celo pred njim.

Včasih verjamem, da se zato besede skrivajo pred menoj. In da je bil boj za resnico izgubljen že takrat, v tisti kleti, v katero je Nišava vdirala vsako pomlad. Ta resnica se je podvojila, ko so izmučeno telo mojega deda potopili v ledeno spomladansko vodo, v katere namenu Turgenjev niti v najstrašnejših sanjah še sanjati ni mogel. Dedu pa niti sanjati niso dovolili: takoj ko mu je omahnila glava, so ga zbujali z udarci, da bi se lažje spomnil besed in povedal zgodbo, ki so jo hoteli slišati. Vendar ni šlo. Ded Mija je nehal pripovedovati že takrat, po Osvoboditvi. Prenehal je verjeti besedam, čeprav je še vedno redno prebiral »Politiko«.

* * *

Včasih, ob Svetem Nikoli,* telefoniram dedu iz Amerike. Predstavljam si valove elektronov, ki potujejo po žici in zraku, medtem ko obračam številčnico, čutim trepetanje, ki se spreminja v glas, v besede, v pomen. Telefon zazvoni poleg dedove postelje s pljuvalnikom in prekine njegovo buljenje v igro senc na zamegljenem oknu in lipah na Črni poti. Pravijo, da je moj ded najsrečnejši človek, ko ga pokliče vnuk iz Amerike. To je žalostno, ker ne vem, o čem bi se z njim pogovarjal. Poslušam barvo njegovega glasu in skušam ugotoviti, ali je njegov glas šibkejši zaradi daljave ali zaradi bolezni. Deda namreč muči depresija.

Ko so ga končno izpustili iz osvobodilnega zapora, je bil ded za trenutek strahopetec. Pograbil je škarje s kuhinjske mize in se začel zbadati po prsih. Njegova želja, da bi z vsem prenehal, je bila tako velika, da so ga morali odpeljati v bolnišnico in mu vrniti vero v življenje. Pritiskali so mu elektrode na senca — plus na levo, minus na desno. Vključili so elektriko, ki je v močnih valovih zbrisala besede, bolečine, vse. Nekoč me je teta odpeljala k njemu na obisk v Toponico,¹ vendar se sedaj bolje spominim drugih bolnikov kot deda. Predvsem se spominjam nekega dečka, ki je teto prosil za cigarete in neprestano

* verski praznik — 6. december (op. prev.)

¹ kraj pri Kragujevcu (op. prev.)

zatrjeval, da je tam po pomoti in da gre jutri domov. Če dobro premislim, ta trditev niti ni tako nora. Kakorkoli obrnemo zadevo, vedno gre za napako, čeprav je ta vesoljne narave. To, kar tako enostavno imenujemo stvarnost, je samo rezultat napačne ocene. Če ne bi bilo napake, ne bi bilo norišnice, ne zapora, ne vojne. Mogoče niti pot ne bi bila tako črna.

* * * *

Kaj je to, kar hoče biti povedano? Kaj se tako vztrajno upira besedam in naporu? Groza?

Lahko bi rekel, da je to enostavno **to**, vendar bi v tem primeru tvegaj, da me obtožijo orientalnega mysticizma. Rekli bi — seveda, bral je Kitajce in sedaj nam soli pamet. Nič ne bi imel proti takim obtožbam, še zlasti, če bi bilo vse v mejah, v katerih Kitajci ravnajo s skrivnostjo. Rad imam skrivnost. Motilo bi me samo, če bi me začeli povezovati s kitajskim mučenjem. Nisem še rekel — mučenja je bilo še preveč, veliko več kot bi ga smelo biti.

* * * *

Dedov brat, veliki konjenik in vojščak, ki se je ubil zaradi prelite krvi, me je pogosto držal v naročju. Vsi trije smo sedeli na klopki pod cvetočo marelico in opazovali kokoši, ki so iskale pšenico na poti. Ded je prinesel frakelj slivovice iz kuhinje in nalil dva kozarčka, enega zase, drugega za Srečka. Da, tako je bilo ime njegovemu bratu, vitezu, rojenem v napačnem času. Malo žganja je polil na tla, počrnela od kokošje krvi, za pokoj duše. Pila sta počasi in v tišini.

Igral sem se z Johnnyjem, psom, ki je dobil ime po umorjenem ameriškem predsedniku Kennedyju. Srečku ni nikoli padlo na pamet, da bi z dedom razpravljaj o sreči, celo takrat ne, ko se mu je jezik razvezal od žganja. Mija se je samo včasih ustavil pri pomenu svojega pravega imena — Miodrag. Pritoževal se je, da mu dosedaj ne milost ne dragost nista pomagali, da bi razumel, v čem je bila napaka.

* * * *

Ko smo že pri Kitajcih, bi lahko pojasnil Tao. Tao pomeni pot, Tao pomeni **to**. Pot, po kateri stopamo od življenja do smrti, na kateri nas spremljajo lepo in grdo, dobro in zlo. Tao je **to**, česar ni mogoče imenovati, **to**, kar se stalno izmika, vendar je tudi vedno pred nami.

Zakaj je ta pot Črna pot? Ali zato, ker vsebuje črna vse druge barve in tako postane vseobsežna? Je **to** oznaka groze, blata in smrti? Ali črnila, ki pušča sledove na beli površini papirja in se ločuje od tišine? Ali je **to** samo nadomestilo za sliko iz otroštva, ki neprestano blebi in se odmika od stvarnosti?

Konec koncev bi lahko kdo rekel, da gre za zgodbo, ne pa za sliko. In imel bi prav, kot deček iz Toponice, ki je spoznal, da je tam po pomoti. To, kar hoče biti povedano, je samo napoved, naslov, po katerem je vse prepuščeno krotanju besed. Besede pa so samo nadomestilo za sliko, za to, kar ostane za vedno nevidno. Kljub temu, to ni samo vaja iz vihanja hlačnic čez škornje, ker je povedano odtrgano od telesa, ki se je navadilo korakati, telesa, ki se je ločilo od teme, predhodnice vsake svetlobe.

Zato je priporočljivo, da se potnik prepusti negotovosti teh besed, da se prepusti znanju, rojenem na Črni poti in se nauči varovati pred pozabo skrivnosti, rojene v temnih globinah telesa.

novembra 1986

Odporniško gibanje

Zal to ni zgodba o deklici, ki je vsako noč sanjala, da se ljubi s psom, nekega jutra pa se je zbudila in ugotovila, da leži njen dveletni bratec zaklan v zibelki. Taka zgodba bi se neizogibno spremenila v iskanje pojasnil, vzrokov, krivcev, in ker je takih iskanj tudi brez te zgodbe dovolj, se bom skušal zadržati na površini, ki ji s svojo belino uspeva govoriti o globinah, nedostopnih jeziku raziskovanja.

To bi bila lahko zgodba o deklici, ki z blagim odporom začenja na svojem telesu odkrivati spremembe, ki napovedujejo minevanje časa, prehod iz otroštva v spolno zrelost, ko se pod pazduho prikažejo prve ostre dlačice z vonjem po znoju in resnici, neizogibni življenjski resnici o spremembi stanja, o neskončnem kroženju energije v naravi in o izpolnitvi cilja, ki brez njene volje določa usodo vsake žive celice. Zaveda se sprememb v svojem telesu, vendar še ne zna poiskati svojega jezika, ne zna jih oblikovati z izdajalskimi besedami — ali pa bi se enostavno rada odločila za molk, za izkušnjo, neomadeževano s srečanji, dotiki, vzkliki.

V tem primeru bi moral govoriti namesto nje, torej bi moral v njenem imenu lagati in govoriti resnico samo zase ter tako doseči skrajni domet slehernega pisanja. Da, bodo rekli poučeni, on bi rad zmotil tišino, ki je odgovorna za vse, kar se pojavi, on vedno govori v imenu drugih kot leseni odvetnik, medtem ko nam v resnici vedno pripoveduje eno in isto zgodbo o samem sebi, samozadosten in zadovoljen s seboj v nam neznani in nedostopni daljavi, iz katere govori.

Vendar to ne more biti samo zgodba o nemožnosti pripovedovanja, ker je bilo takih zgodb še preveč, še iz časa praznega hrupa in jeze do danes, ko tisti, ki si ne upajo govoriti o tem danes in tukaj, bežijo v varno preteklost, ki jo zaznamujejo s števili let in stoletij, v daljave in globine prevare, daleč od trenutne resnice o pomanjkanju kruha in obilju vzgojnih palic. Prepričan sem, da verjamejo, da govorijo o resnici, namenjeni ljudstvu, o vrednotah, izgubljenih v globinah pozabe,

o upanju: kljub temu, da zanj ni resnične podlage. Oni so zavest in vest, plameni v mraku, nasprotniki laži in prevar.

Jaz sem bitje mraka, ki se vsako jutro prebuja v kantah za smeti pred nebotičniki v Novem Beogradu, bitje, ki umira v tuberkuloznem izpljunku lačnega upokojenca, bitje, ki pozna grozo človeške majhnosti in obupa. Ne pustim se kar tako ujeti v past, ki jo jezik sile nastavlja vsakomur, ki se bori z besedami. Zgodba, ki se ne upira pripovedovanju, zgodba, ki teče brez prekinitve, jezik, ki mu je vse že vnaprej jasno, se ujame v past. Predstavljen — pokopan, bi rekel moj sosed Glavonja. Povej jim zgodbo in zahvalili se ti bodo, si obrisali solzo, se zasmejali, občudovali tvojo umetnost in še naprej umirali, se vdajali, trpeli.

Kako naj torej pripovedujem zgodbo o deklici, ki ji začenjajo rasti prsi, če nisem deklica? Kako naj premagam odpor lahkote pripovedovanja, izkušnje začetka, sredine in konca? Lahko bi začel takole: **Deklica je tisto jutro prvič začutila, da se ji iz trebuha dviga tisoče mehurčkov, ko se je žuljava roka plavolasega mladeniča, ki je sedel ob njej v trolejbusu, spustila na njeno koleno, prekrito z brazgotinami od nedavnega padca na šolskem dvorišču,**

Tak začetek bi mi omogočil številne možnosti nadaljnega razvoja zgodbe. V celem odstavku bi lahko pojasnil, zakaj je fantova roka polna žuljev, da bi tako prikazal čudovito nasprotje med deklico, katere starši so intelektualci (mati laboratorijski tehnik, oče predavatelj na katedri za splošno ljudsko obrambo) in mladeničem, ki dela pri nakladanju in razkladanju v skladišču Talisa iz Maribora v Zemunu. Prebujanje ženske spolne želje v še vedno omejenem obdobju bi bilo odlično ozadje za razvoj majhne družbene drame, prek katere bi lahko prikazal vedno večjo razslojenost družbe v socializmu ter potrebo po aktivnejši udeležbi pionirske in mladinske organizacije pri spolnem izobraževanju bodočih kadrov.

Če bi hotel dodati še malo skrivnosti in zločina, bi lahko nadel plavolasemu delavcu kako zelo sugestivno ime, na primer Stjepan Jurlin in nekje sredi zgodbe, po drugem ali tretjem sestanku s cvetočo dečvo, nakazal, da se je Stjepan pred kratkim vrnil iz Münchna z nalogo, ki mu jo je dala nova teroristična organizacija Ante in Alojzije, da širi strah in trepet v našem glavnem mestu. Tako bi lahko nenehno presenečal bralca, ki bi se v začetku morda celo poistovetil s Stjepanom, potem pa ugotovil, da gre za zlikovca in sovražnika ljudstva, ki na koncu zgodbe, ko ga deklica nekega dopoldneva, ko so starši v službi, pripelje domov, zakolje njenega nedolžnega dveletnega brata.

Sen o psu, ki vsako noč obiskuje deklico, bi tako postal pomemben simbol, ki bi se s pomočjo premikov in zgoščevanja domišljije nujno povezal z umorom otroka v zibelki. Seveda bi se skušal popolnoma znebiti tako očitnih stereotipov kot so »otrok v zibelki«, »sovražnik

ljudstva», »aktivnejša udeležba« in jih nadomestiti z živimi pesniškimi slikami, ki bi bralcu dale nepremagljiv vtis resničnosti.

Ali verjamete, da lahko? Odgovora ne morem slišati, vendar bi rad samo prikazal, da je skladišče domišljije neizčrpno in da jo lahko zelo uspešno uporabljamo za laganje v imenu resničnosti in resnice. Zato razbijam ogledalo stvarnosti in ustvarjam ogledalo jezika in mraka, govornice, ki jo je slišati z one strani, onstran stvari in privida, diha in duha, gibanja in upora.

marca 1987

Bogu za hrbtom

Zelenović je prepričan, da ga opazujejo, saj se je patroljni avto že trikrat pripeljal mimo okna njegove sobe. Le to mu ni jasno, kdo bi ga lahko ovadil. Majmun gotovo ne, saj bi mu on prav tako lahko lepo naprtil za tisto posilstvo in vlom v trafikko. Niti Silni, niti Combe ali Akana ne. Mogoče pa ga je zatožila tista cipica Veca, saj jo porivajo tako postopači kot kifeljci.

Ves okoliš je govoril o tem, da jo je Trbojević silil, da mu ga fafa na vhodu. Vsak dan je prišla z Malo Dragano in se grebla za shit. Takoj na vratih sta se začeli zahrbtno prilizovati: **fino gajbo imaš, Zeleni, frizuro imaš kot Sting, kdaj nam boš predvajal video pri tistem tvojem kompanjonu Šujici...** Zelenoviću so bile znane vse njune fore, vendar mu ni bilo lahko reči ne. Zato sta ga gotovo ovadili pri Trbojeviću ali pri Crnotravcu. Takoj ko sta pri njem videli kilogram shita, sta mislili, da mu ne smeta dovoliti, da bi se kar tako izvlekel. Mala Dragana si ne bi upala sama, Veca pa je tak gnoj, da...

Če bi lahko, bi jo Zelenović zadavil z golimi rokami.

• • • •

Pes je zaprt v shrambi. Ker ne zna misliti, samo občuti in laja. Zvesto hoče služiti svojemu gospodarju, ta ga pa še vedno zapira v shrambo. Pes je srečen, ko ga gospodar mlati, ko ga boža in hrani. Pripravljen je na vse, samo da ga ne bi zapiral v shrambo.

V shrambi je mračno in vlažno. Poleg kozarca s kislimi paprikami in kislimi kumaricami pes dvigne nogo in spusti rumenkasto tekočino.

Nato povoha poscano in še nekajkrat zalaja.

• • • •

Ne da bi kaj slutila, si Veca pili nohte z najfinejšim smirkovim papirjem, ki ga je sunila v očetovi delavnici. Piha vanje, da bi odstranila neviden prah in lista **Bazar**. Nato naroči Mali Dragani, naj pripravi kavo in nadaljuje s piljenjem.

Moraš se varovati, dokler si mlada, pravi Veca. Poglej, kaj se je zgodilo Obupani iz Štipa. Staknila je triper, tip pa ji ni zapustil niti ficka, ampak je izginil z neko Inge v Düsseldorf.

Mala Dragana molči in prinese kavo.

Mene pa ne bo nihče tako nasankal, niti Baki, zapomni si, kar sem ti rekla, samo pazi! Jaz nisem sesala vesla. Takoj ko se vrne od vojakov, bo takole: ali poroka ali pa si poišči kako kurbo; bomo videli, kaj bo rekel.

Mala Dragana naliva kavo v skodelico, najprej smetano, nato črno, dragoceno tekočino. Kava se kadi na mizi, Veca pa še vedno lista revijo.

Mala Dragana gleda oranžno deteljo, tiskano na vzorčni polji in bobna s prsti po robu svoje skodelice.

* * *

Zelenović čuti, kako ga obliva hladen znoj. Želodec se mu krči, kot da bo kmalu začel bruhati.

Zapre oči in vidi lesk vzgojne palice, ki para zrak in ga tolče po ledvicah. **Ubil se bom, če me ujamejo,** si misli. Odloči se, da ne bo priznal, da je hašiš njegov, odloči se, da bo vse zvalil na Libanonca, ki ju je spoznal v hotelu Moskva. Rekla sta mu, naj pazi na dve vreči z zdravilnim katranom, medtem ko gresta plačat socialno zavarovanje. Od takrat se nista vrnila, on pa nima pojma, kaj je v vrečah, saj jima je hotel samo napraviti uslugo. Če ga bodo vprašali, zakaj ni vprašal, kaj je v vrečah, bo rekel, da tedaj ni premišljeval o tem kot o nečem, kar je v nasprotju z zakonom. Če pa ga bodo vprašali, kdo je odlomil od večjega kosa, ne bo priznal, da so kadili, saj še cigaret ne kadi, odkar so se podražile, samo včasih spije dva, tri vinjake pred trafiko.

Če ga bodo začeli mleti, bo kričal, da je njegov ujec iz Kolašina narodni heroj in da tega nimajo pravice početi za zaprtimi vrati. Čeprav to morda ne bi veliko pomagalo, saj bi ga v tem primeru še bolj topli ali pa izpustili. Pri njih nikol ne veš, saj znajo tepst zelo natančno, ne da bi puščali sledove. Iz cele družbe samo še njega niso prijeli, vendar je dobro poznal zgodbe, ki so jih pripovedovali starejši frajerji. Ali te izmaličijo ali pa pristaneš na ovajanje. Noben bog ti ne more pomagati, niti ujec iz Kolašina. Razen če nisi eden njihovih: v takem primeru pa ovajaš že od samega rojstva, tako da so možnosti, da te ujamejo, zelo majhne.

Mogoče bi bilo najbolje, če bi ga spraval iz hiše in vrgel na kako odlagališče ter pozabil na vse. Zakaj se je potem delal frajerja, šel z letalom v Istanbul in porabil šestnajst milijonov, ki jih je privarčeval od prodaje vstopnic za FEST? Zakaj ga imajo sedaj vsi radi in prihajajo v njegovo gajbo pihat? Samo zaradi tistega krasnega, no-

rega Turka, zaradi katerega bi lahko dobil dosmrtno ječo, tukaj pa, kdo ve, kaj ga lahko doleti tu, v Beogradu.

Naj gre vse v kurac, pravi Zelenović in prižge vžigalico.

Plamenček liže rjavo kroglico med žuljavimi prsti, jo kruši in spreminja v lepljiv prah.

• • • • •

Pes sliši dež, ki moči umazane ulice in enakomerno bobna po pločevinasti strehi. Bolečina v trebuhu je vedno močnejša, znak lakote, ki jo je treba čimprej potešiti. S sprednjima tacama skuša doseči kljuko in odpreti vrata shrambe. Stvari na njegovo lajanje ne odgovorijo, ljudje še manj. Gospodar je izginil, izgubil se je, mogoče je celo umrl. Pes brez gospodarja pa podivja, se spremeni v volka, v zver, ki ne pozna ovir. Še zlasti, če ne dobi dovolj hrane, na katero je navajen, ali če je popolnoma sestradan. Takrat ga ne more nič več ustaviti, ne smrt, ne lakota, ne gospodar.

• • • • •

Veca prevrne skodelico in bulji v črno usedlino. Tu imaš nek dobiček na moški strani, ne vem pa, če pride takoj ali v prihodnosti. Poglej, kako se ti je lepo narisala pot pod podkvijo, jasno se vidi kot bi bila vpisana. To pomeni, da te bo nekdo obiskal, mogoče kak starejši gospod v uniformi, ne vem, tega ne vidim popolnoma jasno. Poleg tega človeka stoji neka žival, mogoče pes, še bolj pa me spominja na hudiča, poglej, kako se mu je razcepil repek. Kot bi ta starejši gospod hujskal psa na nekoga, vendar ni jasno, na koga. To bi utegnilo ogroziti dobiček, ni pa nujno, vse je odvisno od tega, kako se bo človek v uniformi obnašal do psa. On ni njegov gospodar, ta mogoče leži v tem grobu, vidiš, tu je spomenik brez križa, ta človek, ne vem, mogoče gre za kakega generala, pa skrbi za psa, ne vem pa, kaj pes pomeni, verjetno zvestobo. Kot bi kdo koga izneveril...

• • • • •

Zelenović stopi iz stanovanja s plastično vrečko v roki in gre proti Savskemu mostu, medtem ko ga dež in sneg šibata po obrazu.

• • • • •

Vojaki v kasarnah mažejo orožje.

Baki je samo eden izmed potrutih mladeničev, ki sedijo na zeleni klopi in pljuvajo na asfalt. Čas mineva počasneje kot bi si katerikoli izmed njih želel. **Sitno, sitno, sitno.** To je beseda, ki neprestano kroži po vojaški restavraciji in vliva upanje ter napoveduje dan, ko se bodo vrata kasarne odprla. Istega dne bodo kifeljci prijeli Zelenovića in pes bo izpuščen iz shrambe.

Vidim nakopičeno kri, ki pod pritiskom šprica skozi zrak, medtem ko žejni zobje trgajo tako zaželeno meso nedolžnih in krivih. Vsi živijo v enakem strahu pred psom, ki kroži po ulicah, osvobojen verig svojega okrutnega gospodarja. Na trgih prodajajo mehko meso žrtev, padlih za ukinitvev svobode, po zelo ugodnih cenah. Ni več pomembno, kdo je komu stric, ujec ali praded. Vsi so si enaki v negotovosti in želji, da ne bi izstopali in da bi se skrili čim dlje pred njegovimi vsevidnimi zlatimi očmi.

Danes vojaki še vedno mirno zbirajo odpadlo topolovo listje, medtem ko v garažah nedolžno predejo motorji tankov. Cigareta, pivo in pogled v nebo.

Znaki, ki jih je mogoče prebrati v sivih oblakih, so še preveč očitni.

Glavonja*

Na našem planetu trenutno prevladujejo klani, katerih člane sem začel prepoznavati že tistega poletnega dne v Splitu, ko sta me pred najtemačnejšo cerkvijo dva tipa zabodla z nožem. Imel sem samo devetnajst let. Mirno sem šel mimo špecerije na vogalu, ko sta se mi začela bližati dva zelo sumljiva tipa. Prepričan sem bil, da nimata čistih namenov in da bi me rada napadla.

Tisti, ki ni imel delavske kape na glavi, se mi je naenkrat približal in se mi nasmehnil v obraz, kot bi hotel reči: **ne boj se, ne iščeva tebe**. Izraz na njegovem obrazu se je začel hitro spreminjati in namesto človeka, ki se je dobrodejno nasmehnil, se je na istem obrazu prikazala zverinska maska, tako da sem bil popolnoma zgrožen; začutil sem krč, ki ga je prešnil kot nekaj, kar ne pripada tvojemu telesu. Kot bi se začel spraševati: **kdo sem in kaj hočem?** Zdelo se je, kot bi se pogovarjal sam s seboj. Gledal me je in šepetal: **ne sovražim te, nočem te prizadeti, ti nisi moj sovražnik**. Potem se je hitro oddaljil.

Nadaljeval sem sprehod ob obali in naenkrat začutil, da se ozračje za menoj trga kot nekaj, kar je iztrgano iz srca. **To je frajerjeva duša**, sem pomislil, **ki je raztrgana**, vendar sem na hrbtu začutil kovinsko rezilo, še preden sem se lahko obrnil. Vbod je prišel s hrbtne strani, takoj nad lopatico in tik ob hrbtenici. Vedel sem, da je moje telo padlo na tla veliko pred vbodom. Padel sem na tla in pomislil: **to ni konec, kri bo izginila, prenehala teči**.

Vstal sem in začutil strašno bolečino, ki je takoj začela popuščati. Tip je padel na tla in dejal: **To nisem bil jaz, verjemi, za nič na svetu**

* Človek z veliko glavo. Tukaj vzdevek. (op. prev.)

te ne bi ubil. Dobro vem, kdo si, čeprav se me ti ne spomniš. Hotel sem se upreti, nisem te hotel zabosti, čeprav me stalno silijo. Moje telo se ne more upreti, ker sem obseden, moraš mi verjeti, moja duša ni bila v tem vbodu, saj sem padel, ker sem jo skušal iztrgati iz telesa. Razumel sem ga kljub bolečini, ki je takoj pojenjala. Rekel sem: zelo dobro vem, kdo bi me rad ubil; to je angel, ki se mu danes vsi klanjajo, ne pa ti.

In tedaj sem se spomnil tiste stare zgodbe, ki nas vrača daleč pred začetek, zgodbe o pozabljenem zločinu, v kateri igra Jezus vlogo moralne opice, Lucifer pa vlogo božjega priliznjenca. Ta zgodba, sem rekel, ta zgodba bi nas odvedla predaleč, ker njenega konca ni mogoče ugledati, in res, pokazalo se je, da je bila to prava zgodba, saj me je pripeljala do norišnice na Guberevcu, kjer živim v senci najmočnejše zgradbe v vsej domovini, iz katere uniformiranci usmerjajo name svoje neuničljive čare.

Ne vem zagotovo, koliko let je minilo: mogoče dvajset ali trideset, vendar še vedno nosim na hrbtu brazgotino od vboda z nožem, katerega skrivnostna moč je premagala voljo človeka, ki je udaril s svojim telesom, ne pa tudi z dušo. Vendar ta začarani frajer ni nikakršna izjema, saj je danes ves svet v enakem stanju. Gre za to, da si nihče ne upa priznati, da se znajo pripadniki teh uniformiranih klanov pritihotapiti v človeško telo in tako ovreči vsako pravično obtožbo, na koncu pa spravijo lastnika v zapor ali v norišnico. Zato sem ves ta čas preživel tako, da sem skušal natančno določiti geografski položaj vseh klanov, ki vplivajo na človeško zavest, tako da si upam trditi, da poznam vse.

Najdeš jih v Afganistanu, na Tibetu, med Iranci ... Skrivajo pa se tudi v Kaliforniji in v Gruziji. Povsod jih najdeš in najhuje je, da nenehno zanikajo obstoj svojega članstva, medtem ko delujejo skrito in iščejo podporo v neznanih predelih človeškega telesa. Neprestano se sklicujejo na kakšno veliko ime in vedno vse delajo v tem imenu, medtem ko v resnici od znotraj nadzorujejo vsa telesa, ne da bi to vedela moški ali ženska, ki jima telesi pripadata. Uniformiranost je vzrok takemu stanju, saj izbira obleko, ne pa telo, zato se telo vedno bolj spreminja v nič, ki ga zapolnjuje videz, dokler trdni del ne postane samo oblika tega ničā. V bistvu vsakega živega bitja je skrivnostno brezno, v katerem slutimo samo površino, padli angel, ki ga napada iz kleti večnosti, truplo, ki bi ga radi oživel uniformirani in njihovi sodelavci do popolnega potopa.

Ker sem poskusil objaviti te stvari, so me pred leti razglasili za norega, kmalu nato pa zaprli, deportirali, napadli na krovu ladje, ki je potovala iz Splita na Hvar, zaklenili, zastrupili, zvezali, pahnili v komo, tako da se še dandanašnji borim, da bi si povrnil svobodo. Ko angel, čigar imena ne smem izgovoriti, vstane v nekaterih določenih

uniformiranih telesih, se sprostitjo najokrutnejši čari, ki uničujejo mene in moje tovariše.

Na tem svetu pa je veliko ljudi, ki jim tako stanje stvari ni po volji. Ti vedo, da je vzrok za tako grozno stanje nastal pred Potopom in še prej, pred Stvarjenjem. Gre za odnos do tako imenovanih drog. Ni slučajno, da so Angleži pred leti zažgali opijeva polja na Kitajskem, ni slučaj, da je po svetu prepovedana uporaba opija, hašiša, peyotla, skrivnostnih gob in drugih snovi, ki baje povzročajo krče nje duše. Namen te prepovedi je ovirati človeka, ki bi se rad vrnil k predgenitalnemu pojmu bitja, pojmu, ki so ga klani in ideologije že zdavnaj pokopali. Jaz to vem, ker sem to občutil in prebral tam, kjer je treba. Naučil sem se, da življenje ni ta destilirani dolgčas, v katerem se naša duša marinira počasi, že skoraj sedem večnosti. Temu bitju ni potreben ta peklenski kotel, da bi živelo srečno kot bilka, to ni svet duha, ki so mu potrebni glasba, poezija, gledališče in ljubezen, da bi se uresničil začasni beg, ta mali in ničevi svet, o katerem je že govoriti mučno.

Človek na tem planetu umira od dolgočasje, katerega korenine so že tako zelo globoke, da jih niti prepoznati ne more več. Vsak večer se spravi v posteljo, spi, sanja, vstaja, se spreha, je, piše, požira, žveči, diha, serje, vse kot stroj brez pogonskega goriva, kot nekdo, ki se je že zdavnaj sprijaznil s pogrebom v naši domovini, polni prekrasnih predelov, kot bi mu nekdo nadel nevidni jarem, mu zvezal roke in noge z obešali njegovega groznega telesa, tako da se neprestano obnaša kot nekdo, izpostavljen obvezni literaturi, kot na primer: dobro jutro, dober večer, kako ste kaj, krasen dan, ali ne, za posevke bi bilo krasno, če bi padel močan dež, je kaj novega, pridite na kavo, ali na karte, mogoče pa imate raje šah, na mali nogomet, med dvema ognjema in podobno, in tako naprej, in kljub temu, gre za nekaj drugega, nekaj, kar mnogo bolj podlo določa to življenje, ki ga živimo.

Ta sila, ki določa naše življenje, je strašno dejstvo: vsak naš vtis je za nas že vnaprej zapakiran, tako da lahko od življenja okusimo samo kapljico, ki se nam nudi v tem trenutku, ko se jezik premakne tako, da lahko vdihnemo samo eno od tisoč možnosti in pri tem čutimo robove in površine vsakega prelepega predela naše domovine, brez moči, da bi imeli kakršnokoli središče ali izkustvo. Vzrok ni v tem, da je ljubezen izgubila dušo, pač pa v tem, da ljubezni ni več. Tako je pri meni, vse ali nič, zato lahko vse vržem v obraz svetu, ki nima ne duše ne bistva.

V stanju božanske norosti, v stanju neskončnega pijanstva je neka krasna in dišeča sluz, ki so jo iz sveta zdavnaj izsesali ideologi s svojimi štafetami in prireditvami, ki se jim že sedem večnosti priklanajo vsi lastniki in strahopetci tega sveta brez sramu in življenja.

Ta sluz se obnavlja, čeprav nima imena, njeno ime ni ne pesem, ne beseda, ne sklad tonov, to ni ime, temveč samo telo duše, duše, ki jo je Jezus s svojimi angeli izgnal iz življenja in sedaj živi pod zemljo v mraku ali v raju (v katerem so njegove besede absolutna resnica), kjer se duša zrcali v ogledalu, ki so ji ga zgradili pripadniki omenjenih klanov, da bi jo razkosali in usmerili proti tajnim centrom moči, tako da nam ostane samo kapljica na dan v enem trenutku, in sicer po zakonu, ki ga določijo in izberejo oni. Najbolj podobni in najbližji tej duši so opij, kokain in hašiš, vendar samo kot njen izkrivljeni derivati. Alkohol je večno pijanstvo duše in sredstvo njene sušenja. Zato je bil **delirium tremens** vedno dovoljen in zaželen skupaj s histerijo in epilepsijo, ki služita tej ureditvi že stoletja, medtem ko trume kifeljcev, zdravnikov, bolničark in nun bijejo boj zoper tako imenovane droge.

Tisti, ki uživajo mamila, to počnejo zato, ker v sebi nosijo nekakšno vrojeno ali vnaprej dano hibo in praznino, ki jo je treba zapolniti, ali pa zato, ker so pesniki, ki bolj kot drugi čutijo, kaj manjka življenju sužnjev. Opij omamlja samo zato, ker so nadenj priklicali prekletstvo, ki ga je mogoče ukiniti z določenimi magičnimi formulami, ki jih bom prvič odkril v tem navalu moči:

POPI KA MILI KINI KI
 RAKA ŠAM TILI TIPI FA
 PINGU TULI FULI SIMI GA
 TITO GA PARI VUDI LA
 ILI LILI DŽUM KU TRAS
 ŠIP ŠIP FONI DELI TUP
 KRA MONI RAT RAT RAT

Vsak verz predstavlja eno plast vseh sedem večnosti in na koncu ubije vsak znak življenja v boju s silami mraka, ki v svojih orgijah žalijo njegovo ime. Ritem teh verzov, ki nimajo smisla, na površini pripelje do ponovnega porajanja božanske sluzi iz same duše življenja, iz telesa v večnem vzponu, ki ne more drugega, kot da poskuša skočiti iz groba, medtem ko izgublja moč imen, ki so ga ustvarila. Telo je že v grobu, čeprav si še naprej prizadeva, da bi skočilo proti večnosti, tako da se neprestano prehiteva in ustvarja tok večnega vampirskega obstanka, ki ga kdo ve katera prekleta duša ovira s svojim sovraštvom. Vendar opis omogoča obraten vzgon: ne življenjsko lenobo, temveč moč, da bi živeli še malo, da bi presegli svojo osebnost. Tisti, ki uživajo opij, se vedno skušajo preseči. Zakaj?

Zato, ker se je opij spremenil z davno izgubo duše, ki so jo Angleži skušali pokončati z zažigom kitajskih polj. To je ista duša, ki so jo mučili v Chaucerju in zažgali na grmadi v Ivani Orleanski. To pa zato, ker so Angleži pripadniki bele rase, ki se bori zoper

čudovito črnilo opijeve pogače in vseh drugih črncev. To prekletstvo je moč še danes čutiti po samo eni dišeči pipi: dviganje želodca med dihanjem, odvečna slina, ki prihaja iz globine, nato pa počasi potone, strašna moč, ki se dviga iz teme, kot trepetanje težkega klitoris, kot blato krvave erekcije. Vendar ni vse izgubljeno, saj je še nekaj božanskega mesa v tem dimu, ki se ne denaturira z mračnim početjem pripadnikov klanov, ki sovražijo vse živo.

Opij ni kot peyotl, po katerem haluciniraš kot osel, tako da resničnost izgine: opij te prisili, da gledaš brez magije, tako da se prikažejo težave vsakodnevnega življenja kot zelo sprejemljive oblike bivanja. Miza, na kateri jemo v norišnici, je zarjavela, iz neke kovinske mešanice, ki dobi lesk zlata in neresničnosti, ko jo gledam. Opij vrača stvari tistemu, kar so: svet daljne livarne, globina zemlje, iz katere rudarji kopljejo kepe rudnine, služabniki, polni usmiljenja, kri vseh muk, ki so jih stvari prenesle, da bi lahko prišle do mene, do tega plesnivega kruha, ki ga žvečimo v mrazu. To je samo prva stopnja opija, opazovanje.

Druga stopnja je telo iz mehkega mesa in zarjavelega železa, ki ga vržejo (vrže ga katerikoli oče-mati) naravnost vame in se spremeni v stvarnost. In morda ne bom več čutil nobene potrebe po mizi, morda bom lahko celo splezal v premogovnik in osvobodil vse stvari, ki jih je naša večnost pokopala. Rude telesa, ki jih izkopavam, njihove duše, ki počasi postajajo bitja v toploti in plamenu. Nič ni izgubljeno, ker vse ustvarja samo sebe.

Vendar sovraštvo še vedno živi v skrivnostnih središčih moči, sovraštvo, ki jemlje vse, kar je dišeče in dragoceno ter spreminja ta planet, na katerem doživljam samega sebe, v stvar, ki še zdaleč ni blizu halucinaciji. Vse se spreminja v kup sanj, ki niso zavržene v stvarnost, dokler ne postane popolnoma očitno, da mora ta zemlja nekoč eksplodirati.

marca 1987

prevedla Dragana Bojanić-Tijardović

Tomislav Longinović (roj. 1955 v Beogradu) je diplomiral psihologijo na beograjski univerzi, po odsluženem vojaškem roku pa je odšel v Združene države Amerike in sodeloval v **International Writing Programu**, katerega pokrovitelj je **University of Iowa**. Longinović zdaj na tej univerzi pripravlja doktorat iz književnosti. Končal pa je tudi post-diplomski **creative writing workshop** (t.i. Master of Fine Arts).

Prozo objavlja v srbskih in ameriških literarnih revijah, njegova kratka zgodba pa je zastopana v pomembni antologiji **Najnovija beogradska priča** (1981). V srbsčino je prevedel tudi knjigo **Dharmapata: put mudrosti** (1981). [redakcija in opomba Aleš Debeljak]

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Tomo Virk

Rošlin in Verjanko
ali
Mlada slovenska proza

Uvod

Razmišljanje o zborniku **Rošlin in Verjanko** razumem kot razmišljanje o knjigi kot nekem — uspelem ali neuspelem — projektu, nikakor pa ne kot problematizacijo teme same. To se pravi, da bom več kot o stvareh, ki so v knjigi, govoril o stvareh, ki jih notri ni. Če uporabim za eksplikacijo tega teorijo Wolfganga Iserja, bi lahko rekel, da so elementi fikcionalnih tekstov podvojeni z odsotnimi elementi svojih kontekstualnih sistemov (po Iserju sistemov nanašanja). V našem primeru to pomeni, da je bolj kot o tem, kar je v knjigi denotirano, potrebno govoriti o njeni konotaciji, to je o pojavu »mlade slovenske proze« kot take. Šele analiza te celote — če seveda tu o kakšni celoti sploh lahko govorimo — je zadostna podlaga ocene zbornika **Rošlin in Verjanko** kot prereza »mlade slovenske proze«.

Sam termin »mlada slovenska proza« je popolnoma neznanstven, saj je po svojem bistvu ažuren, ves čas menja svoj obseg in vsebino, kar je seveda samo po sebi umevno. Kljub temu pa nikdar ne označuje nekaj poljubnega, ampak npr. v našem primeru povsem konkreten pojav, ki še vedno traja. »Mlade slovenske proze« torej ne moremo obravnavati kot zaključene celote, čeprav je najbrž res, da gre v nekem smislu za enovit pojav, ki ga zaznamuje tisti minimalni skupni imenovalec, kateri sploh šele omogoča, da govorimo o nečem takem, kot je »mlada slovenska proza«. Kaj je tisto — za to sintagmo — konstruktivno, se bo, kot upam, pokazalo na koncu razprave.

Kljub temu, da po mojem mnenju še traja, da iz optike zaključka torej še ni določljiv, pa ima pojav (oziroma proces) »mlade slovenske proze«, kot ga razumem sam, svoj jasno določljiv začetek. Na nek način paralelno z »mlado slovensko poezijo« gre tudi tu za zbornik. V mislih imam knjigo **Mlada proza**, ki je izšla leta 1983. Kar takoj naj povem, da v celoti gledano ta zbornik nikakor ne predstavlja »mlade slovenske proze« v našem smislu, pač pa nekakšno prehodno obdobje, ki se po eni strani na dvoumen način, z ironično distanco do lastnega pisanja poslavlja od predhodne faze (Potokar,

Rozman), po drugi strani pa nedvomno že začrta jasne premise tega, kar je tu predmet naše obravnave (Blatnik, Frančič, verjetno pa tudi Stavber). Nedvomno prostorsko premoč (ki na ta način seveda bistveno opredeli zborniško pojmovanje mlade proze) ima v knjigi za našo obravnavo nerelevantna generacija, ki jo predstavljata Matjaž Potokar in Andrej Rozman. Pri Potokarju gre za stilistično dodelane, zelo zanimive in zabavne tekste (**Skrivnost kliničnega centra, Sebastian Kneipp**), marsikje zabeljene z žgečkljivo groteskno erotiko, ki pa ne presegajo bistvene intence že preseženega ludizma. Kljub zavestni uporabi nekaterih postmodernističnih prijemov (**Med pridigo in kriminalko; Jorge**: tu je prisotna trojna aluzija na Borgesa: Jorge, slepec, aleph) ostaja Potokar na ravni tiste literature, ki je samozadostna v svoji igri in igrivosti in jo vsaj na Slovenskem poznamo pod nazivom ludizem.

Podobno velja tudi za Rozmanov duhoviti tekst **Frenk Mills**, ki predstavlja spretno poigravanja z literaturo in na nek način norčevanje iz nje. Morda gre tu nekoliko tudi že za približevanje metafizijski literaturi, ki je odločno zaznamovala del »mlade slovenske proze«. Rozmanov ludizem je tako radikalen, da radikalno parodira tudi samega sebe in se tako na nekakšen avtodestruktivni način ukinja. Seveda pa ravno zaradi avtodestruktivne komponente ostaja bistveno zavezan intenci modernizma. **Maske** Vojka Stavberja so obetajoč nastavek neke nove mistike, ki pa je v kasnejših tekstih vse do danes ostal na ravni prvotnega koncepta in se ni prilagodil notranjim zakonitostim nove epohalne določenosti. Čisto nekaj drugega pa lahko rečemo o prispevkih Blatnika in Frančiča. Čeprav jima je v sami knjigi namenjeno najmanj prostora, sta ravno onadva tista, ki v našo literaturo leta 1983 vnašata nekaj zares novega. Objava teh dveh tekstov v zborniku **Mlada proza** najavi začetek »mlade slovenske proze«.

Analiza

Paradigmatsko delo literarne generacije, ki jo tu obravnavamo, izide v istem letu, kot zbornik **Mlada proza**. Gre seveda za zbirko kratke proze Andreja Blatnika **Šopki za Adama venijo** (1983). Brillantni diskurz kratke zgodbe, ki ga oblikuje Blatnik, se odlikuje z uravnovešeno kombinacijo inspiracije in intelekta. Blatnikovi teksti so dobro premišljeni, inteligentni, pa vendar ne artistični v negativnem pomenu besede, ampak vzbujajo nek nov občutek svežosti, spontanosti, sproščenosti, neobremenjenosti. Subjekt (o katerem bomo ves čas pogojno govorili) je strogo intimističen, egocentričen. »Junake« odlikuje to, da je njihova intima mnogo močnejša od vsakršne zunanje vezi ali obveze. Z novimi, izvirnimi stilnimi prijemi (včasih pa seveda tudi pod Borgesovim vplivom) uvaja Blatnik neko novo ima-

nenco, ki je tako intimna, da zavrača vsakršno zunanjo komunikacijo, predvsem seveda komunikacijo s transcendenco (izjema je tu morda zgodbica **Končno raj**). Vendar pa — in tu imamo opravka z značilnim paradoksom — je ta nekomunikativnost podana tako komunikativno, da bralca spodbuja k sokreaciji, h komunikaciji torej. Eden temeljnih elementov, na katerega trčimo ob tej komunikaciji, je (podobno, kot v večini del »mlade slovenske proze«) smrt. Drug tak element je seveda nova podoba človeka.

V tem smislu je značilna Blatnikova pripovedna taktika mozaika (npr. **Šopki za Adama venijo**). V nekaj strani je vpeta substanca enega človeškega življenja. Nekronološko zaporedje prikaza, ki bolj kot strukturi igrive sestavljanke ustreza mozaiku, da je vtis totalitete različnega. Takšna struktura prikaza pa seveda ravno ustreza mentaliteti pluralizma, skrajne različnosti torej, ki jo v prvi instanci sugerira že čisti intimizem. Predpostavka hermetično vase zaprtega subjekta, ki nad to zaprtostjo nikakor ne toži, je namreč ta, da je pač vsak subjekt taka avtonomna totaliteta.

Sijajni Blatnikov stil, ki ga včasih podpira borgesovska inspiracija, ki pa je vendarle avtopoetično obarvana, dopolnjuje še nek bistveni element te proze: poanta, ki okrepi moč učinkovanja te fikcije in je nasploh značilna za »mlado slovensko prozo«. Nujnost poante je seveda moč pripisati dejstvu, da gre za kratko prozo. Učinek kratke proze, ki se vendar ne more preveč ponašati z zapleti neke zgodbe, je skoncentriran ravno v zaključni poanti, ki vztrajno osvetljuje črtico v celoti. Razbitje horizonta pričakovanja je seveda bistveni element učinkovanja take poante. Novo je pri Blatniku predvsem to, da se poanta ne izrčpa v tem elementu presenečenja, temveč da vedno sugerira nek — sicer nedoločljiv in neujemljiv, pa vendar vsaj zaznaven — pomen. Poetika obrisa oziroma sledu, ki jo na ta način uvaja Blatnik, je za »mlado slovensko prozo« kajpak paradigmatka.

— — —

V istem letu izide tudi Kuščerjev **Sabi** (1983), ki ga v našo obravnavo vključujemo pogojno, saj v celoti ne ustreza povsem težnjam nove generacije. Kljub temu je Kuščer avtor številnih tekstov, ki jih lahko uvrstimo v repertoar »mlade slovenske proze« (npr. **Moj prijatelj Gonit**, **Uekaminpis**, **Zelo bližnje srečanje**, **Jaz sem drugačen**; in izven te zbirke: **Pismo Bogu**). Ponavlja značilnost »mlade slovenske proze«, ki tako v zunanji kot notranji formi forsira drugačnost, enkratnost in samozaprto v svoj lastni, hermetični, neprebodni svet. S tem simbolizira situacijo, ko polifonija ni več mogoča. Medtem ko je v klasičnem romanu npr. obvezna, pa je v črtici kot formi par excellence mlade slovenske prozne generacije popolnoma ukinjena v korist totalne intimizacije.

Druga pomembna značilnost je njegova umestitev subjekta, prezentiranega že na sami stilno-formalni ravni predstavitve. V nekaterih tekstih (**Bližnje srečanje**, **Pismo Bogu**) gre za neizumetničeno spontanost (ki odlikuje kasneje Franciča in Kleča) in za skorajda otroško naivnost ter neposrednost. V drugih tekstih (npr. **Kontrarevolucija**) pa imamo vtis dokumentiranosti, ki spominja na filme s pripovedovalcem. Postavljeni smo pred nekakšno dvojno pripovedovalčevo optiko: le-ta pripoveduje o sebi, vendar na nek način nereflektirano, neprizadeto, tako da v bistvu pride do podvojitve. V klasični filozofiji je subjekt v samorefleksiji sam svoj objekt in tako dvoje v enem, v bistvu torej ENO. Tu pa samorefleksije ni, je le neprizadeta pripoved, večkrat se zdi, da se pripovedovalca samega njegova lastna usoda ne tiče kaj preveč. Ta popolna odsotnost volje do moči, s tem pa tudi volje do volje, je hkrati s shizoidnostjo tipična za t.i. proces »mehčanja subjekta«, v katerega je seveda vpeta tudi »mlada slovenska proza«. Zato lahko v njen kontekst vsaj pogojno vključimo tudi Kuščerja.

Drugi najznačilnejši predstavnik »mlade slovenske proze« je Franjo Frančič. Tako kot Blatnik tudi on uvaja popolnoma samosvoj topos in — kar je važnejše — popolnoma svoj diskurz. Predhodnikov Frančičeve delikventske literature najbrž ne gre iskati pri Slovencih (Rožanc, Dolenc, Zidar . . .), ampak specifično njegovega sveta mnogo značilneje uvaja sama vulgarna elokvenca, kjer mu utirajo pot Miller, Bukowski, pri nas Potokar itd. Sam topos je atmosfera Burgessovskega inteligentnega, a popolnoma dislociranega, amoralnega in sadišičnega mladinskega prestopnika. Značilnost te atmosfere je nek neobičajen realizem in — v zvezi s tem — stilistično sicer perfektni verizem.

Vse eruptivne značilnosti svoje kratke proze je Frančič izbral že v **Ego tripu** (1984), tako da se v **Ne-ju** (1986) — z manjšimi premetitvami — ponavlja. Predvsem v **Ego tripu** je posebnost drugo-osebni samogovor (ki je značilen še za nekatere predstavnike »mlade slovenske proze«). Tovrstni dolgi stavek se tako po zunanji kot tudi notranji formi bistveno loči od npr. Joyceovega. Medtem, ko gre tam za asociativni tok zavesti, gre pri Frančiču za intimni dialog. Ker se sodobni subjekt klasičnega intimnega samokoketiranja in samospogledovanja seveda sramuje, je oblika neprisiljeno neposredna, tj. drugoosebna; suflirati hoče neprizadetost, stvarnost, nepomembnost. Seveda je to le zvijača in v tem je čar te fikcije; jasno nam je, da je ta brezbržnost zgolj — če se izrazimo psihološko — obrambni mehanizem pred permanentno frustracijo subjekta v svetu, kjer so celo ideologije izgubile svojo notranjo moč in tako prenehale biti

svetilnik množicam ali posamezniku. (Ze pred ideologijo pa je seveda izgubila moč transcendenca.)

Tu bi veljalo dodati nekaj o ideološkosti. Frančičeva avtentična dikcija kljub banalnemu, prostaškemu besednjaku (ali pa ravno zaradi tega) formira nek močan, izrazit, avtonomen stil, ki ga bistveno loči od sorealističnih piscev. Pripovedovalčeva notranja optika je nepri-zadetost glede socialnega sveta. Bolj kot o realizmu bi tu lahko govorili o neke vrste objektivizmu. Vendar pa ustvarja ta proza žarišče, v katerega vnaša interpretacija še nek zunajtekstni odnos — namreč odnos do ideologije. Celotno Frančičevo pisanje (predvsem seveda v **Domovini, blede materi**) izraža na tej ravni interpretacije velik protest proti vsaki instituciji, proti Družbi torej kot instanci Drugega. Ta drugost je demonstrativno izpostavljena kot sovražno nasprotje monološkega, ogroženega, zatrtega, obtožujočega, ter v svojem svetu živečega vsakokratnega (anti)junaka Frančičevih zgodb. To je eden nihilističnih polov Frančičevega pisanja.

Drugi — navidezni, kot se bo pokazalo — pol Frančiča-negativca je stopnjevana spolnost kot že kar nekakšna telesna brezčutnost. Od-tod tudi prostodušna prostaškost opisa in imenovanja, izvirajoča ver-jetno iz te dematerializirajoče brezčutnosti, ki hlepi po nekakšni transc-edenci in iz tega stremljenja sadistično mrcvari premalo intenzivno telesnost. Od De Sada dalje poznamo vrsto teh Kierkegaardovskih Don Juanov (Miller, Bukowsky, Burgess, Frančič, v filmu Ferrari itd.).

Banalizacija je na nek način videz, ki ga ustvarja vsevprečnost in prepogostnost spolnega odnosa. Mimo tega nesorazmerja pa v ju-naku vedno tiči zatrta želja po pravi, polni, duševni ljubezni. Ta želja je sicer sramežljivo skrita pod krinko banalnosti, pa vendar je v galjotskem, skriminaliziranem Frančičevem svetu edina svetla — čeprav še tako medla — in s tem tudi odrešujoča točka. Odrešujoča za Frančiča kot pisatelja samega, saj bi se to pisanje sicer zadušilo v prekomerni črni, skrajno pesimistični banalnosti, razvratu (ki je tako brezoseben, da že ni več to) in kriminalu. Tako pa mu — ana-logno spodrsljaju pri Freudu — na nekem mestu vendarle uide: »...rad bi drugače, živel bi nekje, z nekom, ki ti je blizu, ne pred-stavljaš si še, kako je to, vse to je v nejasni megli, samo želje se zaveš.«

— — —

Istega leta kot Frančičev **Ego trip** izide tudi Morovičev tekst **Pri-ložnosti na ulici** (1984), ki je čez dve leti vključen v zbirko **Prosti tek** (1986).

Andrej Morovič je zanimiv izrastek mlade slovenske proze, ki ga poleg remčevskega neologiziranja odlikuje predvsem neka umir-jena hlastnost njegovega pisanja: vse je napisano v enem samem,

neprekinjenem mahu, vendar je ta zamah dolg, počasen kot npr. filmski počasni posnetek.

To nekoliko psihadelično pisanje je tematsko na videz sorodno Frančičevemu. Vendar le na videz. Medtem, ko gre pri Frančiču za nekakšno »estetsko neobčutljivost« (po drugi strani pa vendarle za močan sentiment!) lumpenproletarskega prestopnika, gre pri Moroviču za neke vrste hipija, intelektualističnega narkomana. Temu ustrežna je Morovičeva dikcija, ki je bliže kot verizmu hermetizmu. Gre za en sam, izredno močan, a upočasnjjen izliv, ki se artikulira v daljših ali krajših novelah. Kajti to so bolj novele, kot črtice. Manjka namreč poanta, in to ne le kot realizacija, temveč tudi kot prazno mesto.

V zvezi z Morovičevo pripovedno tehniko je zanimiva Zabelova in Debeljakova metafora fotoaparata. Še bolj upravičeno bi morda govorili o rentgenskem posnetku, o zamegljenem obrisu v trenutek zaustavljene podobe utripajočega življenja. Toda tudi to je le metafora — le ena od možnih seveda.

Strategije in taktike (1985) Igorja Zabela izhajajo iz modernistične stilne tradicije (Joyce, Proust), a jo seveda presegajo. Temeljna značilnost tega pisanja (ki se kaže v intelektualističnem stilu, v menjavi pripovedovalčeve optike, v razbitju pripovedne niti) je hermetičnost. Literatura je pri Zabelu radikalno avtonomna. Z elementi, ki jih na način nenavadne, zares hermetične in nedoumljive selekcije pobira iz realnosti, ustvarja fikcijo, ki ne pretendira na nobeno, tudi na višjo realnost ne, temveč zgolj ustvarja nekaj povsem nedoumljivega in — čeprav večkrat pisano kot notranji monolog — tudi tujega. Vsekakor gre za paradigmatško literaren in s tem tudi skrajnen, mejni tekst.

V tem vzdušju izpade značilna neobčutljivost »junakov« kot nekaj samo po sebi umevnega. To seveda ne spodbuja komunikacije z bralcem — vsaj ne komunikacije na klasični način. Vendar leže funkcije **Strategij in taktik** nekje drugje. Črtica **Pomen goloba L.** je na primer neke vrste transparentna (lahko tudi totalna) metafora. (Kaj natančno to pomeni, bom ekspliciral na koncu.) Tu pa se lahko poigramo in besedo »metafora« uporabimo v kontekstu, ki si jo danes najpogosteje prilašča — v kontekstu psihoanalize namreč. In najbrž bo to kar pravi kontekst, saj pomen goloba L. nikakor ni kjerkoli »nad«, kot smo za pomene običajno navajeni, ampak zgolj in samo »pod«, namreč v podzavesti oziroma v nezavednem. Če sta Joyce in Proust simulirala tok zavesti (in nezavedno tok nezavednega), Zabel zavestno simulira tok nezavednega. Sem je vstop seveda dovoljen le po-svečenim, zato je ta literatura pač tako hermetična.

Nedoločljivost in zrcaljenje po analogiji »neskončne interpretacije« (ki je merodajna tako za podzavest, kot za literaturo) v spremni besedi dobro zadeva Marko Juvan: »Tekst je neskončen, je dežela zrcal, ki odsevajo drugo drugega, pri tem pa ostaja neznano, kje je predmet.« Míse-en-abíme torej, razrešen svojega objekta podvajanja. Naj mimogrede omenimo, da temu dejstvu ustreza podoba sveta, katerega temelj je zrcalna podoba zrcala, torej neko prazno mesto. Ker že dve nasproti postavljeni zrcali producirata neskončno število míse-en-abímov, je seveda jasno, da je tudi teh praznih mest neskončno veliko. Značilnost, s katero Zabel prebija vsakršen tipično modernistični zaetek.

— — —

Z **Briljantino** (1985), predvsem pa z **Lasmi** (1987) se kljub dovolj močni generacijski določenosti »mlade slovenske proze« vanjo vključuje tudi Milan Kleč.

Sicer ne več najmlajši pesnik Milan Kleč je v osupljivo kratkem času, ne da bi se ponavljal, izdal osupljivo število kratkih črtic, zbranih v dve knjigi. Tisto, kar je bilo v **Briljantini** včasih še nespretno zakrito pod zaščitno znamko precej radikalne erotizacije, je prišlo v **Laseh** nepopačeno na plan. Na oblikovni ravni gre za besedno-do-besedno metaforično igro (ki jo sicer goji tudi Virk). Besede imajo svojo prvotno moč tvorjenja realnosti v smislu »in beseda je meso postala«, kjer torej ni več razcepljenosti med označevalcem, označencem in referentom, razcepljenosti, ki je seveda ti. Subjekt-Objekt Spaltung. Ta težnja, ki je hkrati tudi bistveno težnja poezije, je nekakšna nostalgija po predsubjektivni enotnosti zavesti in predmeta. V slovensko mlado prozo jo morda najradikalneje uvaja Kleč, pa tudi Blatnik, Virk, Žabot, Gačnikova in drugi.

V **Laseh** je — kot že rečeno — erotika močno reducirana, ali pa je sublimirana pod vplivom Poejevske pripovedne tradicije, le da se za razliko od Poeja spričo zmanjšane cenzure iz podzavesti v govorico vendarle prebije kak močnejše artikuliran erotični signal in daje Klečevemu pisanju lastnosti izvirnega, avtopoetičnega diskurza. Ta diskurz je proza, ki na vsakem koraku signalizira drugačnost fikcije od realnosti. Tako tudi nikdar ne zapade v popolno brezsmiselnost, ampak ustvarja prepričljivo domnevo o organiziranosti v smislu urejenosti nekega možnega, pa čeprav še tako fantastičnega in grotesknega sveta. Mimogrede naj omenimo tudi neko ornamentalno sorodnost s Kafko; tako, kot se je Kafka znal vživeti ne le v eksistenco žuželke, ampak npr. tudi nekega mostu, se Kleč lahko poistoveti s steno zapora.

— — —

Nek popolnoma nov, zares neprimerljiv in neposnemljiv ris je v »mlado slovensko prozo« zarezal Vlado Žabot z **Bukovsko materjo** (1986). Stilna značilnost tega pisanja je nekoliko arhaičen jezik z baročno ornamentiko, vendar obogaten z avtopoetično Žabotovsko morbidnostjo, ki se seveda popolnoma sklada z notranjo tematiko te proze. Verjetno tu ni moč prezreti ekspresionistične tradicije (ne le literarne, tudi likovne), predvsem pa je prisotna zatohla kufkofska atmosfera gradu (**Skrivnost grajske kapelice, Pešpot Fiale Kalmana, Iverje, Amulet z nekega temnega hodnika**). Osnovni ton daje seveda bukovje kot Žabotova paradigmatska metafora, ki se zakonito pojavlja skorajda v vseh tekstih. Beseda sama je dovolj kuriozna in morbidna, da ustreza vzdušju Žabotovega pisanja.

Žabotovo (gotovo hermetično) pisanje sicer kaže podobne lastnosti avtonomije in samozadostnosti, kot npr. Zabelovo, pa vendarle ponuja tudi pomenska mesta, na katera bi se utegnila opirati interpretacija. **Skrivnost grajske kapelice** nam npr. sugerira misel, da se mora človek risati z živo, vročo krvjo. Zaris tu funkcionira kot zarotitev; gre za simbol človeka samega oziroma njegove duše. V desakraliziranem svetu Žabot ponovno vzpostavlja sakralno žrtev in krvno daritev. Svetost fungira kot nedoumljiva skrivnost, cilj pa je ponovna oživitve človeka samega.

Dejstvo, da Žabotovo pisanje najbrž nima nobene realne reference, nas ne sme zavesti v zmoto, da nima tudi nobene teme. Nasprotno: temačno morbidno okolje ni alfa in omega tega pisanja. Iz Kufkovske atmosfere zdrsnje Žabot v samolastno fantastiko, kjer je edini identifikabilni element nerazdružljiv splet Erosa in Thanatosa. Pri tem ne gre za moralizatorsko razmerje. Smrt na videz sicer je kazen za erotiko, vendar manjka neka notranja utemeljitev, ki bi legalizirala to kavzalnost in jo zvedla na moralistični obrazec; smrt je pri Žabotu nujna, ne pa logična posledica ljubezni (ljubljenja). Ne gre za neko zunanjo zakonitost, pač pa za zakon notranjega, subjektivnega, enkratnega in neponovljivega (Žabotovega) sveta. Kar sugerira nič manj kot to, da je smrt zgolj osebna in nič drugega kot to.

Tako, kot je to za »mlado slovensko prozo« značilno, tudi pri Žabotu poante ni v nekem prikritem pomenu, ampak v razbitju horizonta pričakovanja. Paradoks in protislovje sta tako dva močna elementa Žabotove poetike; poleg svoje hermetične strukture ustrezata estetskimi kriterijem ravno spričo dejstva, da se popolnoma izneverita recipientovemu pričakovanju. Žabot ju kombinira (**Amulet iz nekega temnega hodnika**) z elementi grozljive in srhljive fantastike in tudi s tem ustvarja enkratno, avtopoetično diskurz.

V **Mariji Magdaleni** (1987) Lidije Gačnik gre za dejansko stopnjevanje krika (tu se popolnoma strinjam z recenzenti) v artikulirano pesem. Vprašanje, ki nas ob branju te knjige ves čas spremlja, je vprašanje meje med prozo in poezijo. Vsaj na prvi pogled bi namreč rekli, da gre za zelo hermetično (tu podobno Zabelovemu pisanju), stilno perfektno, stilizirano, poetično ritmizirano prozo, ki jo odlikuje tudi zelo lep jezik. V načinu pisanja gre tako verjetno za tisto tradicijo toka zavesti, ki se radikalizira v toku nezavednega pri Doris Lessingovi. Temeljna enota te dikcije je fantazma in fantazmagorija, zato je seveda jasno, da gre za asociativni tok (za kaj drugega pa naj bi šlo v sanjah?). Med posameznimi teksti ni enoznačne meje, temveč se isti elementi prepletajo v več tekstih. Tudi na tej ravni je sugerirana misel, da gre v Mariji Magdaleni za en sam, čeprav ne novit, ampak razdrobljen, multipliciran, shizoiden svet, urejen po čudni logiki prebliska, fantazmatskih pravil, zakonov igre in domišljije.

Kljub vsej tej dislociranosti pa ima **Marija Magdalena** svojo fokusno točko: prizadane nas namreč neka konsistentna podoba zagrenjenosti s smrtjo. Smrt, ki se skozi fantazme trmasto ponavlja v vseh zgodbah, je stopnjevana do fantazmagorične parabole v zadnjem tekstu (**Kabaret**). In hkrati je tudi nevalgična točka, ki tej literaturi preprečuje popolno samonanašanje, saj jo bistveno zaznamuje (in morda tudi inspirira) kot nekaj, kar je izven nje.

Po drugi strani pa fatalna smrt v svojih tisočeri podobah tudi že simbolizira precej shizoidno podobo subjekta, ki je na ta način bistveno načet, omehčan. Ni občuten kot temelj, pod-met, ampak gre za nekakšno frfotajoče prepletanje obrazov, ptičev, mask, fantazem. Meja med temi podobami se zabrisuje, hkrati pa seveda tako izginja meja med subjektom in objektom. Kljub navidezni močni modernistični tradiciji se Gačnikova torej nedvomno umešča v »mlado slovensko prozo«.

— — —

Jani Virk v **Preskoku** (1987) zopet na svoj, avtopoetičen način, povzema tendence cele generacije (če o kakšnih tendencah sploh lahko govorimo). Po načinu pisanje je podoben Kleču, delno tudi Blatniku, le da je delež fantastike v primeri s tem zadnjim pri Virku večji. Prav tako njegov vzornik ni Borges, pač pa Kafka in morda tudi E. A. Poe. Tako kot pri Žabotu gre tudi tu na videz za preplet Erosa in Thanatosa, vendar razmerje ni uravnoteženo. Ljubezen in smrt nista v kavzalnem odnosu, niti nista enakovredno obravnavana. Medtem ko je ljubezen sicer res tisti svetli pol Virkovega pisanja, pa je njegova dejanska fascinacija smrt. Nedoumljiva (Žabot), brezosebna (Frančič), prežeča (Gačnikova), tragična (Blatnik) smrt je pri Virku strašna smrt, ki po Heideggerju sicer zares šele utemeljuje tu-bit, življenje, ki pa ga hkrati in predvsem niči. Fascinacije Virkove smrti je tako

fascinacija tega niča, ki morda še najbolj spominja na Hribarjevo grozo zgolj niča.

Seveda je v tej grozi nemogoče vztrajati brez zasilnega izhoda. Ker je Bog mrtev, neka pozitivna teologija danes ni več mogoča. Pač pa Virk s svojo fikcijo vendarle sugerira nekakšno sled transcendence, kot neke vrste nejasen spomin, ki nima v sebi sicer ničesar diskurzivnega, vendar kot — čeprav še tako medel — žarek svetlobe prežene trdo temo niča.

Druga bistvena značilnost te proze je tema labirinta. Eksplicirana je v **Rošlinu in Verjanku**, implicirana pa v tekstu **Na sledi oltarju**. Detektiv sledi nitim mreže, ki jo sproti spleta in tako vedno bolj spoznava, da se vse poti med seboj prepletajo. Na koncu svoje poti odkrije, da je on sam na mestu izginulega oltarja. Ta situacija sugerira dvoje: prvič, da je subjekt vedno, kjerkoli se nahaja, v središču labirinta. Izhoda ni, prav tako ni vhoda. Svet je labirint posebne vrste, ne več labirint v klasičnem pomenu, temveč mreža, rizom. In drugič: tisto sveto mesto (izpraznjene transcendence seveda), na katerega meri Virkova metafora, je — to je menda dovolj neposredno pokazano — človek sam. Človek kot človek je torej oltar, posvečeno mesto, ki je bilo (pred davnimi časi) ukradeno, torej izpraznjeno. Človek kot človek, torej ne kot ideja, kot volja do moči oziroma volja do volje, pa je seveda tisti »omehčani« subjekt, o katerem tu ves čas govorimo.

— — —

Bistvena oblikovna posebnost »mlade slovenske proze« je v tem, da se formira pretežno kot kratka proza. Na koncu bom to empirično dejstvo skušal tudi logično eksplicirati. Pred tem se moram tu seveda opredeliti še do daljših proznih tekstov te generacije. Najprej naj omenim oba Lainščkova romana: **Peronarje** (1982) in **Razo** (1986). Čeprav gre za avtorja, ki se s svojo kratko prozo nekako umešča v topos, ki ga tu skušam razmejiti, pa se mi vendar zdi, da gre v obeh — sicer odličnih — romanih za kontekst nekoliko starejše generacije piscev. To velja v enaki meri za **Peronarje**, kot tudi za **Razo** (ki močno spominja na Jančarjevega **Galjota**).

Za našo temo sta relevantnejši dve deli: Frančičev kratki roman **Domovina, bleda mati** (1986) in Blatnikove **Plamenice in solze** (1987). Na tem mestu seveda ne bo mogoče osvetliti vseh problemov, ki jih vnaša v našo interpretacijo romaneskna forma, zato se bom omejil na tiste vidike, ki osvetljujejo že začrtano tematiko.

Frančič, ki v svojem simpatičnem nihilizmu nekoliko spominja na Vitomila Zupana, je z **Domovino, blede materjo** ustvaril enega ključnih tekstov te generacije. Bistvene poteze tega pisanja smo eksplicirali že ob analizi Frančičeve kratke proze. Če na kratko ponovimo, naj

povemo, da Frančič ne nastopa v imenu nobene ideologije, temveč zgolj dokumentira neko dejansko stanje. Če to stanje zajamemo v diskurzivno mišljenje, ima seveda družbeno-kritičen naboj. Vendar je ob tem naboju močno prisotna tudi fascinacija smrti in samomora, ki sta dejanski temi Frančičevega romana. Frančiču je vseeno, kateri in kakšen ideološki aparat povzroča zlo. Gre mu za to, da to zlo in njegove posledice deklasira v imenu nekega novega razumevanja človeka.

Podoben metatekstualni učinek doseže s popolnoma drugačnimi sredstvi Blatnik v **Plamenicah in solzah** (1987), ki se bo v marsičem izkazalo kot prelomno delo. Repertoar njegovih stilnih prijemov je demonstrativno postmodernističen: metafikcija, citat, imitacija učbenika, opombe, prepletanje žanrov itd. Vendar to ni več samonamenska igra, ampak ima nek smisel. Blatniku gre — tako kot njegovemu junaku Konstantinu Wojnovskemu — zares, za smisel, za ponovno osmislitev pravzaprav. Eksplicacija te ideje se seveda — značilno! — ves čas vrti okoli želje. Tiranija Oblasti je radikalizirana do kraja; s tem, da ukinja željo oziroma njeno izpolnitev, Nova inkvizicija poleg zavednega tiranizira, kontrolira in usmerja tudi nezavedno. Sled metafizičnega romanesknega junaka — tu je namreč vendarle moč govoriti o romanu — v Konstantinu kljub vsemu obstaja. Ima namreč idejo, le da se njena resnica ne izkaže več kot volja do moči, ampak kot ideja nekakšne transcendence, ne kot ideja večnega postajanja, ampak večnega mirovanja, biti, ne kot ideja večne želje, temveč izpolnitve želje. Metafizična struktura je torej nekakšna podlaga nemetafizični vlogi glavnega junaka. S tem se umešča Blatnik v okviru tiste **Verwindung**, ki jo po Heideggru povzema Vattimo kot osnovo eksplicacije postmoderne dobe.

Bistvena kvaliteta te knjige, ki ji dodatno zagotavlja briljantnost — pa je tudi neprisiljenost, s katero uspeva Blatniku vse to predstaviti. »Resnost« teme Blatnika ne zavezuje k psihologistični tehniki pisanja. To kaže na nek nov odnos do literature, hkrati pa seveda na njeno novo umestitev v svetu. Kakšna je ta njena nova vloga, je seveda izven dometa te razprave.

— — —

Rošlin in Verjanko (1987) je torej, kot je implicitno razvidno iz dosedanje obravnave, nedvomen okvir »mlade slovenske proze«, kot jo obravnava pričujoči razmislek. V zborniku sodeluje večina avtorjev, ki jih je zajela tudi naša analiza, poleg tega pa še vrsta drugih, ki doslej še niso izdali samostojnega proznega dela v knjižni obliki. Med njimi velja kot najbolj avtopoetična omeniti predvsem Lelo B. Njatin in Franca Severja, ter delno tudi Igorja Bratoža. (Seveda pa je izven zbornika in tudi naše analize ostalo še nekaj dobrih prozaistov: Mart

Lenardič, Jan Zorec, Drago Košutnik itd. Posebno mesto pripada Boštjanu Seliškarku, ki pa zahteva samostojno analizo.

Zanimivo je, da marsikdo od uveljavljenih avtorjev ni našel pravega stika s predlogo. Razloge za to bom skušal pojasniti kasneje. To, kar nas najbolj zanima v tem trenutku, pa je vprašanje o tem, kakšno podobo nam ob analizi, ki smo jo že izvedli, ponuja zbornik **Rošlin in Verjanko**.

Prvi vtis je seveda ta, da je skupni imenovalac »mlade slovenske proze« vsekakor radikalna različnost. Elemente ludizma, kjer so sploh še prisotni (npr. pri Rozmanu) občutimo kot anahronizem. Močna je linija, ki jo je fascinirala in inspirirala zlasti ameriška metafizična proza in seveda Borges (Lainšček, Vincetič, Bratož, delno tudi Blatnik). Posebno skupino najbrž tvori tudi — lahko bi rekli — veristična usmerjenost, ki ji osnovni ton daje Frančič (sem bi sodil še Lutman, delno Sever in pogojno Dimova). Najznačilnejši pa je seveda delež ti. avtopoetik (Blatnik, Frančič, Lela B. Njatin, delno Šaverjeva, katere **Lov na metulje** — podobno kot Lainščkova romana ne sodi v »mlado slovensko prozo«, Gačnikova, Zabel, Žabot, Kleč, Morovič, Kuščer).

Seveda je vsaka takšna razdelitev precej poljubna. Pisce bi lahko razdelili tudi drugače, na primer glede njihovega odnosa do sveta. Skupina avtorjev (npr. Blatnik, Virk, Sever) daje tako slutiti, da dogodljivost ni vse, ampak da je še nekaj »nad« vsem tem. Funkcijo kazanja tega »nad« ima lahko ravno poanta, ki daje zgodbi za nazaj nek »višji« smisel. Potem bi lahko govorili o shizofreničnem odnosu do sveta (Gačnikova, Kuščer) itd. Vendar to verjetno ne bi pripeljalo do tistega minimalnega skupnega imenovalca, ki si ga ne le želimo, ampak ki je tudi nujno potreben, če sploh hočemo govoriti o nečem takem, kot je »mlada slovenska proza«. Zadevo je torej treba zgrabiti z druge strani.

Sinteza

1. Kot izhodiščni podatek se mi ponuja dejstvo, da v zborniku **Rošlin in Verjanko** številni avtorji niso sledili predlogi. V zvezi s tem je možna dvojna interpretacija. Prvič: da je umetnost seveda stvar inspiracije, da umetniška intenca ni predvidljiva in vodljiva, da umetniki torej — preprosto povedano — ne morejo ustvarjati na ukaz. To je paradigmatsko dejstvo, ki se tiče bistva umetnosti kot take in za našo razpravo ni posebno pomembno.

In drugič: predlagano temo lahko seveda razumemo tudi kot temo očetomora (Rošlin je sicer zgolj Verjankov oči, vendar najbrž kar ustreza pogojem simbolnega očeta). Iz tega bi sledilo, da se tistim, ki niso našli stika, tema enostavno ni zdela merodajna. Oziroma, če povemo v popularnejših izrazih: (simbolni) umor očeta tej gene-

raciji ni (več) potreben. To se na nek način kaže tudi tam, kjer je fabula vendarle povezana s predlogo. Zabel se npr. raje nasloni na Kersnika, sploh pa je totalna metafora polje, ki je precej neobremenjeno s takimi mehanizmi zgodovine, kot je očetomor. Virk izvirno prevzame predlogo, a se očetomoru galantno izogne s spremembo scenarija. Če ta interpretacija drži, potegne za seboj seveda daljnosežne posledice, v vsakem primeru pa problematizacijo subjekta in njegove subjektivitete.

Danes je veliko govora o koncu subjekta. Vendar je to zaenkrat mnogo bolj želja, kot realnost. Želja pa — kot vemo — bistveno karakterizira ravno subjekt. Za navidezno sofistiko tega kroga se skriva neko globlje dejstvo, ki ga umetnost prezre, in lahko bi celo rekli, da je ravno v tem prezrtju njena poglavitna vloga. Taka umetnost seveda ruši našo predstavo o umetnosti kot odrazu sveta, in to ne le na neki banalni, socialno-zgodovinski, ampak tudi na globlji, duhovno-zgodovinski ravni. Ravno v tem je najbrž refleks postmoderne dehistorizacije. Na ravni subjekta pomeni to seveda odpoved subjektu zgodovine, tj. subjektu prevladovanja, premagovanja, razvoja, inovacije, kar je vse le modus volje do moči.

Na Slovenskem se je že Pirjevec v imenu neke nove umetniške, pa tudi eksistencialne vizije odrekel subjektu kot nosilcu volje do moči. Kaj od subjekta po vsem tem ostane, ni povsem jasno. Jasno pa je, da se ne izniči, ampak da nas še naprej opredeljuje. To je verjetno tisto, kar je hotel povedati Heidegger, ko je pojem »Überwindung der Metaphysik« zamenjal s sintagmo »Verwindung der Metaphysik«. Mehčanje subjekta torej ne moremo razumeti kot njegovo izničenje, temveč prej kot razpad na koščke, ki jih ne povezuje več kohezivna volja do moči. (Teoretski model takega subjekta sta predstavila Deleuze in Guattari; za literaturo ga je udejanil Luke Rhinehardt v **Možu na kocki**). S tem v zvezi je mogoče tudi pojasniti dejstvo, da se mlada slovenska proza izpoveduje predvsem v obliki črtice in kratke pripovedi. V tem vidim refleks sodobnega subjekta in subjektivitete v njegovi radikalni podobi na tisoče Jazov razcepljenega shizofrenika. V tem kontekstu je tudi pojasnljiva mnogoličnost smrti v tekstih »mlade slovenske proze«. Ker je odsotna vsaka ideologija, odpove tudi črno-bela optika prave in neprave smrti in je odprta pot razumevanju smrti kot smrti, torej ne kot nečesa herojskega ali strahopetnega, pač pa kot nečesa grozljivega (Virk), pretresljivega (Blatnik), nedoumljivega (Žabot), intimno in individualno strastnega (Lela B. Njatin). Ob vsem tem naj le še omenim, da je treba to razcepljenost subjekta razumeti tudi onstran kliničnega pomena shizofrenije, v kontekstu torej, ki ga sugerira sodobna teorija ornamenta, parcialnosti in totalitet.

2. Kaj vse se skriva za parabolo labirinta, na tem prostorsko omejenem mestu ni mogoče natanko pojasniti. Res je, da so domneve raz-

lične. Vendar gre verjetno za strukturo sveta, pri čemer izhajam iz v filozofiji refleksiranega dejstva, da zunanji svet kot percepcija zgolj odraža notranjo strukturo zavesti. To potegne s seboj za interpretacijo produktivne posledice. Že Poejevo in Joyceovo percepcijo bi lahko marsikje zvedli na metaforo labirinta. Še bolj to velja za Kafko (grad, sodnijski prostori, katedrala itd.). Eksplicitna in odlikovana tema pa je labirint postal v postmodernizmu, predvsem z Borgesom (pa tudi z Ecom). Nikakor ni naključje, da se tudi v »mladi slovenski prozi« labirint pokaže kot metafora podobe sveta.

Svojo eksplikacijo bom skrajšal z Ecovo razlago labirinta. Obstajajo trije tipi labirinta: labirint zavitih hodnikov (palača v Knososu oziroma v raztegnjeni obliki Ariadnina nit), labirint slepih hodnikov z eno samo pravo potjo (verjetno Heideggrova metafizika, v raztegnjeni obliki drevo) in labirint neskončnih povezav ter dislociranega centra: mreža, rizom (verjetno postmoderna doba, raztegnjene oblike nima). Analiza ne le Virkovih (**Na sledi oltarju, Rošlin in Verjanko**), ampak tudi drugih tekstov pokaže, da je njihova »podoba sveta« (termin je seveda rabljen pogojno) paralelna strukturi tega tretjega labirinta. Naj podpremo to trditev s poljubnim konkretnim primerom, denimo z Zabelovim. Nek izsek predstavlja transparentno oziroma totalno metaforo. To je seveda možno le na podlagi nove definicije totalitete, ki predstavlja multiple totalitete. Ni torej ene, globalne totalitete, ampak so zgolj lokalne (ki jih na fenomenalni ravni predstavljajo avtopoetike in avtonoetike). Kajti totalna metafota ne kaže — in tudi ne pretendira — na celoto sveta, ampak — če parafraziramo Wittgensteina — zgolj na celoto svojega sveta. S tem smo seveda postavljene pred fenomenologijo lokalnosti, pluralnosti, multidimenzionalnosti, megaedra in — če hočete — rizoma. Danes smo pač prišli do spoznanja, da se lahko opiramo le na takšno nestabilno strukturo, kot je nek rizom.

Na formalni ravni tekstov »mlade slovenske proze« temu dejstvu ustreza struktura in funkcija kratke proze. Da je enako tudi na ostalih ravneh, je — mislim — pokazala analiza. V tej in takšni strukturi bi bilo potemtakem možno videti tisti najmanjši skupni imenovalec »mlade slovenske proze« (verjetno pa tudi poezije oziroma literature nasploh), ki ga je v uvodnih stavkih **Marije Magdalene** Lidija Gačnik takole posrečeno izrazila: »Krogli se vse bolj razmikajo, središčnih besed ni več. Vse je razpršeno v utripajoče točke glasov.«

3. Kako naglo se je v štirih letih (med dvema zbornikoma) spremenila podoba »mlade slovenske proze«, je — mislim — vsakomur očitno. Kako počasi pa se menjajo pogledi nanjo, naj nam ilustrira primer Silvije Borovnik, ki je še leta 1985 v *Sodobnosti* mnenja, da je odločilna in zanimiva značilnost mlade proze to, da tradicijo na vsakem koraku negira. Danes je menda jasno, da tradicija mlade proze

ne obremenjuje v kakšnem posebno zavezujočem smislu, še najmanj seveda v odklonilnem. Če že kaj, potem bi lahko rekli, da je njen odnos do tradicije prej afirmativen, saj jo kreativno vključuje v svoje tekste. Tak odnos do tradicije je v marsičem podoben odnosu, ki ga je ekspliciral Heidegger s svojo postmetafizično mislijo do metafizike in kar je v našem času natančno analiziral znani italijanski teoretik postmoderne, Gianni Vattimo. Metafizika ni nekaj, kar bi lahko odložili kot neko mnenje. Prav tako ne kot doktrino, ki ji ne verjamemo več. Je nekaj, kar ostaja v nas kot sled bolezni, ali kot bolečina, kateri se vdaja, in kar označuje Heideggerjev termin **Verwindung** (ki poleg premagovanja sugerira predvsem pomen prebolevanja, sledu, spomina). Ni torej **Überwindung**, temveč **Verwindung**. Tudi za »mlado slovensko prozo« bi lahko rekli, da ne premaguje, temveč preboleva transcendenco, imanenco, globlje bistvo. V njej so ta transcendenca, imanenca in globlje bistvo še vedno prisotni — kot sled, spomin, nostalgija, vsekakor pa vsaj kot aluzija smisla.

Jani Virk

V novi paradigmi več delov ali celota?

*»Was mich nicht umbringt,
macht mich stark.«*

F. Nietzsche

Pređen zdrsnemo v smešno prepričljivost takšne ali drugačne zmote, bi rad opozoril, da ta esej ni in noče biti pretenciozen futurološki tekst, pa tudi ne vztraja pri krčeviti obrambi svoje objektivnosti. Stvari, o katerih tu govorim, sem hotel narediti objektivne le do tiste razvidnosti, ki omogoča sprejem, komunikacijo in polemiko. Če se motim, točneje rečeno, kjer se motim, mi k vztrajnosti pomaga prepričanje, da nisem edini, ki to počnem.

Ze načelno je problematično govoriti o kakršnikoli prihodnosti, saj zgodovina enostavno ne dopušča evidence, iz katere bi lahko razbrali zanesljivo kontinuiteto določene smeri, v kateri bi tičala garancija za njeno nadaljevanje. O prihodnosti obstajata dve splošni mnenji, ki v veliki meri izražata psihološko naravnanoost svojih zagovornikov: Katastrofisti oziroma pesimisti so, ne brez razlogov, prepričani, da bo svet tako ali tako kmalu ostal brez človeka. Lévi Strauss v svoji knjigi **Žalostni tropi** preprosto pravi, da se je svet začel brez človeka in da se bo tak tudi končal. Tudi v literaturi kar mrgoli primerov, kjer se pojavlja človek brez prihodnosti, kjer človek izginja s sveta. Dober primer je Enzensbergerjeva pesem »Avtomat« iz zbirke **Furija izginevanja** (*Die Furie des Verschwindens*, 1980). Prikazuje človeka, ki vleče iz avtomata (recimo da je ta metafora za zgodovino in civilizacijo) različne stvari, ki ga na koncu pokopljejo. Zadnji verzi te pesmi se v prostem prevodu berejo takole: »Izginil je/ vse skupaj je bil le trenutek/ vse skupaj je bila le vrsta sreče./ Izginil je/ pod tem kar je izvlekel/ leži zdaj pokopan.«

Optimistov je vsaj na področju kulture vedno manj. Prepričani so, da se bo človek razvijal naprej. Poseben primer tega optimizma je bil v prvi polovici dvajsetega stoletja Pierre Teilhard de Chardin, ki je krivuljo človeškega razvoja zarisoval na podlagi smisla in hkrati z

njenim koncem predvideval njen najvišji dobitek. Vsaj pogojno optimistična je tudi ena izmed bolj provokativnih knjig osemdesetih let, knjiga Fritjofa Capre **The turning Point** (1982). Pri nas je sprožila strastne polemike o kompetentnosti izvajanj tega fizika in misleca, ki nas seznanja z domnevo, da se pripravlja čas preobrata, ki bo spremenil človeško vrednotenje, mišljenje in opažanje.

Kakorkoli že, prihodnost je odprta, in kdo bi vedel, kdaj in kako se bo zaprla. Zato bom svoj pogled usmeril predvsem v preteklost, z željo seveda, da to, o čemer bom govoril, ni brez določenega aktualnega naboja za sedanost in potencialno prihodnost.

Menim, da se skozi človeško optiko stvari kažejo smiselne le, če ima posameznik antropološki status, v mejah katerega se potrjuje nekakšna neizbrisljiva identiteta. To mnenje ima seveda precej pristašev in najbrž nič manj nasprotnikov. Kasneje bom skušal prikazati, kako se uveljavlja pri dveh filozofih devetnajstega stoletja Kierkegaardu in Nietzscheju kot eminentnih predstavnikov individualnosti in subjektivnega mišljenja, in pa v dveh literarnih delih, ki sta na podlagi ezoteričnega mita o svetem gralu nastala v srednjem veku (Wolfram von Eschenbach: **Parzival**) in v osemdesetih letih tega stoletja (Tankred Dorst: **Merlin**, 1981). Gibalo teh štirih »slik sveta« je posameznik, ki vzpostavlja svojo usodo kot bistveni moment smisla. Če verjamemo Unamunu, da ponavljanje neke misli pomeni to, da nikoli ni bila resnično zavrnjena, potem pojavljanje in ponavljanje literarnih in diskurzivnih tekstov o posamezniku in njegovi usodi dokazuje, da je tema še vedno v »duhu časa«. Ne smemo spregledati dejstva, da zgodovinski kontekst lahko spreminja posamezne pojme in težko bi zanimali, da so ideje in kategorije vezane na kontekst, v katerem so nastale. Pa vendar lahko tvegamo nekaj ahistoričnih primerjav, brez posebnega strahu, da bi s tem povzročili pojmovni kaos. Glavna tema indijske himne o biti in niču, ki je nastale nekaj stoletij pred Heideggrovo filozofijo, je z njo v nenavadno tesnem korelativnem razmerju. Podobno velja za Platonovo govorjenje o tem, da obrtnik govori le o stvareh, ki jih pozna in lahko imenuje in Wittgensteinov izrek po dvajsetih in več stoletjih o mejah jezika in s tem posameznikovega sveta. Ali za mit indijskega plemena Modoc (**How Death Came to the World**) in mit iz kronološko in geografsko oddaljene kulture, mit o Orfeju in Evridiki. Še enkrat poudarjam, da obstajajo določene specifične konotacije, ki pa ne zanihajo čez nek evidenten pojmovni okvir. Če ne drugega, mi priročna poteza strukturalizma, Lévi-Straussov »oddaljeni pogled« dovoljuje, da vztrajam pri zastavljeni nameri.

Preden bom podrobneje govoril o posamezniku, njegovem mišljenju ali usodi, bi rad omenil nekatere sintagme, ki karakterizirajo »duh časa« in v katerih se pojavlja izraz shizofrenija, recimo shizofrenija kapitalizma, shizofrenija kozmopolitizma, shizofren čas, shizofren člo-

vek. Skoraj bi sklepal, da predikat shizofren danes precej natančno izraža modus človekove realnosti in da njegov ozek klinični pomen ne bi smel biti razlog, da ga ne bi uporabljali kot primeren terminus technicus za določeno stanje človeka, videno skozi optiko filozofije oziroma antropologije. Nek švedski psihiater, ki ga omenja Lévi-Strauss v **Oddaljenem pogledu**, meni, da gre pri shizofreniku za izkušnjo »o sebi kot o svetu«. Navedel bom primer španskega pesnika, Nobelovega nagrajenca za književnost Jimenez, ki je na začetku 20. stoletja v poeziji plasiral predstavo »o sebi kot o svetu«. Mislim, da ni potrebno poudariti, da z vidika klinične psihiatrije Jimenez gotovo ni bil shizofrenik. Modalna realnost, ki jo prinaša njegova pesem »Dobro vem«, je odličen prikaz afirmacije subjektivistične fenomenologije. Najbolj bo to pokazala kar pesem sama: »Dobro vem, da sem deblo/drevesa večnosti./ Dobro vem, da zvezde/ s svojo krvjo pojim./ Da so moji ptiči/ vsi moji svetli sni.../ Dobro vem, da se bo takrat,/ ko me sekira smrti poseka,/ zrušil nebesni obok.« Vemo, da se s posameznikovo smrtjo v objektivni stvarnosti nebesni obok ne zruši. Mislim, da ima takšna subjektivistična fenomenologija čvrste nastavke pri Kierkegaardu in Nietzscheju, v zabrisani obliki seveda še mnogo prej in najbrž takšna fenomenologija še danes konstituira subjektivnost. Še bolj očiten dokaz za razcepljenost subjekta lahko najdemo v pesmi »Gozd večnosti«, kjer Jimenez pravi: »Pet nas bo, vsi bomo enaki...« Če prav razumem, je izkušnja »o sebi kot o svetu« tudi v neposredni bližini tega, kar sta skušala poudariti Kierkegaard in Nietzsche in kar je lastnost subjektivno naravnane zavesti, ki predeluje fenomene skozi individualni filter, s tem pa se oddaljuje od objektivne »slike sveta«, ki nedvomno obstaja. Morda je celo vsaka individualna in s tem seveda tudi umetniška optika odklon, ki ne more uiti shizofreniji, ampak jo s tem odklonom celo konstituira. Miselna »herezija« vzpostavlja dvojnost konvencionalnega in individualnega sveta, umetniška predelava z vzpostavitvijo fikcionalne slike ustvarja aporijo, ki je nerešljiva, vendar pa v določenem smislu edina rešitev. Kasneje bom poskusil na primeru Wolfram von Eschenbacha pokazati na to, kako je že v srednjem veku z vzpostavitvijo fiktivnega pripovedovalca prišlo do cepitve subjekta. Dokler še ni prepozno, bi rad poudaril, da sem prepričan, da je vzpostavitev omenjenega shizofrenega položaja, pa naj bo ta spontan ali fingiran, investicija, ki se bo mogoče nekoč v prihodnosti izkazala za odličen in nujen kapital. In to zato, ker ta »pozitivna shizofrena situacija« ohranja prožnost jezika, ki se upira terorju enopomenske besede in ohranja prostor za morebitno afirmacijo idej oziroma prakse, ki se bo mogoče pojavila za to, kot pravijo, krizo sveta. Nujnost pripravljenege slovarja Octavia Paz utemeljuje takole: »Drug jezik še ni drug svet, toda svet se ne bo spremenil, če ne bomo najprej spremenili jezika.« Pozitivna shizofrenija je lahko celo pribežališče, okop, ki nas varuje pred

popolno prevlado totalitarizmov (ta taktika do konca zasedenega prostora je seveda nekaj povsem drugega kot totalni svet mita, za katerega je veljalo, da je iniciacija teleološko podkrepjenega sveta) na področju socialnih struktur in privatnosti. Bolj nevarno je tisto, česar se je ustrašil C. Miłosz v eseju **Dežela Ulro**: »Če Swedenborgova odprava v globino besed tu pa tam spominja na blaznost, tako da ga je Jaspers prištel med tipične shizofrenike, bi lahko imeli izpeljavo veselja na logične operacije človeškega jezika pri Heglu za še bolj strupeno blaznost, ker je skrita pod krinko neoporečnega umovanja, kakor se to dogaja pri »hladnih« norcih, pri katerih je sistematično vse tako železno zlito, da ni niti razpokice«.

Pravijo, da je bil Kierkegaard reakcija na Hegla. Poglejmo zdaj torej resnično zgodbo o Kierkegaardu in opazujmo, kako se je na begu pred eno blaznostjo zatekel v drugo.

Kierkegaard najde večnost in išče Boga

V zgodovini filozofije je bilo malo mislecev, ki bi bili v spopadu z idejami večji teroristi, kot je bil Kierkegaard. Ta je v štiridesetih letih 19. stoletja zasul Dansko z neverjetno količino eksplozivnih tekstov, s katerimi je razstrelil racionalno konstrukcijo, ki jo je evropska filozofija od Descartesa do Hegla gladila in subvencionirala na zavidljivi intelektualni višini. Blakeov kozmološki mit, o katerem govori C. Miłosz v **Deželi Ulro**, nam bo pokazal, kaj je hotel Kierkegaard razstreliti in zakaj se je sploh pognal v avanturo terorizma. Pri Blakeu štiri mitične figure predstavljajo človeško družino, ki pa razpade zaradi Urizenove ošabnosti. Urizen predstavlja razum, ostale tri figure pa predstavljajo čustvenost (Luvah), domišljijo oziroma posameznika (Urthona) in telo (Tharmas). Ta razpad seveda prinaša zlo. Kierkegaardov napad na Heglovo filozofijo kot hegemonijo principa Logosa (če hočete: Urizena) je hotel preprečiti, da bi se posameznik neločljivo zlepil z idejo. To je bil pravzaprav le nujen povračilni udarec, saj je bila za Kierkegaarda Heglova misel, »da se intenzivnost svobodnega duha odloči za obliko splošnosti« smrtonosna v pravem pomenu besede. Če bi besede lahko ubijale, bi zakonitost splošnosti Kierkegaarda ubila že na tem svetu. Predvsem pa je splošnost nesprijemljiva v njegovi konceptiji projekta večni človek, ki je bil njegova temeljna, pravzaprav edina obsesija. Kierkegaard se je povsem jasno zavedal nečesa, kar danes dovolj popularno zastopa tretja dunajska šola psihoanalize, Franklova logoterapija, da namreč brez smisla ni pravega življenja. Takole pravi v svoji knjigi **Stadiji (stopnje) na življenjski poti**: »Čemu torej vse to? Zakaj to počnem? Ker ne morem drugače, to počnem zaradi ideje, zaradi smisla, kajti ne bi hotel živeti brez ideje, tega ne bi mogel zdržati, da naj moje življenje ne bi imelo nobenega

smisla«. Kierkegaard je hotel večnost (morda jo je dobil, kdo ve) ravno zaradi popolnoma jasne zavesti o lastni eksistenci, ki je nikakor ni hotel izgubiti. Zavedal se je, da izbris uniči realnost obstoja, kar so vedeli seveda že pred njim, pa tudi kasneje. Avguštinove **Izpovedi** nas poučijo, da v resnici biva samo to, »kar ostane nespremenljivo«. Unamuno, ki marsikaj dolguje Kierkegaardu, misli podobno: »Kar ni večno, tudi realno ni.« Tu pa se seveda zaplete. Človek hoče za ohranitev svoje identitete večnost, razum pa se mu v najboljšem primeru prizanesljivo, v najslabšem pa cynično, smeji. V kontekstu Heglove filozofije za Kierkegaardovo brezmejno hrepenenje ni bilo oporišča, zato se je vsedel za mizo, in jo, nesporno avtoriteto tistega časa, razstrelil. V tem razpršenem svetu idej in pojmov mu je ostal le cilj večnosti, ki pa ni oddajal pravih pozitivnih signalov. Zato je Kierkegaard sestavil lasten slovar, ki naj bi v svoji pojmovni mreži legaliziral večnost. Strah, obup, tesnoba, krivda, ljubezen, absurd so določali atmosfero, v kateri se je Kierkegaard s pomočjo paradoksa in vere v neprestanem, obsesivnem odločanju obračal stran od sveta in se približeval večnosti. V tej avanturi bi lahko prišel do cilja le po čudežu, in ker čudeže dela Bog, je Kierkegaard potreboval Boga.

Lasten slovar je seveda neločljivo povezan s subjektivnostjo. Kierkegaard je bil subjektivni mislec par excellence, zato si je zadal le eno samo nalogo, razumeti »samega sebe v eksistenci«. Človek je edina stvar na svetu, ki zasluži napor mišljenja, njegova resnica je kriterij resničnosti, njegova subjektivnost je, kot pravi Kierkegaard, resnica in resničnost. Je edini topos sveta, na katerem se stvari lahko pokažejo kot smiselne: »Posameznik je kategorija, skozi katero morajo iti, religiozno gledano, čas, zgodovina, človeški rod.« Ta odmik od objektivnega sveta, ki ga je, kot vemo iz njegove biografije, Kierkegaard tudi povsem konkretno živel, ustvarja aporijo, o kateri sem govoril že nekje prej. Kierkegaard se je odločil za poudarek na izkušnji »o sebi kot o svetu«. Skoraj bi tu spet lahko citiral tistega švedskega psihiatra, ki o tem pravi: »Zato je razumljivo, da se pri shizofreniku to, kar ostane od začetne patološke situacije, lahko kaže kot nihanje med dvema skrajnima občutkoma: o nepomembnosti jaza v razmerju do sveta in o njegovem pretiranem pomenu v razmerju do družbe; ta čustva pa se prelijejo v obsedenost od nič ali v megalomanijo.« Malenkostni zasuk in ublažitev avtoritarne sodbe, ki se ji psihiatrični servisi kar ne znajo odreči, bi lahko vzpodbudila sklep, da se Kierkegaardov odmik od objektivne realnosti in njenih relacij ujema z mislijo shizofrenika o nepomembnosti jaza v razmerju do sveta. Od tu je seveda le korak do preobrata, kjer nastopi nepomembnost sveta v razmerju do jaza in sočasno nastanek sveta v jazu. Človek, ki je zaprt v svojo subjektivnost, ki nosi v sebi cel svet, pa v določenih primerih ne potrebuje nikogar drugega.

V kontekstu svojega časa Kierkegaard vprašanja o subjektivnosti verjetno ni mogel zastaviti drugače, kot radikalno. Aporija med objektivnostjo in subjektivnostjo, ki je nastala z njim, je začrtala prostor, v katerega so hodili po material za svojo filozofijo vsi pomembni eksistencialisti. Kafka in Unamuno sta se hotela zaradi njega naučiti danščine. V mladih letih ga je Lukáčz strastno bral in se nanj opiral, Lacan ga je samo bral. Če ne drugega, bi nas danes ob prebiranju Kierkegaarda lahko zanimalo, kje je meja med subjektivnim in objektivnim svetom.

Nietzsche se ponavlja: več tisoč Nietzschejev

Ni naključje, da sta se Kierkegaard in Nietzsche pojavila v kontekstu devetnajstega stoletja. V tem času se je, kot navaja Ortega y Gasset v svojem eseju **Upor množic**, število Evropejcev povzpelo iz 180 na 460 milijonov. Ta vdor mas v evropsko civilizacijo je z vzporednim nastankom masovnih medijev in širše industrijske proizvodnje zagrozil, da se bo subjekt popolnoma izgubil, da se bo v novo nastalih razmerah razvedenel do splošnosti in izgubil svoje, že tako ali tako negotovo zarisane konture. Zato sta se oba bojevita luteranca distancirala od sveta in postavila na robu svoje subjektivnosti skoraj neprehodne barikade: čez Kierkegaardove se je lahko pretolkel Bog, čez Nietzschejeve nihče.

Verjetno ne bi bilo treba ponavljati, da je poleg Marxa in Freuda Nietzsche tretji German v tercetu (Francozi jim pravijo mojstri dvoma), ki je v veliki meri zgradil referenčno polje pojmov dvajsetega stoletja.

V **Volji do moči** (ne smemo pozabiti, da Nietzsche nikoli ni izdal kakšne knjige pod tem naslovom — tako so njegove tekste naslovili drugi) Nietzsche opozarja, da ni dejstev, ampak obstajajo le interpretacije. Resnica je zanj le neka vrsta zmote, vendar pa, zakaj se ne bi malo motili, se sprašuje. Resnico torej smemo iskati, vprašanje je le, kakšno. V **Somraku bogov** Nietzsche poudarja, da je to, kar je treba najprej dokazati, le malo vredno. Od tu je seveda le korak do ugotovitve, zapisane v **Ecce homo**, da so vzrok nihilizma prav razumske kategorije. Drugače rečeno: razumske kategorije prepletajo »sliko sveta« z občimi pojmi in kategorijami, ki so nihilistične v tem smislu, da zanikajo oziroma potiskajo osnovne človekove instinkte in njegovo subjektivnost zapirajo v »pojmovne mumije« (**Somrak bogov**). Za premagovanje tega nihilizma in tako za vzpostavitev osebnih kriterijev je Nietzsche po več tisoč straneh razporedil eksploziv, ki naj bi mu s subverzivno (pa v bistvu povsem legalno) akcijo pomagal razstreliti praktično ves dotedanji sistem vrednot in kriterijev. Že v

svojem zgodnjem delu **Rojstvo tragedije iz duha glasbe** se je v distinkciji apolitično-dionizično zavzel za dionizično in s tem v svojih kasnejših delih označeval gigantski napor posameznika, da bi kljub popolni prepuščenosti samemu sebi in (kot resignirano pravi nekje) smrti kot edini realnosti ušel svoji usodi. Najodličnejši primer takšnega posameznika je zanj umetnik, ki ceni videz bolj kot realnost. Ta je sicer tragičen, vendar ni pesimist, ker je pritrjevalec in dionistično pritrjuje vsemu, kar je vprašljivo in strašno. S svojo močjo opravi korekturo realnosti in ji zagotovi močnejšo existenco. Moč pritrjevanja konstituira posameznika, stopnjevanje občutka moči pa postane za Nietzscheja edini kriterij resničnosti. Edina antropološka kvaliteta postane stremljenje po moči. V Volji do moči najdemo dva stavka, ki povsem jasno subsumirata takšno razmišljanje in na ontološkem nivoju podpirata sintagmo protestantska etika:

»Imeti in želeti imeti več, z eno besedo rast, to je življenje samo«.

»Moramo hoteti več kot imamo, da bomo postali več«.

Po vsem tem ne smemo pozabiti na vprašanje, čemu vsa ta moč. Kaj naj bi človek z njo počel? Heidegger trdi, da je Nietzsche prvi mislec, ki je zastavil odločilno vprašanje: »Je človek kot človek s svojim dosedanjim bistvom pripravljen za prevzem gospostva na Zemlji?« V kontekstu Nietzschejeve filozofije se jasno kaže, da ne, nič manj razvidno pa ni, kakšen človek bo sposoben brez kakšne transcendentalne opore zagospodariti na Zemlji. Ta bo moral preskočiti dosedanjega človeka in bo Übermensch (nadčlovek). Silak kot bo, bo sposoben prevrednotiti vse vrednote, njegov akumulator bo volja do moči. In ker se je Nietzsche zavedal, da izbris, torej minljivost, ta projekt uničujeta oziroma mu jemljeta smisel, ga je podprl z večnim vračanjem enakega. Dovolj je, če ste gledali zadnji film W. Allena **Hannah in njene sestre**, da razumete, kaj pomeni večno vračanje enakega. Vse bo prišlo še enkrat nazaj, povsem isto, W. Allena bo preganjala ista tipično moška hipohondrija in tako dalje. Pri Nietzscheju je precej mest, kjer se pojavlja večno vračanje enakega, kjer propagira, da je treba živeti tako, da si bomo neštetokrat želeli živeti isto življenje. Zarathustra recimo uči, »da se vse stvari večno vračajo in mi z njimi in da smo bili že neskončnokrat tukaj, in z nami vse stvari«. Do sem sem hotel pripeljati Nietzscheja, pa nič dlje. Nietzsche se ponavlja, Nietzsche se je kot uresničenje svojega projekta že neštetokrat ponovil, ravno tolikokrat se bo še, navsezadnje pa je tudi v tem trenutku ponavlja v nešteto svetovih, ki so prav taki kot ta naš in vsak pri tem, ko reče ta naš, misli da je njegov edini. Pritrdili mi boste, da je to najlepši možni primer shizofrenije. Nietzsche je v svoji glavi ustvaril svet, iz katerega mu je uspelo izgnati vse, razen sebe. Nizkotno in po mojem tudi nepomembno bi bilo povezovati shizofrenijo, o kateri govorim, z dejstvom, da je Nietzsche zadnjih deset let svojega življenja

preživel po raznih klinikah za duševno bolne, ali v skrbstvu sorodnikov. Popolnoma ubog je bil. To sta dve različni stvari.

Preden se poslovimo od Nietzscheja, bi želel poudariti, da mi seveda ne gre za predstavitev njegove filozofije. To na tako skopem prostoru ni mogoče. Tako kot pri Kierkegaardu skušam tudi tu poudariti predvsem neko strašno željo subjekta po neizbrisljivi identiteti. Dejstvo je namreč, da se ti dve radikalno subjektivni filozofiji individualizma lahko plasirata povsem drugače in da sta seveda dovolj konvencionalni in realni, da s svojo vzpostavitvijo kvalitetnega človeka lahko dajeta žilavo podlago tako praktičnim gibanjem, kot je bil personalizem (Kierkegaard) ali sociološko tako poglobljenim analizam, kot je esej Ortege y Gasseta **Upor množic** (Nietzsche).

Iskanje Graala — od mita do resničnosti

Filozofska refleksija, čeprav izpisana z odličnim jezikom, ki se s svojim estetskim učinkom približuje literarnemu, seveda ni umetnost. Jaz pa bi želel podkrepiti prejšnje teze o aporiji ravno z dvema primeroma iz svetovne literature, saj se mi zdi, da je ravno afirmacija fikcije priča razdvojenosti, ki je imuna proti vsem alibijem. Najprej se bom lotil za Dantejem drugega mojstra srednjega veka Wolframa von Eschenbacha. Preden bom karkoli povedal o njegovem gigantskem delu **Perceval**,* se bom oprl na tekst Rainerja Warninga **Inscenirani diskurz** (Der inszenierte Diskurz, Funktionen des Fiktiven, München 1983) in iz njega pobral ravno toliko, kot potrebujem. Warning dokazuje, da je v dvorskem romanu (predvsem pri Chrétien de Troyesu in še bolj pri Wolframu) prišlo do izdeferenciacije fiktivnega pripovedovalca. Ta je fingiral svoje govorjenje, v resnici pa je pisal. Wolfram je celo tako krepko fingiral, da je v tekst, ki preveden v prozo prepíše več kot 400 strani, plasiral duhovito domislico, češ da sploh ne zna pisati. Ob vsem tem pa je treba predvsem poudariti, da fiktivni pripovedovalec pomaga vzpostaviti v literaturi prostor, kjer se ta, ki piše, pojavi kot subjekt (v skladu z etimologijo izraza: kot podlaga) igre vlog. Več kot to, da so tu po Warningu začetki romana kot »subjektivne epopeje« (Goethe), si za svojo linijo interpretacije res ne morem želeti.

V **Percevalu** se torej okrog leta 1200 pojavi suma duhovnega standarda, ki svoje impulze črpa iz ezoteričnih nauk, krščanske misli (ta je imela z bolj ali manj heretičnimi filozofijami Anselma Canterburyškega, Abälarda, Rogerja Bacona, Dunska Skotusa, pa tudi Tomaža Akvinskega, ki je človeku zaupal tako zelo, da mu je priznal zmožnost

* V izvirniku Parzival. V slovenščini skladno z etimologijo Perceval, torej tisti, ki prenikne v skrivnost doline.

spoznavanja, dovolj čvrst referenčni prostor, na katerem si je subjekt gradil samozavest), alkimije in astrologije. Pomembno je predvsem, da Wolfram na ravni fikcije uresniči svojo pesniško eksistenco, s katero se v veliki meri identificira in s tem projektom posreduje povsem osebno interpretacijo sveta. K fingiranju te fiktivne realnosti je bil prisiljen, ker je le z njo lahko prikril manko, ki je pustil vrzel v empirični evidenci sveta. Morda je W. Iser to povedal bolj razumljivo: »Predstavljen svet v romanu postane medij, ki odkriva, kar je ostalo v empiričnem svetu skrito«. Zdaj nismo več daleč od dejstva, da je »osnovni modus fikcije podvojitve«, pa tudi od tega ne, kar želim na primeru **Perceval** še posebno poudariti: svet se je začel iz objektivne sfere vedno bolj pretakati v posameznikovo glavo, nasprotje, ki je nastalo, je postajalo vedno bolj nezdržljivo in prišlo je celo do popolne osamitve tega, kar z naslovom tretjega dela Canettijevega romana »Slepitev« povsem točno lahko poimenujemo svet v glavi.

Sama vsebina Wolframovega **Percevala** je variacija srednjeveškega mita o vitezh okrogle mize, kralju Arturju in legende o svetem graalu. Vemo, kaj pomeni krog v kontekstu krščanske simbolike: je simbol večnosti in neskončne eksistence. Graal naj bi predstavil nekakšen kamen življenja, ki zagotavlja nesmrtnost. Pri Wolframu je to drag kamen, ki se je pri Luciferjevem padcu odkotalil z njegove krone, pogosto tudi lahko preberemo (recimo pri Wagnerju), da je to skodelica, v katero je Jožef iz Arimateje lovil kri, ki je tekla iz Kristusovih ran na križu. Iz etimologij izraza lahko sklepamo, da je graal predmet, ki je prišel z neba in vzpodbuja mistične zmožnosti. Najbrž ne potrebujemo preveč domišljije, da bi lahko sklepali, simbol česa je graal za psihoanalitike, ko recimo že vemo, da so krvaveče sulice v mitu faličen simbol. Kakorkoli že, Wolframov **Perceval** je nekakšen razvojni roman, v katerem se junak iz omenjenega horizonta (samoten kraj, kjer v popolnem nepoznavanju realnega sveta, vendar srečen, živi z mamo) prebije v svet, ki je poln naporov, bojov in iskanja. V tej pustolovščini zanika oziroma vsaj dvomi v Boga, vendar pa hoče s svojo lastno eksistenco potolči vse ovire, ki peljejo do graala. Vztrajnost in obsesija ga na koncu (treba je priznati, da s pomočjo božje navigacije) pripeljeta do graala. Zdaj je srečen in v skladu s simboli, večni. Ta srečni konec brez začetnega dvoma sploh ne bi bil mogoč. Wolfram je moral svoj dvom sublimirati v zgodbo o **Percevalu**, da je lahko pokazal na nekaj, kar je manjkalo v registru trdne evidence. Fikcija je v realnost pritihtapila aporijo, ki pa jo je božja intervencija še lahko zgladila.

Ostane nam le še to, da ugibamo, kako bi se takšna zgodba končala danes. Še bolj primerno pa bo, da si pomagamo z nekom, ki je z uporabo iste mitologije to že povsem konkretno nardil. V mislih imam

dobrih 360 strani dolgo dramo Tankreda Dorsta **Merlin** (1981). Verjeme mi, da gre za avtorja, ki ga bodo kmalu šteli med klasike nemške drame 20. stoletja. Kakorkoli že, Merlin je čarovnik, nekakšen nasprotni pol hudiču in rezervni Bog. Dorst nima niti najmanjšega namena, da bi se norčeval iz mita. V nekem prizoru to skuša narediti nek gledalec predstave (saj poznamo to dvojno kodiranje igre v igri), ki ne verjame, da se nihče ne sme vsesti na določen stol za mizo kralja Arturja. Pride na oder, demonstrativno se vsede nanj in: zgori. Merlin (torej rezervni Bog) pravzaprav ustvari harmoničen svet vitezov okrogle mize in kralja Arturja in v dialogu s hudičem izrecno pove, da Perceval zaposluje njegovo fantazijo in celo to, da dela na njem kot na kakšni figuri romana. Preveč namigov je v samem delu, da bi ne bilo povsem jasno, da hoče Merlin v stalnem nasprotju s hudičem vpeljati v svet kaosa in, kot lahko nekje preberemo, človekove smrtnosti, smisel, red in nekakšne pozitivne vrednote. To mu ne uspe, z Arturjem lahko proti koncu ugotovita le, da svet, ki sta ga podpirala, ne fascinira nikogar več. Hudič je upravičeno zadovoljen, Merlinu napove, da bodo ljudje s teorijami, ki bodo napovedovale odrešitev, pripeljali ljudi naravnost v pekel. Merlinu so izkušnje dokazovale, da bo najbrž res tako, zato resignirano sklene, da noče imeti več opravka s človeško zgodovino. In kako je pri Dorstu s Percevalom? Podobno pot ima kot pri Wolframu. Blodi naokrog in sprašuje po Bogu, vsak mu odgovarja drugače. Potuje po nekakšni pusti deželi, saj vemo, to je dežela Becketta, V. Woolf v **Valovih**, T. S. Eliota, pa še koga. Še to kar drugi vidijo v barvah, se mu sesuje pred subjektivnimi očmi. Prostor, v katerega ga je stisnil zunanji svet, napolnjujejo napor, težave in trpljenje. V zadnjem prizoru, kjer nastopi Perceval, Dorst nakaže možnost rešitve, ki pa je morda le blodnja junakove utrujene glave. Perceval verjetno nikoli ne bo prišel do graala. Točneje, ne vemo, če bo prišel.

Komentar in konec

Recimo, da je aporijo med subjektivnim in objektivnim svetom pri Wolfram zamazal in zgladil Bog. Pri Dorstu to ni več mogoče. Človeka vleče na obe strani. Temu se, mislim, ne da izogniti. Največ, kar človek sploh lahko stori je, da med subjektivnim in objektivnim ustvari vmesno taktično polje, na katerega plasira toliko svoje eksistence, kot jo je potrebno zastaviti za vsaj minimalno socialno komunikacijo in preživetje. To vmesno polje omogoča, da se nekje ob robu začne majhen, pa pomemben prostor, na katerem subjekt lahko zbere in obdrži zase stvari, ki dovoljujejo in omogočajo intimno, subjektivno identiteto. Tak duševni antikvariat je morda v nasprotju s tistim, kar imenujemo znanstvena objektivnost, za katero pa ne smemo pozabiti, da je kljub vsemu pogled skozi človekove oči. To pa še ne pomeni, da na nek

način ne more biti njen nasprotni pol v istem. In skoraj bi si upal trditi, da danes le močnim lahko uspe nadzorovati in plasirati svoje investicije na vsa tri polja. Taka človekova trojnost je gotovo naporna, vendar pa napor navsezadnje ni nujno slab. Zaenkrat je treba zdržati, čeprav najbrž ni lahko. Vendar pa, pravi Nietzsche, »kar me ne potolče, me naredi močnega.«

Tadej Zupančič

Uvod v novo ameriško »fikcijo«

1. Obsedenost

The arts, however, avoid its brutal impact by their appeal to the emotions.

Roland Penrose

1. originally, the act of an evil spirit in possessing or ruling a person

2.(a) the fact or state of being obsessed with an idea, desire, emotion, etc.; (b) such an idea, desire, emotion, etc.

(Zwangsvorstellung od. — handlung) obsessio.

Mind is a pattern perceived by a mind.

Douglas R. Hofstadter

I don't think anybody laughs at anything that isn't inherently aggressive or hurtful or painful.

Stephen King

It is not a substitution of future consumption-demand for present consumption demand — it is net a diminution of such demand.

John Maynard Keynes

Nekaj je gotovo: dokler nista izšli dve knjigi, natanko dve knjigi, namreč *The Spirit of Enterprise* (New York, 1984) Georgea Gilderja in *Keynes and After* (Harmondsworth, 1986) Michaela Stewarta, je bilo mogoče govoriti o free enterpriseu samo kot o nečem, kar sicer je »definitivno«, morda celo »šokantno« ali »obsesivno« etc., vendar pa na vsak način »sankcionirano« — po izidu teh knjig pa natanko vemo, kaj je free enterprise.

Kaj je torej free enterprise?

a) »Svobodna pobuda«, »svobodno podjetništvo«, »legitimativni« produkcijski proces, »adaptirani« produkcijski odnosi;

b) distribuiranje »funkcijskosti« transformacij diskurzivnih »praks«;

c) »diferenciacija« historičnih »funkcij« produkcijskih odnosov, kar pripelje do revulziranja »naravnosti« (ki predstavlja predvsem motnjo v proizvodnji »diskurzivne ekstenzije«), obenem pa pride do »eksplikacije« dejstva, da »hegemonost« in »naravnost« objekta nikogar ni stvar prevedljivosti na »realno« zgodovino, oziroma, da »objektivnost« free enterprisea seveda ni stvar »regresivne« preteklosti ampak je sam »Fenomen« (torej free enterprise) potrebno razumeti natanko kot Bewusstseinsmaschinerie, kot »mašinerijo za proizvodnjo zavesti«. V tem primeru pa gre tudi za »Fenomen« zgodovine, gre torej za Zgodovino.

In pri tem bo zaenkrat potrebno ostati.

Verjetno ne gre za to, da bi morali to »sankcioniranost« še posebej dokazovati, ravno obratno, to so navsezadnje stvari, ki menda ne morejo zanimati prav nikogar več. Vendar vseeno: za začetek je potrebno povedati nekaj lepih besed, ali še bolje — kakšno zgodbo. Pravzaprav bi lahko začel tudi tako, vendar pa je takšno početje navsezadnje tudi sumljivo, nepreverjeno, »skrivnostno« in podobno. Vsekakor pa se lahko vse skupaj začne tudi na kakšen drugačen način.

Od vseh hollywoodskih »mašinerij« je gotovo najbolj tipična — značilna, če hočete — proizvodnja glamourja, pri tem da so vse ostale »mašinerije« pač »fenomenologija« Hollywooda, strukturiranost »zvezdniškega sistema« in »finančna« ,varianta' free enterprisea (proizvodnja filmov in njihova »fiskalnost«!), vendar je potrebno dodati, da ta ,varianta' nima z »realno« strukturo free enterprisea kot Bewusstseinsmaschinerie nič skupnega. No, če se vrnemo k glamourju: navsezadnje ga lahko razumemo tudi kot »amortizacijo«, saj na, recimo, glamour fotografijah ni opaziti nič »posebnega«, ni nikakršnega razkošja, nikakršne »s sofisticiranosti« (recimo ni knjig, dragocenega pohištva, celo kakšne slike ali kipa), nič »posebnega« skratka. V tem pa je »indic«: bolj ko so te fotografije »transkribirane«, manj kot je *na/v* njih »projekcijskega« — bolj so »realne«. Oziroma, to se lahko pove tudi drugače. Tipična glamour fotografija je takšna: čudno zeleno ali kakšno podobno ozadje ali pač »podlaga« in velika filmska zvezda v kar najbolj neprisljnen pozji. Ta velika zvezda ponavadi prav začudeno gleda *na/v* svet, kar pa je pravzaprav že prvi dokaz za to, da je v primeru tovrstnega glamourja »realnost« zdistribuirana tako, da bi naj tudi v resnici »funkcionirala« kot referenca — vendar pa je značilno tudi to, da gre v tem primeru za dosledno reverzno »funkcijo« reference, kar pa pomeni, da

že sama referenca »normira« tudi realnost«. Sele zdaj, torej ob opazovanju takšne glamour fotografije, lahko ugotovimo, kako zvezde pač niso toliko oddaljene, da bi jih morda ne uspeli sklatiti z neba. Oziroma, to se lahko pove še drugače: potem, ko si enkrat velika zvezda, se ti ne more zgoditi prav nič hudega — ne glede na kakorkoli »sankcionirano« preteklost, »dobesedno« sedanost ali kaj podobnega — najhuje, kar se ti lahko zgodi, je to, da se pojaviš v kakšnem filmu, v katerem gre za tendenco »racionalizacije« posameznih hollywoodskih »mašinerij« — pri čemer je najlepši primer za to pač Wilderjev film *Sunset Boulevard* (1950), v katerem lahko sicer izvemo vse o »definitivnem« zatonu velikih zvezd (veliko igralko Normo Desmond igra Gloria Swanson, vendar pa bi bilo popolnoma napačno, če bi Normo Desmond »identificirali« kot Glorio Swanson: Gloria Swanson je ena izmed redkih velikih zvezd, ki kasneje (torej po tem, ko ni več snemala toliko filmov) ni bila popolnoma »klavstrofobizirana« zaradi določenih 'izgubljenih iluzij' ali česa podobnega, ampak se je ukvarjala z vodenjem svojih dveh verig veleblagovnic in se obenem pojavljala na vseh prireditvah, ki so značilne za Hollywood; prvi film, v katerem je igrala, je *The Fable of Elvira and Farina and the Meal Ticket* (1915), sledili pa so še vsaj *A Dash of Courage* (1916), *Society for Sale*, *Her Decision*, *Shifting Hands*, *Everywoman's Husband* (1918), *The Great Moment*, *Under the Lash* (1921), *My American Wife* (1922), nedokončani *Queen Kelly* (1928), *The Trespasser* (1930) in *Airport* (1975), njen zadnji film, pri čemer naj bi k »revitalizaciji« pozicije velike zvezde pripomogel takrat še mladi igralec William Holden, ki igra razmeroma neuspešnega scenarista, vendar je celo podjetje obsojeno na polom — vendar ne zaradi same Swansonove, ampak zaradi njenega služabnika, ki ga igra Erich von Stroheim; resnica je, da se Gloria Swanson vrne pred kamere (v tem primeru nasilnih hollywoodskih televizijskih reporterjev) šele natančno s pomočjo zločina (umori Holdena, ki bi naj bil tudi njen ljubimec) kar pa postane dovolj indirektno — vendar ne toliko za funkcioniranje hollywoodskega »zvezdniškega sistema«, ampak še za vse kaj drugega — značilno je tudi to, da v filmu igrajo še vsaj znana hollywoodska gossip-kolumnistka Hedda Hopper, režiser Cecil B. DeMille in igralec Buster Keaton, ki predstavljajo »hegemono« preteklost Norme Desmond), vendar pa obenem vemo tudi to, kako se vse »družbene realnosti« (kot pravi Marcel Štefančič, jr.) preprosto ne da totalitazirati in racionalizirati, kar pa pomeni natanko to, da so vse velike zvezde nedotakljive, če že ne kaj drugega. Ne glede na to, kako so znane »zgodbe« o tem, kako prav te velike zvezde z glamour fotografij živijo razsipno, prostaško, razuzdano in domala neverjetno, skratka, zanimivo, pa te fotografije dokazujejo prav njihovo »institucionalno« nedotakljivost. Seveda, nekatere zvezde so že pozabljene — niso pa pozabljene njihove glamour fotografije. No, kralj glamour fotografov pa je bil Robert Coburn, kralj glamourja v tridesetih in štiridesetih

(1926) Howarda Hawksa. Takrat se je začelo z glamourjem, oziroma, takrat je Coburn začel fotografirati velike zvezde. Če pozabimo na nekaj nepomembnih fotografij, ki jih je Coburn posnel pred obdobjem glamourja, so njegove najbolj znamenite, natanko 'večne' fotografije Carole Lombard (1941), Merle Oberon (1946) in predvsem Rite Hayworth (1946, 1947 in 1948). Pred tem, v '30-ih, je fotografiral Miriam Hopkins, Frances Farmer, Dorothy Lamour, Jona Halla, Humpreya Bogarta, Charlesa Boyerja, pa seveda all american Joela McRea, Garya Cooperja in tako naprej. Vse skupaj se je začelo s tem, da je Coburn pri šestnajstih prišel v Hollywood in sploh ni nameraval postati igralec ali pač velika zvezda, torej: Coburna sploh ni zanimalo nastopanje pred kamero. Leta 1929 je dobil prvo službo pri pravkar ustanovljenem podjetju RKO Studios kot *film loader*, ali bolje, *all-around stooge*. To, da se je zaposlil pri RKO je zanimivo še zaradi nečesa: tam je delal tudi Ernest A. Bacharach, vodilni hollywoodski fotograf pre-glamour obdobja in celo »inventivni« fotograf, ki se je kmalu preselil k Samuelu Goldwynu. Nekaj let kasneje, leta 1935, pa je prišlo do političnih naspotij med Goldwynom, Židom, in Bacharachom, ki je takrat začel preveč očitno in neokusno navijati za naciste. Goldwyn je bil ravno sredi produkcije filma Williama Wylerja *Dodsworth* (1936) in je potreboval zamenjavo za pravkar odpuščenega Bacharacha. Najet je bil, kot si lahko predstavljate, Coburn, ki je bil sicer takrat še zaposlen kot loader za Fordov film *The Informer* (1935). Če izpustimo nekaj nebitnih podrobnosti, potem lahko ugotovimo pač to, da je Coburn spremljal vsaj celo kariero Rite Hayworth, *loadiral* (torej fotografiral na snemanju) pa še vsaj Williama Holdena, Burta Lancasterja, Ginger Rogers, Carya Granta, Marilyn Monroe v njenem prvem filmu *Scudda Hy Scudda Hoo* (1948), v 50-ih pa — bolj mimogrede — Montgomerya Clifta, Marlona Branda (v filmu *The Wild One*, 1954), in Kim Novak. Coburn je vedel, da se velikim zvezdam »ne zavida, saj lahko velika zvezda navsezadnje postane vsakdo« — to je namreč tisto, kar je že skoraj 'prostaško generično'.

Sicer pa je o Coburnu izšla knjiga Richarda Schickela *Striking Poses* (Los Angeles, 1987). Vendar to navsezadnje niti ni pomembno. Pomembno je to, da je Coburn, rojen 1901, v hollywoodsko fotografijo »vedel« tisto, čemur se pravi coburnovska »estetika« glamourja — namreč, bolj ali manj upravičeno. Potem ga je povozil čas, potem je postal pomemben neki drugi fotograf, namreč Alfred Einsenstaedt, poreklu Avstrijec, sicer Coburnov vrstnik — katerega je njegova »estetika« realizma (po principu »Poskusimo dokazati, da so zvezde tudi kaj drugega«, »V tem je nekaj več«) pripeljala v vrh šele po definitivnem propadu glamourja v hollywoodski fotografiji, torej v '50-ih, pri čemer pa gre tudi za posledico vseh pomembnejših »transformacij«, ki so se takrat dogajale (zlom studijskega sistema, politična »restrikcija«). Na-

tanko Eisenstaedt je zaslovel s portreti Marilyn Monroe in to po filmu *Asfalt Jungle* (1950) Johna Hustona in Mankiewiczevem *All About Eve* iz istega leta. Marilyn Monroe je takorekoč »integrativni« faktor, »materialna« zveza med Coburnom in Eisenstaedtom, saj je potrebno vedeti tudi to, da Coburn nikoli ni fotografiral Marlene Dietrich — ki jo Eisenstaedt je, in Hedy Lamarr — ki jo je Eisenstaedt prav tako fotografiral. Sicer pa je bil Alfred Eisenstaedt *art-žurnalistični* fotograf vseh mogočnih znamenitih osebnosti (tudi Johna F. Kennedyja!), Coburn pa *film loader*, studijski fotograf, oziroma fotograf, ki je bil takorekoč *insider*, v tem pa je tudi bistvena, »sekventna« razlika med *in* ter *outside* »pozicijo«. V vsakem primeru pa gre v Eisenstaedtovem primeru za hofstadterijansko arbitrarnost, torej arbitrarnost, kot jo opredeljuje Douglas R. Hofstadter: *jukstapozicija nekaj arbitrarnih besed lahko aktivira razum za reflektiranje imaginarnih svetov*. Čeprav to velja za vse mogoče stvari, pa vse skupaj postane »empirično aplikabilno« šele takrat, ko se začnemo ukvarjati z glamourjem.

*

Tako, zdaj je menda že jasno, kakšno zvezo ima vse skupaj z obsedenostjo: Rita Hayworth (z vsemi '40-imi vred!) nastopa v noveli *Rita Hayworth and Shawshank Redemption* Stephena Kinga (v zbirki novel *Different Seasons*, New York, 1982), v kateri je King natanko »verificiral« teror, revulzivnost '40-ih. Potem: Marilyn Monroe je ena izmed »junakinj našega časa« (vključno s »primerom J. F. Kennedy«), potem gre za »estetiko« glamourja (Coburn) in »realizem« (Eisenstaedt). Pač, tudi Coburn je »realist« — sicer pa, kdo pa ni realist?! Če je Marilyn Monroe »materialna« zveza med Coburnom in Eisenstaedtom, potem se lahko spomnimo vsaj na Brown/Ransovo pesem *Material Girl* iz leta 1984, ki jo je pela znana ameriška pevkva Madonna — kjer pa gre sicer še za posebno vrsto citata Robin/Stynove pesmi *Diamonds Are a Girl's Best Friend*, ki jo je Marilyn Monroe pela v Hawksovem filmu *Gentlemen Prefer Blondes* (1953). No, posebej »indikativen« pa je video-spot za Madonnino pesem. Torej, vse skupaj se spreminja v novo ameriško »fikcijo«, torej v »fikcijo«, kakor jo opredeljuje Hofstadter v svoji natanko epohalni knjigi *Matemagical Themas* (New York, 1985), v kateri so zbrani njegovi prispevki za »metamagični kolumen« v bolj ali manj sloviti reviji *Scientific American*, ki jih je Hofstadter objavljial od januarja 1981 do julija 1983 + še nekaj do takrat neobjavljenih esejev. Skratka, gre za Hofstadterjeve mateme o free enterpriseu kot Bewusstseinsmaschinerie, o čemer pa je že bil govor.

Te stvari so zelo preproste — sicer pa bo v nadaljevanju govor o Kingu, Monroejevi, Madonni in Hofstadterju, oziroma, o prej omenjeni letih, v letih, ki so se »definitivno« začela s filmom *The Road to Glory*

noveli *Rita Hayworth and Shawshank Redemption* se bo govorilo dosti manj kot o odlični noveli *The Body* — seveda istega avtorja, ki je bila prav tako objavljena v zbirki *Different Seasons*. Potem bo govoše vsaj o citatih, remakeih in podobnih stvareh.

Ponavadi je za začetek potrebno povedati kakšno zgodbo. Ta zgodba je lahko preprosta, »konspirativna«, skrivnostna, »popularna«, »definitivna«, skratka, lahko je kakršnakoli. Govoriti o tem, kako je umrla Marilyn Monroe, verjetno ni več zanimivo. Vendar pa je veliko vprašanje, kaj je bolj zanimivo od tega, da se to pač še enkrat pove. To ni nič preprostega, »konspirativnega«, skrivnostnega, »popularnega« ali »definitivnega«.

V zadnjem času so se pojavile določene špekulacije, da Boginja, torej Marilyn Monroe sploh ni umrla v soboto, 4. avgusta 1962, ampak že nekaj dni prej. Teh »nekaj dni prej« se bolj ali manj po naključju spreminja v metaforabilni, skoraj »amortizacijski« podatek (gre za posebno vrsto glamourja), saj se pojavljajo različne »verzije«, natanko partikularne »verzije« tega »fenomena« — gre za »tri ali štiri dni prej«. To bi naj pomenilo — če tem špekulacijam verjamemo — da je bila oseba, s katero se je »Pat Newcomb zadrževal v petek popoldan in celo soboto...« (to je namreč dejstvo, zagatna empirija, če hočete) comb, gotovo zadnji ljubimec Monroejeve, pa je vedel tudi to, da je »velika skrivnost« (namreč to, kako je Monroejeva umrla) končno pojasnjena. To se navsezadnje zgodi z vsemi »velikimi skrivnostmi«. Oziroma, če je Newcomb vedel, da je Monroejeva umrla »že nekaj dni prej...« — lahko to pomeni samo nekaj: gre za »transakcijo«, Newcomb, gotovo zadnji ljubimec Monroejeve, pa je vedel tudi, to, da je »realnost« seveda nekaj popolnoma »transaktnega«, oziroma je vedel tudi to, da gre za »transakcijo realnosti«.

To, da se je takšna »transakcija« tudi v resnici zgodila, je popolnoma razumljivo. Vendar pa je Pat Newcomb nedolžen. In Marilyn Monroe so umorili. Tudi to je dejstvo — v to dejstvo pa lahko verjamemo tudi takrat, če sploh ne preberemo odlične knjige Anthonyja Summersa *Goddess — The Secret Lives of Marilyn Monroe* (London, 1936), v kateri avtor sicer namiguje, da se je natanko to tudi v resnici zgodilo — vendar ostane pri »tem«. Še en empirični podatek je torej to, da je Marilyn Monroe umrla natanko 4. avgusta 1962 in da so jo našli mrtvo zgodaj zjutraj naslednjega dne. Pri tem se konča sleherna »transaktnost realnosti«, pri tem gre že skoraj za »verzitem«.

Marilyn Monroe je umrla prepozno za vsakršne nedeljske izdaje časopisov, vendar pa so uredniki vedeli vsaj to, kaj bo big splash vseh

mogočih naslovnih strani časopisov, ki izhajajo ob ponedeljkih. V ponedeljek, 6. avgusta 1962, je izšel tudi *Variety*, kljub vsemu eno najuglednejših hollywoodskih glasil. Naslov prispevka, ki je poročal o tragični smrti Marilyn Monroe, je bil *Goodnight Honey*... Seveda je popolnoma jasno, za kaj gre — saj je iste besede (sicer v popolnoma drugačnem kontekstu) slišala Sugar Kane Kowalczyk iz Sanduskya v zvezni državi Ohio. To je bilo na vlak, ki je iz Chichaga peljal nekam na Florido. In zgodilo se je v Wilderjevem filmu *Some Like it Hot* (1959), enem izmed najpomembnejših filmov, v katerih je igrala Marilyn Monroe in skoraj njenem »definitivno« zadnjem velikem filmu. Po *Some Like it Hot* je sicer posnela še *Let's Make Love* (1960), ki ga je režiral George Cukor, Hustonov *The Misfits* (1961) in »problematični«, »nedokončani« *Something's Got to Give*, ki ga je leta 1962 režiral Cukor, vendar pa so takrat posamezne kadre snemali tudi po petdesetkrat — namreč kadre, v katerih je morala Monroejeva povedati samo *Hi, darling!* in nič drugega. Temu bi se lahko reklo tudi arbitrarno »reverzno« transkribiranje, vendar se je zgodilo natanko to: ko je Howard Hawks snemal film *Gentlemen Prefer Blondes* — so tisti sloviti prizor v pariškem varieteu, ko Marilyn Monroe prepeva že omenjeno pesem *Diamonds Are a Girl's Best Friend*, seveda prav tako snemali okoli tridesetkrat. Vendar pa je takrat samo Monroejeva zahtevala tolikokratno ponavljanje, saj nikoli (še na samem koncu ne) ni bila zadovoljna. Prav tako je znano, da se je podobno dogajalo Josephu Mankiewiczu na snemanju filma *All About Eve*, kjer si Monroejeva ni privoščila takšne ekstravagance samo v prizorih, kjer nastopa z Bette Davis in Georgeom Sandersom. Potem pa se je vse skupaj precej tragično obrnilo, saj so pri snemanju njenih zadnjih filmov podobno zahtevali režiserji in soigralci. Pravzaprav pa se je začelo že s filmom *Some Like it Hot*. Pravzaprav pa je tudi prej omenjeni naslov iz *Varietya* dokaz, kako deluje ta slovita hollywoodska »mašinerija« — ne glede na to, kakšne ljubezenske, torej »referenčne«, »zunanje« težave je imela Monroejeva z obema Kennedyjema. Velikim zvezdam se ne more zgoditi nič hudega, velike zvezde so nedotakljive, velike zvezde so »avtoaplikativne«, so, če hočete, kantovska »stvar na sebi«, so »Fenomen«.

Ne glede na to, da je Marilyn Monroe v soboto zvečer vzela preveliko dozo nembutala.

Pravzaprav pa gre zgolj za fenomen tovrstnih »transferjev«. Če je bil Pat Newcomb z Marilyn Monroe še vsaj v soboto zvečer — lahko to pomeni samo to, da se je Newcomb znašel v izvrstni situaciji polni »kriz«, »fobij«, »projekcij« in vsakršnih »transferjev«. Takrat je lahko ugotovil, kaj je »transakcija realnosti« — oziroma, šele takrat je lahko postal jasno, kaj vse se šele bo zgodilo. Pri tem je pomembno še ne-

kaj: ko se »zgodovina« zakumulira, ko se torej zgodi posebna vrsta »konspirativnega transferja« (vse postane »značilno«, vse mogoče »travme« in »obsesije« se sfragmentirajo in se tako stransformirajo v »novo celoto« — kar pa po drugi strani pomeni, da so »dobri stari časi« vsaj tako »stari« kot so to »novi časi«, skratka je tisto, kar si naredil včeraj prav tako aktualno kot tisto, kar se šele »arhetipizira« etc.; tudi pozicija *in/out* postane nezanimiva, *off* pa je navsezadnje celo »prepovedana« pozicija, pri čemer gre za elementarne »prepovedi«), ko se temeljito zamaje struktura fabulativnih distribucij diskurzivnih »praks« — takrat iz »empiričnega« »originala« nastane fantom. Šele fantom pa je mogoče remakeirati.

*

Za zdaj je potrebno ostati pri dejstvih: ločimo vsaj

0. *reissue verzije*;

1. *kondicionalne ali rekuperacijske citate*;

2. *referenčne ali gramatološke citate*;

3. *sequel verzije*;

4. *remake*.

*

To, kar se je zgodilo Patu Newcombu je vsekakor zgolj »psihotični« manever na narativni osi — kar pa lahko pomeni samo to, da to sploh ni pomembno, kot ni pomembno tisto, kar so poročali časopisi. Škoda je, da je Marilyn Monroe sploh umrla. Verjetno pa bi to bilo že preveč, mislim, zgodil bi se premočen »transfer« ali kaj podobnega. Vsekakor pa bi šlo za premočno *insidersko* projekcijo, že skoraj za »inventivno normo«, za tisto, čemur se pravi tudi »dialektična konstitucija«, oziroma, so včasih pravili tudi sfabricirane fantazme.

*

0. *Reissue verzijam* se pravi tudi »reprint«. Gre preprosto za to, da se določena stvar vedno znova »ponatiskuje«, torej »replicira«, se torej pojavlja v nezdiferencirani »pojavnosti«. Tako je naprimer pesem *You've Lost That Lovin' Feelin'* bila leta 1965 veliki hit skupine The Righteous Brothers, enaindvajset let kasneje pa se je popolnoma nespremenjena pojavila v filmu Tonya Scotta *Top Gun* (1986), čeprav je res, da se v »izvirniku« pojavi samo enkrat, na samem koncu filma, kot *reissue* pa takoj, torej tik pred »elementarnim« srečanjem med Tomom Cruiseom in Kelly McGillis. Ne glede na to, da Cruise tudi v resnici ne zna peti, pa je učinek tovrstne »pojavnosti« seveda znan. V tem primeru gre za »funkcionalizacijo«, tudi »normalizacijo« same »pojavnosti«.

Stephen King je gotovo eden izmed najznamenitejših pisateljev horror in terror zgodb. S tem nisem povedal prav nič novega, ravno obratno — s tem je bilo sicer povedano prav vse o Stephenu Kingu, obenem pa prav nič zanimivega. Tudi to, če povem, da živi z ženo Thabitto (ki prav tako piše horror zgodbe) in tremi otroci, Naomi, Rachel, Josephom Hillstromom in Owenom Philipom, v ameriški zvezni državi Maine, natančneje v mestu Bangor, ni to prav nič novega. Verjetno bi bilo bolj zanimivo, če še enkrat vsaj na hitro preletimo njegov opus, saj je več kot značilen — morda bo kaj izpuščeno, morda bo kaj ostalo »konspirativno« (kot pravi Marcel Štefančič, Jr.), vendar vseeno. Začel je s kratkimi zgodbami, sledil je prvi roman, prve novele, pisal pa je tudi pesmi, najraje priložnostne, sicer zanj popolnoma neznačilne. Potem veliki romani. Vendar — pesmi: nekaj jih je objavljenih v zbirki kratkih zgodb in krajših novel, namreč *Skeleton Crew* (New York, 1985) — pri tem, da je najboljša (takšne vrednostne ocene so sicer popolnoma »projektivne«, torej nezanimive, vendar vseeno) gotovo tista, ki nosi naslov *For Owen*.

V tej pesmi, ki je posvečena njegovemu najmlajšemu sinu, King »historizira« Owenovo mnenje o tem, kako so si vsi šolarji podobni — oziroma, da so kot »sadje, ki ga lahko vsakdo utrga« in z njim počne marsikaj. V bistvu pa gre v tem primeru še vsaj za nekaj: za »posttransferiranje« novele *The Body*, ki je bila objavljena v *Different Seasons* in v kateri pisatelj horror in terror zgodb opisuje, kako so štirje prijatelji leta 1960 iskali truplo svojega vrstnika, ki je po spletu različnih naključij umrl čudne smrti. Gordon Lachance (tako je ime pisatelju, »etimologu«) edini od četverice preživi, namreč dobesedno preživi, saj vsi ostali na bolj ali manj nenavadne načine izgubijo življenje. Vern Tessio je umrl v velikem požaru, ki je zajel Lewiston-Apartment-Building leta 1966, Teddy Duchamp (najbolj »omejen« med vsemi) je umrl v prometni nesreči, Gordonov najljubši in najboljši prijatelj, namreč Chris Chambers pa je po (še bolj čudnem kot Ray Brower, izginuli in iskani deček) naključju izgubil življenje zaradi »nekakšnega nesporazuma«, ko je hotel preprečiti »nekakšen pretep« med dvema moškima v »nekem Snack Bucketu« — pri tem, da je eden izmed obeh imel nož in ko je Chris stopil med oba, ga je moški z nožem zadel naravnost v goltanec. Chris je »skoraj takoj umrl«. In to se je zgodilo spomladi leta 1968, po tem, ko se je Chris po različnih zapletih uspel vpisati na univerzo, čeprav je imel še na srednji šoli velike težave, ki pa sta jih z Gordonom uspela premagati. Če povem nekoliko patetično: »uspela sta premagati vse težave«. Lachance se sicer sprašuje, če se nista vsem ostalim zdela pedra — vendar ga to niti najmanj ne skrbi. To navsezadnje niti ni pomembno. V bistvu gre za to, da je bilo potrebno določeni »resolutivni« »okvir« napolniti z

»realno« vsebino, da je sploh lahko prišlo do posttransferiranja, kar pa z drugimi besedami pomeni natanko to, da je lahko šele po Chrisovi smrti prišlo tudi do »etike«, oziroma do »praktične etike«, ki pa nika- kor ni stvar ‚Morale‘ ampak stvar prej omenjene »realne« vsebine. Gordon Lachance je sedaj, torej v tej »dobesedni« sedanjosti pisatelj horror in terror zgodb — in čeprav se veliko kritikov ukvarja s tezo, da je vse, kar piše pač sranje — ga tudi to niti najmanj ne skrbi. Po njegovem prvem romanu je bil posnet film, ki je bil odlično sprejet, potem se je isto zgodilo tudi z njegovim drugim romanom, potem tretjim... Je poročen in ima tri otroke...

Ti podatki so seveda zanimivi, oziroma, so nam že nekako znani. Kot da bi brali kratko bio-bibliografijo Stephena Kinga. In če k vse- mu skupaj dodamo še poznavanje prej omenjene pesmi *For Owen* — dobimo tudi realni »okvir« celotnega »procesa«, ki ga je King — pa naj se to sliši še tako čudno — razvil v — pozor! — posvetilu romanu *It* (New York, 1986). To posvetilo pa gre takole: ‚To knjigo s hvalež- nostjo posvečam svojim otrokom. Mati in žena sta me naučili, kako postati moški. Moji otroci so me naučili, kako biti svoboden.‘

NAOMI RACHEL KING, pri štirinajstih;

JOSEPHU HILLSTROMU KINGU, pri dvanajstih;

OWENU PHILIPU KINGU, pri sedmih.

Otroci, fikcija je resnica znotraj laži, resnica te fikcije (v angl. torej tudi samega romana; op. pis.) pa je dovolj preprosta: magija obstaja. Vse skupaj je zelo preprosto: »diskurzivna ekstenzija« se je transformirala v »historično« pozicijo revulzivnosti: ker ta pozicija ni »časovna« (»realni« čas je navsezadnje stvar »standardiziranosti«), ne more obstajati istočasno kot »Fenomen« (torej v kantovskem smislu ‚svet predmetnih pojavnosti‘), ker pa obenem ta pozicija ni »prostorska« (ker je revulzivnost stvar »akumulirane« represije, torej »hegemonosti«) lahko to pozicijo nahajamo zgolj tam, kjer je »Fenomen«. Pri tem gre za določeno »adaptacijo« samega free enterprisea kot Bewusstseinsma- schinerie — in pri tem bo zaenkrat potrebno ostati, »Owen«, torej radi- kalizirajoči »biografični« element pa »standardizira« tudi akumulacijo represije, kar pomeni, da se King vedno znova vrača natanko tiste- mu, kar smo pričakovali: »biografiziranju« — navsezadnje pa je tudi novela *The Body* natanko »definitivna« avtobiografija (bolje: »element za avtobiografijo«) samega Stephena Kinga. Tudi pri tem bo potrebno ostati.

V Kingovem prvem (objavljenem) romanu *Carrie* (New York, 1974) je bilo mogoče izvedeti vse o telekinetičnosti, oziroma o »sproducirani« telekinetičnosti, ki je stvar vseh mogočih travm in motenj. Če mora Carrie White zaradi zločinskosti maturantov, svojih sošolk in sošolcev

prenašati vsa mogoča ponižanja, potem je za te-iste maturante edino primerna natanko »božja« kazen, torej kazen, ki jo napoveduje že vsaj Razodetje — da o raznih apokaliptičnih priročnikih niti ne govorimo. Potem je znamenita še vsaj »religiozna nota«, torej »pojavnost« versko obsedene matere Margaret, ki pravzaprav edina »sproducira« Carriejino »blaznost«. Konec je kljub »neskončnemu masakru« srečen. V tem Kingovem romanu gre pravzaprav za revulzivnost, ki ni stvar same »pojavnosti« ampak stvar »produkcije«, saj je dejstvo, da »replikativna« religioznost (čeprav seveda ne gre samo za religioznost), kakršni je Carrie dobesedno podvržen, ne more proizvesti »normalnosti«, ampak kvečjemu »patološkost« (kot »normativni sistem«) čeprav je obenem tudi res, da gre za civilizacijske »norme«, ki pa seveda niso stvar »zunanje« referenčnosti (torej religioznosti) ampak zgolj stvar »frekventnosti« določenih »norm« (v tem primeru »odnosa« med Carrie in njenimi sošolkami, ki preprosto ne razumejo Carriejine stiske, ko ne ve, zakaj in kako je dobila menstruacijo, potem pa še »odnosa« med Carrie in sošolci, ki se prav tako norčujejo iz nje — seveda ne samo iz teh razlogov). Obenem pa gre za »hegemonizacijo« revulzivnosti, saj je »neskončni masaker« natanko stvar »celote« — kar pa pomeni, da Carrie preprosto ne »izbira žrtev...«.

V romanu *Salem's Lot* (New York, 1975) se King ukvarja z vampirji, oziroma vampirskimi živimi-mrtvimi, ki imajo zgolj to napako, da ne izbirajo žrtev. Trgovec s starinami Straker je v mestece *Salem's Lot*, kjer se je namenil živeti (?), pripeljal tudi svojega »varovanca«, vampirja Barlowa, ki počasi inficira tudi prebivalce *Salem's Lota*. V tem romanu se prvič omenja Bangor v zvezni državi Maine kot ekskluzivno »varno« mesto, kamor se lahko preživeli (ali bolje: živi) zatečejo pred »akumulacijo« malefitoričnih elementov, torej tudi kasnejšo emisijo le-teh. O »fenomenu *Salem's Lot*« sem sicer pisal že vsaj dvakrat (»Regulacija« free enterprisea, Problemi 12/Ekran 9-10, 1987, Ljubljana 1987; Derivatizacija »realne« povijesti, Quorum 6/7, Zagreb 1987) vendar pa je potrebno dodati še vsaj nekaj. Gre namreč za to, da je malevolentnost (kot »pojavnost predmetnosti«) v romanu *Salem's Lot* stvar asimilativnosti, ker gre za importiranje Zla (v tem primeru kot »Fenomena«), saj tega Zla v *Salem's Lotu* ne nahajamo pred prihodom Strakerja in Barlowa (če odštejemo podivjano svinjo — Jerusalema — po kateri je kraj tudi dobil ime, vendar pa gre v tem primeru za redukativno zlo, ki je stvar »registracije« in ne »akumulacije« represije, je torej stvar »naravnosti«).

1. Pri kondicionalnih ali rekuperacijskih citatih gre za »fragmentiranje« bolj ali manj »racionalnih« podatkov (torej *data*, kot *data* razume Douglas R. Hofstadter: gre za racionalizacijo, »mehanizacijo« tehnologije, »matematike«, ki obenem predstavlja tudi »normiranje« aku-

mulativnosti same ‚matematike‘, pri čemer moramo ‚matematiko‘ razumeti kot »reprezentativno moč« ‛višje stopnje‘ razumevanja posameznih sistemov, torej tudi kot »evalvacijo«). V noveli *The Body* je govor tudi o mestecu Jerusalem's Lot ('Salem's Lot je »redukcija« imena Jerusalem's Lot), obenem pa je to — poleg romana 'Salem's Lot — tudi naslov kratke zgodbe, ki je izšla v zbirki novel *Night Shift* (New York, 1978). Tako postane Jerusalem's Lot stvar »evidentacije«, torej rekupe- rativni element v Kingovem opusu. Za podobno stvar gre tudi v primeru psa Cujota, ki se kot »simptom« represivne ‚preteklosti‘ pojavi natanko v noveli *The Body*. Gre za to, da pes Mila Pressmana napade otroke, potem pa postane jasno, da je Pressman nekoč imel psa, ki mu je bilo ime Cujo. Poleg tega pa je to tudi naslov Kingovega romana (*Cujo*, New York, 1981), v katerem sicer prijaznega bernardinca (torej Cujota), med preganjanjem zajca v neki votlini ugrizne netopir. Cujo se zaradi »infekcije« spremeni v ‚pošast‘ — s tem pa pride do »akumulacije« represije, ki regresira popoln masaker. V tem primeru pa se lahko spomnimo še vsaj na Lewisa Carolla in *Alice in Wonderland* (London, 1865): pri *Alici* gre za interniranje (to je potrebno razumeti dobesedno!), pri *Cujotu* pa za eksterniranje Zla, pri čemer gre za natan- ko določeno »patološko« procesiranje same »akumulacije« Zla (zajec, votlina!). Tudi to je ena izmed konstituent rekupe- racijskih citatov.

V romanu *The Shining* (New York, 1977) gre za eksplikacijo »pozi- cijskosti« ‚obsedantnega‘ prostora, v tem primeru gorskega hotela Over- look. Jack Torrance postane oskrbnik tega hotela in se tja naseli s svojo družino. Vendar pa sin Danny (star pet let) zaradi svojih ‚legitimitiv- nih‘ zmožnosti zasluti, da je represija v tem ‚obsedantnem‘ prostoru že »zakumulirana« in da je ‚legitimitivna‘ »adaptacija« Zla samo stvar prevedljivosti na »realno« zgodovino tega prostora, torej da ‚obsedantni‘ prostor distribuira Zlo natanko takrat, ko se v njem znajdejo nove žrtve. Jack Torrance je vsekakor ena izmed žrtev. Mati (Wendy) in sin pobegneta.

Pod psevdonimom Richard Bachman je King istega leta izdal tudi roman *Rage* (New York, 1977), v katerem gre za to, da do »akumula- cije« Zla pride na neki šolski prireditvi (cf. *Carrie!*), vendar pa šele zaradi te »akumulacije« neki učenec postane morilec.

V *The Stand* (New York, 1978) gre za opis »patološkosti«, »norma- tivnosti« pozicije eksterne Zla (v tem primeru smrtonosne kisline).

V *The Long Walk* (kot Richard Bachman, New York, 1979) gre za »normiranje« ‚prihodnosti‘ ki je postala stvar skrajnih konzervativ- cev(!).

V *The Dead Zone* (New York, 1979) gre za reintegrativno »pozi- cioniranje« popolnoma ‚normativnih‘ »vizij«, ki jih doživlja Johnny

Smith potem ko je po prometni nesreči pet let preživel v komi. Recimo, »napovedovanje prihodnosti« je »kredit«, s pomočjo katerega je mogoče ugotoviti tudi to, da je senator Greg Stillson duševno neuravnotežen in bi državo pripeljal v atomsko vojno, če bi postal predsednik Združenih držav.

»Pozicijskost« ,politike« v ZDA je navsezadnje tudi stvar romana *Firestater* (New York, 1980), v katerem se staršema, ki sta bila v času študija kot prostovoljca izpostavljena testiranju novih mamil (to testiranje je pripravila vlada!) rodi hčerka (Charlene), ki ima posebne pirokinetične sposobnosti.

Kritika malevolentnosti TV-showov je stvar romana *The Running Man* (kot Richard Bachman, New York, 1982), v katerem je pokazano, kako je v neki »definirani« prihodnosti (leta 2025) zelo priljubljena zabava sodelovanje na tovrstnem showu, kjer lahko — če zmagaš — dobiš milijardo dolarjev, drugače pa umreš zelo nenavadne smrti.

Leta 1982 je izšla knjiga novel *Different Seasons*, iz istega leta pa je tudi zbirka kratkih zgodb in krajših novel *Creepshow* (New York, 1982), ki je nastala po scenariju za istoimenski film Georgea A. Romera (1982). Značilno je, da tako King kot Romero cenita »cenene« EC-romane iz '50-ih let, obenem pa še revije *FandSF*, *The Twilight Zone* — sam film *Creepshow* pa je posvečen natanko vsem omenjenim konstituentam sodobne horror in terror — tako literarne kot filmske — produkcije.

V romanu *Christine* (New York, 1983) gre za eksplikacijo »iracionalne« ljubezni najstnika Arnieja Cunninghama do svojega prvega avtomobila, modela Plymouth Fury iz leta 1959 (cf. novela *The Body* — identični »referenčni okvir« — ne glede na to, da se dogajanje v romanu odvija leta 1976), ki mu ljubkovalno pravi Christine. Pravzaprav smo zopet pri problemu ,obsedantnega' prostora, pri čemer gre za to, da pride do določenih transformacij prav zaradi ,obsedantnosti' prostora — v tem primeru avtomobila. »Akumulacija« Zla je torej stvar »prakse« ,obsedantnega' prostora.

Roman *Pet Sematary* (New York, 1983) je poleg romana *'Salems's Lot* in zbirke novel *Different Seasons* gotovo eno izmed Kingovih najznačilnejših del. Poleg tega, da se — kot vsa Kingova dela — dogaja v zvezni državi Maine, gre tudi za popolno eskalacijo »akumuliranega« Zla, do katerega pride na pokopališču otroških ,ljubljenčev', torej tako imenovanih ,domačih živali'. Na tem ,pet sematary' se ti ,ljubljenčici' spremenijo v popolnoma »pregnantne«, malevolentne prikazni, ki s svojo revulzivnostjo (v tem primeru s svojo ,reaktivacijo') kršijo tudi integrativne »naravne« zakone.

Ena izmed najznačilnejših ,klasičnih' prikazni, torej volkodlak, je stvar ,slikanice' *Cycle of the Werewolf* (New York, 1983), v kateri je ,didaktično' pokazano, kaj se z volkodlakom dogaja na določen dan v

posameznih mesecih. V bistvu gre za novelo, ki je opremljena z ilustracijami Bernija Wrightstona (opremil je tudi knjigo *Creepshow*).

Leto dni kasneje je izšel roman *The Talisman* (New York, 1984), ki sta ga napisala Stephen King in Peter Straub, avtor številnih horror romanov (*Julia*, 1975, *Ghost Story*, 1978, etc.), v katerem je podrobno eksplicirana »pozicijskost«¹ ,obsedantnega' prostora, pri tem, da pa gre v tem primeru za ,obsedantnost' Teritorijev (Territories — »etimološko«² Terr(ori)ories?), preko katerih mora oditi deček (ime mu je natanko Jack Sawyer), da bi odkril ,talisman', ki lahko reši njegovo umirajočo mater.

V roman *Thinner* (najprej izšel kot roman Richarda Bachmana, potem tudi kot Kingov roman, New York, 1984) je bilo dokazano, kako je emisija malefitoričnih elementov stvar določene redukcije, zaradi katere potem pride do določenega masakra, ki je v tem primeru odvisen od ,resolutivnega' Zla, ki ga prinaša (v tem primeru star Cigan.

V zbirki kratkih zgodb, krajših novel in pesmi *Skeleton Crew* so zbrane morda vse ,klasične', torej ,definirane' in ,ultimativne' prikazni, ki so stvar ,obsedantnosti'. Poleg tega pa še morda vse 'fobije' in ,—kinetične sposobnosti', ki si jih lahko predstavljamo ali pa so samo stvar »asimilativnostne«³ represije. V romanu *It* gre natanko za ,nedefinirano' prikazen, ,tisto' (torej ,it'), ki s svojo eskalacijo malevolentnosti začne leta 1957, pri čemer je značilno, da se lahko vedno znova modifcira tako v Boba Graya, imenovanega tudi Pennywise Plešoči Klovn kot tudi v grozljivo kanibalistično prikazen.

V romanih *The Eyes of the Dragon*, *Misery* in *The Tommyknockers* (New York, 1987) gre za »racionalizacijo«⁴ ,preventivne' strukture samega žanra: ne glede na ,transmitoričnost' posameznih »Fenomenov«⁵ (v tem primeru »akumuliranega«⁶ Zla in eksalirane malevolentnosti) mora priti do določenih kršitev — in zato ni nič nenavadnega, da v *The Eyes of the Dragon* nahajamo celo »pravilne«, torej »resnične«⁷ zmaje — ne glede na to, da so bili že popolnoma pozabljeni, ljubijo posameznih pošasti in prikazni pa so stvar romana *Misery*.

Eliminacija »objektivnosti«, ki je sicer značilna za domala vsa Kingova dela pa navsezadnje pripelje do »verifikacije«⁸ teze, da je Zlo zgolj eluzivni »fragment«⁹ natanko revaloriziranega free enterprisea (v tem primeru tudi »Fenomena«¹⁰) — kar pa lahko pomeni samo to, da Zlo ni nikakršna ,motnja' ampak zgolj ,moralni zakon'. Kljub temu, da gre za morda tipično »racionalizirano«¹¹ akvinovsko logiko, pa je potrebno upoštevati posebne »historične razdalje«¹² (Marcel Štefančič, Jr.), saj gre za to, da so »legitimativni«¹³ standardi ,logičnih' povezav zgolj stvar »socializacije«¹⁴ Zla. Prav zaradi tega King normira »realno«, torej ,resolutivno' »pozicijskost«¹⁵ referenčne »mašinerije«, kar pa z drugimi beseda-

mi pomeni, da pride do eksplikacije »realne« Zgodovine kot — v kantovskem smislu — ‚moralne‘ diskurzivne »prakse«, saj s tem, ko normira obstoj ‚moralnega zakona‘ normira tudi obstoj »Narave« kot sicer ekskluzivno »nediskurzivne realnosti«. Torej, tisto, kar je stvar »realne« Zgodovine, je stvar Kingovih horror in terror romanov, novel, kratkih zgodb in filmskih scenarijev. To pa postane jasno tudi v primeru Kingove knjige o horrorju in terrorju, torej *Danse Macabre* (New York, 1983).

2. Referenčni ali gramatološki citati so citati, kjer gre za ‚iluzijo‘, da ne gre samo za »ekonomijo« ‚potrebe‘ ampak tudi za razmerje med ‚potrebo‘ in ‚željo‘ (kot to opredeljuje Jacques Derrida v svoji knjigi *De la grammatologie*, Pariz, 1967). Recimo, v Hawksovem filmu *Gentlemen Prefer Blondes* Marilyn Monroe prepeva že omenjeno pesem *Diamonds Are a Girl's Best Friend* (torej, ženski so bolj všeč moški, ki podarjajo dragocena darila etc.), četrta kitica pesmi *Material Girl*, ki jo poje Madonna, pa gre takole: Some boys try some boys lie but / I don't let them play / Only boys that save their pennies / Make my rainy day. Takšno ‚resolutivno‘ regresiranje citatne ‚materije‘ pa je značilno za referenčne ali gramatološke citate.

3. *Sequel* verziije se razvijejo v primeru, ko gre za ‚primarno‘ fabulativno distribucijo realnosti. Recimo, film Roberta Rossena *The Hustler* (1961) je eden izmed filmov, ki so lansirali Paula Newmana kot velikega zvezdnika. Newman igra mladega in nadarjenega igralca biljarda »Fast« Eddieja Felsona, ki po spletu različnih naključij premaga slovitega Minnesota Fatsa (igra ga Jackie Gleason). Martin Scorsese pa je režiral film *The Color of Money* (1986), v katerem igra Tom Cruise mladega in nadarjenega igralca biljarda Vincenta Laurieja, ki pride v lokal z biljardi, ki je last Eddieja Felsona (ki igra Paul Newman!). No, zaplet je popolnoma »indikativen«. V primeru sequela pride do derridajevske »artikulacije« jezika, ki pa pripelje do »racionalizacije« Zgodovine kot »Fenomena« — torej, »nadaljevanje«, ‚prihodnost‘ in podobne stvari so stvar »realne« Zgodovine.

Zanimiv primer sequela je tudi Saleov film *Gentlemen Marry Brunettes* (1955), ki predstavlja ‚depresivno‘ »nadaljevanje« filma *Gentlemen Prefer Blondes* in v katerem bi naj »reaktivirali« zvezniško »pozicijo« Jane Russell, ki jo je »definitivno« izgubila z igranjem v filmu *Gentlemen Prefer Blondes*, saj je dejstvo, da je takrat zablestela Marilyn Monroe. To je v bistvu primer ponesrečenega sequela.

4. *Remake* nastane takrat, ko gre za fabulativno distribucijo določene diskurzivne »prakse«, oziroma — kot je že bilo omenjeno — ko se »impirični« ,original' transformira v fantom. Tako gre v primeru remakea za »akumulacijo« Zgodovine, s tem pa tudi za korporiranje »historičnih razdalj«, ki pripeljejo do Levi-Straussovega »pozicijskega« mita mitologije. V remakeu so zintegrirani vsi citati in verzije. V bistvu pa je še najbolj »indikativen« primer Marilyn Monroe (kot ,originala') in Madonne (kot »empiričnega« remakea), saj lahko v tem primeru nahajamo vse citate in verzije, o katerih je bil govor. Recimo: 0. spomnimo se na dve fotografiji. MM na joggingu (leta 1945!) in M v »realno« identičnih oblačilih na koncertu v New Yorku (leta 1985!); 1. filma — Hathawayev *Niagara* (1953) in Hustonov *The Misfits* v katerih je seveda igrala MM — in video posnetka — za pesmi Briana Elliota *Papa Don't Preach* (1986) in Madonna/Pat Leonardovo *White Heat* (1986) z Madonninega albuma *True Blue* (1986) — »sintetizirano« kadriiranje, nekatere sekvence so identične; 3. fotografiji MM in M, o katerih bo govor zdajle, se razlikujeta samo v eni — vendar bistveni, natančno *sequel* podrobnosti — Eisenstaedtova slovita fotografija, na kateri je MM fotografirana *en face*, rahlo nagnjena naprej etc., M pa na fotografiji, ki je natisnjena kot poster, priložen albumu *True Blue*, nahajamo v popolnoma »identični« pozi — s to razliko, da je M fotografirana iz profila.

Poleg tega, da se ,original' transformira v fantom, pa je za »pozicijskost« remakea značilno še nekaj: »subverzivna« nostalgija, torej nostalgija, ki je stvar natanko Hofstadterjeve arbitrarnosti. »Subverzivna« nostalgija tako ni stvar posebne, aplikativne »adaptacije« ampak stvar ,resolutivne' »akumulacije« Zgodovine (kot »Fenomena« — to pa je bilo sicer že povedano. Vendar pa »subverzivna nostalgija »normira« samo »pozicijo« remakea, saj je tisti ,reduktivni faktor' (Susan Sontag, *On Style*, New York, 1965), ki lahko ,resolutira' »ekonomijo« samega »procesa« remakeiranja. Tako je recimo, »subverzivna« nostalgija tudi kamuflaža za to, da Madonne 5. avgusta 1987 ni bilo potrebno »najti mrtve«.

Filmi (tudi TV, ki so jih posneli po delih Stephena Kinga): *Carrie* (1976, režija Brian De Palma), *The Shining* (1980, Stanley Kubrick), *Creepshow* (1982, George A. Romero), *The Dead Zone* (1983, David Cronenberg), *Christine* (1983, John Carpenter), *Cujo* (1983, Lewis Teague), *Firestarter* (1984, Mark L. Lester), *Children of the Corn* (1984, Fritz Kiersch), *Cat's Eye* (1985, Lewis Teague), *Silver Bullet* (1985, Daniel Attias), *Maximum Overdrive* (1986, Stephen King; po svojem še neobjavljenem scenariju), *Stand By Me* (1986, Rob Reiner), *Creepshow 2* (1987, Michael Gornick — Romero je adaptiral tri še neobjavljene

čenja prav to, ampak ker skušnija ekstremnosti grozi, da bo uničila vsakršno možnost domišljajske interpretacije realnosti.

Edini umetniški način, ustrezen tej dobi — sodeč po sodobni zgodovini likovnih eksperimentiranj, je anti — oziroma minimalistična umetnost, pri čemer minimalizem ne označuje samo posameznega stila v neskončni seriji slogov, pač pa širše prepričanje, da umetnost lahko preživi samo z drastičnim zmanjšanjem vidnega polja: avtoritete predlagajo radikalno skrčenje perspektive kot strategijo preživetja **par excellence**. Celo utrjeno samoobrambo, ki si jo je zamislil Roth kot za umetnost tipično utrdbo pred »neresničnim svetom«, je bilo nemogoče ohraniti. Vsaj v likovni umetnosti sta slavljenje subjektivnosti, ki se je uveljavilo z abstraktnim ekspresionizmom v poznih 40-ih in zgodnjih 50-ih letih, in predstava o umetniku kot heroičnem uporniku in priči sodobnega brezupa, doživeli kritični napad v času, ko je Roth l. 1961 izdal diagnozo literarne oslabelosti. Neka druga, zgodnejša diagnoza, po intuiciji, s katero zasluti zadrege domišljije zelo podobna Rothovi, vendar s popolnoma nasprotnim izidom, domneva, zakaj je minimalistična umetnost raje kot ekspresivna samo sebe razlagala onim, ki so obupali izraziti neizrazljivo. L. 1952 je plesalec Merce Cunningham pozval umetnike k opuščanju na »vrhuncu« utemeljenih učinkov, ki jih dosega z alterniranjem napetosti in sprostitvev. Skušal je dokazati, da krizna družba ne zahteva — čeprav se zdi, da bi morala — s krizo prepojene umetnosti; torej umetnosti, ki bi črpala iz občutja »vrhunca«. »Odkar so naša življenja, deloma po naravi in prek časopisov, nasičena v tolikšni meri s stisko, da se je nihče več ne zaveda, nam postane jasno, da življenje brezobzirno traja. In še dalje: vsaka posameza stvar sme in tudi je ločena od katerekoli druge kot neokrnjenost časopisnih naslovnih vrst. Ne kot model lucidnosti, njegova ugotovitev ostaja natančnejša napoved umetnostnega razvoja od Rothove. Napove potopitev v vsakdanjost, osvobajajočo zameglitev umetnikove subjektivnosti, opuščanje pojasnjevalnega konteksta, ki prikazuje sorodnosti predmetov in dogodkov, obdobje od najraznovrstnejših žanrskih matric, vztrajanje pri naključnih doživetjih, trdovratnost, da »vsaka stvar sme in tudi je ločena od katerekoli druge«.

Od samoobrambe k osebnemu izbrisu

Ugotovitev, da resničnost prekaša ustvarjalčevo domišljijo, izraža le del resnice, ki jo moramo dojeti, da bi razumeli težak položaj sodobnega umetnika. Realnost ne izvira več iz splošnega ljudskega doumevanja, skupne preteklosti in običajnih vrednot. Naši vtisi o svetu ne izhajajo več iz opaznanj individualistov oz. pripadnikov širše skupnosti, pač pa iz izdelanih komunikacijskih sistemov, ki bruhajo po večini neverjetne informacije o dogodkih, s katerimi le poredko stopimo v

neposredni stik. Bodisi da ta sporočila opisujejo življenje bogatih in močnih bodisi da skušajo prikazati životarjenje povprečnih ljudi, bi se v obeh primerih le težko prepoznali v tej prefinjeno izbrani predstavi »resničnosti«. Edini dokaz, ki bi potrdil oz. zavrnil naše izkušnje, je razvidnost nam podobnih ljudi, s katerimi delimo skupno preteklost in skupni referenčni okvir. Podobe, ki jih posredujejo množična komunikacijska sredstva, prikazujejo bodisi slavne osebnosti, ki jih občudujemo, ker so zmožne izmakniti se tegobam vsakdana (čeprav vseskozi vemo, da obstajajo navzlic slavi povprečneži), bodisi domnevno povprečje in normalno sredino, ki ga ne izpelje iz obče izkušnje niti ne iz izkušnje »reprezentativnega človeka«, ampak iz demografskih analiz statistično izbrane populacije, publike ali tržišča. Množični mediji si smrtno resno prizadevajo, da bi nam dopovedali, kdo smo, trudijo se, da bi izdelali lažni občutek nacionalne identitete, vse to počnejo tako, da nam vsiljujejo programe, ki naj bi si jih želeli gledati, izdelke, ki bi si jih radi kupili, politične kandidate, ki jih nameravamo voliti, napovedujejo nam, koliko nas bo umrlo zaradi raka ali v prometni nesreči, koliko jih bo poginilo v jedrski vojni in celo, koliko od nas jo bo preživelo, če bomo sprejeli ustrezne varnostne ukrepe. Demografska analiza le borno nadomešča dejanskost, vendar: odkar je edina resničnost, ki nam je skupna, se čedalje bolj upiramo ogrožujoči pomalomeščanjenosti naših individualnih posebnosti, za posameznika enkratnih percepcij sveta; upamo vsaj, da lahko svojo posebno percepcijo »vsiljujemo« drugim.

Če radio, kamera in televizor popolnoma prevzamejo funkcijo predstavljanja umetnosti — kot pogostokrat zatrjujejo umetnostni kritiki — bi težko razložili občutek, da obstaja abstraktni in v notranjosti zazrti umetnosti le bore malo prostora za prodor v svet, ki je zasičen s slikami in sporočili. Moderne, z zapisom opremljene naprave, imajo monopol nad predstavitvijo realnosti, vendar zabrisujejo ločnico med resničnostjo in iluzijo, med subjektivnim in objektivnim svetom, kar otežkoča umetniku pobeg v »neponarejeno subjektivnost«, kot jo imenuje Roth. Notranja resničnost se ne loči več jasno od zunanje objektivnosti. Po Warnerju Berthoffu je subjektu sodobne poezije in proze odvzeto jamstvo temeljne življenjske prednosti. Umetnost romantičnega egoizma kot tudi umetnost, ki gradi na realističnih konvencijah, sta postali nevzdržni.

Pisatelj, kot je Henry Miller, zavzema domala enako mesto v literarni zgodovini kot newyorška šola v umetnostni praksi, namreč vmesni prostor med starejšo tradicijo samoobrambe in novejšo literaturo piščeve avtonegacije. Ko Miller sledi pozivu Emersona k »dnevnikom in avtobiografijam«, ki naj nadomesté romane, ko se skuša izročiti »prekletemu toku življenja« v celoti in sili umetnika k preseganju obstoječih vrednot, da bi kaos okrog sebe spremenil v svoj

notranji red«, se umešča v ameriško marginalno književnost, ki poudarja notranjo ustvarjalčevo luč zoper svet temačnosti in prevar, ki ga Miller označi kot: »blazna klavnica«, »rak, ki žre svoj lastni rep«, »siva puščava« in »nova ledena doba«. Miller uvede nov podton, ki ga ne zasledimo niti pri Emersonu niti pri Whitmanu, prevzame klic preživelega, ki bi storil karkoli, da bi ostal živ.

Nekako me je misel, da ni nobenega upanja več, pomirila... Hodeč po Montparnassu sem se odločil, da se prepustim plimi, dan se niti za kanček ne zoperstavim usodi, v kakršnikoli preobleki... Sklenil sem, da se ne bom ničesar oprijel, da ne bom ničesar pričakoval, da bom odslej živel kot žival, roparska zver, plenilec. Če bodo zahtevali rop, bom zagrabil za bajonet in plenil, plenil do konca. In če bo grabež na dnevnem redu, bom grabil z maščevalnostjo... Če je življenje najodličnejša stvar, potem bom živel, čeprav za ceno kanibalizma.

Celo v zgornjem odlomku je razviden biološki stržen subjektivnosti, oluščeni duhovnih iluzij — večkrat napačno pojmovan kot »boljši del človeške nature«, ki se je — po Millerju — že večkrat izneveril človeštvu. »Sem le duhovno mrtev, fizično sem živ. Moralno popolnoma svoboden.« Miller poudarja svobodo, ki mu označuje zavračanje možnosti, da bi sam sprejel etično odgovornost za drugega, kot tudi da bi jo prenesel na nekoga drugega. Millerjevi nasledniki postavijo celo biološko jedro osebnosti pod vprašaj. V delih Williama Burroughsa, ki marsikaj dolguje Millerju, se metafore omame umikajo metaforam vdajanja. Subjekt se več ne opija z življenjem, od zunaj ga nadzorujejo agenti, ki raziskujejo njegovo nagnjenost k drogam, seksu in človeškim stikom, da bi sprogramirali novo serijo robotov. Miller slavi »pobesnelo strast«, »misterij fenomenov, ki so etiketirani z **obscenostjo**. Nasprotno vidi Burroughs človeško existenco kot »končno vdajo orgazmični omami«. Gre za kompleks ljubezni-potrebe-bolezni, ki skupaj z ostalimi mamili, ki so na razpolago organizaciji Nova Police (le-ta naj bi prva sprožila problem narkomanije) in ki trdi, »da se mora odslej Nova Police stalno ukvarjati s tem vprašanjem«. Celotne besede in slike predstavljajo za Burroughsa droge; nevidne sile bdijo nad od slik omamljeno populacijo. »Podobe, na milijone podob je to, kar jem... Le poskusi odpraviti to navado z morfijem. Romantiki so zalučali besede in slike v vakuum, upajoč, da bodo vzpostavili red nad kaosom. Postmodernisti in postromnatiki vidijo besede in slike kot »duh na filmskem platnu«, instrumente nadzora in kontrole.

Model, ki ga sprejemamo kot resničnega, je vsilila kontrolirana moč na tem planetu, sila, ki se je prva zoperstavila popolnemu nadzoru... Obče veljavni mehanizem določa značaj ab-

solutne potrebe in narekuje uporabo popolnega orožja. Recimo, da izberemo dve nasprotni skupini. Ugotovimo nevarnejše in ogrožujoče stanje prve, ga prenesemo na drugo skupino. Zapomnimo si njeno reakcijo in jo posredujemo prvi skupini. In v tem smislu naprej in nazaj. Proces je znan kot »feed back«.

Med prijatelji znan kot »pisec, ki je doživel dolgo narkotično obdobje, in ostal živ«, si Burroughs kot protagoniste ne izbere veličastnih oseb zgodnejše literarne tradicije, pač pa zavrte, kontrolirane in programirane figure. »V prvem planu me zanima problem preživetja,« je pred nedavnim izjavil, »zarota Nove in njeni zločinci, skratka Nova Police.« »Grozljiv domet programiranja ljudi« postavlja pod vprašaj človekov značaj. »Tvoj Jaz je popolna iluzija.« V predgovoru k ameriški izdaji Ballardovega romana **Love and Napalm** Burroughs zapiše, da je padla meja med notranjostjo in zunanostjo. Doda, da je predvsem obilica podob kriva za to, oziroma povečanje predstav do točke, ko postanejo »nerazpoznavne«. Po Burroughsu doseže Ballardov roman enak učinek kot platna Roberta Rauschenberga na likovnem področju, dobesedni »blowing up« predstav.

Veličastni Ego, zamegljen zaradi podob

Ballardov roman sili k primerjavi ne samo z **Naked Lunch** in **Nova Express**, ampak z daljšo serijo knjig angleških piscev o Ameriki, ki vključuje **Studies in Classic American Literature** D. H. Lawrencea, **The New America: The New World** H. G. Wellsa in **After Many Summer Dies the Swan** Aldousa Huxleya, v katerih drobljiva gostobesednost in vulgarnost ameriškega prizorišča vzbujata obenem zavist, občudovanje in zaskrbljenost. Napisan v vročici vietnamske vojne, **Love and Napalm**, z zbadljivim podnaslovom **Export U. S. A.**, črpa roman iz znanih tem književnega antiamerikanizma. Američani vlagajo erotična čustva v stroje, posebno v avtomobile, nacionalno strast v mehanično ubijanje; avtomobil nastopa kot morilsko orožje, množični prometni trušč postane prvobitna ameriška orgija ter končno: pretnja, da bo val amerikanizacije preplaval planet. Kar loči Ballardov roman od zgodnejših angleških poskusov, ki opisujejo hitrost, blaznost in grozljivost ameriškega življenjskega stila, je popolna odsotnost veličastnega ega, brezmejno grabežljivega zavojevalca-pionirja, ki je še pred nedavnim imel odločilno vlogo v tovrstnih zgodbah. V **Love and Napalm** so človeška bitja skrčena na stopnjo nevidnosti, ker so jim predstave, ki so si jih ustvarili o sebi in jih groteskno povečali do gigantskih dimenzij, da se jih ne da več razpoznati za človeške, zastupile njihova življenja. »Brezbrižno miren obraz predsednikove vdove, narisane na dvesto metrov visoki tabli, ki sega preko strešnih konic, se izgublja v predmestni meglici. Obstaja na stotine znamenj, ki razgaljajo Jackie v

nešteti družinskih držah. »Onstran človeških dimenzij postane telo pokrajina: »Marilynina jamičasta koža, dojki kot izklesana plovca, vulkanična stegna, pepelnat obraz. Vezuvova ovdovela nevesta. Detajli človeškega obraza, raztelesen in povečani v neznanske parametre, zasenčijo normalne ljudi in zažarijo v temnem žaru mimo svojih slabosti. Velikanska fotografija Jacqueline Kennedy se prikaže na praznem pravokotniku zaslona. Bradat mlad mož, z naraščajočim živčnim tretetom v oslavljenih nožnih mišicah, je vstal, oblit z bleščečo svetlobo briljantov, njegova ploščičasta obleka se je okopala v veličastni krasoti Jacquelininih usten.«

Ballardov pomanjkljivo okarakteriziran protagonist — izraz sploh ne ustreza — njegovo ime se namreč iz poglavja v poglavje spreminja, da bi s tem poudaril manko določenih osebnih karakteristik, trpi zaradi nerazumljive preganjave pred predstavami, ki se mu vsiljujejo, slikami nasilne smrti in erotičnega prebujanja, ter obsesije, da bi jih preuredili v logično urejenost. Ponovno hoče ubiti Kennedyja, tokrat z razlogom. Narkotizirana predstava se poglubi v dokumentirani spomin sodobnega nereda v plehkem upanju, da bo pridobila nekaj več kot samo zbirko ločenih in preobraženih telesnih fragmentov. Junak raziskuje — ne da bi sploh prišel do kakršnekoli rešitve — ekshibicionirano slikanje grozovitosti izpod čopičev pacientov v umobolnicah, modele avtomobilskih trčenj, ki jih je s pomočjo asistentov zbral Ralph Nader, Zapuderov posnetek atentata na Kennedyja, X-žarke eksotičnih bolezni, filme o nevrokirurgiji in presaditvi organov, avtizem in starostno demencio, naključna samo-razdejanja in načrtovane nesreče — skratka, nemirno diorama bolečin in pohab. Seveda nikoli ne ve, kaj je pravzaprav to, kar nenehno išče, niti mu tega ne razkrijejo poučljivi komentarji. Dr. Nathana, ki nadomešča pripovedovalčev enolično utrudljivi glas, čigar monologi spremljajo in brez konca interpretirajo (ne da bi karkoli razjasnili) neskončno verigo predstav. Tudi tam, kjer se zdi, da jih je osmislil, težko pristanemo na relevantnost vpogledov, ki jih je parodiral z žargonom psihiatrov ali z eksistencialistično filozofijo in z ostalimi **ready-made** sistemi neke dobe.

Traversov problem je, kako poiskati izraze za nasilnost, ki ga je preganjala celo življenje — ne samo nasilnost nesreč, grabežev ali vojnih grozot, ampak že čisto fiziološke okornosti naših telesnih drž. Travers nazadnje ugotovi, da na resnični pomen nasilnih dejanj naleti kjerkoli, kar bi lahko imenovali tudi »smrti emocij«... Cesar bi se naši otroci morali bati, niso avtomobili na jutrišnjih avtocestah, ampak užitek, s katerim preračunavamo precizne parametre njihovih umiranj.

Tovrstni jezik se spremeni v del podzemeljskega trušča, neznosno kot muzak v civilizaciji, ki ne prenese tišine in zapolni vsak trenutek

čakanja z radijskimi poročili. »Moraš razumeti, da je znanost za Traversa popolna pornografija, analitična aktivnost, čigar glavna naloga je, da iztrga predmete in dogodke iz časovnega in prostorskega konteksta... Marsikdo že napoveduje čas, ko bosta **General Theory of Relativity** in **Principia** prekosili **Kama sutro** v odmaknjenih knjigar-nah. »Ni nujno, da bi bile napovedi Dr. Nathana napačne ali vsaj zavajajoče, vendar izgubijo vsakršen smisel v pomembnih zadevah.« Ballard namigne, da so komentarji odveč in samoobrambni, ne zato ker si prizadevajo, da bi sami sebe razlagali, ampak ker so se besede spremenile v podobe in so torej kot vizualne predstave prisiljene služiti kot orodje psihološke kontrole in manipulacije. Proučevanje človeštva se je sprevrglo v nov način zlorabe. Znanstveno in sociološko proučevanje/opazovanje razveljavlja subjekt, saj ga podvrže eksperimentom, ki izvabijo njegovo reakcijo na različne dražljaje, izsilijo njegova posebna nagnjenja in osebne fantazme. Na čvrstosti izsledkov gradi znanost kompleksen profil človekovih potreb, na katerega se opira prodoren, a ne prekomerno tlačječ sistem vedenjskih norm.

Ballard predlaga teorijo feedbacka, ki je v izpeljavah dosti bolj nihilistična in paranoična od Burroughsove. Sugerira nam, da predstave kontrolirajo ljudi, ne le izkoriščajoč njihove zasužnjenosti s slikami, ampak s tem, da izsilijo odgovor, ki ga posnete, fotografirane, X-ožarčene, precizno zmerjene in podrobno analizirane informacije vnaprej pričakujejo. Po Ballardu objektivne znanstvene metode kot so ankete, vprašalniki, intervjuji, tržne raziskave, psihološki testi, služijo enake-mu namenu: ponuditi različne fantazije in sprejemnike vključiti v produkcijo vedno novih slik. S tem zelo večje manipulirajo z njihovimi emocijami.

Izdelali so raziskave, da bi proučili učinek dolgotrajnega gledanja filmskih tednikov o mučenju Vietkongovcev na moške bojevnike, ženske rezervistke in otroke. V vseh primerih so ugotovili porast spolne aktivnosti, s posebnim poudarkom na oralnih in analnih perverzijah. Največjo razburjenost so zabeležili pri sekvencah, ki so kombinirale mučenje z usmrčitvijo. Zmontirali so filmski žurnal, v katerem so bojevnike in žrtve v vietnamski vojni nadomestili z vodilnimi figurami javnega življenja, kot so predsednik Johnson, general Westmoreland, maršal Ky. Na osnovi posebnih nagnjenj gledalcev so raziskovalci zmontirali najboljšo torturo in usmrtitev, ki je vključila guvernerja Reagana, Madame Ky in neidentificirano osemletno deklico, žrtev napalmske zastrupitve... Film so po sekvencah prikazovali pohabljenim otrokom in rakavim bolnikom z enako uspešnim rezultatom.

S prenosom grozljivih dogodkov v slike, ki jih izoliramo iz konteksta ter jih zlepimo v novo sosledje, ter z otopitvijo gledalčevih

reakcij z dobrohotnim žargonom znanstvene neprizadetosti, se sodobna komunikacijska tehnologija prilagaja gledalcem, da dopuščajo nedopustljivo. Omrtviči njihovo čustveno prizadetost ob grozotah, ohlajuje kritičnost in komentarje, »smrt čustva« spremeni v dodaten cliché.

Estetika izključitev

Da bi opisal halucinatoričnost sveta, ki je dogodke nadomestil s podobami, si Ballard marsikaj izposodi od nedavnih eksperimentov v likovni umetnosti. Kot je opazil že Burroughs, poskuša z besedami ponoviti vtis, ki ga je izzval pop art. Pripadniki pop in minimalističnih slogov Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Jasper Johns in Robert Morris evocirajo ozračje, ki je zelo podobno pasivni, sanjski atmosferi Ballardovih romanov, prenasičenost s slikami iz okolja ter logični izbris subjekta. Uporabljajoč hladni, čustveno izpraznjen slog, soočajo opazovalca z znanimi vtisi in predmeti — s stripi, filmskimi letaki, zastavami, hamburgerji, zobotrebc, odtočnimi cevmi — ki jih monumentalno povečajo ali premestijo v neobičajen kontekst. Kot pohvalo bi sprejeli mnenje kritika, ki se je skušal približati tem delom, namreč da osamitev vsakdanjih predmetov od običajne okolice izzove »nenavaden in skoraj halucinatoričen učinek«, odvzema predmetom »smisel in kontekst«. Naloga teh stvaritev je natančneje ta, da sproži tovrstne učinke in zbrše ločnico med iluzijo in resničnostjo, med umetnostjo in vsakdanjim življenjem. Kot da bi detajlirali argumente, ki jih je Walter Benjamin razvil v znamenem eseju **Umetniško delo v času tehnične reprodukcije**. Po Benjaminu, da se je skliceval na dadaistično skupino in Marcela Duchampa, množična reprodukcija umetniških stvaritev odvzame umetnosti »aurosvetosti in enkratnosti, umetnost približa široki publiki, način participacije v kulturnem življenju izenači z ljudmi, ki stannujejo v znamenitem poslopju, namesto da bi ga od zunaj malikovalsko motrili. Podobne misli so izražali umetniki, ki so v 60-ih leth oživel Duchampovo delo in slavo. Razglasili so smrt oz. samomor umetnika, odklanjali umetnine, ki nosijo osebno pisavo v vsakem detajlu barve in kompozicije, kot prvi korak v družbo, kjer ustvarjalnost ne bo več monopol kreativnih posameznikov.*

* Protest zoper apoteozo umetnosti bi lahko imel zaželjene učinke, če bi se skladal s protestom zoper degradacijo dela in delovne večšine. Ker občutek za lepo in občutek večšine ne zagotavljata več zadovoljstva v delovnem procesu, ju Benjamin poskuša vpeljati v moderno religijo umetnosti. To sta sprevidela predhodnika modernističnega gibanja, John Ruskin in William Morris, in celó zgodnji modernist Walter Gropius, ki je obema pripisal zaslugo, da sta »poskušala umetnost združiti z delovnim procesom«, ter obžaloval »rast likovnih akademij, ki povzročajo postopno propadanje tradicionalne obrti, ki je prežemala nekdanje življenje ljudi«. Vendar je Gropius svaril pred »ponovnim izbruhom stare diletantske obrti«. »Delitev

Minimalizem in pop art nista osamljena poskusa demistifikacije umetnosti in kulta umetnika. Enak vzgib/impulz je sprožil veliko pravih in quasi-umetniških šol v 60-ih in 70-ih letih: body art, optično procesualno umetnost, earth art, konceptualizem. »Minimalistični slog« je po Johnu Perraultu samo izraz »širših tendenc minimalistične senzibilnosti«. To občutje se je sprostilo ne le v slikarstvu in kiparstvu, nanj naletimo tudi v sodobni književnosti, glasbi in plesu. Umetniške stvaritve zaznamuje z osvobajajočo depersonalizacijo, z odpravo obrtne večšine, z izbrisom samega avtorstva ter navsezadnje z drastično odstranitvijo vloge umetnika-interpreteta. Težnjo, ki jo je Jasia Reickard pripisala pop umetniku Victorju Vasarelyju, lahko posplošimo na celotno obdobje umetnostnih eksperimentiranj v obdobju **zmanjšanega** **ega**: »Vasarely se je obvezal, da bo razosebil umetnikovo delo — čutil je, da mora umetnost postati dosegljiva vsakomur, zato je razveljavil njeno enkratnost.«

Nagle metamorfoze umetniških slogov v zadnjih 25-ih oziroma 30-ih letih lahko razumemo kot poskus, poiskati različne možnosti z enakim namenom — odstraniti subjektivnost iz umetniške prakse. Po Perraultu so minimalisti poskušali doseči »najmanjšo stopnjo osebnega izraza«, odpraviti jaz kot subjekt in obenem objekt umetnikove zavesti, razveljaviti nadzorovano in urejeno prisotnost umetnikovega **ratia**. Kar je Barbara Rose poimenovala z »neosebno in anonimno«, ki ji nasprotuje »popustljivost do lastne neobrzdane subjektivnosti«, je vodilo umetnike, kot so Donald Judd, Carl Andre, Frank Stella in Robert Morris, k oživitvi Duchampovih **ready-mandeov**. Duchamp pripiše umetniški status običajnim predmetom s tem, da jim prilepi etiketo umetnine, ali pa z vključevanjem masovnih industrijskih materialov,

dela,« je trdil, »ne smemo zanemariti, kot tudi strojev ne. Če je tehnični prodor zrušil nekdanjo enotno nacionalno proizvodnjo, niso krivi stroji niti — kot logična posledica — funkcionalno razdeljen delovni proces, ampak pretežno materialistična miselnost naše dobe in pomanjkljiva ter nejasna artikulacija posameznika do skupnosti.« »Bauhaus,« je dodal, »je bil vse, razen umetnostna in obrtna šola ne, ker bi povratek pomenil samo premik urinih kazalcev nazaj.«

Likovni minimalizem ni nikoli dvomil v razvoj in blagoslov industrijske tehnologije. Ze od začetka se je posmehoval lakomnemu individualizmu in materialističnemu prepričanju, ne da bi sicer odklonil delitve dela, iz katere je izhajal. V prvih dneh modernističnega prodora so arhitekti kot Gropius zahtevali zgradbe za delavce, vendar so bili prepričani, da oni sami najbolje vedó, kaj delavci potrebujejo. Nesposobni ali morda nenaklonjeni ugotoviti, kako bi delovni proces naredili bolj demokratičen, hkrati tudi lepši in zabavnejši, so svoje upe stavili v iluzijo, da bo razvita tehnologija nadomestila garanje in osvobodila delavca za prosti čas. »Mehanizacija,« je mislil Gropius, »bo odpravila fizično tlako posameznika ter osvobodila roke in možgane za višji red aktivnosti.«

V praksi se je načrt izjalovil, saj je veljal samo za redke posameznike, v resnici je pomenil višjo stopnjo nezaposlenosti za večino, večkrat kombinirano z resnično nezaposlenostjo.

recimo stiropor, šamot, fluorescentni cevni material, v pravokotne in kubne instalacije, oropane vsakršnih metaforičnih aluzij. Pop art zasleduje isti cilj, včasih celo izrablja podobne tehnike, spet drugič realistično zvesto posnema vsakomur znane predmete in množično proizvedene podobe, vendar se pri tem vzdrži kakršnegakoli komentarja: tako pohvalnega kot ironičnega o njihovem pomenu. Takoimenovana konceptualna umetnost skuša popolnoma odpraviti umetnikovo roko, saj že pred zvedbo načrtuje vsak posamičen detajl, da bi se »izognila subjektivnosti« (Sol Le Witt). Ideja, skrita za delom, trdi Le Witt, služi kot neke vrste nadomestek za umetnino, je »stroj, ki proizvaja umetnost«. Nekateri likovniki, ki jih pogostokrat označujejo za konceptualiste, navdušeno pozdravljajo slučajne učinke kot drugi način reduciranja umetnikove inovativnosti v ustvarjalnem procesu. Robert Barry, ki je sprva fotografiral nevidne premike plinov, sproščenih v zrak, razlaga: »Nočem manipulirati dejanskosti... Kar se bo zgodilo, se bo zgodilo. Dovolim stvarjem, da so, kar pač so.« »Earth umetnik« Robert Smithson je zelo podobno govoril o svojih »zemeljskih zemljevidih« in »zrcalnih premikih« sončne svetlobe; noče manipulirati s fizičnim okoljem, nasprotno: gledalcu hoče omogočiti potopitev vanj, da bi le-ta lahko skušil **brezčasje** in **smrt osebnosti**. Smithson trdi, da subjektivnost omogoča »ekspresivni izliv« v umetniški praksi. »Dokler bo umetnost pojmovana kot kreacija, bo vedno ista pesem. »Samo umetnost, ki odkloni, da bi se definirala na ta način, doseže lahko notranje razpoloženje, ki bo skupno obema: gledalcu in umetniku, in v katerem »ego za trenutek izgine«.

Bodisi da so se oprijemali učinkov na slepo bodisi da so zašli v nasprotno skrajnost, načrtujoč vse do zadnje potankosti, so avantgardni umetniki od sredine 50-ih let dalje poskušali odpraviti notranjost in preseči »pobesnelost individualizma«, ki je stoletja pustošila zahodno civilizacijo, kot je nekoč navrgel Jean Dubuffet. V predavanju iz l. 1951 je Dubuffet predvidel pogloblitve značilnosti minimalističnega občutja, imenujoč ga kot »popolno likvidacijo vseh operacij snovanja, čigar vsoto so proglasili za humanizem, ki je od renesanse dalje predstavljal temelj kulture.« Dubuffet vztraja, da mora umetnik izbrisati osebni pečat s svojega dela. Ko slika portret, ga mora očistiti vseh osebnih potez, Generacija po Dubuffetu je sledila njegovim prizadevanjem po razosebitvi umetnosti, čeprav je ni navdušil njegov poskus, kljubovati zahodni tradiciji z »brutalnimi vrednotami, kot so nagon, strast, muhavost, nasilje in norost.« Strast, nasilje in norost so natančno to, pred čimer skuša nova umetnost pobegniti. Prav zaradi tega zavrača z enako močjo primitivizem, nadrealizem in abstraktni ekspresionizem. Protistrupa za romantični ekspresionizem ne išče v »brutalnih vrednostih«, ampak v islamski ornamentaliki ali v zen-budizmu. Kot je Reinhardt, ravno tako predhodnik in zagovornik neekspresivne umetnosti, že l. 1957 opozoril, da vzhodne ikone strdijo podobe v **formule**,

namesto da bi si napačno prizadevale zvesto upodobiti »vsakdanje ljudi«, kar je zabloda humanistične herezije, ki se je rodila z renesanso. Reinhardt iz podobnih razlogov občuduje budizem, obožuje ga zaradi »občutka brezčasnosti« in pripravljenosti »seči onstran stvari, dokler ne izginejo«.*

Napačno uvrščen s strani kritike 50-ih let v newyorško šolo, premore Reinhardt bore malo potrpežljivosti za njihovo subjektivnost, za njihovo vztrajanje pri važnih osebnih vsebinah. Njegov razvoj ga vodi v nasprotno smer, napove namreč vsestransko zanikanje abstraktnega ekspresionizma v 60-ih letih. V zgodnjih 50-ih je začel slikati velika enobarvna platna, ki jih je osvobodil vsakršnih razlag in analiz njihove »vsebine«. Medtem ko so newyorški slikarji — Mark Rothko, Clyfford Still, Barnett Newman, Willem de Kooning, Jackson Pollock, verjeli, da »ne more obstajati dobra slika o ničemer (Rothko), je Reinhardt »predstavljal čisto opozicijo osebnih vsebin« (kot je zapisal njegov biograf). V zadnjem desetletju, med leti 1957 in 1967, ni slikal sploh ničesar, razen kompozicij v črnem. »Nekaj neodgovornega, nerazumljivega in napačnega je v barvah,« je izjavil l. 1960, »nekaj, kar onemogoča kakršnokoli kontrolo. Nadzor in racionalnost pripadata morali »V Dvanajstih pravilih za novo akademijo (1957) še radikalizira načela nove estetike izključitev: nikakršne teksture, niti silkanja ali lepopisa; nič praskanja, nič risanja (»vse moramo najprej opraviti v mislih, preden se sploh lotimo platna«); brez oblike, načrta, barve, svetlobe, prostora, časa, gibanja, velikosti ali tonalitete; brez predmeta kot tudi brez subjekta: nič vsebine, simbolov, podob ali znamenj; brez užitka in tudi brez bolečine.

Zlitje jaza z ne-jazom

Abstraktni ekspresionisti so oživel romantično vizijo umetnika, ki je obenem razprezentant svoje dobe in njen zagrizen nasprotnik, ki

* Drugi so našli enak občutek brezčasje, eklekticizem in pozunanjenost v japonski kulturi, ki je sicer razumljena — kot toliko drugih nezahodnih kultur — v luči sodobnih evropskih predsodkov. Donald Richie, Američan, ki je dolgo časa živel v Tokiu, pisec knjig o zenu, no-igrah in japonski kinematografiji, izjavlja v nedavnem intervjuju, da ponuja Japonska zdravilo zoper »lažnost« zahodne civilizacije, zoper evropsko samozavest. »Japonska je dežela, kjer se ne da — v našem, evropskem pomenu — brati česarkoli... Videz je resnica, dozdavnost je resnična... Ni pomembno, kako izgledamo, maska je obraz. Ni predstave »resničnega jaza«, nečesa ločenega od osebnosti. Ljudje so natančno in zgolj to, kar vidimo, zgrajeni so iz površine. Japonci se skoncentrirajo na to, kar Zahod dobro pozna in je zanj značilno, ter to ponotranjijo. Ne obstaja vprašanje, kako biti razumljivo, ker je tu vse razumljivo. Seveda mi, pripadniki zahodne civilizacije, se pretvarjamo, z našo absurdno idejo »pravega jaza«, z našo »strogo vero«. Oh, ne! Platon in Sveti Pavel sta nas zapeljala na napačno tirnico. In seveda renesansa. Na Japonskem je vse predstavljlivo.«

torej poseblja njene notranje konflikte. Trdijo, da agresivni čas zahteva agresivno umetnost, kot je l. 1943 dokazoval Adolph Gottlieb: »V dobi nasilja se zdijo osebne pristranosti, ki se dotikajo barvne preciznosti, nepomembne... Umetnost, ki to prikriva, ali se izogiba občutjem groze in strahu, ki jih ljudje neprestano doživljajo, je površinska in izumetničena. Prav zaradi tega vztrajamo na osebnih vsebinah, ki vključujejo ta občutja in jim celó dovoljujejo, da se sprostijo.« Mark Rothko, ki zavrača sebe kot »abstraktnega slikarja«, razglša, da ga je že od nekdaj zanimalo samó izražanje »elementarnih človeških emocij« in njihovo posredovanje občinstvu. Newyorški slikarji so zavrnilo predstavljačo umetnost, ne zato da bi izlivali svojo notranjost, ampak da bi raziskovali njene notranje parametre.« »Tipajoč onstran vsakdanjega in znanega,« pravi Arshile Gorky, »ustvarjam neskončno notranjost.« Po drugi strani se postromantični umetnik poskuša osvoboditi osebnega bremena in »se obdržati zgolj na površini« (Wylie Sypher). Primerjava Reinhardtovih črnih platen z Rothkovo zelo podobno serijo črnih slik izpostavi razliko med umetnostjo, ki se je poslovila od upanja, da bi subjektivni red vsilila svetu, vendar še vedno ostaja zvesta subjektivnosti kot edinemu izvoru kontinuitete v kaotičnem okolju, in na drugi strani umetnostjo, ki je zavrnila vsakršno možnost notranjega življenja.

Rothkove črne slike (piše Eliza E. Rathbone)... so še vedno okupirane s človeško občuteno skušjo. Celó v primerih, ko se zdi, da se najbolj približa negaciji barve, so najstrožja dela polna občutenih permutacij... Reinhardtov izbor črne barve predstavlja končni sestop v odpravljanju kolorita, vendar njegov izbor spodbijajo koloristične asociacije in poživljajoče barvne vibracije... Reinhardt verjame, da črna ni zanimiva kot barva, ampak kot ne-barva oziroma njena popolna odsotnost... Rothkova osamljena misel je skušnja, ki naj se razširi na gledalca, medtem ko Reinhardt zanika komunikacijo umetnika s publiko in zagovarja nemožnost interpretacije umetniških del... Nobenih napevosti ni več, vse so zbrisane.

Nek drug kritik, Nicolas Calas, ki je brutalneje pisal o Reinhardtju in njegovih posnemovalcih, je izjavil, da so njegova zadnja platna postala »ikona za agnostike, ki pod pretvezo prikrivanja razvidnega iščejo skritost in enigmatičnost.«

V najčistejši obliki minimalističnemu občutju ni več potrebno hliniti razvidnosti. Glasno zahteva razumljivost, oprijemlje se površine predmetov in odklanja, da bi iskal onkraj njih. »Vidiš le to, kar vidiš,« pravi Frank Stella o svojih delih, povečini so progasta platna. »Vprašanje: Kaj slika pomeni? je neizogibni del naše kulture,« trdi minimalistični kipar Carl Andre. Umetniško delo pomeni le to, kar se na njem prikazuje, in ničesar več. Po Clementu Greenbergu, čigar pre-

pričanja so doživele močan odmev med umetniki 60-ih in 70-ih let, umetnost ne sme referirati ničesar zunaj sebe. Slika je vrsta komunikacije, samo kadar »govori s črto, barvo ali kompozicijo«. »Pri slikanju bi se morali omejiti na čisto barvo in preprosto črto, ne smemo špekulirati z asociativnimi predstavami o stvareh, ki jih lahko na pristnejši način doživimo drugje.« Po Greenbergu bi moralo slikarstvo vztrajati na dvodimenzionalni ploskovitosti, namesto da si je prizadevalo ustvariti iluzijo dimenzije — prostorske globine. Kritik Peter Fuller, dosti bolj zadržan do minimalistov, pojasnjuje »odkritje ploskosti« kot **kredu** prefinjene umetnosti — obžalovanja vreden razvoj, ki reflektira »določene civilizacijske izkušnje«, le-te poudarjajo površinsko plitvost namesto notranjosti. Po Fullerjevem prepričanju si kot sodobni meščani prizadevamo živeti v svetu videzov... »Vozeč se po ameriških avtocestah ali z vrha manhattanskega Times Squarea, lahko opazujemo nenehni tok sporočil, ki se zdijo resničnejše od realnosti. Dobimo vtis o svetu, v katerem so se predmeti razosebili ali skrčili na površini, razblinili v goli videz.«

Fuller poudarja, da umetnost, ki se ukvarja zgolj s površino, ne le da se odreka notranji resničnosti, s tem vzporedno ukinja milje, subjektivno izenači z objektivnim. V orisu umetniške situacije poznih 60-ih in zgodnjih 70-ih je Lucy Lippard pozdravila »dematerializacijo umetniških objektov« kot zdravilno osvežitev, v Reinhardtovih slikah črnih kvadratov je umetniška produkcija dosegla »zelo pomembno mejo/končno točko«. Carl Andre navrže podobne argumente, ko pojasnjuje, zakaj si je izbral za svoje skulpture raje ploskovitost namesto volumna. Kipe gradi iz zlatih opek, iz — v vrsto položenih balvanov ali iz kupčkov pepela, ki jih v ravni črti razprostrani po podu. Naša kultura je prenasočena s predmeti, »potrebuje pomenljivo praznino, nepopisanost, neke vrste **tabulo raso**, prostor, ki bi sugeriral izčrpanost. Če se znamenja naselijo po vsej površini, zmanjka prostora za nove znake.« V predgovoru k zborniku minimalističnih esejev je Gregory Battcock odkril vrlino sodobnega kiparstva (vštevši Andreeve kipe) v tem, da si na moč prizadeva podčrtati začasnost svojih kreacij. »Nič več ne pristajamo na večnost umetnin (kar sicer obžalujejo kulturni reakcionarji), pokazati želimo, da moderni spomeniki niso trajni. S tem je manjša verjetnost, da bi zasenčili prihodnje **ново**, kot pri spomenikih preteklih dob, ki zastirajo današnje novo.« Po Lippardovi implicira zbris bistvenih stališč v umetnosti zavračanje »enkratnosti, trajnosti in dekorativne privlačnosti«. »Izid večine konceptualističnih del zadnjih dveh let,« kot sta dva zagovornika konceptualizma napovedala že l. 1970 (kasneje se je izkazalo, da nekoliko prezgodaj), »je bil, da je gibanje prevetrilo ozračje stvari.«

Minimalistična senzibilnost izvira iz občutja prikrajšanosti. Reflektira občutek, da ni več prostora za umetnost, za nove umetniške pristope, sodobna družba in moderna umetnost se približujeta končni

etapi. »Trdim, da prihodnost ne obstaja,« pravi Robert Smithson, »ničesar ni, razen prepada, zevajoče soteske.« S takim pogledom na prihodnost ni nič čudnega, če umetnik zavrže upanje v večnost. Prežeti s kaotičnim in natlačenim okoljem, s stapljanjem subjektivnih predstav s predmeti, z umetnostno tradicijo, ki jo umetniki čutijo kot moreče in zasenčujoče breme za lastno kreativnost, zasuti z vrtočlavi menjavami slogov in avantgardnih gibanj, strti zaradi notranjega trušča, ki odzrcalja zunanji hrup, in grozi, da bo pogoltnil vsakogar, ki pregloboko brska po človeški notranjosti (kot je pahnil v prepad večino abstraktnih ekspresionistov, ki so svoje kariere zaključili kot alkoholiki, obupanci in samomorilci), umetniki 60-ih in 70-ih let čutijo potrebo »zožiti tehnične postopke« ali kot zatrjuje Andre, »ustaviti nesmiselno umetniško produkcijo in se skoncentrirati na početje, vredno truda.« Andre je nekoč izdal Petru Fullerju: »Minimalizem razumem kot **utesnjevanje ladijske posadke**. Sestop v samoobrambno tišino.« Minimalizem je dosegel višek morda z Adrianom Piperjem, ki je naznanil, da je zavrnitev umetniških razstav »končni obrambni ukrep«.

Umetnine, ki bi bila izvorno posvečena določenemu prostoru, ni več. To odločitev sem sprejel kot obrambni ukrep. Raje kot da bi jo izpostavil ubijajočim in nevarnim vplivom okolice, sem podčrtal njeno odsotnost, da bi s tem pokazal nemožnost pomenljivega umetniškega izraza v okoliščinah, ki so tako različne od miru, enakosti, resnice, vere in svobode.

Kljub temu, da so si zgodnji modernisti prepovedali izraziti subjektivnost, njihova dela nosijo »odrevenelo avreolo emocij« dobe, ali kot jo je Carter Ratcliff označil v eseju o Robertu Morrisu: »odrevenelost, ki je posledica zavrnitve bolečin, ki jih implicira samorazgalitev.« Ko je leta 1974 za neko razstavo plakatov Morris poziral v nacistični čeladi in verigah, oziroma pet let kasneje razstavljal serijo risb in kipov z naslovom **V rakastem kraljestvu**, je potrdil sumničenje, da škatle, zrcala, labirinti, ki se pogostokrat pojavljajo v njegovem opusu, dozdevno očiščene vsakršne izrazne vsebine in antropomorfnih aluzij, v resnici predstavljajo »podobe shizofrenikov na skrajno redukcioniistični način«. Ratcliff poudarja, da je Morris že od začetka pojmoval sebe kot »izvrševalca mejnih možnosti«. Leta 1961 je razstavil »proto-minimalistično delo« (tako ga je kasneje imenoval Carl Andre), škatlo, ki je vsebovala magnetofonski trak s posnetimi zvoki razstavljenе instalacije. »Radikalnost, s katero je magnetofonski trak vstavil v škatlo,« piše Ratcliff, »se sklada z osamljeno trdovratnostjo zvokov, kot da bi simbolizirala... poskusno odrešitev.« Enak klavstrofobični občutek evocirajo Morrisovi labirinti in zrcala. Ukinjajo preostalo razliko med jazom in ne-jazom, distinkcijo, ki ji sledijo vse ostale razlike, kar reflektira svet, v katerem je vse med seboj

zamenljivo in kjer se je »predstava o samem sebi skrčila na igro podob« ter se notranjost zdi le še »v vlogi zunanjih znamenj, ki so bodisi onstran posameznikove kontrole bodisi poljubno premestljiva.« »S sintagmo v **rakastem kraljestvu** lahko označimo celotno Morrisovo produkcijo.« Po Ratcliffu doseže ustvarjalni višek z risbami, ki jih je risal s slepilnim trakom čez oči ali upošteva slepčeva navodila. Prizor likovnega umetnika, ki vid izenačuje s slepoto, kot da zadnjega ne bi občutil kot pohabe, sporoča bolečino izgube in prikrajšanost, da bi slepoto sploh občutil kot škodo.

Ratcliff zatrjuje, »da je od vseh predstavnikov modernistične redukcije samo Morris zatajil prodoren **anti-kredo** ujetništva in oddaljitve od široke in bogate realnosti.« Morrisov opus izpostavlja to, kar je v delih ostalih minimalistov samo skicirano, namreč da v svoji skrajni etapi modernizem ne odkriva več novih meja senzibilnosti, novih dimenzij resničnosti; nasprotno: loti se strateškega umika pred resničnostjo in regresira v »notranje kraljestvo« (kot Ratcliff plastično označi Morrisovo nekomunikativno umetnost), v katerem so miselne in zaznavne funkcije do te mere popreproščene, da ne prenesejo »najbolj neizdiferenciranih občutij.« Takoj je treba dodati, da »napredna« umetnost uteleša duhovne karakteristike, ki se soočijo z mejnimi situacijami, kot so radikalno skrčenje vidnega polja, »družbeno odobren solipsizem«, zavrnitev občutkov bolečine in užitka. Umetnik si je prisvojil glas, oči in slepilno prevezo preživelega brodolomca, ne zato, ker bi si želel fantazijsko sestopiti v njegovo orbito, pač pa je že izkusil scenarij razsula umetniške preteklosti, iz katere črpa. Preživetje umetnosti — podobno kot preživetje katerekoli stvari — je vprašljivo, ne zato, ker nima »umetniška praksa smiselne eksistence v okoliščinah, ki so povsem različne od miru, enakosti, resnice, vere in svobode«, tudi ne, ker »so ji množična komunikacijska sredstva prevzela predstavljačo funkcijo«, ravno tako ne, ker bi »resničnost prekašala umetnikovo domišljijo«, ampak zaradi zameglitve ločnice med jazom in njegovo okolico — proces, ki ga sodobna umetnost zvesto reflektira kljub naporu, da bi ne posnemala resničnosti. Vse to dokazuje, da postajata pojma resničnost in subjekt čedalje bolj nevzdržna.

Strateški umik v paranojo

Ko je Alain Robbe-Grillet v esejih iz 50-ih in 60-ih let zahteval »novi roman«, je branil umetnost onstran realizma, z argumentom, da bo roman približala resničnosti. Eden izmed esejev nosi v resnici naslov **Od realizma k realnosti**. Danes bi težko našli pisca, ki bi tako zanimanje posvečal realnosti. Z zavračanjem notranjosti se je književnost, podobno kot likovna umetnost, odvrnila od zunanjega sveta. Z zatajitvijo »starega mita o **globini**« (Robbe-Grilletov izraz) so ro-

manopisci razkrinkali slepilni blišč celotnega univerzuma. Kar je ostalo, je literatura per se kot edini »subjekt« napredne pisave tega obdobja.

Robbe-Grillet, ne sluteč smrtnega udarca, h kateremu kmalu pripelje, je ponudil piscem domala identičen nasvet, kot ga je Jea Dubuffet dal slikarjem: vztrajati pri videzu stvari, pri površini. Namesto »da koplje globlje in globlje, dokler ne doseže skritejših plasti, da bi iztrgal drobec enigme«, bi se moral sodobni pisec zgledovati pri Beckettovih dramah, da »je vse že tu, prisotno«. Z drugimi besedami: ni resničnosti **pod** in **onstran** tega, kar se ponuja očem, ni pekla in nebes, ni notranjih globočin in transcendentalnih višav, ni utopij prihodnosti, ničesar ni, razen tega trenutka. Po Robbe-Grilletu nimajo Beckettovi protagonisti »drugih kvalit, razen da so prisotni«. Živijo brez tolažbe religije in psihologije. »Ne samo, da svet ni več v naši posesti, prikladen naši zasebnosti, ustrojen po naših potrebah in zahtevah; najhuje je, ker ne verjamemo več v njegov »smisel«... Videz predmetov ne maskira več stržena stvarnosti, kar bi v nasprotnem primeru vodilo nazaj k metafizični transcendenci.«

Toliko je bilo že izrečenega o »potovanju v notranjost« sodobnega umetnika, da se bomo sedaj posvetili nasprotnemu gibanju, begu stran od subjektivnosti, ki je zaznamoval likovno umetnost in književnost od 50-ih let dalje. V književnosti ni težko pogrešati odklona notranje globine, saj večina poskusov nadaljuje konvencije zgodnejšega modernizma z notranjim monologom, slavljenjem umetnika in njegove občutljivosti ter povrh z opisovanjem notranjih stanj duha, česar ne poznata sočasna likovna in kiparska praksa. Kar je Nathalie Sarraute izjavila že leta 1950, lahko še danes apliciramo na precejšen del današnje beletristike: »Nenehno rastoča plima nas preplavlja z romani, ki so brez zgodbe, ki se jih ne da definirati, zgrabiti ali videti. Anonimni Jaz, ki je hkrati vse in nič, je prevzel vlogo junaka (istočasno se je zmanjšal pomen ostalih oseb) in jo razblinil v sanje, vizije, more, iluzije, refleksije, besedne igre in priveske tega vseмогоčnega Jaza. Pa vendar je daleč od tega, da bi bil močan; nič več ne more obseči celostne skušnje niti ne od zunaj preklicati sveta, da bi ga ponovno odkril iz svoje notranje svetlobe, da bi prisluhnil glasu preteklosti ali se odprl potopljeni globini svoje podzavesti.« »V sodobni ameriški književnosti,« je opazil Tanner, »se zdi umik v individualnost bolj defenziven, manj samozavesten ter ustvarjalno šibkejši.« Uobličeni se kot »organizirano zasliševanje doživljajev« (s temi besedami ga označi romaneskni protagonist iz **Death Kit** Susan Sontagove). Vonnegutovi Tralfamadorci označijo sestop v subjektivnost kot »odločitev osredotočiti se na srečne trenutke v življenju in pozabiti nesrečne«. Namesto da bi ostril svoje zaznave, jih sodobni pisec-protagonist poskuša otopiti ali aplicirati na probleme, ki se ga samo od zunaj dotikajo, ne da bi ga približali resničnosti. Pynchonov Herbert Stencil je raje poskušal razplesti zamotano zgodovinsko zaroto,

kot da bi si priznal, da »obstoje v življenju več nesreč, kot bi jih kdorkoli lahko prenesel in ostal živ.«

V zgodnji fazi literarnega modernizma je notranji monolog še predpostavljaval razumljiv zunanji svet. Pisec je oluščil s površine iluzornost v upanju, da bo naletel na skrito resnico, čeprav bi ga speljala v srž temačnosti. V sodobni beletristiki notranje potovanje ne vodi nikamor, niti do dojetja zgodovinske fragmentarnosti niti do polnega razumevanja samega sebe. Bolj ko iščeš, manj najdeš; vendar je iskanje — naj bo še tako nesmiselno — edina stvar, ki te ohranja pri življenju. Pynchonovi ambiciozno zastavljeni, vendar hoté neprepričljivi romani — kot večina sodobnega romanopisja — dramtizirajo težavnost obstanka/preživetja v svetu brez smisla in razvidnih pravil, v katerem se iskanje pravil in zvez zadrigne v čedalje ožji solipsistični krog. Njegovi junaki Stencil, Tyrone Slothrop, Oedipa Maas, vsak izmed njih poskuša razmotati skrito zgodovino sodobnega časa, v odsotnosti zanesljivejših podatkov se sklicujejo na »sanje, notranje prebliske, napovedi in nagrobna znamenja, narkomansko epistemologijo, ki krožijo okrog grozot, nasprotij in absurdov. »Nadomestiti — kaj pa drugega? — za pisca, ki zasleduje subjektivnost, ti protagonisti čutijo zaroto povsod in gonijo svoje preiskave s frenetično energijo. Vsako stvar spretno okužijo in opsujejo, samo da bi se videli v pahljači situacij in si prilastili galerijo identitet, kar je le neizogibna obramba pred introspekcijo. Vse to zavaja k nesmiselni aktivnosti, saj nikoli ne razjasni »končnega Neimenljivega razpleta«. Stencilova preigravanja vlog, njegova navada, da sebe nagovarja v tretji osebi, služijo temu, »da Stencila zadržijo na njegovem mestu: namreč v tretji osebi.« »Zelo preprosto bi bilo,« zapiše Pynchon, »imeti ga za sodobnega človeka na lovu za identiteto. Edini problem je bil, da je Stencil vse identitete, ki jih je lahko v trenutku oblekel: bil je resnično samo ta, ki išče V. (Njo, stoletno Gospodarico kabale) in vse njene personificirane metamorfoze. Brez V., misteriozne ženske, ki je obljubljala, da ga bo vpeljala v notranjo skrivnost zgodovine, vendar se je na koncu izkazala za »edinstveno razpršen koncept«, bi Stencil ostal sam, z neznosnim notranjim vakuumom. Paranoja ga ohranja bistrega, kot na videz pušča bistrino Slothropu in Oedipi Maas. V *Gravity's Rainbow* opisuje Pynchon Slothropovo fobijo, da bi izgubil razum, razsodnost. »Če je karkoli tolažilnega — ali, če hočete religioznega — v paranoji, sicer je tu še anti-paranoja, kjer se nič ne povezuje z ničemer, pogoj, ki ga nihče med nami ne bi prenesel za daljši čas.« Paranoja služi kot nadomestek religije, saj zagotavlja slepilno iluzijo, da se zgodovina ravna po notranjih načelih racionalnosti, kar še ne nudi tolažbe, vendar je vsaj ljubša od anti-paranoične groze.

Sorodnost blaznosti z umetnostjo je stara misel, ki je precej drugače konotirana v sodobni literaturi, kot je bila v 19. in celo na

začetku 20. stoletja. Romantiku je pomenila, da je resnični jaz nesocializirana osebnost; vsakič ko je umetnost oluščila premaz civilizacijskih konvencij in zdravega razuma, je razkrila pristno jedro osebnosti. Pynchonu pomeni ta zveza nekaj povsem drugega: umetnost proizvaja prevaro/iluzijo smisla — »načrt«, v katerem se vse sklada, ne da bi breme individualnosti postalo nevzdržno. Paranoja je razkritje, da je vse med seboj povezano. Pynchonovi romani — kot nasploh sodobna umetnost — to odkritje spodmika. Njegove zgodbe ne pripeljejo nikamor. Stencil nikoli ne najde V., Oedipa ne odkrije skritega sistema podzemlja, ki »termodinamiko povezuje z informacijskim tokom. Niti Slothrop ne odkrije megalomanskega kartela, ki upravlja moderno vojno mašinerijo. Zasledovanje zloveščega, izmikajočega se »Podjetja« samo krepi sum, da živimo v svetu, kjer ni nič povezano, v svetu brez agencij, nadzora in razvidnega smisla, kjer se »stvari samo dogajajo« in sestoji zgodovina iz osamljenih, iz trenutka v trenutek porojenih **pripetljajev**. Pynchon parodira romantično spraševanje po smislu in resničnem jazu. Njegovi junaki hoté priključijo zgodnejše ameriške raziskovalce: Henryja Adamsa, Isabelo Archerjevo, kapitana Ahaba, vendar le, da bi nas opozoril na obupnejšo stisko sodobnih iskalcev resnice, ki so dojel, da zgodovina ne premore globljih skrivnosti, da iskanje skritih pomenov izvira iz enakih vzgibov kontrole in dominacije, iz enako uničujoče volje-do-moči, ki je pognala vojno mašinerijo, in kot njen najbolj grozoten izraz antigravitacijsko dirigirani izstrelak. Če si umetnost in tehnologija delita racionalno nasilnost, da bi ubežali naravni zakonitosti entropije (po Pynchonu), je edina možna alternativa paranoji ravnodušni sprejem nepreklicnega propada; težnost, ki vse nepovrnjivo vleče navzdol v ničnost.

Smrt modernizma

Pynchon je prvi naslikal osebe, ki živijo v obsednem stanju, ki jih nadzorujejo in trpinčijo nevidne sile ter »kultura smrti«, ki prežema moderni svet; nasprotuje sicer temu, da bi bili romaneskni protagonisti žrtev zarote, čeprav paranoja-iluzija zarotnikov, da je zgodovina racionalna zadeva — zagotavlja edino ubranljivi temelj osebnosti. Težko je ugotoviti, do kolikšne mere literatura spodkopava resnično možnost subjektivnosti, v našem primeru fikcije. Kot je v raziskavi sodobnega romanopisja zapisal John W. Aldridge, je »zlom zveze med jazom in angažiranim socialnim miljejem, bledenje subjektivne percepcije in objektivne realnosti, izzvalo »drastična občutja tesnobe in paranoje« — občutja, ki se vsakič znova pojavljajo v sodobnih romanih, slikah in kipih, čeprav si ta dela ne lastijo nikakršnih občutij. Po Aldridgeu je »ukinitev vseh ostalih načinov avtoritarnih kriterijev razen individualnosti, spremenila umetnika v

ujetnika mehurčka samozavesti, ki plava v praznem«. Reinhardt slika to praznino v obliki nezamenljivih črnih kvadratov in pravokotnikov. Pynchon uporablja zelo različno tehniko, da bi prišel do istega cilja. Praznino napolni s preplavljajočim obiljem zgodovinskih prizorov in aluzij, ki imajo enak priokus neresničnosti kot odrska inscenacija iz hollywoodskih burlesk in »zgodovinskih modelov« starih filmov, na katerih so zgrajene Pynchonove rekonstrukcije historičnih prizorov, kot so propad britanskega imperija, južnoafriška in nemška kolonizacija, obleganje Malte med II. svetovno vojno in II. svetovna vojna v celoti, kot da bi nas hotel ponovno spomniti, da je zgodovina zgolj izmišljija in da predstavljajo zgodovinske osebnosti samo različna preigravanja vedno istih vlog. Poskus, da bi ujel vsaj malo zgodovinskega okusa ter fragmente zgodovinske skušnje v pisavo/teksturo, razlikuje Pynchona od sodobnih romanopiscev, ki si zelo prizadevajo, da bi izrazili smisel vsakdanjega bivanja; vendar razvidnost zavesti onstran subjektivnosti obarva vse še bridkeje, fiasko, da bi našli substancialno vrednost onstran senzorične recepcije, poglobi vtis, da se stvari nagibajo k svojemu koncu.

Kljub ustvarjalni briljanci zapusti Pynchonova proza podoben vtis kot Reinhardova platna: razvidno skriva pod kopreno temačnosti. Podobna trditev velja za celotno sodobno prozno ustvarjanje, velik del teh del nikoli ne doseže Pynchonovega nivoja. Sicer ne čutimo primanjkljaja prvorazrednih piscev, vendar se ti prehitro zadovoljijo s ponavljanjem kapitalnih snovi, ki nič več ne presenečajo ali vsaj vznemirjajo: nemožnost hladnega dojetanja dogodkov, nemožnost moralnih sodb v dobi krutosti in celo nemožnost fikcije v svetu, v katerem je vse možno in kjer časopisni naslovi prekašajo piščevo imaginacijo. Najboljša proza doseže edinole to, premakne zgodbo iz kraljestva moralističnih sodb. Zgodovino sprejema kot popolnoma nadzorovan sistem, v katerem je nesmiselno komurkoli dodeliti etično držo, da bi se uprl toku dogodkov. Drža ostaja vedno ista, bodisi da gre za sistem birokratskega, podtalnega in popolnega totalitarističnega nadzora nevidne oblasti korporacijskih svetov ali vojaško-industrijske kolaboracije, bodisi da se vmešajo vohunske in protivohunske službe ter podtalni kriminal, mednarodna trgovina z mamili, internacionalni vojni stroj, ki požira tekmujoče nacionalizme, ne da bi odpravil nacionalne razlike, ampak samo pospešuje svoj konec, ali da imamo opravka z obsežnim zvezdnim imperijem in spektakularnimi stelarnimi vojnami ali s pravili nevidne tehnologije miselnega nadzora in vedenjskega programiranja, ostaja temeljni vedenjski vzorec nespremenljiv. Dokler bodo posameznika programirale in vodile zunanje **agenture** ali morda njegova pregreta domišljija, ne bo mogel zagovarjati svojih dejanj, strogo rečeno: sploh ne bo mogel delovati. Upajoč, da bo preživel, se zateka k begu, emocionalnemu sproščanju in zavračanju kolektivnega življenja, običajnih zapletov vsakdanjih

medčloveških stikov. Pisec si rešuje kožo s sestopom v svoj izmišljeni svet, vendar pri tem izgublja moč, da bi razločil notranje kraljestvo od zunanjega prekletstva.

Če eksperimentalna proza vodi v enako solipsistično smrt kot eksperimentalno slikarstvo in kiparstvo, tudi realističnemu romanopisju ne uspe poiskati drugačnega izida. Propad avtoritativnih sankcij zoper odpadništvo in razmah izmuzljivega sistema družbenega nadzora, ki ne skuša ojačati moralnega soglasja, ampak nadomestiti moralno obsodbo z raziskavami javnega mnenja, sociološkimi anketami in terapevtskimi nasveti, prikrajša realistični roman za satirične osti, za hipokrizijo, pompoznost, zapeljani idealizem in samoprevaro. Romanopisec, ki ga še vedno motivira občutek socialne nepravilnosti — v obdobju, ko so domala vse institucije diskreditirane, ne sme biti toliko zavzet s krivico (z zlorabo avtoritativne moči) kot s ponižanostjo žrtev. Ko si sodobni pisec prizadeva ponovno oživeti konvencije socialnega realizma, da bi porazdelil moralno osramočenost po posameznih skupinah žrtev, zelo težko utemelji kriterij moralne razsodbe (če sploh obstaja), ki bi bil neodvisen od skušenj ponižanih in razžaljenih. Če vključi pripoved o krivicah, ki so prizadele ženske, črnce, duševne bolnike ali starce, da bi pri bralcu vzbudil simpatijo in sočutje, ne more razložiti, kaj to trpljenje razsvetljuje in okarakterizira. Nasprotno: roman se zaključi s prepričanjem, da je dolgotrajno zatiranje nerazumljivo, morda celo nesmiselno. Belec se ne more več identificirati s črncem, kot tudi moški ne more razumeti, kaj pomeni biti ženska. Literatura socialnih razgaljanj in obtoževanj, nič manj kot literatura solipsističnega umika, obe izključujeta možnost imaginacijske identifikacije domišljjskih življanj. Če se beli anglosaksonski protestantje ne morejo več identificirati s črnici, Indijanci ali sleparji, izgube izkušnje značaj slučajnosti, kar ne pomeni samo, da kulturne »okoliščine« izključujejo samoiniciativna dejanja, ampak predvsem da so osebne skušnje med sabo nepovezane. Socialni realistični roman se sklene z enakim prepričanjem kot eksperimentalni modernistični roman, v Burroughosovem žargonu »nima smisla karkoli reči«.

Modernizem, gibanje, ki je črpalo iz efekta šoka, smemo zaradi negativnih prerokb izenačiti z viktorijansko moralistično držo, znamenito po moralnem optimizmu in razmahu. Še pred časom nasprotnik akademizma, je modernizem otrpnil v novi akademizem, s serijo kritičnih dogm, ki ravno tako duše ustvarjalno imaginacijo kot dogme, ki jih je zavrnil. Funkcionalizem je zakrknil v formalizem, notranji monolog v solipsistični samogovor. Postmodernisti so si čedalje bolj soglasni, da se je modernistični zagon izčrpal sam v sebi, vendar ne tvegajo napovedi, kam pravzaprav vodi naša civilizacija in kaj bo nadomestilo modernistični naboj. V obdobju ustvarjalnega preboja v prvi polovici stoletja modernizem ni omahoval, ko je sebe proglašal

za umetnost prihodnosti, čeprav se ni posebej identificiral s futurizmom. Ne samo, da so zgodnji modernisti verjeli, da se bo 20. stoletje svetleje zaključilo, kot se je začelo; bili so prepričani, da moderna umetnost, književnost, glasba in arhitektura napovedujejo boljšo prihodnost, še več: same aktivno ustvarjajo to prihodnost. Po Walterju Gropiusu je bilo umetnikom usojeno, da postanejo »arhitekti nove civilizacije«. Moderna umetnost si je pripisovala — tudi v negativnem in mračnem pomenu — dolžnost, počlovečiti industrijsko ureditev. Umetnost bo očistila duha materializma in grabežljivosti ter sprostila nove ustvarjalne energije celotne družbe.

Zlom teh upov je uničil umetnikovo vero v svoje moči, da bi razumel zgodovino in jo celo spremenil. Povzročil je pasivno držo opazovalca in voyeurja zgodovinskega toka, ki je značilnega za tistega, ki je preživel brodolom. »Naučili smo se stati zunaj zgodovine in jo samo brezbrizno motriti,« trdi romaneskni lik iz **Gravity's Rainbow**. Isto lahko trdimo tudi za sodobne likovnike in pisatelje. Ponudijo nam lahko povsem verodostojno upodobitev sveta; lahko nam intenzivno poročajo o notranjih doživetjih; česar skoraj nikoli ne storijo, je to, da bi združili oboje, zlili zunanjo resničnost z notranjimi skušnjami. Ko poskušajo oživetiti realistično tehniko, v najboljšem primeru opisujejo resničnost, ki ne izraža nikakršne resnične izkušnje. Ko zavračajo realizem, izražajo sodobne skušnje brezupa, trpljenja in ohromitve individualnosti, ne da bi jih navezali na širše socialno življenje. Edina skušnja, ki jo prepričljivo upovedujejo, je skušnja neresničnosti ali izkušnja »paranoične« in »anti-paranoične stvarnosti«.

Prevedla Tea Štoka

Christopher Lasch je Watson Professor za zgodovino na Univerzi v Rochestru in avtor sedmih knjig s področja sociologije kulture: **The American Liberals and the Russian Revolution** (1962), **The New Radicalism in America** (1965), **The Agony of the American Left** (1969), **The World of Nations** (1973), **Heaven in a Heartless World** (1977), **The Culture of Narcissism** (1979) in **The Minimal Self** (1984). Odlomek o minimalistični estetiki je četrto poglavje iz njegove zadnje knjige, ki pomeni odgovor na kritiko, ki jo je avtor doživel ob bestsellerski izdaji **The Culture of Narcissism** (prevedena tudi v srh. kot Narcistička kultura, Zagreb 1986).

Avtor v **The Minimal Self** razvija provokativno tezo o preobrazbi »narcizma« v mentaliteto »preživetja«, ki jo odkriva v podobah množične kulture, izgubi zgodovinskega spomina, atomske bombe, žurnalizma, ekonomske krize, oboroževalne tekme, itd. V tem kontekstu se tudi književni interes za instanco avtorja in jezika kaže kot beg iz travmatične realnosti, ki presega moč imaginacije. Seveda se avtor kljub kritiki levičarstva, opravljeni v prejšnjih knjigah, noče odreči progresivni politični noti plediranja za demokratski red, v katerem zavest o sebi ne bo luksuz, vendar navzlic temu izpelje nekaj duhovitih in prenikavih analiz — za nas zlasti zanimive — književnosti ter uspe pokazati še eno od tistih temnih strani postmoderne, do katerih pride, če se drastično omeji vizija in zgodovinska perspektiva **belles lettres**. (Izbor, redakcija in opomba Aleš Debeljak.)

ŠOLA KREATIVNEGA PISANJA

O pisanju zgodb

Zapis pogovora, katerega delno okrajšani prevod objavljamo v nadaljevanju, je izšel leta 1982 v zborniku **American Writing Today Vol. 1**. Pogovor s štirimi ameriški pisatelji je vodil urednik zbornika Richard Kostelanetz, tudi sam pisatelj, sicer pa tudi kritik in sociolog.

Carol Emshwiller je začela pisati šele v svojih tridesetih, naslov njene prve zbirke zgodb je **Joy in Our Cause**. Leta 1951 rojeni newyorčan Richard Grayson je v ameriških literarnih revijah objavil prek stopetdeset zgodb; naslov njegove prve prozne zbirke je **With Hitler in New York** (1979). Stephen Dixon je objavil dva romana — **Too Late** (1978) in **Work** (1977), **Quite Contrary** (1979) in **No Relief** (1978) pa sta zbirki zgodb. Tudi Kenneth Gangemi je avtor dveh romanov — **Olt** (1969) in **The Interceptor Pilot** (1975, 1980). Izdal je še pesniško zbirko z naslovom **Lydia** (1969), potopis **The Volcanoes from Puebla** (1979), naslov njegove zbirke zgodb pa je **Corroboree** (1976).

I. B.

x x x

Kostelanetz: Bistveno vprašanje je, kaj je short story in kaj jo razlikuje od romana ali novele. Je to dolžina?

Dixon: Mislim, da je razlikovalni element dolžina. Oba romana, ki sem ju napisal, sem začel kot short story, ko pa sem prišel prek trideset, štirideset strani, sem začel napisano označevati kot roman.

Kostelanetz: In kaj je potem novela?

Dixon: Novelo gre iskati nekje med petdeset in petinosemdeset.

Kostelanetz: Kako se short story razlikuje od romana?

Grayson: Zdi se mi, da ne zmorem zmeraj presoditi. Težko je. Spominjam se, da je bilo med literaturo nekega tečaja o romanu tudi delo z naslovom *Twelve Short Novels*. V njem je bil natisnjen Melville Bartleby the Scrivener, o katerem sem zmeraj mislil, da je short story. Torej — ne morem vam odgovoriti natančno, seveda pa vem, kaj je short story, ko katero preberem.

Kostelanetz: Pred mnogo leti sem v uvodu v antologijo kratke proze *Twelve from the Sixties* poskušal na drug način začrtati distinkcijo: short story ima eno pripovedno nit, roman dve ali več. V slednjem je pripovedna aktivnost torej zapletenejša.

Razmišljal sem o Stephenovem romanu **Too Late**, ki pripoveduje o človeku, ki je izgubil ljubimko; ona izgine in on je ne more več najti. Ker gre le za eno aktivnost, ki je zapredena v celoten tekst, se mi zdi, da je **Too Late** pravzaprav dolga short story.

Dixon: Da, po vaši definiciji...

Kostelanetz: Definiciji le ene aktivnosti.

Dixon: Strinjam se.

Emshwiller: Mislím, da je v zares dolgem delu — tudi če se ukvarja le z eno pomembnejšo stvarjo — še drugačna razlika. Morda dolžina sama povzroči drugačen občutek. Vsekakor pa v daljšem delu bolje spoznamo tako nastopajoče osebe kot avtorja.

Kostelanetz: Kenneth Gangemi, vaš roman **Olt** ima petinpetdeset strani.

Gangemi: Ko sem ga dokončal, sem ga označil kot cikel treh zgodb. Iz praktičnih in komercialnih razlogov so ga izdajateljevi uredniki preimenovali v roman. Če dobro pomislim, so storili prav.

Ko že govorimo o definicijah, bi pripomnil, da bi kot faktor lahko upoštevali čas oziroma dobo. Določene definicije so bile natančno zastavljene na prelomu stoletja. Petdesetega že mnogo manj. Leta 1980 — se mi zdi — so definicije postale krajše in že težko uporabljive v vseh primerih. Morda jih bomo leta 1990 ali 2000 uporabljali le še v literarni znanosti.

Kostelanetz: Mislíte, da bosta le še »proza« in »ne-proza?»

Gangemi: Ne tako preprosto, vendar pa bo ljudem vseeno ali je kak tekst daljša short story ali novela. Mislím, da čez dvajset let ne bodo postavljali podobnih vprašanj.

Kostelanetz: V antologiji, ki sem jo omenil, sem zapisal, da preide moderna short story v svojem razvoju skozi tri faze. Najprej je **arc story**, z vrhom, ki mu sledi razplet; potem **epiphany story**, ki jo povezujem z Jamesom Joyceom, in v kateri se malo pred koncem pripovedi zgodi dogodek, ki vse postavi na svoje mesto; in potem je še **flat story**, v kateri je tema prisotna vse od začetka, tako da se zgodba odvija brez vrhunca ali pred-končnega razlagalnega dogodka. Predhodnik slednjega tipa se mi zdi Čehov s svojo **Dolgočasno zgodbo**. Po mojem mnenju so najznamenitejše zgodbe Argentince Jorgea Luisa Borgesa flat stories. K tem bi lahko prišteli še večino zgodb, ki jih je napisal Donald Barthelme. Svojčas sem zagovarjal tezo, da je bila flat story prevladujoča forma šestdesetih let. Bi to lahko držalo tudi še danes?

Emshwiller: Da, mislim, da je večina sodobnih zgodb takih. Sprašujem pa se, ali ne obstaja omenjeni pripovedni obliki nasprotna, ki bi jo imenovala orgazmična.

Kostelanetz: Kaj naj bi pomenilo »orgazmična«?

Emshwiller: Pač to, da bi se tako proza sama kot tudi »akcije« v zgodbi preprosto pospešile, dosegle višek, in se nato upočasnile.

Gangemi: Mislim, da imate prav, ko pravite, da je tisto, kar se počne danes, flat story. Na splošno uporabljam izraz »zgodba« le takrat, ko se s kom pogovarjam o kakem tekstu. Ko berem, komajda pomislim na formo. Presenečen sem, da ljudje ne uporabljajo zveze »a piece of fiction«, saj se zdi, da obsega vse.

Kostelanetz: Trdite potemtakem, da so razločevalne kategorije znotraj tega, čemur pravimo fiction, brez pomena?

Gangemi: Zdi se mi, da s tem, ko ne uporabljam različnih terminov, malce prehitavam čas, ki bo šele prišel.

Grayson: Epiphany story bi sam postavil v štirideseta in petdeseta leta.

Kostelanetz: Kot klasika sem v ta krog pritegnil Joycea, seveda pa je zgodbe takega tipa pisal tudi Flannery O'Connor. Grayson, ste kdaj napisali kako arc story?

Grayson: Zgodbo v klasičnem smislu?

Kostelanetz: Da.

Grayson: Mislim, da sem, ampak bile so ene mojih manj uspešnih.

Kostelanetz: Zakaj?

Grayson: Zato, ker se počutim nesproščene. Rekli so mi, da mora zgodba imeti začetek, sredino in konec — sprašujem pa se, ali mora res veljati tako zaporedje.

Strinjam se s Kennethom, da bi namesto besede »zgodba« morali več uporabljati izraz »pieces of fiction« ali samo fikcije, saj mnogo zgodb sploh ne ustreza definicijam. Vzemimo na primer Borgesove fiktionalne eseje: so res zgodbe?

Kostelanetz: Borges piše fikcije v obliki esejev. Ko piše o človeku, ki je v enciklopediji našel trinajst strani o izmišljenem svetu, hoče bralca oslep(ar)iti z umetnostjo eseja, z njegovo navidezno objektivnostjo — končni rezultat pa je zgodba.

Emshwiller: Mislim, da razlike med esejem in zgodbo, med avtobiografijo in zgodbo vse bolj izginjajo. Vse se začenja prepletati.

Kostelanetz: Poudaril bi še nekaj. Morda zaradi ukvarjanja s kritiko preveč poudarjam distinkcije, vendar pa se mi zdi, da sta v pesmi zbita videz in učinek, fikciji gre za pripoved, za linearno aktivnost, esej pa je — ali vsaj poskuša biti — opis nečesa izven samega sebe, določitev nečesa zunanjega.

Kenneth Gangemi, vam taka distinkcija kaj pomeni? Pisali ste tako prozo kot poezijo.

Gangemi: Da, mnogokrat razmišljam o uporabnih distinkcijah. Lahko rečem, da ločim tri posebne kategorije — poezijo, prozno poezijo in prozo — in vmesne sive predele. Sprašujete, kaj je pesem? Delno pač le pojav na potiskanem listu — bolj ali manj tradicionalen.

Kostelanetz: Torej — horizontalne vrstice, katerih konci so krajši od razpoložljivega prostora.

Gangemi: Da, točno. Včasih moraš kak odlomek proglasiti za prozo, podobno poeziji. Izraz »prose poetry« so pritaknili tudi moji knjigi **Olt** — in to vam že pove nekaj o njej...

Kostelanetz: ...nekaj o kvaliteti jezika, slogu?

Gangemi: Da — in o njegovi teži.

Kostelanetz: Richard Grayson, ena od kvalitet vaše proze, ki mi je všeč, je teža jezika, njegova specifika. Zdi se mi, da vsak stavek dela za vas. Pravite, da se kaj posebej z jezikom ne ukvarjate. S čim pa se?

Grayson: S pripovedovanjem zgodbe, zgodbe v zastarelem pomenu besede.

Kostelanetz: Koliko časa že pišete zgodbe?

Grayson: Pisal sem jih že pri trinajstih ali štirinajstih. Sicer pa sem končal enega od programov kreativnega pisanja. Mislim da danes večina mladih piscev prihaja iz teh programov.

Kostelanetz: V uvodu v American Writing Today kot eno od ameriških posebnosti omenjam izredno razširjenost programov kreativnega pisanja na vseh ravneh — pred-univerzitetni, univerzitetni... Kaj podobnega drugod ne poznajo, zato so vprašanja o koristnosti teh programov oziroma razredov kar pogosta.

Grayson: Ne morem soditi o njihovi splošni koristnosti, imajo pa vsekakor neko vrednost, vsaj meni je program koristil na nekaterih področjih. Imeli smo literarne delavnice in morali smo pisati.

Preden sem začel obiskovati program, sem pisal precej okorne oziroma **formula-type** zgodbe. Podobne sem bral v revijah kot sta Redbook in The New Yorker. V šoli sem se naučil, da imamo različne vrste fikcije, in hotel sem eksperimentirati z najrazličnejšimi različicami.

Kostelanetz: Ste eksperimentirali v programu na univerzi?

Grayson: Da. To počnem še zdaj.

Kostelanetz: Kenneth Gangemi, ste tudi vi obiskovali program kreativnega pisanja? Še pred univerzo?

Gangemi: Ne, iz moje diplome je razvidno, da sem inženir.

Kostelanetz: In kako ste prišli do pisanja?

Gangemi: Sodobno literaturo sem začel brati še pred univerzo. Odočitev, da bi tudi sam pisal, je prišla kasneje... po tem, ko sem prebral knjige, ki so mi veliko pomenile. Neke zime sem srečal mladeniča, ki je bil pisatelj. Moral jih je imeti okrog dvaindvajset in nekaj zgodb mu je uspelo prodati revijam. Bil je prvi pisec, s katerim sem se lahko pogovarjal, in ki je bil vsaj približno moje starosti, ne pa

eden od tistih starejših gospodov, katerih slike vidite na knjižnih zavihkih. Premišljal sem takole: če zmore on, zmorem tudi sam. Nekaj časa sem razmišljal o tem, da bi bil pisatelj — in čez dve ali tri leta sem tudi zares postal. Opustil sem inženirski posel, se vpisal na San Francisco State College in začel.

Kostelanetz: O, torej ste vendar bili v razredu kreativnega pisanja?

Gangemi: Le en semester, a bilo je v redu. Daljše udeležbe tudi ne priporočam, ker mislim, da gre pravzaprav za škodljiv vpliv. Vaše pisanje postane derivativno. Po eni strani se izboljša, po drugi poslabša. Da bi se odvadili slabih pisateljskih navad, lahko traja leta in leta. Program je dober zato, ker te spravi v gibanje. Dajo ti naloge; oddati jih moraš čez teden ali dva — torej se moraš vsesti in pisati. Morda moraš pisati o čemer ne bi rad pisal, pa vendar: pišeš. To je koristno.

Kostelanetz: Kakšni so bili vaši prvi izdelki?

Gangemi: Strahotno derivativni, večinoma zasnovani na zgodbah, ki sem jih bral kdaj prej. Kakorkoli že — mislim da je short story koristna piscu-začetniku, ker jo še lahko obvladuje. Težko je začeti z romanom, zgodbo, dolgo deset ali dvajset strani, pa lahko napišeš v nekaj tednih, celo v nekaj dneh.

Kostelanetz: Upoštevati moramo še en fenomen: število ljudi, ki pišejo zgodbe se je drastično povečalo, delno tudi zaradi programov kreativnega pisanja. Urednik literarne revije lahko reče: »V vsaki številki objavimo dve zgodbi. Prejememo tristo zgodb, izbrati moramo dve.« Zaradi množice piscev postaja objavljanje tekmovalno početje. No, naj se vrnem k niti pogovora. Kdo bere literarne revije?

Emshwiller: Jaz.

Grayson: Pisci, ki objavljajo v njih. Oni dan mi je nek pisatelj zaupal, da upa, da bodo njegovo zgodbo prebrali vsaj pisatelji, ki so v isti številki objavili svoje. To upanje, mi je rekel, je edino, na kar lahko računa.

Kostelanetz: Je to slabo?

Gangemi: No, nekaj je že. Začetek.

Kostelanetz: Kar precej smo že govorili o short story v Ameriki in postavlja se vprašanje, kdo piše posebej dobre. Kaj bi rekli?

Dixon: Stanje je precej slabo.

Kostelanetz: Torej ni nihče posebno dober?

Grayson: Tu in tam kdo napiše dobro short story. Berem množico »majhnih« in »velikih« revij in lahko rečem, da se pojavlja precej zgodb — a malo res kvalitetnih. Videti je, da je Donald Barthelme dobil mnogo posnemačev: vse več piscev piše barthelmejanske zgodbe. Tudi v mojih tekstih so našli njegov vpliv.

Kostelanetz: Je njegovo delo posebej vplivno?

Grayson: Ko je Barthelme začel pisati svoje značilne zgodbe, ga je pred oči javnosti postavil visokonakladni The New Yorker. Mnogo

bralcev jih je opazilo; presenetila jih je njihova neobičajna kvaliteta, fragmentirani jezik, vprašanja in odgovori ali zgolj dialog.

Emshwiller: Tudi mene so večkrat obtožili, da pišem kot Barthelme, pa ga dolgo sploh nisem brala. Mislila sem, da grem v popolnoma svoji smeri. Mislila sem tudi, da je na pisce vplival Kenneth Koch in pa moderna poezija. Sama sem ogromno brala poezijo.

Kostelanetz: Prav tako Barthelme.

Emshwiller: Točno. Pred kratkim sem ga — med pisanjem — poslušala na radiu: bral je zgodbo, ki je ni nikoli objavil. Pisala sem enako zgodbo! Morala sem jo vreči stran. Spoznala sem, da ga bom morala brati — in spremeniti slog.

Kostelanetz: Barthelme je New Yorkerjev fenomen, kakor je bil fenomen tudi že James Thurber. Počel je, kar je počelo še mnogo ljudi — a zaradi visoke naklade revije je bil bolj na očeh javnosti.

Dixon: Všeč mi je, da me niso nikoli primerjali z njim. Nihče ni nikoli rekel, da Steve Dixon piše kot Donald Barthelme.

Emshwiller: Da, lahko ste zadovoljni.

Kostelanetz: Zakaj?

Dixon: Nezanimivo je: Zdi se mi bister, ampak zgodba mora biti nekaj več. Ni mi všeč, kako se njegove zgodbe razblinijo v nič. Njegove osebe so hladne, jaz pa mislim, da bi morale biti čustvene. Nekaj mora goreti v junakovi notranjosti — tega ne najdem v njegovih zgodbah.

Kostelanetz: Kdo vam je posebej všeč?

Dixon: No, če najdem zgodbo Čehoslovaka Kundere, jo preberem. Nisem jih našel mnogo, dve zbirki morda. Obožujem Samuela Becketta, a zdaj redko napiše kaj novega. Če bi izvedel, da je izdal novo zgodbo, bi pešačil tudi pet kilometrov, da bi jo dobil v roke.

Kostelanetz: Kaj menite o nekaterih drugih piscih... na primer o Johnu Cheeverju?

Dixon: Zmeraj bi prebral njegovo zgodbo, če bi jo našel v reviji, ne bi pa prebral cele zbirke. On je obrtnik, obožujem njegovo večšino; včasih je celo zabaven.

Kostelanetz: Izraz »obrtnik« me je zbegal. Kaj ste hoteli reči?

Dixon: To, da so Cheeverjeve zgodbe dobro sestavljene... iz njih se lahko česa naučim — iz načina, kako uporablja besede in kako oblikuje številke.

Kostelanetz: Seže vaš bralski okus do Flanneryja O'Connorja in Joyce Carol Oates?

Dixon: Kot avtorica kratkih zgodb mi Joyce Carol Oates ni všeč, ker je njen slog preveč običajen. Kakor da si ne bi vzela dovolj časa: nekaj napiše, potem pa se ji napisanega ne zdi vredno popravljati. To je seveda moj vtis. So pa njene zgodbe včasih vodene, mehanične, brez — recimo — Cheeverjeve večšine. Cheever je zmeraj gladko berljiv.

Kostelanetz: Kenneth Gangemi, koga od sodobnih piscev najraje berete?

Gangemi: Na drugi strani moje zbirke (**Corroboree**) je seznam vplivov. Ker sem razvrščal po abecednem redu, je prvi na seznamu Fernando Arrabal. Zelo neizenačen pisec je, kljub temu pa je napisal nekaj izvrstnih proznih odlomkov. Ne zgodb, odlomkov. Drugo ime je John Collier, ki je napisal nekatere od najboljših zgodb, ki sem jih kdajkoli prebral. Danes ga spregledujejo.

Kostelanetz: Kdaj je pisal?

Gangemi: V tridesetih, štiridesetih, petdesetih letih. Naj nadaljujem. Seznam vplivov, ki sem ga objavil kot nekakšen avantgardni uvod v knjigo, je preprost, uvod z minimalnim številom besed. Omenjena sta Stephen Leacock in Edward Lear. Tudi Raymond Queneau je v seznamu.

Kostelanetz: Ena njegovih znamenitih knjig prinaša devetindevetdeset opisov istega dogodka.

Gangemi: Da, **Vaje v slogu**. Izredna knjiga. Prav tako se pojavlja v seznamu Erik Satie. Napisal je odlične odlomke nesmiselne proze, (nonsense fiction), čeprav ga bolj cenijo kot skladatelja.

Priredil in prevedel Igor BRATOŽ

FRONT-LINE

Rade Krstić

VREMENAR

Cankarjeva založba, Ljubljana 1986

Semantična linearost in prividna deklamatoričnost spremnih verzov Krstičevega knjižnega prvenca z inherentno resignativno eleganco odstirati prostor, *expressis verbis* oder dogajanja te lirike par excellence in sumljiva zamenjava eksistenčnega lokusa je samo pretveza: v resnici gre za igro, očitno celo za kompozicijo in, čisto relativno, ali za tipikum metafizičnega slovenskega sebismiljenja ali za eksotikum v času postmoderne nonšalance (te signifikativne modalitete neolotofaške kulture), nefingirano avtokirurgijo — tragedijo; vendar hkrati vsega tega ni. Diktat vsakršne miselnostne dramaturgije (tudi ontološki vzorec o večnem vračanju) bi se slej ko prej začel ukvarjati s stilizacijo eshatološkega finala oziroma s prepletom ciklov definitivnega kvantuma zgodovine. Fragmenti nenehno interupirane refleksije pa že s svojo eksterno pojavnostjo, s hipno vibracijo v »molku smrti«, izpostavljajo odsotnost dramaturga (демиурга) in nič manj disagregacijo subjektivitete in v njej eksistentnih izkušenj kot poročstva za substanco; s tem pa je seveda impliciran tudi fiasko transparence dramaturških principov. In da igra kljub temu je, da mineva in traja (da traja prav kot minevanje) se izpisuje v najrealnejši, najbolj komični in šele zato najbolj tragični knjigi vase odzrcaljenega spomina, v Fenomenologiji bolečine.

Krstičeva poetika ne zapada opredeljenosti s potrebo po restituiranju referentov; kot njena provenienca se ne okrija s hipertrofičnim uzusom povzročena nominalistična neadekvatnost. Aplikacije magijskih obrazcev in ihtavo (modernistično) iskanje Logosa (v izvirnem pomenu) ali pač molka kot Njegove odsotnosti so polpretekliku adherentne poziture. Vremenar sprejema manjkavost in vnaprejšnjo nemožnost vseh transcendentnih vrednot, to pa mu omogoča dinamično fenomenološko razumevanje sveta; nemogočnost čiste prezence je ključ za poseben način prepoznavanja stvari in pojavov, ki ga ustvarja ravno magnetizem odsotnosti. In v slednjem je locus natalis hrepenenja, konstitutivne Krstičeve poteze, ki, kot je bilo zelo dobro rečeno, je kozmos v infinitivni genesis. Nostalgija se kot temeljni relacijski modus ne konkretizira v razvidnih formah, ampak

se ohranja in permanentno revitalizira ravno skozi motnjavo izginjajočih in v popolni nedosegljivosti kažočih se stvari.

Inovativnost in (p)osebnost te pesniške dikcije se razvijeta po zaslugi spretnega manevra pri izbiri leksike, čeprav hkrati preži tu tudi temeljna nevarnost anahronistične samozadostnosti in neproblematičnosti ontološkega statusa lirskega subjekta. Obstoji namreč ne povsem zanemarljiva možnost identifikacije s paradigmo primarnega lirizma in kar bi utegnilo mestoma potrditi take observacije, so topisi nezadostne koncentracije uzualnost predirajočih konotacij. Vendar te deviacije niso sposobne »skozi zlomljeno črto življenja« kondenzirati otipljivega fundamenta sveta. Običajnost, navadnost besedišča (repertoar, ki utemeljuje svojo sugestivnost v nostalgicnem prisluškovanju obledelim evokacijskim vzorcem) ne pomeni preproste renovacije pomenskih valenc, ampak prav posebej izpostavlja zgolj refleks transcendence (bog, ljubezen do groba, smrt kot zgolj vizum vitae eternae v kakršni koli obliki), ki dejansko ni nič učinkovitejša in zanesljivejša kot njena diskreditirana nomina. Zato so miniaturne intarzije besede vlagane vseskozi v molk in neprestano teže k vzpostavljanju tenzije, ki nastaja kot intenzivno razmerje s tišino; v tišini pa je tako (preminula) zmožnost besede kot njena nezmožnost postati »magična šifra«, ime sveta, in predvsem specifika neizogibnega hrepenenja, ki je prav zato, ker se ne more zaobseči. Afazija ni inhibicija komunikacije, ampak njen medij na najbolj temeljni ravni. (Seveda pa v izraziti različnosti od molka kot modalitete čiste polisemantike; gre za zmožnost zapisa (za izdelan zapis) o nezmožnosti zapisovanja.) Povsem razumljivo potemtakem, da v tem svetu ni identitete, ki bi predstavljala Resnico, bistveno konzonanco med seboj prividno, ornamentalno diferenciranih stvari. Umetnost fungira tako, da »s srebrno iglo izžiga neuničljivo rano«, vztraja torej v nekakšnem novem (večnem) szi-fovstvu, v potrpežljivem paradoksalnem početju in razprtost nesmisla jo dela nenehno mogočno in celo potrebno. Klici onstranstva, življenje po smrti, svetlobe, zvestobe, ki jih artikulira, niso uvrstljivi v zanesljivo in transparentno strukturo, ki bi determinirala svet in ga razlagala; za recepcijo vsega tega je nujna določenost z ničem (Že prihaja iz daljav / tih plic onstranstva, / od smrtne sle / prežvečen / v luč berljivo. — Klic). Smrt seveda ni drugo ime za prestop v idealiteto, čista prezenca univerzalnih vrednot. Je predvsem aporija, ki zastira ozadje dogajanja, vrtenja sveta in onemogoča njegovo naddoločenost z organizacijo in dostopnost gnoseološkim mehanizmom. Vehementno je problematizirana meja med bivajočim in nebivajočim; ob tematizaciji kontinuitete zavesti se kot nukleus te nerešljivosti ekspostira človekova modaliteta: inkomenzurabilni repertoar potencialnih alternativ v tragičnem soočenju s svojo diametralnostjo, sploščenostjo historične in dimenzionirane realne eksistence. Ta vgneždenost v precep »žeje nikoli živečega« in nezmožnosti njegove realizacije (in hkratne rea-

lizacije, tj. eternifikacije odživetih življenj) se manifestira predvsem kot bolečina : Jokati / iz dna duše / do konca življenja. / /Od besede do besede, / od ozdih do vzdih / stiskati kri / /v zaprtih očeh. Bolečina pa ni kohezivni konstituent kozmosa, niti njegova esenca; ni kupnina za metafizično salvacijo, ampak samo serija impulzov, ki trgajo subjektova tla in čutna oblika njegove efuzije.

S tako avtorefleksivno etitudo Krstičeva »arabeska« (po zavihku) poezija ne opravičuje svoje neznatnosti v vesoljskem prostoru tišine, ampak prefinjeno, čeprav nedvomno, cizeliranost molka v svoje miniaturne vzorce.

Brane Senegačnik

Ivo Svetina

MARIJA IN ŽIVALI

Cankarjeva založba, Ljubljana 1986

Pesem je vse manj (ni več) žarenje, avtofagija, ki se dogaja kot vsakršna (samo)osmislitev. Plasiranost v prostor, stkan iz neskončnosti (vode in neba), ki je očitno proveninca in teleološki topos pesmi in ki jo zavezuje neskončenju konkretnega, ne predstavlja ekspanzije triumfalistične prisotnosti, ampak nedosegljivost, indeterminenco in indeterminativnost, katerih razpoznavnost postaja sedaj vse bolj nezamenljiva — sol in solza — bolečina.

Najsplošnejše določilo stvarnosti v Svetinovi poeziji je ambivalenca (Riba, ki je voda in žeja), s katere porušenjem, redukcijo na mononom, je izgubljena resničnost razmerij sveta, četudi posamezne tetične lastnosti prežive; v bistvu pa struktura razmerij ostaja, saj se preživetje dogaja predvsem kot permanentna evokacija primarnega stanja, dvojnosti (torej uvajanje s spet ambivalentnim — čeprav še daleč ne eksplicitno — posegom odpravljenega člena). Ta dvojnost nikakor ni smiselna dialektična uravnoteženost, ampak združevanje dvojega v enem pomenu naglo vibracijsko premenjavanje biti in zbris poslednjih znamenj transparentne bitne določenosti.

Izraz te pesniške govorice je specifičen in neoporečno avtentičen zlasti zaradi bogate atribucije predikata (dinamične metamorfoze prilastovk in efnomeni »nemogoče« tranzitivnosti); odlikuje ga pitoreskni ludus, permanentna zamenjava funkcij in reinkarnacija, ki je pravzaprav modus vivendi sveta. Asociativni nizi ne ustvarjajo hitremu prenosu sporočila namenjenega komunikacijskega omrežja, regulativnost procesa se stalno izmika; Komunikativnost tudi ne pokriva pomenskosti in vloge temeljnih funktivov — podob. Jedro, okrog kate-

rega se zgoščajo te z neizmernimi tonalitetami zaznamovane ekshibicije, je vsekakor membrum virile (Pod lobanjo odgrni svoj črni obraz, / lazar, in raztegni se, katranasti ud, / ki si vse svoje telo. Ker samo še taboj / bi spala, da nikdar ne zaspi; bitje / mehko zогlenelo.), vendar postaja vse bolj odrešenjska fantazma, imaginarno idealiteto oživljajoča točka. Karnistična eksplozija, ki je večje izkoriščala kapital svoje zgodovinske novosti in soterične vehemence, s kakršno se je mogla mistificirati v slovenskem prostoru, se je že izkazala za metafizično akcijo, manever podtikanja temeljnega razmerja, ki potem omogoča reduktibilnost in določenost vsega s seboj. Seksus kot Soter je zaznamovan z novo, neontizirano obliko medsebojne prepoznavnosti stvari, z vsa razmerja relativizirajočo in razpirajočo bolečino (soljo): Tu ob tebi bo moj novi dom, pritklikavi / pohotnež, ki v meni ugledaš visoko morje, / gozd kot sneg daljne soli, / pekoče v rani, v očeh, na udu. — Osel. Nepredvidljiva in skoraj neizčrpna formalna inventivnost Svetinove pisave izhaja iz predstave o dinamični fluktuaciji sveta, ki se je ne da zastekeliti v nikakršno imobilno esteticistično paradigmo niti identificirati z avtomatizmom patološke hiperprodukcije podob. Potemtakem je v prvi vrsti posvečena registriranju nekonstantnosti sveta, ki (hvaležno) rezultira seveda še vedno predvsem kot nenehno variiranje kolorita in nedvomno je v takšnem naporu uspešna; kot je uspešna tudi v odnosu do drugih pisav.

Če povzamemo neko v bistvu zelo točno opredelitev (Tribuna), gre za soobstoj, za zlivanje preteklosti in sedanjosti, za tematizacijo sedanjosti skozi mit o preteklosti. Nikakršen reaktualizacijski patos in demiurgija opredeljena per negationem, ali bolje, per destructionem mitičnih vzorcev ne prihajata v poštev. Postmodernistična para-(para-ob) koeksistenca se tu dogaja v intenzivnem razmerju zvočnih in semantičnih elementov, ki tvorijo novo atmosfero v prostoru pesmi. Pod presijo te stalno vznemirjene (in stalno nastajajoče) plasti konstituenti seveda mutirajo svoje valence, vendar so tudi sami akceleratorji dogajanja v njeni variabilni strukturi. V tem je torej fundamentalna razprtost, ne zgolj lukulični defile besed, ampak izjemna prostornina za prisotnost relativiziranih diametralnih modusov bivanja (ki se niti ne uničujejo niti ne stapljajo, ampak nastopajo kot prekrivajoče in odstirajoče se — obrušene — ekskluzivnosti). Ta prepričljiva in z zavidljivo estetsko briljanco izpeljana diferenciacija senzibilnosti je brez dvoma bistveno povezana s postavitvijo pod vprašaj zanesljivega istovetenja erotičnega in seksualnega in intaktnosti (oziroma intaktibilnosti) senzualnega kot refugija pred ničem. Problematizacija seksusa sicer izpostavi še temeljnjšo nepotešenost, ki je duhovni suplement ne ukinja, vendar pa je pogled na zadnji breztemelj še zatemnjen, neizostren; empirija inherentne in konstitutivne človeške neizpolnjenosti je še preglášena s hedonističnimi salvami vse bolj inertnega in

vse manj suficientnega koitusa. Spoznatnost se navezuje na mesto svoje odsotnosti, na osvobojenost nedoločljivega in vedno frekventnejše afirmirane slutnje ničā postajajo učinkoviti impulzi za korak v temo labirinta brez fosforescence telesa kot karnistične variante osmislitve: Ogenj več ne zraste, zrak ne obiše doline / dihanja, nosnice same leže pod skalo neba. / Tak je način, ki se pod tvojo haljo prične, / pod katero sta mrtva brata, Marija-bai. — Marija XXXVI. Ta korak je, razumljen sedaj kot tragični nasledek sveta prividne identitete na senzualističnem temelju, neogibna nujnost in čisti potencial. In zelo dobro je, če se lahko govori o potencialih neke že tako eminentne poezije.

Brane Senegačnik

IGRE TELESA

*Martinique je tisti otok, kjer poletje večno
se razteza, brez začetka, konca, čutim ga
ta vonj po mangu v tvoji koži, gladki
ko drsim po njej skozi voljni pesek,
droben pod zastori palm, čas je dolg, nasičen
ali čutiš, koliko odtisov zob na mojem
prstu, tvojih belih zob, ta kokos, mleko
ki cedi se preko čokoladne kože*

Če so nekateri po prvi (če ne štejemo samozaložb in Almanaha mladih) pesniški zbirki **Modrina dotika** o tem še dvomili, kaj takega po drugi enostavno ni več mogoče. **Zaklinjanja** so obenem logično nadaljevanje *Mozetičeve* v **Modrini dotika** zaradi formalnih spon klasicizma še nekoliko od zunaj zavirane avtorske avtohtone poetike in pa že izrazita izrisava, že kar s prelomno odločitvijo zaznamovana formalna in predvsem tematska radikalizacija neke za Slovence vedno problematične poetike. Če je *Mozetičeva* poezija pred **Zaklinjanji** nihala med zavezanostjo in končno tudi izzivalnostjo urejene, nekoliko arhaične pesniške forme, parodijo, razgraditvijo le-te v postmoderni maniri, in različnimi tematskimi usmeritvami, je zato za interprete obstajala predvsem kot predmet spotike, neodobravanja ali enostavno razmišljanja o neavtonomnosti neke pesniške govorice, ki kljub vsemu le nekaj obeta, pesniško gradivo njegove zadnje zbirke to prakso prekinja, na nek način celo onemogoča izključujoče se označitve *Mozetičeve* sedanje poetološke usmerjenosti. **Zaklinjanja** so, če tve-

gamo nekoliko drzno trditev, pionirski slovenski primer dosledne realizacije izrazito dekadence poetike, ki jo moramo seveda razumeti v okviru postmodernega eklekticizma, fin de siecloveškega slogovno-formalnega in motivno-tematskega historicizma, ki v svojo palimpsestno govorico lahko sprejema in seveda tudi ne more, da ne bi sprejemal, še tako raznovrstnih vzpodbud.

V **Modrini dotika** se je izpeljava različnih motivik in tematik lahko povezovala z metrično in kitično urejenimi, večji del stalnimi oblikami. Klasicizem poezije je deloval kot nostalgično obujanje spominov na preteklo, ki se je razkrivalo tudi kot pretežno neradikalizirano dekadence-senzualno. **Zaklinjanja** uvajajo drugačne verzne obrazce, dolgi, pretežno urejeni verzi s pogostimi enjambenti se nizajo eden za drugim, sestavljajo obsežnejše celote, ki pretežno niso kitično-pomensko deljene na posamezne enote.

»Vendar, katerega boga sva zaklinjala z rokami, katero božanstvo bi v vsej tej praznini sprejelo najino žrtev, kdaj še so se žrtvovanja izgubila v vesolju, brez dna, brez cilja, brez namena, pomena, kdaj že je obred ostal brez smisla ...«

Naj si za nadaljne razmišljanje privoščimo gornji citat iz *Mozetičeve*. v 1. lanske številki revije **Dialogi** objavljene kratke proze **Ples**, ki jo po času nastanka lahko postavimo v isto obdobje kot **Zaklinjanja**, ob časovni vzporednosti pa moramo poudariti tudi motivno-tematsko. Če navezava na literarno tradicijo v *Mozetičevi* prozi rezultira v navezavi in obenem že prestrukturiranju Cankarjeve ritmično umetelne in zaznamovane proze, ki je v svojem dunajskem obdobju, delno pa še kasneje, v veliki meri črpala iz takrat bližnje tradicije dekadence proze, tega za poezijo ne moremo trditi. Cankarjeva poezija podobno kot tista njegovih predhodnikov, sodobnikov in pesnikov, ki so mu sledili, v sebi nikoli ni razvila razvidnejših in radikalnejših dekadence prvin. Zato za *Mozetiča* ostaja večjidel nezanimiva. Ritmična mreža **Zaklinjanj** nastaja vzporedno in zaradi ustrezne ubeeditve, vpsenitve radikalno dekadence, skrajno senzualne tematike. Če je bila v **Modrini dotika** povezava klasicistično urejenih, nekoliko igrivo-nagajivih pesniških oblik in radikalno pretežno nerazvite, še vedno zabrisane dekadence tematike samoumevna, in je bila eleganca izpeljave miselnih in čustvenih sklopov zagotovljena prav z umetelno metrično in kitično zgradbo, v novi pesniški zbirki nikakor ne bi bila umestna. Larpurlartistična eleganca in esteticizem sta sicer še vedno ostala, toda ne več v okviru formalne oblikovanosti in umetelnosti. Umakniti sta se morala v območje posameznih verzni enot, metaforiko in metonimiko kot retorični sredstvi, pa tudi na motivno-tematsko raven. To, kar je prej v svoji formalni umetelnosti predbralca prihajalo kot prvenstveno estetsko, poetična igra jezika in z

jezikom, ki se ji v svoji esteticistični zadostnosti velikokrat ni zdelo potrebno radikalnejše obdelati eksistencialnih tematskih sklopov, je z **Zaklinjanji** nujno moralo vsaj delno spremeniti svojo poetično držo.

Mozetičevo novo pesniško zbirko je treba brati predvsem kot neustavljiv poetičen tok avtorjevih zaklinjanj, ritualov, ki v svoji ekstatični zavzetosti zahtevajo svobodnejšo verzno formo, ki naj omogoča bliskovit tempo ene na drugo navezujočih se in izmenjujočih podob. Te so še vedno izrazito estetske, z metaforično in metonimično zalogo senzualne dekadence estetske, ki ne ločuje več med dobrim in zlim, prijetnim in neprijetnim, moralnim in amoralnim. Toda ne gre več za larpurlartizem, saj ga svet dosledno izpeljanih senzualnih iger telesa ne dopušča, zanj ni več pomemben. Estetskost se postavlja predvsem kot ezoteričnost neomejenih možnosti čutnih zaznavanj, ubesedovalčeve občutljivosti za zunanje čutne dražljaje vseh vrst in njegovo ponotranjanje teh dražljajev, njihovo vikorporiranje v celovito pesniško govorico. Kljub izrazito dekadenci metaforiki, ki je seveda prekrita s primesmi stilno-tematsko kar se da različnih historičnih in ahistoričnih poetoloških usmeritev, *Mozetičeva* poezija z dekadenco s konca 19. stoletja vsekakor noče in ne more biti niti približno istovetna. Možna je medsebojna primerjava, ki ob formalnih podobnostih in pomembnih razlikah opozarja tudi na motivno-tematske. *Mozetič* se na nek način že zaveda »jalovosti«¹ svojih in zaklinjanj v času, ko so se »žrtvovanja izgubila v veselju, brez dna, brez cilja, brez namena, pomena«. Tako kot je nek obred izgubil svojo ritualno funkcijo, je to funkcijo v metafizičnem smislu izgubila tudi poezija. Zato se je moral nujno spremeniti tudi njen *raison d'être*. To, kar se je nekoč zdelo v dosegu pesnikov-vidcev, se je razblinilo v podobo vseprisotnosti praznine — niča.

*... in svet se razblinil je v svojo
resnično podobo praznine, kjer midva edina
poznava popolnost, pomen si s poljubi graditi
počasi združiti se iz dvojega v eno, poslednjič
in se spustiti skoz zrak v veselje, z neznanško
hitrostjo brzeti v neskončnost, ali krožiti
z jezikom, z jezikom, z jezikom od tukaj, od zdaj
nekam proč, kakor iz budnosti hladne v sanje
resnice — prihajaj, prihajaj vse bliže*

V odsotnosti kakršnekoli transcendence, svetu kot podobi zevanja niča, je skozi *Mozetičevo* poezijo možno zaklinjati samo še to, kar je neposredno pred nami, na dosegu naših čutov. Šele preko senzualnega dožitveja, prepustitve igri teles, se zarisuje možnost ekstatične pozabe, kjer vsaj za trenutek ljubimca postaneta bogu enaka, pa naj se ta trenutek že naslednji hip izkaže kot popolno slepilo. Toda že

sama zaklinjanja, rituali kot možnosti priklica takorekoč nepriklicivega, na robu zavesti ubesedovalca zarisujejo bojazen o nemožnosti in jalovosti svoje funkcije dejanja odrešitve. Če *Mozetič* ne pozna več dualizma psihe in fizisa, ki bi ga kot dekadencijske pesnike 19. stoletja gnala v obup in resignacijo, se mora soočiti z drugačno, ne manj pomembno in zavezujočo problematiko. Tako rekoč nerazpoznaven čas in prostor, transhistorična zaloga pesniških sredstev ne moreta prikriti zavesti o izsiljenosti, simulaciji opevanih čustvenih stanj, ekstatičnih pozabljenj in čustvenih vznesenosti, ki kljub fantazmatični naravi predstavljajo edino trdnjšo točko njegovega univerzuma. Zato bi dokončno prepoznanje in sprijaznitev z njihovo fantazmatično naravo pomenila tudi razpad tega sveta, najverjetneje pa tudi priznanje nemožnosti *Mozetičeve* poezije zadnjih nekaj let. Bi torej lahko rekli: **Zaklinjanja** — poezija kot simulacija? Verjetno, toda vsekakor dovolj prepričljiva, uspešna, celo prelomna ...

Tomaž Toporišič

Kajetan Kovič

ISKANJE KATARINE

(Mladinska knjiga, Ljubljana 1986)

»Kar je napisano, ne more biti resnica, ampak kvečjemu zgodba o resnici. Ena od mogočih razlog. Ali celo samo prisposodba, priredba, retuša. Preslikava. Povečava ali pomanjšava. Montaža, celo ponaredba. Nedokazljivo videnje. Zgostitev. V lečo zbrani žarki. Subjekt. Nekaj, kar hodi skozi svet drugače kot noga ali roka. Kar ni nikoli bilo in nikoli ne bo ne jaz ne Katarina ne kdorkoli, ampak le scenarij nekega domotožja. Po čem? Morebiti po raju, ki ga ni. Varljiva želja po večnosti. Po tem, da bi trajali. Da bi se mogli obnoviti. Se enkrat roditi. Pa čeprav le na videz. Drugačni, spremenljivi, v različnih časih od sebe in drugih različno videni, a v bistvu smeraj enaki: smrtni (...) Ja, smrtni, na robu med tukaj in tam, ne vedoč, kdaj se spodmaknejo tla za padec v globino ...«

Kovičeve zgodbe, zbrane v njegovi tretji knjigi proze za odrasle, implicitno, mestoma tudi eksplicitno postavljajo pred avtorja, s tem pa tudi pred bralca eno bistvenih, čeprav še nikoli z zadostno mero gotovosti odgovorjenih vprašanj o ontološkem statusu literarnega ustvarjanja. Logična predpostavka o svetu literature kot svojevrstni, pretežno estetsko avtonomni transformaciji realnosti, »povečavi, pomanjšavi, montaži, zgostitvi, ponaredbi« — če uporabim izraze, h ka-

terim se v svoji v zgodbo uvrščeni refleksiji zateče Kajetan Kovič — sicer priznava literaturi zanjo bistveno avtonomnost in avtohtonost, v zadostni meri in ne na škodo katerega koli od obeh udeležencev pojasnuje zapleteno verigo odnosov in odvisnosti med realnostjo in literarno fikcijo; pri tem pa samo lahko poskuša uganiti, kaj je tisti sprožilni moment, ki omogoča, oziroma rezultira v literarnem ustvarjanju kot samovoljni transformaciji resničnosti.

Kovičev odgovor o literaturi kot »scenariju domotožja«, »varljivi želji po večnosti« je seveda samo ugibanje, ki se hkrati že zaveda, da dokončnega odgovora pač ni mogoče enostavno uganiti, a obenem ne more drugega, kot da se vedno znova pojavlja in se loteva istega vprašanja. Literatura nastaja na robu med »tukaj in tam«, kjer se ne ve, kdaj se bodo pod nogami odprla tla in bo sledil nezogiben padec v globino. Toda obenem v avtorjevih očeh postaja — morda samo kot utvara, pa vendar — možnost časovno raztegljivejšega, če ne že večnostnega lebdjenja v vmesnem prostoru med bivanjem in nebivanjem, ki stvari varuje pred pozabo.

No. Kajetan Kovič se stopnje in načina transformacije realnosti in vkomponiranja te transformacije v posamezne literarne zasnove loteva brez apriorih predstav o nujnosti in izrecni utemeljenosti posameznih literarnih postopkov. Poetiko posameznih zgodb gradi spontano, zabrisanost zunanjega dogajanja in njegove postavitve v geografsko razberljiv prostor in čas se stopnjuje v povezavi s subjektivno optiko tretjeosebnega personalnega pripovedovalca in lirizacijo prozne zvrsti (Rapsodija v modrem), drugič spet postaja zaradi drugačnih optik pripovedovanja in tematsko-stilne naravnosti posameznih zgodb manj očitna; mreža, ki je prej namenoma zastirala geografsko razberljiv prostor in čas, se razmika. Izbira različnih pripovednih in stilnih postopkov pa ne razdira koherentnosti zbirke kot celote. Vse od začetne, v naslovu z rahlim gerschwinovskim navdahom obarvane zgodbe Rapsodija v modrem pa do na konec knjige uvrščenega Tihožitja s knjigami, ki najočitneje povezuje eros s thanatosom, Kovičeva prozna zbirka ostaja tematizacija srečevanj, razhajanj, ponovnih snidenj in dokončnih ločitev med moškim in žensko. Svet ljubezni se v novelah razkriva v svoji dvojni, izmenjujoči se podobi: možnosti ekstatične pozabe oziroma prikritja človeškega gibanja na robu med bivanjem in nebivanjem, življenjem in smrtjo; hkrati pa tudi kot prostor, v katerem se ob kriznih trenutkih nestalnost in nepredvidljivost človeškega življenja izrisuje v kar najostrejši, s tem velikokrat nevzdržni podobi, ki se vsaj za nekaj časa zdi nezbrisljiva.

Kovič se verjetno pretežno avtobiografsko zasnovanih pripovedi loteva s precejšnjo mero ironije in samoironije, v svoji poetiki vztraja pri lahko tekočem slogu, ki njegovim zgodbam omogoča lahko berljivost, obenem pa se literarnega gradiva loteva z izrazito zavestjo o

pomembnosti visoke kvalitete in avtorske zaznamovanosti jezikovnega gradiva. Iskanje Katarine tako postaja tudi zbirka umetelnih jezikovnih ekskurzov, ki pa niso namenjeni samim sebi, ampak se povezujejo s tematsko usmerjenostjo zgodb in zbirke kot celote. Po svoji motivno-tematski razvejanosti in kompleksnosti obdelave pri tem izstopata naslovna zgodba, ki jasno vzpostavlja usodnejšo podobo erosa kot izrisovalca eksistencialnih mejnih situacij, sredstva zavedanja o omejenosti lastnega življenja, in Tihožitja s knjigami, ki v formi prvoosebne pisemske pripovedi tematizira dvojno tematiko povezanosti erosa s thanatosom in igre usode, ki se razkrije skozi neke vrste anagorizis, prepoznanje s pomočjo slučajnega zaporednega branja dveh različnih knjig, ki opozarjata na shrljivo podobnost dveh usod. Ostale zgodbe so zaradi kratkosti bodisi lirizirane bodisi impresionistično oziroma anakreontsko obarvane, literarno pa nič manj zanimive in dovršene.

Tomaž Toporišič

Aleš Debeljak

SLOVAR TIŠINE

Aleph 1987

V teh primerih — oziroma, v takšnih primerih — je vedno potrebno začeti s kakšno zanimivo zgodbo, z opisom kakšne »prigode« ali česa podobno zanimivega. Skratka, *when she discovered the reflection of herself*, oziroma — pravo ime, »izvirno« ime enega izmed najznamenitnejših režiserjev je bilo **Hans Detlef Sierck**, oziroma *even the greatest stars, even the greatest stars change themselves in the looking-glass*. Najprej je bil žurnalist, kasneje pa je po manjših nemških gledaliških igral, produciral in režiral. Preden se je odpravil v Združene države, je režiral nekaj »kostumskih« melodram, ki takrat pač niso mogle zanimati nikogar več. In vendar, melodrama, ta najlepši in najpopolnejši žanr, ena izmed najlepših hollywoodskih »fikcij« z »realno« nekonspirativnostjo. **Douglas Sirk** je režiral tudi zadnjo »definitivno« hollywoodsko melodramo, namreč *Imitation of Life* (1959), v kateri igrata **Lana Turner** in **John Gavin** in v kateri je povedano vse o »razmerju« med belko (Lana Turner) in črnko (**Juanita Moore**), torej »razmerju«, o katerem se takrat naj ne bi niti govorilo. Potem še vsi ostali filmi Douglasa Sirka, od *Summer Storm* (1994) preko *There's Always Tomorrow* (1956) do *A Time to Live and Time to Die* (1958). Verjetno pa bi lahko postalo zanimivo, zakaj omenjati Douglasa Sirka v oceni

knjige pesmi **Slovar tišine Aleša Debeljaka**. Ja, to je navsezadnje tudi v resnici zanimivo.

Douglas Sirk je izumil »princip«, odkril je, da lahko zgolj z natančno, natančneje — **impeccable režijo** odkrije tisto, čemur se pravi »transferabilna« struktura melodrame, torej to, da bodo vsi natanko osebno prizadeti zaradi vsega, kar se dogaja »na platnu«. V tem primeru gre za posebno vrsto »rekuperirane« preteklosti, ki se lahko spreminja v »realno« zgodovino, torej zgodovino, ki jo označujeta tako Douglas Sirk kot **Siouxsie** s svojim bandom **The Banshees**. Pri tem gre za fragmente, ki se nikakor in nikoli ne morejo spremeniti v kakšno posebej novo celoto.

You lost tell me who are you (potem merry-go-round).

Pri Siouxsie gre za priredbe vseh mogočih »klasičnih« skladb, vendar to trenutno ni niti najmanj pomembno. V bistvu gre še vedno za tisto slovito prvo, torej »sankcionirano« fazo nečesa, čemur se pravi *I'm the passenger and I ride and I ride* postmodernizem. No, po vsakršnih »sankcioniranih« fazah različnih fenomenov, za katere je značilna — torej, v primeru postmodernizma — slovita »citatološkost«, primarna emisija citatov, eklektičnost, neskončne nadaljevanke in podvojitvene zveze, skratka, vse mogoče stvari, ki se lahko *la la la la la la* zgodijo.

Let's take a ride

Ce gre v primeru Siouxsie and the Banshees (na plošči *Through the Looking Glass*, 1986) pač za tisto, čemur se pravi »trend« — potem naj gre za to. Vendar pa je prav za to fazo postmodernizma značilno nekaj silno melodramatskega, resnično, natanko melodramatskega, oziroma! lahko bi rekel celo takole: **to je zdaj že zgodovina**, to menda ne more zanimati pač nikogar več. Takrat je šlo za posebno vrsto »dialektične« konstitucije, za »veliki udar proti modernizmu« — O. K., saj lahko rečem tudi tako — šlo je za nameščene meje realnosti, pri čemer pa je šlo za »definitivni«, logični in funkcionalni razvoj tipičnega, torej natanko hollywoodskega »zvezdniškega sistema«. Douglas Sirk je mašinerijo hollywoodskih travm navsezadnje izredno poznal — prav tako pa jo je poznal **Roland Barthes**, ki je poznavanje »modificiranih« zvezdniških sistemov izpričal vsaj v svoji najbolj zabavni knjigi *S/Z*. Od njega je to, kar je bilo do zdaj napisano.

la la la la la la

Verjetno bi bilo zanimivo, zakaj še vedno nisem povedal prav nič o pesmih Aleša Debeljaka.

What stars make for us tonight

Sam sem sicer mnenja, da sem o teh pesmih povedal pač že vse: prvič, zdaj ne gre več za »sankcionirano«, torej »prvo« fazo postmodernizma, zdaj gre za nekaj drugega. To drugo obdobje, ta domala »lirični« obrat bo »verificiran« s tem, da bo Debeljak napisal prvo dramo — oziroma, napisal prvi scenarij za melodramo. Zanimivo je to,

da sem sam popolnoma navdušen tudi nad »sankcioniranim« postmodernizmom, vendar pa je Debeljak v resnici dober pesnik.

Stvari so prazne. V njih ni nič. Kakor da so plod izjalovljenega načrta.

Če gre za kakšno vrsto »resignacije«, pa to nikakor ni vulgarna, banalna, trivialna, torej »konstitutivna resignacija«, ta »resignacija« je nekaj popolnoma pragmatičnega, torej fragment natanko sfabricirane »univerzuma« (kako banalen izraz je šele to!), kar pa seveda pomeni, da smo zopet pri Sirku: natančno vodeni »gibi«, natančno vodena »luč«, natančno vodena »kamera«, »sence«, »plot«, »scenarij«, »Sirk«, torej Sirk kot »metafora«. Melodrama!

— — — *Beli zidovi majhnih hiš drhtijo od vročine, oficirska jetra razžira letargija.*

No, potem pa nazaj, k prvi pesmi v zbirki *Slovar tišine*. Zakaj se ne bi s poezijo končno ukvarjali tako, kot se je s tem potrebno ukvarjati. Eden izmed najlepših Sirkovih filmov je gotovo *The Magnificent Obsession* (1954), v katerem igrata **Rock Hudson** (ki je navsezadnje igral v osmih Sirkovih filmih) in **Jane Wyman**. Rock Hudson, ki je povzročil slepoto Wymanove, pove natanko tale stavek: »Če je poezija stvar navade — potem mi je všeč. Drugače pa ne.« No, scenaristi imajo ponavadi vedno prav.

Ta dan ne bo zanj nič drugačen od drugih dni. Negoval bo dolgočasje in obnavljal botaniko iz kratkih popoldanskih sanj.

O. K., sanje. Če se »sanje« pojavljajo v Debeljakovih pesmi že vsaj od prve »participatorične« zbirke **Zamenjave, zamenjave** (1982; Pesniški almanah mladih) dalje, bile »verificirane« v zbirki **Imena smrti** (1985) in se zdaj pojavljajo kot prvovrstni »eksponat« (kot pravi temu **Susan Sontag**), potem naj bo temu tako. Poleg tega pa je »sanje« pri Debeljaku potrebno — pač še enkrat — razumeti kot metaforo — te »sanje-kot-metaforo« pa dela še posebej privlačno dejstvo, da gre za nekaj popolnoma demistificiranega, da v bistvu ne gre za prav nikakršne »probleme našega razvoja« (ponovno: Susan Sontag) ampak za nekaj popolnoma drugega: za »revalorizacijo« in »kvintesenco« sanj kot pragmatizacijo klasične »politične filozofije«, torej, še enkrat, za melodramatizacijo vsakršnih »obrazcev« in podobnega. Oziroma, če že ne moremo verjeti v nič drugega kot sanje, potem verjemimo vsaj v **sontagovski »kriminal«**.

— — — *Drugih besed nimam.*

Se te so nepotrebne. Hi ho.

Temu bi se lahko reklo: Točno tako. Douglas Sirk je bil, kot je že bilo omenjeno, mojster svojega žanra. Tudi Debeljak je mojster svojega žanra. In lahko verjamete, da je največje priznanje, ki ga lahko

dam, pač to, da gre za **vrhunsko melodramsko poezijo**. Točno za to gre. *We see the bright and hollow sky*

Tako ali drugače.

We see the bright and hollow sky

We see the stars that shine so bright

Prav tako: tako ali drugače. *You know you look so good tonight.*

La la la la la la

Ne glede na to, da se je »sankcionirana« faza postmodernizma nekako že končala — pa lahko verjamemo v to, kar sicer pravi že Debeljak v eni izmed svojih pesmi

Dovolj je besed. Rajši zadremam

za kar pa tudi gre. Zdaj ni »težke« metaforike, zdaj ni več »smrti-kot-take« (an sich), zdaj gre za poezijo. **Ali, kot sem že rekel: zdaj gre za vrhunsko melodramsko poezijo.**

Tadej Zupančič

