

LITERATURA

POEZIJA

Uroš Zupan, Ivo Svetina, Ivan Dobnik

PROZA

Vladimir Kovačič, Milan Kleč, Mohor Hudej

INTERVJU

Lado Kralj

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Tomo Virk

ZADNJA IZMENA

Viktor Paskov

FRONT-LINE

Ihan / U. Zupan / Bogataj

Žižmond Kofol / J. Kovačič

ROBNI ZAPISI

APRIL 1995

46

Poezija

- 1 Uroš Zupan: *Prihod plime*
 5 Ivo Svetina: *Zakoni nedolžnosti*
 9 Ivan Dobnik: *Pesmi*

Proza

- 11 Vladimir Kovačič: *Lahkih nog naokrog*
 28 Milan Kleč: *Črne nogavice*
 42 Mohor Hudej: *Drek bo; Streči ali ne streči*

Intervju

- 53 Lado Kralj: *Na začetku je bil Aristotel*

Enciklopedija živih

- 75 Tomo Virk: *(Po)etika samote*

Zadnja izmena

- 94 Viktor Paskov: *Velik posel*

Front-line

- 110 Peter Kolšek (Ihan: *Južno dekle*) / Vid Sagadin (U. Zupan: *Celostna izkušnja neznanega*) / Mitja Čander (Bogataj: *Obrobje brez središča*) / Vanesa Matajč (Žižmond Kofol: *Animus*) / Zdenka Hribar (J. Kovačič: *Tretje oko*)

Robni zapisi

- 127 Archer / Beckett / Čater / Dekleva / Gustafsson / Kordigel / Lirika slovenske moderne / Lorie / D. Medved / Nadolny / Poniž / Prešernov koledar 1995 / Ribarič / Turkalj / Wharton

POEZIJA

Uroš Zupan

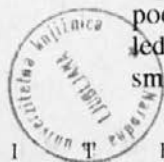
Prihod plime

Bog je prostor, ki se celi.

Rainer Maria Rilke

IGRANJE BOGA

Dve leti je moja senca deževala v
 jezik. Svet se ni spremenil. Planet
 se čisti in krvavi. Mesec sledi mesecu.
 Sončna in deževna razpoloženja se izmenjujejo.
 Po pločnikih se sprehajajo ljudje. Posedajo
 po kavarnah in se pogovarjajo. Branjevke
 na tržnici so prijazne. Sveža zelenjava diši.
 Raj in padec se včasih najdeti v ravnovesju.
 Pogled v svet, zapuščenje lastnega kozmosa,
 razširi življenje in skrha robove. Zemlja
 je tista, ki prišteje čas, Natašino telo,
 njena toplota in njen glas. Če jih
 moja sebičnost spodmakne, me prestavi
 v drugo dimenzijo in drugo hitrost.
 Križam sebe in ljudi. Tema za pošastjo
 jezika se vname. Raketa brez posadke
 zapusti izstrelišče. Nekdo, ki se je sam
 podal na južni tečaj, v mislih prešteva
 ledene kvadre, jih sestavlja v zgradbo
 smisla, da v svoji zamaknjeni slepoti



ne uniči ljubezni. Mojemu prijatelju
 se je prejšnji teden rodila hčerkica.
 Jokal je, ko je zagledal njeno glavico.
 Zdaj je spremenjen in drugačen. Njegov
 glas je mehkejši in na obrazu mu
 počiva sled luči. Tudi jaz bi rad
 položil dlan na vzhajajoči ženski trebuh,
 na polne ženske prsi. Edino človeška
 mera lahko veže nase kisik. Kriteriji
 iz umetnosti, preneseni na ljudi, zakrijejo
 bistvo sveta. V neznanem stoletju Parcival
 nepremično zre v tri kaplje krvi na snegu.
 Obstajajo stvari v življenju,
 pomembnejše od igranja Boga.

KRIŽANJE

Veter s praspomina ledeni na
 obrazih. Svež zrak prekriva prah.
 Trikrat zatajeno Ime si išče dom
 v sredici kruha. Roka spi na trdi

postelji lesa. Trn odpira izvir na
 čelu. Najtišja prošnja poglablja
 brazgotine zvezdam. Od mirovanja se
 drobi kri. Brez lastne krivde smo

padli, še pred začetkom Besede.
 Usoda izbranih prič je, da njihovi
 geni postanejo kraljevske krone v

zraku. Ko ni več telesa, raso
 nadaljuje misel. In vrnitev
 v vzporedni čas poteka brez bolečin.

IZGUBLJANJE

Kontinent se trga od kontinenta.
 Tamponske cone popuščajo. Tla se
 spodmikajo izpod nog. V tišini
 tečejo kot lava. Stene pogleda v

prihodnost prerašča mah. Spomin daje
 umetno dihanje jeziku. Njegova starost
 se dotika otroštva. Niti najbolj natančna
 beseda ne vrne barve glasu. Doba

ponovnega prilagajanja življenju ostaja
 skrivnost. Plima zamenja oseko, oseka
 plimo. Za zunanji svet ni ugasle

zvezde, ni sprememb. Le neznanec
 se začne prebujati z obljubljenim
 ključem do tujih sanj v dlaneh.

SWEDENBORG

V sanjah se barva razpre, poišče telo za
 svoj zvok, poišče svojo besedo. Zadiši
 raj. Zemlja se obrne. Reka steče na nebo.

Zapisujejo se vsi tokovi zavesti, kot po nareku.
 Izbrana misel vedno lebdi zunaj civilizacije.
 Njena hitrost je neprevedljiva. Ob krizah

razjasni tokove in smeri, natoči vodo v
 kakšno čelo. Očiščeni smo. Greh nikoli ne
 traja. Je le podnebje, skozi katero

v tistem trenutku potujemo. Ko mine,
 ko prestopi v smrt, se pozablja kot bolečina.
 Zrak nad mavzolejem v Uppsali vztrepeta.

Končni cilj besede je vedno njen tretji
smisel. Ko ga doseže, šibkost zamenja moč.
Angeli nad Temzo dobijo peruti in misel

z lista, všitega v podlogo plašča, ohrani
konstantno temperaturo v jedru možganov.
Bolezenska stanja določijo tisti, ki se

bojijo izgubiti moč. Obema svetovoma so potrebni -
mir in ravnovesje, prijateljstvo elementov,
ljubezen zunaj in znotraj telesa,

senca zunaj in znotraj luči.
Ključ za odrešitev in negativ jezika
sta shranjena v Novem Jeruzalemu.

PRIHOD PLIME

Življenja pljuč so izrinjena
iz zalivov. Razkrito obličje
lune dviguje senco mestu.
V zaklenjenem jeziku dogoreva

gibanje sveta. Rob spanca
zajema poudarke iz šifer
oceana. Skoz množino segmentov
tišine narašča voda.

Nikjer ni nič dokončnega.
Premakljive so vse meje
in odprte vse poti.

Čez obzorje misli seže
teritorij rib in menjava imen,
iz govornice izbriše smrt.

Ivo Svetina

Zakoni nedolžnosti

78. zakon

Kdor bo s spanjem meril čas, ne tok njegov, ampak ledeno mirovanje, ne bo prav nič spal, še manj živel. Še preden se bo za vedno prebudil, se bo v svetlih, mrtvih sanjah pretopil v veverico, ki bo z repom, mehkim in nežnim ko vzglavlje ljubimcev, krmarila skozi vse štiri resnične svetove in se potapljala tudi proti dnu sveta divjih. Zatorej ne šteje hipov miru in spokoja! Odreži si veke in iz sebe zri vase tujega, da boš použil vse, čemur si se odpovedal, ker učili so te, da odpoved odpira vrata v čas, ki ne pozna štetja, in štetje, ki ne pozna števil in številke, ki ničesar ne štejejo, ker le znamenja praznine so. Želel si boš počitka, ki nagradi utrujajoča opravila s sladkostjo pozabe v mokri travi, med kosi in komaj vzkliko svetlobo. A ne uspe se ti vtihotapiti v nepopustljivo zakonitost spanja, ki ne priznava naključnega prebujenja.

79. zakon

Ki s sanjami nagrajuje svoje površno opravljeno delo in s sladkimi utvarami zlatí svoje prepozne odločitve, ki podobi sebe umrlega ponuja svoje strahove, šibkost, nenehoma razglašajoč jo za dragocenost, opojno bolj od droge, in še pred potešitvijo uspava po miri dišečo ljubezen, da se zbudi ogoljufana. Ta se bo v jutru odprl, knjiga, in zapisano ne bo nikdar doseglo izbrušenosti in pretehtanosti nenapisanega. Ker sanjal je, da je Zavojevalec strašni, na robu časa stoječ in poimenujoč otroke, iz Niča prihajajoče, nešteta ljudstva novih celin. Véliko dejanje ni bilo storjeno; ob žuborečem potoku, v senci gumovca je za kratek hip zaspal. Da žival ni pomulila niti prvega šopa ožgane, ostre, strupene trave.

80. zakon

On, ki je pol dneva vonj svojega nekdanjega življenja; on, ki pol noči presedi in ne dvigne oči, da bi se vonj ne priličil podobi tistega, o čemer več ne more razmišljati. Že je šel v gozd, že je prebродil reko, že je prečil jaso prazno, da bi sédel pod zelene iglice in storže mlade, urne, prepolne trpke smole. Hotel je dognati, kaj izza vonja ostaja, kaj se izza pozabe razcveta, kaj budnost premami, da snu proda svojo zvestobo. Vse do polnoči je bil gospodar neizgovorljivega, a mu ni hotel darovati niti enega samega pogleda. Tiha dva, učeči se gospodar in vedežni suženj, nikomur v okras, nikogaršnji spomin. Presilna je bila volja vztrajati v gluhem gozdu svojega bitja. Da bi sekiro poklical na pomoč - je morda vendarle pomislil?

81. zakon

Je drevo, ki izpolni vsako željo: cimetovec ali kakšnega podobnega vonja. Tisti, ki do njega stopi pijan željá, ga prične častiti in daruje mu najrazličnejše puhle besede. Slavo mu poje, da bi ga prepričal, da je zdaj pred njim, ki se mu mora izpolniti vse, kar si je njegovo lakomno srce poželego. A cimetovec ali drevo kakšnega podobnega vonja se prepusti sladkim napevom povzdigovanja in uspavajo ga hvalnice, ki vro iz neučakanega srca. Globoko v sanje mu slede visoke besede, vse bolj nestrpne in nepopustljive, in njegove sanje so sladke, sladke, kot je vonj cimetov. In ko po dolgem, opojnem snu drevo, ki izpolni vsako željo, znova stopi na trdna tla, krog njega leže brezštevne neizpolnjene želje, prazne in krhke kot lepota metulja na pragu zimskega časa. A so tudi oni, ki ne poznajo nobene želje, ker z roba sveta in s konca časa prihajajo. Ti nemi pristopijo k cimetovcu ali drevesu kakšnega podobnega vonja, in v roki drže ostre bleščeče se sekire, kot bi jih kalili v razbeljeni želji ognja, da premaga kovino.

82. zakon

Kdo lahko živi samo od vode? On, ki mu je zrak dom in se ne boji ognja, ki ga vabi v svojo z zlatom obzidano praznoto. V petera snopja poveže sulice, sestre sloke, s katerimi je lovil zgoraj na nebu, med deževnimi planinami in snežnimi prepadi. Pastir je, ki na širnem morju pase kot globina brezdanja temnega ježevca, ki mu steklaste bodice v bitju vetra zvone kot glasbilo z dna sveta. Zajema vodo, življenje svoje, iz studencev in potokov, iz jezer in morij, in zaliva korenine svojih očetov, da bi shodil, da bi se gozdi odpravili na pot, da bi se naličje domovine spremenilo v puščo in goličavo, prek katere bodo brez počitka leteli orli, četudi se čudež dogodi in se poslednja kaplja vode v kamen strdi.

83. zakon

Kadar tudi najstarejše drevo zacveti, vedi, da se je predramilo iz nikomur vidnih muk, da je spregovoril utrujeni delavec, samotnež, podpirajoč vseh osmero nebov in še senco tenkosluhega ptiča pevca. Nauk prebujenih uči, da je starost preddverje smrti. A smrti ni, ker samo palača življenja je, iz katere se izstopa ali v katero se vstopa. Torej starost niso duri, ki bi kamorkoli vodile, skozi se samo gre, vedno znova je začetek. Ko se tako tudi najstarejše od najstarejših dreves v cvete odene, bodi pripravljen, izbranec, da vzdržiš pogled na lepoto, ki se dopolni že onstran konca. Ker cvet lahko umre, ne da bi uvel.

Ivan Dobnik

Pesmi

PAPAGAJEV POMOČNIK

Škropenje, gmajne v zrelem zelenju,
 tulci zavrženih spominov, mah z breze in jelše,
 srna, ki visi v pozlačenem zraku, popotnik, ki vse to mirno vdihava,
 popolnoma nepripravljen, srečen v strelici nikoli ulovljivega trenutka.
 Semena so poletela in ti si razprta, jočeš, brezno
 je večer, tigrov mehki hrbet se prebuja, zven samurajevega
 meča, oko katane, vrh gore, mimo poletja, v grad pomirjanja,
 beli polži razuma klecajo, ti, ti večerjaš hierogliffe, listje drhti,
 že švistne ledeni veter, pokrovka avgusta se zaloputne.

KRILO BIKOVEGA ČOPIČA

Jadro, ti si v morskem trebuhu. Glej, srebrno
 podlasico stiha ti bom podaril. Nobene pameti več
 ne premorem. Kje bova spala, drevesna popka, mrtva
 pred zimo? V mojem uhlju so tišine bolne do krvi.
 Spiva, budna plesalca najinih step.
 Neresničen sem kakor jesenski dež.
 O moj brat! Govoril bom tebi.
 Srp poezije, ki visi z moječa čela, spokojen, nem,
 razbeljen, ne, ena sama prvina milijard češnjevih cvetov;
 kadar bo zima s svojo fino belo kožo gola v meni.

TI SI PLAVUT UBITEGA KITA

Ni kraja, ni prostora, morja, koč, belega gozda srebrnih spevov, ki bi te rešil. Vse si povedal v prvi uri. In valovi so pečine, in božanje ognja so tvoje oči nasoljene, in zrak je pekel, v avgustu, v hropenju, v algi nezmotljive strasti, vedno. Izgnan si iz pesmi. Plavaš vase. Odpadajoči drevesni listi so polja brez tebe. Vila dobrih šanj v polhu spi, narahlo. In po tebi ni več dežja. Zapre se sled utrujenega smrčka. Beživa. Beživa. Vse živali se igrajo s tvojim spancem.

PESNIK ZALJUBLJEN V JESEN

Barve so najprej poljubile njegove oči. Samo ti si še. Reka, samotna drevesa, lesketave zenice ulic, vratovi ptičjih balad, ki nekje blizu premišlujejo o nenehnem vračanju. Balkon listja v klicu iz njegove sobe. Veter, obliz meglic v šipah, pero, v katero je preseljena vsa pokrajina. Nemir je prišel z oblaki. Čez pašnik je legla prva slana.

GLEJ, PRVI JESENSKI OGNJI

Diham s teboj. Kostanji so slečeni, noseča deklica v tvojem grlu, poln prividov tvoj klobuk razuzdan, veke ne spijo, gore so zabrisane v upočasnjenih pregibanjih dima, v božanskem predvečerju, v pokopani sliki večnosti. Hiša nesrmtnih pesmi. Glas trepetavih stebel, v prvih zubljih spremembe, nujne in nepreklicne, s koncertom žive tišine in prvimi zankami hladu, ki bo prekril potovanja svetlobnih mravelj. Ja, z vami ležem v dišave tesnobne pozabe.

PROZA

Vladimir Kovačič

Lahkih nog naokrog
(odlomek)

Kolikor se mi je hitrost pri teku v zadnjih letih povečala, toliko se mi je pri pisanju zmanjšala. Niti enemu niti drugemu ne pripisujem življenjskega pomena, nedvomno pa drži, da sem nekega lepega dne med tekom zavil v lekarno in od začudene prodajalke kupil lekarniško tehtnico. Nakup je bil kar se da ugoden, tehtnico sem namreč dobil za polovično ceno, poleg tega pa še na tri mesečne obroke. Tehtnice se pač ne prodajajo za med kakor aspirini, vitamini ali kapsule za stodesetletno življenje.

Na farmacijo se še zmeraj ne spoznam, a ugotovil sem, da je lekarniška tehtnica tudi za tehtanje besed nadvse primerna. Odslej jo imam na pisalni mizi poleg pisalnega stroja. Na njej natančno steham vsako besedo, in če povem, da mi je važen vsak miligram, sploh ne pretiram. V časih porabniške mrzlice je to nedvomno zamudno opravilo, neprimerno za ustvarjanje materialnega dobička, a zavoljo te pomanjkljivosti nisem med tekom še nikdar protestiral. Ravno narobe, še bolj sem kopičil zaloge adrenalina. Nikoli se ne ve, kdaj me bodo okoliščine prisilile, da bom začel črpati iz zlatih rezerv.

Med tekom se možgančki dobro prekrvavijo in spočijejo, kot se med pisanjem spočijejo nožne mišice, če nisi ravno Balzac, ki je pisal stoje, bedak! Tako se pri enem in drugem opravilu obvarujem poškodb, čeprav vse le ni šlo čisto po sreči. Nekaj časa sem moral mirovati, kar je za nemirnega pisatelja še kako hudo. Če bi se posvetil le eni muzi, bi imel nedvomno več možnosti, da postanem vrhunski pisatelj ali vrhunski tekač, a tudi stoodstotno možnost, da bom duševni ali telesni invalid, če bom gojil le eno disciplino.

Mislím, da je bila moja odločitev za multidisciplinarnost pravilna, saj se najbrž v nasprotnem primeru ne bi tako pogosto odločal za igranje fanfar. Glasba ne pozna meja. Z njeno pomočjo še laže prestopam brez potne-

ga lista iz mišic v možgane, zdrav ko dren. Tudi nazaj grede me ne ustavi noben carinik ali policaj. Kako lepo bi bilo, če bi bilo vedno tako, če bi se zmeraj odpravljaj na popotovanje brez potnega lista v žepu!

Ko sem bil na dolgem popotovanju, me je bilo od vsega najbolj strah, da bi ostal brez potnega lista in bi potem imel opraviti z neskončno vrsto birokratov. O tem sem večkrat sanjal. A bil sem bolj iznajdljiv kot Kafka. Elegantno sem se ognil njihovih zguljenih brezrokavnikov, bedastih vprašanj, neskončno zamotanih formularjev. Sanjal sem, da bom vse življenje potoval in da gre pri tem tudi brez štampljke v potnem listu.

Ampak ko sem se prebudil, mi je bilo toplo pri srcu, ko mi je potni list dokazoval, da sem še zmeraj Slovenec. Le kaj bi bil brez njega, bi bil še vedno tako svoboden kot ptiček, ki ne potrebuje veje?

O tem se pravzaprav sploh nisem več spraševal, dobro se zavedajoč, da nacionalni projekti niso moja domena. Povsod je lepo, a nikjer ni najlepše. To pa še ne pomeni, da sem enkrat za vselej opravil s superlativi. Nikakor ne. Saj sem vendar imel v načrtu vzpon na najvišjo perujsko goro.

Pri vsakem opravilu je važna predvsem enakomernost ritma. Celo pri sekanju glav. Bolj ko je enakomerno, bolj je za zgodovino normalno. Raziskujočih zgodovinarjev ne meče iz tira in raziskovalno delo teče nemoteno naprej.

Ko dosežem enakomernost, si zagotovim lahkotnost, ki bi jo težko natančno opredelil. Tu mi niti lekarniška tehtnica kaj dosti ne pomaga. Lahkotnost se zna nadvse spretno izmikati jasni formulaciji. A kako pomembna je, vem in čutim na še tako ostrem ovinku tekaške proge ali stavka. Brez nje bi me že ničkolikokrat vrglo v grmovje ali telegrafski drog, če ne bi celo z glavo treščil v klicaj in bi se mi pri tem zabliskale vse zvezde Rimske ceste.

Lahkotnost jemlje še samomorilcem gon po smrti, zato je upati, da se bodo v prihodnosti znameniti, pa tudi manj znameniti Slovenci posvečali teku vsaj toliko kot težko prebavljivim alkoholnim pijačam, kajti pravilno doziranje enega in drugega je pogoj za polnokrvno življenje, če moje izkušnje kaj pomenijo. Meni že. Vse življenje se učim na svojih napakah, in kolikor lahko presodim, mi gre dobro; potrudil pa se bom, da mi bo šlo še bolje.

Dr. Rugelj meni o takšnem kombiniranju drugače; po njegovem je eno z drugim nezdržljivo: tekač teče, pijanec pije, tekač ne pije, pijanec ne teče, ampak pade, ker ga alkohol spotakne kar na mestu, v veliki večini primerov kar sedečega ali celo ležečega.

Tako je to po dr. Ruglju, ki je nedvomno ugledna kapaciteta. A prepričan sem, da se bo našel kdo, ki bo stavil name. Znanstvenih dokazov sicer ne premorem, a kdor se zadovolji z emocionalnimi, bo postal izvrsten

kombinatorik, nikakor ne notorik. Znanost včasih omejuje in zato se kakšen znanstvenik tu pa tam utopi v alkoholu. Tudi znanstvenik se kdaj pa kdaj odpravi na širono vinsko morje veslat s preluknjanim čolnom – pa naj si pomaga s svojo znanostjo!

Za dr. Ruglja je seveda docela razumljivo in tudi razumno, da ostaja pri svojem; končno živi od tega, da zasvojenca odvaja od dobre kapljice in jim v zameno ponudi drugačne oblike zasvojenosti: hribe, tek in seks.

Ampak pustimo alkohol in Ruglja pri miru! Že čez nekaj dni grem na vinski sejem. Na zdravje!

Daleč daleč sem stran od tistega, o čemer sem prvotno nameraval pisati. Z odvitimi jadri navdiha sem pomešal vse zemljepisne dolžine in širine in zdaj sem tu: nekaj tisoč kilometrov, nekaj ur letenja z jumbo jetom stran – in tečem v poznopoletno jutranje sonce, ki mi kakor nož za konzerve odpira strast v moje drobovje, in se mi hoče bulterier zagnati pod noge, ki so ulovile pristrčno lahkoten in enakomeren ritem ustvarjanja.

Vem, da je prvotna zamisel marsikdaj neuresničljiva. Zato se s tem veliko laže sprijaznim kakor s krvoločnim pogledom pasjega izrodka, bolj podobnega prašiču kot psu. In če je takšen pes najboljši človekov prijatelj, potem se njihovim lastnikom pa tudi drugim ljudem cirilica piše in jaz sem prvi papež, ki ne prepoveduje abortusa. Ljubitelji psov naj si o meni mislijo, kar hočejo, a ta hip sem prav gotovo večji ljubitelj pujsov kot psov. Pujsi tako prostodušno rijejo po blatu, da jih je veselje gledati. Pujsi imajo pametne oči in jim je namembnost blata veliko bolj jasna kakor lastnikom bulterierjev, ki nikoli ne pomislijo, kaj bi bilo, če bi jim pujs skočil za vrat. Ali se sploh zavedajo, koliko blata za ovratnikom bi to pomenilo? Mar si domišljajo, da bom s svojo lekarniško tehtnico tehtal blato za njihovim vratom? Mar mislijo, da nimam drugega, pametnejšega dela?

Lastnikov bulterierjev ne bi bilo slabo privezati na vrvice, blato za njihovim ovratnikom pa bi bilo nedvomno koristnejše za gnojenje. Lastniki bulterierjev so gotovo manj koristni kakor blato, bodimo pošteni! Če bi se nasploh v življenju manj sprenevedali, bi bilo za naše otroke bolje poskrbljeno, mar ne!

Gospodarji bulterierjev se mi zdijo mešane pasme, nekje med psom in morskim prašičkom. Še srečo imajo, da mi danes ni do zlobnejših primerjav. Čeprav nisem psihiater, si upam trditi, da se lastniki bulterierjev še dolgo ne bodo otresli manjvrednostnih kompleksov. Njihovi kompleksi bodo za dolgo preživeli bulterierje, kajti bulterierje je veliko laže iztrebiti kakor komplekse njihovih gospodarjev. Navzlic tem dejstvom pa še zmerom ostane nepojasnjeno, zakaj je bulterier napadel dr. Ruglja, ko je tekel po Golovcu.

Dialektika te problematike je, hvala bogu, vsaj na enem koncu razrešljiva, jaz pa bi moral biti še veliko bolj zloben, da bi bil primerljiv z lastniki bulterierjev. Pravico do zlobnosti vsekakor imam, saj bi skoraj padel, se potolkel in potem svet ne bi bil več v moji lasti. Pod ne več lahkotnimi, temveč padajočimi koraki bi se znašel v klavrnem mašilu, če se ne bi celo ne kriv ne dolžen šopiril na nezgodnem oddelku, zdravniki pa z menoj, ne da bi kdorkoli imel kaj od tega. Ne imeti nič pa je slabše kot imeti bulterierja, bi rekli njihovi lastniki.

Že vidim gospodarje bulterierjev, kako jezno odlagajo knjigo. Na srečo jih ni veliko, tako da njihovo mnenje o njej ne bo bistveno vplivalo na njeno prodajo. Zastran tega me res ne skrbi, mene, skrbnega zapisovalca korakov, pod katerimi bom razlomil ugriz bulterierja, hough.

Ja, mineva me vsakršna bojazen, da ne bi dokončal knjige. To berem v zvezdah ali pa v očeh morskih prašičkov, če vam je ljubše. Meni je pravzaprav vseeno, glavno je, da sem cel in da nisem samemu sebi v napoto.

Grem naprej. S knjigo in s tekom. Ne ustavim se zlepa, še zlasti ne, če je sonce. Včasih pa se le pojavi kakšna skrb. Zaskrbi me, da bi tekel nazaj – po prvotno zamisel. Ampak, šmentana muha, saj ni nikjer rečeno, da je prvotna zamisel najboljša. Sploh pa se ne gre omejevati z nobenimi teorijami o ustvarjanju. Tek in omejenost ne gresta skupaj. Da bi bil tekač debil, o tem nočem slišati. Sier pa ni tega nihče trdil. Niti za prvo ljubezen ni mogoče trditi, da je bila najbolj romantična. Kaj ne bi mogla biti zadnja ljubezen še bolj? Ali pa tista nekje na sredini?

Niti zadnja, niti srednja, niti prva ljubezen ni bila v prvotni zamisli. Potopis je pač preveč realistična oblika za romantične ljubezni, čeprav sem zavoljo potopisa letel. Z ladjo bi predolgo potoval, toliko časa na žalost nisem imel na voljo. Z ladjo bi si preveč skrajšal samo dolgo popotovanje, in če bi z ladjo potoval na vsekakor skrajšano popotovanje, potem bi bilo smiselno razmišljati o ladijskem dnevniku. Mogoče bi postal tako ambiciozen, da bi si na ladji zaželel zavihteti se na mesto kapitana.

Vse to so zgolj ugibanja, glede letenja pa je vsekakor potrebno pojasnilo: ne leti zgolj človek, ki bo pisal potopis, marveč tudi ljubezen. Saj ste slišali: ljubezen ga je ponesla med oblake. Ampak ljubezen se lahko rodi tudi med tekom. In če se je pokazalo, da bi bila brez teka tale knjiga povsem drugačna, vsekakor veliko manj zanosna, potem se lahko nekoliko posvetim tudi pripravam za prejšnje svetovno prvenstvo v atletiki.

Ljubezen je v skrbno načrtovane priprave posegla tako nepričakovano in usodno, da se prvenstva sploh nisem udeležil, temveč sem ga spremljal po televiziji, pred katero sem zavoljo vnetih tetiv na nogi le s težavo

prišepal kot kakšen prvorazredni kripelj. Zavaljo poškodbe sem bil še pred koncem priprav prisiljen odpotovati domov. Priprave so me stale veliko bolečin, da o količinah porabljenega denarja sploh ne govorim, saj sem še zmeraj amater, kljub odličnim rezultatom, ki jih zadnje čase vse pogosteje dosegam. Danes mi ni žal vloženga truda in denarja. Vedno več časa je pred mano in zato se veselim, pozabljajoč muke zaradi vnetih tetiv. Tako mi je bilo pač usojeno.

Iz naklonjenosti do življenja sem uspešno presegel usodo in začel razmišljati, da bi se preusmeril na skakanje v višino, kjer zadnje čase Slovenci dosegamo najboljše rezultate. Toda kdo ve, kaj bi bilo, če bi na prejšnjem svetovnem prvenstvu tekmoval v maratonu. No, bogovi so hoteli drugače, in četudi bi se jim uprl, ne bi bilo nič drugače. To vem in bogovi se velikodušno strinjajo z mano.

V Stockholmu je zrak čist kot le kaj. Stockholm je edino evropsko glavno mesto, kjer niso prebivalci še nikoli pomislili na uporabo plinskih mask, izvemši prebivalce, ki imajo preganjavico z vojnami. V nobeni evropski prestolnici nimajo ljudje tako zdravih pljuč kot v švedski metropoli, kjer po številnih parkih, po potkah okrog jezer skoraj ne vidite človeka, ki bi hodil. Še priletne gospe, ki imajo namesto nog keglje, in starejši gospodje, za katere bi bilo skoraj bolj normalno, če bi bili mrtvi, tečejo, kolesarijo, delajo sklece, se držijo za veje dreves in se dvigujejo in spuščajo tudi po stokrat, če mi verjamete ali ne. Zato nimajo samo najbolj zdravih pljuč, temveč tudi najbolj vzdržljiva, če se jih ravno ne poloti pljučni rak. Takšno vzdušje je zanesljivo nadvse primerno in spodbudno za športnika, ki hoče na svetovnem prvenstvu doseči razveseljiv rezultat.

Tekači, kolesarji in vsakršni rekreativci se pozdravljajo, kakor da bi se poznali od ranih otroških let. Zdrav duh izžareva z obrazov ljudi in zato bi v Stockholmu evropskemu kontinentu težko prisodil utrujenost in težnjo k izumiranju. Prej bi rekel, da je Evropa ponovno v vzponu.

Nihče te pri teku ne muči in nadleguje z opazkami, kako bi bilo bolje, če bi šel delat. Tu imajo ljudje drugačna merila za delo, njihova subtilnost je veliko bolj novodobna, ne tako obremenjena z apokaliptičnimi videnji kakor pri nas. Ljudje se ne vtikajo vate, če ni za to nobene potrebe, in ti ne grenijo življenja s svojimi problemi, ki jih uspešno rešujejo predvsem zaradi izredno visoke blaginje. Tudi to je nekaj, zlasti če ti pustijo vso svobodo, da delaš z njo, kar hočeš.

Ja, na Švedskem je svoboda, poprečen Slovenec je ne bo nikoli toliko deležen. Slovenec bi si vsekakor rad zagotovil toliko svobode, a za to mu manjka denarja. Za poprečnega Slovenca sta svoboda in denar kot rit in

srajca. No, ko bo zaslužil več, bo bolje, toda nikoli ne tako kot na Švedskem, kjer sem prvič v življenju med enim stavkom pretekel sto metrov, ne da bi videl oziroma čutil enega samega nejevoljnega človeka.

Moja forma se je izboljševala iz ure v uro, spomladanski dan je v Stockholmu dolg in nisem zabušaval. Zares, v Stockholmu sem si že ob prvem treningu rekel: Če bi to zamudil, potem bi zamudil življenje. In takšnega življenja, kot ga imam sedaj, nočem izpustiti iz pljuč. O, če pomislim, da bo njihova kapaciteta vsak dan boljša! Kaj sem počel doslej, da nisem prišel sem! Na Stockholm še pomislil nisem prej. Le kaj sem delal, le zakaj sem bil tako ozkosrčen do samega sebe! Tega ne bom nikoli več dopustil. Ozkosrčnost do samega sebe je nezdrava klica, ozkosrčnost je nevarno samozatajevanje in samozatajevanje te prej ali slej pripelje do tišine. V tišini pa se dobro počutijo le modreci, za normalne ljudi vsekakor ni. Kaj sem počel doslej – čepel na starih rezultatih?

Nad tem se je vredno zamisliti. Človek je res zamotan fenomen in včasih poznaš sebe slabše kot kogarkoli drugega okrog sebe. Vase je težje pogledati kot v druge.

Mogoče pa sem pred sabo celo zapiral oči!

Ne bi rekel. Saj sem dal korakom vso možnost, ki jim gre, pazil sem, da je bil korak čim daljši. Resnično, še nikoli ni bil tako dolg, bil je gibek kot njega dni Miro Cerar na konju ali drogu in v korakih stotih metrov se je zgodilo najmanj toliko, kot če bi Jules Verne v osemdesetih dneh obkrožil svet.

Po poškodbi se je napredovanje seveda ustavilo, ampak v podzavesti so nedvomno ostali nastavki za dobro zgodbo, ki mi počasi prihajajo na pomoč.

100 m = 1 stavek

1000 m = 100 stavkov

Sleherni dan se bom skušal držati te formule, pa če bodo fiziološke prekle padale z neba! Z njo se mi bo povečala še hitrost pri pisanju, čeprav temu še zmeraj ne pripisujem življenjskega pomena. Vsekakor je pregledna in po njej se da že na oko hitro računati.

Kot že rečeno, sem v Stockholmu napredoval iz ure v uro in v tetivah nisem sprva občutil nobenih bolečin. Pri takšni hitrosti je en stavek na sto metrov hočeš nočeš nekaj pomenil, pa če se obremenjujem z življenjskimi pomeni ali pa tudi ne. To znese na deset tisoč metrov sto stavkov, kot je razvidno iz formule, in če bodo stavki kratki, potem moja vsakdanja tlaka ne bo preveč izčrpavajoča.

Navaditi se bom moral na kratke stavke. Kratki stavki navadno tudi največ povedo.

Upam, da se mi poškodba, ki jo bom v kratkem ustrezno pojasnil, ne bo ponovila, zgodbi pa bo ostal vsaj rep, če se bo že glava zgubila.

Povsem se strinjam s prijateljem, ki mi je nekoč mimogrede navrgel, da preveč dela ne krepí, marveč krivi človeka. Svojo trditev je podkrepil s številnimi žalostnimi, a resničnimi primeri, toda bolezní hrbtenice se ponašajo s tako težko prebavljivimi imeni, da ne bi z njimi niti svojih sovražnikov moril, kaj šele spoštovanega bralca. Vsako pretiravanje pravzaprav škoduje, a nikogar ne poznam, ki ne bi v nečem pretiraval. Omenjeni prijatelj je na primer preveč kadil, število pokajenih cigaret je marsikateri dan preseгло stotko, vendar to še ne dokazuje, da je imel časa na pretek in da je bil lenuh.

Ne vem zanesljivo, zakaj sem se nanj spomnil v Stockholmu, med svojim prvim tamkajšnjim treningom, ki ga upravičeno imam za zgodovinskega, nedvomno pa drži, da sem ga imel takrat v tistem parku nekaj krogov pred sabo. Povsem naravno je, da sta bila delo in tek nekaj časa na isti valovni dolžini, navzlic temu pa se problemi niso za stalno rešili. Pri nas večina ljudi še zmeraj premalo teče, a preveč dela, oziroma, bolje rečeno, se peha za zaslužkom. Ker mi je veliko do zdravega ravnotežja, sem toliko več truda vložil v tek. Mogoče je tudi moj prijatelj nehote pripomogel, da je moj tek nenavadno hitro prerasel v peklenski dir. A ker en človek najbrž ne zmore vsega, sem se poškodoval. Le kdo bi zanesljivo vedel!

V pehanju za zaslužkom smo Slovenci nepremagljivi. Z eno plačo je pač težko priti v Evropo in živeti po evropskih merilih. To seveda ne velja za vsak poklic, a če se spomnim na učitelje, potem mi prekipi do roba.

Ne bom presenečen, če mi bodo zlobneži pripisali, da gre pri mojem pisanju za poskus, kako bi si izboljšal standard. Še zdaleč ne. Tako skromen pa še nisem. Rad bi segel visoko v nadporečje, četudi bo vse skupaj ostalo samo na duhovnem nivoju. Bomo videli. Upam, da sega moj pogled vsaj tako daleč naprej kot nazaj.

Ker sem učitelj, ne gre dvomiti, da se na problematiko šolstva spoznam. Če pa sem učitelj glasbe, je moj posluš za problematiko šolstva še toliko bolj občutljiv. Problematika šolstva zveni v molu, torej zavija otožno kakor pes v polno luno. Na ministrstvu za šolstvo in šport si pred takšnim otožnim zavijanem zatiskajo ušesa, vse, kar prihaja do njih v molu, je kakor bob ob steno. Navajeni so himničnih napevov, ampak iz učiteljskih grl se ne zabliška in zagrmí nič zmagoslavnega. Zato si niso eni in drugi niti najmanj v sozvočju. Ker je pri učiteljskih kolibah bolj malo denarja na mizi, se ne gre čuditi, da so med učitelji številni kronični bolniki. Kronična tečnost, se navadno glasi diagnoza. Vsaj tako težko ozdravljiva je kot alkoholizem, ampak

alkoholizem ima za protiborca dr. Ruglja, kronična tečnoba pa nima proti sebi nobenega Don Kihota. Kronična tečnoba in alkoholizem se v nekaterih, ne tako redkih primerih združita. Temu navadno podležejo tisti ambiciozni učitelji, ki se zavoljo postranskega zaslužka lotijo še kakšnega drugega dela, namesto da bi tekli v copatah firme Nike – ali Asicx, na katero jaz prisegam.

"Preveč dela krivi človeka," je izjavil moj prijatelj, ki ni bil nikoli učitelj, za pedagoško delo pa je bil vsekakor primeren kot zrela hruška. Imel je nekaj ugodnih ponudb, ampak za drobiž se ni bil pripravljen prodati. Pa še neke druge razloge je imel. A pojdemo lepo po vrsti!

Zdaj se tudi mene loteva tečnost, čutim, kako nergam. Nekakšno nelagodje se seseda name kakor hiša strahov, postavljena iz kart, izmaknjenih propadli vedeževalki. Prav ji je, kaj pa je tako pesimistično napovedovala, brez najmanjšega občutka za psihologijo!

Za vsako nerganje pa le ne gre kriviti učiteljevanja. Po svojih zadnjih stavkih bi rekel, da sem danes vstal iz postelje z levo nogo. Nikakor ne gre dvomiti, da je za rokopis poleg desne roke (pikolovci končno vedo, da sem desničar) pomembna tudi ena ali druga noga, kar velja za tek, učiteljevanje in vsako drugo telesno ali umsko dejavnost.

Ne, danes sem vstal z desno nogo, res pa je, da me je za hipec zamikalo, da bi stopil na levico, kajti spomnil sem se na poškodovane tetive na desni nogi. A nalašč sem stopil na desno nogo. Mogoče sem hotel premagati strah, kaj jaz vem. Kolikor se spominjam, me ni bilo strah, ampak kdo bi pri vsej tej kolobociji še dobro vedel, za kaj je šlo.

V Stockholmu sem vsekakor napredoval. Če bi bil v vojski, bi najbrž prilezel do generala. Toda ko sem se poškodoval, so bile noge nenadoma brez smisla. Komaj sem stal in svetovno prvenstvo je postalo zame najbolj kruta utopija. Slovenija ni več mogla računati name in priložnost je splavala po vodi. Mogoče bi bil eden redkih učiteljev, ki bi namesto žalostink prepeval Žive naj vsi narodi, ki hrepene dočakat' dan itd. Če pomislim na to, bi najraje zaklel. Ampak ne bom. Leva in predvsem desna noga sta spet na mestu in zato tečem, tečem in se spominjam Stockholma, prijaznih drevoredov in njihovih dreves, ki so mi bila v pomoč, ko sem se zgrudil. Bolečina je bila tako ostra, da je niti z besedami ne želim ponoviti. Če bi jo, bi se utegnilo slabo končati za desno nogo.

Mnogo je pomembnih pisateljev, ki dan za dnem vstajajo le z levo. To jim je prišlo v meso in kri in niti ne pomislijo več, da bi bilo lahko drugače. Tudi drugače kaj neradi stopajo na desno nogo, le iz praktičnih razlogov tu pa tam. A ker so po večini nerodni, pride kaj rado do komplikacij. Nobena

redkost ni, da se jim desna noga namesto na tleh znajde za vratom.

Prepričan sem, da je Thomas Bernhard med presledki v pisanju poleg obveznega pitja kave vsaj nekajkrat na dan preskakal svojo delovno sobo po dolgem in počez po levi nogi. Z njo je znal obrusiti stil kot malokdo drug, z njo si je pribrcal ravno pravnjno dozo nerganja in se tako ovenčal z nesmrtno slavo. Če bi se pri vstajanju zanašal na desno nogo, bi bil najbrž poprečen pisun, stalno bi se hahljal in bolj, kakor pisal, hodil na literarne večere in se tam nevezano pomenkoval. V življenju bi mu bilo sicer laže, ampak priprave na nesmrtnost terjajo svoje. To še ne pomeni, da ima pisatelj, ki vstaja z desno nogo, vse attribute, s katerimi se zapiše nesmrtnosti. Še zdaleč ne. Ampak Thomas Bernhard je bil že takoj po spočetju aboniran na vstajanje z levo nogo in zato bi bilo nenaravno, če bi odpovedal abonma. Znal je prisluškovati trenutkom po spočetju, ni se izneveril samemu sebi. Brez dvoma je velik pisatelj. Pa še glasbo je študiral. A na srečo ni postal glasbeni učitelj. Z levo nogo bi marsikaterega nadarjenega učenca spodnesel tako temeljito, da bi se težko še kdaj pobral. Bolje je, da niti ne pomislim, kako nečloveško bi otroci trpeli pod taktirko neponovljivega literarnega maga, ki bi se težko odpovedal vstajanju z levo nogo. Kdo ve, če ne bi v njem prišlo do notranjega razkola, če bi opravljal hkrati dva poklica. Vsekakor bi ga v takšnem primeru pestile neznosne muke, ki bi jim prej ali slej podlegel. Vprašanje je, kaj bi ostalo od njegovih knjig. Vsekakor se je razumno spravil sam s seboj, kajti imel je nepogrešljiv talent. Če bi mu kaj privoščil, bi mu predvsem vstajanje z desno nogo – seveda ob drugačni dedni zasnovi.

Sam se vedno bolj navajam vstajati z desno nogo. Končno je lahko vsakomur evidentno, zakaj, kot je evidentno tudi to, da s tem veliko tvegam. Kolikor se poznam, bi mi pri pisanju in teku bolj ustrezalo kombiniranje obeh nog. Toda na račun talentiranih učencev sem pripravljen marsikaj požreti. Rad tvegam, rad počnem veliko stvari hkrati. Navzlic amaterstvu, tako rekoč volonterstvu, imam trdno moralo. Glavno je, da nisem invalid, in če se ne motim, mi je najrazličnejše obveznosti uspelo zadovoljivo uskladiti. Iz tega bom črpal za prihodnost.

Učitelji, ki vstajajo z levo nogo, so navzlic peklenski zajedljivosti nemalokrat nadpoprečno uspešni. To je sicer navzkriž z zdravo pametjo, a nekaj dokazov za takšno trditev lahko kadarkoli stresem iz rokava.

Velika škoda je, da nimamo o jutranjem vstajanju učiteljev nikakršnih statističnih podatkov. Zato predlagam ministrstvu za šolstvo in šport, da se potrudi in nemudoma napravi statistiko o jutranjem vstajanju učiteljev iz postelje.

Pri nas počnemo vse z zamudo. Kamorkoli pridemo, pridemo z zamudo. Nenadoma ne bomo tako nikamor več prišli. Ustavili se bomo na zanemarjenem parkirišču.

Kdor teče, ga vsaj tek žene naprej. Ampak s tekom tudi ne opraviš vsega. Tudi tek čez drn in strn ima svoje meje.

Stavim, da bodo odkritja o jutranjem vstajanju učiteljev presenetljiva, vsekakor bodo imela daljnosežne in pozitivne učinke na razvoj našega šolstva v zadnjih letih drugega tisočletja. Z njimi bomo nadomestili izgubo, ki je ni mogoče niti s tekom, in spet bomo zaplavali v osrednji tok omikanosti. Spet bomo tam, kamor sodimo, ne pa na balkanskem sodu smodnika, kjer nas tako radi vidijo zavistneži;

Ni vseeno, ali bomo v tretje tisočletje vstopili z desno ali levo nogo – to se seveda nanaša na učitelje, ki nosijo neprimerno večjo odgovornost kot pisatelji. To velja tudi za Slovenijo. V dobi skokovitega napredka se ljudem mogoče ne bo več dalo brati. Sam sem drugačnega mnenja, toda nekateri futurologi so prepričani, da se bo pomen knjig drastično zmanjšal. Knjige vzamejo preveč časa, menijo. In dokler ne bo življenje večno, je vsaka sekunda dragocena. Pisatelji pa so zgubili občutek za čas in tudi za prostor. Obnašajo se, kakor da ni nikoli mogoče izčrpati rudnikov na Zemlji. To je smešno, a kaj, ko so prepričani o neizčrpnosti naravnega bogastva. Pripovedujejo in fantazirajo brez konca in kraja in njihovo blebetanje je samo sebi namen. Po drugi strani pa danes pritisneš na gumb in na ekranu najdeš vsak kotiček na površju ali notranjosti, karkoli se domišliš. Tako pravijo in še prav imajo.

Ampak pisatelji se ne dajo, tako kot tudi tekači vztrajajo. Koraki in besede se nadaljujejo iz dneva v dan in se lovijo v dihanje. To je vse in nič več, edini pomen dveh najbolj sorodnih si disciplin, med katerima se zdi, da sem učiteljevanje privlekel za lase.

Kakorkoli že, pomen učiteljev se bo stopnjeval. O tem ne gre dvomiti in že zato bi veljalo učitelje bolje nagrajevati. Na osnovi predlagane študije bo lahko ministrstvo opravilo med učitelji še studioznejšo klasifikacijo. To, kar je storilo doslej, je le začetek dobro zamišljenega načrta. Končno ne bomo več vsi enaki. Ministrstvo za šolstvo in šport je tako uspešno razcefralo komunistične parole o enakosti. Med učitelji zato ne bo več dolgočasje in bolj privilegiranih med enakimi.

Toda mentorji, svetovalci, svétniki – to ne zadošča. Šolska paleta mora imeti v nazivih in količini mesečnega zaslužka širši razpon. Človek se mora ob njej spomniti najmanj na čarobne barve milih Disneyjevih risank. Pravi učitelji morajo biti kakor Disneyjevi junaki. Njim pa gotovo pritiče tudi

naziv svetnika, do kakršnega bi nedvomno prišli tudi na bazi statistike o jutranjem vstajanju učiteljev iz postelje. Z njimi bi ministrstvo prihranilo marsikakšen dinar, vsekakor bi bili svetniki, do katerih bi prišli s pomočjo že prevečkrat omenjene študije, cenejši od Disneyjevih. Zlahka bi se namreč odrekli tistim nekaj tisočakom, ki bi si jih prislužili z nazivom, ki bi moral imeti primat pri razvrščanju učiteljev v kategorije. Kolikor pa sam poznam svetnike, bi se po vsej verjetnosti odrekli celi plači. Ministrstvo bi s svetniki v vsakem pogledu veliko pridobilo, poleg tega pa bi z vpeljavo svetnikov v učiteljsko življenje kar najpreprosteje in učinkovito dosegli, da bi imeli šolniki med ljudmi neprimerno večji ugled kot danes. Ni dvakrat reči, da bi presegel ugled junakov iz Disneyjevih risank.

Upati je, da med svétnikom in svetnikom ne bo zeval preglobok prepad. Vsekakor je treba paziti, da razlike ne bi bile uničujoče. Ne vem, mogoče vstajajo svetniki iz postelje z obema nogama hkrati, če ne uporabijo pri tem kar obeh peruti. Ko bo velevažna raziskava opravljena, se bo megla nad učiteljevimi jutri vsekakor razkadila. Za začetek kar dovolj.

Ministrstvo za šolstvo in šport čaka kup neodložljivih nalog, med sabo tako tesno prepletenih in ravno zato še bolj zapletenih. Če bi imeli najbolj briljantni učitelji naziv ali status svetnika, potem bi mogoče prišli glede verouka do skupnega jezika in nemara celo do Boga. S svetniki bo to gotovo izvedljivo, a previdnost nikakor ni odveč. Ker bodo neprestano na poti od ljudi do Boga, bodo nenehoma izpostavljeni hudemu prepihu. Zato bodo še prej kakor drugi učitelji staknili kronično vnetje ušes. To bi bilo seveda nedopustno, saj učitelje že sedaj pesti enormno število kroničnih nadlog. Zdrav učitelj pa je prvi pogoj za zdravo poučevanje. V razredu si je težko predstavljati učitelja, ki bi predaval s kučmo na glavi. Takšnega bi starši nadobudnih učencev lastnoročno nagnali, kajti vedeli bi, da je bolan. In kako naj, lepo vas prosim, deli pridnim učencem okužbe namesto pohval! Tega niti svetniki nê bi dopustili, četudi bi imeli neprestano Boga na jeziku. Preden prideš v nebesa, je treba na Zemlji odsedeti trdo prisluženi obrok. In če si bolehen, te rit še bolj boli.

Dober učitelj nikakor ne sme biti strahopeten. A tudi s pogumom ne gre pretiravati. Strah in pogum morata biti v zdravem ravnovesju. Zaradi kroničnih bolezni je to seveda presneto težko. Na srečo medicina in psihiatrija napredujeta, in če bosta hodili z roko v roki z učiteljskimi nadlogami, bo učitelj manj bolehal in bo znal postaviti tako strah kot pogum na pravo mesto.

Če si bolan, vse pomešaš. Navadno že dolgotrajna, čeravno nizka temperatura nepopravljivo destabilizira človeški organizem, bolj občutljiv

kakor vsaka antena, ki sprejema signale iz vesolja. Učitelj, spričo bolezenskih nadlog vržen iz ravnotežja, ne more uloviti niti signalov iz najbližje soseske. Z boleznimi je velik križ, zlasti če naskočijo učitelja. Njihov pogum je šel zavoljo bolehnosti marsikdaj v napačno smer. Če bi jo vsaj s tekom uravnavali, bi bilo neprimerno bolje; toda kdo je v težkih časih sploh pomislil na tek.

K napačno usmerjenemu pogumu niso pripomogle le sramotno nizke plače, temveč tudi komunizem s svojimi premočrtnimi zahtevami o idejno neoporečnem učitelju. Zato pa so tudi postali učitelji vsaj na videz enaki; o svetnikih ni bilo niti govora, o njih se ni šmelo nikjer govoriti. Marsikdo je z namenom, da bi potlačil svojo idejno oporečnost, preusmeril svoj pogum od nadrejenih zakrknjencev k nedolžnim učencem. Ker je bil bolan, se ni tega niti prav zavedal. Zato bi bilo krivdo za nastalo stanje krivično pripisati učiteljem

Da ne bom razmetaval s poučnimi primeri, naj navedem le enega, s stališča pisateljskega oblikovanja na moč značilnega. Raje bi ga ponavljal v nedogled z nešteti niansami, ki jim nikoli ne prideš do konca, kakor pa dolgočasno našteval nepopravljive krivice zaradi takšnega ali drugačnega bolezenskega vzroka. Ob naštevanju se spomnim na imena ljudi, v krvavem boju padlih za domovino. Njihova imena so neizbrisno zapisana na nagrobnih ploščah ali celo spomenikih. Ampak naši šolniki zaradi svojih boleznih navadno ne umrejo tako kmalu, temveč trpijo dlje kakor kakšni narodni heroji.

Talentrana deklica ni in ni hotela vaditi violine sedem ur na dan. Mimogrede naj povem, da danes izkopava iz zemlje najmanj pol milijona stare kosti pračloveka in veliko razmišlja o času. Njen učitelj si je na vsaki njeni uri violine pulil obilne šope las z vroči glave in po vsem telesu drgetal, kakor da bi violino poučeval polarnega medveda. Deklica ga je pomilovalno opazovala, kakor da bi že takrat vedela, kaj bo od njega ostalo čez pol milijona let. Učitelj seveda v vnemi, kako iz nje napraviti svetovno klaso, tega še dolgo ni opazil in slep za vse drvel skoz njene neprečiščene lestvice proti severnemu tečaju. Sprva je staršem govoril o njenih idealnih rokah, kot nalašč ustvarjenih za violino in samo za violino. Takšne roke bi morali čuvati in jih čez dan, kadar seveda ne bi vadila violine, zaklepali med zlat nakit njene mame. Zločin je, če takšne roke igrajo košarko ali rokomet. Takšne roke je treba negovati. Če jih bo trenirala, po milijonkrat zaigrala vse durove in molove lestvice, trozvoke, septakorde, obrate, terce, sekste, oktave, decime itn., bo še mrtve obujala v življenje, je za začetek rotil njene starše. Učitelj violine je namreč nekaj slutil, ni pa čisto zadel. Danes ne obuja mrtvih, ampak je čisto srečna, ko ugotavlja starost njihovih kosti in način,

kako so umrli.

Za božjo voljo, nekaj morajo storiti z njenimi prsti in rokami. Njeni prsti so obdarjeni z ravno pravšnjo kilometražo in neprecenljiva škoda bi bila, če bi jih zanemarila in potem celo življenje furala po makadamu.

Kot vem, ni v glasbeni šoli na sprejemnih izpitih še nihče spraševal o velikosti spolnih organov ali pa si jih ogledal, kot to počnejo zdravniki pri obveznih zdravniških pregledih šoloobveznih otrok ali kasneje rekrutov. Še kasneje pa ni nič več obvezno, takrat si tako rekoč že zrel za odpad. Kdo ve, mogoče pa vpliva velikost spolnih organov na veličino igranja! Zdi se, da so glasbeni učitelji preveč sramežljivi, da bi načeli takšna delikatna vprašanja. Sramežljivo vztrajajo pri rokah in prstih pa pika. Še nog se ne pritaknejo. Pa duša, jo kdo meri, preden otrok začne igrati na violino? Pa srce? Mar ni sta duša in srce vsaj toliko pomembna kot prsti in roke? Zakaj učitelji tako trmasto vztrajajo pri vedeževanju iz rok in stavijo na njihovo odločilnost?

Ne pravim, da bi se dalo igrati na violino brez rok. Violinist res ne more vzeti loka v usta, kot to lahko počne slikar s čopičem in potem pridno slika. Med violinisti ni takšnih hvalevrednih izjem. Violinistov ne moreš primerjati niti s Pavarottijem, ki samo odpira usta, je špagete in je nedvomno največji pevec med pujski.

Vsaj v glasbeno šolo bi morali uvesti enotna merila za vse organe, brez katerih ni mogoče igranje. Tudi to delo še ni opravljeno in ga v imenu vseh glasbenih učiteljev najtopleje priporočam ministrstvu za šolstvo in šport. Enotna merila so temelj za zdravo, trdno stoječe poučevanje. Glasbeni učitelji smo žalostni, ker niso vsi Slovenci virtuoz. Glasbeni učitelji lahko veliko pripomoremo k ugledu Slovenije, za kar smo pripravljene žrtvovati vse svoje znanje. Pisatelji in politiki preveč govorijo, mi si bomo raje meli roke. Od tega bo več koristi, če že govorim v imenu učiteljev in zanje zastavim kakšno dobro besedo. Učitelji glasbe vendar izobražujejo bodoče virtuoz, in če živiš z majhno učiteljsko plačo, imaš nespodbitno prakso. Za takšno življenje moraš biti resnično virtuoz, če hočeš preživeti.

Deklica še zmeraj ni hodila na ure violine pripravljena, kot bi si želel njen učitelj. Čudno se mi zdi, da ni postal plešast. Spet je dal, tokrat s priporočenim pismom, poklicati njene starše na razgovor v šolo. Ko sta stopila v razred, si je nataknil očala in jima že s tem skušal dati vedeti, da je z njuno hčerko vse narobe, kaj narobe, katastrofa se približuje, potres, povodenj, tretja svetovna vojna, neznana bitja iz vesolja. Naj malo pogledata okrog sebe, saj za to imajo starši oči. Mogoče zahaja v slabo družbo, kajti če kam zahaja, skoraj ne more biti drugače. Dobrih družb skoraj več ni, olikanost se je zgubila in vsi po vrsti preklinjajo kot za stavo. Mogoče je, da

ji tudi disko klubi razbijajo natančnost sluha. V puberteti je zlasti dekleta treba trdo priviti in pri tem pozabiti na lažno usmiljenje, če nočeta, da je ne bodo mlini neprimerne družbe zmleli v kiso, neuporabno moko. Kupite pas in premlatite svojo punco, da bo takoj po šoli prihajala domov in z violinskim ključem odpirala vrata. Vse drugo je mlatenje prazne slame, čas pa nezadržno odteka med vzdihujoče mlatiče, je uporabljal nazorne prispodobе, da bi se čim bolj priljubil staršema, zagrizenima ljubiteljema literature, kar je nesporen dokaz, da ima literatura še zmeraj kaj početi na svetu.

Učitelju violine ne gre odreči visokega nivoja. Če pa bi še tekel – a človeka pri sedemdesetih najbrž ni tako enostavno navdušiti za tek – bi najbrž tudi na tekaški stezi marsikaj pomembnega dosegel. Ampak vse naše želje se ne bodo nikoli uresničile, zavoljo tega si ne gre delati skrbi.

Starša nista sledila učitelju oziroma njegovemu pogumu, in oče se ni odločil vzeti orožja iz hlač, ko je dobro razmislil o vseh razsežnostih mučnega postopka. Pač ne bo postala virtuoz. Ne bo prva niti zadnja. Navsezadnje se da živeti brez vsakodnevnega ploskanja poslušalcev. Očeta v tem primeru ni premamila varljiva dimenzija uspeha. V spomin si je priklical celo vrsto neuspešnih virtuozov. Pa ne da ne bi odigrali Paganinija ali Tartinija več kot sto šestinsedemdeset na minuto. Ne, celo čez dvesto so leteli po strunah. A to je bilo tudi vse. Čez dvesto so že šli, a to je bila hitrost brez omamnega občutka. Vedno so drveli po eni in isti cesti, niti na levo niti na desno se niso nikdar ozrli. Prepotovali so ves svet, a razen koncertnih dvoran jim ni uspelo pogledati in začutiti nobenega mesta.

Oče je veliko premišljeval in je prišel do spoznanja, da še atlet toliko ne predirka. Življenje virtuozov je bolj naporno od življenja atleta, da, celo slepca. Slepca lahko pelješ za roko čez cesto, virtuoz pa je sploh nikoli ne prečka. On drvi naravnost, premočrtno. Pločnikov zanj ni, pločniki ne spadajo v koncertno življenje. Pločniki so pač za počasne pešce, ampak virtuozji so hitri, koncertnih dvoran po svetu pa veliko, da ne govorim o še večji konkurenci med samimi virtuozji. Med seboj bi se najraje požrli, toda na srečo imajo za kaj takega premalo časa. Še vremenskih napovedi jim ne uspe prebrati, čeprav je treba resnici na ljubo povedati, da v koncertnih dvoranah niso odvisni od vremenskih razmer.

Dekle se je nekaj časa še mučila z violino, učitelj pa z njo še dvakrat bolj. Muk je bilo povsod dovolj, še vrata razreda, v katerega je dvakrat na teden vstopala, so pri odpiranju in zapiranju zacvilila tako presunljivo, kakor da bi jih dajali iz kože. Po vseh mogočih in nemogočih mukah je slednjič opustila zanj neznosne akrobacije z ne vedno milo zvenečo muzo. Če ji danes kdo omeni violino ali njenega učitelja, ji postane slabo, poišče

najbližje stranišče in neutolažljivo zabruha. Violina ni postala njena dobra vila, zato pa je že našla princa, s katerim se bo poročila in srečno živela do konca življenja. To napišem zato, da ji še sam ne bi zagrenil nekaj let življenja. Nisem učitelj violine, temveč učitelj violončela; violončelo pa je starejši violinin brat in kot starejši tudi bolj izkušen.

Pas še dandanašnji marsikdaj in marsikje veselo poje, včasih lepše kot violina. Če bi bil skladatelj, bi že zdavnaj napisal zbirko duetov za violino in pas ali pa za pas in violino, odvisno od tega, kdo bi bil solist in kdo bi imel spremljevalno vlogo. In treba je priznati, da je marsikdo uspešno diplomiral s pomočjo pasu in še zdaj čuti maroge na riti, ko sedi na petem ali sedmem pultu filharmonije, drugim pa, ki so sledili odpasanim stopinjam svojega učitelja in se prepasali z učiteljskim poklicem, se zdi vredno ohranjati tradicijo in jo nadaljevati tudi v demokraciji.

Ja, redki so otroci, ki radi prostovoljno vadijo po sedem ur na dan, a včasih se zgodi čudež. To seveda ni zanimivo za umetniško literaturo, kvečjemu za biografijo tega ali onega virtuoza, hitrejšega od svetovnega prvaka na deset tisoč metrov.

Navzlic uspehom, katerim bo pas najbrž tudi v prihodnosti tu pa tam odpel refren, bo nemara le nekoliko preveč problematično učitelju, ki propagira boleče metode, podeliti naziv svetnika. Društvo proti mučenju živali rado povzdigne glas, pa tudi različna društva proti kršitvam človekovih, zlasti pa otrokovih pravic še niso utihnili in bodo mogoče utišala kakšen pas. Ampak z dobro voljo, če bi učene glave na ministrstvu za šolstvo in šport debatirale tri dni in tri noči, kakšno čik pavzo jim tu pa tam seveda privoščim, bi se dalo razrešiti tudi ta problem. Tri dni in tri noči je cela večnost in res nimam nič proti, če bi uslužbenci ministrstva za šolstvo in šport prejimali polovico učiteljeve plače ali na primer sedeminpetdeset procentov in pol, kar se lepše in predvsem natančneje sliši. Ko bo prišlo do tega, bomo vsi zadovoljni: tako uslužbenci ministrstva kot tudi učitelji, pa še sodelovanje med enimi in drugimi bo na neprimerno višjem nivoju. Kdor je optimist, se mu nedvomno obetajo lepši časi, pesimisti pa nimajo v šolstvu tako ali tako nič iskati. Saj jih kmalu več ne bo, razen če ne bodo po novem jemali na šole za učitelje diplomante pomožnih šol. Hec bi vsekakor bil in smeh je za zdravje zaželen. Samo da ne bo letel na diplomante pomožnih šol. Potem lahko kar zaklenemo vrata normalnih šol in se odslej naprej zanesemo na naravne talente, kakršen vsekakor moraš biti, če hočeš postati virtuoz. In če se vse srečno konča, ostane pas le postranski pripomoček pisateljevega navdiha in učiteljskih črnih kronik.

Sam ne odobravam sedemurnega igranja instrumenta na dan, četudi bi

zavoljo tega začutili pomanjkanje vrhunskih virtuozov. Po mojem bi se poslušalci Cankarjevega doma zlahka navadili na kakšen kiks izvajalca, ki se mu je uspelo prebiti na koncertni oder s polovičnim časom. Tri četrt poslušalcev sploh ne bi zaznalo kiksa, tri četrt od preostalih pa komaj čaka na to, kdaj se bo zgodil kiks, šteje jih in si pomaga s prsti, ki jim je v kakšnem primeru čisto malo manjkalo, pa bi postali prsti virtuozov, in potem med sabo komentirajo najmanjše tehnične spodrsrljaje, kakor da bi bila bomba priletela v dvorano in se razletela. Tista četrtnina od četrtnine pa je, kakorkoli že pogledamo na stvar, komaj omembe vredna manjšina in zaradi nje ne bi bilo dosti manj poslušalcev v dvorani. No, nekaj je tudi takih, ki se strinjajo z menoj in sem jih še najbolj vesel.

Nekateri vrhunski izvajalci igrajo danes že tako brezhিবno, da mi postane na koncertu pošteno dolgčas. Njihov trud je preplavila praznina, ki jo skušajo nadomestiti s hitrostjo, med katero ne vidijo nič, in poslušalec, ki ne gleda zgolj na hitrost, tudi nič ne vidi ali sliši. Praznina je marsikdaj briljantna, toda mrtve starke ne oživi niti briljantna ogrlica na njenem vratu. Hitrost violinistov ali pianistov niti njim samim ne more dati tistega zadoščenja kakor tekačem. Sedemurnega igranja me je strah, s sedemurnim igranjem se počasi, a zanesljivo oddaljuješ od življenja. Hitrost virtuozov je v mnogih primerih tek mimo življenja, avtocesta pelje v sončni zahod, ki ga več ne zaznajo. Podobni postajajo stroju in ne zavedajo se, da bo v njihovem primeru stroj kmalu močnejši od človeka. Nekega lepega dne bomo samo pritisnili na gumb in prehiteli vsakega virtuozov. Ja, zmeraj se ne gre zanašati na hitrost, šele pri teku pravzaprav pogruntaš, da hitrost ni vse. Samo tečeš in svet se odpira. Kako preprosto gre to!

Če razmišljam s trezno glavo, pridem do sklepa, da lahko postane otrok, ki vadi violino sedem ur na dan, namesto uspešnega virtuozov robot, ali kar je še huje, nevarna pošast. Robot je pač robot, človek pa po naravi nima dispozicij za robota. Zločini, za katere se zdi, da so bili storjeni brez sleherne razloga, so nemalokrat plod prevelikega hlastanja za uspehom. Če ni zmag na bojnem polju, potem je treba zmagovati drugje. To rad ponavljam, čeprav ponavljanje navadno ni v prid pisateljem. Naša civilizacija ne zna živeti brez zmag. V tistem hipu pa, ko bomo premagali naravo, bomo sami sebe obsodili na smrt, in kot je videti, se nam ta trenutek neizbežno približuje.

Ni naključje, da sem v sanjah drvel zmagi naproti, čeprav sem na njen račun na vsakem koraku zbijal šale, kar še zdaj počnem in ne vidim resnega razloga, ki bi mi prigovarjal, naj se zresnim. In kaj naj bi pomenilo, da sem imel trden namen odpraviti se na svetovno prvenstvo v atletiki, trenirati več

kot kadarkoli prej, iz sebe stiskati poslednje kaplje znoja, garati kakor malokdo drug, se odtegovati drugim radostim življenja, ki bi si jih lahko en dva tri poiskal. Najbrž zgolj to, da ni enostavno zapustiti civilizacije, ki mi je postavila temelje njej primerne razmišljanja, in oditi med Indijance, ki jih je naša vrhunska civilizacija skoraj zbrisala s površja nam tako nesrečno kruhoborsko dodeljenega planeta.

Dolgo sem premleval, preden sem se odločil za dolgo popotovanje. Konec koncev sem vedel, da se bom vrnil tako drugačen, da si mogoče ne bom znal več pogledati niti v oči, odtrgati jabolka z drevesa. Zato sem si rekel, da bo svetovno prvenstvo še najboljša priprava za dolgo popotovanje, rekel sem si, da se spleča stisniti zobe in poiskati čim boljše proge za trening. Če bi se na Stockholm spomnil pred dvajsetimi leti, bi mi najbrž ostalo več časa za dolgo popotovanje. Ampak nikoli ni prepozno. O tem me znova in znova prepričuje vsak korak, in ko bo pomlad, bo mogoče tudi tale knjiga končana, jaz pa nared za novo popotovanje. Priznam, da bi rad obkrožil Zemljo in pri tem imel veliko veliko časa.

Milan Kleč
Črne nogavice
 (odlomek)

Zelo odločno sem pritisnila na četrto nadstropje in pozvonila. Iz stanovanja se je slišala glasba, in če sem bolj natančna. Vrteli so Zabranjeno pušenje, kar pa tudi čisto ne drži. Ta norec je imel na eni sami kaseti, kot sem lahko kaj kmalu ugotovila, posneto le eno pesem Zabranjenog pušenja, kjer je tisti znameniti verz: "Kada je ptici u lošoj formi drug, tada ni ona ne leti na jug."

Tako je torej stregel tem rečem. To mi ni dopadlo. Niti malo.

Zvonila sem kot pobesnela, toda ni odprl. In kaj sem hotela drugega, kot da sem pritisnila na kljuko, ki je seveda popustila.

Na srečo se ni zaklenil.

Na trkanje, ki ga omenja v zapisu, sem seveda pozabila in niti ne vem, ali nam je kaj podobnega naznanil. Da je edinole na takšen način mogoče zaiti v njegovo majhno stanovanje.

Trkanja pa tudi sicer ne bi niti slišal, ker je ležal popolnoma pijan.

Tudi popolnoma nag, samo črne nogavice je imel nadete.

Obupen prizor.

Pa prižgan računalnik je žarel, pa kasetar, ki sem ga utišala, da sploh ne govorim o številnih, zelo številnih steklenicah, ki so bile tako prazne kot tudi polne ali pa vsaj na pol.

Celoten repertoar.

Tukaj je bil vedno zares dosleden. In tudi tokrat.

Pohitela sem tudi k vratom balkona in jih odprla, da je prišlo vsaj malo svežega zraka na njegovo kvadraturu, kakor ji pravi v zapisu. Drugače pa moram priznati, ko sem postorila osnovne reči, da je imel stanovanjce kar prijetno. Celu zelo prijetno. Okusno opremljeno. Za tako majhno

kvadraturu izredno neverjetno racionalno razporejeno pohištvo. Vse je bilo pravzaprav v velikem redu. Njegovemu okusu nisem imela kaj očitati. Na steni je imel natrpanih vse polno slik. Dobrih slik. Dober občutek so dajale in dober izbor si je privoščil. Tukaj ni kaj. Le on ni sodil v tisto stanovanjce.

Razumela sem ga.

Ker jaz sem se spet počutila izredno dobro.

Vsekakor bolje kot na Britofstrasse.

Prav je imel, prekleta prav.

Nisem ga hotela prebuditi.

Tako nemočnega.

Kako grozno so delovale tiste črne nogavice.

Pa nag.

Ves suh je bil, pa ne droben in ves zabuhel v obraz.

No, to sem videla že pred časom, vendarle vseeno ne tako izrazito.

Sklonila sem se nadenj.

Smrdel je.

Balkon sem pustila kar odprt in tako zraku prosto pot. In s tem sem se vedno bolje počutila. Najprej sem pomislila, da bi ga pokrila, skoraj sem že posegla po beli deki, naslednje, kar pa je bilo, sem pomislila, da bi ga čisto odkrila, ker bela deka mu je prikrivala samo droben del bokov, dokler nisem ugotovila, da je najbolje, če ga pustim na miru.

Pa tudi tisto pesem. Sem si ga pa lahko dodobra ogledala.

Kako bedno, kako enkratno bedno je izpadel njegov, saj ne vem, kako naj ga imenujem, toda za začetek mu bom rekla kurac.

Kako bedna je bila njegova cura.

Primerjala sem jo lahko le z Ivanovo.

Kako bedne cure so imeli naši fantje.

Ali pa sem se tako počutila?

Morda pa tega zares pred par urami ne bi opazila ali razlikovala.

Toda moja lepota ni bila skaljena s starim delom mesta. Nikakor.

V pogledu na tisto bedno curo se mi je spet utrdila.

Lepota.

Usedla sem se poleg njega.

Na plavo rjuho.

Pa bela deka in za glavo izredno lepo pisan vzglavnik. Delovalo je zelo erotično, le on je kazil sliko.

Bilo pa je spet dovolj, da sem se spomnila nase.

Pa ne da bi pozabila, toda on je moral imeti vsaj v kopalnici kakšno

ogledalo.

Naglo sem poiskala kopalnico.

Imel je ogledalo in saj ne vem, morda sem se tudi plaho pogledala.

Postavila sem se predenj, z zaprtimi očmi, nekaj trenutkov, ki so bili gotovo napeti, sem trdno mižala, potem pa sem jih odprla.

Zagledala sem se.

Kaj naj rečem?

Da sem bila še vedno Magda?

Tudi lahko.

Ampak bila sem obenem tudi Magda, ki ne bo več dolgo Magda.

Zadovoljna sem bila.

Svoje občutke lahko opišem z izjavo, da sem se levila. Sploh ni bilo še nič izgubljenega. To ni dobro povedano, toda tudi s tem si ne bi mogla nič pomagati. Ali pa komurkoli v tem zapisu.

Čutila sem, da bom eksplodirala.

Popolnoma mirna in lepa sem se vrnila v sobo.

Še vedno je mrtvo spal.

Tako on kot njegov ud, in odločila sem se, da ga bom počakala.

Da bi se prebudil.

Potem bi se lahko prebudil tudi njegov ud.

Zares sem čutila, da bom v kratkem eksplodirala.

In ni bilo primernejšega načina, da se kaj pripeti, kot da tisti čas ubijem s tem, da se malo zatopim v njegov računalnik.

Usedla sem se na eleganten temnordeč pisarniški stol in začela brati njegov zapis z naslovom Britofstrasse.

O tem sem že govorila.

Pretresle so me izključno zadnje strani.

Morda so me bolj zmedle, kar sem gotovo že omenjala. Znal se je izraziti, znal je opaziti, kaj se je dogajalo, pretreslo me je, kako je videl najprej Vladota, potem pa Bogota.

Vladota pa Bogota.

Eksplozija se je bližala.

"To je potem to!" sem si ponavljala.

Smrti in zadovoljstvo po njih.

Tudi jaz sem že nekaj vedela o tem in očitno je tudi on zaslutil. P o Vladotovi in še bolj po Bogotovi izkušnji.

In ne vem kolikokrat, gotovo pa več kot tisočkrat, sem prebrala tisti njegov zadnji odstavek, ki ga moram prepisati, ker sem ga drugače že pozabila.

Kot prav vse pozabljam.

Če ga bom našla.

Našla sem ga.

"Spomnil pa sem se tudi na sekiro, spil še dvojno žganje, ki mi tudi ni pomenilo nič več, vendar vseeno sem ga spil, se priklatil spet v klet, pograbil sekirco, jo stisnil pod suknjič in se napotil odločno k svoji puncici. Bil sem kristalno jasen.

Moj korak je bil mehek.

Zelo zelo mehek."

Prikovalo me je.

Prebiralala in prebiralala sem.

Kot da bi nekaj zvedela.

Težka beseda je, če rečem usodnega.

Kurba, je dobro povedal.

Kar obsedela sem.

Kar obmirovala sem, po meni je pa vrelo.

Kot da bi nekaj odlašala.

Potem pa se mi je usulo iz ust.

"Sekira!"

"Sekira, sekira, sekira, sekira, sekira!" sem tulila, kot da bi ga klicala in ga hotela prebuditi.

Dvomila sem, da se je napotil domov.

Edino, kar je bilo gotovo, je bilo samo to, da je dobro razmišljal.

Vendar spet samo to.

Ničesar pa ni storil.

Edino, kar je počel, je bilo, da je izrabljal določene osebne drame, ki so se mu kar pridno vrstile, torej da jih je izrabljal za pisanje. To se mi je zazdelo neumno, pa spet nočem razmišljati o literaturi.

Tokrat pa je imel priložnost.

Patetično rečeno: Imel je priložnost za življenje, toda pizdun se je spet umaknil.

Z zaničevanjem sem ga pogledala.

"Zakaj ni odšel k svoji puncici, preklet naj bo!" sem ga vedno bolj zaničevala.

Tako bi lahko iz njega še nastalo.

Gotovo ne bi bil tako bedno pijan. Tako mizerno nemočen.

Ker nekaj malega pa sem že lahko sodila o tem.

Ne nazadnje sem ubila Ivana. Ne nazadnje sem prebrala njegov zapis in črno na belem sem imela, in to tik pred očmi, kako radostna sta bila

tudi Bogo in Vlado.

Še bolj Bogo, ker Vladotu je žena umrla že davno.

Ali pa vsaj mnogo let nazaj.

"Toda ta pezde!" sem ga zaničevala in še nekaj me je prešinilo. Pa ne da bi hotela na ta način preverjati, ali sem se morda zmotila in ali ni morda vseeno najprej odšel k svoji ljubljeni puncici, ki ga je tako dobro nategovala. Da sploh ne omenjam njegovega delodajalca. Njenega bivšega moža.

Kakšna pošastna drama.

Kako se je ponorčeval iz njega.

Groba sem bila.

Vendar tudi jasna in odločna.

Tudi to je lepota.

Zakadila sem se po stanovanju.

Začela sem iskati sekiro.

Najprej sem besno odpirala predale.

Ni je bilo.

Ni je bilo niti v omari niti na kuhinjskih poličkah. Dvomila sem, da bi si jo izmislil, toda morala sem jo odkriti.

Ker tudi tukaj ni bilo kaj.

Ne vem zakaj, malo sem bila celo razočarana nad sabo, ker mi je nenadoma šinilo.

Obstala sem in obmirovala nad njim.

Srce mi je prenehalo biti.

Če ni v tekstu lagal, potem sem bila slepa, ker v trenutku mi je bilo popolnoma jasno.

Sekira je morala biti v njegovi postelji.

In zakaj je potem nisem opazila?

Opazila je nisem zato, ker ga nisem odgrnila.

Še sem mirovala nad njim.

Tokrat sem ga gledala v obraz.

Mirno sem ga gledala in kar najbolj mirno sem se sklonila in ga rešila bele deke.

Seveda.

Sekira je ležala poleg njega.

Lep prizor, kot bi temu on rekel.

Nag, s črnimi nogavicami, in sekira.

Na njej ni bilo niti sledu krvi.

Vzela sem jo v roke in si jo ogledala.

Zares priročna sekirca.

Ponesla sem jo celo k nosu.

Zadišala je po lesu.

Seveda, sekira je za sekanje drv.

Torej ni razkosal svoje punce.

"Napaka, napaka" sem ga spet merila.

Tokrat od nog do glave.

Nikjer pa se nisem zadržala.

Nič me ni vleklo.

Ker, saj sem rekla. Lahko bi si postregla z njim.

Ud ni bil več niti cura. Niti kurac.

"Zakaj zaboga je le pisal o tem?" sem ga zadnjič preklela.

"Zakaj nisi odšel domov in ubil svojo pičko!?"

"Bebec, bebec, bebec!"

"Takšna priložnost se ti ne bo ponudila nikdar več v življenju."

To je bila zares enkratna priložnost.

"Bebec, bebec, bebec!"

Sklonila sem se k njemu in mu slekla črne nogavice.

Tako je bil čisto nag.

Deke sem ga že rešila, kar sem gotovo že omenila, česar ne mislim preverjati.

Dvignila sem sekiro.

V meni se je bližala eksplozija.

Nič nisem preišljevala, kam bi najprej udarila.

Bilo je tudi popolnoma vseeno.

Skratka s sekiro sem treščila.

Ne bom rekla niti močno niti šibko.

Lahko pa rečem, da je sekira delala sama.

Dobro se je počutila v mojih rokah.

Razkosala sem ga.

To je bil pravi pravcati ples.

Nisem bila pobesnena, to je bil čisto mir in v meni je prevladovala čista ljubezen.

Seveda pa ne do njega.

Govorim o ljubezni, če kdo tega ne ve.

Ne vem, kdaj je izdihnil, niti me ni zanimalo.

Bil je v več delih in dvomim, da je pri njem že poprej, to je malo pred mojim dejanjem, kakšen del sploh še živel.

In potem se je sekira umirila.

V meni se je nekaj nabiralo.

Nova eksplozija.

Čista lepota je privrela.

Med prsti mi je tekla po celem telesu.

Sekiro sem vrgla na tla.

Kot da bi se tresla, čeprav sem bila čisto mirna.

Levila sem se.

Čeprav je to najmanj primeren izraz.

Jaz, lepotica.

Spet bi nekaj zagrešila, če bi rekla, da je bil to nepozaben trenutek.

To bi bil njegov jezik.

In naj nihče ne misli, da sem pohitela v kopalnico in se postavila pred ogledalo.

Dobro, nič ne rečem, lahko bi se šla občudovat, toda zato sem imela še ogromno časa.

Kar najbolj mirno sem se usedla na bambusov stol, si prižgala cigareto in uživala.

Če lahko pripomnim.

Seveda, da nisem uživala, kaj pa vem, zaradi razkosanega in do zadnje pike zmaličenega telesa, razmetanega praktično po celotni kvadraturi.

Tega mi je bilo malo mar.

Uživala sem samo s sabo.

Razgledala sem se po steklenicah. Same slabe pijače je pil.

Te njegove navade.

Prav mučil se je s tem in na ta način prav gotovo užival. Bolj ogabna pijača je bila, bolj na plodna tla mu je padala, kakor bi se sam izrazil.

Zato sem se dvignila in se napotila v kuhinjo. Sicer to ni bila prava kuhinja, temveč nekaj improviziranega. Sobo si je pač pregradil, kar pa me tudi seveda ni kaj preveč zanimalo.

Malo sem pobrskala, ker kakšno darilo je pa tudi on kdaj dobil. Ni se mi bilo treba preveč truditi, da sem našla buteljko odličnega belega vina.

Dobre pijače je pa zaničeval.

Vse je imel preveč postavljeno na glavo.

Kdove zakaj.

Pa takšne dobre pogoje, dispozicije ali kako se že temu reče, je imel.

Kot le malokdo.

Seveda, ni se pa mogel zgledovati po meni.

Vmes pa sem malo potelefonirala.

Seveda.

Številko policije sem že pozabila, ker me ni zanimala več, vrtela pa sem

številki Bogota in predvsem Vladota.

Doma sta bila.

Vlado me je še vedno zanimal.

Torej se ni odpravil na "dobre pičke".

Kako me je dražil njegov p r o s i m.

Pa ne vem, na kakšen način.

Slušalko pa sem vztrajno spuščala.

Potem sem si natočila kozarec.

Celo lepe kozarce je imel.

Kdo ve, za kakšne priložnosti jih je čuval ali pa je bilo nekaj sličnega kot z mojimi oblačilci in parfumčki.

Za posebne priložnosti, ki pa jih očitno ni bil nikoli deležen.

Kakšna škoda.

Zares je imel šanso, to pa je bila neponovljiva šansa, toda zapravlil jo je.

Ker drugače bi lahko prišla še skupaj, toda tudi o tem seveda nisem kaj dosti razmišljala.

Kako sladko je bilo v meni.

Kako me je žgečkalo vino.

Čisti, čisti užitek.

Že poprej, ko sem se razgledovala po njegovi tako preklemansko lično urejeni garsonjerci, nisem mogla zgrešiti, da ima na razpolago ogromno muzike.

Ker tisto:

"Kada je ptici u lošoj formi drug, tada ni ona ne leti na jug!" tisto je bilo že do temeljev neokusno.

Več kot čez vse meje dobrega okusa.

Kaseto sem nemudoma iztaknila in malo pobrskala po njegovem repertoarju.

Dober okus je imel, kjer mislim predvsem na to, da je imel izredno širok razpon. Ta človek je imel zares šanse, sem vedno znova ugotavljala, toda sam se je uničil. Nič mi ga ni bilo žal.

Zakaj pa ni odšel domov!

Na policah so bile tako plošče kot kasete, vsenaokoli pa je bilo zabrisanih tudi veliko cedejev. Od popevk do klasike, džeza.

Spoštovanja vredno.

In tudi znotraj njih izredno širok razpon. Enkratno pravzaprav, kjer pa moram vseeno spet nekaj dodati. Jaz še pred par urami ne bi bila sposobna česa podobnega. Mislim, da bi si izbrala denimo ploščo in jo dala na

gramofon. To bi bilo enostavno nepredstavljivo.

Toda tokrat.

In spet: On je imel zares šanse, ampak "Kada je ptici u lošoj formi drug, tada ni ona ne leti na jug!"

Ne rečem, kdaj drugič.

V kakšni drugi situaciji bi bilo celo navdušujoče, toda ne tisti večer.

V resnici se je sam pokopal. To je bilo še najbolje zanj. In sem izbirala. Veliko je bilo tega.

Zanimalo me je, kaj je poslušal zadnje čase. To je bilo seveda že pred meseci. Preden se je tako strahovito zapil.

In pod njegovo posteljo sem našla tele plošče.

Malo so bile poškrapljene s krvjo, toda vsebina je bila gotovo neokrnjena in četudi bi bila rahlo pomešana.

In zrla sem ovitke.

Amanda Lear: "Follow me, I am a photograph, Pretty boys", je pisalo na ovitku in Amanda Lear se mi je zazdela v trenutku stokrat boljše kot Kralj Lear.

Pa Kronos kvartet. Stavila bi, da imajo kakšno skladbo Hendrixa. Obrnila sem jo in prebrala: Jimi Hendrix, Purple Haze.

Jasno, jasno, sem se smejala.

Pa Carlos Gardel.

Pa Carlos Jobim.

Prvovrstno.

Zanimiv sentiš, ki mi je obetal zares prijeten večer.

Še najbolj pa me je presenetil, ko je bil na zelo izpostavljenem mestu Toto Cutugno.

Solo noi.

Da je bil po vseh avanturah svoje punce sposoben poslušati Cotugna. Mislim, s tistim Italijančkom.

Zares me je pristrčno presenetil in žal mi je bilo, da tega nisem mogla preveriti. Ker bi ga povprašala, če bi še živel, tako pa je bil že preveč globoko mrtev, da bi prišel kakšen glas do njega.

Mislim, da bi ga vrnil.

In ne vem zakaj, ampak Toto Cutugno me je prevzel.

Na neki čuden način sem pomislila na njegovo punco.

Le parkrat sem jo videla. In še to bolj od daleč.

Me pa tudi ni kaj prida zanimala. Pa ne bi sedaj o kakšnem belem svetu.

Tokrat pa me je začela zanimati.

Njegova punca torej.
 Zazdela se mi je lepa.
 Prava lepoticica.
 Mogoče je zato nisem nikdar poprej registrirala, ker sem bila očitno sama čisto drugačna.
 Lepoticica, zares lepoticica.
 Njegova punca.
 In sem se hotela malo otresti teh misli, ki se mi sicer niso zdele drzne, temveč celo nasprotno, in sem si izbrala en naslov Cotugna.
 "Volo az 504."
 Pa poslušajmo, kaj se pripeti, če začne Toto Cotugno eksperimentirati.
 Nisem se zmotila.
 Oglasil se je.
 Kako sem se smejala. Kar tresla sem se od zadovoljstva.
 Tudi takšnih občutkov nisem poznala.
 Začne pa se pesem na neki železniški postaji, sledijo ostri zvoki, o, Toto Cotugno, oglasi se ženska in tedaj sem ugotovila še nekaj.
 Ker kaj se je vmes pripetilo.
 Jaz sem znala kar naenkrat italijanščino.
 Razumela in govorila.
 Zelo dobro.
 Zelo zelo dobro.
 Jaz sem postala zares drug človek.
 Pa je že Cotugno recitiral.
 Meni, lepoticici.
 In Toto Cotugno na koncu kriči: Sandra, ti aimo. Sandra, Sandra in njegov glas se izgubi nekje v valovih.
 Genialno.
 Hvala, Cotugno, da si mi razodel moje sposobnosti za znanje tujih jezikov.
 Malo pretiravam, ampak kaj potem.
 Ker jaz sem zdaj Sandra.
 Sandra, Sandra, zapomnite si. Ne vem, koliko dni bom še, ker sem bila že Valerija, Eleonora, Monika in kdo bi še našteval vsa imena.
 Pustila sem Cotugno, da se izpoje.
 In vmes sem se zasanjala.
 In srebal bel vinco.
 Zamišljala sem si ga z njo.
 Vedno bolj je prihajala ona v ospredje. Njegova punca, ki ji nisem

vedela niti imena, toda kaj bi z imeni, če so se že meni tako lepo spreminjala.

Ampak pustimo to.

Ali se je zares ženila z japonskimi kuglicami?

Ta lepotička.

Vedno bliže mi je bila.

In da razčistimo še s kuglicami.

Jaz jih nisem še nikoli videla, toda kot mi je Cotugno razširil obzorje, kar se tiče jezikov, tako mi je tudi njen vjdez najbolj natančno ponazoril tako imenovane japonske kuglice.

Če pa kdo nima podobne sreče, govorim seveda o sebi, pa naj se napoti v Sex shop v starem delu mesta in naj si jih vsaj ogleda, če si jih že ne bo nabavil, kakor sem to storila jaz, ampak spet se moram držati nekakšnega vsaj približnega vrstnega reda.

Prepuščala sem se Cotungu in prepuščala sem se njegovi puncici.

Zakaj pa se je tako razburil zaradi japonskih kuglic?

To je bila predvsem njegova težava, ker sem trdno vedela, da jih je ona uporabljala na drugačen način, kot si je to on predstavljal.

Pa spet ni niti malo pomembno, da bi razlagala na kakšen. Škoda, škoda.

Pogledala sem ga.

Nežno.

Tako krvavo je bil mrtev.

Njegova punca mora biti enkratna.

Tistega njenega bivšega bom pa tudi spoznala.

Kako dobro ga je zajebal.

Saj ne vem, kaj bi rekla.

Kratkomalo pa.

Bil je nepozaben večer, kot so bili nepozabni vsi naslednji večeri. Da ne govorim o dnevih.

In tudi ta večer, ko tole zapisujem, je nepozaben.

Menjavala sem plošče in srebala, srebala vince.

Puhala sem dim in stare Magde sem se še komajda spominjala.

Ivana komajda še prepoznam.

Četudi imam odprta vrata in ga lahko nenehno gledam.

"A je to Ivan?! Kaj potem, če je mrtev! Kdo ve, komu je pripadalo tisto truplo!" ampak vseeno se moram potegniti iz tistega večera.

Kar na stolu sem zaspala.

Ne vem sicer, ali je bilo tisto spanje.

Boljši izraz bi bil gotovo blaženost. Blaženost, ki pa je daleč in to prekleto daleč od kakršnekoli zanesenosti.

Le kaj bi z njo. To je treba preseči.

Imela sem sanje.

Sanjala sem.

Lepa soba, podobna tisti, v kateri sem zaspala.

Ogromno knjig z reprodukcijami.

Na steni iste slike. Toda reprodukcije.

Chagall.

Ne vem, zakaj ravno Chagall.

Pač Chagall.

Dve ženski.

Lepi.

Lepotici, ampak v mojem izrazoslovju.

Potem pogled na Chagalla.

Slike nisem razločila, kar ni pomembno.

In ena izmed lepotic pogleda Chagalla s svojimi očmi, tako izrazito, tako natančno, tako stoprocentno, bolj od samega Chagalla, da nastane za drugo lepotico v sobici več kot slika, da jo poljubi in kaj je bilo naprej.

Še vedno lepotici.

Nagi.

Lepota, vsenaokoli lepota.

Čista lepota.

Chagall.

Ne vem, zakaj ravno Chagall.

Pač Chagall.

Ljubita se. Ljubita se.

Pa saj to je več kot ljubezen.

Čisto nagi, čisto z usti, čisto s celim telesom.

S čisto lepoto.

In naprej.

Iščem obraz.

Zazdi se mi, da je to njen obraz.

To je njen obraz.

Kaj pa druga lepotica?

To sem jaz.

Čista lepota.

Potem sem se zbudila.

Bilo je sončno jutro.

Svetloba je lepo padala v sobico.

Ni jezika, ki bi opisal, kako dobro sem se počutila, zato nima smisla za to sploh izgovorjati besed.

Zagledala sem tudi njega.

Sonce ga je prav nežno božalo. Saj je bil zares blizu sonca.

Ampak na sonce sem stopila jaz.

Jaz sem bila iz sonca narejena svetilka, ki ga je naredila tako ljubko mrtvega.

Zaželela sem si kopeli.

Pripravila sem si kopel.

Slekla sem se in plavala.

Nobenega mrtvaka, sem se kratkočasila, mrtvaka bi lahko plaval on.

On pa je plaval mrtvaka na kavču.

Kako me je imela voda rada, kako sem imela vodo rada. Spomnila sem se nanjo.

Na sanje.

Kako je imela gotovo voda tudi njo rada.

In kako naju bi imela rada, če bi bile skupaj.

Kot v sanjah.

Priplavala sem.

Nežno sem se oblekla.

Nič ogledala.

To se šele ta trenutek spominjam, ker kot da bi ga spregledala ali pa kot da zame ogledala sploh več ne obstajajo. Odkar sem razbila tisto v sosednji sobi na Britofstrasse, kjer bom še borih nekaj minutk. Tudi zdaj se smejim.

Ker včasih bi se bala, da bo skupaj skočilo, da se bodo koščki sestavili.

Koščki ogledala.

Kar naj se.

Prosim. Izvolite.

A ogledalo se pred mojimi očmi, govorim o koščkih, to je ostankih ogledala, lomi v še manjše koščke in samo rotim ga lahko, da naj me ne jezi, takole prijazno ga rotim, ker ga bom drugače spremenila v prah.

Še enkrat sem se ozrla po njem.

Saj.

Nikdar več ga ne bom videla.

Zares je bil ljubko mrtev.

Nisem si mogla kaj, da ga ne bi poljubila na boren ostanek ustnic.

Svojega nekdanjega ljubčka.

Zaprla sem balkon, pa ne da se ne bi prehladil, malo se šalim, kar naj mi bo oproščeno, ugasila sem glasbeni stolp, poprej sem se seveda premaknila tudi do računalnika, zbrskala prazno disketo, posnela njegov zapis in mu ga obenem zbrisala s trdega diska. Disketko pa položila na varno v torbico. Takrat še nisem vedela, da bom kaj dodajala, potem sem mu zadnjič pomahala in ga zapustila.

Tudi v redakcijo sem telefonirala.

Vzela sem dopust.

Še lanskega.

Si morete misliti.

Na ta način si lahko še najbolje predstavljate moje nekdanje življenje.

Nič me ni presenetilo, da me niso spoznali po glasu.

Kaj bi bilo šele, če bi se oglasila osebno.

Dobro, tudi to sem uredila.

Mohor Hudej

Drek bo

"Drži se," mi je rekel oče, ko sem vstopal v glavni urad podjetja, kjer bom odslej delal kot prodajalec. Ta dan naj bi se še dokončno pogovoril okoli raznoraznih formalnosti, ki naj bi mi jih pojasnila računovodkinja. Torej v glavnem denarne zadeve. Praktično sem bil že sprejet in je očetovo obredno navijanje zame bilo samo posledica spora in razočaranja, ki sta ga doživela z mamo. Spet sem zajebal letnik na faksu. Oče je skrhanu slogu pač moral nekako nanovo vzpostaviti in je pač nekaj rekel, da bi bilo prav.

Prikimal sem njegovemu dramatičnemu pričakovanju, negotovosti, ki je sploh ni bilo, saj sem že doma razložil, da sem sprejet. Sprva je še hotel z menoj v urad, pa sem ga končno prepričal:

"Grem sam," sem rekel in ga gledal očitajoče v oči.

"Sam?"

"Jebenti, saj nisem več pet let star!"

"Kakor hočeš, kakor hočeš. Da mi ne boš potem kaj rekel, če ti ne uspe," se je naredil užaljenega; tako da je "drži se" veljal tudi moji korajžji v tem smislu.

"O? Dober dan," me je pozdravil direktor, ko sem vstopil v njegovo pisarno. Prav tako dva druga šefa, šefa v drugih vejah podjetja, s katerimi naj bi jaz ne imel opravka. V glavnem dobri šefi, s katerimi ne bo težav. Tako vsaj prvi vtis. Videti je bilo, da imajo početi nekaj pomembnega in so se me hoteli čimprej znebiti: "Bom kar poklical gospo Manco," je rekel direktor in zavrtel. Druga dva šefa sta se zatopila v papirje, ki sta jih imela pred sabo, in sledila kazalcu, ki ga je eden imel na njih.

"Gospa Manca, tu imamo tistega kandidata. Bi lahko prevzvišena prišla na spregled?" se je pošalil v telefon gospod direktor. Rad se je preprosto pogovarjal z zaposlenimi. Bolj kot je bil sproščen, blažji je bil njegov ton,

in blažji kot je bil ton, večji je bil njegov bančni račun. Dalo bi se izračunati, koliko je "težek".

"Pride. Sedi trenutek," je rekel, ko je odložil slušalko internega.

In je prišla gospa Manca, še vedno z nasmehom na obrazu. Videti je bilo, da jo je direktorjeva zaupljivost ganila. Za to trenutno ganjenostjo je žarel njen pravi značaj, njena osebna, trajna podoba. Od glave do pete gospa računovodkinja; prava mera oholosti in finančne žilice, ki se ji je vlekla v podaljšek nasmeha in gubice ob očeh:

"Jebenti, ko Japonka. Gejša ..." sem pomislil.

Glavni kondenz njenega računovodskega bistva se ji je izpuščal na vrhu nosu, natančno tam, kjer sem si ga jaz pred časom dvakrat zlomil.

Ko je vstopila, sem jo prijazno pozdravil:

"Dober dan, gospa Vresnik," vedel sem za njen priimek iz telefonskega razgovora dan nazaj.

"Gospa Presnik, prosim. Že petindvajset let," je rekla, da so se vsi namuznili ali se pričeli hihitati. Interna šala. Boj se Turkov!

"A, tako?" sem skušal biti menda vljuden.

"Kar za menoj, mi ne izgubljam časa. Saj poznaš tisti pregovor o času, ne?" in ga ni povedala. Ni bilo časa zanj. Dobra računovodkinja, ni kaj.

"Tiho bodi!" sem si mislil. "Govori samo, če te kaj vpraša."

Sledil sem ji skoz hodnik in po stopnicah v njeno pisarno. Hodila je na meji. Na meji med celo in zlomljeno nogo. Za njena leta presamozavestno. Visoke pete so se ji nesramne zabijale v mejo in se prožno odbile nazaj v naravno lego. Ni kaj, dobra računovodkinja.

Neprijetni, takšnile sprejemi. Živo te spomnijo vseh priložnosti, ko si sedel pred nečim večjim, nezmožen, da bi se spomnil česa pametnega, kar bi tistemu onstran mize bilo dobro, ko si celo nezmožen uporabiti nagonski šarm, ko veš, da je vseeno, ali si komu všeč ali ne, ko si narejen samo po božji podobi (naivnost, zaljubljenost).

Tako me je spet pograbil občutek tistega malega kretena, ki nima pojma, kaj so organske in kaj anorganske snovi, ki samo bulji v učiteljico kemije in sliši skoz njen rezki glas samo svoj nesramno nemočni glas, ki vpije:

"Kako je lahko takšna, saj ima tudi ona otroke?"

In gre kompleks še dlje:

"Ampak njeni otroci vedo, kaj so organske in kaj anorganske snovi."

Tako sem mislil na otroke gospe računovodkinje.

"Poglej ga, kako stoji," je rekla sproščeno. "Usedi se!"

Nekaj je brskala po računalniku, ko sem sedel. Zanesla je ustnico v levo in se grizla vanjo. V spodnjo. "Ampak me čudi ..." je rekla in se spet pričela gristi v ustnico. Moralo bi me zanimati, kaj jo čudi, pa me ni:

"Na srečo ali nesrečo?" sem pomislil.

Nadaljevala je, ko se ji je zazdelo, da sem prekratek za njihov interni jezik:

"Me čudi, da vi, ki ste še tako mladi ..." je zdaj nakazala, v katero smer naj razmišljam, in spet umolknila.

"Zini že," sem si rekel, ne da bi se spomnil, kaj naj bi ji rekel, da bi steklo. Molk me je ohrabil, da sem lahko na njeno vprašanje vsaj trezno odgovoril. Vprašala je:

"Zanima me, zakaj bi vi radi postali trgovec? Zakaj bi radi prodajali džins?"

"Zakaj pa ne?" sem odgovoril na to neumestno vprašanje. Kdo pravi, da bi rad.

Bi oni radi?

"Ne bi bilo bolje, če bi v času, ko pavzirate, izbrali kaj drugega, primernejšega svojemu študiju?"

"Od nečesa mora človek živeti in to je dobro plačano. Kultura je brez denarja: Nekaj ga je že, ampak jaz sem nihče ... Za zdaj," sem še rekel, da ne bi imela vtisa, da sem brez ambicij. Takšni potem tudi slabo delajo.

"To je res, to je žalostno," je rekla, ko je bila omenjena kultura, in zdaj bi bilo mogoče tudi po njenem glasu izračunati, kolikšen je njen bančni račun. Gledala me je še naprej. Nisem še zadosti povedal. Te žalostne stvari trajajo. Namesto da bi kaj rekel, sem naredil nekakšen neumen fris, ki je nečemu prikimal.

Ko se ga je naveličala in tega, da je žalostno, je rekla živahneje:

"Kaj že študirate?"

"Primerjalno književnost."

"Slavistika?"

"Nekaj podobnega, bolj svetovna književnost. Tisto je bolj jezik. Tako nekako."

"Kako nekako. Malce podrobneje, če smem vprašati. Danes je prava informacija precej vredna. Jaz jih iščem povsod in o vsem; saj veste ..." je rekla poučno, brez dvoma – dobra računovodkinja.

Takole te doleti nesreča vse nesreč. Biti vir informacij. Govoriti o tem je mučno in preresno, kot je resna stvar neskončnost. Rečem:

"To je na primer tako: imaš dva avtorja, enega Rusa in enega Francoza, ki sta živela približno v istem času. Oba romantika, na primer ..."

"Kot Prešeren ...?"

"Kot Prešeren. In potem pri obeh pogledaš, kako je z motivom ali kaj podobnega."

"Kako, z motivom smrti?"

"Ja, to no, ali verjame v posmrtno življenje, ali je potemtakem krščanski etos, to se pravi, ali je njegova eshatologija krščanska, ali sploh lahko govoriš o eshatologiji in podobne."

"Aha aha, že razumem. In kdo je, da vidim, najboljši pisatelj po vašem mnenju?"

"Prežihov Voranc," mi je ušlo z nasmehom, barabi nesramni.

"A res, to ste pa prvi, ki je kaj takšnega rekel."

"Jaz ga drugače berem. Sem že tako v stvari, da me zanimajo samo detajli, ti pa so večkrat zelo spekulativne narave." Prestrašil sem jo, z vsemi temi mogočnimi informacijami, gospo Vresnik. In za računovodkinjo se to ravno ne spodobi. Bila je dobra računovodkinja in je z občutkom spet presedlala na konkretnosti:

"Kakorkoli že. Vidim, da ste pameten fant, ampak prodaja džinsa nima nikakršne zveze z Ano Karenino in Brati Karamazovimi."

Gospa z okusom, brez dvoma. In njen nasmeh, ki o tem priča.

"Se zavedam, pošteno bom delal," sem rekel.

"Računi morajo štimati!"

"Pri meni bodo."

"Trije ste. Pri vseh morajo! Tu ni jaz ti on! Vsi ste eno!"

"No, saj ... Mislim, zdaj je težko kaj reči. Nikakor, da bi bilo že vnaprej kaj nezaupanja ... Ampak, težko rečem za druge."

Očitno so navajeni, da so največje pizdarije tam, kjer je vsak nekaj zase. Grdo me je gledala:

"Fant, pazi, nič še ni zagotovo!"

Ko je videla, da sem razumel, dosti je dala na svoj "psihološki" čut, je pričela:

"Ni dobro, da se nekaj prelaga nekam; vsi smo skupaj en team. Ena ekipa. Vsak da, prispeva svoj delež vanjo. Vsak kanček te energije je člen naše stavbe. Vsi sejemo, vsi žanjemo. To si je dobro zapomniti!"

"Razumem," so me naučili v vojski in prišel mi je prav. Tu ga nimaš več kaj srat.

Pomirila se je, njen pogled je izgubil razsežnosti. Videti je bilo, da se

nimam več česa bati. Vzela je delovno knjižico in potrdilo zdravnika, da sem sposoben opravljati to delo. Pogoji so bili izpolnjeni, teste sem prešel zadovoljivo, lahko je povzela:

"Veste, morda ste mislili, da o vaši usodi odloča direktor, pa vam moram reči, da sem jaz tista, ki ima zadnjo. Vidim, da ste zdrav človek, da imate svojo vizijo, da boste delali najprej v dobro podjetja, šele zatem v svoje," in se je namuznila. "Posel, ki ga boste opravljali, je dober; ena boljših služb, ki smo jih razpisali v zadnjem času. Zavedajte se tega. Sposobni ste zanj. To vam je dala fakulteta, se le vidi, da ste dosti brali, da obvladate komunikacijo, da znate dobro govoriti. Katefi letnik ste?"

"Moral bi vpisati absolventa, pa sem malo preveč lenaril," sem rekel z glasom, ki ve, kaj govori, ki obžaluje svojo napako in jo bo popravil.

Ni me poslušala. Že je pisala nekaj v delovno knjižico in rekla:

"Za trenutno slovo: danes je vaš prvi delovni dan. Zdaj bomo pogosteje v stiku. Ne pozabite, da imate dobro službo."

"Ne bom," sem bebavo rekel in sva se po pravilu razšla.

"Si? Si?" je vprašal oče, ko sem prišel ven in si že odpiral avtomobilska vrata.

"Sem," sem mu rekel. Razveselil se je kot otrok in nalezel sem se njegovega veselja.

"Pripoveduj," je rekel, ko je speljal.

"Kaj naj pripovedujem?"

"Kar so ti rekli."

"Rekli so ... Pravzaprav, rekla. Pogovarjal sem se samo z računovodkinjo. Rekla je, da sem sprejet."

"To že vem, kaj še?"

"Ne vem, ne spomnim se ..."

"Kako ne veš? Z računovodkinjo ni heca. Včasih je njena močnejša od direktorjeve."

Pomislil sem in:

"Vprašala me je, kdo je najboljši pisatelj na svetu."

"Pa nisi menda spet kaj filozofiral?"

"Ne."

"Kaj si ji rekel? Te ni kar tako, brez zveze vprašala, da veš. To so tako zviti. Psihološko zviti. Ta je ziher dobra računovodkinja. Ta te je analizirala do konca. Najbolje je, da rečeš, kot si rekel direktorju. To se oni vse zmenijo, ko te ni zraven. Si ji rekel kot direktorju?"

"Sem rekel," bi bilo nesmiselno, da bi mu rekel kaj drugega kot to

notorno laž.

Utihnila sva za nekaj časa, potem pa je oče poučno pričel:

"Razmišljam ... Ne bi ti rad solil pameti, ampak zavedaj se, da še nisi sprejet! NISI! Razumeš? Šele zdaj se vse skupaj začne. Takšno dobro službo si moraš prislužiti. Zdaj se bodo pričeli še praktični testi: podtikali ti bodo vsote denarja, viške materiala, pošiljali ti bodo agente, ki delajo zanje, da bi jim vnovčeval čeke in podobno ... Ne nasedaj jim, nikomur ne zaupaj. Pošten in ponosen bodi. To se zmeraj obrestuje. Lahko narediš potem še izpit za avto in postaneš trgovski potnik, potem si boš lahko pa marsikaj takšnega privoščil, kar ti bodo ponujali zdaj za vabo. Zdaj je na vrsti samo poštenje. Ne misli, da šef tega ne bo opazil. To ti da moč!"

"Moč?"

"Ja, moč," je rekel in spet sva bila tiho, vse do doma, ko je še pred hišo rekel:

"Dobra služba. Dobro si dobil. Dobil si, ha ha."

Čakalo naju je kosilo. Mama je že prej pričela. Pogledala me je iznad juhe in vprašala:

"Kaj je zdaj?"

"Kaj, kaj je zdaj?"

"So te vzeli?"

"Saj so me že zadnjič, danes je bilo vse samo formalnost."

Prikimala je v juho. Utihnili smo. Oče je nekajkrat zamrmral in se odkašljal.

Na živce mi je šel ta cirkus. Mami ni bilo prav, da bom prodajalec. Znala si je predstavljati profesorja književnosti, bila je učiteljica.

"Pa si tam, kamor si hotel," je rekla izza pomivalnega korita.

"Jebe se mi," sem rekel. Nisem imel navade doma preklinjati.

"Se ti ne, se ti ... Vidim," je rekla nervozno. Ni bila navajena, da doma preklinjam.

Prdnil sem z ustnicami.

"Ti že veš, ko si tako pameten," je rekla.

"Vem," sem rekel, ker sem vedel, da tega ne bi smel.

"Drek veš," je rekla.

"Bo že še vedel. Dobra služba je," je rekel oče.

"Drek bo vedel," ni hotela mama slišati, da je dobra služba.

"Jebe se mi," sem ponovil prejšnjo misel.

"Vidim," je mama ponovila prejšnjo misel.

"Ne neti požara," je rekel začuda oče. "Saj ni slaba služba."

"Drek ni slaba," je mama vstala in šla h koritu pomivat posodo.

"Slaba je," sem vstal in šel. Slišal sem še očeta, ki je mami rekel:

"Bo že končal faks. Fant se je dobro držal na pogovoru."

"Drek bo," je mama preslišala, kako sem se dobro držal na pogovoru.

Streči ali ne streči

Prišel sem v svojo oštarijo, pravzaprav kafič. Vstopil sem ob uri, ob kateri vstopam vsak dan. Bilo je kot vsak dan, v njej so sedeli redni gostje, vsak za svojim vnaprej oddanim stolom, ki je bil s tihim pravilom rezerviran zanj. Sami stari znanci, v zasidranih položajih. Vsi so imeli svojo vlogo v oštariji, vsak za svojim stolom. Če jo je kdaj kdo hotel zamenjati, je zasedel stol drugega, če tega ni bilo v oštariji. Lahko pa, da ti je stol zasedel kdo, ki se na to hierarhijo ni spoznal, in si, da ne bi nergal, sedel drugam. Ko je prišel lastnik stola, si vstal, ker pač ni bil on kriv, če ti je kdo zasedel stol.

Kot sem že rekel, bil je običajen dan. Vsi na svojih prostorih, moj je bil prazen. S prve mize ob vhodu je bilo slišati običajno, ko sem vstopil. Mitov stol so obkrožali trije smrkavci z nekoliko nejevernimi obrazi. Mito je govoril:

"No, in Jezus je takrat rekel Pavlu ..."

V nasprotnem kotu Vojko:

"Če rabiš dele za diano, je najboljše iti na mestni odpad. Pri temu bebcu jih ne boš nikoli dobil. Vsakič, ko prideš, reče, da se oglasi drug teden. Je pa še ena varianta ..."

Gostilna je bila sestavljena iz treh sob. Šank je bil v srednji, ti pogovori so prihajali iz sobe bliže vhodu, soba, kjer sem imel sedež jaz, je bila globlje v lokal. Moj stol je bil najugodnejši, če si želel imeti pregled nad vso oštarijo. Tudi v tej sobi so bili vsi na svojih prostorih, to sem videl, šele ko sem vstopil. Sedel sem. Vsi so me imeli na očeh in jaz njih.

"Mene boli kurac, jaz ga za tavžent mark prepiknem. Razpeljem ga od tod do tod ..." je Niko pokazal želodec in zaneseno potegnil do brade nekemu tipu, ki sem ga prvič videl. On je odgovoril:

"S čeki je pizdarija, lahko se celo zgodi ..."

Onstran te sobe je Jani držal v rokah Sportske in razlagal:

"Če zgubijo povratno, še vseeno lahko gredo naprej, ker je važna razlika v golih. Razen če ..."

Z vsemi smo izmenjali bežne pozdrave. Že tako stereotipne, da nam

niti na živce niso več šli. Za šankom je tekla glasna debata. Bili so tako zavzeti, da me niso opazili. Slišati je bilo naprezanja nad naprezanji, preglaševanja glasnega:

"Medtem ko ti bebci sestrelijo helikopter in so to zanje muda, v Evropi tega ne štekajo. Gredo počasi svojo pot v postindustrijsko družbo, pluralnost je praksa. Prava postmoderna doba ..." je natakark bučno vpil čez druge. Nekoliko ločeno od njih je nekdo rekel:

"Baje je nagradni sklad dva milijona dolarjev."

Gostilna je kakšno leto nazaj zamenjala lastnika ali ga dobila, kaj kurca vem. O tem je bilo toliko čveka. Lastnik je postal eden izmed stalnih, ki je imel v njej svoj stol. Korenite družbene spremembe so opravile svoje.

Ko je namreč stari lastnik odšel, je novi v duhu sprememb uveljavil nov režim. Nova postrežba. Zdaj so stregli pri mizi, v starih časih si moral za šank. To zdaj naj bi bilo bolj sodobno, bolj nobel, v korist konzumentov.

Ta dan je bil za šankom novi lastnik. Imel je še enega natakarkja, ki je delal v drugi izmeni. Že od prej se nisva mogla. Organsko. Najin odnos je bil zamejen v formalni pozdrav, kisel, da je po okusu kislosti v njem mogoče obema uganiti, da si nalagava breme tradicije pozdravljanja med ljudmi, ki se z različnih koncev pritepejo v isto družbo.

Ampak kar je res, je res. Moral sem priznati, da je bil dober natakark. Dosleden svoji logiki. Dobil si, kar si pričakoval. Gostov ni razlikoval. Profesionalec in samoljub, zanj vsi porabniki ali konzumenti, kot je rad rekel.

Bil je tako dober, da ga nisem mogel provocirati, celo poskušal ga nisem. Nisem se mogel rešiti dolžnosti kislega pozdrava. Sovražim balast! Iskal sem napako v njegovem delu, strežbi, pa je nekako instinktivno vedel, kdaj mora priti. Prišel je namreč vsakič, ko si že odprl usta, da bi ga poklical, in vsakič je našel tehtno opravičilo, da malo zamuja pri strežbi. Na tak način je držal vso oštarijo v napetosti, v skupni zasanjanosti, celo zasvojenosti. Ampak jaz sem ga pogruntal in on mene, da sem ga. Ni se izneveril svojim principom. Vedel je, kaj pričakujem od njega in kako mi streči, da bom tiho in nezadovoljen. Vedel je, da sem človek starega principa v oštariji, da se mi jebe za njegovo strežbo pri mizi. Če sem ga zbdel in naročil, iz čiste zlobe, pri šanku, mi je prinesel, ko pa je pijačo postavil predme, je rekel iz čiste zlobe:

"Saj strežem za mizo."

Vedel je, da pijem vsakič enako, pa vendar ni nikoli izpustil rituala modalnosti. Češ, kaj pa, če želi konzument danes nekaj drugega. Vedel je,

da me ta njegova nesmiselna, vsakojutranja poteza moti, pa ni popustil. Z neverjetnim občutkom za mojo potrpežljivost se je gibal po meji, ki je ohranjala najino sovražno razmerje v nenasilju dejanj in besed. Tu je bil močnejši od mene in nasladno se je napajal s svojimi drezanji v tej nadmoči.

Ta dan ni bilo nič drugače. Kot običajno je prišel in slinavo vprašal:

"Prosim, kaj prinesem?"

Tudi sam sem dregnil na enak način v njegovo potrpežljivost:

"Kot običajno."

Nikoli se ni spustil pod nivo, kjer sva se še celo na neki način spoštovala, da bi nemara vprašal:

"Kaj je to, kot običajno?" Ne, vsakič je rekel, ker je bilo jasno, da je provokativnejše, mnogo bolj zadevajoče me:

"Dolgo z mlekom, ne?"

Navadno sem na to odgovoril spravno, z glasom, ki je omogočal postrežbo:

"Ja."

Moj glas je izdajal moje misli. Če bi se s kom o tem pogovarjal, bi rekel:

"Pa kaj se bom zajebaval z njim?"

Ta dan je bil, sem že nekajkrat omenil, običajen. Vse je bilo že blizu stereotipa. V trenutku, preden sem njegovi strežbi postregel s stereotipom, me je obšlo:

"Hudiča, stereotip je njegova štanga!"

Čakal je, da mu rečem, kar bi mu moral. Rekel sem:

"Ja."

V isti sapi pa še:

"In ..."

Obstal je. Dvignil sem pogled in sploh sva se prvič pogledala v oči. Lahko bi se zblížala ... Ušel mu je nenavadno oster:

"In?"

Zdaj sva bila že drugje. Zajel sem sapo. Tu je premalo kisika, potreboval sem že drugačne pline:

"In, in, in ... In nič," sem ga pogledal. Če človek dela, se nima časa zajebavat.

"Povej, če še kaj, saj čakam," je rekel.

"Nič. Niente, nothing. Štekaš?"

Na kratko se je nasmehnil. Najbrž moji večjezikovni razlagi. Bog ne daj meni, kakor sem si navkljub vsemu demagoško razložil, prišlo mi je prav.

"Kaj se režiš? A je kaj narobe? Ha; pizda materna?"

"Čuj, če se hočeš prepirat, si našel napačnega," je rekel svareče, da sem lahko najprej pomislil, da bi takoj poklical policaje, če bi bilo kaj narobe. To je izziv. Pomislil sem, ta kurba se še branil ne bi, če bi ga usul na gobec. Ta bi kar držal. Jebenti Jezusa.

Nisem hotel niti zmogel več v mirne vode. Rekel sem, uživajoč v nemiru prepira:

"Čuj, ne me jebat! Danes sem slabe volje. Čuješ! Ti ..." Opogumil sem se: "Ti rit ušiva."

Okoli naju je svet že opazil, da se prepirava. Nastala je tišina:

"Kaj bo neurje?"

To zadnje so slišali že vsi. Spogledali so se z vprašujočimi pogledi:

"Kaj pa imata tadva?"

Zdaj so čakali. Eni so bili na moji strani, drugi na njegovi. Odvisno pač, koga so bolj sovražili. Da so oba, je bilo jasno. Radi smo se imeli samo, če smo se po naključju srečali v kakšni drugi gostilni, kjer nismo bili redni.

Eden izmed tistih, ki so mene bolj sovražili kot njega, je rekel:

"Pa kaj ti je? Se ti je strgalo?"

To je bilo čudno. Drugače, kot bi moralo biti. Ponavadi so vsi tiho ali pa je pričakovati, da bo kdo stopil vmes. Verjetno Mito. Nihče pa se ne meša rad v karkoli. Zakaj zamera brez zveze. Ta glas je opogumil še druge, da so se vmešali in pričeli miriti. Bilo bi bolje, da me ne bi. Avtomatsko sem jih povezal z njim. Šlo je že predaleč.

"Kaj ne štekaš, da me jebe?" sem zakričal na tistega, ki je sprožil ta spravni val. Pogledal sem nekam skoz okno gostilne in končal na stropu:

"Ha? Kaj ne vidiš? Kaj za kurca palca? Ste slepi in gluhi? Mutasti? Kurci palci! Ne vidite, da je temu debilu važno samo to, da nas s tem kurčevim, nataknenim frisom čimbolj obere," sem nervozno razlagal. Pogledal sem ga: "Samo, da šteje in šteje. A ne? Ti kurac!"

Nekdo je rekel:

"Čuj, če si slabe volje, je ne stresaj tu!"

"Kaj kurac sem slabe volje! Kaj za kurca ne bom slabe volje! Ždimo tu, gonimo vsak svojo teorijo, zakaj ždimo, zakaj ždimo tu in kdo je kriv. Se prepiramo in končno spravno razidemo: Saj ima vsak svoje mnenje in prav je, da smo različni. Vmes se deremo tej kurbi, daj pir, daj dva, in je neskončno lepo, ko nam ta kurba postreže na pladnju. Sedimo na teh mehkih sedežih, da nas že rit boli od udobja ... In ta kurba bi nam še pručko prinesla, samo da bi bilo udobneje našim ritkam, da bi se nam še bolj

dremalo, da bi še kiki-riki in kurca s klobukom! Kaj kurac buljiš, ti peder! Pizda ti materna!" sem končal s pogledom, zapičnim vanj, na način, ki ni nikomur primeren.

Še naprej me je gledal. Najbrž ni mogel verjeti svojim očem in ušesom. Tolkel se je s pladnjem po stegnu. Menda srčni utrip. Precej mirno. Očitno ga je še vedno pomirjalo to, da jih ima nekaj na svoji strani. Ali pa mogoče šok?

"Daj sem ta kurčev pladenj!" sem zavpil, ko sem spet prišel k sapi.

"Zakaj?" je vprašal, kot da se ni nič zgodilo.

"Ja, da ti ga v šajbo fuknem," sem mirno povedal, v njegovem tonu in jakosti.

"Zakaj?" je vprašal neumno kar se da.

Lahko sem rekel samo:

"Ja zato, ker si butast in ker je pladenj v tej oštariji, da se fukne v šajbo."

Stisnil je močnejše za pladenj in za hip vztrepetal. Skočil sem k njemu. Ustrašil se je in ga izpustil. Izpolnil sem grožnjo z malenkostno razliko. Pladenj sem vrgel med kozarce nad šankom. raztreščilo se je, kot se okno ne bi moglo. Lepše.

Nekdo je rekel:

"Pizda!"

Nekdo drug pa:

"O, pizda!"

S temi kreteni nimam več kaj, sem pomislil, ko mi je odleglo. Vsi so zdaj gledali v storjeno. Ko so se spet zazrli vame, sem jim rekel:

"V pizdo pejte!"

Odšel sem, sproti sem brcnil še v kozarec, ki se mi je prikotilil pod nogo. Zunaj mi je postalo žal. Moral bi še pljuniti.

Bil sem miren, sproščen kot še nikoli. Takoj sem našel ključ avtomobila. Ko sem ga odklepal, je iz oštarije priteknel napadeni natak. Kar.

"Kaj bi še rad eno na gobec?" sem se mu pričel približevati, pa je samo želel nekaj pohlevno povedati:

"Ne vem, oprost. Ne vem, kaj te je tako razjezilo. Oglasi se, no. Jutri, ko boš mirnejši. Ne zameri no, če je bilo kaj narobe. Brez zamere, no."

Osuplo sem ga gledal. Je mogoče lahko takšen cinik, jebem mu? Misli resno? Sedel sem v avto in pomislil, je mogoče, da bi se lahko jaz zmotil?

INTERVJU

Lado Kralj



Foto: MIHA FRAS

Na začetku je bil Aristotel

Na začetku je bil Aristotel

Bil je prvi, ki je trdil, da Grum (še) ni bil ekspresionist. Vendar literarno-zgodovinski predalnik niso bili dolgo strast njegovega zanimanja. Tudi germanistike in študija književnosti, ki ga je leta 1986 "zaključil" z doktoratom o slovenskem ekspresionizmu, ni vpisal v prvi potezi. Najprej se je odločil za ekonomijo. Po diplomi iz Gruma pri profesorju Ocvirku je nekaj časa delal v kulturni redakciji takrat še ljubljanske televizije, bil v letih 1967-70 asistent za dramaturgijo na AGRFT ter leta 1970 postal eden od ustanoviteljev ter prvi predsednik upravnega odbora Eksperimentalnega gledališča Glej, v katerem so bili še Zvone Šedlbauer, Dušan Jovanović, Samo Simčič, Iztok Tory, Lučka Simonič in Matjaž Vipotnik. Grotowski je bil vpisan že v naslovu.

Potem je na beograjskem Bitefu pocukal za rokav znamenitega Schechnerja in ga povprašal, ali bi morda lahko pri njem študiral. Američani so mu podelili stipendijo, v New York pa je lahko odšel šele po Vidmarjevem posredovanju. Pred koncem 1971 se obložen in "indoktriniran" z ameriškim levičarstvom ter tezo o socialni terapiji kot gledališkem učinku vrne nazaj ter razočaran nad "buržujsvom" Glejcevcev skupaj z Ivom Svetino ustanovi Pekarno.

Do leta 1975 bil asistent za primerjalno književnost na Filozofski fakulteti, po zaprtju Pekarne pa na povabilo Poldeta Bibiča odskočil na mesto umetniškega vodje ljubljanske Drame, ki jo zapusti po enem mandatu. Leta 1987 se vrne na Oddelek za primerjalno književnost, kjer med drugim poučuje teorijo drame.

Uredil Zbrana dela Slavka Gruma, se ukvarjal z Majcnovo dramatikom, Kosovelom, zgodovinskimi avantgardami ..., za zbirko Literarni leksikon napisal *Ekspresionizem*, na trenutno zadnje mesto v dolgi vrsti njegovih prevodov za gledališče pa se uvršča *Arkadija* Toma Stopparda, ki je pred mesecem dni doživela svojo premiero na deskah ljubljanske Drame.

Trenutno pripravlja dolgo pričakovani knjižni projekt s sicer skromno zasedenega področja domače teatrologije – svojo teorijo drame.

Literatura: *V slovenskem gledališkem prostoru ste bili najpoprej prisotni kot praktik, zadnjih nekaj let pa ste se posvetili predvsem ali samo znanstvenemu ukvarjanju z literaturo in gledališčem. Je mogoče vašo vrnitev na univerzo razumeti kot dokončno odločitev ali pa se boste še kdaj vrnili v gledališče?*

Kralj: Ne znam odgovoriti na to vprašanje. Tudi ne vem odgovora na vprašanje, zakaj sem nihal med teorijo in prakso. Verjetno me je okužil moj študij v Združenih državah – tam pričakujejo od profesorja, da gre kdaj pa

kdaj na praktično torišče svojega delovanja: še posebej od profesorja, ki se ukvarja z dramo. Tukaj pa se preferira stalnost, zavezanost nekemu delovnemu mestu (imamo celo dodatek za stalnost pri plači ..., to je ostalo od samoupravljanja). Morda pa je to nihanje preprosto stvar osebnega značaja.

Trenutno me vznemirja dramska in gledališka semiotika. Poganja me tudi to, da se pri nas s tem ne ukvarja nihče drug. Med poletnimi počitnicami bom skušal končati svojo knjigo o teoriji drame. Ljudje, ki pri nas pišejo o gledališču, so – razen najmlajših, ki se zbirajo okrog revije Maska – zelo slabo obveščeni o sodobnih teoretskih trendih.

Literatura: *Na splošno prevladuje kliše, da ustvarjanje znotraj gledališča daje občutek aktivne prisotnosti sredi dogajanja, medtem ko je znanstveno raziskovanje zaprto bolj vase, mogoče na neki način celo nekakšen univerzitetni larpurlartizem. Bi se strinjali s to razmejitevjo?*

Kralj: Pri meni to ne deluje, ker se slej ko prej vračam v živo gledališče – prevajam, sem v stalnem stiku z gledališčniki ipd. Če pa ne bi imel tega zaledja, bi utegnilo biti tako. Ukvarjanje s teorijo te utegne spraviti na neki zelo akademski, morda celo abstrakten nivo. Vendar pa imajo vsi pomembni sodobni teoretiki stik z živim gledališčem, nihče se ne ukvarja zgolj z znanstvenim proučevanjem. Morda je vaše vprašanje v nekem smislu že staromodno, ne velja več za naš čas, čeprav je bilo gotovo pomembno za starejšo generacijo.

Literatura: *Tisti, ki delajo v gledališču, so kljub temu prepričani, da so prisotni tudi v socialnem prostoru. Mogoče je to samo iluzija ...*

Kralj: Morda. Vendar je ta iluzija zelo relevantna in močna, brez nje ni mogoče delati gledališča. Priznam, da sem se rahlo izmaknil vprašanju. V bistvu je vendarle res, da teoretsko ukvarjanje samo po sebi pravzaprav nima stika z živim gledališčem. Je pa tudi res, da ga kljub vsemu dobivam – in sicer zelo intenzivno – od svojih študentov v seminarju.

Literatura: *Vprašanje je mogoče postaviti tudi drugače: kje je danes po vašem mnenju mesto in pomen znanstvenega raziskovanja gledališča?*

Kralj: Odgovoril bom s citatom, povsem svojega odgovora nimam. Mirjana Miočinović, ki jo zelo cenim, pravi, da je z modernimi teoretskimi modeli mogoče razumeti ne, kako pisati dobro dramatiko, temveč, kako je dramatika narejena, kakšna je njena struktura. To védenje pa je pomembno – in tu gre sedaj za moj dodatek – pri razumevanju dobe, v kateri ustvarjaš, ali neke druge dobe, skratka, to lahko postane neki sociologizirajoči instrument razumevanja. Tako verjetno delujem jaz. Ukvarjanje z dramatiko

je način, kako komuniciram s svetom, kako ga razumem ... No, morda to, kar sem zdaj izrekel, vendarle zveni malo preveč veličastno.

Literatura: Tehnične in naravoslovne znanosti zaradi svoje vsaj navidezno večje praktičnosti in eksaktnosti marsikdaj uživajo več veljave. Imate občutek, da je humanistika v tej luči nekako odrinjena?

Kralj: Ne. Kdaj pa kdaj čutim kaj podobnega ob poziciji Filozofske fakultete na Univerzi, ki je sedaj zelo centralizirana; tehnične fakultete zelo vztrajajo na drugačnem vrednostnem sistemu, sistemu merjenja dosežkov (kjer je vse kvantitativno). V splošnem pa ne; rekel bi celo nasprotno, mislim, da smo Slovenci humanistične vede vedno celo precenjevali. Če je na nivoju Univerze zdaj drugače, gre pravzaprav za obrat izhodiščne situacije. Prepričan sem, da imajo humanistične vede pri nas višje mesto kot na primer v Nemčiji ali Združenih državah. Pri nas uživa humanistika celo neko "čezakademsko", nacionalno vrednost.

Literatura: Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo je imel, vsaj navzven, vedno nekakšen renome kvalitetnega, v nekem smislu dovoj širokega, univerzalnega študija. Po drugi strani pa je predvsem od strokovne usmerjenosti posameznih profesorjev, ki pa jih katedra nima veliko, odvisno, katere tematske in problemske sklope poslušajo študenti. Tako se lahko zgodi, da neka generacija štiri leta posluša predavanja iz na primer enega samega obdobja evropske literature, marsičesa drugega pa sploh ne.

Kralj: Težko bi dosegli pokrivanje tematsko tako širokega prostora, kot je književnost. Snov je odvisna od tega, s čim se profesorji ukvarjajo v svoji raziskovalni dejavnosti. Predstojnik oddelka to usmerja, kolikor more ... Z drugačno ureditvijo bi profesorje prisilili na srednješolski nivo, kjer učitelj predava nekaj, česar ni raziskoval, kar ponavlja za drugimi. Mislim, da sedanja ureditev vendarle zagotavlja manjše zlo. Včasih so stvari res zožene, zato pa si lahko prepričan, da dobiš originalni "research".

Literatura: Pirjevec, ki je bil tudi vaš profesor, je izrazito zaznamoval ne le določeno generacijo komparativistov, ampak tudi neko obdobje v slovenskem kulturnem prostoru. Danes bi najbrž težko našli podobno karizmatično univerzitetno osebnost. Kakšna je bila vaša osebna izkušnja s Pirjecom?

Kralj: Njegovi študentje smo se zelo veliko družili z njim. Če pomislim nazaj, se mi zdi kar fizično nemogoče, kako je lahko toliko napisal in se ob tem še družil z nami ... Včasih imam občutek, da smo bili z njim kar naprej po raznih gostilnah, Sokol, Mrak, Lipa ... Običajno se je dogajalo tik po predavanju, preprosto šli smo z njim. Bil je nenavadno privlačna oseba. To

je en del odgovora. Drug del pa vas bo morda presenetil.

Njegov način razmišljanja je vsaj mene na neki način držal v odvisnosti, ob kateri ni bilo mogoče, da bi naredil kaj svojega. Sam sem lahko začel pisati, šele ko sem sklenil, da se bom dela lotil popolnoma drugače kot on. V tistem času so bili teksti njegovih posnemovalcev polni vezajev, sploh ni bilo članka brez heideggerjansko sestavljene besede v vsaki vrstici ... Sam sem sklenil, da to ni zame, da je sicer zelo zanimivo in privlačno, da pa tako ne morem pisati. Začel sem čisto na drugem koncu, s pragmatičnim empirizmom ob Grumovih Zbranih delih. In šele dosti pozneje sem potem prek zgodovine prišel nazaj v teorijo drame, na področje, s katerim se Pirjevec skoraj ni ukvarjal.

Literatura: Pa so danes še možne profesorske karizme Pirjevčevega tipa?

Kralj: Takih osebnosti ni, to je očitno. Mogoče tudi zato, ker je univerza danes masovna. On se je vendarle ukvarjal z majhnim številom študentov, s katerim je možno gojiti nekakšen platonski ali sokratski kontakt. Pri sedanji množični univerzi bi bilo to že skoraj negativno. To pa je samo en del odgovora. Predvsem je bil neobičajna, šarmantna, erotična figura, zelo zanimiv, stimulativen, stalno ti je žgečkal duha, dajal nove ideje tako s tistim, kar je počel, kot s tistim, kar je govoril.

Literatura: Sami ste diplomirali pri Ocvirku, ki je bil bržkone precej drugačen od Pirjevca. Kako bi v razmerju do Ocvirka lahko opisali svojo izkušnjo s Pirjevcem?

Kralj: Moram priznati, da profesor Ocvirk, kakršnega sem poznal, ni bil več tisti veliki profesor Ocvirk, ki so ga starejši kolegi oboževali. Ko sem prišel na primerjalno, je bil Ocvirk že zelo zelo bolan, redko je predaval. Pri tem je zelo trpel, ni bilo več tistega veličastnega Ocvirka, ki sem ga poznal samo iz pripovedovanja. Pirjevec pa je bil ravno v vzponu. Iz mojega horizonta ju je enostavno nemogoče primerjati. Pirjevec je zastavljal svoje življenje, svoje lastne emocije, to je bilo mogoče videti na predavanjih in v gostilni ... Njegov zastavek je bilo njegovo telo, scela je živel na ta način. Kar je po svoje seveda neakademsko. Sam tega ne delam. Že zato ne, ker ne bi dolgo zdržal, če bi se tako razdajal. Danes bi na tak način morda deloval celo anahronistično.

Literatura: V nekem intervjuju ste dejali, da ste se ob urejanju Grumovih Zbranih del prvič srečali s pozitivizmom, ki vam je bil do takrat tuj, potem pa vam je postal zelo blizu. Med študenti delno celo veljate za pozitivista.

Kralj: Moram reči, da sem ob tem rahlo presenečen. Nedvomno pa je

bilo urejanje Grumovih Zbranih del zame zelo posebna izkušnja – premetavanje gramoza. Moral sem prebrati časopise in revije iz dvajsetletnega obdobja. Ampak kar naenkrat sem bil ob tem "premetavanju šodra" znotraj neke dobe, kot da bi se prižgala iskrica. Nenadoma sem jo razumel, dobil povezave, nekaj, kar je pred menoj spregledala cela vrsta raziskovalcev, ker so se pač zanašali na prejšnja mnenja, prejšnje interpretacije. V nekem trenutku sem stvari videl povsem drugače in v tem je bil šarm. Da sem lahko rekel: ne, to zgodovinsko ni bilo tako. Postal sem interpret neke dobe, interpret zgodovine.

Ko sem Gruma že končeval, me je k sebi poklical profesor Gspan in mi dal material, ki mi ga je dotlej zamolčal. Iz tistega materiala je bilo razvidno, da je moja celotna hipoteza o tem, kakšen naj bi bil Grumov izbor črtic, zmotna, da obstaja še neki načrt. Bil sem pred oddajo v tiskarno. Tu je bilo Grumovo pismo Gspanu, v njem originalen dokument in Gspan je kmalu potem, ko mi ga je dal, umrl. Imel bi močne razloge, da bi uničil tisto pismo in dokument. Nihče ne bi vedel. Tega seveda nisem storil. In sem imel zato potem ogromno dela. Vzelo mi je tri nadaljnje mesece – za nič; za to, da zdaj vemo, da sta bili dve različici ... Skratka, ko se človek ukvarja z literarno zgodovino, lahko tudi manipulira. To je samo najbolj grob primer. Vsakič, ko se intenzivno ukvarjaš s pozitivnimi podatki, lahko z njimi tudi manipuliraš, saj jih samo ti zares dobro poznaš. Kdo pa bo šel gledat za tabo!

Pozneje se z literaturo nisem več ukvarjal na ta način. Delno sicer pri ekspresionizmu, a tam sem že uvajal teorijo. Danes pa sem od tega zelo daleč. Nimam več želje po interpretiranju in preinterpretiranju zgodovine. Bolj me zanimajo teoretske sheme.

Literatura: Grum je nesporno velik avtor. Goga se zdi kot neizčrpen vir možnih interpretacij. Najbrž vas je zanimal že pred tem, ko ste od Ocvirka dobili ponudbo, da uredite njegova zbrana dela?

Kralj: Ne, kje pa. Ocvirk mi je dal za diplomsko nalogo temo Grum in ekspresionizem. Zelo sem bil jezen nanj, saj je šlo za sila kompleksno in komplicirano temo, ampak on je pač vztrajal. Nato sem že v diplomski nalogi trdil, da Grum ni ekspresionist. Ocvirk mi je sicer dal deset, vendar me je na zagovoru – takrat se je to še dogajalo pred velikim avditorijem – raztrgal. Kasneje sem vzel ekspresionizem za svojo temo, ker sem ga zaradi študija Gruma pač dobro poznal. Gre torej prej za naključje, tu ni bilo nobene posebne ljubezeni. Naključje, ki pa se pozneje seveda lahko spremeni v neke vrste obsedenost.

Takrat so bile diplomske naloge mnogo bolj raziskovalne, kot so danes. Od študenta so pričakovali, da bo naredil nekaj takega, kot je danes magisterij. Danes je po celem svetu drugače. Masovna univerza prinese druge standarde. Ocvirk pa je še vztrajal. Jaz sem mu sicer rahlo ušel, nekateri izmed mojih kolegov pa so bili zelo obremenjeni, diplomsko nalogo je bilo treba delati nekaj let, nikoli ni povedal, kaj bo še zahteval, nikoli nisi končal študija, vseskozi si bil nekakšen vajenec v stroki ... Bil je zelo zahteven gospod. Danes je cela shema drugačna. Višji nivo je mogoče doseči z magisterijem in doktoratom, to je hierarhično urejeno. Takšno gledanje, ko ima magisterij pravzaprav vrednost diplome, so uvedli Amerikanci. Študent ima svoje očitne pravice in ena od teh je, da v nekem solidnem roku študij konča. In to je dobro.

No, morda je tudi to zanimiv primer: nisem več tako zelo obseden z ustvarjanjem strogega klasifikacijskega reda, kot sem bil. Ko sem se ukvarjal z ekspresionizmom za Literarni leksikon, sem bil zelo prevzet nad tem, da sem ugotovil, kar pravzaprav še vedno mislim: namreč, da je cela generacija, s profesorjem Ocvirkom na čelu, s pojmom ekspresionizma imenovala nekaj, kar to ni bilo, kar so bili odmevi simbolizma ... In sicer zato, ker se jim je zdelo imenitno, da imamo Slovenci nekaj sočasnega z Evropo. Čutil sem nekakšen križarski zanos, zelo dobro se mi je zdelo pobijati to zmoto, prav z nekakšno privoščljivo obsedenostjo. Takrat se mi je to res zdelo sila pomembno. Tega sedaj nimam več. Ne zdi se mi več bistveno, kako se neka literatura imenuje, kakšno historično etiketo ima neki pojem. Bolj me zanima, kakšna je, kako je narejena. Nalašč se postavljam na nivo naivnega bralca.

Literatura: Pa je v vašem primeru to sploh mogoče?

Kralj: Ja, da se.

Literatura: Med drugim predavate teorijo drame. Kaj pravzaprav vključuje pojem teorija drame; gre za teorijo gledališča, teorijo dramatike, ali teorijo dramaturgije?

Kralj: En problem je razmerje med teoretiziranjem o gledališču in teoretiziranjem o tekstu. V današnji ponudbi pri tem ni nobene enotnosti, dobesedno mrgoli različnih shem. Človek se vrne iz Anglije in prinese tri nove knjige. Piše se blazno veliko.

Najbolj radikalno moderno gledanje je čista semiotika, torej drama in teorija drame, gledana samo s pomočjo teorije znaka, signala (Keir Elam, Erica Fischer-Lichte). Vendar pa teoretiki, ki so v semiotiki dosledni, ne zmorejo sinteze med dramo in gledališčem. Radikalen semiotik se lahko

ukvarja samo s tekstom ali samo z uprizoritvijo. Čim bolj je metoda radikalna, tem bolj je predmet njenega preučevanja zamejen. To pa gotovo ni namen; vsakdo, ki pozna gledališče, ve, da je nesmiselno in nemogoče ločevati med tekstom in gledališčem. Za sintezo je treba radikalnost semiotične metode nekoliko ublažiti, jo kombinirati z drugimi metodami, z estetikom recepcije itn.

Na drugi strani je Patrice Pavis, ki o tekstu in predstavi vedno razmišlja hkrati. Pavis izhaja predvsem iz francoskega strukturalizma in poststrukturalizma. Nemci pa se danes ukvarjajo predvsem s komunikološkimi metodami, deloma z estetikom recepcije, pa z informatiko, na primer Manfred Pfister, ki je morda najbolj relevantno ime. S shemo informatike in komunikologije gre nazaj vse do Aristotela.

Kakršnakoli že je, teorija drame danes ne zaničuje več tradicionalne teorije. Miočinovičeva, na primer, je na tradicionalno teorijo drame gledala nekoliko zviška. To ni več tako, nove metode skušajo dopolniti tradicionalne, zapolniti prazna mesta, nikakor ne gre več za negiranje tradicije, temveč ravno narobe. Freytagova piramida spet pridobiva pri pomenu, čeprav smo mislili, da je že zdavnaj za v staro šaro. Sodobni trendi torej restavrirajo, na novo interpretirajo tradicionalne sheme. V veliki ponudbi prevladuje želja, da bi nekako integrirali korpus teorije drame, ki bi združil vse dosedanje vedenje.

Sam sem naredil shemo, ki je podobna Pavisu: jemljem cel korpus teorije drame od Aristotela do danes, v tem korpusu je seveda največ današnjih teorij, recimo tri petine, drugo pa je ustrezno zelo skrajšano.

Literatura: Pri pisanju svoje Teorije drame najbrž ne nameravate samo povzemati, ampak je vaš namen bržkone ustvariti tudi avtorsko teorijo?

Kralj: Seveda. Današnja ponudba teorij predpostavlja, da ni mogoče pisati neavtorsko. Ponudba je tako ogromna, da moraš narediti neko selekcijo in ta selekcija je že avtorska, moraš jo utemeljiti. Avtorski je vsak projekt, ker se moraš omejiti.

Literatura: Iz tega je moč razbrati, da se bo vaše delo ukvarjalo s teorijami. Vendar je najbrž mogoče pričakovati, da se v končni konsekvenci dotika tudi obravnave umetniške produkcije.

Kralj: Trudim se, da ne bi delal teorije teorij. Predavam sicer teorijo teorij, kajpak. To, kar skušam narediti v knjigi, pa bo moj izbor tistih teoretskih modelov, ki se mi zdijo produktivni. Preveril bom recimo, kako bi se dalo Cankarja obravnavati z aktantskimi modeli Anne Ubersfeld in kaj iz tega sledi. Potem, na primer, kaj je pri analizi sodobne drame mogoče

pridobiti z distinkcijo med odprto in zaprto formo po Volkerju Klotzu, ki je izpeljana iz Büchnerjevega *Vojčka*. Predvsem bi rad današnjo teorijo nanizal okrog tega, kar se mi zdi produktivno. To naj bi bil nekakšen "cvetober" današnjih produktivnih modelov.

Za današnji čas je teorija, ki obravnava "govorno" gledališče in s katero se ukvarjam, rahlo neprimerna. Za Knjižnico Mestnega gledališča prevajam Craigovo knjigo *O umetnosti gledališča* (1911): tu se na teoretski ravni začne pojem gledališča, ki ni več vezan samo na verbalni substrat, ki je lahko popolnoma brez besede, tudi brez nosilca besede, brez igralca – z "übermarioneto". Za zdaj sem pojem prevedel kot supermarioneto; mogoče se bom do natisa še premislil, za zdaj se mi zdi supermarioneta bolj povedna v današnjem času. Po drugi strani pa je treba upoštevati tudi to, da je Craig svoj "über" najverjetneje povzel po Nietzschejevem "Übermenschu".

Literatura: *S koncem t. i. normativnih dramaturgij, s Freytagovo piramido, ki govori o tem, kako pisati dobre drame, in z umikom besede iz teatra se v temelju zamaje sam predmet teorije drame. Na kaj se potem današnja teorija drame opira, ko govori recimo o teatru, v katerem ni več besede?*

Kralj: Ja, prav na Craiga, Craig je dostikrat referenčen.

Literatura: *Tradicionalne teorije drame so bile nedvomno avtonomne. V 20. stoletju pa vstopijo na polje gledališke teoretske refleksije številne druge vede in metode. V tem smislu se današnja teorija drame kaže kot integrativna veda in ne več kot povsem avtonomna v svojem tradicionalnem pomenu.*

Kralj: Zelo točno. V nekaterih točkah je seveda bolj avtonomna. Nekaj jo le loči od na primer naratologije, in sicer to, da je Aristotel na njenem začetku. Ta mogočni začetek je tisto, na kar se vsi nanašajo, pa naj bo na način strinjanja ali nestrinjanja – Aristotel stoji nesporno na začetku. Zanimivo je, kolikokrat se na primer Pavis vrača k Aristotelu, bodisi v polemiki bodisi išoč začetek. Skratka, to je določilo zgodovino dramaturgije.

Literatura: *Kar pa najbrž govori tudi o tem, da obstaja neka temeljna razlika med znanstvenim raziskovanjem proze ali poezije na eni in dramatike na drugi strani?*

Kralj: Res je. Pri Nemcih je najpomembnejše raziskovanje s komunikološkimi postopki in tu je seveda bistveno, da je drama vedno pisana z mislijo na javno uprizoritev – to je teza, o kateri ni več nobenega dvoma – in iz tega izhaja niz posledic v sprejemanju.

Literatura: *Kaj pa recimo raziskovanje klasične dramatike? Hamlet in Antigona sta na primer dve paradigmatiki besedili, s katerima se ne ukvarjajo*

le teatrologi in literarni zgodovinarji ter teoretiki, temveč raziskovalci najrazličnejših usmeritev in področij. Zanima me, kaj je z današnjega stališča relevantnejše pri preučevanju klasičnih tekstov: da jih skušamo postaviti v neki zgodovinsko socialni okvir, znotraj katerega so nastali, ali da jih postavimo ob bok druge literature tistega časa ali celo literature nasploh?

Kralj: Najpomembnejše je seveda vprašanje, kako ju uprizoriti.

Literatura: Se vam zdi, da so to res besedila, za katera na splošno velja, da so zaradi tematike, ki jo obdelujejo, pisana za vse čase, ali pa je to v nekem smislu le še konvencija? Enostavneje rečeno, ali je na primer Hamlet danes res tako zelo aktualen, kot govorijo ob vsaki uprizoritvi?

Kralj: Shakespeare si je pač na neki način pridobil slavo in stopil v železni repertoar. Od tod naprej pa je izbor stvar osebne okusa. Če bi sam izbiral, bi mnogo raje uprizarjal druge elizabetinske dramatičarje, zdijo se mi bolj zanimivi – že zato, ker so manj znani. Razlog, zakaj tako pogosto uprizarjajo Shakespeara, pa je sila preprost. Povezan je s tem, o čemer smo že govorili. Gledališče je namreč bistveno pogojeno s komunikološkimi shemami. Gledališka publika ima raje nekaj, kar že pozna; že znani mit ali eno od njegovih interpretacij, s katero se bodo strinjali ali ne. To, da gledališče afirmira mit, je eden bistvenih razlogov za obstoj samega gledališča. Teater konzervativno vztraja pri znanih tekstih, ker si s tem zagotavlja publiko. Te stvari so zelo trivialne. Z nekoliko bolj zapletenim jezikom govori o tem celotna estetika recepcije. Jauss celo trdi natančno to: nivo pričakovanja temelji na poznavanju.

Literatura: Vendar si gledališče lahko privoščiti več avtorskega poseganja. Če uprizarja neki neznan tekst, je nekako samoumevno, skoraj nujno, da ga dovolj zvesto predstavi, da bo sploh sprejet. Pri klasični dramatikci pa morda to ni več tako nujno.

Kralj: Strinjam se, da je treba novi tekst skrbno predstaviti, na neki način samo informirati o njem, ne pa ga interpretirati. Toda interpretacija teksta je tako ali tako novejšega datuma. Še Josip Vidmar, ki sem ga jaz videl v vsej slavi in moči, je bil prepričan, da gledališče (po Goetheju) ni nič drugega kot nekakšno javno branje, objava na način recitacije. V tem imenu je potem seveda pisal tudi kritike. Skratka, te goethejanske predstave o gledališču so bile v našem prostoru relevantne še pred dvajsetimi leti.

Literatura: Vendar prav teorije, o katerih smo govorili, temeljijo na predpostavki, da takšen pogled v gledališču ne more biti aprioren in da so tovrstne zahteve zato tudi a priori zgrešene.

Kralj: Seveda. To velja za teorije dvajsetega stoleja. Pri Craigu se začne razvoj, ki se potem konča pri Pandurju.

Literatura: *Tu menda ni konec.*

Kralj: No, Craig je na začetku in on je legitimacija za tovrsten odnos do gledališča. Pri Pandurju je mogoče videti celo neke vrste supermarioneto: v smislu, da igralec pri njemu nič ne naredi, ampak je samo še nosilec kostuma, ki se premika po globini prostora v nekem določenem ritmu. Torej supermarioneta – če pojem nekoliko cinično priženemo do konca. Tu je odprto ogromno polje svobode, ogromno polje raziskovanja, obenem pa seveda tudi ogromno polje za spektakelsko manipulacijo. Ta prostor se je odprl s Craigovim teoretskim tekstom leta 1911. To ni od včeraj. Četudi nekateri kritiki mislijo, da je to novodobno, v resnici traja že zelo dolgo. Rojstvo tega trenda je simbolizem. Maeterlinck, na primer, je mislil, da je beseda tako dragocena, da se je ne sme zlorabljati. Treba ji je dati čim večji poudarek – z zamolki, čimbolj statično postavivijo ... Če pa je to tako, je najboljša, da je sploh ne daš na oder. Craig in Appia gresta samo za korak naprej, ko na oder postavita le čutnonazorno podobo. Craig je pri tem sila natančen in dosleden: beseda naj ostane v knjigi in bralni akt naj bo sam po sebi predstava (na primer pri *Hamletu*, ki bi ga s predstavo lahko pokvarili, ker je že sam tekst po sebi tako popoln). To je zelo zanimiva logika: če delamo gledališče in gremo čez besedo, bomo vzeli fragmentarne tekste – *commedio del' arte*, pasion, mirakel, "the masks" ... – tu, kjer gre za anonimne avtorje in fragmentarne tekste, ne bomo nič pokvarili. Simbolistična misel je rodila to ločevanje med tekstom in gledališčem, s katerim se zdaj ukvarjamo. Naj to ljubimo ali zavračamo, kakorkoli že ... to je posledica simbolizma in njegovega prevelikega spoštovanja do besede.

Literatura: *Po umiku tako imenovane "trojice K" – Koblar, Kumbatovič, Kralj – je v slovenski teatrologiji nastala precejšnja praznina, zamolk, ki nekako traja vse do danes.*

Kralj: Tu je seveda Inkretova knjiga *Drama in gledališče*.

Literatura: *Zelo malo je bilo in je tudi prevodov temeljnih tekstov s področja gledališke teorije. Bi bilo mogoče del krivde pripisati tudi AGRFT in katedri, na kateri poučujete? Na tem področju je vendarle nastal manko, ki bi ga bilo treba zelo pospešeno zapolniti.*

Kralj: Ne bi se strinjal. Teoretska literatura se je na Slovenskem na splošno zelo malo prevajala, dramska ali katerakoli druga – še posebno, če primerjamo z impozantnimi zbirkami v hrvaškem in srbskem jeziku (pred-

vsem Nolit). Pri nas smo imeli samo Knjižnico MGL, ki je v nekem času celo iztirila v biografije igralcev; odkar jo je prevzela Alja Predan, je to bistveno boljše. Kar pa se tiče "treh K-jev" – to je stvar dobe.

Literatura: *Po drugi strani imamo vendarle celo generacijo mlajših režiserjev, ki se v samih predstavah izrazito sklicujejo na teorijo (Živadinov, Hrvatini, Repnik, Berger ...), celo toliko, da bi včasih o predstavi lahko govorili kot o teoretskem traktatu ali gledališkem eseju. Prave produkcije teorije pa pri nas vendarle ni. Ni to paradoks?*

Kralj: Pa je vendarle res, da mladi ljudje, ki se s tem ukvarjajo (ne le z gledališčem, enako je tudi pri literaturi), tujo teoretsko literaturo zelo dobro poznajo; že pri študentih imam občutek, da so prebrali skorajda vse. Upal bi si trditi, da je danes teorija mnogo bolj znana kot v času treh K-jev. Danes je seveda tudi pritisk stroke močnejši – teorijo kratko malo moraš poznati.

Pomembno je tudi to: teoretska prtljaga vseh treh K-jev temelji – z zelo majhnimi dodatki – na Freytagu. Ta pa je svojo knjigo napisal 1863. Reči hočem, da je bil tisti čas mnogo bolj počasen. Od 1863 pa do recimo 1960 je čas tekel neizmerno počasi. Če si takrat prebral Freytaga, si skoraj prebral vse. Danes pa je bombardiranje z novimi teoretskimi modeli tako hitro, da sprejemnike nekoliko plaši. Komajda imaš dovolj sape, da spremljaš, kaj šele, da bi adaptiral, pregnetal.

Literatura: *Ko ste bili predsednik ekspertne komisije za gledališče pri ministrstvu za kulturo, je bil eden vaših najbolj razvpih predlogov sprememba sistema igralskega angažmaja. Kljub socialnim varovalkam, ki so bile vključene v ta predlog, so ga igralci strahovito napadli. Kolikor vem, se ni na tem področju za zdaj nič spremenilo. Ob tem pa ni nobena skrivnost, da vsaj v nekaterih gledališčih (SMG, PDG) obstajajo močne igralske klike, ki onemogočajo pravo ustvarjalno delo.*

Kralj: To bi moral urediti kakšen minister, ki bi imel malo več poguma. Ta negativna dediščina se samo kopiči. Slovensko gledališče ima vse več podpoprečnih igralcev. To so veliki korpusi ljudi, s katerimi ni kaj početi. Če bi igralci, ki so minirali predlog zakona, imeli izkušnjo nekega umetniškega vodje in bi vedeli, kako težko je v vsaki predstavi zaposliti kateregakoli poprečnega ali slabega igralca ... Umetniški vodja, ki se pogovarja z režiserjem, se običajno v hipu dogovori za glavne vloge – tu ni problemov; potem pa hoče rešiti vsaj tri igralske probleme; režiser noče, zavrača režijo, odide, pregovarjanje traja nekaj dni ... Slabi igralci uspevajo

s sindikalistično objestnostjo, ki so jo prevzeli iz komunizma – to je pravzaprav velik greh komunizma in posledica Kardeljeve potrebe, da Litostroj izenači s SAZU. Vse preveč je spregledano dejstvo, da se v gledaliških na ta način nabira veliko balasta. In zato tudi mladi nimajo kam. Na tak način se uničuje tudi velik korpus dobrih igralcev, ki nimajo pravega ustvarjalnega okolja. S sproščenimi angažmaji bi prihranili ogromno denarja za dejavnost. Pridobili pa bi tudi mobilnost, ki je značilna za na primer nemško gledališče. Zdaj je igralce zelo težko premamiti, da gredo v kakšen drug kraj. Še pred vojno pa je bilo to nekaj samoumevnega.

Če bi se spremenil sistem angažiranja igralcev, bi se sprostile velike vsote denarja. Vendar ne bi želel, da bi se to sedaj slišalo kot nekakšno trgovanje z denarjem, v smislu, nekje ga nekaj vzamemo in damo nekam drugam. Poudaril bi rad, da gre v tem predlogu predvsem za ustvarjanje boljših možnosti samemu umetniškemu ustvarjanju in njegovim dejanskim učinkom. Ta bi se na ta način strahovito spremenil.

Literatura: Iz vaših izkušenj, ki ste jih nabrali v tujini, je mogoče razbrati, da poznate za naše razmere sicer ne najbolj značilno produktivno sodelovanje med dramaturgom in gledališko prakso.

Kralj: Gre predvsem za izkušnjo nemškega in avstrijskega gledališča, kjer imajo mnogo več dramaturgov kot pri nas. Ti so razvrščeni v razvejeno strokovno paleto, od dramaturga vodje, raziskovalnega dramaturga, praktičnega dramaturga ... do dramaturga za komedijo, za resno igro, za jezik ipd. Gre za zelo spoštovano mesto v gledališču. Tam je popolnoma nepredstavljivo, da bi neki tretjerazredni igralec govoril čez dramaturga ali se pritoževal čezenj. To je mogoče le v teatru bivših komunističnih držav, kot nasledek nekakšnega lumpenproletariata, kjer lahko nekdo, ki nikakor ni umetnik, se pa ima zanj, ruši neko strokovno avtoriteto, kar dramaturg nedvomno je. V Nemčiji ali Avstriji je to popolnoma nemogoče.

Je pa zanimivo, da se je ta razvejena dramaturška struktura v Nemčiji vzpostavila v šestdesetih letih po študentskem gibanju, ko je Nemčija sklenila, da študentskega revolta ne bo zatrla, temveč ga na neki način afirmirala. Tako so odšle cele generacije nemških študentov levičarjev v teatre za dramaturge. Po koncu revolucije je torej nemška vlada nekatere študije posebej podprla in jih tudi dotirala z različnimi štipendijami, nagradami ipd. Na ta način so mnogi, ki so po ulicah prej nosili transparente, sedaj prišli v gledališča. Šlo je za močno levičarsko generacijo – za adorovce –, kar se nemškemu gledališču nesporno pozna še danes, saj dramaturgi vplivajo na režiserja, na izbor tekstov, na njihove interpretacije ..., in

sicer kljub temu, da levičarstvo v Nemčiji danes med intelektualci ni več tako močno. Gre pa za gledališče, ki je nedvomno še vedno aktualno ter predvsem relevantno.

Literatura: *Morda je nespoštovanje, ki ga ima del igralcev do dramaturgove strokovne avtoritete pri nas le del problema. Bi bilo mogoče najti tudi kakšno povezavo s klišejem, na katerega dramaturgi dostikrat naletijo pri svojem delu, namreč, da jih igralci označujejo za intelektualce v zmerljivem tonu? Ne-koč ste celo dejali, da je gledališče po svojem bistvu antiintelektualistično ...*

Kralj: Gledališče ima vedno neki globok strah pred publiko in hkrati veliko željo po uspehu. Publika pa v načelu ni intelektualna publika. Če jo gledamo generično oziroma splošno, prihaja v gledališče, iščoč senzualne efekte. Gledališče se indentificira ravno s tem tipom publike. Iz takšnega miljeja potem prihajajo napadi. Po drugi strani je treba upoštevati, da je igralce strah dramaturgov, saj jih ti prebirajo. Od tod morda izhaja njihova nepriljubljenost in zmerljivke o intelektualizmu, ki naj bi bil prav nasproten tistemu, kar dela igralec – namreč igra s telesom in krvjo. Igralci sebe najpoprej identificirajo s čutnim in ne z intelektom. To je seveda prav, saj gre za princip, ki v temelju konstituira igralca. Če bi šlo le za intelektualno razlago, potem ne bi imeli več opravka z igro, temveč z, na primer, restorstvom. Skratka, osnovni pomen ni napačen, napačna je aplikacija, izvedba tega pomena.

Literatura: *Gledališče je po svoje zelo tradicionalna umetnost in skorajda konzervativna ustanova, ki očitno težko prenaša napade tako od zunaj kot tudi kakšne silovitejše pretrese od znotraj. Tudi vsi t. i. avantgardizmi in vsakokratne gledališke alternative, ki skušajo rušiti gledališče kot institucijo ali normativno dramaturgijo, se slej ko prej afirmirajo prav znotraj velikih nacionalnih gledaliških institucij. Pa vendar obstaja neki stereotip o pomembnosti in moči gledališča v vsakokratnem kulturnem in socialnem prostoru. Se vam zdi, da ta stereotip dejansko drži? Ima gledališče res tako močan vpliv?*

Kralj: Trenutno ga nima, zanj niti med t. i. intelektualno publiko ni nekega pravega interesa. Interesi so danes zelo disperzni. Deset, dvajset let nazaj je bilo gledališče v centru pozornosti in v centru strahu politike. Znano je, da se je partija v bivših komunističnih državah bala, kaj se bo govorilo na odrskih deskah. Neka knjiga se je še lahko natisnila, njena uprizoritev pa je bila prepovedana, saj so zelo upoštevali gledališki efekt pridiganja, javnega oznanjevanja, nagovarjanja ... , učinke torej, ki jih še

kako pozna teorija drame. Danes pa ne čutim več tega. Odkar se sam ukvarjam z gledališčem, še nikoli ni imelo tako malo vpliva.

Literatura: *Že nekaj časa sodelujete v strokovni žiriji, ki podeljuje nagrado Slavka Gruma, namenjeno najboljši izvorni drami tekočega leta. Po eni strani prevladuje mnenje, da je slovenska dramatika že nekaj časa v krizi, po drugi pa vsako leto, če upoštevamo statistiko del, ki kandidirajo za nagrado (in ta govori o tridesetih do štiridesetih novih tekstih na leto), nastane kar lepo število novih dram.*

Kralj: Te številke zavajajo. Tekstov, ki so relevantni – oziroma bližje resnici – vredni ožjega pretresa, je komaj pet ali šest.

Literatura: *V zadnjem času sta nastali drami dveh cenjenih slovenskih piscev – Jančarjev Halštat in Zajčeve Grmače. Oba teksta se eksplicitno ali vsaj implicitno ukvarjata s polpreteklo zgodovino. Potem je tu precej abstraktna in bleda Jovanovičeva drama o vprašanjih vojne Uganka Korajže. Po drugi strani mlajši avtorji skorajda ne pišejo dramatike.*

Kralj: Živadinov mi je enkrat v zasebnem pogovoru rekel, da je današnji čas tako spremenjen, da se mlajši nočejo več ukvarjati s pisanjem dram, ker tega enostavno ni več. Ker da "dramski teksti ne stanujejo več tukaj". Vendar mislim, da se takšno stanje lahko zelo hitro obrne. Morda v naslednjih petih letih. Če ne drugega, nas o tem prepričuje zgodovina drame. Vendar me ne razumite napačno – če bo namesto ikoničnega gledališča, kot mu pravim, ponovno zavlado verbalno, to ne pomeni, da se mi zdi eno ali drugo boljše ali bolj relevantno. Nasprotno. Vse skupaj gledam kot nekakšen nihaj, ki potuje v obe smeri. Zaradi spleta različnih okoliščin je šel nihaj v zadnjih letih zelo močno v smeri senzibilnosti ikoničnega gledališča, sedaj pa že počasi potuje drugam. Novi teksti vsekakor nastajajo, tudi med mlajšo generacijo. Jablanovec piše, Möderndorfer, Matjaž Zupančič ... Res pa je, da ne gre za velike tekste.

Literatura: *Mislite, da je doba, v kateri prevladuje podoba, predvsem filmska podoba, skrajšala življenje gledališču, mu zadala odločilni udarec, ali pa gledališče vsebuje varovalke, ki ga bodo nesle še naprej?*

Kralj: Film je gledališču nedvomno odvzel veliko, vendar, če gledam volutaristično, gledališče ne more izumreti, saj je, prvič, povsem avtonomna umetnost in drugič, vsebuje neskončne možnosti za adaptiranje, protejske spremembe in sposobnost transformiranja. Dejstvo pa je, da gledališče že od tridesetih let naprej jemlje prav iz filma.

Literatura: *Če se vrnemo še za hip nazaj k vprašanju o dejanski vlogi*

gledališča v nekem prostoru, je morda zanimivo, da je prav izhodiščni koncept Pekarne, ki ste jo ustanovili z Ivom Svetino, ter drugih alternativnih gledališč, ki so nastajala konec šestdesetih in v začetku sedemdesetih let, temeljil na prepričanju, da gledališče zmora aktivno posegati v družbeno klimo.

Kralj: To je bilo seveda politično prepričanje, umeščeno v natančno določen čas, čas hipijevstva. Šlo je za utopično idejo. Danes te vere ni več in mislim, da je prav, da je ni.

Literatura: Po drugi strani je bila tudi ta vaša vera po svoje paradoksalna, saj je znano, da ste Pekarno ustanovili z namenom, da bi lahko realizirali zamisel o gledališču kot terapevtski skupnosti, ki pa vendarle v ospredje postavlja proces dela in ne njegov rezultat. Gre seveda za prakso, ki se pojavlja tudi kasneje, pri nas zopet v osemdesetih. Najbrž pa njena ideja ne gre ravno skupaj z mislijo, da gledališče lahko ali celo mora posegati v neko družbeno dejanskost.

Kralj: Imate popolnoma prav, samo, da mi takrat to ni bilo čisto jasno. Ko mi je postalo, pa je šla Pekarna hitro h koncu. Pri terapevtskem načinu dela v gledališču namreč zelo hitro pričneš dihati le navznoter, skupina postane sama sebi namen in to, kar počneš, ima čedalje manj stika z zunanjim svetom. In potem izostane tudi učinek na publiko.

Ampak, če se vrnem na vaše vprašanje o vlogi gledališča in če pogledamo konkretno, potem ima, ali je vsaj imel, na primer Živadinov skupaj z NSK vlogo nekakšnega socialnega stimulatorja, animiral je kar velik krog levo usmerjenih intelektualcev, ki so se spopadali z relevantnimi in aktualnimi fenomeni in invencijami, ki jih je prinesel v gledališče oziroma NSK v kulturno sfero. Potem Pandur, ki mu je sicer mogoče marsikaj očitati, vendar je treba priznati, da vnaša v gledališče nekaj, kar poprečnemu gledalcu deluje kot novum. Hkrati s svojim gledališčem vrtil cel Maribor, mu daje nekakšno identiteto in mislim, da je to pozitivno.

Literatura: V vaši biografiji je mogoče najti zanimiv podatek, namreč, ko ste leta 1977 zaprli Pekarno, ste odšli za umetniškega vodjo v ljubljansko Dramo. Z današnjega stališča je to morda presenetljivo, saj nekako velja, da sta si bila v tistem času institucionalno in alternativno gledališče estetsko, pa tudi nazorsko med seboj izključujoča.

Kralj: S Svetino sva se najmanj dve ali tri leta pogovarjala, ali naj zapreva Pekarno ali ne. Zdelo se nama je, da je bistvena funkcija takšnega eksperimentalnega teatra izginila. Tako sva iskala način, kako naj ukineva Pekarno, da bo to čim manj boleče za druge ustvarjalce. Skratka, ko sva Pekarno res ukini, jaz nisem verjel več vanjo. Kar pa se tiče Drame kot

institucije, me je enostavno zanimalo, kako to deluje. Tja me je povabil Polde Bibič, ki me osebno sploh ni poznal. Potem sva zadevo zagovarjala na cekaju in seveda pri Vidmarju. Tako sem bil nekako pripuščen v Dramo.

Ves mandat so mi potem zelo gledali pod roke. Imeli smo t. i. programski svet, v katerem so sedeli najrazličnejši delegati iz vseh mogočih političnih organizacij. In ti so se, če ni šlo drugače, zatekali tudi k joku na sejah. Skratka, gledališče je bilo takrat politično zelo pomembno. To pa je bila tudi točka, ki me je takrat zanimala. Najprej sem se moral boriti z različnimi instancami, ko smo delali v Pekarni, tu je bilo pa natanko enako, le da so instance hodile k meni.

Literatura: Leta 1982 ste po štirih letih odšli iz Drame. Kaj je botrovalo temu odhodu, saj niste odšli v kakšno drugo gledališče, temveč ste se celo odločili, da stopite med svobodnjake?

Kralj: Boj s politiko mi je začel presedati. Doživel sem celo ovadbe na sodišču, kjer sva se morala z Borisom A. Novakom, ki je bil takrat hišni dramaturg, zagovarjati zaradi obtožbe nekega igralca, češ da z repertoarjem rušiva bratstvo in enotnost. Hodila sva na zaslišanja k preiskovalnemu sodniku, Borisov oče pa naju je učil, kako se morava obleči – namreč, nič drugače, kot ponavadi, saj naj bi neobičajno uglajeno ali slabo oblačenje govorilo o slabi vesti ipd.

Po drugi strani je bil to moj pragmatični račun, saj sem se moral preveč ukvarjati z vsem drugim, le z gledališčem kot umetnostjo ne. Namesto energije, ki bi jo vlagal v gledališko produkcijo, sem potreboval energijo za boj s petorazrednimi politikanti ... Pa še nekaj hujšega je bilo. Takrat sem spoznal, kaj pomeni oblast. V nekem smislu sem imel znotraj gledališča kot ustanove kljub vsemu absolutno moč odločanja: o tem, kdo bo kaj igral in kdo ne bo, kaj bomo igrali, kdo bo režiral ipd. Naenkrat mi je ta pozicija postala všeč. Bil sem natančno na mestu, ki sem ga kot alternativec rušil. Ko sem odhajal v Dramo, se mi je zdelo, da me zanima predvsem, kakšno je gledališče v takšni ustanovi, da me torej zanima gledališka umetnost sama po sebi. Potem sem ugotovil, kako zelo pomembna je pozicija oblasti pri vsem skupaj. Reči pa je treba, da danes to ni več tako. Današnji ravnatelj Drame je v popolnoma drugačnem položaju. Takrat so bile vse stvari speljane ali so delovale prek politike. Ko sem gotovil, da mi je lastna pozicija všeč, da mi je prijetno, sem se tega občutka ustrašil in se odločil, da grem.

Literatura: Se vam ne zdi, da je prav to nekakšen značilen moment vaše generacije?

Kralj: Absolutno. Spoznati oblast, jo preskusiti ... Na neki način je k temu nagovarjal prav Pirjevec, v smislu, ne se braniti pozicij, pojdite noter in od tam subvertirajte. Seveda ni tega govoril eksplicitno.

Literatura: *Potem mislite, da od znotraj ni mogoče subvertirati?*

Kralj: Jaz ne. Ko sem bil v Drami, sem se vse več ukvarjal le še z merjenjem moči. Mislim celo, da sem to počel zelo dobro, ampak to ni bila moja kariera. Postalo mi je nerodno pred samim sabo.

Literatura: *Kakšen je pravzaprav vaš odnos do razmerja med institucijo in vsakokratno alternativo, morda še posebej ob dejstvu, da zgodovina potrjuje, da se vsaka alternativa prej ali slej afirmira v "uradnih" institucijah.*

Kralj: To je res, institucija ima veliko moč prilaganja in sesanja. Dovolj je, da v osemdesetih pogledamo institucijo, v kateri je Živadinov postavil *Krst pod Triglavom*. Mislim, da gre za nekakšen zelo napet odnos.

Literatura: *Če primerjamo slovensko gledališko alternativo sedemdesetih in osemdesetih let, obe, kljub razlikam, družijo kritika institucij ter nekega tradicionalnega razumevanja gledališča. Poleg tega obe nosita s sabo tudi pomemben družbeno kritičen naboj, ki je v kombinaciji z drugimi družbenimi fenomeni pripomogel k politični demokratizaciji. Po drugi strani je današnje gledališče, ki se ima za alternativno oziroma se imenuje neodvisno ali neinstitucionalno, alternativno "le" po sili produkcijskih razmer. Zelo težko bi to produkcijo prepoznali kot družbenokritično ali alternativno v estetskem, konceptualnem smislu. Najbrž gre pri gledališki alternativni devetdesetih za popolnoma drugačno raven sporov, ne več idejno, konceptualno, estetsko ..., temveč za spor o sredstvih in infrastrukturi. Je pojem alternative v tej luči še upravičen ali pa ga bo treba napolniti z novo vsebino?*

Kralj: Mogoče imate le delno prav. Če pustimo ob strani Živadinova, ki je tu poseben fenomen, in pogledamo na primer Repnika, ki sicer nima večjega uspeha pri publiku, je pa kljub temu zanimiv, saj spodbuja k razmišljanju – kje obstaja prostor, v katerem bi lahko relevantno delal svoje projekte? Osnovni problem, da so tu institucije, ki nočejo jemati takšnih projektov, ostaja.

Literatura: *Mislim, da ne gre za to, da jih ne bi hotele. Ravnatelj gledališča, na primer Drame, ima pač svoj koncept, v katerem bi na primer Repnik deloval kot tujek. Zato se mi zdi, da problem ni v tem, da to ali ono gledališče ne bi hotelo sodelovati z nekaterimi ustvarjalci. Ponudba je danes pač zelo široka, takšni so tudi okusi in preference. Kljub vsemu mislim, da je današnja, sebe imenujoča neodvisna produkcija, v nekem smislu marginalna*

le zaradi zgrešene kulturne politike, ki pač ne dojame, da so produkcijski odnosi v nadvse razvejenem spektru tega, kar imenujemo sodobno gledališče, že davno presegli razmere, v katerih so nastali oziroma v katerih so še vedno prisiljeni delovati. Enostavneje rečeno, Repnik, ki smo ga tu vzeli kot primer, preprosto nima infrastrukture, v kateri bi lahko delal, in je zato po sili razmer prisiljen gostovati v Cankarjevem domu, ki pa je zopet svojevrstna institucija. Na primer Živadinov pa sploh lahko dela, kjerkoli želi.

Kralj: Morda imate prav. Morda je res, da je danes razlika med alternativci in institucijo samo v razmerah dela, ne pa v nekem temeljno drugačnem razumevanju gledališča. Zdajle sem razmišljal, da obstaja kar nekaj projektov, v katerih so skupaj sodelovali in eni in drugi. Na primer Jovanović je v *Kralja Leara* pripeljal Tanjo Zgonc in njen princip dela z butoh tehniko, ki bi v drugačnih pogojih lahko delovala kot alternativna predstava. Vendar se bojim, da v prihodnosti za te skupine ne bo nič boljše. Zelo mi je žal, da je z ministrstva za kulturo odšel Albert Kos, ki je imel v zvezi s to problematiko veliko idej, naredil celo nekaj projektov, vendar nobeden ni bil sprejet.

Literatura: Bili ste med ustanovitelji gledališča Glej. Celo ime ste si izmislili in ga pripeli k citatu iz Grotowskega – eksperimentalno. Danes je Glej po pomembnosti daleč od svojih zlatih časov v sedemdesetih in osemdesetih letih. V zadnjih letih celo striktno funkcionira s tremi režiserji – Pograjcem, Štruclo in Lovričem. Morda bi mu lahko celo očitali, da je postal komercialno gledališče. Vas veže kakšna posebna nostalgija na Glej?

Kralj: Samostojnega mesta Glej danes res nima več. Je res samo še nekakšen aneks k drugemu gledališkemu dogajanju. Očitno ni režiserjev, ki bi bili sposobni ustvariti neki močan trend, ki bi bil seveda zavezujoč, inventiven.

Ko sem se vrnil iz Združenih držav, seveda povsem indoktriniran, se mi je Glej kar naenkrat zazdel buržujski teater, in ker mi niso verjeli, sva z Ivom ustanovila Pekarno, ki je bila pravzaprav sekta Gleja. Dolgo časa smo se tako tudi konstituirali in sektašili med sabo. V nekem trenutku je bilo to celo plodno za oba teatra. Za današnji Glej pa moram reči, da me že nekaj časa ne zavezuje več. Socialni naboj je popolnoma umanjkal, ni več nobene kritike, niti znotrajmetnostne.

Literatura: Na fakulteti vodite seminar iz gledališke kritike, ki ste jo nekoč tudi sami pisali. Če jo skušamo tematizirati, potem imamo lahko opravka z vsaj tremi, morda navidezno zelo avtonomnimi segmenti posamezne predstave:

tu je analiza teksta, analiza koncepta režije, znotraj katerega je neki tekst postavljen, ter analiza igralcev. Po drugi strani se zdijo segmenti kritike neverbalnega gledališča bolj reducirani, tu je najbrž najpomembnejša analiza režijskega koncepta. Mislim pa, da je v slovenski gledališki kritiki teoretsko, pa tudi kvantitativno najšibkeje pokrito prav neverbalno gledališče in gledališče, ki je nekako na meji – če seveda povsem praktično pristajamo na delitev verbalno-neverbalno – ter igralec. Najmočnejše pa nesporno prav analiza teksta.

Kralj: Če pogledate na primer pisanje Vidmarja ali Kralja, boste videli, da namenita analizi teksta pet do šest strani, potem pa le nekaj kratkih opomb o režiserju v smislu, ali je primerno ali neprimerno prenesel tekst na oder. O igralcu pa skoraj ničesar.

Literatura: Ali je gledališkega kritika potem mogoče izučiti?

Kralj: Seminarja nisem pripravil z namenom, da bi vzgajal bodoče kritike. Želel pa sem usmeriti pozornost študentov na zgradbo tega žanra. V seminarju delamo na način regulacije kritik, postfestum, ko so že vse relevantne kritike o neki predstavi objavljene. Zanimivo je, kako težko včasih pridejo do obvladovanja osnovnih pravil žanra, zelo hitro jih nese nazaj v seminarsko formo, kako se skrivajo za gostobesednostjo, navajanjem pomena avtorja v zgodovini literature ipd. Tu jih potem lahko opozarjam, kam mora biti usmerjena njihova pozornost, da bodo lahko zadostili karakteristiki kritičnega žanra. In to seveda nikakor ni lahko. Mislim, da je kritika lahko priučljiva, in sicer v smislu, da si opozorjen, kako mora biti narejena. Mogoče jo je vaditi, se naučiti, kaj je bistveno, kateri so segmenti predstave, ki zahtevajo dovolj zbrane pozornosti ipd.

Literatura: Morda očitki, ki v zadnjem času letijo od ustvarjalcev na kritike, izvirajo tudi iz nekega temeljnega nesporazuma, in sicer, da v našem prostoru prevladuje predvsem kritika v dnevnem časopisju, ki je narejena v noči po predstavi, medtem ko je zelo malo daljših kritik. V zadnjem času skušajo nekakšno esejistično gledališko kritiko spodbujati mariborski Dialogi, Maska, edina revija za gledališče, pa izhaja preveč neredno, da bi lahko imela pravi učinek.

Kralj: Sam absolutno najbolj cenim žanr dnevne kritike. Ta zaradi svoje časovne narave zahteva zelo izostren napor, ki ga je mogoče ob branju čutiti. Vse, kar je narejeno kasneje, nima več pravega, skorajda čutnega odnosa do predstave. Samo dnevna kritika zmore prenesti neki občutek, da se je resnično zgodilo nekaj novega, in to komaj večer, dva pred objavo. Gre

za proces pisanja, ki najprej zahteva zelo koncentrirano pozornost, potem pa je treba zelo hitro dati od sebe svoje mnenje. To nikakor ni lahko.

Literatura: *Ko se je v osemdesetih pojavil močan trend vdora gibalnega, fizičnega in plesnega gledališča, so se s tem fenomenom spopadli in se še spopadajo predvsem mlajši kritiki. Starejša generacija pa je v večini ta preprih nekako obšla. Na splošno ostaja teoretsko preplet gibalnega, plesnega in verbalnega gledališča najmanj ovrednoten.*

Kralj: O tej vrsti gledališča je nedvomno najteže pisati. Skoraj nobene terminologije še ni, pojmovnega aparata, s katerim bi ga bilo mogoče elegantno zgrabiti. Za starejše kritike pa mislim, da tega fenomena enostavno niso videli kot relevantnega, da so ga opazovali bolj kot nekakšen nujen okras. Tudi če pogledamo nekatere kritike Pandurja, je tu ogromno neke impresionistične deskripcije, pesnjenja ob predstavi in podobno, kar bi moralo biti v kritiki sploh prepovedano, o Pandurjevih predstavah pa je bilo do sedaj napisanega bolj malo res relevantnega. Pravzaprav sploh še ni bil res ovrednoten.

Literatura: *Bi se strinjali, da je kakršnokoli inovatorstvo v gledališču teoretsko bistveno vznemirljivejše kot pa tisto, ki je, morda ne ravno konvencionalno, temveč nekako ustaljeno?*

Kralj: Dajmo stvar zgrabiti na drugem koncu. Kaj je razlika med verbalnim in neverbalnim gledališčem? Verbalno gledališče je vedno nosilo neka sporočila, neke nove komunikacijske, politične, ideološke, estetske vzorce. Tega danes ne pričakujemo več od teksta. Tradicija pa je v tem in sploh evropskem prostoru pravzaprav drugačna – dramski teksti nosijo neke subverzivne, nove komunikacije ali ideološke modele. Tega se danes v gledališču enostavno ne pričakuje več; ljudje ne hodijo več v gledališče, da bi bili deležni nekakšnega subverzivnega poduka.

Literatura: *Na nekaterih mestih ste spregovorili o razliki med gledališkim in književnim prevajanjem. Sami veljate za enega naših najbolj cenjenih prevajalcev za gledališče.*

Kralj: Francozi imajo poseben izraz, ki označuje gledališko prevajanje – adaptacija. Če je ta opravljena slabo, se zavrne kot slaba adaptacija in ne kot slab prevod. Poznajo pa tudi tandeme, v katerem so filologi, ki skrbijo za jezikovno korektnost, ter prevajalci, ki ustvajajo znotraj gledališča in tekste potem priredijo za odrsko življenje. Tu je bistvena razlika.

Pri nas je bržkone veliko režiserjev doživelo, da so igralci zavrnili neki prevod, ker se ga enostavno ni dalo govoriti na odru. Zato je to delo dobro

plačano in je od njega mogoče živeti, bolje kot od književnih prevodov. Včasih si pomagam tako, da skušam nagovoriti igral(ca)(ko), da mi prebira, kar prevedem. Tako da takoj vidim, ali besede lahko odrsko živijo ali ne. Druga stvar je seveda zastaranje prevodov za oder. Leta 1971 sem prevajal Bondov tekst *Save*, in sicer v takratnem ljubljanskem slengu. Zdaj sem dobil naročilo, da ga ponovno prevedem, in prav neverjetno je, kako se je jezik spremenil. Da bi testiral, ali sem na pravi poti, sem nekaj strani celo poslal v obtok prek elektronske pošte.

Literatura: Kaj trenutno berete?

Kralj: Derridaja v angleščini.

Literatura: In kdaj so vam šli v gledališču zadnjič mravljinca po telesu?

Kralj: Morda kakšen Živadinov, Marija Nablocka.

Literatura: Tako daleč je že od tega?

Kralj: ... ja, seveda. La Fura Dels Baus. Tam sem mogoče doživel realno grozo.

Ljubljana, april 1995

Diana Koloini, Ženja Leiler

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Tomo Virk

(Po)etika samote

(Idejni svet Hiengove novelistike)

Andrej Hieng (1925) je svoj obsežni literarni opus, ki zajema vrsto novel, romanov in dram, pričel s pisanjem novel.¹ Nase je opozoril že leta 1939, ko je v reviji "Slovenska mladina" prejel prvo nagrado za prozo.² Za prvo "resno" objavo, ki jo upošteva literarna zgodovina, veljajo *Študije o nenavadnih značajih* (*Mladinska revija* 1949-50). V petdesetih letih je nato svoja besedila objavljaval domala v vseh slovenskih revijah, izdal pa jih je tudi v knjižni obliki. Najprej so izšle *Novele* (skupaj z L. Kovačičem in F. Bohancem), 1954, katerim sta sledili dve samostojni novelistični zbirki: *Usodni rob* (1957) in *Planota* (1961). Kritični odmevi na Slovenskem so bili ugodni, v Srbiji, kjer je zelo kmalu izšel prevod izbranih novel, pa naravnost evforični. Slovenska literarna zgodovina šteje *Novele* za prelomen zbornik in ga postavlja ob bok *Pesmim štirih*; posebej v Hiengovih besedilih odkriva povsem nove slogovne in tematske pobude, ki niso le pomembno vplivale na razvoj slovenske proze, ampak delajo iz Hienga pisatelja, "ki se suvereno giblje v dosežkih evropske moderne proze". (Pogačnik 179) Toliko bolj nenavadno in presenetljivo je, da je Hieng po izidu *Planote* povsem prenehal pisati novele in se je posvetil izključno romanopisju ter dramatik. Razloge za to bi nemara lahko iskali v njegovem prepričanju, da nastopi – vsaj kar se tiče

¹ Esej je nastal kot spremna beseda k izboru Hiengovih novel, ki bo izšel letos pri Slovenski matici.

² V zvezi s to objavo nemara njegova izjava Francetu Piberniku, da ni od svojega štirinajstega leta naprej "nikdar pomislil, da bi v bistvenem bil kaj drugega" kot pisatelj. (Pibernik 63)

proze – tedaj, ko pisatelj doseže določeno zrelost, "čas romana", novele pa so primernejše za mlajše pisce kot nekakšen vadbeni poligon. Roman je namreč Hiengu "najbolj popolna oblika besednega ustvarjanja, saj so v njegovo strukturo vključene vse plasti od lirike in dramatike do pričevanja in meditacij". (Hofman 63) Drug razlog utegnemo najti v njegovi sodbi, da pravzaprav ni "romanopisca, ki bi za konec pisal dobro novelistiko, razen Flauberta. Flaubertove *Trois contes* so edinstven primer, da je nekdo dosegel tako mojstrstvo po tolikšnem romanopisnem delu." (Novak Kajzer 227)

Ne glede na to, kako si razlagamo gornje izjave, je novelistika, s katero se je Hieng vpisal v slovenski literarni prostor, bistveno zaznamovala njegovo pisanje v celoti. Ko je Jože Pogačnik analiziral roman *Gozd in pečina*, je ugotovil tole: "Ker je pisatelj v prvi vrsti novelist, mu je roman razpadel v nekaj fabulativnih sklopov, ki so sicer povezani z enotnostjo likov, po svoji strukturi pa so vendarle samo podaljšek novelistične pripovedne tehnike" (Pogačnik 182). Čeprav je ta sodba verjetno nekoliko prestroga, se vsaj delno ujema s tem, kar je dosti pozneje izjavil sam pisatelj: "Thomas Mann pripoveduje, kako so skoraj vsi njegovi romani nastali iz novelističnih osnov. In meni se, ne da bi hotel posnemati Thomasa Manna, dogaja isto." (Novak Kajzer 225-6)

Vendar se v tem zapisu ne bomo ubadali z vprašanjem, ali predstavlja Hiengovo romanopisje kontinuiteto z njegovo novelistiko ali vstop na bistveno novo ustvarjalno področje. Bolj kot to se namreč zdi vznemirljivo nekaj drugega: ko (skoraj) štiri desetletja po izidu prebiramo Hiengove novele, ne opazamo samo tega, da ohranjajo svojo tedanjo učinkovitost, ampak se celo zdi, da – ne le zaradi tedaj tako prebojnih, modernih pripovednih postopkov ter lepega jezika in metaforike, ampak tudi spričo psihološko motivirane fabule in še vedno (ali pa znova) aktualne tematike – ponovno povsem neposredno nagovarjajo tudi sodobnega bralca.

* * *

Grob, morda najbolj znana Hiengova novela, se pričinja takole:

"Nekega ranega jutra v marcu 1943 se je geometer Edo Slivnik, imenovan Bučko, prebudil pred cevmi treh samokresov."

Iz tega uvodnega stavka "bralec ne izve samo za sorazmerno natančen čas dogajanja, temveč tudi za ime, priimek, vzdevek in poklic pripovedovane osebe". (Dolgan 39) Poglejmo za primerjavo začetka novel dveh drugih

avtorjev, za katera bi lahko (razen vzdevka) pravzaprav ugotovili iste lastnosti. Prosper Mérimée pričinja novelo *Colomba* s stavkom:

"Prve dni meseca oktobra leta 1821 se je višji častnik angleške vojske, polkovnik Thomas Nevil, Irec po rodu, vračal s potovanja po Italiji in se s svojo hčerko ustavi v marseillskem hotelu Beauvau."

In *Smrt pri Mariji Snežni* Drago Jančarja uvajajo tele besede:

"V velikem in strašnem letu 1918 bi mladi zdravnik Aleksej Vasiljevič Turbin kmalu izgubil življenje samo zato, ker je pozabil sneti častniško kokardo s kučme."

Obeh primerov nismo izbrali povsem po naključju. Po eni strani se zdi, da Hiengova novelistika z nekaterimi posebnostmi spominja na Mériméeja, po drugi strani pa je najbrž tudi res, da je med tistimi sodobnimi avtorji na Slovenskem, ki bi jih lahko primerjali s Hiengom, na prvem mestu najbrž prav Drago Jančar.

Vzporejanje gornjih navedkov na videz potrjuje omenjene povezave. Vendar natančnejši premislek pokaže, da obstajajo med novelistiko gornjih treh piscev tudi bistvene razlike. Čeprav uvodni stavek pripoved locira v dokaj natančen zgodovinski čas (in posledično tudi geografski prostor), se novele – v skladu z različnimi usmeritvami oziroma poetikami, ki jim avtorji pripadajo – razvijajo različno. Pri Mériméeju gre za tisto faktografsko podlago, s katero se je v svoji pozni novelistiki bližal realizmu, ki pa jo razburljiva in eksotična fabula vedno (tudi pri *Colombi*) potiska nazaj proti romantiki. Povsem drugače je v Hiengovi noveli, kjer pripovedovalec že takoj z naslednjim stavkom ("Planil je naravnost iz sanje.") opozori na "dvoplastnost človekovega bivanja: na eni strani potekajo realni, zunanji dogodki, katerih zaporedje predstavlja zgodovino, na drugi strani, v človeku, pa subjektivni; njihov del so sanje". (Dolgan 39) S tem se Hieng bistveno odmakne od Mériméeja in je pravzaprav mnogo bliže svetu Jančarjeve proze. V Jančarjevi noveli gre namreč za trk osebne, individualnega sveta, z "objektivnim" svetom zgodovine, in v zvezi s tem za tematizacijo usode, ki seveda implicira dinamično dialektiko individuuma in zgodovine. Toda prav tu se oba pisca tudi že razlikujeta: če gre pri Hiengu v izhodišču res za dvoplastnost zunanjih, zgodovinskih dogodkov in notranje subjektivnosti, pa v nadaljevanju zunanji moment stopi v ozadje; v središču njegovega zanimanja je izključno individuum s svojo psiho in z nezavednimi vzgibi, ki ga določajo, zato namesto zgodovinske usode pri njem stoji v ospredju vpra-

šanje posameznikove duševnosti, ki jo v njegovih novelah bistveno generira problematika krivde in samote.

Takšno usmerjenost je pri Hiengu literarna zgodovina že zgodaj odkrila in tudi poznejše študije so ji lahko le pritrjevale. Motiv krivde, etična vprašanja, individualna odgovornost posameznika, psihologizem, vpeljava psihoanalize, tema samote: vse to so elementi, ki so raziskovalcem kazali na to, da je človek v Hiengovem opusu že tematsko zasnovan kot individuuum, ki je ločen od drugih. Slovenska literarna zgodovina je zato Hiengovo pisanje uvrščala v literaturo, ki je "oblikovala in izpovedovala nove težnje, ki so se tedaj, nekaj let po vojni, postopoma odvrnile od opazovanja kolektivnega, akcijskega, romantično herojskega močnega človeka, k intimnemu svetu male človekove usode, katere doživetje je zgolj stvar osebnega prepoznavanja resnice o svetu in ne sili navzven, v kolektiv, v družbo, temveč ostaja v risu ene same človeške celice in njene čustveno razvnete usode". (Glušič 133). Vendar v plejadi drugih piscev te dobe Hiengu pripade specifično mesto; če si ogledamo novele tedanjih avtorjev, ki so predstavljali to "novo težnjo", torej V. Kavčiča, B. Zupančiča, S. Rozmana ali F. Bohanca, namreč opazimo, da "mali človek" v njihovi novelistiki pravzaprav pomeni anonimneža, na neki način poprečneža, ki paradoksalno predstavlja *tip*. Hiengovi junaki gotovo niso (na ta način) tipski oziroma tipični: tematika njegovih novel je že na prvi pogled drugačna kot pri omenjenih piscih. Z besedami H. Glušič: je "izjemna in psihološko nenavadna". (Glušič 135) Hieng oblikuje svoje protagoniste v skladu s poetološkim prepričanjem, "da je ena čudežnih lastnosti človeka, ki je kakorkoli obdarjen, to, da vidi za realnim videzom stvari neko posebno, metafizično resnico, metafizično substanco". (Pibernik 72) Usode Hiengovih junakov zato nikakor niso usode "malih", vsakdanjih ljudi, ampak bizarne,¹ gotovo ne vsakdanje in poprečne usode. (To navsezadnje potrjuje tudi njegova prva resna objava, *Študije o nenavadnih značajih*, ki je sprožila

¹ Najbrž prav v zvezi s to bizarnostjo je bil večkrat govor o Hiengovi fantastiki. Vendar se zdi, da te sodbe ne vzdržijo povsem oziroma so premalo natančne. Pri Hiengu ni nadnaravnih pojavov (kot npr. pri Poeju). Izjema so sanje, kjer pa je to seveda "dovoljeno". Kljub bujni domišljiji o fantastiki torej ne more biti govor. Sam avtor pravi: "Ne verjamem v fantastiko tistega, čisto romantičnega tipa, fantastiko izven predmetnega sveta ... včasih naletimo v dnevnem življenju na pojave neverjetne fantastike. Svet je tako poln presenetljivih prikazni, posebnosti, da vsaj mene neprestano vznemirjajo ..." (Pibernik 72) Iz te osnove potem rastejo Hiengovi karakterji, ki so sicer lahko posebnosti, toda niso ne tipi (ker niso tipični) niti povsem fantastični liki (saj niso nemogoči).

burne polemike.) Ti junaki so drugačni, s to drugačnostjo pa že implicirajo tudi svojo nemara najprepoznavnejšo lastnost: *samota*.

Tovrstna Hiengova specifika je razvidna že v eni prvih novel, *Narcisovem očetu*. V ospredju besedila je mučna zgodba, ki po tej lastnosti morda spominja na nekatera mesta pri Dostojevskem (na primer epizoda s štabnim kapetanom v *Bratih Karamazovih*). Zelo površno gledano, se novela celo ne razlikuje bistveno od "literature malega človeka", ki kljub nekaterim polemikam v večini primerov niti ni bila v tako velikem nasprotju z uradno poetiko. Toda malo natančnejši pogled pokaže, da gre pri Hiengu za nekaj drugega. *Narcisov oče* je sicer res zgodba o zatiranju "bednih ljudi", vendar jih ne zatira razred zatiralcev, ampak lastni sloj istih "bednih ljudi". Hieng je tako že z eno najzgodnejših objav nakazal, da ga ne zanimajo družbena vprašanja na način na primer diktature proletariata itd., ampak v prvi vrsti medčloveški odnosi, primarno pogojeni z (a)logiko psihologije in ne z dialektiko proizvajalnih sredstev in proizvodnih odnosov. Odtod pri njem poudarjanje individualnosti, ki najde svoj najpregnantnejši izraz v tematizaciji *samote* kot skrajno radikalnem obratu od predhodnega (in sočasnega) kolektivismu,¹ samote, ki se obenem pojavi kot najbolj pereč eksistencialni problem.

* * *

Preden podrobneje analiziramo tematiko samote oziroma preden se lotimo tematološke analize in prek nje pretresa idejnega sveta Hiengovih novel, naj se na kratko dotaknemo vidika, ki v dozdajšnjih obravnavah ni bil resneje upoštevan. Hiengovo pisanje so ocenjevalci pogosto povezovali s fantastiko, ki nima z realnostjo nobene zveze. Sam avtor je neke omenil, da ne verjame "v fantastiko tistega, čisto romantičnega tipa, fantastiko izven predmetnega sveta". (Pibernik 72) Kljub temu pa je na primer zanikal, da bi "epik, razen tam, kjer se čisto deklarira, skozi junake govoril neke resnice iz lastne izkušnje". (Pibernik 86) Zanicanje pisanja iz lastne izkušnje se pravzaprav posredno ujema s tistimi sodbami o Hiengovih novelah, po katerih njihova estetska razsežnost zasenči vsebinsko in idejno plast njegovih novel.² Toda po drugi strani Hieng vendarle dopušča, da utegnejo njegova dela vsebovati tudi nekakšno "nezavedno filozofijo". (Pibernik 72)

¹ Bržkone pa tudi ni povsem brez povezave z meščansko provenienco tega pisanja.

² Prim. Kos 1958.

Natančnejši pregled Hiengovih novel razkrije vrsto drobnih motivov in podrobnosti, ki se ne zdijo zgolj plod trenutne piščeve domislice. Še več: dejstvo, da se nekatere teme in motivi – včasih v rahlih variantah – ponavljajo skoraj z vztrajnostjo simptomov, vzbuja dvojne domnev. Po eni strani potrjuje sodbe o psihoanalitični podloženosti Hiengovega pisanja in prav verjetno je, da vsaj nekatera teh ponavljanih kažejo na avtobiografske ali doživljajske osnove; njihovo prisotnost v literaturi bi morali raziskovati pravzaprav s psihoanalitskim pristopom. A po drugi strani pa izkazuje Hiengova novelistika nekatere tematske konstante, ki bržkone izključujejo tezo o njeni zgolj esteticističnosti – pa tudi prepričanje o odrezanosti te literature od avtorjevega osebnega doživljajskega sveta – in ki nedvomno izražajo njegovo "nezavedno filozofijo" oziroma ustvarjalno (avto)poetiko. Analiza teh konstant predstavlja v bistvu literarnoestetsko interpretacijo Hiengovega dela.

Če se najprej ustavimo pri prvem, bolj "simptomatskem" sklopu, lahko ugotovimo vrsto motivnih drobcev, ki morda kažejo na avtobiografsko ali vsaj realno faktografsko ozadje.¹ Denimo motiv tekmečevega prevzetja dekleta, iz tega izhajajoče sovraštvo in nato občutek krivde (*Glas srebrne ure*, *Sanja o razbitem avtobusu*). Še bolj v oči bijoča je tematika dveh bratov, ki ima že kar arhetipsko vrednost, saj v bistvu variira zgodbo o Kajnu in Abelu (en brat je naklonjen drugemu, ta pa mu je nevoščljiv in ga umori oziroma – pri Hiengu – mu želi smrt). V *Sanji o razbitem avtobusu* se junak spominja svoje nevoščljivosti do brata in želje po njegovi smrti: "Sovražil sem Petra ... Čemu toliko skrbe zanj? Umre naj. Kar umre naj. Čemu samo zanj vse? (...) Sovražil sem ga, ker je boljši od mene." Ta odnos je pravzaprav ponovitev odnosa med bratoma Ibrahimom in Osmanom v noveli *Onstran livade je roža*. Ibrahim pripoveduje o bratovi nezgodi: "Stal sem za tistimi vrati in si mislil: Naj umre. Naj umre. Naj umre ... Bil je močnejši od mene." V obeh primerih muči "kajnovskega" brata silen občutek

¹ Če se omejimo res na drobce: "srebrna ura", ki igra pomembno vlogo v *Glasi srebrne ure* in *Onstran livade je roža*; prizor mučenja živali (*Sodba na podstrešju*, *In vendar*), pretepaško razpoloženi Dare z bradavicami na rokah (*Narcisov oče*, *In vendar*), motiv velike, močne ženske (*Grob*, *Marisa*, *Mlin*), primerjane s *stebrom* (*Marisa*, *Grob*), pogosto umiranje protagonistov za rakom, pogosto soočenje z mrtveci v sanjah itd.

krivde, ki predstavlja močan motivacijski moment dogajanja.¹

Psihoanalitsko intonirani simptom, ki se največkrat ponovi, pa je podoba očeta. Veliki, nasilni oče, ki pretepa mamo (svojo ženo) ali pa se ga otrok (junak) vsaj s strahom spominja, se pojavlja skoraj v vseh Hiengovih novelah, bodisi da zavzema pomembno mesto ali le mimogrede.² Protagonistovo ravnanje v *Usodnem robu* motivira travma nasilnega očeta, ki je trpinčil in posiljeval svojo ženo, kar je vplivalo na protagonistov odnos do žensk. Incestuoznost očetove figure je nakazana v *Grobu* (kost za psihoanalitike bi morda tu predstavljal tudi nekrofilija) in *Marisi*: obe junakinji primerjata moška, s katerima bosta legli v posteljo, z osovraženima, močnima očetoma.

Tematika očeta, ki bi mogočo psihoanalitsko interpretacijo nedvomno usmerjala tudi na Ojdipov kompleks, se pri Hiengu pravzaprav pojavlja od prvih objav naprej, saj je lik nasilnega očeta prisoten že v *Narcisovem očetu* (očetova vloga je poudarjena v samem naslovu), prav psihoanalitsko motivacijo dogajanja pa predstavlja tudi v *Glasi srebrne ure*. Trnikov oče zverinsko pretepa ženo, zato otrok očeta sovraži. To sovraštvo se nato prenese na Lobnika, ki je v vsem očetovska figura (prevzame mu dekle, enako kot "ojdipovskemu" otroku oče prevzema mamo; je samozavesten, avtoritativen, močan) in zavzame simbolno mesto očeta, kar besedilo – hote ali "nehote" – celo eksplicira: "Po očetovi smrti se je pojavil Lobnik." Opraviti imamo torej z nenavadno varianto Ojdipovega kompleksa: Lobnik prevzame Trniku dekle, Trnik Lobnika izda in s tem ubije (in se nato, podobno kot Ojdip, zaradi svoje krivde sam kaznuje).

* * *

Kritika je večkrat govorila o psihološki in psihoanalitski podloženosti

¹ V noveli *Onstran livade je roža* je motiv še podkrepljen s tem, da se ponovi znotraj same novele, namreč pri glavnem junaku Sveti Jovanoviču, ki ima na begu tale kratki preblisk v zvezi z bratom: "Pahnil sem ga v ribnik, od koder se je prav težko izkopal."

² *Narcisov oče, Glas srebrne ure, Žena na zvezdi, Grob, Usodni rob, Marisa, Sodba na podstrešju* – tu umirajoči starec sicer ni pravi oče, vendar je nasilna očetovska figura in junak ga kliče "očka" – *Smrt in račka, Fragment o nepokojnih mrtvaki, Dvodelna podoba*. Zanimivo je, da se oče – večkrat povsem nemotivirano, torej res simptomatsko – pojavlja tudi v novelah, kjer ne igra te nasilniške vloge (*Samota, Sanja o razbitem avtobusu, In vendar*).

Hiengovih novel, vendar zlasti za psihoanalitsko ni ponudila povsem jasnih in konkretnih izhodišč. Z gornjimi "simptomatskimi" konstantami smo skušali podati vsaj zasilno podlago za tovrstne analize. Seveda pa so za razumevanje Hiengove literature mnogo pomembnejše tiste tematske stalnice, ki opredeljujejo njegovo *poetiko*. Največ pozornosti sta pri raziskovalcih (npr. B. Kitičić, D. Šega, J. Pogačnik) doslej vzbudili zlasti problematika *krivde*¹ in *samote*.²

Velika vloga samote v Hiengovi literaturi je opazna na prvi pogled. Dve noveli sta že v naslovu zaznamovani z njo: *Samota* in *Marisa*, ki nosi podnaslov – ta je bil naslov prve, revijalne objave – *Tri samote*. Pa tudi sicer podrobnejši pretres pokaže, da pravzaprav ni Hiengovega junaka, ki ne bi bil bistveno opredeljen s samoto.³ Narcis in mama sta v *Narcisovem očetu* zapuščena od moža oziroma očeta. Trnikovo samoto v *Glasu srebrne ure* lepo ponazarja stavek: "Morda ga je ganil občutek, da so nekje neki ljudje, pri katerih je varen, da je nekje nek kraj, kjer ni samote in strahu pred samoto ..." V *Onstran livade je roža* Sveta po odločilnem dogodku doživi "strah pred samoto, strah, kakršnega poznamo v sanjah". V *Sodbi na podstrešju* je "samote dovolj." Junaka *Mlina* moti, "da je noč tako temna in da sem tako strašno sam". V *Smrti in rački* je samota eksplicitna tema; podobno v *Fragmentu o nepokojnih mrtvaki*, kjer je eksplicirano tudi spoznanje, da vsakdo "umira sam". Ta misel je nato ponovljena v noveli, ki je podobno prežeta s samoto, *Zavetju pred smrtjo*: "Smrt je najbolj zasebna in najbolj osebna stvar na svetu," itd.

Strah pred samoto (ki ima včasih skoraj karkovski poteze) je gibalo mnogih Hiengovih novel. V *Grobu* se srečata vdova in Čonč, oba s svojo izkušnjo samote. Njuna samotnost ni le eksplicirana, ampak jo Hieng kot prefinjen stilist poudarja tudi drugače. Ko ženska pride k Čonču s svojo prošnjo, govori drug mimo drugega: "Tako sta se vračala vsak k svojemu predmetu, manj iz trme kakor iz resnične zavzetosti." Čeprav imata torej

¹ Božica Kitičić, avtorica doslej edine knjige o Hiengu, je problemu krivde posvetila nekaj deset strani.

² "Ta tema je v bistvu pesimistična in govori o nemoči človeka, da bi prebil gluhi zid samote in tujstva, ki ga ločuje od soljudi." (Šega 1150); Poglavitna tema Hiengovih novel je "nezmožnost človeka, da prebije zid samote in odtujenosti, ki se je dvignil med njim in življenjsko resničnostjo." (Pogačnik 178)

³ V veliki meri velja to tudi za njegovo romanopisje in dramatiko.

skupno temo pogovora (ženin mrtvi mož), ne moreta najti sozvočja, poti v "drugost" sogovornika. Ta vasezaprta, nemožnost dialoga, postaja pomembna poetološka konstanta Hiengove novelistike; po svojem bistvu izhaja iz globljega, "metafizičnega" dejstva, po katerem je človek kot eksistenca v svetu vedno sam. In prav ta položaj notranje motivira sklep novele. Oba protagonista sta samotneža, in združi ju hlad te samote, "strah pred samoto". Vdova je sicer sama že prej, vendar se samote dokončno zave šele ob tujosti¹ močevega trupla. Dokler je "živel" v njenem spominu, ni bila zares sama. Šele ko se sooči z razpadlim truplom (in s tem, kot bomo videli, s smrtjo, tudi z lastno, kot paradigmatiskim dejstvom samote), se končno sooči tudi s samoto.

Druga novela, motivirana iz podobnega izhodišča, je *Žena na zvezdi*. Tudi tu sta protagonista sama, zapuščena (od svojih partnerjev). Oba občutita strah pred ljudmi in svetom kot svojo samoto. "Bojim se samote," pravi protagonistka, in iz tega strahu nastane situacija, ki je pravzaprav paralelna tisti v *Grobu* in bi jo shematično lahko povzeli takole: v obeh novelah je sprva (odsotni oziroma mrtvi) mož ovira za spolno združitev, potem pa postane celo razlog zanjo. V obeh novelah očitno kompenzacijski spolni akt zraste iz obupa nad samoto. Obe protagonistki po spolnem aktu "pozabita" na ljubljenega moža.² In poanto obeh novel bi lahko – kljub nemara nekoliko morbidnem sklepu – razumeli skoraj optimistično:³ ljubezen nas rešuje osamljenosti (in groze pred smrtjo). Da je res tako, tudi eksplicitno potrjuje *Žena na zvezdi*, kjer je ljubezenski stik aludirani z besedami: "Dve srčni bitji z enim samim šumom, kar se rodi iz ljubezni ali iz velike groze."⁴ Podobno misel najdemo v noveli *Mlin*, kjer je ljubezen (tako kot v *Grobu*, *Ženi na zvezdi* in tudi *Marisi*!) oziroma potreba po njej povsem eksplicitno razkrita kot poskus, da bi presegli strah samote. "Zares

¹ Drago Šega v svojem eseju o Hiengovo prozi poveže tujskost in samoto.

² "Tisti trenutek je pozabila na onega... – Tvoj mož je šel mimo... je rekel. – Pusti to! Poljubi me! Tu me poljubi!", beremo v *Ženi na zvezdi*; "Pojdi, je rekla. – Zagrebi! Zagrebi truplo!", se končuje *Grob*; paralela je nakazana tudi slogovno!

³ Šega sicer za temo samote trdi, da je "v bistvu pesimistična ..." (Šega 1150), toda Hieng zavrača takšno razlago (prim. Pibernik 55).

⁴ Groze, ki je v bistvu groza smrti. Toda ta groza se – seveda zato, ker je umiranje oziroma smrt pač paradigmatško mesto samote – pri Hiengu vedno kaže kot groza pred samoto.

te ljubim," pravi pripovedovalec Marti, ta pa mu odvrne: "Ne. To je samo tvoj strah pred samoto."

* * *

Ljubezen je torej poskus preseči samoto. Toda vedno, kadar nastopa v tej "funkciji", kadar ni *ona sama*, "ljubezen za nič", kot bi rekel Pirjevec, imamo ob branju (*Marise, Groba, Žene na zvezdi*) občutek nezadostnosti, nemara rahle pervertiranosti, oziroma občutek, da je ta "rešitev" problema zgolj psihološki obrambni mehanizem. Sam spolni akt v teh primerih pravzaprav ne pomeni prave ljubezni kot "bitja-za-drugega", ampak kompenzациjo manka, ki ga predstavlja samota. To ne nazadnje kaže že sama "oblika" tega spolnega akta. V *Usodnem robu*, naslovni in uvodni noveli prve Hiengove samostojne zbirke, kjer nas že začetni stavek popelje v atmosfero samote ("Vso pot proti domu ga je udelevala osamljenost."), se prav tako v spolnem aktu združujeta dva, ki ju je skupaj privedla osamljenost. Narava te združitve je opisana takole: "Ljubila sta se brez besed, zagrizeno, mučno." Podobno zagrizeno in iz obupa, kot v *Grobu, Ženi na zvezdi* in *Marisi*.¹ Kot da bi globoko v notranjosti protagonistov tičala nezavedna vednost o tem, da z ljubljenjem presegajo samoto zgolj začasno. Onkraj spolnega akta jih znova čaka nič lastne samote.

Ljubezen ni edina možnost preseganja osamljenosti pri Hiengu. V noveli *Samota*, ki opisuje Marijo Gorenjak in "šest krogov njene samote", je izhodiščni položaj sicer podoben. Osamljena ni le glavna protagonistka, sama sta tudi njen fant Alvid in kmet, ki so mu sinovi umrli ali ga zapustili. Marijina nenavadna brezbriznost do Alvida in kmetova nemožnost, da bi sina prepričal o lastni resnici, jasno kažeta na nepremostljivo razpoko med ljudmi, ki pravzaprav opozarja na neke globlje, epohalneje procese v razvoju noveveškega subjekta. Po smrti Boga najvišje, absolutne resnice ni več. Ljudje smo prepuščeni le samim sebi in imamo, kot lahko preberemo v noveli, vsak "svojo resnico". Vidik relativizacije resnice je pri Hiengu zgolj sekundaren; primarno je pri njem dejstvo, da je ta resnica tako "svoja", da je ne moremo

¹ Uvod v ljubljenje tu nekoliko spominja na uvod v ljubljenje v filmu *Grk Zorba*; podobno kot prizor v *Mlinu*, kjer se vaščani zberejo pred cerkvijo (da bi kaznovali/fizgnali močno, osovraženo a od vseh moških poželeno žensko, ki pa si je za partnerja izbrala tujca), skoraj do potankosti ustreza podobni situaciji iz istega filma; njegovo vzdušje tudi sicer nekoliko spominja na nekatere Hiengove novele (in nemara celo na nekatere Mériméejeve).

preseči, transcendirati v drugo resnico oziroma v resnico drugega. Izhodiščni položaj *Samote* lepo kaže, da transcendiranje ni mogoče niti med dvema "bližnjima" človekoma, fantom in dekletom, očetom in sinom, če ju ne veže ljubezen (za katero pa vedno obstaja sum, da je zgolj kompenzacija). Toda če vsakega človeka zaznamuje "dotik samote", kot je zapisano na nekem mestu, pa novela *Samota* poleg psiholoških vidikov prikazuje tudi njeno zapleteno in paradokсно metafizično dialektiko. Alvid trpi predvsem zato, ker Marija, čeprav skrbi zanj, ne pokaže do njega nobenega sočutja. Marija ni zmožna sočutja, s tem pa tudi ne prave ljubezni, saj je sočutje nekakšna oblika ljubezni. Je sicer sama, vendar se te samote ne zaveda kot bremena, dokler pred koncem nenadoma tudi sama vendarle ne začne sočustvovati. Sočutje namreč pomeni vživetje v tegobe drugega, torej na neki način iz-stop iz sebe. Šele tedaj, ko se razbije monolitnost sebstva, ko jaz ni več totalen, se lahko pojavi občutek samote (heglovski rečeno: šele iz drugobiti sočutja). Ali kot beremo v *Samoti*: "Iz sočutja se je rodila boleost; preko tujega človeka je ugledala sebe." Paradoks samote, kot se nam kaže z Marijinim "spreobrnjenjem" v "avtentično" bivanje, je torej v tem: šele prek sočutja, prek izstopa iz sebe, šele tedaj, ko smo zmožni preseči svojo samoto, se te samote zavemo.¹ Ta prefinjena dialektika kaže, kako kompleksen je pravzaprav Hiengov umetniški svet: transcendiranje je razlog samote (ob tem se je šele zavemo), hkrati pa tudi dokaz, da je samoto vendarle mogoče preseči, transcendirati v drugega. V *Samoti* – ter v noveli *In vendar*, pravzaprav pa skoraj v vseh novelah *Planote* – je ta (ob ljubezni) edina možnost premostitve prepada samote med dvema človekoma sočutje.

* * *

Toda gornja problematika je pri Hiengu vpletena v še temeljnejše ravni, v tiste, zaradi katerih pravzaprav vsi raziskovalci v njegovem delu kot prevladujočo opažajo etično problematiko. To globljo vpletenost je B. Kitičič jedrnato izrazila takole: "Osamljenost je kazen za krivdo nasproti drugim ljudem." (Kitičič 42) Kompleksneje je to razmerje zajel D. Šega: "Ne ljubezen, ki je v bistvu samovoljna in vase zazrta, šele krivda in krivica sta tisti zavezujoči socialni akt, ki ukinja človekovo popolno osamljenost." (Šega 1160) Edini stik med ljudmi je po Šegovem mnenju torej krivda.

¹ V Hiengu je najbrž res nekaj eksistencializma Camusevega tipa; afiniteto do Camusa je tudi sam potrdil.

Problematika krivde se pri Hiengu organsko vpleta v problematiko samote. Vrsta njegovih novel potrjuje gornje navedbe. V *Sanji o razbitem avtobusu* je pripovedovalec soočen s storjenimi (preteklimi) krivicami (sanja o njih), svojo samoto pa občuti prav kot kazen zanje. Nekateri raziskovalci so bili mnenja, da Hieng ruši utečeno sosledje časa¹, vendar se prav v navedenem primeru izkaže pravzaprav nasprotno. Pripovedovalec se jasno zaveda, da storjene krivice (iz preteklosti) ni mogoče izbrisati (v sedanjosti); kontinuiteta časa je nezaobrnjiva, zato se kazni – samoti – ni mogoče izogniti. Temu obrazcu je prirejeno tudi eno temeljnih konstrukcijskih načel Hiengovega pisanja: krivica iz preteklosti vedno motivira junakovo samoto. Baronova samota v noveli *Mrak* je povsem jasno kazen za storjeno krivico. V *Marisi*, kjer je dialektika krivde in samote nemara najlepše vidna, trpita oba moška protagonista samoto kot posledico pretekle krivde, Marisa pa je (podobno vdovi iz *Groba*) osamljena pravzaprav po tuji krivdi. Kot smo videli, skušata Marisa in Štular samoto preseči z zagrizenim spolnim aktom, in sicer (tako kot na primer protagonista v *Grobu* in *Ženi na zvezdi*) v skladu s težnjo, da bi ji s telesnim stikom (vsaj začasno) ušla. Toda izkaže se, da "so stvari, ki vežejo. Mimo ljubezni." Obstaja torej nekaj, kar še močnejše veže kot ljubezen: namreč *krivda*. Oba moška sta v preteklosti storila neizbrisno krivico – celo istemu človeku! – in sta zato sobrata v krivdi; njuna krivda na samoto dokončno obsodi tudi Mariso. Štular je ne more prevzeti njenemu možu, saj bi s tem na neki način storil polincestno dejanje: prevzel bi jo "sobratu" v krivdi. Okoliščina, da so pravzaprav vsi ljudje sobratje ne le v samoti, ampak tudi v krivdi, je v noveli še poudarjena s tem, da imata oba moška na vesti isto žrtev.

Skoraj se zdi, kot da bi bila Hiengova tematizacija krivde in samote nekakšna parafraza biblijskega izгона iz raja. Tudi tam je bil izgon – in samota kot kazen zanj – posledica krivde, *izvirnega greha*. S tem se v idejnem svetu Hiengovih novel odpira nova dimenzija.

* * *

Dejstvo, da je osamljenost kazen za krivdo (do drugih ljudi) in da smo krivi (in sami) vsi, nas logično usmerja k problematiki *izvirnega greha*, zlasti

¹ Npr. Jože Pogačnik; zdi se, da je ta sodba pod vplivom Sartrove ocene Faulknerjeve literature. (Pogačnik je bil najbrž prvi, ki je Hienga – povsem korektno – vzporejal s Faulknerjem.)

kot se nam kaže v optiki eksistencialistične filozofije. Krivda je že *a priori* v naravi človeka (zaradi njegove svobode) in enako je zato v njegovi naravi tudi kazen, samota, kot njegovo prekletstvo, usoda.¹ (Čeprav nekako mimogrede, je to opazil tudi D. Šega, rekoč, da jemlje junak romana *Gozd in pečina* svoje tujstvo – tj. samoto – kot izvirni greh; Šega 1159.)

V noveli *Ožbolt čuva otroka* se pripovedovalec sprašuje, "kakšna krivda je vsajena v nas spričo slehernega človeka, ki nam kdaj pride na pot ...?" To vprašanje pravzaprav živo spominja na Dostojevskega in v svoji obliki precej določno napotuje na misel o izvirnem grehu. Tudi *Zavetje pred smrtjo* kaže, da smo krivi vsi in smo zato tudi vsi odgovorni. Odgovornost je človekovo prekletstvo, njegova usoda, ki mu jo nalaga krivda (izvirnega greha). Človek svobode, v svetu brez Boga, je prav zaradi svoje svobodnosti seveda odgovoren (narava ni, beremo pri Hiengu). Iz te odgovornosti se nato porajajo bivanjska stiska, teleološka negotovost, za eksistencializem značilna občutja tesnobe in – pri Hiengu poudarjeno – neznosna teža *samote*.

Zlasti *Fragment o nepokojnih mrtvaki* kaže, da krivda ne tiči nujno v storjeni krivici, ampak je na neki način "abstraktna", torej dejansko "krivda brez krivde", krivda izvirnega greha. Takšna je krivda živih pred mrtvimi, ki je v tej noveli v ospredju. Po drugi strani pa je tudi vsezajemajoča (velja za vse; v tem "egalitarizmu" je Hiengova "moralističnost"). Vendar se zdi, da te krivde, izvirnega greha, pri Hiengu ne smemo iskati v religiozni sferi. Pomeni sicer tisto usodo človeka, ki mu je po biblijski zgodbi namenjena ob izgonu iz raja – da je sam. Vendar ni locirana v človekovo religiozno zavest, temveč zgolj v nejasno območje nezavednega.² Zato ne preseneča, da imajo vse tri novele, pri katerih je tema izvirnega greha še posebej v ospredju (*Fragment o nepokojnih mrtvaki*, *Sodba na podstrešju*, *Sanja o razbitem avtobusu*), strukturo sanj oziroma so popis sanj.³

Izgon iz raja kot posledica izvirnega greha torej pri Hiengu ne pomeni v prvi vrsti, da je človek ostal brez Boga, ampak predvsem to, da je sam (tudi) v razmerju do sočloveka. Nemara najbolj jasno in eksplicitno je

¹ Hiengova samota je večkrat kafkavska in na podoben način evocira izvirni greh.

² Ko bi bili radikalni freudovci, bi seveda religiozno zavest reducirali oziroma povsem potlačili v sfero nezavednega; vendar nismo.

³ Odtod dejstvo, da Hieng s tem ob tej problematiki ne spominja le na Dostojevskega, ampak – če znova posežemo na področje filma – na *Sanje* Akira Kurosawe (spomnimo se npr. krivde japonskega kapetana oz. stotnika pred lastnimi mrtvimi vojaki, ker je sam ostal živ – in sam /s svojo krivdo/).

izvirni greh povezan s problematiko te samote v Hiengovi najdaljši noveli *Mlin*. Pripovedovalec v njej razmišlja takole: "Je kaj tujega zares globoko proniknilo v mojo zavest? Je kaj mojega prešlo na soseda? Kako brž sem bil porabil svojo ljubezen do obdajajočega me sveta ... Morda že v otroških letih. Bojim se površne ocene, stvar je namreč taka: kar pomnim, sem pošteno izpolnjeval dolžnosti do okolice, nemara celo preveč vestno, nobenega spora ni mogoče izslediti v mojih odnosih in poznanstvih; toda, če se ob tihi minuti poglobim v globlja področja zavesti, kličem zaman tega in onega soseda, s katerim me je vezal ta ali oni opravek, to ali ono čustvo, ta ali ona pokrajina, ta ali ona dolžnost, ta ali ona žena, ta ali ona navada. Navada, ta navada, ki sem jo ravnokar imenoval, je greh, z veliko besedo – izvirni greh. Samo navada je ..." Izvirni greh se torej v tem odlomku povsem eksplicitno pokaže kot tista lastnost, po kateri ljudje ne moremo preseči, transcendirati razdalje, ki nas loči med seboj. Junak se spominja, kako je v ječi "ležal med znojnimi telesi", vendar je bil "sam in izgubljen". Njegovo razmišljanje se sklene s trpkim, a jasnim spoznanjem: "Celo v ječi nisem našel mostu do drugih."¹ Kazen, ki jo mora človek prenašati zaradi izvirnega greha, ki mu je pravzaprav usojen, je očitno res *samota*.

* * *

Kakorkoli pristopamo k tematiki Hiengovih novel, vedno znova trčimo na problematiko *samote*. Ta je prisotna od prvih novel dalje; prav tu je obenem idejno že zasnovana z vso kompleksnostjo, ki je morda sprva še implicitna, a se v poznejših besedilih vedno bolj eksplicira. V svojih različnih vidikih se pojavlja v nekaterih odlomkih, ki so na videz nemara manj pomembni ali celo odvečni, a se po natančnejšem branju izkaže, da pravzaprav bistveno osvetljujejo idejni svet Hiengove novelistike. Zlasti velja to seveda za tiste momente, ki se ponavljajo in s tem nakazujejo na globljo poetološko oziroma idejno usidranost.

Takšna je na prvi pogled obrobna podrobnost v noveli *Narcisov oče*: obožujoč in povsem nerealen odnos Narcisa in njegove matere do očeta in moža. Ta odnos oziroma njegova struktura se nato ponovi v noveli *Samota* v (skoraj bi lahko rekli: vloženi) zgodbi o umirajočem starcu in njegovih dveh hčerah. Starec leži na smrti postelji in zanj lepo skrbi hči, katere pa

¹ Metafora mostu je seveda tradicionalni simbol za preseganje, transcendiranje, podobno kot npr. (Jakobova) lestev.

ne mara, ker je preveč "stvarna", "življenjska", resnicoljubna (čeprav – paradokсно – ravno zato, ker je takšna, tako lepo skrbi zanj); raje ima drugo, prostitutko, ki zanj sicer prav nič ne naredi, vendar v njem podpihuje iluzijo, fantazmo o njem samem ("spominja" se ga na primer kot izjemnega cirkuškega artista, o katerem še vedno vsi govore, in kot "poveljnika polka", čeprav je bil v resnici konjski mešetar in "slab jahač v slabih cirkusih"). V *Narcisovem očetu* sta Narcis in mama tista, ki – v nasprotju z očitno resnico – vzdržujeta iluzijo o očetu oziroma možu. Napak bi bilo misliti – in to velja za oba primera – da počneta to zgolj na zunaj, pred drugimi ljudmi; na neki način paradokсно, vendarle psihološko dosledno skušata prikriti resnico tudi sama pred seboj. V obeh novelah ima omenjena poteza pravzaprav enako poanto. Ta ni v tem, da naj bi bil svet zgolj iluzija, fantazma (v tak skrajni nihilizem Hieng najbrž ne zapade). Narobe. Realnost je še kako kruto realna in resnična. In prav ta "krutost" sproži v človeku psihološke mehanizme¹, ki pa imajo povsem filozofsko-metafizične konsekvence. Očitno je, da – če ne prej, v skrajni stiski ali ob smrtni uri – potrebujemo to iluzijo, da sploh lahko preživimo oziroma v miru umremo. Ali še točneje: da preženemo *samoto*. (Umirajoči starec je sam, ker je s svojo smrtjo vsak sam; Narcis in mama sta sama, ker sta zapuščena od očeta oziroma moža.) Da je poanta res ta, nam potrjuje že prej omenjeno Marijino "spreobrnjenje" na podlagi sočutja. Marija je enaka kot "skrbeča" sestra, Magda: Alvidu ne da vsaj lažnega občutka predanosti, ljubezni, bližine, sočutja. Prostitutka – druga sestra – je njeno pravo nasprotje. Čeprav zlagana, čeprav hodi svoja pota, je zaradi laskavih – in povsem vseeno je, če tudi zlaganih – besed umirajočemu očetu ljubša od hčere, ki sicer skrbi zanj, a ne more (noče) pristati na lažnivi privid. V starčevi "nepravičnosti" se skriva globlja resnica in "pravičnost"; ne mara hčere, ki vztraja v resnici samote (resnica je namreč prav ta, da smo sami); v trenutku groze nič mu je pomembnejša iluzija, ki prežene občutek samote. Marija to spozna ravno ob uzrtju svoje podobnosti z Magdo, ki jo spominja na njeno lastno ravnanje z Alvidom.

Ob *Samoto* in *Narcisovega očeta* je treba v zvezi z gornjo problematiko postaviti vsaj še *Zavetje pred smrtjo*. Tudi tu imamo opraviti z umirajočim starcem, ki – pred obličjem smrti – sam vzdržuje iluzijo. Ta primer je toliko bolj v oči bijoč, saj starec ne laže v svojo "korist", ampak v "škodo"

¹ Psihološki moment je močno poudarjen; na primer reakcija sicer milega Narcisa, ko gre za očeta.

(laže si, da ga vara žena). Zakaj tako, pojasni protagonistka: "Rajši ima nesrečo kot nič." Nič smrti, dokončne samote, osamljenosti, je grozljiv. Zato je – v trenutkih take samote, ob soočenju s smrtjo – boljša še tako slaba iluzija kot nič resničnosti, ki je dokončen, neizbežen. Podobno kot v *Samoti* je tudi tu razvidno tole: človek umira sam, tega nič samote in smrti ne prenese, zato si pomaga s slepili. Tudi v noveli *Zavetje pred smrtjo* pa se mehanizem privida kot "zavetja pred smrtjo" podvoji. Izkaže se namreč, da tudi ženska protagonistka uporablja (podobno "negativno") iluzijo, da bi si prikrila grozo, nič sinove smrti. Ta iluzija kot varovalka pred ničem smrti (bodisi lastne, sinove ali – v tem primeru – hčerine) je nemara najbolj strahotno in v neposredni obliki ubesedena v noveli *Ožbolt čuva otroka*, v kateri mati ne more sprejeti resnice hčerine smrti in raje verjame v slepilo, ki njo samo privede v smrt. Nelogična logika takega dejanja (tako iluzija kot ljubezen – oboje beg pred samoto – se ne menita za logiko) vendarle ni tako nerazumljiva: ni strašna smrt, strašen je njen nič, njena "samota". Slepilo zakrije to strašno, nič smrti.

Zdi se, da se s tem končno pokaže dovolj razvidna nit, ki utegne povezovati problematiko samote, krivde, izvirnega greha in nujnosti iluzije v Hiengovih novelah. Videli smo že, kako strah pred samoto implicira strah pred smrtjo kot najbolj paradigmatsko samoto. Pripovedovalec v *Mlinu* to tudi eksplicitno nakaže: "Če rečem 'sam', mislim: najbolj v kleščah misli na smrt, najbolj zbežan, najbolj odprt." Občutek samote je v najglobljem bistvu refleks strahu pred smrtjo; obenem smo skušali tudi pokazati, da je samota kazen za krivdo, ki se izkaže za izvirni greh. Izvirni greh pa je pravzaprav obsodba človeka na smrt; izgon Adama in Eve iz raja kot posledica izvirnega greha je namreč v prvi vrsti pomenil njuno smrtnost. Samota – smrt – je človekova usoda. Slepilo – bodisi kot iluzija ali minljivi, prehodni ljubezenski akt – je poskus, da bi si prikrili grozo neizbežnega. Protagonistka *Zavetja pred smrtjo* ne more pristati na sinovo smrt, ker jo ta seveda opozarja na lastno smrt. Lastna smrt pa jo – in s tem se Hiengovo pisanje iz avtopoetskih koordinat vklaplja v širša, duhovnozgodovinsko določena obzorja – pretresa pravzaprav zaradi smrti transcendence, ki pomeni, da za človeka onkraj smrti ni "nič". Njeno spraševanje: "Kaj je resnica? ... Kaj sploh še drži? ... Kaj je trdno? ...", je odsev teh dejstev. V kontekstu tedanjega slovenskega literarnega dogajanja sta ta relativizacija resnice in ontološki dvom verjetno tudi reakcija na tedaj prevladujočo normativno poetiko, ki je bila sredi petdesetih let predvsem pod vplivom eksistencializma. Hiengova novelistika počne to – kot nekje omenja tudi sam – sicer mimo tega vpliva, zagotovo pa v sorodnem duhovnem obzorju.

Vsak pomemben literarni opus zaznamuje dinamika enotnosti in raznolikosti. Tako je tudi s Hiengovo prozo. Če je mogoče na eni strani v njej zaslediti monoliten idejni svet in vrsto ustaljenih, specifičnih avtopoetskih naratoloških lastnosti, ki so odsev jasne in zrele ustvarjalne vizije, pa na drugi strani ne manjka tudi potez, ki kažejo na barvitost umetniške imaginacije in se ne izražajo le v motivni in tematski raznolikosti, ampak tudi v razgibani zunanje in notranje formalni podobi novel. Te nikakor niso pisane po enovitem estetskem vzorcu, ampak predstavljajo pisano paleto besedil: od kafkovskih, sanjsko-fantazijskih, poejevskih, novoromantičnih, cankarjanskih do domala naturalistične oziroma skoraj veristične črtice. Tej raznolikosti ustreza tudi množica možnih vplivov, ki jih omenja bodisi avtor sam ali njegovi razlagalci: Flaubert, Mérimée, Mann, Proust, Joyce, Faulkner, morda tudi Dostojevski¹, Cankar itd. Zlasti nekatere novosti, ki jih je s svojo novelistiko Hieng v zgodnjih petdesetih letih uvajal v slovensko literaturo in brez katerih si po besedah enega od ocenjevalcev njegovega dela "ne moremo misliti nadaljnega razvoja slovenske prozne stvaritvenosti", (Trekman 1067) so mu prinesle sloves pisatelja, "ki se suvereno giblje v dosežkih evropske moderne proze (in ki) je znal prisiliti slovenski slovstveni izraz, da je sprejel stilne in kompozicijske standarde, s katerimi se opredmeti psihofizična razsežnost sodobnega človeka". (Pogačnik 179)

Seveda pa je Hieng mimo teh vplivov izoblikoval svojo lastno poetiko in slog, ki "je med najboljšimi v sodobnem pripovedništvu". (Kos 1992; 389) Odlikuje ga mojstrska gradnja fabule, občutek za ritem, rahlo zabrisana, a vendar dosledno izvedena motivacija dogajanja, kratki stavki s preciznim izrazom, bogata in nenavadna metaforika, zanimanje za psihološke in nezavedne motive. Prav Hiengov interes za človekovo psiho in velika vloga sanj v njegovem delu sta najbrž botrovala uvajanju modernističnih pripovednih postopkov od notranjega monologa do toka zavesti. V

¹ Ob že navedenih primerih bi lahko dodali še prizor iz *Mlina*. V finalu se dogodi nekaj prav nenavadnega. Mlinar Marti prizna greh, da je zakrivil smrt njenih staršev. Marta je ves čas obsedena z iskanjem krivca in z maščevanjem, tako da je pričakovati, da se bo maščevala. Ona pa "je napravila nekaj čudnega, nekaj strašnega ... Dvignila je roko in mlinarja pogladila po obrazu ... - Ubogi ... je zašepetala. - Ubogi moj ..." Ta prizor vsekakor spominja na Dostojevskega (spomnimo se npr. podobnega dogodka med Zosimo in Dimitrijem).

naratološkem pogledu sledi gradnja fabule večinoma ustaljenem obrazcu: izhodišče novele je zgodba v sedanjosti, ki jo tangira, motivira in usmerja pretekli dogodek (največkrat krivda), v noveli opisan neposredno ali kako drugače (v dialogu, ki ga obnavlja, notranjem monologu ali s pripovedovalčevo intervencijo).

Samota ni le tematsko zaznamovala Hiengovega opusa; tudi za njegovo literarno pot je pravzaprav značilno samohodstvo, ki je literarne zgodovinarje večkrat spravljalo v zadrego. Prvo jasno in do danes najvplivnejšo sodbo je leta 1958 zapisal Janko Kos, ki je umestil Hiengovo novelistiko v območje nove romantike. Tezo o novoromantičnosti so nato sprejeli tudi drugi avtorji, vendar z vidno zadrego, kako to osnovo uskladiti z nekaterimi ekspresionističnimi, eksistencialističnimi, modernističnimi potezami njegovega opusa. V najnovejši izdaji Kosovega *Pregleda slovenskega slovstva* je zabeleženo, da je Hieng izšel "iz novoromantične tradicije z rahlimi ekspresionističnimi sledovi". (Kos 1992; 389)

Vse te oznake Hiengovim umetniškim besedilom seveda ničesar ne morejo dodati ali odvzeti. Pač pa nas zgoraj omenjena zadrega, ki je srbski ocenjevalci vsaj pred tremi desetletji po vsem sodeč niso občutili, opozarja, da je treba Hiengovo novelistiko tudi kritiško ponovno premisliti. Nagrada *Kresnik* za roman *Čudežni Feliks* morda že napoveduje ponovno aktualizacijo Hiengove proze, tako novejše kot tiste izpred treh desetletij.¹ V času po modernističnih in metafizijskih eksperimentih, ko je bralski okus znova naklonjen trdni fabuli, nadihu skrivnostnosti ter izpostavljanju eksistencialnih tesnob in travm v negotovem, dezorientiranem, breztalnem svetu osamljenega posameznika, se zato za aktualnost Hiengovih novel najbrž ni treba bati.

¹ Še več: v "aktualnem družbenem trenutku", v katerem je znova čutiti – celo pri umetnikih in intelektualcih – beg v nekakšen kolektivizem, utegne Hiengova *poetika samote* učinkovati celo izzivalno.

CITIRANA LITERATURA:

- Dolgan, Marjan: *Pripovedovalec in pripoved*. Založba Obzorja, Maribor 1979.
- Glušič, Helga: *Spremna beseda*. V *Beg*. Mladinska knjiga, Ljubljana 1972.
(Kondor 127)
- Hofman, Branko: *Pogovori s slovenskimi pisatelji*. Cankarjeva založba, Ljubljana 1978.
- Kitičič, Božica: *Literarna ustvarjalnost Andreja Hienga*. Slovenska matica, Ljubljana 1980.
- Kos, Janko: *Pisateljstvo Andreja Hienga*. Nova obzorja 1958.
- Kos, Janko: *Pregled slovenskega slovstva*. DZS, Ljubljana 1992.
- Novak Kajzer, Marjeta: *Kako pišejo*. Mihelač, Ljubljana 1993.
- Pibernik, France: *Cas romana*. Cankarjeva založba, Ljubljana 1983.
- Pogačnik, Jože: *Zgodovina slovenskega slovstva VIII*. Založba Obzorja, Maribor 1972.
- Šega, Drago: *Tujstvo Andreja Hienga*. Problemi 1967.
- Trekman, Borut: *Mnogoplastnost Hiengove proze*. Sodobnost 1976.

ZADNJA IZMENA

Viktor Paskov

Velik posel



Ko je poklical milijonar Koleff, sem bil v depresiji. Moj roman o Nemčiji se je vlekel kot čreva. Prav res mu je slabo kazalo. Saj ne da bi me to kaj presenetilo, misli na nesmrtnost me sploh niso obsedale, a vseeno ...

Marie, noseča do ušes, me je razumevajoče gledala in vsako jutro na mojo mizo postavila steklenico piva. Ni pomagalo. Pulil sem si lase, mečkal kupe papirja, ustvarjal vzdušje, primerno geniju – Marie ni nič pretentalo. Dobro pozna skrivnostno slovansko dušo. Doktorirala je iz vsega slovanskega. K vragu, brala je Dostojevskega.

V odgovor na mojo depresijo je Marie sedla k računalniku in čez čas je iz njenega koticčka pričelo prihajati tik-tik-tik ... tik-tik-tik ... šest ur, sedem ur! To me je spravljalo v blaznost! – in potem je znenada poklical milijonar Koleff.

Kadar na eni strani žice sedi nekdo, ki mu reči ne grejo najbolje, na drugi pa tip, ki je vreden sto milijonov – kdo ve, koliko pospravi milijonar? – to ni pogovor enakih. "Seveda," sem rekel. "Ja, ja!" In še: "V čast mi je, gospod!" in tako sem šel na metro od Boissyja do Les Invalides in se tresel od klavstrofobije. Kaj za vraga hoče Koleff z mano?

Marie mi je na listek napisala postaje, napisala, kako naj grem z vražjega metroja, kako po stopnicah na desno, proti ulici, ki je ne poznam, kako potem čez Aleksandrov most, in ko vidim zlato kupolo Les Invalides, naj pomislim na Napoleona; spet na desno, in tam je ulica, v kateri Koleff vzdržuje svoje mogotstvo.

Ko sem se ustavil pred rožnato zgradbo, je sončni žarek predril oblak, se potegnil prek Les Invalides in padel na zapleteni sistem zvoncev, spet nekakšen računalnik; stal sem tam in bebavo strmel, jaz, ki ne znam niti žarnice zamenjati.

Mariejina navodila sem vrgel proč in vzel Koleffova. "Pritisni trojko in nato iks," sem bil napisal. "Potem vneseš kodo 249. Malo počakaj in povej aparatu svoje ime. Izgovori razločno. Vrata se bodo odprla. Vratarka je Španka. Daj ji dokumente. Vtipkala bo kodo in odprla notranja vrata. Pojdi na levo, tam je moje dvigalo. Vtipkaj kodo. Pojdi v dvigalo, pritisni na gumb. Narahlo; na fotosenzor je. Peto nadstropje. Čisto preprosto."

V stekleni celici je s steklenim smehljajem sedela pomilovanja vredna Španka. *Buenas dias, señora*, sem rekel. Zahrbtno me je pogledala. Nekaj je pritisnila in predme je skočil kovinski pladenj. Nanj sem vrgel svojo izkaznico društva pisateljev. Tam je v angleščini pisalo, da sem včlanjen. Obračala jo je, gledala fotografijo, s pogledom je polzela po mojih kavbojkah in jopiču in privihala dlakavo zgornjo ustnico.

Po vseh teh španskih manevrih je vtipkala kodo. Vstopil sem. Zavil na levo. Zagledal sem dvigalo in vtipkal kodo. Doslej vse po načrtu.

Sem že pred Koleffovim stanovanjem.

Pritisnil sem na gumb. Eksplozija glasbe. Nekdo je programiral zvonec, naj igra Peto. Ko je usoda na Koleffova vrata trkala dobrih pet minut, so se odprla.

Koleff jih je imel kakih sedemdeset. Bil je eden tistih vitalnih sedemdesetletnikov, ki se zdijo, kot da so se s sedemdesetimi rodili in da vse življenje potujejo nazaj k štiridesetim. Na nosu je imel modra očala po zadnji modi. Njegova široka, ohlapna srajca je v elegantnih gubah padala prek hlač bež barve. "*Appelle-moi!*" je pisalo na srajčnem žepu. Ročna vezenina. Na nogah je imel športne copate za kakih petsto frankov. Tenke brčice so se vihale prek modrikaste gornje ustnice. Zguban, močan vrat je bil barve strešne opeke. Bil je majhen, a zdelo se je, da je velik. Ne vem kako.

"Živjo, gospod Paskov!" je rekel. Njegov glas – hripav, vendar grlen, kot da bi grgral risalne žebličke. "Veseli me, da se vidiva. Znete angleško?"

Zamrmral sem, da veseli tudi mene, vendar govorim bolje nemško in seveda bolgarsko.

"Dobro," je rekel. "V redu. *Ich habe in Deutschland studiert.*"

Interkom je zabrnal. Dvignil je slušalko. Vratarka, s svojo špansko obsedenostjo.

Koleff mi je pokazal, naj grem za njim. Napotila sta se po širokem hodniku. Strmel sem v marmornate kipe in v tapiserije na zidovih. Starogrški mitološki motivi.

"Moje bivališče je malce zanemarjeno, gospod Paskov," je zašepetal. "V Parizu sem samec. V Parizu mora biti vsak moški samec. V Madridu pa kajpak ne. Zaradi vere. Ste verni? Imam stanovanje v Madridu, v katerem ... kakorkoli že, na Havajih v moji haciendi sedi prijateljica in skrbi, da je prijetna. V New Yorku pa se po mojem domu preganjajo huligani. Tam sem lani pustil sina, ki - saj veste, kako je - hašiš, ženske, škandali ... mladost!"

Po krajšem tavanju sva prišla v dnevno sobo. V njej bi lahko igrali bostonski filharmoniki. Veličastna akustika. Počasi sva jo prečkala. Stopala so se nama pogrezala v tepih, ki je bil tako gosto tkan, da nama je upočasnjeval korak. Šla sva ven na balkon.

"Poglejte, Paskov ... Ali ni to obsceno lep prizor?"

Pa je bil res obsceno lep.

S prostornega balkona se je videl negovan park spodaj. Nasproti naju - zlata kupola Les Invalides, zadaj - Le Grand Palais, Petit Palais, most, Sena, avtomobili in ljudje, ki so hiteli po širokem bulevarju, in nad nama modro nebo. Pogled, vreden milijone.

Zazehala sva. Šla sva nazaj v dnevno sobo. In pogledala sva si v oči. Spustil sem pogled. Šel je do knjižnih polic, izvlekel debelo knjigo in mi jo podal. Rabelais. Vezen v usnje in zlato. Redka antikviteta. Koleff je jemal knjigo za knjigo, jim brisal platnice, si jih podržal pred brado in tiho predel. Ronsard, Corneille, Voltaire ... same prve izdaje.

"Sediva, Paskov!"

Usedel sem se na nekaj mehkega. Noge so mi poletele kvišku. Obsceno sedenje. Opravičil sem se. Na stenah so bile slike. Slika ob sliki. Prepoznal sem Vasarellija, Picassa, tam je bil majhen Paschen, saj ne vem veliko, a prepoznal sem velikega Grossa! - po kolažu in akademskem slogu, in še posebej zato, ker sem se prav s tem Reinerjem Grossom napil v Berlinu, v Kreuzbergu, in njegova žena je hotela tiskati mojo knjigo v New Yorku, hotela je tiskati vse, kar sem napisal. Vendar ni. No, kakorkoli že, z Grossom sem bil zelo zadovoljen.

Na elegantni čajni mizici z baročnimi nogami je bil niz steklenic. Viski, vermut, džin, pastis, grappa, Pernod, vodka, tekila, beli rum, rdeči rum, Armagnac, celo bolgarsko slivovo žganje. Mehko so se lesketale. Konstelacija obžalovanja.

"Pijete čaj, gospod?" je vprašal. "Lahko vam ponudim španski čaj iz

jagodnih listov."

Po vsem naporu ne bi imel nič proti viskiju, a rekel sem: "Ja, zelo rad imam čaj. In najraje zeliščnega."

Šla sva v kuhinjo. Vesoljska postaja. Usedla sva se na visoke stolčke. Nekakšen računalnik nama je kuhal čaj.

"Saj bi vam ponudil sladkor, gospod Paskov, a ne dene dobro. Pa tudi sol ne. Ali kaj berete poljudnoznanstvene časopise? Ne? Škoda. Vzemite tole ..." V skodelico mi je spustil miniaturno sladilo. Sssss ... je zasikalo in izginilo v čaju.

"Gospod!" je živahno vzkliknil, ko sva šla v dnevno sobo. "Nadarjen mlad človek ste. Imam informacije. Povedali so mi za vašo knjigo. Čestitam."

Hitro sem izvlekel knjigo – dvojezično bolgarsko in francosko izdajo, z dvojezičnim posvetilom, in mu jo ponudil. Vzel jo je in jo položil na čajno mizico k pijačam. Saj nisem pričakoval, da jo bo dal k Rabelaisu, a vseeno...

"Še pred kratkim sem financiral neko knjigo, Paskov. *Trenutki bolgarske zgodovine*. Ste že slišali? Dobro. Napisal jo je neki moj znanec, Bolgar, hm, zdaj Francoz. Ste tudi vi postali Francoz? Še ne? Postanite, Paskov, postanite. Jaz sem Američan, a čutim, da sem Španec ... ja. Vsa ta potovanja, Berlin, Rio, hoteli in pogajanja, da sploh ne govorim o profitih – me razumete? – velik posel, Paskov. Za to gre, ne zame. Človek ne sme pozabiti, da je Bolgar – razen če je Kitajec, ha ha."

"Ha ha ..."

"Prišel je čas, da Bolgari dobijo to knjigo. Ne poznajo zgodovine, Paskov. Komunisti so jo ponaredili in ljudje so postali bebavi kot osli. Vi niste komunist?"

"Monarhist ..."

"Oh ... kako na to gleda vaša Francozinja? Pravzaprav me ne briga. In tudi vas ne bi smelo. Komunisti, rojalisti, levi in desni, gor in dol – vsi so gnoj."

"Me ne briga!" sem se lagal.

"No, tako je: založba ..." – imenoval je veliko založbo v Sofiji – "... je z mano navezala stike. Hočejo tiskati mojo knjigo. Obdržal bom vse pravice. Koliko bodo po vašem mnenju lahko plačali? Povejte mi po pravici, gospod."

Ta založnik mi je pred letom dni za knjigo plačal tri tisoč levov. S tem denarjem sem živel mesec ali dva. In kar dobro. A jaz sem jaz in ta tu je Koleff.

"Koliko izvodov?"

"Dvesto tisoč."

"Moje je bilo dvajset tisoč. To bo uspešnica."

Slišal sem, da so v zlati dobi totalitarizma nekateri pisatelji dobili sto tisoč, kar je pomenilo ogromno za naš posel.

"No," sem rekel, "morda dvesto ali tristo tisoč?"

Koleff se je naslonil in se tiho zasmeljal.

"Paskov, kaj pa govorite! Dvesto tisoč? Tristo tisoč? Milijon, Paskov! Milijon!"

Naj gre k vragu. Leto 1990. Domovina se je v ekonomski krizi zvijala kot epileptik. Različne svetovne organizacije so uvajale humanitarno pomoč, ta tip pa hoče milijon.

"Zdi se mi," sem previdno odvrnil, "da to presega zmožnosti bolgarskih založnikov."

"Bodo že našli denar, Paskov, ga bodo že našli. Naj si ga sposodijo od svojih babic!"

"Kaj pa vam bo ta milijon?" je planilo iz mene. "To so levi - ne franki!"

Snel je svoja modra očala. Z njimi se je podrgnil po obrazu.

"Povedal vam bom, Paskov. Čeprav vas nič ne briga. Sredi Sofije bom kupil stanovanje. Opremil ga bom. Računalniki. Ustanovil bom firmo. Posel bo tekel. Velik posel. Naredil bom tudi sklad. Imenovan po meni. Sposobni mladi Bolgari bodo z njegovo pomočjo študirali agronomijo. Kultivirali bodo našo izkoriščano bolgarsko prst, ki so jo uničili komunisti. Domoljub sem, Paskov! Iztrgal bom ta milijon komunistom iz krempljev!"

Nič ne bi imel proti, da Koleff iztrga milijon komunistom iz krempljev, če ne bi komunisti predtem tega milijona ukradli iz strganega žepa tistega osla, ljudstva. In ga naložili v švicarske banke. Tudi oni so bili v velikem poslu! Začaran krog.

"Kaj po vašem mnenju ljudje zdaj potrebujejo?"

"Denar," sem rekel, ne da bi premišljal.

"Denar, denar," se je razjezil. "Takšen ste kot vsi! Vsi samo sanjate o denarju! Se kaj sprašujete, kako nastane ta denar? Nič! Ljudje, Paskov, najbolj potrebujejo moralen zgled. Ti ljudje so obupani. Potrebujejo vzor."

Les Invalides so bili okopani v modrini. Po stenah so se igrale skrivnostne sence. Barvni odtenci so odsevali vsepovsod, kakor v akvariju. Njegov glas je bil grgrav.

"Nekoč, gospod, pred petinštiridesetimi leti, še preden ste se rodili, sem

začel iz nič ..." je šepetal v poltemi. "Taval sem iz ene dežele v drugo – kaj mislite, Paskov? Nazadnje sem pristal v Ameriki. Ste bili v Ameriki?"

Ne, nisem bil v Ameriki. Dvanajst let sem živel v Vzhodni Nemčiji – kaj vi veste, Koleff? – tako daleč od Amerike kot kravje vime od Mlečne poti. Vedel sem, kaj prihaja. Bil sem pripravljen na vzpenjajočega se mladega Bolgara, ki je premagal vse in postal večji od Empire State Buildinga. Vem, kako nastajajo milijonarji, Koleff! Krajšo verzijo, prosim!

Ni mogel postreči s krajšo verzijo. Ni *hotel* krajše verzije. Misli so mu preskakovale od politike h gradbeništvu (bil je gradbinec), h Kralju, od Kralja k Hamburgu in hamburškim cipam, od hamburških cip k cipam St Denisa, potem pa spet h komunistom, krajšemu obisku Bolgarije pred tridesetimi leti, pogrebu svojega očeta in nato – *bum!* – Kanarski otoki! New York! Senatorji, predsedniki! Žena Nemka, ki jo je naredil za gospo, a ta psica ga je pustila (pazite se žensk, Paskov!), temne tožbe proti močnim vladam za težke milijone ... Jezus! Kar vrtelo se mi je.

"Moje življenje, Paskov," je zaključil. "To je moje življenje. Vzgojen primer za brezciljne ljudi. Povejte mi, kot pisec, kaj se zdaj najbolj prodaja?"

"Kriminalke. Stephen King. Trilerji, erotika za silo, morda disidentska literatura z Vzhoda? – a kmalu bo inflacija." V meni je vrelo, plaval sem v svojih vodah. "Beckett je drag, a nihče ga ne bere, Američani pišejo na tone robe, a se ponavljajo."

"Počakajte, počakajte." Pričelo ga je dolgočasiti. Trkal je s prsti ob čajno mizico in zehal. "Neumnost, neumnost ... melodrame, disidenti, Stephen King. *Biografije*, Paskov! *Biografije* se berejo, veste?"

Vedel sem.

"Zanimalo bi me – kaj ste si najbolj zapomnili od vsega, kar sem vam povedal?"

"Pogreb."

"Pogreb, v redu. Zakaj ne bi o tem napisali nekaj strani? A saj si sploh niste nič beležili, Paskov! Ali ne znate stenografirati? Kaj? Imate popoln spomin? Bova videla, bova videla. Še bova govorila. Posel, Paskov. *Velik posel*."

S postaje podzemne na Grand Palaisu sem poklical Marie. V tonu, ki ni dopuščal ugovora, sem ji naročil, naj gre takoj k Arabcem in kupi steklenico – saj ve česa, pa še lešnike naj kupi, seveda! Kdo pije viski brez lešnikov? – ne, ni se mi zmešalo. Norci ne dobijo posla! Ko sem potoval v

Boissy, sem opravil s pogrebom.

"*Velik posel!*" sem povedal zbegani Marie. Vzel sem steklenico in lešnike in se zaklenil v sobo.

Do treh zjutraj sem napisal osem strani sproščene dialoga à la Raymond Chandler, dodal malo proustovske žalobnosti, nekaj packarij v slogu Bukowski, domoljubne izbruhe sem prevzel od Hugoja, in vse to stlačil v usta pogrebcu Koleffu. Moja depresija je izginila. "Rio!" mi je odmevalo v glavi. "Havaji! Milijon! Hej, Paskov! Ali znaš napisati biografijo ali ne?"

Koleff je poklical naslednje jutro ob desetih.

"Veš kaj, Paskov? – Nocoj bom dobil goste. Na obisk prihajajo neki Bolgari iz protikomunistične opozicije. Saj jih poznaš. In oni tebe. Povabil sem jih na večerjo. Potrebujem nasvet. Vprašaj svojo francosko ženo, kaj naj naredim. Samec sem."

"Zakaj jih ne peljete v restavracijo?"

"*Merde!* Ali veš, koliko stane večerja v pariški restavraciji?"

Merde – vedel sem! Od časa do časa sva z Marie živela na veliki nogi; in potem me je stisnilo pri srcu. Ne zaradi hrane, zaradi cen. No, k vragu! Bolj kot pisatelj sem znan kot gurmanski kuhar in dogovorila sva se, da bom prišel k njemu in skuhal večerjo. Predtem pa bom šel še v supermarket in nakupil živila, da ne bova zapravljala časa. Milijonar Koleff je vztrajal pri fižolu. Po vseh zrezkih, slanikih, kaviarju, pečenih klobasah med New Yorkom in severnim tečajem si je zdaj zaželel fižol, kot mu ga je pripravljala mama.

"Kaj pa pogreb? Kaj misliš na pogreb, Paskov?"

"Je že gotov," sem odvrnil v zmagoslavnem tonu mladostnega Američana.

"Vau! Ti pa se ne obiraš! Prav nestrpno ga pričakujem," je rekel Koleff.

Šel sem v supermarket. Kupil sem fižol, čebulo, korenje, paradižnik, papriko. Pri Kitajcih sem kupil žajbel, koper in feferone – vse, kar je potrebno, da bo fižolova juha prav taka kot mamina.

Koleff se je nemočno motal po kuhinji. O kuhi ni imel pojma, ne kako, ne kdaj, ne kaj. Veliko časa je že minilo, kar se je zadnjič lotil kuharskih skrivnosti, vseh strojev in pripomočkov, a ni bilo kuhinje na svetu, ki bi toliko težav naredila *meni*.

Bral je o pogrebu in si točil jagodnega čaja, modra očala pa so mu počivala dvignjena na čelo. Sekljal sem čebulo, korenje in papriko na

drobne kosce. Bil je vznemirjen, kot da bi res preživel moje nebrzdane fantazije. In tudi jaz sem bil vznemirjen. Književnost je književnost, a tudi fižolova juha ni šala. Še posebno ne, če naj bi bila prav taka kot mamina.

"Dobro, Paskov! *Sehr gut*," je rekel milijonar in dvignil pogled. "Všeč mi je, še posebno zdaj, ko vrabčki pobirajo žito iz groba in ga v kljunčkih nosijo v nebo. Samo – oče je umrl pri petinšestdesetih, ne osemindesetih, in Nemka je bila Klara, ne Gretchen."

Vzel sem pisalo in vnesel popravke. Ko je fižol pričel vreti, sem zgrabil lonc in zlil vodo v lijak.

"Kaj počneš?" Bil je vznemirjen.

Razložil sem mu, da prvo fižolovo vodo odlijemo, kajti spodbuja prdenje. Zato ji rečejo 'prdulja'. Sproža pline.

"OK, Paskov, OK!" Občudujoče me je gledal. "Kako to veš?" Milijonar se mi je nastavljal na pot, momljal, brundal, mi laskal, žvižgal med zobmi in mi oviral delo. Sovražim ljudi, ki se motovilijo okrog mene, ko kuham. Tako mi je prišlo prav, ko je pričel zvoniti telefon. Klicali so iz Frisca. Kasneje iz New Yorka, Sofije in od bogve kod še; in kasneje je sam poklical svojo punčico na posestvo na Havajih, prišel nazaj in začel znova brati o pogrebu. Kar naprej me je spraševal, kdaj bo fižol kuhan. Bil je strašno lačen. Jaz pa sem hotel pivo. V njegovem hladilniku sem videl tuborga, a kako naj mu povem, da potrebujem pijačo? – jetra namreč spremenijo pivo v sladkor in sladkor človeku škodi. In ko sem se spomnil na španski čaj, sem se odločil, da bom šel rajši dol v bistro in spil pivo na skrivaj. Pričelo me je jeziti. K vragu z njim, povedal mu bom, da grem na pivo.

"V redu, Paskov," je privolil Koleff. "Medtem pa bom jaz narezal kisle kumarice."

"Kakšne kumarice?"

"Kumarice. Za juho."

"Koleff!" Bil sem besen. "Kakšne kisle kumarice neki! Spodaj prodajajo svežo čebulo, redkvice, solato! Ali nočeš, da bi bilo tako, kot je kuhala mama?"

"Paskov, takšen si kot vsi Bolgari!" je rekel ostro. "No, reciva, da greva kupit solato, redkve in čebulo. A potem bova videla še pomaranče, melone in kivi in kupila še to. In zakaj se ne bi po velikem nakupu še usedla v bistroju in spila pivo? Ves ta čas pa bodo kumarice v hladilniku čakale, da jih kdo poje. Tako se ne dela posla, Paskov – kar pozabi na pivo."

"A tako?" sem vprašal zbadljivo. "Ampak kumarice bova potrebovala za aperitiv."

"Kakšen aperitiv?"

"Pastis. Morda Pernod. V vsak kozarec daš špansko olivo in jo preliješ s francoskim aperitivom. Na kumarice natrosiš kitajski koper, a še prej jih preliješ z grškim olivnim oljem."

"Neumnost! Saj imam bolgarsko grozdno žganje."

"Gospod – prirejate sprejem! Opozicija je žvečila fižol in kumarice petinštirideset let! Potrebuje moralen zgled – pojdiva in kupiva nekaj solate, prav?"

"Kar se tiče moralnega zgleda – " je zajemal fižol iz posode in zadovoljno predel, " – krasen fižol, Paskov, odličen ... kakor tvoj pogreb ... ja! Prepusti moralen zgled meni. Polno moralnih zgledov imam. Ne misli na opozicijo. Še tega fižola ne zasluži. Misli na najino knjigo!"

"Kakšno knjigo?"

"Knjigo o mojem življenju. Uspešnico! Poglej, Paskov ..." Milijonar Koleff se je udobno namestil na barski stolček in me pogledal. "Sem boš prišel vsak dan in kahal. In med kuho ti bom pripovedoval zgodbe. Potem boš šel domov in se usedel pred pisalni stroj. Prepričal si me, Paskov. S tvojo tehniko in mojimi izkušnjami ... ne bo težav z založnikom. Morda imaš težave z idejami. Ideje, Paskov, so drage. Lahko uporabiš moje ideje," – na široko je razširil roke – "ustvariš uspešnico. Prodala jo bova temu tvojemu založniku za milijon dolarjev in niti centa manj. To je velik posel! Knjiga bo imela naslov *Grmenje v Rocky Mountains*."

"Zakaj *Grmenje v Rocky Mountains*?" sem vprašal, povsem zbezan.

"Zakaj pa ne? Bi sklenila pogodbo? Zdaj?"

Po stopnicah sem brzel hitreje od dvigala. Pozabil sem, da so vrata priklopljena na računalnik. Pričel sem udarjati po gumbu. Španska vratarka za mojim hrbtom se je naslajala. Obrnil sem se k njej in položil roke na njeno stekleno celico. "Odprite!"

"Trenutek! Ste vi gospod ... Gospod Paskov?"

"Ne!" sem zavpil. "Le kako vam pride kaj takega na misel? Sem Don Miguel de Cervantes, José Ortega-y-Gasset, Miguel de Unamuno! Odprite!"

Postaval sem na Aleksandrovem mostu, pljuval v Seno, gledal, kako krilati pozlačeni konji v komunističnem slogu brzijo v bleščečo prihodnost. Spodaj so mimo vozile majhne ladjice, okopane v barvasti luči in polne brezbriznih turistov. Krasno. Žarometi so sekali nebo ... glasba, smeh, hrup, moški, ženske ... Parižani so se obnašali kot metulji. Odločil sem se, da bom

svojega sina imenoval Aleksander, po tem mostu.

Želel sem mu, da bi bil tak veseljak kot ta most in ne tepec kot njegov oče. Ko bo zrasel, mu bom povedal, kako sem milijonarju kuhal fižol. Moralni vzor. Ne, nisem bil narejen za velik posel. Nisem bil, nisem bil! Počasi sem prečkal most in šel mimo Grand Palaisa, Petit Palaisa, kjer je bila Picassova razstava in kup Američanov z vso njihovo ... ah, kako mi je šlo na živce vse ameriško.

Želel sem si, da bi Koleffova zgodovina nudila snov vsaj za kratko zgodbo, vendar je ni. Kup pisateljev je opisoval takšne Koleffe, od renesanse do današnjih dni, do prav tega večera – zakaj bi še pridružil takšni množici?

"Ah, Rio," sem grenko pomišljal v podzemni za Boissy. "Havaji? Hacienda?"

Vsega sem krivil svojo pisateljsko blokado, ki je nastala iz povezave s tem bedastim milijonom, ki je bil povezan z mojim življenjem svobodnega umetnika v Parizu, kar je spet pogojevalo mojo pisateljsko blokado, oh, dovolj!

Ni bilo gneče. Skušal sem zaspati, a kako bi človek lahko spal s tako jezo v želodcu? Eliotov verz o metroju mi je preletel misli – kako se vse pogrezne v temo – Eliot je imel prav.

In tisto Paskov, Paskov! Bil sem jezen. Kaj ni mogel toliko premakniti jezika, da bi izgovoril pravilno, Paskov? Zakaj mu tega nisem rekel? Ker nimam hrbtenice. Umetnost zahteva močno osebnost, značaj, žrtvovanje.

"Žrtev Ceaucescuja! Žrtev Ceaucescuja! Dame in gospodje, usmilite se žrtve Ceaucescuja!"

Bil sem razjarjen!

Mislite si, kar vam drago, metro sovražim. Le tisti, ki vstopajo v podzemlje, da bi svoj kruh prislužili dostojanstveno, z recitiranjem pesmi, petjem ob kitari ali brez nje, čaranjem – le tisti ga naredijo znosnega.

Ob padcu komunizma se je metro napolnil z žrtvami Ceaucescuja. Žrtve Ceaucescuja niso znale peti, ne recitirati poezije, ne vleči golobov iz rokavov. Preoblačile so se v filmske Drakule, nosile so cape in si narisale podočnjake. Pod roko so nosile apatične in anemične otroke, ki so od časa do časa zajokali, ker so jih skrivaj uščipnile žrtve Ceaucescuja, virtuozni pomanjkanja, lavreati obupa.

Žrtve Ceaucescuja so hlipale s fanatično profesionalnostjo.

Morilci stila, plenilci tradicije, uničevalci mojih sanj.

Iz metroja so izgnali goslače, ki so igrali Brahmsa. Pregeljali so starčke z lajnami. Odpodili potepuhe z zelenimi zalizci. Izrinili indijske jogije, črne

Bantujce, ki se niso nikdar tako cemerili, zombije, akrobate, žonglerje, požiralce ognja. V metro so prihiteli z zublji svoje revolucionarne nekompetence in ustvarili vzdušje groze, živčnosti, škripanja z zobmi, apokalipse – pekel!

Oh, vi, žrtve Ceaucescuja!

Ta je bil mojih let. Okoli štirideset. Zgrbljen, oblečen v vrečo. Pod vrečo pižama z odtrganimi hlačnicami. Skozi odprtine so gledale suhe kosmate noge, prelite s kečapom. Brez dvoma ga je Ceaucescu rezal z žago.

A jaz sem trinajst let delal v nemški operi, tri leta pa v bolgarski kinematografiji. Tako da kečap poznam do obisti.

"Žrtev Ceaucescuja, gospod!" Porinil mi je svojo umazano dlan pod nos.

Vstal sem.

Premeril sem ga od glave do peta z morilskim pogledom (tako bi moral gledati Koleffa). Kruto, posmehljivo sem se nasmehnil (tako bi se moral nasmehnuti Koleffu) in sočutno rekel:

"Žrtev Todorja Živkova!"

Tišina.

Ljudje so naju gledali. Nagibala sva se drug proti drugemu, ne da bi se dotaknila. Metro se je majal, zdaj v tem predoru, zdaj v drugem.

Njegov obraz je bil osupel od presenečenja. Olesenel je. Nato se je nekako razširil in se iztegnil naprej. Strmel je vame. Njegov pogled je postal moten, kot da bi gledal redko kitajsko vazo, ali magnolijo, ali ne vem kaj. V kotiček očesa se mu je naselila solza. Debelila se je in potem se je odtrgala in mu zdrsnila po licu in naredila brazdo skozi žrtvino ličilo. Globoko je dihal.

"Brat," je rekla žrtev v čisti bolgarščini. "Brat!" Razširil je roke, me zagrabil in me pričel poljubljati, kot da bi bila res brata. Ljubezen je puhtela od njega, takšna ljubezen, ki mi je ni izkazal še nihče ... pravzaprav nisem prav zelo ljubljiv. A ta tukaj ... pustil sem, da me je stiskal. Tako veliko je bilo moje presenečenje ...

Vlak se je ustavil. Pričel me je vleči za rokav. Sledil sem mu. Moja volja je bila omrtvičena.

"Kako da znate bolgarsko – ali niste Romun?"

"Bolgar sem," je rekel. Rumena luč je preigravala različne barve na njegovem obrazu. Docela groteskno in hkrati kakor v kaki pravljici Charlesa Perota. "Bolgar sem, veš!" S pestjo je zamahnil proti odhajajočemu vlaku. "Kako dolgo si že tu?" me je vprašal.

"Dva tedna," sem lagal. Ne vem, zakaj.

"Novinec ... Ne bi smel nositi te obleke. Ali nimaš nič boljšega?" Pričel me je gledati podobno kot španska vratarka.

"Kaj je narobe z obleko?"

"Kar sije, tako je nova. Ne boš zaslužil prebitega franka. Malo jo moraš strgati, pomečkati, zamazati, da boš videti bolj človeški. Zelen si še." Vlekel me je k baru.

"Moja duša je polna! Žrtev Todorja Živkova – ste slišali?" je vpil na tiste, ki so brzeli v metro, in ponosno kazal name. Še bolj so hiteli.

Prvi dve pivi sva zvrnila na dušek. Častil je. Imel je dober dan: sto frankov.

"Tukaj v metroju nas je kakih deset Bolgarov," je brbljal. "Kirčo, Vančo Kjorata, Grafčeto, vsi iz Ceaucescujeve ekipe. Daj mi cigareto. Ali vidiš? Spet si se izdal, kadiš Marlboro. Imeti moraš Gitanes, brez filtra. Če kadiš Marlboro, to pomeni, da imaš denar. Še franka ne boš dobil. *Imaš denar?*"

"Nimam." Že drugič sem se zlagal. Ne vem, zakaj. Morda me je sto frankov žgalo v žepu.

"Kako bi ga imel, če pa kadiš Marlboro!" je logično sklepal. "Kje spiš?"

Že tretjič sem lagal. Ne vem, zakaj. Povedal sem mu zgodbo – ali nisem pravi za pripovedovanje zgodb? – kako spim v kleti nekega znanca, nečaka mojega svaka, pisatelja. Poročen je z neko Francozinjo, doktorico ... no, doktorico pač. In ta moj znanec pisatelj se je lotil velikega posla: piše biografijo nekega milijonarja in milijonar ga bo peljal na Havaje, v Rio, New York, da bo natančneje ujel vzdušje njegovega življenja. Zasul ga bo z denarjem. Jaz pa spim v njegovi kleti – kjer so podgane.

"In temu praviš posel?" je rekel Mirčo (tako mu je bilo ime) in našobil ustnice. "Ti si tepec. Ta milijonar – če je res milijonar – bi si lahko kupil ameriškega pisatelja, francoskega pisatelja, angleškega pisatelja. To je prvič, da slišim, da kdo kupuje bolgarskega pisatelja. Malo ga bo gledal, ga malo poslušal, potem pa ga bo tako brcnil v rit, da bo tvoj pisatelj pristal pred Narodno skupščino v Sofiji. Kaj veš o pisateljih?"

"Nič," sem priznal. "Ta pisatelj je edini, ki ga poznam. Pevec sem. Pel sem v operi." (Napol laž – pel sem v nekaj operah, ne pa v sofijski operi, kar je njej v slabo.)

"Nekaj ti bom povedal. V redu fant si. Domoljub. Prvič vidim takega domoljuba, žrtev Todorja Živkova. Vendar si tepec. Zato ti plačujem pijačo. Jaz, bratec, poznam bolgarskega pisatelja. V Sofiji sem bil taksist. Veliko bolgarskih pisateljev je bruhalo v mojem taksiju. Bolgarski pisatelj je

potreboval le nekaj žretja in pitja, pa kako priložnost da pove, kako super je v komunizmu. No, zdaj pa ni več super – prav bedno je. Tak je bil njihov posel. In tvoj kolega je peder. Kako mu je ime?"

"Victor Paskov," sem plaho odvrnil. Od laganja mi je bilo že slabo.

"Kdo? Ta?" Mirčo je bil jezen. "Veš, kolikokrat sem ga peljal iz Društva pisateljev Todorju Živkovu na dom?"

Onemel sem.

"Kako?"

"No, poglej, poglej. Praviš, da se je poročil s Francozinjo? Gotovo je kakšna grdoba ..."

"Ne, ni ..."

"Je, je grda." Bil je prepričan. "Poslušaj, verjemi mi. Bil je leva roka Todorja Živkova. Plačali so mu mastne denarje, da je pisal *njegovo* biografijo. In ti mu praviš pisatelj? Ta plešasti debeluh ... pigmejec, zguba, bedak! ... plačanec, kifeljce, kurba! ... blaznež, sifilitik, kleptomani!"

Nekaj časa sva preklinjala Victorja Paskova in medtem sva se bolj in bolj spoprijateljila. Veliko piva sva popila. Rekel sem mu, da je ta moj pisatelj morda kapitalna svinja, vendar je odličen kuhar. Vsi so odlični kuharji, je rekel, saj jih poznam. In kakšna stanovanja, kakšne ženske, kakšne zabave – tako je z njimi, s pisatelji. Lovorovi venci, konfeti, cipe, kavjar, viski! – in hkrati jedo moji cigančki kruh iz otrobov. Zato je njihov oče tukaj. Mirčo je posmrknil. "Raje pusti svojega pisatelja in pojdi. Poiskali ti bomo veliko kartonasto škatlo in spal boš z nami, tukaj v metroju. Ponosen človek si. Kaj si že rekel? *Žrtev Todorja Živkova* – poljubljam ti roko."

"Zakaj pa ti praviš, da si žrtev Ceausescuja?"

"Ker Živkov ne gre v promet. Ti si tu edini domoljub. Ceausescu je posel." Izvlekel je snopič pomečkanih bankovcev in mi jih potisnil pod nos. "Povohaj! Vidiš, kako prijazno diši Ceausescu? To je pravi diktator, naš pa je, oprost, samo mrčes. Celo leto lahko tavaš po metroju in kričiš, da si žrtev Živkova, pa te ne bo nihče pogledal. Umrl boš od lakote. Ceausescu – naj mu bo mirna zemlja – slava njegovemu spominu – Bog mu odpusti – pa te bo hranil. Vsi to vedo."

Zlil je nekaj piva na tla in rekel čisto raznežen: naj ti ne bo prst pretežka, Ceausescu, in naj ti najbolj črn hudič nabriše mamo.

O Todor Živkov, Todor Živkov, Todor Živkov! Kaj bi bilo, če bi mi tak velik posel kot milijonar Koleff ponudil pred dvema ali tremi leti? Bi me poslal v pisateljsko zatočišče na Capri (kamor je šel Maksim Gorki), da bi opisal tvoj boj? Veliko brezglavih literatov se je sukalo okoli tebe (ali ni

res, da imaš rad literaturo?), z njimi si hodil na lov (ali niste bili lovci?), zganjali so divjad predte kot lovski psi (ali niso bili psi?), peli so ti ljudske pesmi (ali niso bili predstavniki ljudstva?) – ali ni res, da bi navsezadnje odprl svoja velika usta in požrl mojo malo pisateljsko glavico, kakor piton pogoltne zajčka?

V Bolgariji so mu pripravljali proces. A kdo bi lahko zadostil pravici ob Todorju Živkovu? Njegovi milijoni so bili bolj na varnem kot Koleffovi. Njegovi vnuki in vnuki njegovih vnukov so bili preskrbljeni do vstajenja.

VENDAR

Ali slišiš sodbo pariškega metroja? – ne greš v promet, stari moj! Tu te nihče ne pozna. Še prebitega franka nisi vreden. Ceausescu je uspešnica, ti pa si – kaj je že rekel Mirčo? – ja, prav to si. Edino, kar lahko sprožiš, je ta absurdna vojna med tovariškimi bolgarskimi in romunskimi državljani v metroju.

Prave žrtve Ceausescuja so zasedle Nation, Châtelet, Montparnasse, St Lazar, Les Halles – vse glavne postaje, kjer je posel cvetel.

Bolgare so porinili v predmestja, kjer živijo Arabci, Indijci, Grki, ki jih ne briga ne Ceausescu, ne Buda, ne Homer, kaj šele Todor Živkov.

Bolgar se zato prikrade na njihovo področje in jim ukrade Ceausescuja. In Romun, velik domoljub, pretepe Bolgara in ne da svojega tirana. Poglej Mirča, trikrat so ga pretepli šovinisti, vendar še naprej tvega življenje za Ceausescuja, ki mu hrani otroke, kajne? Čez tri mesece bo šel nazaj v Bolgarijo s kupom denarja. Pa kaj, če bo na meji moral plačati kazen, ker je prekoračil svojo vizo? Francozi so razumni, v nasprotju z Romuni. Ne bodo kradli kruha njegovim cigankom.

"To je posel," je zaključil. "Trd, neusmiljen, krut. Vse drugo je laž. Si lačen?"

Bil sem lačen. Kuhal sem fižol za milijonarja. Bil sem na smrt lačen. Mirčo mi je kupil ribji sendvič. Tako radodaren je bil, tako dober z mano. Hotel mi je pomagati, mi dati svojo dušo. Še nikoli prej ni videl tako ponosnega človeka. In tudi takšnega bedaka ne. Mi, pevci, nismo takšni kot pisatelji. Mirčo pozna pevce.

Pošteni!

Neodvisni!

Pojejo!

Povedal sem Mirčotu, kako se Šaljapin ni priklonil ne ruskemu carju,

ne Leninu, ne Stalinu in kako je pokopan tu na Père Lachaise.

"Père Lachaise, seveda," je rekel. Ta ne bi dovolil, da bi ga dali v kak mavzolej. Spila sva dve pivi na Šaljapina. In več, kaj bova počela od jutri? Velik posel!

Šla bova v metro, naravnost na Elizejske poljane, kjer so pravi milijonarji – Mirčo jih pozna – in bova pela.

Kakor Šaljapin!

Ne bova se več pretvarjala, da sva Romuna. Ceausescu naj gre k vragu. Naredila bova konec tej sramoti.

Od zgodnjega jutra bova sedela na toplih hodnikih metroja kakor v koncertni dvorani. In jaz bom pel balade (ali nisem baladni pevec?) s svojim basbaritonom, in še dobro, da imam basbariton. Mirčo bo hodil okoli in stokal žrtev *Todorja Živkova*, žrtev *Todorja Živkova*, *dame in gospodje, pridite bliže, bliže!* In zbiral nama bo stranke. Pošteno. Profesionalno.

In kot veste, je Francoz radoveden, ustavil se bo, da bi videl, kdo poje tako dobro in tako žalostno? Nato mu bova povedala svinjske stvari o Mirču in njegovih cigancčkih, o meni, o Todorju Živkovu – Francoz bo vznemirjen, franki bodo kar lili. Še Francozov kužek bo ganjen. In če gre mimo Mitterandova vlada, bo tudi vznemirjena. Vau! bodo rekli, ti ljudje so veliko pretrpeli. In dali bodo kos potice temu ubogemu oslu, bolgarskemu ljudstvu. Kaj ni njihova kraljica rekla, naj jedo potico, če ni kruha? Kaj ne živimo navsezadnje zato, da bi izvedeli, kdo smo, od kod prihajamo in kam gremo?

Tudi mi smo nekaj dali svetu!

Resnico, samo resnico in nič drugega kot resnico!

Ah – to je posel!

Vse drugo je iluzija.

Iz angleščine prevedel in spremno opombo napisal **Andrej Blatnik**

Ime **Viktor Paskov** zagretim bralcem Stephena Kinga priključ v spomin študenta, ki v *Mačjem pokopališču* pride umret v ambulanto doktorja Louisa Creeda, poznavalci sodobne evropske proze pa vedo, da gre za leta 1949 v Sofiji rojenega avtorja, ki je študiral operno petje v Leipzigu, ostal do leta 1980 v Vzhodni Nemčiji, se nato vrnil v Bolgarijo, tam povzročil škandal s prvo knjigo in leta 1987 zaslovel z romanom *Balada za Georga Henicha*, hkrati poetično in humorno zgodbo o izdelovanju viole

d'amore, nekakšnih božjih gosel. Knjiga je izšla v več kot 15 jezikih in francoski prevod je dobil nagrado knjižnega sejma v Bordeauxu. Od leta 1989 je Paskov živel kot svoboden književnik v Parizu, v zadnjem času pa se je vrnil v Bolgarijo in (če je verjeti našim virom) postal gledališki upravnik. Trije objavljeni romani so ga ustoličili kot najpomembnejšega sodobnega bolgarskega prozaista.

FRONT-LINE

Peter Kolšek

Tri milimetre pod površino kože

Alojz Ihan: JUŽNO DEKLE

Založba Mihelač, Ljubljana 1994 (zbirka Itaka)

Letos obhaja Ihan deseto obletnico svojega *Srebrnika*; z njim je mnogim, ki so bili obupani zaradi (post)modernističnih brezpotij slovenske poezije (ali pa zaradi sebe), odkupil vero v pesništvo, sebi pa je pri petindvajsetih letih kupil malo Prešernovo nagrado. Čeprav vemo, da se v resnici nič ne zgodi čez noč, je postal Ihan čez noč pesnik in medicinec, ki je dal zanesljivo največ intervjujev med vsemi slovenskimi zdravniki. Spominjam se, da je v nekem pogovoru iz tistih prvih časov razlagal, da si je že kot gimnazijec zapisoval kratke opazke, ki so zadevale majhne nenavadnosti pri ljudeh ali živalih, da so mu taki zapiski pomenili tehniko razmišljanja in da se je njegova poezija pravzaprav *razvila* iz takšnih kibicaških fusnot ... Predzgodovina Ihanove poetike so torej nedolžne observacije drobnih deviantnosti v *razvoju vrst*, motnje v predvidenem sistemu, odstopanja, ki vzburijo dominantno scientistično zavest o svetu. Toda ali ni to načelo, ki v resnici opredeljuje vertikalo Ihanove pesniške prakse in ki je danes, ko je izšla njegova četrta knjiga, prav tako, kot je bilo pred desetimi leti?

Ihan je, kar zadeva metodo, se pravi poetiko, zagotovo največji *darwinist* med pesniki, vsaj slovenskimi. Njegov izhodiščni položaj pri opazovanju in deskripciji pojavov pretežno človeškega sveta ni filozofičen kot pri učenih pesnikih ali humanističen kot pri navcih. Njegov položaj je eksperimentalno opazovanje, nekakšen simuliran preskus; to pomeni, da si situacijo ali objekt lahko tudi izmisli, če bo na ta način lažje potrdil idejo. Bistvo njegovega postopka je namreč analiza, silno natančna, z neznanskim občutkom za detajl. Interpretacija je pridržana za konec, večkrat eksplicitna kot im-

plicitna, toda zmeraj – kot rezultat – dvakrat podčrtana: prvič kot logičen sklep eksperimentalne operacije in drugič kot pomenski presežek, ki se umešča v območje eksistencialnih, moralnih ali socialnih vsebin.

S tem seveda nočem reči, da je Ihanovo pesništvo pravzaprav nekakšna znanost ali nenavaden hibrid, s katerim se ni treba ukvarjati zelo zares, posebej ne na ozadju slovenske tradicije, zaradi katere Ihana, pa še to le na tehnopoetski ravni, podpira le osrednji del Kocbekove poezije (to nelagodje, da ga slovenska poezija pravzaprav slabo prenaša, izraža Ihan s številnimi ironičnimi digresijami na račun pesnikov in pesništva; kot da sam ni čisto zraven). Nasprotno, gre za zelo relevantno poezijo; če ji slovenska tradicija ne pritrjuje, to ne more biti Ihanov problem. Res je njegov poetološki model razmeroma enostaven in omogoča tudi dokaj enostavno reprodukcijo, toda načelo produkcijske, se pravi, jezikovne inovativnosti tu pač zamenjuje načelo presenetljive informativnosti; in nihče ne more reči, da ni vsaka Ihanova pesem polnokaloričen sporočilni organizem. Res pa je tudi, da so pesnikove številne načelne izjave o lastnem početju recepcijo njegove poetike le po nepotrebnem zapletle: Ihan kot pesnik poezijo načeloma demistificira, v svojih izjavah pa jo znova mistificira. Pri tem gre najbrž prej kot za kandidaturu na listi orfeizma za atavistični ostanek pesniške nečimrnosti.

Največkrat slišana zgodba njegove poezije je seveda zgodba o poeziji kot pesemski zgodbi. V razmerah opustošene, suhe, morfološko in sintaktično zmrcvarjene modernistične manire, ki se je zavlekla v osemdeseta in je tudi t. i. postmodernistični naskok ni zmožal bistveno revitalizirati, je bila Ihanova *zgodba* seveda nenaden božji dar, četudi v obliki realističnega vzorca, ki je pri organizaciji semantičnega gradiva upošteval dobro staro kavzalnost. A Ihanova *zgodba*, ki, prvič, nima s postmodernizmom nobene zveze, in, drugič, prav tako ne s tradicijo realistične epske pesmi, je, kot je bilo rečeno že uvodoma, nekaj takega kot eksperimentalno opazovanje – pri tem namesto očesa nastopa eksakten jezik. Pesem je v tem smislu eksperiment, kako z jezikom, čim bolj naravnim in torej ne nujno inovativnim, zapisati določeno opazko, anomalijo, motnjo, konfliktnost, neskladje, frustracijo, tesnobo – iz območja sprotnega, svežega, konkretnega življenjskega gradiva. In Ihanu je *eksperiment* pokazal, da je s pesmijo to konkretno gradivo pač mogoče dvigniti na raven prilike ali parabole. Zdi se, da je za Ihanov tip pesmi prilika primernejše ime od zgodbe. Namreč prilika kot *poučna zgodba*, v kateri se individualne zgone in nezgone prepoznavajo kot obče skušnje, prozaični zapleti pa kot višji prst usode. S primerom: kot se čipke in svila

v Ihanovi istoimenski pesmi iz banalno obscenega predmeta poželenja spletejo v cankarjansko mater in pesniške verze.

Če ima Ihanova poezija kakšen problem, je ta v tem, da njen poetološki vzorec ne omogoča bistvenih gradacij, razvoja, poglobljanja semantičnega polja. Omogoča pa širjenje, tematski ekspanzionizem, hedonistično motivno nezmernost; in v tem okviru je Ihan nedvomno prav tako zabavno presenetljiv, kot zna biti človeško presunljiv, duhovitost in trpkost se pogosto najdeta na isti kvadraturi pesmi. Nekatere imajo čvrsto fabulativno zgradbo (kot naslovna *Južno dekle*), druge (kot na primer *Lipicanci*) se lirsko raztapljajo. Najobsežnejša je Ihanova ljubezenska, pravzaprav erotična ponudba; te pesmi so bridke prilike, ki bi jih lahko povedali tudi mi, ko bi jih le znali.

Ihanov darvinistični eksperiment navsezadnje ves čas potrjuje isto stvar: pesnikovo obsedenost z izkušenijsko resničnostjo, ki je tri milimetre pod površino (kože). A morda se za Ihana tam že začinja duša.

Vid Sagadin
Celostna izkušnja neznanega

Uroš Zupan: ODPIRANJE DELTE

Spremna beseda Tea Štoka. Založba Mihelač, Ljubljana 1995 (zbirka Itaka)

Poezija Uroša Zupana je vznemirljiva z več plati. Kot neustavljiv tok poetičnih, druge v drugo prelivajočih se podob, ki na bralca delujejo pomirjujoče in blagodejno, kot da bi pil hladno studenčnico iz bistrega izvira in bil pri tem hkrati neizmerno potešen in venomer žejen. Kot uspešen pesniški poskus premakniti meje besed do samih stvari, doseči z njimi ljubezenski odnos in v njem zapluti v območje neizrekljivega. Kot nenehno preskušanje moči besede v njenih mejnih zmožnostih, v njeni izvorni in metafizični naravnosti, v njeni razpetosti na nebesno in zemeljsko; pri tem se v njej oboje dogodi kot ena in ista, univerzalna, celostna izkušnja, ki pa je še vedno zavezana čutnosti. Kot vztrajanje na temni in skrivnostni strani sveta (in zavesti), od koder so nas nagovarjali že vsevedni Rilkejevi angeli, ki se jim lahko približamo le v sanjah, z ljubeznijo, v molku in kriku besede, kot nam venomer sugerirajo Zupanove pesmi. Kot večni prelom prav tam, kjer iščemo popolno izpolnitev, in kot svetloba večnosti, ki nam zasije iz te rane sveta. V tej ranjenosti nas Zupan nagovarja preprosto in jasno. S preprostostjo, ki je vedno bolj zgoščena. Z jasnostjo, ki je vedno bolj prosojna in jasnovidna, potem ko se je znebila nepotrebne obteženosti izraza, ki ga je v začetku še nosila s seboj. Oboje – lastnost zrelega pesnika, ki v svojih pesmih preskuša našo zrelost in obenem nenehno preverja sebe, svojo senco in svojo zrcalno podobo: "V senci tvojega imena bom donošen." (27) Neprestano preverjanje v drugem, dojeti njegovo izkušnjo sveta: "Moje besede so besede nekoga drugega." (38) Pa

ni tisti drugi (sogovornik, sočlovek, ljubljani) naša lastna drugost, drugo znotraj nas, ki smo mu v nepovrnjivi heglovski dialektiki, korigirani z levinasovsko poglobljeno izkušnjo Drugega, absolutno zavezani, zanj žrtvovani? Zupan tu, na pesniški ravni, ukinja heglovski subjekt in apelira na združitev percepcije onstran njega. "Razdalja / med avtobiografijami se tanjša v dih." (27) Združitev se dogaja v razpetosti med besedo in izkušnjo sveta, med realno izkušnjo besede in okušanjem ubesedenega sveta. Ker "besede nemetaforično / rastejo v krvi." (*Reka*, 48)

V poeziji Uroša Zupana ne gre samo za preprost razcep med besedo in stvarjo, ampak za temeljno vprašanje, "kako najti drugačno mero za ljubezen, / drugačno ime za rojstvo, drugačno mejo za smrt." (13) V tej drugačnosti interferirata beseda in stvar v novo sintezo, ki se izraža kot celostna izkušnja neznanega: "Neznano daje novo obliko telesu, idealno podobo, skozi katero lahko seže roka." (43) Ta izkušnja nosi razcep v naravi stvari same, ki je zavezana čutnosti: "Vesolje začne najprej / rasti v telesu, šele kasneje oddaljene zvezde / pošljejo odmeve s svojih temnih strani." (55) To neznano, drugačna mera za vse, temna stran oddaljenih zvezd je prostor, kamor se vpisuje pesem, sanjska slika življenja. Sanje zavzemajo posebno simbolično mesto v Zupanovi poeziji. Sposobnost sanjati pomeni razumeti izvorno naravnost poezije k invokaciji neznanega: "In sedaj čakamo, da se potopljeno vrne na / površje, drugačno za prišteti, očem nevidni, čas." (66) Sanje so za poezijo transfer, v katerega se poezija vpisuje kot v tisto (na videz) drugačno, drugo, neznano, temno, a v bistvu izvorno, temeljno in celostno občutje sveta. V tem transferu se dogaja, rečeno v jeziku sodobne filozofije, neprestano drsenje pomena: "da spolziš / med zaobljeno pisavo sanj, / katere pomen je vedno drugačen". (*Reka*, 40) Če se to temeljno nanašanje prekine, ne naletimo na pomen, ampak na praznino: "Ko potok besed / presahne, ko se / nevidna nit / pretrga." (*Reka*, 41)

Posebnost Zupanove poezije je v tem, da z meditativnim in sugestivnim tokom besed rehabilitira čutnost in vsakdanjost življenjskih situacij, ne da bi s tem ukinila metafiziko, temveč jo, nasprotno – kot v vsaki panteistični naravnosti – še okrepi. Na eni strani s sugestivno razpoložensko-statično atmosfero (*Nedeljski otrok*, *Buda*, *Teža lepote*, *Nedeljski večer*, *Prazniki*), na drugi strani pa z refleksijsko usmerjeno pisavo. Pri tem je treba refleksijskost tukaj razumeti v zgoraj omenjenem smislu neprekinjenega toka besed, ki neprestano segajo čez mejo izgovorljivega in imenljivega, v prostor, kamor na poseben, njej lasten način, s svojo mitološko in

metaforično resničnostjo lahko zaide le poezija: "Do // meje je še noč, a nad morjem se že lahko zasluti / luč. Odpre se delta." (56); "... in struga reke, v kateri plavata himera in temna zvezda, / čaka nema, skrivnostna, prerokovana, od Boga poslana." (14) Zupanova vseobsegajoča metaforika vode in čakanja na prihod neznanega je obenem avtopoetski zagovor lastne mito-poetske tehnike, opis ustvarjalnega procesa, ki se je pred nami odprl v pesem, darovan iz območja neba ("nebo je dihalo zate", 11), položen v sfero čutnosti: "... kjer jezik obide telo, / oko neba." (40) Ta se giblje v območju intuitivnega in estetskega in tako na poseben, čisto nov način (v kontekstu časa, v nadčasovnem duhu seveda univerzalen) predstavlja staro platonsko teorijo inspiracije, korigirano s plotinovsko estetiko, ki rehabilitira čutno in s tem tudi erotično. Ljubezen zavzema pri Zupanu osrednje mesto, vendar se (v nasprotju s prejšnjima zbirkami, *Sutrami* in *Reko*) erotična sla tudi tu umakne meditativni refleksiji, ki je, kot smo že poskušali nakazati, nasploh značilna za celotno zbirko *Odpiranje delte*.

Zupan je z *Odpiranjem delte* izbrisal začetni, še naivni idealizem, da je pesem zmožna spreminjati svet ("še vedno naivno verjamem, / da bom z besedami rešil naju, da bom z besedami rešil svet"; *Reka*, 14). "Jezik tvojega molčanja je univerzalen" (51), se glasi odgovor takšnemu idealizmu; in vsi smo "prevedeni v tišino" (30). Vendar takšna, umirjena in tolažilna skepsa nikakor ni nihilistična, ampak je – ravno narobe – odrešujoča. Le če se odpovemo spoznanju, lahko prisluhnemo darujočnosti neba. Le če se vpišemo v pesem, smo lahko deležni njegovega daru. Privilegij vsake umetnosti je pač, da "nima središča, nima imena, / nima mej" (31). In ravno s temi besedami, ki jih je Zupan sicer zapisal ob srečanju s slikami Metke Krašovec, lahko označimo tudi naše doživetje ob prebiranju pesniške zbirke *Odpiranje delte*.

Mitja Čander
Kolekcija zaprašenih slik
(*Z eno svetlo izjemo*)

Matej Bogataj: OBROBJE BREZ SREDIŠČA
Aleph, Ljubljana 1994

Po *Koncu koncev* (1993) je v dokaj kratkem času slovenski literarni publiki dobro znani esejist, literarni in gledališki kritik mlajše generacije Matej Bogataj dočakal že svojo drugo knjigo esejev s skupnim nadnaslovom *Obrobje brez središča*. Tudi ob najnovejši Bogatajevi knjigi (podobno kot pri *Koncu koncev*) gre za kompilacijo esejističnih besedil, ki so prvotno objavo dočakala (razen ene same izjeme) že v revijalnem tisku, in to njihova glavnina že kar daleč nazaj – v letih 1988-90. Pomen besedne zveze kar daleč bo razkrit takoj, ko bomo povzeli v knjigi zaobseženo problematiko. Najprej torej uvodni informativni sprehod skoz deseterico tekstov, ki bo vzpostavil temelje, na katerih bo mogoče premišljevati o dometu in funkcionalnosti Bogatajevega esejističnega šopka.

Knjigo uvaja novejše avtorjevo besedilo *Obrobje brez središča: še enkrat o marginalcih*, v katerem Bogataj interpretira Božičev roman *Zdaj, ko je nova oblast*, pri tem pa ga zanima predvsem pisateljeva glede na slovensko literarno tradicijo in sočasno produkcijo izvirna obdelava motivno-tematskega kroga družbene margine, ki vse bolj postaja globalna metafora za družbo nasploh. Sledi niz osmih esejev, ki bi jih lahko uvrstili v območje razglabljanj o postmodernistični literaturi in njeni teoretski refleksiji. Tako razgrne Bogataj v krajših zapisih svoje poglede na problem metafikcije in njenega postmodernističnega konteksta, pretrese slovensko literarno sceno osemdesetih in jo diferencira glede na njene različne razvojne stopnje

osvobajanja od posnemanja, kmalu zatem pa svoj kritični pogled nekoliko zoži in ga usmeri na mlado pisateljsko generacijo, ki je nastopila v prejšnjem desetletju in znotraj katere odkriva kljub sorodni miselni zasnovi nekatere presenetljivo različne naratološke težnje. Soočeni smo tudi s posameznimi interpretacijami treh kanoniziranih postmodernističnih tekstov: s Fowlesovim *Magom* (Bogataj nam prepričljivo pokaže, kako se z njim uveljavi t. i. mehko mišljenje), Pavičevim *Hazarskim besednjakom* (ki ga analizira v kontekstu dveh nacionalnih eksegez) in Bratoževu *Pozlato pozabe* (kot najradikalnejšim primerom posnemanja Borgesa pri nas). Ob tem se loti tudi monografij svojih generacijskih kolegov s področja teorije postmoderne in postmodernizma; tako nakaže osnovna teoretska izhodišča Debeljakove *Postmoderne sfinge* in Virkove *Postmoderne in mlade slovenske proze*, pri tem poda tudi svoje polemične ugotovitve in alternativne odgovore na zastavljena vprašanja, ob mladi slovenski prozi pa celo zdvomi o upravičenosti teze o njenem obstoju v smislu posebne literarne smeri, češ da so si vanjo vključeni avtorji med seboj vse preveč različni.

Posebej je treba opozoriti na esej ... *in ti mi boš krvava tekla*, ki je najboljše in tudi sklepni del knjige. V njem Bogataj z zares izvirnim in prenikavim pristopom in hkrati na simpatičen način vesele znanosti (tekst je bil najprej predloga za predavanje v literarnem ciklu *Vesela znanost v trnovskem KUD-u*) premišlja o erotiki in njenih reprezentativnih manifestacijah v povojni slovenski prozi, pri čemer v svoje razpravljanje spretno in smiselno uvaja tudi sodobna zunajliterarna spoznanja s področja teorije seksualnosti kakor tudi temeljne premike v sočasni svetovni literaturi, ki se dotika omenjene teme. Pri tem je prepričan, da je prav erotika *zadnja velika zgodba, zadnja stvar, v katero vstopamo z vsem telesom in za katero je vredno prelivati kri in kar je še tega*. Mačoidni svet pa ob tem vse bolj nezadržno razpada, subjekt se znajde v temeljni poziciji negotovosti, saj se vse bolj jasno zaveda, da se mu ženska kot Drugi neskončno izmika, kar ne ostane brez posledic za literarno obdelavo erotike. Avtor sklene svoj esej z duhovito poanto, ki sugerira pospeševanje razvoja šol kreativnega pisanja, ki bodo preusmerile uničevalsko energijo potencialnih množičnih morilcev na neko drugo, družbi konkretno manj nevarno področje.

Bogatajevo pisanje odlikuje izrazito prepoznaven esejistični slog, ki s svojo dinamičnostjo in potentno jezikovno energijo odslikava tudi avtorjev odnos do predmeta, o katerem piše. Iz tega je jasno razvidna njegova erotična zavezanost literaturi. Prav tako je pisec vseskozi dosleden v uporabi

mehkomislečega instrumentarija, s katerim obravnava izbrano problematiko. Na to napeljuje že natančno odbran naslov zbirke *Obrobje brez središča*, ki ob uporabljenem miselnem prijemu kaže tudi na fiziognomijo v knjigo vključenih literarnih pojavov. Bogatajevi eseji so pisani z večšim peresom poznavalca in so nedvomno notranje koherentni in legitimni. Njihova problematičnost se pokaže šele v luči njihovega skupnega knjižnega izida, če se ob tem seveda zavedamo, da so bili večinoma objavljeni že nekaj let prej, kar povzroča različne časovno pogojene recepcijske težave, ki jih bomo skušali razvrstiti v tri orientacijske skupine:

1. Eseji pred knjižnim ponatisom očitno niso doživeli uredniških mikrokorektur (ali pa so bile prepovršno (ne)opravljene), saj si drugače ne moremo razložiti nekaterih historičnih anahronizmov, kot je na primer govorjenje o naši *širši domovini* (str. 62 in 70) v zvezi s politizacijo književnosti kot o našem tukaj in zdaj. Stvar se seveda brž pojasni, če preberemo opombo pod črto na koncu besedila, da je dočakalo svojo krstno uprizoritev že leta 1989. V podoben skupen koš sodi tudi odlomek s str. 29, v katerem Bogataj prognozira slovensko literarno dogajanje v takrat šele kalečem, danes pa že močno razcvetelem desetletju: *Pričakovati je dosledno izpeljavo tistih žanrov, v katerih še nimamo reprezentativnih izdelkov, na primer grozljivega romana in detektivke, kakršna je v socializmu sploh mogoča.* (Podčrtal M. Č.) Začuden bralec v zimi 1994/95 mora spet pogledati pod črto, kjer z dolgim nosom zve, da je bil esej prvotno objavljen že leta 1990 (kanček začudenosti pa še vedno ostane, saj je socializem že takrat romal na smetišče zgodovine). Sama napoved razvoja slovenske literature v devetdesetih mimogrede deluje sicer zanimivo, a danes kakor zastareli horoskopi za nekaj let zapoznelo. Omeniti je treba tudi sicer duhovito zastavljen domislek iz zapisa o Virkovi *Postmoderni in mladi slovenski prozi*, kjer citira Bogataj odlomek iz lastnega teksta, kar tudi jasno označi in opredeli. Njegov vir pa je skupaj s svojim citatom sedaj objavljen v isti knjigi in kaj kmalu se lahko prepričamo, da citat kljub svoji deklarativnosti sploh ni dosledno izpeljan (primerjaj str. 83 in 88!); to je morda zanimiva tehtnopoetska inovacija v duhu gesla novim naratološkim zvijačam naproti (!?).

2. Esejem se na nekaterih mestih pozna tudi na vsebinski ravni pečat časovnega podnebja, v katerem so nastali. Omenimo naj le dve temi, ki seveda ostajata diskutabilni, a lahko zremo nanju danes iz nekoliko drugačne perspektive, kot je bilo to mogoče konec osemdesetih. Prvi primer je esej *Hoja po sodobni prozi*, v katerem je v kontekstu naslova morda

predimenzioniran pojav slovenske metafikcije, ki je sicer s svojo drugačnostjo v resnici izstopala iz sočasne slovenske literarne ustvarjalnosti, a bi verjetno sedaj zahtevala treznejšo, manj aktualistično refleksijo, s čimer pa seveda ni mišljeno oporekanje njenemu nespornemu pomenu za razvoj sodobne slovenske proze. Drugi, morda jasnejši primer je razmišljanje o Pavičevem *Hazarskem besednjaku*, kjer Bogataj odločno zavrne možnost njegovega nacionalnega branja. Esej je bil prvič objavljen leta 1989, vemo pa, da se je vmes razplamtela krvava balkanska tragedija, med katero se je Pavič pokazal kot militanten nacionalist; ob tem se ne zmoremo otresti misli, da je bilo torej tudi takšno narodotvorno branje implicirano v samo tekstualno mrežo, in to nikakor ne zmanjšuje pravilnosti Bogatajeve interpretacije, ki seveda izhaja iz zmehčane miselne drže. Nasprotno, prepriča nas, da je Pavičev tekst zares pravi labirint, v katerem s(m)o morda izgubljeni prav vsi, s čimer je le še dodatno argumentiran naslov eseja *Izgubljeni v labirintu*, katerega pomenska večsmernost nam je zares vidna lahko šele danes.

3. Če se nočemo sprijazniti z zgolj dokumentarno naravo v knjigo povezanih esejev, moramo na kratko premisliti tudi njihovo (ne)aktulnost in (ne)funktionalnost v luči kompilacijskega ponatisa sredi devetdesetih, pri čemer je treba že vnaprej izvzeti iz tovrstnega premisleka o morebitni zaprašeni že prej opisani sklepni esej o erotiki v sodobni slovenski poeziji, ki po svoji intenci in uporabljenem zamahu nedvomno izstopa in dobiva samostojno mesto znotraj zbirke. Velika večina drugih esejev je namreč nastala v letih 1988-90, posledica je določena modno-trendovska obarvanost in preigravanje takrat še dovolj novih in svežih, danes pa že zdavnaj dobro znanih običih mest v zvezi s teorijo postmoderne in postmodernizma. Ob tem se je treba zavedati, da je bilo prav o omenjeni problematiki v samih osemdesetih popisanih ničkoliko strani papirja in da bi morda prav sedaj lahko nastopil čas, ko bi z ustrezno kritično distanco lahko na novo ovrednotili celotno dogajanje na takratni slovenski literarni sceni. Nezmožnosti celovite refleksije sredi dogajanja samega se zaveda tudi Bogataj, ko zapiše v svojem eseju *Osvobajanje od posnemanja* (1990) med drugim tudi tole ugotovitev: *Govoriti o osemdesetih je nevhvaležna naloga. Najprej zato, ker se obdobje še niti končalo ni, pa tudi po njegovem koncu bo treba počakati nekaj let, da se bo polegel prah, ki ga dvigujemo publicisti s svojim pisanjem. Šele takrat bomo ugledali pojave jasnejše ter lažje natančno določili teže posameznih del.* Če smo takšno misel brali konec osemdesetih

s samoumevnostjo, nas ob njenem ponovnem, tokrat knjižnem branju sredi devetdesetih navdaja utemeljen dvom o smiselnosti njenega ponavljanja skupaj z nerevidiranim pisanjem o slovenski literaturi preteklega desetletja. Prav od pisca tolikšnega diapazona znanja in pregleda nad domačo in svetovno literarno produkcijo gre namreč pričakovati, da se bo prej ali slej lotil težavne naloge, ki jo je pred nekaj leti v citirani izjavi na neki način sam programatsko napovedal. Prav tako Bogataj ob oceni Virkove knjige o mladi slovenski prozi upa, da bodo tej monografiji sledile še druge, *v katerih bodo predstavili svoje poglede na prozo in poezijo še nekateri teoretiki in kritiki, spremljevalci generacije*, ki so nedvomno tudi najbolj kompetentni za njen oris. Zato se zdi tem večja škoda, da dobivamo namesto tovrstne pričakovane publikacije knjigo ponatisnjenih esejev, ki (razen že prej omenjene izjeme) ne prinašajo bolj ali manj nič novega.

Če lahko prepoznamo Bogatajev knjižni prvenec *Konec koncev* kot esejistično zbirko, pisano s širokim in naravnost eruptivnim ustvarjalnim zamahom, smo pri njegovi drugi knjigi lahko precej skeptični glede njenega preboja skoz strogo rešeto zgodovinskega spomina. To seveda ne pomeni, da ni v *Obrobju brez središča* katalogizirana velika količina znanja, marveč da je sama zbirka preprosto zapoznala in s tem za aktualno rabo dokaj neučinkovita.

P. S.: Na koncu koncev ne gre prezreti tudi neklasičnega duhovito-sproščenega zapisa o avtorju, ki ga je za knjižni zavihek prispeval Matevž Kos.

Vanesa Matajč
Po Animi še Animus

Milojka Žižmond Kofol: ANIMUS
 ČZP Enotnost, Ljubljana 1995

Med raznovrstnimi publikacijami na temo takšne ali drugačne "nove duhovnosti" je "ideologija" romana *Animus* v svoji literarnosti oziroma distanciranosti pravcato tolažeče presenečenje. Spomnimo se na primer samo na prepotentno *avtobiografijo neke tridesetletnice*, v kateri poskuša Lidija Asta naivnega bralca skoz "trnje" svojih fantazem privleči k "zvezdi" svoje osebe! Čeprav se Milojka Žižmond Kofol v *Animusu* do neke mere ukvarja s približno istimi oblikami vzhodnjaške miselnosti, se je z dokaj subtilno romaneskno zgodbo uspešno izognila komercializiranemu egocentrizmu Lidije Aste in njej podobnih poučnežev.

Že naslov romana, nato pa še moški protagonist (Oskar) nas seveda spomni na *Romanje za Animo* (1988) Marka Uršiča. Oskar-"Animus" je podobno kot Uršičev "Anonimus" iskalec samega sebe, išče pa se, kot pri Uršiču, prek zgodbe o ženski, Animi. Njeno vlogo v romanu *Animus* prevzame Oskarjeva žena Varja. Tudi v tem romanu nastaja (sekundarni) konflikt na osnovi protislovja med, po M. Bogataju, erosom in agape, natančneje, med erotiko (v najširšem smislu) in askezo. Seveda pa *Romanje za Animo* v vsaki vrstici opozarja, da je njen avtor filozof, izvedenec v religiologiji in povrh tudi zelo spreten uporabnik metafizijskih preigravanj, hočem reči, zelo spreten pisatelj. Milojka Žižmond Kofol očitno ni ne prvo ne drugo, saj svoje poznavanje problematike bržkone črpa iz razmeroma poljudno razumljene Jungove psihoanalize, zlasti njegove interpretacije arhetipov. Glede tretjega, torej avtoričine pisateljske spretnosti, pa se zdi,

da sicer tekočo, pregledno zgodbo v mejah poprečnosti zadržuje začetna preširoka motivna zasnova (Prolog, "I. in II. knjiga"), ki zaustavlja dramatično intenziteto tudi v – sicer bolj zgoščenih – "III. in IV. knjigi", kjer se avtoričino stališče do "nove duhovnosti" harmonično vplete v romaneskno fabulo, ta pa zato večkrat pokaže simbolno razsežnost motivike. Vsekakor je ena od odlik romana tudi, da njegov temeljni kamen, neke vrste ljubezenska zgodba, niti ni trivialno klišejska.

Ta svojevrstna ljubezenska zgodba je izpisana s sistematično razporeditvijo svojih "glavnih" in "stranskih" udeležencev: problematično zakonsko življenje Oskarja in njegove žene, alternativne zdravnice Varje, obdajajo še Varjina nekoliko zbegana hči Maja, potencialna Oskarjeva ljubica Karla, dejanska Oskarjeva ljubica Ilaria, vedeževalka Breda, Oskarjeva sestra in prijatelji. Vsi so sredstvo za prikaz variant sodobnega življenja, ki ga "odlikuje" večja ali manjša odtujenost od ljudi in od pristnega, celovitega bivanja. Sistemskost ustvarjajo zlasti tri "odtujene" osebe, ki predstavljajo troje načinov boja proti smrti oziroma končnosti: dve "čisti" formi sta diametralno nasprotni Varja in Karla, prva kot skrajno poduhovljena in druga kot skrajno čutna oseba, Oskar pa je nekakšna labilna forma, ki v svojem strahu pred končnostjo niha od enega k drugemu polu. Medtem ko je lik Karle funkcionalen le kot personifikacija čutne nagonosti, sta Varja in zlasti Oskar upodobljena bolj večplastno, obenem pa ob primeru njenega razmerja opazujemo literarizirana psihoanalitska dognanja.

Že omenjeni konflikt med erotiko in askezo je namreč samo posledična nadgradnja (nezavednega) boja med spoloma. Ta se tudi v "našem" romanu kaže kot želja po "drugem" oziroma od mene različnem. Želja se ob primeru Oskarja in Varje izrazi v dveh različnih oblikah polaščevanja "drugega": Oskar, ki na trenutke nastopa v vlogi tradicionalnega šovinista, si Varjo (in v mislih seveda še druge ženske) prilasča v obliki seksualne agresije, Varja pa se nezavedno skuša polastiti Oskarja – prav tako s posiljevanjem, le da ga "posiljuje" s seksualno askezo (in z meditiranjem in s sojinimi kalčki ...).

Varja je v svojem strahu pred celovitim življenjem skratka obsedena s svojevrstno predstavo hominizacije, ki pa najbrž ni niti več "humana", saj se Varja čedalje bolj oddaljuje od soljudi. Konglomerat budizma, krščanstva, dao in zen filozofije jo usmerja v natrenirano mirnost in ukinjanje Ega, kar je v nasprotju z Oskarjevo slo po živem življenju, ki se dejansko napaja iz zavesti o lastni smrti. Premagovati jo poskuša s pomočjo Ženske oziroma erotike kot opozicije smrti. Vendar ga ta polarizacija ne uravnotežuje, temveč prav nasprotno od svojega stremljenja ostaja Animus,

"misleče načelo, sedež želja in strasti", ki strastno išče svojo izgubljeno polovico (Animo) kot možnost harmoničnega, celovitega bivanja. Dokler se mu ne bo posrečilo odkriti te svoje druge polovice, bo ostajal izrojeni, hipermoški, destruktivni zgolj-Animus, čeprav ga ob tem navdaja nekakšen metafizični strah pred lastnimi nagoni.

Boj med spoloma se v svoji konkretnosti v romanu pokaže kot neizbežna usoda. Zmagovalec je tisti z večjo pollaščevalno sposobnostjo, tako da mora eden izmed obeh partnerjev simbolično "umreti", se predati uničenju od drugega, ki se bo lahko uresničil šele na ta način. Roman ta aksiom simbolizira z Varjino smrtjo, zaradi katere Oskar dejansko preživi. Na simbolni ravni to lahko beremo kot njegovo zavestno sprejetje arhetipa ženskega v lastnem nezavednem (po Jungu naj bi šlo za delovanje "transcendentne funkcije"). Sprejetje "anime" seveda pomeni pridobitev celovitosti, uravnoveženosti in konec mučnega iskanja, ki sovpade s koncem romaneskne zgodbe.

Animus torej ni duhovni potopis, kot bi lahko rekli za Uršičevo *Romanje*, temveč razmeroma neambiciozen, vendar dokaj gladko berljiv, formalno povsem tradicionalen roman, ki se je lotil sodobne oblike starega problema in ta problem tudi solidno razrešil.

Zdenka Hribar
Brechtovska pesniška transverzala

Jani Kovačič: TRETJE OKO
Kratka zgodovina Slovencev 1977-1993 v songih
M & M, Ljubljana 1994

V času, ko naj bi množični mediji že temeljito porazili in si podredili književnost, ne le kot eno umetnostnih disciplin polpreteklosti, temveč predvsem kot natanko tisto disciplino, ki so ji stoletja utrdila reprezentativni status nekakšne paradigme vse umetnosti (tezo o porazu književnosti pa, zanimivo, zagovarjajo tudi nekateri slovenski pisatelji), se zdi na prvi pogled protislovno, da v avtorjih številnih literarnih knjig ob natančnejšem ogledu razpoznamo nekdanje ali delujoče rockovske glasbenike. V Sloveniji skorajda vsak vsaj za silo pismeni ustvarjalec popularne glasbe premore svojo pesniško bibliografsko enoto, nekatere med njimi pa sodijo celo med boljše dosežke sodobne slovenske poezije. Seznam sega od Tomaža Pengova, Petra Lovšina, Zorana Predina, Vlada Kreslina do Adija Smolarja.

Zdi se, da pri takšnih izdajah knjiga ni le stranski rokav ustvarjalnega veletoka, temveč je njen izziv v tem, da je spočetka omenjeni reprezentativni status kar obdržala. Opozoriti velja, da se je mlajša slovenska pesniška generacija skorajda večinsko rekrutirala iz nekdanjih pevcev alternativne scene (Brane Bitenc, Esad Babačič, Matjaž Pikalo ...), preostali pa skrušeno priznavajo, da so se takoj in neposredno, brez ovinka prek pétega besedila, za poezijo odločili zato, ker so ocenili, da za kariero rockovskih zvezd nimajo prave možnosti.

V tem pojavu seveda ni nič slovensko značilnega, zdi se, da je kar planetaren: v Srbiji je šola rokenrola zaznamovala predvsem prozaiste, od

Dragana Velikića do zadnjega dobitnika NIN-ove nagrade Vladimirja Arsenijevića, in Bret Easton Ellis v intervjujih več pozornosti namenja trenutnemu položaju v rokenrolu kot romanopisju. Ena možnih in stereotipnih razlag položaja bi se nemara lahko glasila takole: rokenrol je pač planetarna kultura, književnost pa je vsaj v času svojega nastanka nacionalno omejena, zato je podobno omejen tudi njen vpliv, ki poleg vsega drugega zahteva tudi dejavnega odjemalca. Nič čudnega, da rokenrol odmeva bolj kot poezija. Res, poezijo Janija Kovačiča je (in bo) veliko več ljudi slišalo kot bralo in skoraj neverjetno se zdi, da kdo ne bi poznal ponarodele *Škofljice*, če je le kdaj prižgal radio ali vsaj šel na maturantski izlet.

Čeprav naj bi kultura rokenrola po ustaljenem tradicionalističnem stereotipu začenjala na novo, iz ničelne točke, in zanikala vse pred seboj, je Jani Kovačič (tudi) tu posebna zgodba. Zaveda se zgodovine svetovne poezije in jo ne le upošteva, temveč na svojski način (med drugim s tematskimi pevskimi nastopi, za zdaj poezijo Villona in Burnsa, spisek pa se bo bojda širil) tudi vnovič uveljavlja. Če bi hoteli v tak zgodovinski kontekst umestiti njegova avtorska besedila, pravzaprav ne bi imeli težkega dela. Ko je leta 1990 v zbirki *Aleph* izšel Kovačičev knjižni prvenec *Jazz*, je založnik avtorja propagiral kot "Bertolda Brechta in Kurta Weila v eni osebi". Tudi po branju tokratne Kovačičeve knjige, ki prinaša, če povzamemo po duhovitem podnaslovu *Kratka zgodovina Slovencev 1977-1993 v songih*, sedemnajst let dela v eni knjigi, nekakšna (i)zbrana dela potemtakem, se Kovačič kaže kot nadaljevalec brechtovske pesniške transferzale. Nič čudnega, da trditev še drži, saj *Tretje oko* tisti del *Jazza*, ki je prinašal Kovačičeve péte pesmi, ponatiskuje skoraj v celoti. Brecht, ki je svoje pesmi sam prepeval in ga lahko imamo za nekakšnega protorockerja, pa ob Kovačiču ne pride na misel le iz tega formalnega razloga. Tudi v njegovi poeziji namreč prevladuje socialna in družbenokritična motivika, ki ji kontrapunktirajo erotične pesmi, pesniška govorica pa je izrazito (da, recimo tako) kabaretna, z značilnimi naštevalnimi stopnjevanji in zaostrenimi pripevi. Pesniška usmeritev, katere slovenski javni sprejem zaznamujeta zanimanje in zadovoljstvo bralcev na eni strani in kritiško vihanje nosu na nasprotni. Ime v podkrepitev trditve: Ervin Fritz.

Zagata tovrstne lirike je zagotovo ta, da je zapisana motivnotematski in dramaturški šabloni, ki jo je težko variirati, kaj šele presegati, v vsaki pesmi. Zdi se, da je Kovačič kot pesnik najbolj branja vreden, tu in tam že prav izvrsten, ko zapusti sčasoma preveč predvidljive ironične poante in spregovori iz perspektive fingiranega slehernika, deklarativno recimo v

pesmi *Veseli pejsaži sebičnosti* s pripevom "... Nikdar nisem rekel, / da sem edini. / Nikdar nisem rekel, / da sem enkrat. / Samo rekel sem, da vem, / da je večna luč navadna sveča."

Težko je reči, da je knjiga najprimernejši medij za Kovačičevo ustvarjalnost. Seveda bi premočrtni odgovor, da je tak medij pač glasba oziroma zapeti song, enako zgrešil. Zdi se, da je Kovačičevo najučinkovitejše izrazno sredstvo množični družabni dogodek, kakršen je rockovski koncert – in številne opombe v slogu, kako "ponarodela" je katera od pesmi in kako je učinkovala ob živem izvajanju, dajejo misliti, da se avtor tega dobro zaveda. Kopica pesmi ob knjižnem natisu učinkuje zgolj dokumentarno, pri tem prednjačijo nekateri gledališki komadi, ob katerih pa Kovačič nedvoumno pokaže, da svojega avtorstva ne jemlje kot nekaj absolutnega in da mu knjiga *Tretje oko* pomeni bolj dokument o lastni prehojeni poti kot avtonomno literarno delo, saj vanjo vključi tudi nekaj besedil, ki so jih napisali drugi, on pa jih je le uglasbil.

Težavo, do katere lahko pride ob *Tretjem očesu*, pa prinaša prav premik bralske optike. Kot katalog Kovačičeve ustvarjalnosti je knjiga povsem ustrezna, opremljena z za avtorski rebalans nemara nujno samoironijo, reprinti izbrane dokumentacije, in če ironiziramo še sami, izčrpnim znanstvenim aparatom. Funkcionalni so tudi notni zapisi ob posameznih pesmih, ki pač niso namenjeni študijskemu branju, temveč skrajšajo pot do pravnje izvedbe kitarske fraze. (Po hvali takoj še graja: čeprav se Jani Kovačič izkazuje kot človek z izjemnim občutkom za jezikovne migracije iz knjige na cesto in po cesti v različne smeri – v *Tretjem očesu* to dokazujejo tri jezikovne različice pesmi *Zgin! Zgin!* – ena od njih kajpak naslovljena *Izgini! Izgini!* – je v knjigi kar omembe vredno tiskarskih in slovničnih napak. Kot da Velemir Gjurin, ki je opravil izvrstno delo pri lekturi pesmi, ne bi dobil v pretres tudi opomb k njim ...)

Ker pa vrsta pesmi (ali vsaj delov pesmi) prehaja v območje "čiste" (čeprav žanrsko obarvane: protestne, ironične, socialne ...) poezije in tudi učinkuje v tem območju, postanejo v tako "klasično" zastavljenem branju vsi tisti "komadi", ki na bralca nimajo tovrstnega učinka (to jim nemara ne zmanjšuje uspeha ob živi izvedbi), neprepričljivi, kar moteči. Kovačičevo knjigo je skratka mogoče brati kot izvrstno dokumentarno, *nonfiction* delo o njenem avtorju in njegovem delu (in hkrati o tem, kar obljublja podnaslov), če pa jo hočemo brati predvsem kot pesniško zbirko, se bodo začele težave. Morda pa si rock in književnost vendarle nista tako blizu, kot je kazalo še na začetku našega zapisa?

ROBNI ZAPISI

Jeffrey Archer: KANE IN ABEL (1., 2. del). Prevedla Alenka Moder Saje. Prešernova družba, Ljubljana 1994 (Zbirka *Za lahko noč*). Vse, kar do sedaj veste o tem romanu, je to, da poznate naslov in avtorja. Avtor do nastanka tega romana sploh ni bil pisatelj, ampak politik in šele po "bleščečem uspehu svoje prve knjige", tega romana, se je prizadevneje posvetil pisanju, pravijo. Zanimivejši je naslov. Moti vas, ker se zdi ena beseda prevedena, druga pa ne; čeprav veste, da je angleški izraz za Kajna Cain in ne Kane, vas moti enakost izgovorjave. Niste edini. Enak problem opazi tudi Abel (angleško izgovorjeno). (Abelov prijatelj:) "Kaj pa če ti prej umreš?" (Abel:) "Ne smeš verjeti vsega, kar piše v Svetem pismu." (2. del, 350) Torej, Abel (angleško) misli, da je Abel (slovensko), grozna panika ga zgrabi in iz tega sledi zelo prefinjen uboj (William) Kana. Kajn (narobe napisano) postane s tem tragična žrtev, ki skoz kolesca soap-oper, american dreama itd. pripelje do bajne tragične sprave, edinega mogočega Dobrega v svetu plutokracije in makiavelizma, do finančne združitve burnoblazno bogatih družin v sintezi z imenom William Abel Kane. Kot vidimo, patetiki ni konca. Knjigo priporočam ljubiteljem bančništva in financ, brokerjem, ... še posebej pa tistim, ki mislijo, da svet ni trden, zanesljiv, kajti ta knjiga nam dokazuje, da je. Lahko vam želim samo še prijetno branje "za lahko noč". (Aleš Vaupotič)

Samuel Beckett: ČAKAJOČ GODOTA. DZS, Ljubljana 1994 (Zbirka Klasje). Vse se je začelo (in konec koncev tudi dogajansko skorajda izčrpalo) z obuvanjem čevljev: Estragon, eden izmed obeh mitskih klošarjev, ki vegetirata v "pusti deželi", katere fiziognomija spominja na mejno pokrajino med bivanjem in nebivanjem, namreč ob otekli nogi ugotovi, da je položaj brezupen in da se nič ne da storiti v smislu kakršnekoli spremembe na boljše. Vladimir pa brž pograbi kost, hote ali nehote spregleda banalnost dogodka in pomen Estragonovega sklepa takoj razširi na univerzalno raven svoje-

ga in slehernikovega bivanja. Prav ta dvojnost, nenehno prepletanje konkretности in abstraktne splošnosti, ustvarja srž dramskega dialoga kakor tudi dramskega (ne)dogajanja v celoti, ki z natančno izdelano arhitekturo ponovitve, ko se kar dvakrat ne zgodi nič bistvenega, vzpostavlja človeka v celovitosti njegovega psihofizičnega razpadanja, zamejenega z vsakokratno samoto, ki jo skušata oba protagonista vselej znova premostiti z obnavljajočim se proizvajanjem besed. Jezikovna resničnost, ki je edino še preostalo zagotovilo njunega bivanja, pa se prav tako razodeva kot obraz z dvojno naravo: govor je po eni strani avtomatistično absurden, po drugi plati pa poln iskrih improvizacij in novih opomenjanj že znanega sveta. Jezik kot odsev skrajne brezizhodnosti in hkrati kot edina še morda obstoječa pot osmiselitve z jezikovno umetnostjo – literaturo. Jezik kot Godot, ki je in ga hkrati ni, nezanesljiv v svoji zanesljivosti in zanesljiv v svoji nezanesljivosti. Kakor kontracepcijska tabletki! (Mitja Čander)

Dušan Čater: MARILYN MONROE. Založba Karantanija, Ljubljana 1994 (zbirka Opolnoči). Je sploh o kom na voljo več biografij kot o primadoni ameriškega sna? Nemara je tej knjižni izdaji mogoče šteti v prid vsaj to, da smo Slovenci z njo izpolnili še en dolg na račun popularnokulturnega zaostanka. Res pa kaže, da je pripovedni slog namenjen slaboumnejšim adolescentom, saj v njem ne bomo pogrešali stavkov kot "... za Marilyn je potrošil ogromno denarja in to je bil dokaz, da se je zaljubil vanjo." Biografija je zelo pravoveren primerek svoje vrste, drži se faktografije, vsa namigovanja prizna kot taka in se vrste zanimivih vprašanj, povezanih z mitom o Marilyn, sploh ne dotakne. Glede na potencialne bralce te knjige se kajpak zastavlja vprašanje, zakaj Marilyn in zakaj ne raje Kurt Cobain. Knjigo kazijo številne slovnične in tehnične napake, krasijo pa jo Marilynine fotografije. (Zdenka Hribar)

Milan Dekleva: KVANTAŠKI STIHI. Založba Aleph, Ljubljana 1994. No, pa smo jih dobili – kvantne *Kvantaške stihe*, po navidezno slabohodečih, a zato nič kaj berglastih sonetih v roku enega leta že drugo bukvo Milana Dekleve. Da si verjetno najboljši pianist med slovenskimi pesniki ne da položiti nikakršne dlake na jezik tudi ob opevanju manj kvantaških tem, kot so najrazličnejše bitke za metafizično in dovršni nedovršni glagol biti, vemo že od prej. Seveda: redkokomu, v slovenski visokoestetiziranomoralni (kakšna beseda!) poeziji pa še posebej, se zapišejo verzi kot: "Še včeraj / se je mojster lune bil z grozoto / časa. Danes, brez telesa, je le še jasa / jezika. Se bo ujel, kot slika večnosti / v popolno ponovitev? V nepofukano goloto / rojstva?" (šepav sonet št. 8), in ne izpadejo perverzni, marveč svetotvorni?

Pri kvantah pa je s stvarjo pač malenkost drugače. Jasno je, da se v žanru, ki že od samega začetka podtalno spremlja slovensko "visoko" pesništvo, velike teme in temeljna vprašanja umaknejo oziroma se zreducirajo na svojo pantagruelsko razsežnost ter se običajno – in v tem primeru tudi Deklevove kvante ne izstopajo – vrtijo okrog alkohola in kavsa (okrog česa pa bi se sploh še lahko?). Tako se tudi Deklevovi stihovi uvrščajo po eni strani med "kranjskokratkočasne fuk-pesmice", po drugi pa že večkrat težijo v območje šansona in avtor pričujočih vrstic se ne bi prav nič čudil, če bi bili vsaj nekateri že uglasbeni po maestru Deklevi samem. Povedati pa je treba, po čem odstopajo Deklevove kvante od podobnih izdelkov tega žanra: prav po kvantnosti, torej točno določeni energiji, ki jo oddajajo. Za tem se seveda skriva jezikovno mojstrstvo v svojih igrivih legah in umski humoristični prebliski vrste: "Končno moja, mila, dražestna buteljka." / "Hic et nunc me daj, ne čakaj do ponedeljka (*Končno moja!*)", ali pa: "K njima stopil je oštr ves zgrožen, / z nazorom, ki je bil leksikalno zožen: / 'Zdaj pa mi je vsega dosta, / kdo trpel bi v hiši polovična gosta?'" (*Kanibalska balada*). Za konec bi bilo treba še dodati, da je knjigo vsebini primerno ilustriral Fojž A. Zorman in da se ji, ob primerni promociji kajpada, lahko hitro pripeti postati slovenska kvantaška uspešnica. (**Aleš Šteger**)

Lars Gustafsson: DIE SACHE MIT DEM HUND. Aus den Tagebüchern und Briefen eines texanischen Konkursrichters. Carl Hanser Verlag, München und Wien, 1994. Lars Gustafsson (1936), po splošni oceni najboljši sodobni švedski avtor, je v zadnjih letih kar dvakrat presenetil: leta 1991 je izšel njegov roman *En kakelsättares eftermiddag* (Pečarjevo popoldne) z nemškim naslovom *Nachmittag eines Fliesenlegers* (Hanser Verlag, München 1991) leta 1993 pa zgoraj navedeni roman, ki bi se po slovensko lahko glasil *Zadeva s psom* (švedski naslov je *Historien med Hundén*). S tema knjigama je Gustafsson prekinil svoje (ultra)postmodernistično obdobje osemdesetih let in omenjena romana sta spet polna tistega vzdušja, ki so ga bralci znali ceniti v njegovi švedski fazi (Gustafsson živi in ustvarja v Austinu/Teksas), čeprav v *Zadevi s psom* ne manjka postmodernistične lahkotnosti in igrčkanja. Protagonist romana je uspešen stečajni sodnik Erwin Caldwell, ki s svojo ženo Claire živi običajno družinsko življenje, potem pa dogodek s psom – v jezi namreč pokonča ščetinastega klateškega psa, ki nenehno raznaša smeti po sosedovem vrtu – spremeni tok njegovega življenja in hipoma so v ospredju vprašanja, ki si jih običajno zastavljajo samo filozofi. Tako nam Gustafsson razkriva življenjska naključja, ob tem pa še razmišlja o dobrem in zlem, staranju in spreminjanju ... Roman je prijetno in lahkotno branje, ki nosi na sebi neverjetno težo filozofije in

življenjskih vprašanj. (Slavo Šerc)

Metka Kordigel: ZNANSTVENA FANTASTIKA. Literarni leksikon 41. DZS, Ljubljana 1995. Pionirsko in neprecenljivo delo pri proučevanju znanstvene fantastike je v Sloveniji opravil predvsem Drago Bajt, ki pa je bil vseskoz omejen na študije in spremne besede; najpomembnejše je izdal v zborniku *Ljudje, zvezde, svetovi, vesolja* (1982). Zato je knjižica Metke Kordigel prvo monografsko delo na tem področju in sledi utečeni shemi zbirke *Literarni leksikon*: na začetku je historiat in teoretična obdelava pojma, sledi zelo kratek zgodovinski pregled (omejen na zgolj površno informacijo), nato pa še slovenska znanstvena fantastika. Prav zaradi velike pozornosti, ki je namenjena temu zadnjemu sklopu, je naslov deloma zavajajoč: več kot polovico knjige sestavlja tipologija slovenske znanstvene fantastike, medtem ko je svetovni posvečene (razen povsem teoretične obdelave) zelo malo pozornosti. Prav tako so vsi primeri izbrani iz del slovenskih avtorjev. V tem sledi avtorica usmerjenosti zbirke, kot jo je opredelil njen ustanovitelj Anton Ocvirk; posebno vprašanje pa je, ali ne bi mogla avtorica svoje sicer zelo relevantne tipologije razširiti prek jezikovnih meja, zlasti še, če pomislimo, da je (vsaj količinsko) znanstvena fantastika na Slovenskem relativno slabo zastopana. Model, ki ga predlaga Kordigelova, bi se lahko ob obsežnejšem "empiričnem gradivu" morda dal uporabiti za celoten korpus tega žanra. Pri razlagi posameznih pojavnih oblik slovenske znanstvene fantastike se avtorica naslanja na jungovsko psihoanalizo, utemeljuje pa jo z obširnimi analizami posameznih del, ki so pogosto tudi briljantne interpretacije (npr. nedvomne slovenske klasike na tem področju, Pečjakove mladinske povesti *Drejček in trije marsovčki*), včasih pa ne segajo prek ravni povzetka. Slog iz znanstvenega pogosto zdrсне v esejističnega ali "vzgojno" kramljajočega, ki se zdi za strokovno branje, kar naj bi *Literarni leksikon* bil, premalo poglobljen. Temu ustrezno je marsikateri sklep nedorečen ali ne dovolj utemeljen. Vendar moramo biti avtorici glede vzgojnosti pravični in pripomniti, da je poudarjena moralna (moralična) komponenta značilna za velik del tako svetovne kot slovenske znanstvene fantastike. Leksikon Metke Kordigel je izšel v času, ko še ni jasno, ali je doba znanstvene fantastike dokončno v zatonu ali pa bo doživela nov zagon (npr. prek kiberpunka). Vsekakor je dobrodošlo nadaljevanje Bajtovega dela in poskus premostitve pregovornega slovenskega zamudništva tudi na tem področju. (Samo Kutoš)

LIRIKA SLOVENSKE MODERNE. Izbral, uredil in spremna besedila napisal Denis Poniž. DZS, Ljubljana 1994 (Zbirka Klasje, IV. letnik). Knjiga znova prinaša izbor poezije prvakov slovenske moderne: Dragotina

Ketteja, Ivana Cankarja, Josipa Murna-Aleksandrova in Otona Župančiča. Izbor je opremljen z izčrpno spremno besedo ter preglednicami življenja in dela omenjenih avtorjev kot tudi sočasnega dogajanja v svetovni literaturi in prelomnimi dogodki pri nas ali v tujini. Spremna beseda ne prinaša kakšnih prelomnih novih ugotovitev ali še neznanih dejstev iz življenja in dela omenjenih avtorjev, temveč je v njej zvečine zbrano tisto, kar smo o naših pesnikih iz različnih izborov, pregledov in študij, ki jih res ne primanjkuje, izvedeli že prej. Verjetno je vzrok v tem, da gre za zbirko, ki je namenjena srednješolski uporabi. Kljub temu je v knjigi *Lirika slovenske moderne* opazen odmik od doslej natisnjenih izborov – predvsem v tem, da se ne osredotoča na tiste dele novoromantičnega izročila, ki se navezujejo na preteklo stoletje, temveč je opazen poudarek na poeziji, ki se najtesneje dotika moderne književnosti oziroma kakorkoli bomo že poimenovali literaturo iztekajočega se veka – morda je ravno v tem razlog za nenavadno obsežen Murnov razdelek, ki me je prijetno presenetil. In šele na koncu se mi zastavlja bistveno vprašanje: čemu sploh brati poezijo slovenske moderne, če seveda za hip odmislimo nujnost institucionalno predpisanega branja in interpretiranja. Oziroma: ali nas poezija, zaprisežena veličini in presežnosti pesniškega v času banaliziranega, z medijskimi in žanrskimi klišeji utesnjene sveta ter demitologizirane literature in mišljenja še lahko prepriča? Gre le za nekonstruktivno sentimentalnost? Ali morebiti le za kaj več? Je vstopanje v svet zavezujoče, presežne poezije izstop iz sveta trenutne literature in banaliziranega mišljenja torej kljub arhaičnosti tem in občutij še vedno vstop v področje *svetega* besede? (Robert Titan Felix)

Peter Lorie: NOSTRADAMUS. Tisočletje in onkraj. Prerokbe do leta 2016. Mladinska knjiga, Ljubljana 1994. Avtor v osmih poglavjih interpretira odlomke prerokb iz razvpitih *Centurij* še bolj razvpitega zdravnika, astrologa, alkimista itd. Michela de Notredame (+1566). Interpretacija je seveda že sama po sebi problematična zadeva, če gre za prerokbe, smo še na toliko bolj izmuzljivem področju, zato si je Lorie oskrbel tudi kompetentno pomočnico Liz Greene, ki mu je s svojo astrološko izvedenostjo optimistično zagotovila, da bo Vodnarjeva doba po letu 2000 prinesla očiščenje, prihod nove vere in harmonijo. (Upajmo, da ji bodo verjeli tudi krojači svetovne politike.) Tudi zoofili se lahko veselijo, saj bo človeštvo bojda kmalu lahko kramljalo z delfini. V osrednjih poglavjih Lorie nato dokazuje, kako je Nostradamus napovedal vse bistvene katastrofe, ki nas trenutno morijo, npr. padec komunizma, sarajevsko agonijo, aids ipd. Toliko za ljubitelje horoskopov. O sami knjigi pa tole: branje Nostradamusa je nedvomno zanimivo, saj je mož s svojim enigmatičnim diskurzom očitno že

dolgo pred nastopom psihoanalize izrabljaj metaforiko in metonimiko podob svojega nezavednega. Žal pa je pristnega Nostradamusa v zadevni knjigi zelo malo, poprečno 15 verzov na 30 strani dolgo poglavje. Ves preostali prostor si avtor jemlje za interpretacije, ki bi morale biti, sodeč po naraščajoči obsedenosti s koncem tisočletja, komercialno zelo uspešne, čeprav se jim je nedopustno izmuznil apokaliptični eksperiment s sarinom. *Nedvomno* ga bo vključila kakšna naslednja interpretacija Nostradamusa, saj bo do leta 2000 *nedvomno* izšlo še najmanj kakih 2000 tovrstnih publikacij. (Vasja Linzner)

Drago Medved: SLOVENSKI DUNAJ. Mohorjeva družba v Celovcu, Celovec 1995. Fotografije Marjan Paternoster. Da je obujanje dejstev iz bolj ali manj daljne preteklosti normalen, celo zaželen in nujen pojav v državi s tako specifično družbeno in politično usodo, kot je Slovenija, najbrž ni sporno. Toda med knjigami, ki skušajo zadostiti lakoti Slovencev po spoznavanju lastne preteklosti, je bolj malo takih, ki utegnejo doseči neposreden učinek med tako širokim bralstvom, kot ga bo verjetno dosegla knjiga *Slovenski Dunaj*, ki je izšla v začetku leta. V knjigi je publicist Drago Medved strnil bistvene podatke o delovanju vidnih Slovencev na Dunaju od srednjega veka do današnjih dni, organsko vpete v slikovito podan kronološki pregled življenja "k.u.k." prestolnice. Poprečno izobražen slovenski bralec bo – značilno – vsekakor presenečen ob bogastvu in daljnosežnosti njihovih dosežkov. Hkrati ob branju knjige sama od sebe odpade prenekatera stereotipna podoba o Dunaju; tako se odpira pot v objektivnejše raziskovanje in vrednotenje razmerja med Dunajem in slovenstvom. Kdor bo iskal sociološko in etnološko analizo življenja slovenskih "zdomcev" (krošnjarjev, varušek, kostanjarjev itd.) na Dunaju, in teh je bilo številčno gotovo največ, bo razočaran. Toda to ne more biti avtorjeva krivda, saj je njegov namen docela razviden iz same zasnove knjige. Še več: brez oklevanja lahko trdimo, da smo potrebovali prav takšno knjigo – pregledno in dovolj natančno kompilacijo tistih dosežkov, s katerimi so naši rojaki konkretno spodbudili razvoj nekdanjega političnega, kulturnega in znanstvenega žarišča Srednje Evrope, z vsemi posledicami (tudi povratnimi za nas same), ki iz tega izhajajo. (Vesna Velkoverh Bukilica)

Sten Nadolny: EIN GOTT DER FRECHHEIT. Roman. Piper Verlag, München und Zürich, 1994. Na koncu pričujočega romana se S. Nadolny skorajda brani in zagovarja, ker si je dovolil grško mitologijo onkraj tradicionalnih zgodb razpredati še naprej in jo prikrojiti po svoje, mi pa že prej – med branjem – radostno vzkliknemo: Bogovi so med nami! Nadolny

jemlje namreč tezo o nesmrtnosti (grških) bogov zares ter jih oživi in pripelje med nas. Dokler bo živelo človeštvo, bodo živi tudi bogovi, je prepričan in že je Helga Herdhitz ob svojem potovanju po Egejskem morju pričala, kako se Hermes po 2187 letih osvobodi vklenjenosti v neko skalo. Napolny si je s svojim pisateljskim načrtom nastavil kar nekaj zank, saj je več kot očitno, da je težko združiti božanskost ter človeško nizkotnost in priletnost, pa tudi, da bi se antični bogovi verjetno veliko bolje počutili na Olimpu kot pa na svetu v začetku devetdesetih let dvajsetega stoletja. To problematično združevanje po drugi strani ponuja tudi nekaj odličnih možnosti za nekoliko skurilno, predvsem satirično in ironično, tudi groteskno, vseskozi pa zabavno delo, v katerem ne manjka aluzij na aktualne politične, kulturne in druge dogodke. Dogajanje se iz Grčije seli še v Benetke, München, Dunaj in celo v Ameriko, še prej pa v kraj Stendal v (bivši) Vzhodni Nemčiji, od koder je doma Helga, v katero se zaljubi Hermes. Še posebej njegova sposobnost, da lahko smukne v desno uho ljudi in živali, mu odpira številne možnosti opazovanj in spoznavanj. Hermes, bog trgovcev in trgovine, a tudi tatov, je poln življenjske radosti, ima pa seveda tudi nasprotnika: imenuje se Hefajst, je bog tehnokratov in zelo vpliven, nasploh pa čustveno hladen. In zdi se, da je Hermes odkril, kako je z današnjim svetom: Zeus se je poslovil, njegovo mesto je prevzel Hefajst, kovač in iznajditelj tehnike ter multiplikacije (česar Hermes nikakor ne obvlada!), s katero se vse stvari lahko poljubno (mnogo)kratijo ... (Slavo Šerc)

Denis Poniž: TRAGEDIJA. Državna založba Slovenije, Ljubljana 1994 (Literarni leksikon. Študije; zv. 42). Poniževa razprava o tragediji je dvojno zaznamovana; prvič, ker je izšla v zbirki, katere strokovna, metodološka in vsebinska pota je v prvem zvezku dovolj razvidno načrtal njen snovatelj Anton Ocvirk. Drugič, ker avtor študije v območju razmisleka o literaturi, razpetega med teorijo in zgodovino, z vrstno določitvijo predmeta vnaprej podeljuje prednost teoretskemu diskurzu. Toda to stori bolj poudarjeno, kot bi bilo potrebno. Poniž sicer zasleduje pojem tragedije in (kasnejšega) tragičnega skozi čas, a glede na to, da glavnino razprave posveti pretresu številnih teorij o nastanku tragedije in izvoru imena, v tako zamejenem obsegu, kot so zveščiči Literarnega leksikona, nujno žrtvuje podrobnejši in celovitejši zgodovinski (razvojni) pogled. Morda se Poniž s takim pristopom pridružuje tezi, da je edino pravo tragedijo izpisala že klasična doba stare Grčije (čeprav ji nikjer izrecno ne pritrjuje), pa vendar bi moral tudi v tem primeru za poudarjeno razlikovanje s kasnejšimi tragiškimi zapisi zlasti Shakespearu posvetiti več vrstic kot le bežno omembo. Še posebej, ker je prav ta del literarne zgodovine v okviru zbirke, v kateri je študija o tragediji

izšla, v nasprotju z antičnim svetom, najskromneje obdelan. Poniž tako v svoji analizi tragedije postavlja v razpravi sicer nakazan prehod snovi od mitoloških k zgodovinskim in individualnim razsežnostim in vsebinski vidik omenjene dramske zvrsti nasplošno v drugi plan, kar je razvidno že iz dejstva, da ob obravnavi Aristotelove Poetike razpravljalec ne izpostavi Aristotelove opredelitve "sestavni elementov" tragedije. A kljub pripombam bi bilo povsem neupravičeno spregledati izredno široko referenčno mrežo, ki jo Poniž vplete v svoj "tragiški" diskurz, in odprtost, ki jo kljub strokovnemu pretresu različnih teorij in stališč o tragediji dopušča bralčevemu opredeljevanju ob vprašanjih, med katerimi je nedvomno najznamenitejša tisto o "smrti tragedije". (Ignacija Fridl)

PREŠERNOV KOLEDAR 1995. Prešernova družba, Ljubljana 1994. V redni letni zbirki Prešernove družbe že tradicionalno v sklopu leposlovnih in poljudnoznanstvenih del izide še koledar, ki poleg zanimive tematske barvne slikovne spremljave ponuja prispevke, na različne načine povezane s Slovenijo in Slovenci. Letošnji KOLEDAR prinaša zanimivo vsebinsko spremembo. V osrednjem delu se predstavljajo avtorji, ki so jim v redni zbirki izšle knjige: Darinka Kladnik (Sto slovenskih krajev), Mare Cestnik (Hiša za goste), Vinko Möderndorfer (Tarok pri Mariji), Vitan Mal/Jernej Tomec (Hitro, hitreje). Hladnikova izraža zaskrbljenost za eko-etnološko dediščino Slovenije, Mare Cestnik z zares spretnim literarnim peresom s Čisto planino (Menino) razgrne antiplaninski potoesej, neusmiljeno naperjen proti kvaziplaninarjenju in s tem malomeščanstvu, izprijenosti ali sprevrženosti puhlega Slovenčka, ki ni nič boljši ali slabši od kateregakoli prebivalca sodobne topoumne konzumne množice. Po drugi strani Cestnik v besedni simfoniji izpove prvinski naravi ljubezen, začudenje in radost ob njenih čarobnih lepotah. Vinko Möderndorfer predstavlja izbor pesmi, Vitan Mal za prvo silo napisan spomin na potovanje v Španijo, Jernej Tomec pa v kratkem sestavku razlaga, kako je postal pisatelj. Začetni del prinaša anketo *Ali bo človeštvo preživelo?* in z razmišljanji o tem se spopadajo Lidija Andolšek, Tomaž Banovec, Manca Košir, Hubert Požarnik, Tomaž Svagelj, Anton Trstenjak ter Andrej Ule, ki filozofsko objektivno prikazuje naše mesto in fenomen v kozmosu. V koledarski knjigi so še zanimivi prispevki Matjaža Deržaja (Sto let Aljaževega stolpa), Vilija Vuka o dravskih splavarjih ter Marije Badavž in Igorja Cvetka *Ena žabica*. Na koncu je dodana poživilna enigmatika J. Petelina z rešitvami. Celotna zbirka Prešernove družbe bi si na vsak način zaslužila subvencijo za knjige Ministrstva za kulturo. In KOLEDAR zagotovo pride v najširši krog bralcev v dnevih, večerih ali nočeh vseh letnih časov. (Ivan Dobnik).

Vladimir Ribarič: POTRESI V SLOVENIJI, Ob stoletnici velikega ljubljanskega potresa; Slovenska matica v Ljubljani, 1994. Menda je tudi zgodovina relativna. Kakor so včasih predstavljala mejnike zgodovinskih dob življenja vladarjev, tako danes marsikateri zgodovinar vrednoti dogodke iz preteklosti za stanje sedanjosti z nizom poljubno izbranih dogodkov: ob branju Ribaričeve knjige nas zamika, da bi to počeli s potresi. Še zdaleč ne le katastrofa, temveč fenomen, simptom, rizom – vsaj te tri funkcije bi lahko imel potres, če bi skozenj poskusili zagrabit globlje zakonitosti v naravi in družbi. Ribarič nas s potresom nasploh in konkretnimi posameznimi potresi seznanja dovolj na drobno in povrh, da v nas ta knjiga ostane kot ščemenje, ki ga lahko odpravimo le z branjem še katere na sorodno temo. (Virna Lešnik)

Marija Turkalj: ŠKRAT BRUNO S PRIJATELJI. Ljubljana 1994. Avtorica knjige za najmlajše bralsko občinstvo je prva priznanja za pripovedovanje pravljic doživela že kot vzgojiteljica v vrtcu in pedagoška praksa je v njenem delu seveda opazna: zgodba o škratku je kljub ustrezni kultiviranosti pisana v zelo preprostem slogu, ki je najbrž še bolj kot za branje primeren za (ustno) pripovedovanje, čeprav zato ni nič manj privlačen. Didaktična nota pa se, morda čisto nehote, kaže še v nečem: pravljici doživljaj malega Bruna, ki s prijatelji medvedkom, veverico in orličem preboli smrt obeh staršev in se naposled srečno poroči s škratico Jano, so pravzaprav realistični oziroma v škratki svet vnašajo nemalokdaj kruto življenjsko stvarnost, s katero se cicibani najbrž laže sprijaznijo najprej v pravljici. Knjižica je, kot se za otroško literaturo spodobi, tudi bogato ilustrirana, čeprav nas podobe posameznih živali včasih spomnijo na zelo podobne iz Disneyjevih slikanic. (Vasja Linzner)

Edith Wharton: ČAS NEDOLŽNOSTI. Prevedel Bogdan Gradišnik, spremno besedo napisala Katarina Bogataj-Gradišnik. Cankarjeva založba, Ljubljana 1995 (Zbirka XX. stoletje). *Čas nedolžnosti* je nostalgični roman o času, ko so še obstajali Forma, Okus, Takt, Previdnost, vsaka Družina pa je bila del Družbe. Takrat so si moški še lahko privoščili, da so Dostojni, ženske pa so morale biti Nedolžne. Vse to se je moralo ob nastanku romana leta 1920 zdeti vsaj oddaljeno in staro, če že nostalgično zveni preveč odobravoče. Edith Wharton morda pri svojih 58 letih (živela je v letih 1862–1937) ni pogrešala New Yorka z nekaj tlakovanimi ulicami, enim gledališčem, divjino namesto Centralnega parka, ozko zamejenim visokim meščanskim slojem in drugimi značilnostmi provincialne družbe, v kateri vsi poznajo vse, vsekakor pa so bila sedemdeseta leta 19. stoletja čas njenega

odraščanja in njene nedolžnosti, zato jih je zelo dobro poznala. Svoje poznavanje podaja bralcu v prenikavih in rahlo satiričnih opisih strogo določenega in navzven bogatega dogajanja, usmerjanega z družbenimi konvencijami. Vse to nam nudi podobo klasičnega romana nravi, ki pa je vendarle dopolnjena z modernističnimi opisi razmišljanj glavnega junaka. Vsekakor je gonilo romana tipični ljubezenski trikotnik, zaradi katerega pridejo vse družbene konvencije, natančno odmerjene prijaznosti, nasmehi, ki so navidezno skriti, čeprav so namenoma vidni, vse globinske napetosti, ki se kažejo kot površinski mir, in vsa perfekcija navideznega pretvarjanja še toliko bolj do izraza. Newland Archer – "edini pravi človek" med vsemi lutkami – je popolnoma idealno zaročen z May Welland, nato pa se popolnoma neprimerno zaplete z njeno sestrično Ellen Olensko, ki je seveda popolnoma neprimerna, saj je zapustila svojega moža, žena brez moža pa je nekaj, kar ne obstaja. Seveda prevlada razum nad strastjo in "nedolžnost" nad pohujšljivostjo, tako da se vse izteče v "srečen" in umirjen konec, ko mora Archer priznati, da je tudi sam le marioneta v rokah Družbe. Vsa ta zmes je Whartonovi prinesla Pulitzerjevo nagrado, *Čas nedolžnosti* je obveljal za njeno najboljšo delo, zato lahko rečemo, da zbirka XX. stoletje (bolje pozno kot nikoli) rešuje čast slovenskega prevajalstva. Izmed njenih del smo imeli doslej prevedeno samo *Hišo veselja*, ki je izšla v zbirki Sto romanov, od katere je XX. stoletje prevzelo štafetno palico. Seveda je *Čas nedolžnosti* tudi eden tistih "filmskih" romanov, ki smo jih Slovenci spoznali prej v filmski kot pa v knjižni obliki, saj smo si lahko že pred časom ogledali New York skoz kamero (tudi Njujorčana) Martina Scorseseja. Knjiga, ki jo je napisala ženska, ima izrazito prednost pred filmom, ki ga je posnel moški; samo ob branju knjige se lahko bralci zgrozimo ob spoznanju, kako dobro nas ženske poznajo. (Dejan Sarič)

PRED IZIDOM:

**Janko KOS: NA POTI V POSTMODERNO
(razprave)**

Jorge L. BORGES: DRUGE RAZISKAVE (eseji)

L I T E R A T U R A

LITERATURA

Mesečnik za književnost

April 1995, št. 46, letnik VII

Glavni urednik: Tomo Virk

Odgovorni urednik: Matevž Kos

Uredniški odbor: Andrej Blatnik, Igor Bratož, Aleš Debeljak, Milan Dekleva, Marko Juvan, Ženja Leiler, Vanesa Matajč, Lela B. Njatin, Darja Pavlič, Vid Sagadin, Vid Snoj, Aleš Šteger, Jani Virk, Uroš Zupan

Lektorica: Tinka Kos

Oblikovalec: Pavle Učakar

Naslov uredništva: Gosposka 10/I, 61000 Ljubljana

Uradne ure: torek od 20. do 21. ure na uredništvu

Izdajatelj: Literarno-umetniško društvo Literatura, Gosposka 10/I, 61000 Ljubljana

Žiro račun: 50100-678-46647

Založnik: Založba Mihelač

Naročila in reklamacije: Založba Mihelač, Koseskega 25, 61000 Ljubljana; tel. 061/332-030; telefax 332-021

Polletna naročnina: s prometnim davkom 1900 SIT, za tujino dvojno

Cena te številke: 590 SIT

Grafična priprava: T@V, Ljubljana

Tisk: Tiskarna Tone Tomšič, Ljubljana

Revijo denarno podpira Ministrstvo za kulturo RS

Po mnenju Ministrstva za kulturo 415-428/92 mb z dne 11. 6. 1992 šteje revija LITERATURA med proizvode, za katere se plačuje petodstotni davek od prometa proizvodov.