

6/1988

PROBLEMI

LITERATURA

RAYMOND CARVER

Pet zgodb

ČEŠKI SAMIZDAT

Vita Žerjal o novem valu slovenske poezije
Matej Bogataj o Ecovem Imenu rože
Wolfgang Iser o literarno fiktivnem
Jani Visk o sodobni prozi v nemščini
Peter Bürger o postmodernizmu
Alberta Turner o učenju pesništva

1988

5



Poezija

- 3 *Stefan Remic*: Pesmi
6 *Vita Žerjal*: Pesmi
9 *Rok Zavrtnik*: Razdejanje
12 *Branko Knežević*: Ostanki, delci
14 *Ivan Dobnik*: Mrak lovcev

194245

Proza

- 18 *Mart Lenardič*: Mali literarni biseri
21 *Sonja Dimic*: Dve ženski
24 *Aleksa Šušulić*: To. The. Onlie. Begetter.
32 *Vlado Žabot*: Stari pil

Raymond Carver

- 47 Pet zgodb

Češki samizdat

- 81 *P. P., Viteslav Sval, Jan Kahan, Alenka Jensterle*

Yugoslavica

- 102 *Zvonko Maković*: Pesmi

Enciklopedija živih

- 116 *Vita Žerjal*: Zametki novih poetik
131 *Matej Bogataj*: Čez sedem let vse prav pride
159 *Wolfgang Iser*: Podvojitvena struktura literarno fiktivnega

Beremo, da bi pisali

- 171 *Jani Virk*: Avstrija, Švica, NDR, ZRN — nekaj značilnih predstavnikov sodobne proze v nemščini

Postmoderni dokumenti

- 180 *Peter Bürger*: Uvodna beseda

Sola kreativnega pisanja

- 185 *Alberta Turner*: Učenje pesništva — kreativni proces

Front-line

- 196 *Tea Stoka*: Aleš Debeljak, Slovar tišine
199 *Tomaž Toporišič*: Ivo Svetina, Peti rokopisi
201 *Tomo Virk*: Feri Lainšček, Razpočnica
203 *Brane Senegačnik*: Vojko Gorjan, Jeruzalemski grički
208 Milan Dekleva, Zapriseženi prah
211 *Tea Stoka*: Andrej Blatnik, Plamenice in solze

POEZIJA

Štefan Remic

Pesmi

fina ledena prevleka

fina ledena prevleka ta dan
za vasjo in povsod in na mleku
po kanglah na odrih kjer med spiralami
mraza polzi slana kaplja
ta solzni madež bevsk cimetnotemne
lisice na zemeljski skorji odbit
v podeželje preprosta lepota
spomin na pečinsko votlino motiv

lova žvenket ki ga prinaša
brusač nožev mrliška otrplost
ki jo prebadajo v dolgih presledkih
bežeče živali korak tujca
posvet mučna pavza bodljaj kljuna
v žolt sadež vzorec odmerek odsotnost
razloga in rdeča figura
na belem ozadju ta dan in povsod

nek samohodec

nek samohodec posluša kostanjev
plod rezek udarec v smetarski voziček
apatično svoje besede polaga
v gomilo tako pahnjen tako v zavrnitev
potisnjen poljana in poljsko stranišče
zaklenjen par vanj združba
in intenzivna vdanost gugalnic
oglašanje pripotovalcev

ki padajo z vej v omedlevici
poslušajoč hlipe dotikov vse to dodano
kasneje pod vtisom prebranega
tehtanje možnosti odrska slika
z gojiščem fazanov
prisluškovalcem cigar namen
skrajno jasen postavlja vprašanje
opazovalcu nezmožnost povedati to

od mraza so

od mraza so pokala srca po stajah
gnezdiščih in kamrah je vreščal
petelin navzgor prhotal zmeden in
bebast za plotom brusač nožev v počepu
se je obliznil pa je brusač škarij
pristrigel prirezal kričavega norca
medtem je odgnalo prečuto noč
črno in je na ledu ob gozdu

na polituri sijajni drsela drsalka
podplat brez podlage medtem
ko so srepe ribe močvirske
v rovih razsajale tolkle s hrbtišči
in se razbijale kakor kristali
neslišen je zobal petelin
ta zrna brez tal pod nogami
je kruljav med rezi drsalke

dinamika sukanja zrkel

dinamika sukanja zrkel obračanje
glav in tresljaji životov pred
vzletom za kupi črnivega hlevskega gnoja
naježena bitja v motnjavi poljane odlesk
ropotije na piskrovezu na popravljalcu
dežnikov in na brusaču utrujenih nožev
veščaj ravnanja s kladivci klepali in
kleščami videl sem davi na gorskem prelazu

odhajati mrko trojico doli po zlizanih
klancih jih spuščati videl nervozno
divjanje mušic tik nad skupino povsem
sploščenih kamnov videl dinamiko sukanja

zrkel obračanja glav in tresljajev
 brez vzleta sem slišal kladivca klepala in
 klešče kaj pa če v kamnih če pod lupino
 ždi glas ki ga ne slišim sem rekel

ali sem prosil

ali sem prosil nebo naj se zgodi
 razvedritev živim s kosci zraka ki se
 zatikajo v grlu ali sem prosil za otopletev
 v svečavi na gorskem prelazu sem zatopljen
 ali sem hotel poplavo sem jaz in je knjiga
 platnice v srebrnem sijaju kot zvezde
 človeško samoto poznam na izust
 kakor svezde sem rekel a kaj jaz vem

o zvezdah jaz poškropljen
 z njimi z njihovim mrazom ki modre
 pritiskajo v večnost v krč sem se
 zgrbil ne vem več žvižg v živi meji
 ne vem za pomlad za te vode ki so
 narasle in me dosegle kako zveni pasja
 veriga zvest jezik na licih sem prosil
 bližine odlomek iz knjige ki ga sovražim

Vita Žerjal

Pesmi

Pogled

Ne morem preprečiti: strmi name
z očmi lačnega plenilca.
Če mirujem, zaduši vse odprtine,
premrzne smeh spomina, ime zanj zmanjka.
In vsak pregib je nemogoč, je nepotrební jutri.

Če se iztržem brezdomni nastavljenosti
pogledu, nekje vkopana opazim,
da se me loteva načrtno: izmenično
me prestavlja iz strahu pred gluhim ritjem
v pusto časnost. Semaforno utripljem,
cikcakasto pritiskam na plin do sesedka.

Neizmerljivo je. Nevarno, ker briše.
Vid vihti kot divji gladovalec sekiro.
Telo začuti bolečino. Čuti oblino sveta,
drugega. Zdivja, napade, odvzeme del.
Z njegovim prostorom se hranim.

Metanje zank

Osvetli prostor kot vžgan projektor
znani obraz, preverjevalec meje prisotnosti.
Njegovo sukanje podob je že za robom
te svetlobe. Mečem rahle zanke v temni kot,
Pritegujem druge perspektive, vstopam
v čudno menjavo prihodnosti. Prijemam
za nevidne niti, ne da vedela bi
katera dvigne. Pustim, da se zmešnjava

naredi, nevarna zmešnjava, ki me ne
izpusti: ne da poznala bi roke,
ki za žive niti potegujejo.

Hodiva po magistralni cesti

Prijeto? Zaskrbljenost, ki ne shlapi, brezskrbnost ob tujih
različnostih. Pazi: ne usta, tlačena s stenami! Trese se
moja mrena, ob drug obod napeta. Ko izstrelji, do kod raztegne
pot naleta?

Mere! Po sebi. Razpršena vsepovsod: najina usta, ena.
Uglašena.

Čas kliče strgani razpon, razliko, komaj plašen stik. Samonoga.

Stlačena, zato odkriti, koliko je med. Za zastori o dveh
se govori. Še en polet. Pristanek, kakor morabiti in nikdar
izpeljan.

Blizu govoriš, smeješ se davnostno. Dva morská. Imenovana
razlikujeva soli živih posameznosti. Kar sva. Nič takega.
Vsa skrb. Prijeto? Skopljen čas. A reci. Daj. Dodajaj.

Divja trta

Slačim fino. A postave na hodnikih
strmo imenovanih stavb odblesknejo
opoldanski navpik. Ta hladni mik
drži zrcalo. In uredim zrahljano,
strmim izgorela telesu, ki se športno
meče v morje, ki ubrano sledi delitvam
po zvončkljavih merilih sveta.

In goloto preložim, pozabim, kako.

Podivjana trta zasaja v stavbe žilave
veje. Seje svojo divjost cele dneve.
Za živo mejo zamenjana, za varnostni okras,
zaredi grozdno kri, napodi v žile stavb
v pijansko krvniški namen priklicati,
špricniti zarotniško v oči. Se razgreta
v svet odpre. Kot brez stavb.

In misli, da se ne umiri v omet. In se.

Obstala plenilka

Zastrmi se, jastrebica po očeh, s skrbjo
preže tišči napičeno svedrovo osišče:
začetke vsega, glas rojstnega diha,
v zavojih dviga do sem, do pečine,
ki jo, razpeta, imenuje: od tu.

Pršeče izvirje vsenaokrog, brsti vodometov
prenapenjajo telo plenilke, čudno obstalo,
da sprejme šumečo gluhoto, neznano. Ne njeno,
nastalo kdove kako, kdove zakaj, ne zanjo.
Premaže telo, brez ogledala, za zdaj. Kapljično.

Potem spet potuje za veletokom, za zgodbo,
ki jo pripoveduje, se zdi ji, zbor Okeanid.
Nabrano dviguje, ogleduje si, stopnjuje
dihanje. In pred krušenjem varuje
polico za poglede v občasno modrino.

Imena

Prastaro živa in moja je
igra podeljevanja imen.
Za neustavljiva prihajanja
je vabni klic gostiteljice.
Za drzna dvobojevanja,
splavarjenja po nevarnem terenu
so kresilne kombinacije, vnetljive,
so piljene, rezljive.

Kot klicanost od daleč.

Od mojega imena.

Kot zazrtost daleč.

V barvo tega dneva.

Kot lakota po gibanju
skoz smešno priprta vrata,
resnobno nepremakljiva.

Še v mojem okvirju.

Že v kdovekaterem.

Rok Zavrtnik RAZDEJANJANJE

Ime

pesmi so obnemrle roke, ki jih je potujoči našel
v snegu spremenjene v sneg. Odnese jih je v sen, da bi jih
ogrel. Seno je zagorelo in ko se je prebudil ni našel
ničesar več, kar je mislil da je bilo. In glej, še je
čakal zime.

Ob pismih

Mogoče smo si prvič pisali
ko je bilo že prepozno. A da ne bi bilo
zaman smo skušali zapolniti tudi
zadnjo stran, z zadnjimi besedami
iz zadnjih pisem. Mogoče smo si
pisali da ne bi bilo zaman. Da bi ono
kar smo zadržali v svetu, ohranili
v rečeh, ki bi jih še razumeli. A
v dolgih pismih smo se odmaknili
daleč v besede. Njihove reči pa
so ostale na začetku pisem. Pogledi
ki so jih iskali, so se spletali
v pesem ali pa zaljubljeni molčali.
Drugi so brez besed tonili v pisma
in v njih nova izpisovali. Onstranstva
so pospala v tisočih straneh. Razdalje
med besedami so bile vedno že prepozne
za dotik. Resnica se je vedno že zgodila
prej. Dolg je čas, dolg ljudi.
Pozdravljeni!

Rjovenje

Svet je tiho morje, tiho vzdihu tiho v izdihu. Je prelomljeno z upanjem in sencami, ki jih tišina pušča v glasu. V dihanju so stopinje samote ki se ne neha, ne začne. Le tiho morje pljuska čez njen odstrt obraz.

Je trepet v katerem se spreleta čas in tisto ki je več od njega. Prhutanje ptic in nagota belih brez. V obrazu upanja razkriti pan.

Je čebela ki se vrača vanj.
Njen dih je hip, v katerem se razblinja čas v resnico.
A je tudi med.

Ob Hölderlinovi poti

Sijanje vozlišč, koder se kri
pretaka v pogled, in koder se življenje
vozlja v besedo, je samo trepet
pričakovanja, med presenečenji v hoji.
A včasih pričakovanje več ne vzdrži
na poti in s presenečenjem omahne v beg
in neskončne cilje. Brezpotje bivanja
prekrije pot in v njem se tek zgubi, korak
nemočno v skale brezna udarja. Samo še v bolečino
se tedaj vozlja resnica. Na kraju nje je Bog
ki čaka na molči in čaka molk v katerem se
končajo cilji. A ves ta čas je le resnica.

Ko je beseda . . .

Ko je beseda močnejša od moči
in zarotitev, se ne pove
ničesar več. Od ust prihaja
le še volja in odmev. Želja
ostane v njih. Skrivnost norosti spi.
Odmev se vrača.
Od starih, utrujenih trdnjav,
v katerih že dolgo

in daleč človek prebiva,
pa se vrne le pogled, čist
in brez besed. Osvobojen vseh skrivnosti
ve vse, in vse pozablja.

Borisov prispevek k **Ne-jaz** politične ekonomije

Selitve.

Ptice so posule kraje s petjem

in odšle. Ostanajo kraji

v katere se samota zateče.

Potovanja in poti izginejo.

Ostanajo dediščine, zapustitve.

Usta se zapro,

v zrcalu se odpro.

Katastrofa

Semena padejo na zemljo,

ki je izginila. Robove

še doseže ustvarjenje. Ob ustih

spiyo, naslonjeni na jezik.

Potem tudi slisanje preide

v drget. V njem izgine sled.

Branko Knežević**Ostanki, delci****večkopes**

Preklete, ne vsega še enkrat — — dovolj je bilo, ljudje ...
 Ded je vse poslinil, tovariš Pavlov je vse popisal ... Dovolj.
 Zaznamovali ste družino za dve človeški večnosti, zato ... mir
 sedaj — — v imenu Dedovih razbranih kosti (še tik pred smrtjo
 — — zadnja dva dni ni slišal drugega kot zvonove — — je, daveč
 se v lastni slini, med brbotom vode vsake toliko davil: ...
 »večkopes ... večkopes ...«). Lahko, da je znanost večkopes, lahko
 ... da je bil On večkopes, — — a mi, mi smo bili manj, mi smo
 živeli slabše ... Prva leta so po odkritju, na Tverski, takoj
 poleg šole — — težko si je predstavljat — — slinjenje dvakrat na
 uro — — osemnajstkrat na dan postrojeno družino ... Dva od bratov
 sta crknila v letih, ko je družina dosegala organsko slinjenje ...
 Očeta je odpeljal konjederec, ko je v uporniški besnosti ogrizel
 stolne zvonove (govorijo, da je v srednjem — — velikem zvonu — —
 ostal odlomljen čekan ... zadnjikrat me je cerkveni sluga ujel
 šele na tretjem stopnišču — — na srečo sem neverjetno podoben
 Dedu ...). Babica je poginila kmalu po aferi z Leico (Pravijo,
 da zaradi pretepanja — — Ded nikoli ni mogel pozabiti psice ...
 in ko mu je Ona ušla (nehote?), tega nikoli ni mogel opravičiti
 babici.). Ne bom več našteval vseh teh pesjanskih golgot — —
 najtesneje zvezanih s Pavlovom — — ni važno, prislinilo se nas je
 pet do Dedovega konca in ... ne, nikoli ga ne mislimo pozabit ...
 -a prosim vas, saj to je zakon ... splošnost, obča zakonitost, ki
 -je res ni treba preverjat še za vsak poseben, posamičen primer.
 Zakaj hočete, zakaj bi bilo treba sedaj še na vnuku ... ko vendar
 danes, vsi vemo, Ljudje, danes!, pa saj ni bistvo pogojnega
 refleksa ... v zvoncu ... ali v slinjenju (?no, za slinjenje nisem
 povsem prepričan), a razumete ... a lahko razumete, Gospodje,
 kaj bi rad, kaj

Borisov prispevek h kritiki politične ekonomije

Klavnica v... v zgodnji pomladi... 7. 3. 83. Bik, gnan na zakol malo pred koncem poti noče več... Ljudje se trudijo na spolzkih tleh... vlečejo... potiskajo. Kolnejo... brcajo... tolčejo. Sovjetski emigrant stahanov udriha po zakrknjeni beštiji z jeklenim kavljem... pa kletev in krik... brez odmeva:

MMRRRRRRRHHHAAAAAAAAA
 UUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUU

BOOOŠŠŠ ŠŠŠUUUUUUUUUU
 UUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUU

KURRRRRRRBBBBRAAAAAAAAAA
 UUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUU

NALRAITE B' UBBUUUUUUUU
 UUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUU

(To JE pesem, slabe rime in dobrega ritma.)

Franz, zbogom

Čprav bi nas težko kdo prepričal, da se vse to zares ni pričelo na olimpu in tam okrog, smo povsem ravnodušni do zgodovine kot take.

(Neprizadete nas zapašča celo vseh pet zgodb, ki poročajo o prometeju in Našem trpljenju. Resnici v čast je treba mogoče priznati, da je nekak mlačen občutek Previdnosti prevzel celotno občest na dan, ko so nam sporočili, da je po tisočletjih muke nápaln odrešil kavkaško skalo, jastreba in prometeja.)

Edino kar nas zares žre in ubija, pa je samo nemarno dejstvo, da so lahko nagajivi otroci tako uspešno skrili pandorino škatlo skupaj z njeno usedlino.

Ivan Dobnik

Mrak lovcev

I

1

Sam z nočjo
 v zraku vojskovanj padajoč
 k brezbrežnemu dnevu
 z roso uličnih omrežij
 Ne čuješ. V stepo
 med vetrovi
 in zimami
 zalezujoč
 svoj obraz v rastlinju in ljudeh
 in pogovorih ki utrujajo
 s tujimi ustnicami
 ali sanjskimi lovkami
 se vrneš nešetokrat
 V zalivih prostranstev
 pljuskajo neuničljive radosti

2

Papir ima dušo neba
 V sobo plavajo vznemirjene črke
 V pozabljenih jezikih se odpirajo
 imena vojakov brez grl
 Globoko v teh verzih prisluškuješ
 njenim korakom v odmaknjenih ulicah
 Lovci kot panterji drsijo
 med umazanimi stenami
 z jeziki v njenem dihanju
 V času odzvanjajo udarci pêt V vetru
 se razblinjajo vetrne prikazni
 S tvojimi očmi se dotikajo šumov

Neresnično oživlja resnično
Ognji branijo neponovljivo
Tvoje stopinje

II

Dolge noseče
trstičevja palice
se pozibavajo
v sunkih
s hribov
v prste
oči
Lačne raziskovanj žensk
in načinov Kako še
biti
za temi
listnimi stopinjami
neumrljivosti
in zmagovati in ostajati bister
in nove besede
lepiti v mesec
nerazberljivo: O tudi ti! med raz-
blinjanji
glasov

VI

v oknih križarijo
raztopljene lune
S poletji tonečimi starimi bogovi
zakopanimi tuljenji
zemlje. Daljna si. Brez moči.
S silovitim umiranjem
v razbiti glavi se prah dneva
menja z dlanmi neznank
Zvoki besed kličejo tišine
O kje si?
Kadeči se vratovi
zadušenih žiraf
pojejo nama
Brez naju
zadnjih strani neizbrisljivega
ne zaznajo v jutru ki zamuja
v času slepil ko bojevniki spijo

Usta kjer te varujem Stopalo
 pesnika In hrbet zemlje
 gozd slečenih senc
 ki svet pomirja

VIII

Takrat se prebudi
 ko snežni jeziki prhnejo med hiše
 od beline že nemi
 izstopi glej v zrcalih izložb
 postanke naključnih in zbeganih moških žensk v izginjanju
 menjavanju izrazov
 razširi oživljanja mrtvih
 dihov vdolbljena znamenja vesoljnega filma
 Barvne plasti in razgrinjala nad mostovi
 in prisluškovanja vodam
 kopitom
 plahih živali razritih pokrajin
 Daj jim imena
 okuži s strastmi
 v brezčasju
 v brezumju
 O njih poj z njimi
 kot šum zvezdni po dolgem deževju
 kadar v zubljih igra

IX

Ne vidiš noči
 Brez oči zaspi
 Zima
 vrtinca
 brezurna
 se lepi
 v tišine stopinj
 V njenem ušesu bežiš
 nag z gluhih zebami
 v gnezdu ledenih ptičev nad obrvmi
 Zdaj te razjeda
 Zdaj je zdaj v minevanju
 Zdaj te odrešuje
 V iskanju izraza Osišča
 vseh govoric Tipaj

k resnici te strani
 Vstopaj dih v dih
 prst v prstu neizprosno
 vse dneve

X

Tvoja senca
 prepuščena
 dihanju
 vesoljne ustnice
 med rezili rojevanj
 med smrtmi poljubi
 izginjanji zapisov o vlažnih
 pregibih čela v snu
 popolni navzočnosti
 pisave obrazov
 med spanci pozabami
 kadar te ni in povsod
 se vtisnjuješ
 Brani privede
 zaljubljena igralka
 v zračnih prostorih

PROZA

Mart Lenardič

Mali literarni biseri

V čast L. N. Tolstoju

Maša in Volek se igrata.

Hijeni se nekaj zgane v srcu, ko ju opazuje na
s soncem obsijani trati.

* * *

Vojak in muca v senci srebata pivo.

»Dobro je,« reče vojak.

»Resnično je,« ugiba muca.

* * *

Muca in tiger se sprehajata po borovom gozdu. Sonce ju igrivo boža.

»Močnejši sem kot ti,« dé domišljavi tiger-brkač.

»Sama pa sem bolj mucja,« zaprede muca v odgovor.

* * *

Tonka je pasla kravico. V nogo se ji je zadril črn trn.

Tonka se je jokala. Iz gozda je prišel požrešni volk in ji strokovnjaško
izdrl trn.

»Ampak ljudje pravijo, da si zla žival, ki je otročad,« se je čudila
deklica.

»Ti še ne poznaš ljudi,« je odvrnil volk in izginil v grmovju.

* * *

Ko je umrla stara Mara, smo se otroci stisnili v kot in prosili Jezuščka,
naj se nas usmili.

Naj se Mara ne vrne in naj ne odnese naše muce.

Stara Mara ni muc marala, mrmrala je v brado in dišala po žganju.

* * *

Poletna noč je nudila nemalo sreče
Volu in Deklici.

»Da bi se le ne skončala,« skrbi Voliča.

»Saj se ne,« opozori Deklica.

* * *

Muca in človečnjak se leno povaljujeta po blazinah.

»Preprosto je tvoje življenje, ki ga vodijo góni,«
zadovoljno modruje človek.

»Dobro si povedal,« se namuzne muca in odrli v transcendenco.

Človečnjak pa še dolgo pretresen motri prazno blazino.

* * *

Volek in hijena sta se kosala v poskakovanju čez ovire.

Volek je zmagal po točkah, hijena pa moralno.

* * *

Absolutni Duh je ponudil Muci, da ji izpolni tri želje.

»Kaj pa bi si mogla muca želeli boljšega,«

ga zavrne Muca, »kot da je muca, ki ob večerih
kramlja za Absolutnim Duhom?«

* * *

Vol in Kol sta se merila v možatosti.

»Kdo mi je kos,« se je ščepiril Vol in napihoval piščančje prsi.

»Pričujoči,« je komaj slišno odvrnil Kol ter ga premikastil do obisti.

* * *

Horkheimer si je izpahnil čeljust.

»Prokleta usoda!« se je pridužil,

»kako bom pa odslej jedel!«

»Ne psuj usode,« ga je preteče opozorila lisica,

»človek ne živi samo od kruha.

Lisice pa še manj,« je po premolku dodala.

* * *

»Nizkoten človek sem,« pojasnjuje Idiot že na vratih, ko nepovabljen
pride na zabavo.

»Da, to smo o vas že slišali,« z ledenim glasom
pojasni Gostiteljica.

* * *

Jeklenolasa po daljšem času naleti na Zverino.

»Moja boš,« negotovo pogolči slednja.

»Ne prej, kot se izkobacaš iz jarka,« s smehom zapoje kraljica.

* * *

Volov Obširni Ud (dalje: OU) je vzrasel do nezaslišanih razmerij.

»Odkril sem žensko svojih sanj,« je negotovo sklepal Volič.

»Ko bi kdaj odkril svoje tepčevstvo,« je sitno bevsknila Ženska-Iz-Sanj ter z naglimi koraki odšla.

* * *

\$ pa je skomignil in se kisko nasmehnil:

»Kdor Drugemu jamo koplje,

sam vanjo pade.«

* * *

»Na kaki ravni pa ti bivaš?« spračuje vedno radovedni, pol sežnja postavni Kant Pičko.

»Bolj švoh,« odvrne pohotna prasica, »samo Lenárdič si me predstavlja.«

* * *

Štiri minute po polnoči mi je usahnil

Talent.

»Come back,« sem nebogljeno vzkliknil, vijoč peščice proti Nebu.

»Input more Alcohol,« je brez dlake na jeziku izsiljeval Talent.

* * *

* * *

* * *

Sonja Dimic

Dve ženski

Dve ženski

Dve ženski sta se ljubili. Imeli sta spolne odnose v kleti, kadar sta si zaželeli. To ju je navdajalo z radostjo. Bili sta ponižni druga pred drugo, toda sčasoma sta si začeli iti na živce. Eni je prihajalo, drugi pa ne, zato sta sklenili, da bosta povabili k sebi vse sosede, za katere sta mislili, da so lahko osumljeni kraje orgazmov. Najprej je prišla na vrsto mala debelušna soseda Mimi, ki je vedno vekala v prvem nadstropju, češ da jo je zapustil mož. Ta ni, sta rekli, ji ponudili kavo in piškote in jo mirno odslovili. Druga je prišla gospa Rozka. Imela je dva psa v stanovanju in samskega sina. Tudi ta ni kazala prevelikega zanimanja za njune sladkosti. Čakali sta, da se je izkašljala na družbo, potem pa sta ji mirno povedali, da nimata časa in je šla. Tretji se je odzval povabilu Stane, ki je imel obilno famulijo v tretjem štuku. Razkazal jima je album znamk, potem pa sam zaprosil, če lahko gre. Je že čas, je rekel. Tudi ta ni, sta zaključili ženski. Torej sva krivi sami, sta rekli druga drugi in se zavrteli v vrtincu strasti.

Jaz, ki se na to ne spoznam, pravim, da je bila temu kriva samo klet.

Dve ženski

Mlajša je imela vedno veliko povedati, zato je takrat, ko sta bili obe prisotni, raje zaprla usta. Bala se je tastarejše ženske, ki je vedno napihnila vsako stvar in govorila čez vse. Obe pa sta se zavedali, da tokrat ne bo tako hecno vse skupaj, kot sta poprej mislili. Nameravali sta se krepko pošaliti na račun moškega, ki sta ga obiskali. Šlo je za učiteljsko zadevo. Vsi trije so bili učitelji, moškemu, h kateremu sta prišli, pa se je prejšnji dan zgodilo nekaj, za njegove pojme, strašnega. Udaril je sina direktorja, čisto neponvedoma udaril. Samo stegnil je roko in lopnil po sedemletnem dečku. Zdaj se je žrl zaradi tega, obe ženski, prav tako učiteljici, pa sta ga potem, ko sta videli, kako prizadet se počuti, začeli tolažiti. Prejšnja hecna situacija je zapadla v resno pre-

pričevanje. Niso se toliko pogovarjali o samem dečku, temveč bolj o direktorju kot vzgojitelju. Obrazložil je svojima kolegicama, da se žre zaradi tega, ker ni direktorju na govorilnih urah povedal, da otrok pravzaprav ne potrebuje toliko nežnosti, ki so mu jih doma vsi po vrsti izkazovali, temveč bolj trdo roko. Ni se torej toliko žrl zaradi same klofute, več zaradi same pozabljivosti. Dečkovemu očetu je omenil samo otrokovo nenavadno obnašanje ob delitvi malice, ko je ponavadi kar mirno obsedel na stolu in ni hotel jesti. Potem je utihnil. Namesto da bi očeta opozoril, da otrok takrat, kadar naredi nekaj proti svoji volji, torej da ne sme jesti, sploh ne pričakuje, da bo zato pohvaljen. Se pravi da ga doma nihče ne razume. Vse se mu je izjalovilo. Deček mu je ušel iz rok. Doma ga bodo spet božali sem in tja in otrok sploh ne bo hotel jesti. Nazadnje bo še umrl, je dodal.

Dve ženski

Po pločniku sta hodili dve ženski. Prva je imela suho postavo, z izrazitimi koščenimi rokami in nogami, kljukastim nosom in štrnastimi lasmi, druga pa je nosila karakterističen plašč, ki jo je naredil še starejšo, in kratke lase, v ušesih pa dolge uhane. Obe sta bili precej slabe volje, ko sta marširali po modrikastem asfaltu tik ob parku. Bili sta všeč druga drugi, ko sta se nasmehnili s svojimi belimi mladimi zobmi. Na trenutke sta delovali samo malo preveč starikavo, to ju je narejalo opazni v družbi, vendar je bilo tudi to tako naravno, da sta hodili po svoji poti dokaj neslišno. Zal sta bili malo preveč navezani druga na drugo, zato sta se občasno malo zresnili.

Ko je tista s kljukastim nosom, na katerem redkokdaj ni bilo očal, spregovorila po dolgem dolgem času, je drugi zastala sapa. Zagledala je namreč zelo lepega mladeniča, ki jima je prihajal nasprosti. Zelo lepo se je držal in nič ni bil prostaški, to sta takoj opazili. Sicer pa nista bili od muh. Obe sta imeli fanta, seveda vsaka po enega in svojega, kajpak. Obe sta jima bili vdani in ravnokar sta se domenili, kako bo zgledala zabava, na kateri se bodo vsi lušno imeli. Tudi malo seksa ne bo škodilo, toliko v vednost, kot sta obe skrito načrtovali. Začasno jima je prekinil tok misli samo ta medli lepi fant, ki je na hitro segel k očalom na nosu, nato pa spet zakoračil po svoji tirnici proti njima. Že sta bili pripravljeni nanj, ko se je spet premaknil. Tokrat je trznil z levo ramo in se zganil v pasu. Šele zatem se je najbrž vdal v usodo in s svojo dokaj veliko postavo šel mimo njiju, kot da se ni nič zgodilo. Pa se je. To sta obe opazili. Strašno je zardel. Z vsem telesom, vso kožo, vsem obrazom. Imel je lepe poteze okoli oči, kar ga je naredilo še lepšega. Na vsak način pa ni bilo rečeno, da je bil kakšna posebna perla, ker sta imeli obe fanta, ki sta jima bila všeč. Tista ta štrnasta je imela visokega kegljaša pri reprezentanci »Tegel«, druga pa majh-

nega, toda okretnega fizika, ki je poučeval samoupravljanje na družboslovni šoli. Oba sta se med seboj poznala in vsi so se imeli radi.

Imeli so se zelo radi. To je bilo Dejstvo(!).

Dve ženski

Na pragu sta stali dve ženski. Prva je držala v roki šopek cvetja, druga pa lonec mleka. Obe sta bili sosedi. Katera kateri?

Na prvo je vedno apeliral psihiater, ker ni držala v roki lonca mleka, na drugo pa pediater, ker ni imela v rokah šopka rož. To je bila čisto absurdna misel, ki se je porodila v glavah dveh žensk, ki sta zunaj, pred hišo klepetali. Imaš kaj perila za obesit? je vprašala prva. V mislih je držala v rokah šopek cvetja. Druga pa je rekla: Imaš kaj mleka? In druga, taista druga, ki je v mislih držala v rokah lonec mleka, je šla spraševat tako neumnost svojo sosedo. Nazadnje sta ugotovili, da se preveč privlačita, da bi bili sosedi, ker tukaj je bil posredi otrok in je bilo mleko, zato sta sklenili, da naprosita svoje može, da se odselijo vsi skupaj iz tega okrožja. Reagiralo je samo eden od obeh mož, ki je ustregel želji svoje žene in ji prav tako v mislih dal v roke lonec mleka, pa je bila ženska mirna. Odselil pa se iz tega okrožja ni. Zakaj le, saj je imel ljubici dve. Eno za ženo, drugo pa za rojevanje otrok. Vse je premešano. Toda to ne iz malomarnosti. Res je tako. Res je tako zmešan svet.

Dve ženski

Dve deklici — ženski, sta se igrali na dvorišču slepe miši. Toda njun problem je bil v tem, da je ena zmeraj vse videla in drugo takoj ujela, nasprotno pa druga deklica ni imela te možnosti, tako da se je dolgo lovila in ni uspela najti svoje prijateljice. Ko sta poskusili večkrat, sta se nazadnje začudili, kako da jima ne uspe. Hoteli sta obe uživati, a se jima ni posrečilo. Zakaj ne vidiš, kam se ti skrijem, saj nisem tako prekleto nevidna, je rekla prva, debelejša. Druga, koščena in žilava, je bila samo začudena. Res je, je rekla. Kaj je res?! se je razhujala druga. Tako ne gre! Jaz vidim, ti pa ne!

Aleksa Šušulić

To. The. Onlie. Begetter.¹

Ded Josef je imel kaj čudno lestvico vrednot. Alfa in omega sta bili zanj *preteklost* in *umetnost*. Nanju je bil skoroda ljubosumen, in sicer ne kot Otelo, pač pa škodoželjno, zlobno kakor Jago. V čezmernem navdušenju ju je celo pomešal — kar je bilo starožitno, mu je že po sebi pomenilo poezijo, lepoto, danes izumrlo umetelnost; in kar je bilo umetniško, je imel obenem za nadčasno, vnaprej dolgoživo in častitljivo. *Cas je denar*, mi je vedno pravil, *starost je vrednost*. Če danes zaviješ vrat Paddyju (Ircev ni imel v čislih), si zgolj v morje pljunil — a ko bi mogel zradirati njegovega deda, bi bilo danes deset Paddyjev na svetu manj.²

Dedov oče je bil pristni Nемеc, alemanstvo pa se je skozi rodove naglo vodenilo in moji hčerki se štejeta za Angležinji. Že ded Josef ni bil več Nемеc — pa tudi Anglež še ne. Bil je nekaj vmes: ovaduh. Vsekakor ne pretirano sposoben, kajti o dobrih ogleduh se nikoli ne razve, on pa je celo v knjige prišel, denimo v *Vohune Velike vojne* polkovnika Chambersa. Slednji omenja v začetku enajstega zvezka britansko s topništvo podprto ofenzivo na črti Serre — Montauban. Za to operacijo je bilo treba Germane prelisičiti. Kot vaba so prišli prav Slovani, najprvo s krvavo daritvijo srbskih enot na žrtveniku Albanije, zatem z orjaško rusko ofenzivo generala Brusilova. Angleški napad pa je menda silovito deževje

¹ Psevdonimni rokopis prevajamo iz angleščine, pri čemer nam je prvo vodilo privlačnost vprašanja, katerega etično načenja, drugo pa omemba Slovenije na seznamu zakotij sveta. Ta in vse naslednje opombe so prevajalčeve. Naslov je iz izvirnika in pomeni toliko kot *Edinemu povzročitelju* (dobavitelju, očetu, botru); gre za kolofonsko posvetilo prve izdaje Shakespearovih *Sonetov*, London, 1609.

² Josef, vidimo, že tu ne more mimo velikega književnika: nezgrešljivo zadeva *Soneti*, DZS, 1969 — vendar pa je ta Menardov prevod na marsikaterem mestu neizdaje iz 1609, konkretno po *The Complete Works of William Shakespeare*, Hamlyn House, 1958) glasi:

*If ten of thine ten times refigur'd thee:
Then what could Death do if thou shouldst depart,
Leaving thee living in posterity?*

All, poslovenjeno (kjer le mogoče, navajam po W. Shakespeare, *Zbrana dela*, *Soneti*, DZS, 1969 — vendar pa je ta Menardov prevod na marsikaterem mestu natančen, preozkoumen in za proučevanje samega besedila nevzdržen):

*če bi v desetih gledal svoj obraz:
kaj mar ti smrt, ko bi te grob pokril,
saj bi v potomstvu še živél tvoj jaz.*

(kakor priča tudi Liddell Hart, *Zgodovina evropske vojske*, 22) preložilo s 24. julija 1916 na jutro 29. julija. Pričujoča zabeležka deda Josefa se nemara tiče prav teh dogodkov in meče nanje dokaj svojsko luč.

A vzpostavim naj, da gre za izpisek po spominu. Prvotna, iz neke zapisnice iztrgana lista, sta namreč izginila v enem od pretresov moje mansarde na Rue de Clichy 19, ko sem obiskoval Collège de France — točneje, v zmešnjavi jeseni 1967, kot še mnog rokopis, snopič in knjiga. Ded Josef je prezgodaj umrl (še v šolo nisem hodil), tako mi še danes marsikateri vprašaj iz njegovega življenjepisa predstavlja vprašanje. Pomnim ga kot možaka stare garde, ostrih načel in jasne pameti, katerega je — po besedah mojega očeta — *kazila*, po moje pa samo *razločala* zanimiva obsedenost: slepo je veroval, da po materini plati izvira od Shakespeara. Ta nazor pa se mi je žal, zazdel dostojen pozornosti šele tedaj, ko o njem nisem več imel koga pobarati. Oče mi je namreč s krohotom (ko je bil židane volje) ali zmrdovanjem (kadar ni bil) odmahoval z rokami in namigi, češ da so se dedove podmene izkazale za povsem iz trte izvite, samemu dedu pa privoščile zvrhan koš zasmehov pod stare dni, pa je enaindevetdesetleten celo izstopil iz svojega *kluba*. Več o tem iz očeta nisem potegnil. Skušal sem se na svojo roko prikopati do kakih dedovih sledov, a pot se ustavi pri teh dveh pikolovsko izpisanih listih, ki mi spričo kratkoče in skoposti, predvsem pa nedorečenosti (nedvomno sta samo začetni del daljšega rokopisa), nista uspela odpreti oči. Za nameček in mnogo usodnejše sem ga polomil sam, da ju nisem izlil na papir še isti hip, ko sta izginila, marveč komaj zdaj. Spomin na dedov zapis je droben bel prodnik, ki so mu leta in pozaba³ polagoma izlizala nadrobnosti in tančine — vendar je zdaj tolikanj gladkejši in bisernejši. Ključni nagib, ki me je pregovoril v pričujoče lotevanje, je občutek, da so valovi minevanja poleg nemernejše škode storili tudi nekaj koristnega: v možganih so pustili samo najtehtnejšo usedlino, ki je deroči tok ni mogel odkotaliti. Ta odbrana strženitost povzroča, da deda Josefa sicer *slabše pomnim*, zato pa *bolje razumem*. Kajpak tako razumevanje že samo zato, ker je *bolje*, ni nujno tudi *pravilno*: spomin ni soborec, izdajalec je. Zahrbtno izbira. Morebiti — vsak izbor je sleparija, toliko bolj *slep izbor* — s hinavskim namenom ozaljšati minulo. Ozaljšati je redoma pomladiti; in pomlajena preteklost je nemara mičnejša, ni pa več resnična. Ni več preteklost. Ta opazka bi najbrž držala tudi ob čitanju dedovega spisa. Ne gre namreč pozabljati, da so trditve postavljene leta 1916, tri stoletja po dramatikovi smrti (ded Josef se je rodil 23. aprila 1864, natanko tristo let po njem).⁴ Čeravno se na

³ Ali *Leta, reka pozabe?*

⁴ V celem besedilu je začuda ravno ta, skrajno določena in natančna podatek tudi najbolj dvomljiv. Prvič: odkod kar dve nemorebitni naključji na kupu — Josef rojen tristo let po Shakespearu in spis zabeležen tristo let po Shakespearevi

dognanja o *Sonetih* ne spoznam, hranim neomajano visoko mnenje o bistrini dedovega uma, katero je pač kalila nehvaležna predmisel o tem, kako nujno mora svoje rodoslovje upravičiti ravno skoz nekakšno porazumljeno branje *Sonetov*. No, in tu je njegov rokopolis:

Pišem v hlastni naglici. Časa preprosto konec. Madden me bo spravil v blaznost.⁵ Odkril sem dve reči:

1) *Natančno določeno ime kraja, kjer je bilo na novo postavljeno angleško topništvo*. Neki ptič je vlek el črto po sivem nebu in takoj sem ga spremenil v letalo, to letalo pa v dosti letal (na francoskem nebu), ki uničujejo artilerijski park z navpičnimi bombami. Ko bi moja usta, preden bi jih raztrgal strel, lahko zaklicala to ime tako, da bi ga slišali v Nemčiji . . . Moj človeški glas pa je zelo reven. Kako naj dosežem, da bo prišel do predstojnikovih ušes? Do ušes tistega bolnega in osovraženega človeka, ki ni vedel o Runebergu⁶ in o meni nič drugega kakor da sva v Staffordshiru, prav tam, kjer se neki William in Simon Shakespere ter Simon Schakespere pojavijo že v bukvah z začetka 14. stoletja.

2) *Na pragu, da razvozlam, kdo je Mr. W. H.!*⁷

Vsaka doslej odvezana nit vodi do sklepa, da je poreklo naše veje v Shakespearovi sestri Joan — *ko bi le imel še časa!* A najosnovnejše reči so že zdaj tako kristalne . . . Oporoka starega pesnika je kriptogram. Le V. T. est un chiffre. (Ded Josef meri na Pascalovo misel — v Brunschvicgovi izdaji nosi zaporedno številko 691, drugače pa jo je najti na 31. listu Pascalovih fragmentov — *Le Vieux Testament est un chiffre*.)⁸ Vendar nekaterih potankosti še ni uspel razkriti. Nadrobno, dasi še tipajočo šifro podam posebej (če bo le čas!), za zdaj pa: poet, ki je posvetil vse življenje drami, ni mogel iz drame življenja oditi kot prozaik. Doba je, ko duhu kraljuje okoreninjeni

smrti? Drugič: pisec povsem svojeglavo privzema (morda pod dedovim vplivom?) Shakespearov rojstni datum, ki je še danes sila vprašljiv, z brezobzirno, malone nesramno natančnostjo. In tretjič, najtehtnejše: po avtorjevih besedah je ded dočkal 91 let, se pravi vsaj leto 1955, sam avtor pa je bil l. 1967 že na Collège de France — torej bržčas vsaj polnoleten, po vsej verjetnosti pa krepko čez dvajset let star. Tedaj je moral biti ded Josef še živ v vnukovem najmanj desetem letu. Kako neki potlej naj razumemo stavek *Ded Josef je prezgodaj umrl (še v šolo nisem hodil) . . . ?* Ako zanemarimo možnost, da je vsaj eden od navedenih podatkov avtorjeva pomota, pride na dan pomislek, da je celotno besedilo le izmišljotina ali kar namerna prevara. Zapisu takolimenovanega deda Josefa, ki siedi, je pristnost sicer malo težje oporekati, a kar se tiče *upeljuje* v sam zapis, se nagibam k sodbi, da je apokrifna. Tej misli priteguje že sam smešni psevdonim, ki si ga je domnevni Anglež izbral iz temačnih kotov slovanstva, pri tem pa si celo omislil posebnost, kot je *mehki č (sic!)*.

⁵ *Madden will madden me*. Oseba ni izmišljena, je pa morda izmišljen *dogodek*. Stotnika Richarda Maddena namreč srečamo prav v Chambersovih *Vohunih Velike vojne*, a v povsem ločenih okoliščinah, na Irskem.

⁶ Tudi o njem piše Chambers. Gre za pruskega vohuna Hansa Rabenerja alias Victorja Runeberga. Kaže, da je bil najožji sodelavec pomembnejših nemških agentov na Angleškem, vendar med temi imena *Josef* ni najti.

⁷ Začetnice se pojavijo v že omenjenem posvetilu *Sonetov* in predstavljajo žilavo ljubje, ob katerega se še danes brusijo rogovi največičastnejših shakespeareologov sveta.

⁸ Stara zaveza je šifra (tudi: Stara oporoka je šifra).

aristotelizem, ki do skremženosti veliča gledališče; morebiti Shakespeare ustvari sonete sploh edino kot bodoče vrvke za odrska dela? Pridružujem se mnenjem, da so izšli brez njegove vednosti, o čemer priča že povsem neumestno dodana pesem *A Louers complaint*. Dejstvo, da so prej krožili v obliki anonimnega prepisa, podpira domnevo, da se je svoje najbolj ponotranjene — in zato najgloblje — stvaritve *sramoval*. Toda, je mogoč Shakespeare, kakršnega poznamo (iz česa je moč človeka spoznati bolje kot iz njegovih del?), pesnik človeške izpovednosti in božanskega navdiha, res umreti, ne da bi se ovedel dejanske vrednote? To trditi je žaliti njegovo umnost in zanikati vso njegovo umetnost. Ne, umetnik je vsaj v zrelih letih mogoč z vrha merodajno oceniti, kje je bil vzpon najbolj strm, najbolj naporen in seveda najbolj plodovit. Sonete je zato otel: otel v svoji zadnji besedi svétu, v oporoki. Oporoki, ki jo pošilja od sebe mesec dni pred rojstnim dnem (je slutil, da bo to zanj poslednji dan?), dnem, ko bo na celini izdihnil tudi drugi velikan dobe: Don Quijote de Cervantes Saavedra. In to ni posledica zamirajočega grštva⁹ ali padca zastora prek dramatike (ki se sicer že nakazuje), ampak telesno otipljivo ustvarjalčevo samosprevidenje.

Vendar se leta 1609 ta spoznanja komaj senčnato rišejo na drgetavem zakulisju, soneti ugledajo dan nezakonski in nezaželeni;¹⁰ razvrstitev je potemtakem poljubna in od tvorca odtrgana. Odkril sem načrt tega kaosa, znova sem vzpostavil, mislim, da sem znova vzpostavil prvotni red, ki se prička tako s Thorpovim, kot s kasnejšimi. Vse je pognalo iz tako rekoč sila meglenega prebliska, da pri takšnem nepovprečnem duhu tudi testament ne more biti preprosto testament. Potem pa mi je pri priči padlo v oko, da pesnik neobičajno dosledno narekuje besedo *son*¹¹ v pisavi *sonne*,¹² česar se drugod mnogo ohlapneje drži. Zmeraj opustiti kako besedo, uporabljati neprimerne metafore in očitne opise, je mogoče najbolj zgovoren način, da opozarjaš nanjo. S tem kristalom se je cepila moja zasičena raztopina Shakespeara in bliskovito kristalizirala. Že v tretjem stavku testamenta sem izbrskal čvrsto potrdilo, ki so ga doslejšnji raziskovalci brali

⁹ Vsaj dve reči ima Josef v mislih: revizijo aristotelške logike, ki jo opravi Bacon, in revizijo ptolemejske astronomije, ki jo opravi Galilej (Istega leta pride Kopernikov krivoverski nauk na *Index*).

¹⁰ Josef je po eni plati polovičarski, po drugi pa (za svoj čas) kar preveč korenit. Sam menim, da se je pisec *Sonetov* vseskozi zavedal njihove cene — čemu bi jih sicer sploh ustvarjal in nekatere celo vpletel v odrska besedila? *Povsem neumestno dodana pesem A Lover's Complaint* pravzaprav simbolizira to razmerje, ko govori o *globokoumnih sonetih, ki so ojačali dragoceno nrav, vrednost in kakovost vsakega dragulja* (drame, v katero so bili vdeleni). Zatajeval jih je pač zato, ker ga sodobnost ne bi dojela: iz istega vzroka se za knjižico še po izidu ni zmenil, pa čeprav je bila — polna napak, zgrešenosti in celo neumnosti — temeljito potrebna njegovega popravila.

¹¹ *Sin*, moški potomec.

¹² Isto, vendar zapisano v arhaični obliki.

napak.¹³ V opravičilo jim štejmo, da je prav ta kos osnutka najslabše ohranjen, a droben možganski napor bi jim moral v hipu pojasniti, da *ne more biti slučaj*, če tej besedi sledi številka¹⁴ **One Hundred & ffyftie**.¹⁵ Ta številka po *tisti* besedi pa nikakor ne more predstavljati denarja ali vsote.¹⁶ Dva »f« v **ffyyftie** lahko pomenita — a to je zelo v oko bodeče in enostavno — okrajšavo za **four & fyftie**.¹⁷ Pravilno brana številka bi se torej glasila **One Hundred & four & fyftie**.¹⁸ Ta površinskost pa me je prisilila, da se globlje zapičim v uganko in doumel sem: ponaredek črke f, podvojeni, lažni, podtaknjeni f lahko označuje izključno **fake**¹⁹ — in v povezavi z razkritim tolmačenjem besede **ffyyftie** govori le in samo eno: tisti odvečni **four sonnets**²⁰ so dodani brez pesnikove vednosti in vpogleda. Še več. *Niti njegovni niso*.²¹

Prvotno je bilo sonetov 150, se pravi preprosto **One Hundred & fyftie**, brez vrinjenega »f«. O tem, kateri so ti štirje pridodani sonetje, vidim dve enako morebitni razlagi, a predočim ju pozneje.

Če preletimo nepomembnosti, se oko spet neogibno zasidra na ključnem, *dodatno pripisanem* stavku vrh drugega lista. Začenja se²² **Vnto her three sonns Welliam Harte**, nakar sledi nepopisan, *prazen prostor*. V množini uporablja drugače črkovanje **sonnes**, a tu nameroma narekuje **sonns** s piko, kar je okrajšava za **sonnets**.²³ In nepopisani premor — je mislil kaj vstaviti, svojeročno? Menda ključ za uganko? Je morda praznina kot taka že ključ! *Vacuity*²⁴ pomeni namreč toliko kot lahkovnost, prostodušnost, neglobinskost misli, tedaj nekakšno kratkočasno, frfotavo razpoloženje uma. Naj to tolma-

¹³ V mislih ima preganjeni, zapacani in prečrtani del oporoke, kjer bojda piše **sonne in L**, to je *nečak*. Namiguje, kot se da sklepati, na možnost, da bi odlomek brali **sonnets**, po naše *soneti*, kar je jako čudaški način uporabe načela *lectio difficilior*.

¹⁴ Josef spregleda ali kar nalašč preskoči — resda nerazložni — besedici **daughter Judyth**, ki še prideta pred omenjeno številko. Pomenita toliko kot *hčerki Judyth* (dajalnik).

¹⁵ *Sto petdeset*, s številko 150. Poudariti velja, da ima **ffyyftie** glede na zdajšnji angleški pravopis ne samo en f odveč, temveč se sploh napiše drugače, namreč *fifty*.

¹⁶ V oporoki gre za zvezo z angleškimi funti.

¹⁷ *Stiriinpetdeset*, s številko 54.

¹⁸ *Sto štirinpetdeset*, s številko 154. V *oko bodeče in enostavno* pa je to Josefu zato, ker je Shakespearovih *Sonetov* ravno toliko: 154.

¹⁹ *Ponaredek*, nepristnost, imitacija, časopisna raca.

²⁰ *Stirje soneti*.

²¹ Moram pripomniti, da Josef malone bolezensko pretirava, ko se obeša na takšno malenkostno razvojno posebnost, kot je stara pisava besede *fifty*. Naravnost smešno je, kako poplesuje okoli najpreprostejše — in najverjetnejše — razlage kot maček okoli vrele kaše. Prepričan sem, in marsikdo me v mojem prepričanju podpira, da ni **ffyyftie** nič drugega, kot »po starem« zapisana beseda *fifty*. Zapisnikar, na priliko, tudi besedo *first* (prvi) piše **ffirst**. Le kakšno razlago in magijo števil bi si Josef izmislil tu?

²² Resnici na ljubo se stavek nadaljuje še s prvega lista. Res pa je dopisan nad prečrtan odlomek, s katerim se je drugi list bržkone začel. Ponašeno: *Njenim trem snovom Welliamu Hartu* (. . .). Ta Welliam Harte je njegov nečak.

²³ Josefova opažanja držijo, z eno samo izjemo: te domnevne *pike* na spomlad 1966. po petdesetih letih, ni bilo videti, pa tudi na fotokopiji v moji lasti je ni.

²⁴ *Praznina*, votlost.

čimo, kot da je sonete igrivo posvetil starejšemu sinu svoje sestre — nečaku, ki je imel dopolniti deveto leto? Zakaj bi konec koncev tako neznatnega delca hudomušno in samozasmehovaje ne posvetil otroku? Temačnejša je predpostavka, da je W. H. dečkov oče, sestrin mož *William Hart*. Z njo razjasnimo, kdo je znamenita *dark lady*,²⁵ ki mladeniča pesniku istočasno nudi in krade, *dark lady*, ki jo sam ljubi kot sestro in obenem sovraži kot oviro²⁶ — soprogo očarljivega (a boja duševno praznega) soimenjaka. Razložimo tudi, kako morejo soneti siliti W. H.-ja skraja v zakon, nato pa v spočnanje otrok, ki se potrdi najprej z rojstvom prvega sinu — kateremu nadejene William ime po književniku in po sebi, kot bi šlo za sad moškega, rahločutnega spoštovanja — potem pa še z objavo »njunih« sonetov, ki so tudi neke vrste otroci.²⁷

A kot rečeno, prav ta del je ostal skrit. Ko bi le imel še časa! Zadevo otežkoča še presneto ime,²⁸ a tudi skušnjavi se ne sme človek prepustiti in Shakespearov življenjepis pritlehno in ničevo obnoviti na temelju soneta CXXXV!²⁹ *Predajte mi skromno odmero, ki mi jo je oče zapustil v oporoki; s tem pojdem in si nakupim veljave, slišim šepetati sonete.*³⁰

²⁵ *Temna*, oziroma *črna dama*, pesnikova priležnica. Predpostavka implicira krvoskrunstvo s sestro Joan. Meri Josef molčé tudi na to, ko opredeli domnevo za »temačnejšo« od prve?

²⁶ Iz pesnikovih del nam mežikata vsaj dve zabavni »omembi« Joan in obe je najti v prvem delu *Henrika VI.* Ena se glasi takole (I/6/17):

'Tis Joan, not we, by whom the day is won;

(*Ne midva, Joan je tista, ki je danes zmagala*), druga pa (V/4/17):

Fie, Joan, that thou wilt be so obstacle!

(*Fej, Joan, da moraš biti taka ovira!*), seveda pa obe govorita o neki drugi Joan.

O neki popolnoma drugi osebi.

²⁷ Brez komentarja. Svoje preveč samovoljne razlagalce je gledališčenik najbolje zavrnil kar sam, z zaključnim dvorstičjem soneta CIII:

And more, much more, than in my verse can sit,

Your own glass shows you, when you look in it.

Kar moremo, rahlo vedeževalsko, sloveniti:

In več, oh, več, kot v mojem stihu ždi,

prikaže steklo tvoje krogle ti.

²⁸ Tako pesnik kot gospod W. H. in njegov sin so po krstnem imenu *William*.

²⁹ Slovita trojica sonetov CXXXV, CXXXVI in CXLIII — katerim bi nemara veljalo dodati še LVII, CXXI in zlasti CXXXIV, iz katerega je zamisel verjetno vzniknila — ki do izčrpanosti izrablja besedno igro z imenom *Will* v vsaj osmih pomenih:

1) okrajšava za ime *William*, torej za samega pesnika

2) ime ljubimca in mogoče tudi moža naslovljenke

3) želja v smislu hrepenenja po čem

4) želja v smislu sle, dražljive hotnosti

5) volja, namera

6) zadnja volja, oporoka

7) spolni organ ženske ali moškega

8) spolno občevanje

Josef cika na dejstvo, da so soneti te skupine podvrženi prav spričo večplastnosti in mnogoznačnosti malone vsakršnemu tolmačenju in zatorej spolzki in neprijemljivi. Pripomnil bi le, da je predhodnik te skupine sonet CXXXIII. V njem se avtor igra — mnogo bolj zadržano — z besedo, ki je Josef začuda ne omenja (vsaj v tem, ohranjenem delu ne), čeprav bi lahko odločno podprla njegove ugotovitve. Namreč z besedo *heart* (*srce*, pa tudi Hartov priimek se enako izgovori).

³⁰ Citat je iz *Kakor vam drago*, I/1/77.

Spoštovani Mr. W. H.! Ste slutili (je sam slutil? je odtod *vacuity of Hearte?*),³¹ da bo kljub svojim nasprotnim trditvam³² v pesmih ovekovečen prav *William Himsel*³³ in ne Vi?

Runeberga kajpada ta vprašanja niso brigala niti kolikor lanski sneg. In tu leži temeljni razkol: tisti irski pes, Madden (angleški valpet in zato še hujši od Angležev), mi je bil pretesno za petami.³⁴ Svoji odkritji sem moral čimprej predati naprej. Po eni strani sem čutil, da se moj predstojnik nekoliko boji ljudi moje rase — neštetih prednikov, ki se združujejo v meni. Hotel sem mu dokazati, da pankrt lahko reši njegovo vojsko. A to bi lahko storil tudi prek Runeberga — odkritja o Shakespearu pa nisem mogel razglasiti na noben drug način, kot osebno. In že za to je bilo morebiti prekasno. Naj človeštvu oznanim, kdo sta bila znamenita črna dama in pesnik — tekmeč — ali pa naj mu prihranim par granat, nekaj življenj, mogoče komaj kako hišo, drevo, ped zemlje?

Zavrtil sem številko Runebergovega urada. Šele po šestem zvoncu je prišlo do stika in nepoznan — a iz nočnih mór vse predobro znan — glas je pribrzel po miljah žice v moje uho. Ni bil Runeberg. Odmaknil sem slušalko in spreletel me je hladen znoj.

Tu je drugega lista konec.³⁵

Ni bil Runeberg. To lahko seveda pomeni marsikaj, a iz kasnejšega razvoja dogodkov (predstojnik ni nikoli zvedel za skrivni položaj angleškega topništva, kot nam priča polkovnik Chambers) lahko sklepamo, da je ded Josef odločno podcenil merodajnost tistih nekaj topov: v orjaškem spopadu, ki je sledil, je izginilo milijon in dvesto tisoč življenj. Docela odprto pa ostaja vprašanje, ali bi v primeru, ko bi ded izdajo izvršil, bil obračun kaj manj krvav (in ne — nasprotno — morda bolj). Je ded Josef sploh sodil življenjem? Ni nemara odločal o dveh mnogo manj (ali — nasprotno — morda bolj) po-

³¹ *Praznota srca*, oziroma *Hartova praznota*. Testament gre namreč takole: *William Harte — premor — Hart*, kar lahko, seveda cum grano salis, tolmačimo kot *William Hart pustega srca*, to pa ni v nasprotju z Josefovim pomlgom na dušno praznost zalega Harta. *S polnim trupom in prazno glavo*, pravi Henrik V (IV/1/286). Oktavijan pa mu odvrata z odra *Antontja in Kleopatre* (I/4/26): *Ko bi zapolnil svojo praznino s svojo nasladnostjo ...* Če smo že na tako majavih tleh, ne bo greh spomniti, da je moč — ako jemljemo cike v Shakespearovih delih več ali manj resno (npr. o Joan) — upravičeno predpostaviti, da je ljubezenski trikotnik trajal že lep čas pred objavo samih sonetov, ki ga opevajo.

³² V vrsti sonetov zagotavlja pesnik opevanemu nekakšno verzno nesmrtnost: XVIII, XIX, LIV, LV, LX, LXIII, LXV, LXXXI, CI, CVII, CVIII, CXLVI ...

³³ *William sam*, tj. *Gulielmus ipse*. Gre za hipotezo, ki jo je sredi prejšnjega stoletja postavil neki Barnstorff, namreč da je *Mr. W. H.* pravzaprav *Mr. William Himsel*.

³⁴ Očitno je ta odstavek pisan po daljšem, morda večdnevem premoru; Josef prehaja iz sedanjika v pretekli čas.

³⁵ Le ugrabimo lahko, kakšne teze je Josef postavil v izgubljenem, bržkone strožjem in natančnejšem delu zapisa. Avtor je pri navajanju po spominu togo neoseben in svojih primisli — z izjemo opazke o Pascalu — ne izpostavlja. S polnejšo upravičenostjo pa lahko pritegnemo njegovi ugotovitvi, da sta bila lista zgolj začetek daljše celote — saj Josef napoveduje objube, ki jih v tem okviru ne izpolni: o natančnem poreklu iz Joan Shakespeare — Hart, o podrobni šifri, o štirih nepristnih sonetih, o nakazanem pesniku — tekmeču ipd.

Vlado Žabot

Stari Pil

(odlomek iz romana)

Vse, kar se je zdelo žlahtnega in hkrati divjega, prostaškega na tem obrazu, vse, kar se je bilo nabralo skozi življenje, je postajalo srhljiva nečloveškost, kakor da bi se šele sedaj razgaljalo v pravo podobno, v tisto, kar ne more razpasti, ker ni meso, kar se ne more razpuhteti, ker ni sapa, kar ne more nikamor drugam kakor v dušo, ker je iz nje spočeto, iz nje porojeno, vso grdo in strahotno resnično, mrtvo in živo obenem, kot bi se bilo razlezlo iz dušljivih sanj, iz same čiste more slehernika in bi se prepletalo vzdolž in počez po mračni izbi, med porušnim zidovjem stare domačije, ki ni več nikogaršnji up, nikogaršnji obup, ampak gola minulosť razosebljenih duš, nemo čarilo noči in zemlje.

V.

Že nekajkrat so zamenjali svečo ob mrličevem vzglavju. Noč pa je kar trajala . . . kakor da bi se vse minevanje strnilo v eno samo, dremotno podrhtevajočo lojenko in bi se še tam izničilo vsakikrat, ko je tiho pristopila vase sključena ženica ter na že razlezlem ogorku prižgala znova . . . Nobena izmed globoko sklonjenih glav ni zakinkala. Predali so se bili nekakšni nemočni otopelosti ter kar naprej plaho dvigovali in zopet umikali poglede od blede sesedlega obraza . . . in zdelo se mu je, da se bo zgodilo, kar se doslej še ni. Pa ne toliko zaradi sumničenja, s katerim mu nikakor niso hoteli prizanašati, tudi zaradi tistega, šegavo brkatega, zmedenega dedka ne, pa čeprav mu je nenehno migal z vrvjo ter kazal, kako bo nekdo visel . . . Bilo je kakor tista nadležna in morda tudi prazna slutnja, za katero se zdi, da nima nikjer niti začetka niti konca, da kratkomalo je, pa četudi je pogosto tako, kot bi je ne bilo, tudi nikoli poprej ne, pa se potem vendarle znova prižmuli iz teme, in v duši se stiska in zduva in je nemir . . .

»Bo dobra? Kaj misliš, bo dobra?« ga je skrivoma podrezal dedek ter kazal na zanko, ki jo je bil prav nevešče zavozljal.

»Ne, ne bo, ne bo . . .« se je potem kar sam domislil. Naglo je počenil tesno k njemu, kot bi stvar pač morala ostati zaupna in se so-

pihaje, češ kako ni nič kaj lahko narediti prave zanke, znova posvetil vozlu.

»Mir mi dajte...« se ga je skušal otresti Kalman, toda že vnaprej je vedel, da ne bo zaleglo...

»Vinko, Vinko mi reci...« je šepnil stari v brk, ne da bi odmaknil pogled od vozla, pri katerem se je verjetno nekaj zataknilo, kajti potem je precej časa nasilo rahljal, raztegoval in zopet zategoval, kot bi se že mudilo nekoliko in bi vsekakor moralo biti nared...

»Si zadovoljen sedaj?...« je šepnil čez čas — pa ni šlo za zanko, kot je že pomislil Kalman, ker je stari šele meril, kolikšen konec bi pustil, da mu zopet ne bi zmanjkalo za vozela, ko je treba nekajkrat zaviti okrog pentlje in napeljati nato skozi zgornji del, da potem pravilno zategnjeno gladko zdrkne...

»S čim?« se je nejevoljno nakremžil.

»Ja, no... so pogrebom, ne... saj si ti hotel, kaj, da bi bil, pa bo, so rekli, ja, so rekli, naj bo, če že misli, če že hoče...« Govoril je tako, kot bi se norčeval iz tega, kakor da tudi oni, ki so odločili, da pogreb bo, ne bi mislili čisto zares. Zato je le skomignil z rameni in šepnil, da mu to ni nič mar, da je le vprašal, ker se to po navadi pač vpraša, da pa je njemu povsem vseeno, saj itak nima nič pri tem. Če torej pogreb bo, pa bo, kaj ima on biti zadovoljen ali nezadovoljen... Stari je nasmihevanje se odkimaval — nekaj mu ni bilo povšeči... a Kalman se je odločno okrenil stran ter se zazrl tja, proti mrliču, da bi staremu jasno dal vedeti, kako zelo malo mu je mar, kaj bo sedaj on menil o tem.

Uspelo se mu je, potem ko se je otresel vsiljivca, in ga ni nič več nadlegoval, celo nekoliko umiriti. Da je postalo malodane spokojno, in bi prav lahko nekdo stopil na sredo izbe ter izrekel kakšne velike besede... ali sploh ukrenil kaj velikega. To je čisto potihem ob takšnih priložnostih zmeraj pričakoval, kljub vsemu, vsakič znova... a je ostajalo majhno in bedno, stisnjeno vase, sem in tja tudi žalostno, toda povzdignilo se ni, še v bežnem pogledu ne, kot bi se ne imelo kaj povzdigniti, in se je plazilo vso plaho in zmaličeno od ponižnosti, kakor da bi se življenje sesedlo vase in bi skrušeno čakalo... odrešujoče sedmine, ko je vse mimo, ko le še komaj kaj zavonja iz kota ali še neoprane pregrinjala — in se lahko dvigne znova, in se razbuhti čez obraje... kakor jutro napómlad. Debela mesarska muha, ki je bila poprej vseskozi nekam mehko in umirjeno, kot bi pazila, da bi ne zadela ob kaj v polmraku, poletavala sem in tja po izbi, je tiho sedla na obraz. Nakar je iztegnila prednje nožice ter jih podrgnila drugo ob drugo, kot bi si jih pomela na hitro od zadovoljstva, pohitela po čelu navzdol, se izgubila v senco, ki je padala čez očesno duplino...

»Na...« ga je opletaje z zanko zopet zmotil Vinko... »lahko je tvoja...«

»Kaj mi mar.«

»No, ja ... mislim, da bi ... Kaj ni dobra? Poglej, voz! ... Če ne češ, pa, no ...« Nestrpnega ga je delal ta stavec s svojo zagonetno zbadljivostjo in nikakor se ni mogel otresti občutka, da se ga vse preveč rad po nepotrebnem dotika, da mu zelo pogosto pogleduje v oči ... in gotovo bi stopil stran, če kmalu zatem ne bi nastalo neko drenjanje pri vhodnih vratih, ki se je nato kakor v valu razširilo v izbo ter od tam, z vzbujeno radovednostjo pljusnilo zopet nazaj — da se potem nikakor ni bilo mogoče izogniti, ko so kar rinili s tisto krsto ... zelo obrabljena je bila videti, mestoma se je že luščilo od preperelega lesa in zemlja se je je držala tu in tam, kakor da bi si jo bili le izposodili iz nekega groba ... Vsi, ki so se zdrenjali naokoli, so si prizadevali, da bi bili v pomoč — v glavnem z nasveti in modrovanjem, nekaj pa jih je tudi poprijelo, a so prej kot kaj drugega bili predvsem v napoto.

»Saj je premajhna!« je vzkljnil in obšla ga je nejevolja ob tolikšni nesposobnosti in nemarnosti. Krsta je bila namreč že na prvi pogled veliko premajhna — za otroka pravzaprav, in kar takoj je bilo povsem jasno, da tega mrliča nikoli ne stlačijo vanjo. Toda le skomignili so, tiisti, ki so slišali, kot bi jim ne bilo preveč mar in bi jih stvar v resnici le kratkočasila.

»Ja, no, kaj boste s tem, me zanima!« je vztrajal, pri čemer je morda nekoliko preveč povzdignil glas, kajti na mah so umolknili, celo v kuhinji ...

»Nikar se ne vznemirjaj ...« ga je zelo obzirno in s ponarejeno drhtečim glasom skušal pomiriti Vinko. Nekoliko preveč zagnano se ga je oklenil čez rame, kot bi že dolgo čakal to priložnost ter ga jel narahlo, a dovolj vztrajno potiskati proti vratom.

»Bodo že kako ...« je prigovarjal sopihaje v uho, »nič naj te ne skrbi, bodo že ...«

Prerinila ste se skozi gnečo na dvorišče. Se zmeraj je deževalo ... Vinko si ga je prizadeval zvleči na skedenj. Čutil je, kako ves drhti, kako veliko mu je do tega, ko se je kar naprej stiskal k njemu, da bi bila sama, nikomur na očeh ...

»Poglej, ta bo zate, jaz si zavežem drugo ...« je potem, ko je spoznal, da se Kalmanu pač nič ne gre z njim na skedenj, znova začel s tisto zanko.

Zunaj pa je bilo kljub mrazu in dežju prijetneje ... megla se je bila zredčila, vlekel je rahel piš in nebo je bilo videti dovolj globoko, da bi se ob zori utegnilo celo zjasniti. In iz prsi je zavelo sveže skozi telo — kot bi oživljalo ... da se je na ustnice kar sam od sebe prikradel nasmešek. Prav nič ga ni več skrbelo zadelj tistega sumničenja, saj se je zdelo, kot bi ravnokar stopil v svobodo, ne da bi ga kdorkoli pri tem oviral, in celo misel na nesrečnega Gustija je postala kakor ena tistih sanj, ki se ob prvem pogledu v jutro docela razblinijo. Stari Vinko z vso svojo nadležnostjo kajpada ni bil nikakršna zaresna ovira — otrešel bi se ga lahko nemara takoj, če bi mu bilo do tega, vendar pa ni

hotel, da bi se potem pomenkovali, kako jo je pobrisal ob prvi priložnosti... zato pa je tudi pustil, da ga je vendarle zvelkel na skedenj.

»Sedaj pa se bo že kmalu zdanilo, kaj?« je vprašal, ko je Vinko postopal sem in tja po šušljavi stelji in nekaj iskal med tramovjem.

»Zdanilo?...« se šepnil odsotno, »morda...«

»Petelinov pa ni slišati...« je čez čas zopet prekinil razpotegnjen molk in starčevo neodločnost...

»Petelinov?... Petelinov ni več.«

»Kako?«

»Odkar je gorelo na graščini... Vidiš, sem boš splezal.«

»Nikamor ne bom plezal.«

»Daj, no, saj ni tako visoko. Stopiš sem, poglej, na tole... tnalol...« Na tnalu je ležala mrtva kokoš. Starec je zaprepadeno obstrmel za hip, vendar se je potem kar hitro zbral ter jo naskrivaj naglo odri-nil, da je padla na tla. Očitno je mislil, da Kalman ni videl... a Kalman je videl celo rano vratu.

»Zakaj bi pa plezal?« se je naredil, kot da tudi v resnici ne bi bil ničesar opazil.

»Splezaš pač, no...« je zmedeno pohitel Vinko, »splezaš gor in... ja, ne gre drugače, veš...«

»Veste kaj,« mu je bilo potem vseeno dovolj te burke, »vi kar plezajte, kamor vam je volja, jaz nimam čisto nič proti. Malo bom stopil naokrog... vi pa kar po svoje.« Odločno je stopil v dež, čez lužo na dvorišču...

»Saj vem... saj vem, ...« je obupan in užaljen nekaj hotel očitati starec, a se Kalman ni več menil zanj. Še enkrat je pogledal k vežnim vratom, če bi nemara kdo, kar ga je ves čas pravzaprav najbolj zani-malo, vendarle oprezal za njim ter zakoračil navzdol... proti ribniku.

Nihče ga ni zasledoval... Presenečen je opazil, da na sosednji domačiji, ki jo je zaradi drevja in goščavja bilo mogoče videti le s čistine na približno pol poti do mlina, gori luč. Mislil je bil poprej, ko je taval tam mimo, po tistem klancu, da je zapuščena, da je sploh vse zapuščeno toč okoli... a očitno je tudi tam nekdó bedel... In spodaj, pri mlinu, je zategnil skovir... Prav neprijetno ga je bilo slišati iznad prihulje-nega bučanja — bilo je tisto tenko, zateglo, cvilečemu ječanju podobno... kot da bi čisto zares klicalo smrt. Kadar poje čuk tako tenko, je znala vzdihovati stara Frlinka, kadar se sliši tisto dolgo: »spiiiiiiiš«, spiiiiiiiš... takrat je blizu, takrat je blizu... Nekaj tednov preden jo je z zabadačem za svinje zaklal mož, je menda kar naprej slišala. Nakar se je še dolgo šušljalo po vasi... Navzdol proti vodi je postajalo vse bolj megleno — in pomislil je bil že nekajkrat, da bi se obrnil... kajti bilo je, kot bi čakalo tam spodaj, že dolgo, od nekđaj pravzaprav in bi vseskozi vedelo, da pride ravno sedaj, da se mu bo kljub slutnji na sredi poti zazdelo nesmiselno obračati in bežati, da bo trmasto stopal naprej, in prišel, ko bo čas, ravno takrat, nič prej, nič pozneje... ko bo

čas in se bo slišalo iznad šumov, kot bi že godlo in še svarilo obenem . . . »spiiiiiš«, »spiiiiiš« v stisnjeno dušo, v stisnjeno misel — vanjo ali iz nje . . . vanjo ali iz nje: »spiiiiiš, spiiiiiš« toneč v meglo, v prihuljen hrum, kakor bi plavalo sem in tja in bi že komaj slišno izginjalo in se vračalo znova ter se vso dolgo in tenko in mrzlo pretaknilo skozi prsi v vnovičen »spiiiiiš« stare Frinke.

Voda je sedaj segala že mnogo višje v sadovnjak . . . vendar se ni ustavljal. Kar zabredel je, pa čeprav bi utegnilo biti tja proti mlinu že precej globoko, še posebej, če bi zgrešil potko med ločjem in trstjem ter stopil v katero izmed zamuljenih jam, ki jih ni manjkalo tam okoli. Iz goste megle je pošuševalo, sem pa tja je žvrknilo, pljusnilo . . . in tisti ptič je gnal svojo . . . Nad mrtvo gladino so se iztezale veje in nekajkrat se je narahlo dotaknilo noge, kot bi še negotovo zatipalo — da bi odskočil ali kar otrpnil, če bi ne bila v oporo že skoraj pregreta misel: saj ni nič, saj ni nič . . . nakar se je pogreznilo do pasu in je iz mehurjenja gnilo zavonjalo in se je ovilo vitičje, da je jemalo ravnotežje, da se je zdelo tako blizu . . .

A potem se je vendarle polagoma dvignilo proti zidovju.

V belo mehurjavi sledi se je tiho umirjalo . . . in tam, bolj zunaj, med že redkejšim rastjem se je pozibalo v usihajočem nemiru, zlek-njeno in naduto in — kot bi imelo oči . . . Zbal se je, da bi utegnil videti razločnejše, in si ne bi več mogel reči, da je pač naplavilo kopico drač-ja . . . Zato je brž stopil skozi razpadel podboj v z dvema zameglenima in krevljastima oknomoma predrto temo, kot bi bilo zavetje, tam . . .

»No vendarle . . .« je zavzdihnilo iz kota. Ni bil presenečen. Vedel je, da jo najde . . .

»Kje si?« je šepnil, kot bi se moral šele dotipati do nje, pa čeprav jo je zagledal takoj, ko se je bila oglasila, vso belo in nasmejano, razpuščenih las . . .

»Tukaj.« je povabila. Tako razločno jo je bilo videti, kot bi se pozibavala nalahno na gladini noči in bi se je tema ne mogla oprijeti, niti se ji zalesti kam v pregibe ali gube. Skovir se je oglasil iz neposredne bližine, da se je slišalo celo rahlo pohrkavanje, ko je potem znova zajel sapo — zavlekel se je bil menda kar med tramove, ali v katero od lukenj na slemenu. Še najbolje bi ga bilo pregnati, zalučati kakšno reč tja gor . . . a Lucije očitno ni motilo, in lahko bi se ji zdelo odveč-, otročje, česar pa ni hotel tvegati. Bal se je pravzaprav, da bo, kakršna je bila videti, zaplavala iznenada, do spodnjega roba in zopet navzgor, da se bo izmikala, da bo zaman iztezal roke, zaman želel . . .

»Voda pa se naglo dviga.« je šepnil . . . neumnost — kajti Lucija se je v hipu zresnila.

»Se ti bojiš vode?« je vprašala skoraj nejevoljno, skoraj očita-joče . . .

»Ne, ne . . .« je pohitel. »Kaj bi se bal vode . . . Samo pravim, no . . .«

»Pridi, semkaj, poglej, semkaj sedeva . . .« je šepnila še tiše in znova povsem ljubeznivo, kakor da bi že pozabila, kot bi ostalo brez vsakršnega pomena, kar jo je bilo še hip pred tem zmotilo. Prijela ga je za roko — nenavadno mrzel je bil ta dotik — ter ga povlekla na vkup zmetana brvna ob steni. Zelo tesno je prisledla . . . Ter se zamišljeno podprla z dlanjo, da so se ji beli lasje vsuli na kolena. Opazil je, da je bil tudi sam prav tako zamišljeno obždel, vendar pa se s tem, ko ga je posnemala v tej, mogoče nekoliko neprimerni držji, ni norčevala, ampak je očitno čutila z njim. Tudi njo je najbrž mučila ta dolga noč, ta neskončna tema . . . in jo je takisto skrbelo. Tudi sama se je najbrž spraševala, kaj neki jima je storiti. — In to je zbliževalo. To je grelo kakor vročica. Da je lahko brez vsakršne zadrege kar pobožal po svileni mehkih laseh.

V kotu ob brvnih je stala miza.

Belo pogrnjena . . .

Lucija je kakor v zadregi vihala rob platnene srajce, ki jo je edino imela na sebi ter upirala pogled nekam k njegovim nogam, kar je dajalo videz zaskrbljene predanosti. In on je šepnil, da jo najbrž zebe in da jo bo malce pogrel. Nato pa je precej nerodno začel drsati z roko dol pa gor po mrzlem hrbtu, toda kmalu je začutil nelagodje spričo ponavljajočih se kretenj, ki niso vzbudile nobenega odziva, in so se sprevrgele v zgolj plaho neodločnost . . . Rad bi vedel, kaj neki sedaj premišljuje, kaj sploh pričakuje od njega, zakaj ga je pravzaprav čakala in pripravila mizo kakor za praznik . . . Morda se je spomnila neporavnane zapitka? Morda bi rada kaj predlagala, pa si ne upa? Ali pa je le razočarana . . .

»Oho!« se je začudil, kot da je šele sedaj opazil: »kako lepo pripravljena miza!« Miza je resda bila pripravljena zelo skrbno — z dvoje krožnikov in majoliko na sredi, a zaigrano čudenje je izzvenelo sila klavrno . . .

»Mislila sem . . .« je blagohotno prezrla vse preveč očitno sprenevedanje, »za okras, tako, kakor za petelina . . .«

»Petelin v vinu! Mnjm, mnjm . . .« je kljub vsemu še kar vztrajal v tistem sprenevedanju.

»Ampak petelinov ni več.« je po neprijetnem premolku skušal popraviti . . . Ker pa sta potem zopet molčala, in je bilo zopet neprijetno, in je iskal besede, mu je iznenada prišlo na misel staro izročilo o tem, kako so po neki puntariji v strahu pred maščevanjem grajskih poklali peteline . . . zaradi repov — kajti bilo je zelo nevarno, če se je po dvoirišču sprehajal petelin z oskubljenim repom . . . Toda s tem si ni vedel pomagati. Zato se je domislil skovirja, in se skušal pošaliti: »Pa si privoščiva tega, tu zgoraj.«

»A tega, tu zgoraj? . . .« je ponovila zamišljeno, odsotno . . .

»Sicer pa tako ali tako ne bi vedela kaj početi z njim, pa četudi bi bil pravi in v vinu . . .« se je zresnil. Roka se je neodločno ustavila

blizu velike, ohlapno povešene dojke, kakor da bi ji prav tam zmanjkalo moči. Začutil je potrebo, da bi poprej še nekaj obljubljal, da se ne bi videlo zgolj poželenja . . . Zato je zajeceljal: »Bodi moja, Lucija, za vedno . . .«

»Saj sem . . .« je šepnila in mu naslonila glavo na ramo, »saj veš, da sem.« Šele sedaj je roka lahko zdrsnila naprej ter previdno in drhte otipala obilno mehko, ki je tako vabeče silila skozi platno. A ko je takoj nato narahlo pognetel, se je Lucija vzravnila . . .

»Rada bi ti prej še povedala . . .« je zavzdihnila — kar bi utegnilo pomeniti tudi to, da ji sedaj ni do teh reči . . . zato je, da bi jo brž prepričal, prijel precej odločneje.

»Res bi rada povedala, kako je bilo.« je brez pomisleka vztrajala, in upanje je jelo plahneti, in roka je postajala odveč . . . »In kako je.« je dodala po krajšem premolku, kot bi se bila morala šele odločiti, kot bi se bala, da ga prizadene ravno s tem, če pove, da tako še zmeraj je, in da torej še ni minilo. Sploh pa je bilo videti, da ji je veliko do tega izpovedovanja, kot bi bilo nadvse pomembno za njiju oba, zato se je hočeš nočeš moral sprijazniti s tem, da bo pač poslušal, ne da bi umaknil roko, seveda, ki pa je k sreči tudi ni motila. Trudil se je kar se da prepričljivo hliniti, da je spričo velike pozornosti in spoštovanja do tega, kar ji leži na duši, kratkomalo pozabil na roko in prav tako tudi na dojko, ki se je prijetno razlezla čez vročično dlan.

»Stara sem že, veš . . .« je menda poskušala opravičiti mehko in ohlapnost dojke ali kaj . . . »Ko pa sem bila še deklica,« je, še preden je uspel ziniti, da se njemu že ne zdi tako stara, kar nadaljevala, »sem imela bratca. Nekaj mlajši je bil od mene, zato sem ga še največ, ker sta bila ata in mama kar naprej z doma, imela na skrbi jaz. Poleg bolne in sitne babice, ki je že vsa nemočna ležala v čumnati, to nikakor ni bilo lahko . . . Pa tudi potem, ko je babica umrla, ne. No, in s tem bratcem sva se, pa če je bilo pozimi ali poleti, najraje zadrževala prav tukaj, ob temle ribniku. Tudi drugi otroci iz vasi so radi hodili sem, še posebej poleti, ko smo se po cele dneve kopali, lovili ribe, se podili po goščavju . . . in se vsi skupaj bali reke. Doma so nas namreč strašili, da tam, iz globine, preži vodomec, ki vsakogar, kdor se mu le približa, kar potegne k sebi, in ga ni več. Tudi sami smo vedeli, da je tam že marsikdo izginil, zato smo se prav zares bali . . .« Precej neprijetno mu je postalo ob tem pripovedovanju. Najraje bi jo prekinil ter se ji zagrizel v usta, da bi lahko le še hropla, a je kljub temu še kar naprej hlinil zanimanje, še posebej zategadelj, ker ga je neprestano pogledovala izpod čela ter najbrž ugotavljala, če mu je tudi v resnici kaj do nje, ali pa se morda, nestrpen, le premaguje . . . In najverjetneje bi jo zelo užalil, če bi ji sedaj dal vedeti, kaj dejansko misli o vsem tem, ali jo vprašal, če mu ne bi lahko tega povedala kdaj drugič, sploh pa bi vsakršni obeti najbrž kar padli v vodo . . . In ravno tja k reki, da je šel tistega dne njen bratec. Opazila ga je šele, ko je že

stal v globokem, tik preden je zakrilil. Nakar je izginil tako naglo, da še zakričati ni utegnila. Nikogar ni bilo v bližni. Sla sta precej zgodaj, samo do kosila, sta rekla... Do poznega popoldneva je tekala potem po bregu gor in dol, pretaknila vsak grm vzdolž obrežja, bredla med naplavljenim vejevjem in klicala, toda le šumljalo je prihuljeno in broderska vrva je tleskala po gladini... Enkrat ali dvakrat je nekdo zavpil od daleč, z nasprotnega brega in se zakrohotal nato, morda neumnemu dovtipu, ki ga ni razumela. Na ribniku je zlagoma naraščal otroški živ žav. Večkrat je prav namenoma zabredla v globoko, da bi jo zagrabil vodomec, vendar ga ni hotelo biti, pa čeprav jo je spodneslo nekajkrat, a jo je le zmeraj znova zasukalo k bregu... kjer je potem navsezadnje vsa obupana in izmučena obždela do večera. Kako bi mogla stopiti pred ata in mamó, ki sta tavalá in klicala potem, pod večer, ob ribniku? Mama so na ves glas jokali, da je paralo dušo, vendar se ni upala pokazati. Zavlekla se je bila v grmovje in trdno sklenila, da se nikdar več ne vrne domov...

Ker je umolknila, je s prikritim zadovoljstvom pomislil, da je povedala, kar se ji je zdelo tako potrebno povedati, zato jo je, kot bi globoko sočustvoval, tesno prižel obse in šepnil, da se takšne stvari pač zgodijo v življenju, da pa človeku navsezadnje ne preostane drugega, kot živeti naprej. A zopet se je odmaknila ter sključena vase, kakor v globokem kesanju, nadaljevala...

Lucijina prva zgodba

Da ne ve več, je rekla, če je bilo to še isto noč, ali pa katero od naslednjih. Preveč je bila zbegana, vsa izgubljena in slabotna. Zavedala se je le, od časa do časa, da je še zmeraj nekje ob reki in da v globini ždi vodomec. Strah jo je bilo in potem je za grmom stal tisti moški... Zelo bled je bil v obraz, visok in plečat, z ogrinjalom čez pleča in sabljo za pasom. Takoj je spoznala, da je eden grajskih. Le-ti so se prav redko prikazali v vasi, pa še takrat to nikoli ni pomenilo nič dobrega. Zato je na glas zajokala. In je jokala še dolgo potem, ko jo je prav prijazno, z globokim, rahlo hripavim glasom miril in jo prepričeval, da naj se ga nikar ne boji, da ji noče nič žalega, da je lepa in pridna deklica in da jo vzame s sabo na grad... Dvignil jo je v naročje... in prav tam, na njegovih tako močnih, a nič grobih rokah, je prvič začutila, kako je, če prime moški, ki ni oče ali stric, nek povsem tuj moški, kako sladko toplo se razlije in kako prijetno vsa nemočna lahko postane deklica, v kateri se je že začelo prebujati in ki že prav vse slutí, a še ničesar ne ve... V strahu, da je ne bi zaslišala ata ali mama, ki sta morda še zmeraj tavalá tam okoli, je potem le še čisto tiho ihtela, ko jo je posadil predse na črnega žrebca in ko sta odjezdila čez spokojna pobočja in po gozdni poti nato... Vse se je razpuščalo v njej, kot bi se vso razgreto pomalem medilo... In okle-

pala se je prijaznega, usmiljenega, lepega gospoda in vsrkavala je vase njegov vonj, ki se je kakor omotica stapljal s konjsko sapo, in želela je, da bi jezdila dolgo, da bi je ne bilo nikoli konec, te ježe. Pred vrati obzidja je izrekel le kratko povelje, in že so se odprla na stežaj. Stražarji so stali kot sveče in hlapec se je globoko priklanjal, ko je pritekel ter prijel konja za uzdo. Še kar naprej se ga je oklepala in rekel ji je mala golobičica. Odnesel jo je v majhno izbico. Vse je dehtelo . . . Da ga naj pokliče, je rekel, če bi jo bilo strah, da bo blizu. Vendar pa je v topli, mehki postelji pri priči zaspala. Ko se je naslednje jutro prebudila, je bilo vse tako nenavadno tiho, da je zadrževala dih in se sprva ni upala niti zganiti. S sten in stropa so iz temačnomodrikastega ozadja bolščale velike, zavaljene ribe. Zdelo se je, kot bi silile v izbo in rumenkasta belina njihovih teles, ki so se navzdol trebuhom rahlo in nezdravo rdečila je prav neprijetno spominjala na gospodovo bledico. Zajokala je od tesnobe, vendar si ni upala poklicati, kakor je bil naročil gospod, pa tudi za bratcem ji je bilo hudo, smilili so se ji mama in ata in smililo se ji je vse, na karkoli je pomislila. Skozi okno je bilo mogoče videti le kos zidu in delček neba, ki ga ves čas, kar je stala tam in hlipala, ni preletel niti en sam droben ptiček, le oblaki so se valili z vseh strani, vsi težki in temačni, in postalo je soparno, da ni več mogla prenašati še blatnih in smrdljivih cunj, ki so se ji ščemeče lepile na kožo. Vrata, s katerih so prav tako bolščale ribe, so bila zaklenjena. In kamorkoli se je pomaknila, povsod so jo spremljale rdeče podplute ribje oči. Skušala je pozabiti, skušala se je zamotiti in verjeti, da ji gospod zares noče nič žalega, zato je pobrskala tu, pobrskala tam, pri čemer je zelo pazila, da se ne bi dotaknila katere od rib, kajti nekam mehke so bile videti. Za svečnikom v eni izmed niš je odkrila lino, skozi katero se je lepo videlo v sosednjo sobano. Vse se je lesketalo tam, od steklenine, od velikih, z zlatom ozaljšanih ogledal, tla so prekrivale mehke preproge in izmed težkih temnozelenih zaves je skozi velika, s tančicami prekrita okna sijalo sonce. Tudi na tistih stenah so bile ribe, prav takšne — in vse je samevalo, tako nemo, negibno, celo široki prameni sončne luči so se zdeli kakor ujeti iz nekega drugega, jasnejšega dne . . . Šele pod večer, ko se je znova prebudila, je zaslišala prve glasove. Vendar pa le od daleč, nejasno, in kakor da bi se ponavljali v neenakih presledkih, kot bi odmevali in se drobili in se zopet sprijemali v nerazumljivo žlobudro nekje med zidovjem. V mraku so ribe še bolj spominjale na gospodovo bledico . . . in zazdelo se ji je tu in tam, kot bi iz zmeraj gostejše teme gledal gospod sam. Zelo dolgo se je odločala, da naposled vendar pokliče, še toliko bolj zato, ker so se glasovi spričo pozne ure že jeli polegati. A potem je nekdo stopil v sosednjo sobano. Slišal se je pritajen smeh . . . kljub temu pa je še zmeraj mislila, da se je gospod vendarle spomnil nanjo in da je prišel pogledat, kako je z njo, zato se je potuhnila pod ojevo ter se pretvarjala, da spi. Želela si je, da bi jo zbudil, tako, narahlo in

da bi se mu potem malce zmedeno nasmehnila. Toda čakala je zaman. Nikogar ni bilo v izbico. Zato je čez čas pokukala skozi lino. In obstrmela . . . Imenitna, lepa in kar naprej vesela gospa se je tam na zofi v soju sveč poljubljala z gospodom. In gospod se ji je udobno zleknjen prepuščal, ko je pohlepno grabila po njem, ko mu je odpela hlače in kar segla tja in se mu nato vsa lačna vsesala v velik, debel in pokončen sram . . . Gospod sam ji je božajoč razgalil zadnjico ter iznenada, prav sunkovito zarinil prst, da se je hlipaje zlecnila. Oblivala sta jo hlad in vročica, v prsih se je ustavljalo in se zagnalo zmeraj znova, da je le komaj lovila sapo in da naposled ni več zdržala. Vsa zgrožena in zaprepadena se je vrgla na posteljo, zarila glavo pod blazino in požirala solze, ki so lile kar same od sebe. V trebuhu jo je stiskal krč in v glavi je boleče utripalo menda od šumov in vzdihov, ki so se čisto jasni sukljali po izbi in boleli . . . Medtem ko je sprva vzdihovala in hlipala le gospa, pa je kmalu prav hripavo zasopel še gospod, kar je bolelo še huje, kar je sililo na bruhanje . . . Kljub temu pa ni vzdržala dolgo tako, pod blazino. Premetavala se je in zvijala, se krčila in brcala, gotovo bi skočila skozi okno, če bi ne bilo zakrižano . . . in navsezadnje se je vsa trepetajoča znova prislonila k lini. Povsem naga sta bila že. Ona je klečala na zofi ter vsa usločena napenjala zadnjico, da sta se debeli ritnici naširoko raztegnili vsaksebi in je tam spodaj med dlačjem mastno zijalo . . . kar je bilo gospodu očitno všeč, saj jo je kar naprej božal, tako nežno, ljubeče, si jo ves zadovoljen ogledoval zdaj s te, zdaj z one strani, pri čemer mu je sram štrlel tako naravnost in tako trdo . . . nakar se je prav gladko, prav počasi zrinil vanjo, da je zamokljalo in je ona zastokala . . . in je potem stokala kar naprej, čeprav se je gospod zelo počasi in pazljivo odmikal in primikal pri čemer so mu kot žrebцу potrzavale mišice na stegnih ter navzgor po stiskajoči in razpirajoči se zadnjici. Vmes je sopel, da je ona, gospa, zgonjena prasica in da ji bo že zdralsal to zariplo flinko, kar pa gospe ni prav nič užalilo, ampak je še bolj naprčila tisto svojo široko rit . . . Tako sta se že vsa iznemogla in prepotena človečila do prve jutranje bledice, nakar sta se naglo, kot bi se morala skrivati, odplazila na hodnik . . . Njo, Lucijo, pa je potem ves dan kuhala vročica in ji je razbijalo v prsih, kakor da bi jo bilo nenehno nečesa silno strah. A obenem je takrat prvič prav močno in jasno zaznala vso občutljivost, ki je razgreta utripala v prazno, v neprestano hladeče se manjkanje, vso mehko, kamor bi se moralo počasi, trdo in nežno zadreti . . . Ob misli na močne roke jo je spreletaval srh in morala se je božati, mečkati . . . in zopet jokati in sovražiti in se gnusiti sama sebi. Tako je minil dan. Gledala je ribe, ki so povsem gladke, kot bi bile iz človeške kože, blede tonile v mrak in ena je menda tolstih ust svarila: »teci, dekle, teci,« toda ona je mislila le na to, kdaj se zopet zaslišijo koraki in smeh in šuštenje, kdaj zažari luč skozi lino, da bi lahko zopet drhtela in medlela v vročici. Sredi noči pa je prišel gospod. Sam. Počasi je odprl vrata izbice ter ves črn in

bled s svečo v rokah obstal ob postelji. Stisnilo jo je pod trebuhom, kot bi jo hotelo ožeti in stiskalo jo je kar naprej, ko ni mogla odmakniti oči in je on prav tako nepremično zrl vanje. Drhtela je v silni želji, v silnem strahu in čutila, kako do potankosti vse ve. Rada bi ga kar potegnila nase, vendar se v čudni zamrlosti ni mogla niti zganiti. Čisto naga je bila pod odejo, po žilah ji je ledenelo in zdelo se ji je, da bo omedlela, zazrta v tiste mirne, rdeče obrobljene oči. Hotela se mu je vsaj nasmehniti, tako, zmedeno, toda le trznilo je čez ustnice in zopet obmrlo. Niti oči potem ni več mogla odmakniti, čeprav se je trudila, da bi jih sramežljivo povесila, kar strmele so, neubogljive, kakor da ne bi bile več njene, ampak njegove, docela njegove, kot je bila docela njegova vsa, kar je je takrat bilo, v pričakovanju, da seže, da se skloni in jo poljubi na ustnice. A potem jo je le vprašal, če je dobro ter ji zopet rekel golobičica. Pritrdila je, čisto tiho in vroče . . . Nato je odšel. Potem je minilo veliko dni in noči, ko se ni zgodilo nič posebej novega. Navadila se je bila že nekoliko na tišino in ribe, prav tako pa tudi na nočne razuzdanosti tam, v sobani. Gospoda je ljubilo veliko gospa. Ene so bile debele in okorne in so navadno le vse drhteče sople kot mehovi, spet druge vitke in okretne, da so se lahko zvijale in nastavljale v prav nemogočih položajih, a vse so bile imenitne, odrasle, prave grajske dame, katerim je ona, Lucija, vse to lahko le zavidela, še na misel pa ji ni prišlo, da bi se lahko primerjala z njimi. Zato jih tudi sovražila ni več. Rada jih je gledala, pa četudi ji je bilo včasih slabo od svinjarij, ki so si jih upale počenjati. Gospod od tiste noči, ko jo je tako nepremično gledal, potem dolgo ni prišel k njej. Prepričana je bila, da je pač pozabil nanjo, s čimer se je počasi prav tako sprijaznila. Toda potem je pripeljal tisto frkljo, Suzano. Enakih let in zelo podobni sta si bili in ni imela prav nič večjih prsi, pa tudi med nogami je bila prav taka kot ona, Lucija. Najprej je mislila pravzaprav, ko sta sedla na tisto zofo, da jo bo le malce pocartljal in poujčkal preden jo pošlje spat, a kako je bila vsa iz sebe, ko jo je prav tako ljubkujoče in zavzeto začel slačiti — kot pravo pravcato gospo. Resda je bila grajska, to se je videlo po obleki in skrbno negovanih laseh . . . A kljub temu ni mogla razumeti in jo je bolelo v dno duše, zakaj neki gospod ni nikoli tako lepo ljubkoval nje, Lucije, ko pa ga ne tej frklji ni prav nič motilo, da še ni bila docela odrasla in ji je poganjalo komaj nekaj blelih dlak okoli tiste cmokljice. In ta Suzana je bila od vseh, ki jih je videla, najbolj pokvarjena. Niti kančka sramu ni bilo v njej. Celu poniževala je gospoda, kar pa je on prenašal sila voljno, nekako povsem predano, kot bi ne imel nobenega ponosa več, in bi skrbel le za to, da ustreže tej domišljavi candri. Ko jo je skoraj pobožno slekel, se je moral sleči tudi sam in se pri tem prestopati in zvijati in svutati, dokler se ni zmrldnila ter mu ukazala, da se postavi na vse štiri. V usta mu je vtaknila kos perila kot uzdo, ga zajahala, nakar je moral hrzati in tekati z njo po sobani, da je bil že ves zaripel in zadihan, če pa je le malo

zastal, mu je smrklja kar zarila prste v zadnjico, da je zastokal in poskočil od bolečine. Pri tem pa se niti smejala ni, ampak se je ves čas držala tako, kot bi ona z vsem tem delala uslugo gospodu, tudi potem, ko je od nekod privlekla bikovko ter jela prav neusmiljeno udrihati po njem, pri čemer ji niti malo ni bilo mar, če je priletelo po obrazu ali po zadnjici, za nameček pa je že ves marogast gospod vsake toliko moral še poljubljati in lizati tako bikovko kot roko, ki jo je vihtela. Potem je moral prijeti debelejši konec bikovke v usta, medtem ko se je ona že vsa razvneta počasi in dolgo natikala, sprva samo na vršiček tiste nasmoljene gnusobe, nakar si jo je tlačila zmeraj globlje, da so ji oči izstopile kakor žabi. Prav čudno je bilo, kolikšen kos si je lahko zatlačila v tisto rdeče razpočeno sluzavost. Pri tem je gospod ves iz sebe kakor nadražen pes suval kar v prazno... dokler mu ni ukazala, naj se vleže na hrbet ter mu meni nič tebi nič sedla na obraz. Vprašala ga je, če se lahko polula, a še preden je utegnil karkoli odgovoriti, je že priteklo ter se pocedilo iz polnih ust čez lica v lužico na dragoceni preprogi. Lizal jo je tam spodaj in ona se je zvijala in srboritila sem in tja po njegovem obrazu, dokler se ji je ljubilo in dokler ni potem vsa mehka in priliznjena kot mačka počasi zdrsnila čez prsi in trebuh ter se med globokim in hvaležnim vzdihom nasadila na že ves čas trdo pokončen sram. Tako je bilo prvi večer, ko jo je spoznala. In gospod jo je potem, preden je odšel, pripeljal k njej v izbico ter rekel, da je to Suzana, njena prijateljica. Kar pustil jo je tam... Vsa je bila še razgreta in dišala je po njem, ko se je brez vsakršne zadrege zrinila k Luciji pod odejo. Tresla se je od izmučenosti, vmes pa je kar naprej ponavljala, kako nebeško lepo je to počenjati, kako rada to počenja, kako bi to počenjala zmeraj znova in znova... In Lucija bi skoraj kriknila od gnusa in boleče užaljenosti, ko jo je Suzana odločno prijela za roko ter si pritisnila njeno dlan na še zmeraj vso mokro in vroče mednožje. Vendar je, česar še sedaj ne more razumeti, takrat ni odmaknila, roke, in Suzana je godla, kako rada jo čuti, svojo mucko, tako, vso, do najmanjšega delčka. Morda pa bi jo vseeno spraskala, tako divje jo je grabilo, če je ne bi še pravočasno Suzana prav nežno pobožala navzdol po trebuhu in če bi, spričo močno prijetnega srha, ki jo je spreletel, ko ji je s prstom zarila med že vso noč željne in ohlapno nabrekle ustne, enostavno ne ostala brez moči. Kljub temu pa je trajalo precej časa preden se je odločila, da docela razpre stegna ter se brez vsakršnih misli in volje, stopi v toplini, ki se je tako prijetno širila. Toda Suzana je takrat že dremala... in kmalu s prav zadovoljnim nasmeškom na ustnicah zaspala. Pomislila je, da bi jo zadavila, pa čeprav bi ob tem imela občutek, da davi sestro, kajti tako zares nenavadno podobna ji je bila. A hkrati je verjela, da bo ta pokvarjena candra že naslednjega dne odšla, tja, od koder se je bila vzela in da je potem morda nikoli več ne bo videla. Pa ni bilo tako. Suzana nikoli več ni odšla. Resda potem tudi zoprna ni bila tako, kot je bila Lucija pre-

pričana, da utegne biti. Mnogokrat je bila celo prav prijetna. V veliko veselje so ji bili Lucijini lasje, ki jih je včasih po ves dan spletala in razpletala, gladila in frkljala, vmes pa čebljala, kako lepa da je, Lucija, in kako hitro postaja ženska, kateri se kmalu ne bo več mogel upirati noben dedec. A kljub temu je v Luciji še zmeraj glodala zavist, še zmeraj jo je v nočeh imelo, da bi jo zgrabila za vrat in stiskala, kajti samo tako, se ji je zdelo, bi ji v resnici odleglo. Tudi nežna je bila z njo, z Lucijo. Še posebej v nočeh, ko sta se obe vroči od poželenja drenjali ob lini ter gledali gospoda in kakšno damo, kako sta se onegavila po sobani. Božala jo je, Lucijo, in poljubljala, znala je prijeti, ravno prav pomečkati, se dotakniti tam, kjer je bilo najbolj prijetno, in Lucija je zaprtih oči sanjari, da vse to počenja z gospodom, ki si jo zmeraj znova in znova želi in sploh ne more več brez nje. Nekajkrat je prišel tudi po Suzano... In sama je trepetala vsakikrat, vsa mrzla, napol mrtva od želje in pričakovanja, ko je postal ob postelji, kakor da se odloča. Obe sta se tiščali pod odejo, ona, Lucija, je ležala celo na tisti strani, ki mu je bila bolj pri roki in upala, tako silno upala, da se navsezadnje vendarle odloči zanjo, ali da jo vsaj pomotoma zamenja s Suzano, toda zmeraj znova se je odločil prav za Suzano... Prejokala je vse tiste noči in se zaklinjala, da jo ubije, psico zljahano, da jo iznakaži, izmišljala si je najkrutejše načine, kako bi jo mrcvarila, da bi v najhujših bolečinah iztisnila iz nje vse do zadnje trohice zavžite sreče, a je stisnjenih zob znova in znova le trpela, ko se je potem lajdra prižemala ob njo, ter ji vsa raztopljena pošepetavala, kako nebeško lepo je to počenjati. Takrat, ko je bila Suzana z njim, se je sama v glavnem na moč trudila, da ne bi ničesar videla niti slišala. Vendar pa skoraj nikoli ni vzdržala, in sta jo premagali radovednost in zavist, da je potem trpela še bolj, medtem ko je ona, Suzana, zavedajoč se, da ju gleda, še bolj uživala. Še zadnje nitke vsega, kar jo je zadrževalo, da te kuzle do takrat še ni ubila, pa so popokale, ko jo je gospod med ljubkovanjem vprašal, če je že izvedela, kako misli ona, Lucija... In lajdra je zmrdljivo odvrnila, češ da ji je ona, Lucija rekla, kar je že itak poprej sama vedela, da noče niti slišati, da ji še na misel ne pride, da bi počenjala kaj takega. In Lucija je takrat dobro videla, čeprav ji je kar zaplesalo in se ji zameglilo pred očmi, kako užaljen je postal gospod. In še sedaj ji je žal, da ni takrat planila v sobano in kuzlo lažnjivo razčesnila na koščke, kar pred njegovimi očmi... Ko sta nato zopet ostali sami, se je Suzana obnašala kot po navadi, v Luciji pa je povsem dozorelo in le s težavo je dočakala, da je Suzana končno zaspala. Takrat pa je brez pomisleka planila nanjo, jo zgrabila za vrat in na vso moč stiskala vse do belega dne, pa čeprav že dolgo ni niti podrtelo nič več v mrtvem telesu. Ves tisti dan in vso noč je preživel s prav čudno zmešanimi občutki. Ne spominja se več pravzaprav drugega, kot to, da je strmela v ribje pa zopet v Suzanine oči, ki so se bile odprle, ko jo je davila, da se ji je zdelo, kot da ne bi bilo no-

bene razlike in da je prepevala ali pa le poslušala nekakšno pesem o beli golobičici na dnu vode. Šele naslednji dan pa se je odločila, da bo mrtvo Suzano lepo stlačila pod posteljo in kar se da hitro pozabila nanjo. Nekaj časa je bil potem mir. Tudi gospod ni prihajal, le tisti glasovi so se utrnili kdaj pa kdaj od nekod od spodaj... Toda potem je začela Suzana uhajati od tam, izpod postelje. Vsa bela in nežna in je pošepetavala, kako nebeško lepo je to počenjati, pri čemer se ni prav nič menila, če jo je Lucija podila in rotila, naj se že spravi nazaj, zato jo je morala daviti znova in znova in znova in znova tlačiti pod posteljo... Kajpada jo je venomer skrbelo predvsem to, če bi se nesramnica priplazila izpod postelje ravno takrat, ko bi gospod navsezadnje vendarle prišel po njo, po Lucijo. Gospoda pa od takrat še ni bilo v izbico... Gonil se je tam, po sobani, s tistimi svojimi damami... in lep čas sta se slepila, tako Lucija kot on, da ni v njiju ničesar, kar bi utegnilo minevati. Suzana je ostala lepa in nežna in mlada... A onadva, ta njen gospod in ona, Lucija, sta se postarala med tem... zelo postarala.

»Midva pa sva lahko spet malo mlada, vsaj nocoj...« je šepnil ko je bilo dovolj očitno, da je povedala vse, kar se je bila namenila, ter ji hkrati segel pod srajco, pa čeprav je bilo medtem nekako že zamrlo v njem, a se vendarle ni hotel odpovedati...

»Nocoj...« se je posmehnila skozi nos... pa nič ni imela proti, ko je otipal bradavico in začel poljubljeni vrat, celo presedla se je ter se naslonila vznak, da bi se mu ne bilo treba preveč naprezati... Zleknil se je čeznjo...

In zagledal Gustija!

Čepel je na tramu, ki se je bil povetil od svigli...

Kakor ujeda.

In mirno gledal...

Videti je bilo, kot bi ga od spodaj obsevala nevidna brljivka in kot bi se ga tisto malce otožno gledanje držalo le nazunaj... Strmela sta drug v drugega in Kalman se je skušal prepričati, da to, kar vidi, v resnici ni nič... vendar pa je kar trajalo in se ni premaknilo in ni izginjalo... Navsezadnje se je Lucija začela nestrpnostno premeščati pod njim, dokler ga ni odrinila, se zopet vzravnala in nejevoljno vprašala, kaj neki da mu je sedaj... Naglo ji je pokazal, da naj vendar molči, pa ni hotela... molčati, ampak je kar naprej sikala, da ona ni nobena smrklja, s katero bi se lahko takole igral...

»Pojdiva!« je izdaval ter jo potegnil za roko proti oknu... K tistemu tramu se niti ozreti ni upal... Upirala se je in zatrjevala, kako ji preseda, kako neumno se ji zdi, prav nič ji ni bilo jasno, čemu neki sedaj mora plezati skozi to luknjo... Šele potem, sredi sadovnjaka ji je poskušal dopovedati, da je bil Gusti...

»Daj no,« ga je prekinila jezno in zmrdljivo, »nič mi ne boš tvezil.« Skušal jo je objeti in pomiriti nekoliko. Vendar se mu je iztrgala iz objema.

»Naj ti povem . . .« je zaprosil.

»Nič! Pusti me.« ga je znova odrinila ter se trmasto, naglih korakov izgubila proti domačiji . . .

»Tvezil . . .« je šepnil sam zase, »tvezila si ti meni, lajdra.« Užaljenost in jeza pa sta se spričo zavesti, da je ostal sam, še zmeraj precej blizu mlina, kaj hitro prelevili v tesnobo. Megla se je bila medtem zopet razlezla med drevje, v ušesa je pikljalo od težja in tiščalo od povodnji, in občutek, da mu bo tisto čepenje zdaj zdaj pogledalo čez ramo, je postal nenavadno živ. Toda kljub vsemu sedaj nikakor ni hotel steči za Lucijo, ki je bržkone pričakovala prav to, in bi ji bilo kajpada zelo povšeči . . . ampak se je odločil, da pogleda tja, na sosednjo domačijo, od koder, se mu je zdelo, je skozi meglo še zmeraj brlela luč.

Ni bilo daleč . . . In misel na utopljenca je nenehno rinila iz teme in se risala med grmovje. Moral se je ozirati. Moral je prisluhniti . . . in je zastajalo v prsih in se je spredalo iz šumov in mračnih obrisov v čepečo tišino, ki ni bila več Gusti, ki ni bila več noč . . . Skušal je misliti na to, kako bo zaprosil za prenočišče pri sosedovih, kako se bo končno vendarle naspal, in bo potem, navsezgodaj, odšel drugam, zavil na semenj, med smeh in petje, s kraguljci in šemami, med poskočnice . . . toda zganilo se je zmeraj znova, čisto blizu, med vejevjem, da so se osule kaplje, in je hušknilo med misli, kakor ujeda.

Še zmeraj so bedeli, pri sosedovih . . .

Vrata so bila odprta.

Po veži so se gnetli ljudje . . .

Ko je tiho pozdravil, so nekateri le prikimali, odsotno, in se zopet zazrli v tla.

»Vinko se je . . . Vinko se je . . .« je tarnajoče ponavljal slaboten starček, ki mu je pohitel naproti ter ga držeč za roko popeljal v izbo. Na belo pogrtnjenem plohu med tiho ždečimi starci je razširjenih rok in nog ležal velik mrlič . . .

»Obesil se je.« je pojasnil nekdo. V soju lojenke se je risala temačna maroga čez blede, zalitookrogli obraz. Čeljusti so se bile razklenile in nekoliko postrani spotegnjen nasmešek je razpadal v zizanje . . .

»Obesil . . .« je ponovil Kalman, kot bi se bilo pač treba zamisliti ob tem.

Raymond Carver

Pet zgodb

Vlak

Johnu Cheeverju

Ženski so pravili gospodična Dent. Tistega večera je z orožjem namerila na moža. Prisilila ga je, da je legel v umazanijo in prosil za življenje. Medtem ko so se njegove oči polnile s solzami in je s prsti kopal po listju, je vanj namerila revolver in mu govorila o nje-mu samem. Poskušala mu je razložiti, da bi ne smel teptati čustev drugih ljudi. »Molči«, je zavpila pa čeprav je možki le drezal s prsti po umazaniji in iz strahu tiho premkal noge. Ko je prenehala govortiti, ko je izrekla vse, česar se je lahko spomnila, je svojo nogo položila na njegovo glavo in pritisnila njegov obraz v umazanijo. Potem je spravila revolver v torbico in šla na železniško postajo.

Sedla je na klop v zapuščeni čakalnici in položila torbico v krilo. Blagajna je bila zaprta; nikogar ni bilo v bližini. Celó parkirišče pred postajo je bilo prazno. S pogledom je počivala na veliki stenski uri. Hotela je prenehati misliti na moža in na to, kako se je obnašal do nje, potem ko si je vzela, kar si je želel. A zavedala se je, da si bo za dolgo zapomnila zvok iz njegovega nosu, potem ko je moral poklek-niti. Zajela je dih, zaprla oči in prisluškovala zvoku vlaka.

Vrata čakalnice so se odprla. Gospodična Dent je zagledala dvoje ljudi. Prvi je bil belolasi stavec z belo svileno kravato, ob njem ženska srednjih let z naličenim obrazom, oblečena v rožno pleteno obleko. Večer je bil hladen, vendar nobeden od njiju ni nosil plašča. Stavec je bil bos. Na pragu sta zastala, očitno presenečena nad tem, da je kdo v čakalnici. Poskušala sta se obnašati, kakor da njena prisotnost ni bila razočaranje. Ženska je šepnila starcu, a gospodična Dent ni ujela njenih besed. Vstopila sta. Gospodični Dent se je zdelo, da izžarevata razburjenje; kakor da bi od kod naglo odšla in o tem še nista bila zmožna govoriti. Morda sta preveč popila, si je mislila. Ženska in belolasi stavec sta pogledala na steno, kakor da bi jima ura nemara utegnila povedati kaj o njunem položju in kaj jima je storiti.

Tudi gospodična Dent je pogledala k uri. V čakalnici ni bilo ničesar, kar bi najavljalo prihode in odhode vlakov. Pripravljena je bila čakati neskočno dolgo časa. Vedela je: če bo čakala dovolj dolgo, bo vlak prišel; vstopila bo in odpeljal jo bo proč od tod.

»Dober večer,« je rekel starec. Voščil ji je, je pomislila, kakor da bi bila povsem običajna poletna noč in kakor da bi bil on sam ugleden starec v čevljih in večerni obleki.

»Dober večer.« je odgovorila gospodična Dent.

Ženska v pleteni obleki jo je pogledala s pogledom, ki je gospodični Dent dal vedeti, da ženska ni ravno srečna zaradi njene prisotnosti v čakalnici.

Starec in ženska sta sedela na klopi ob nasprotni steni. Videla je, da je starec potegnil hlačnici ob kolenih, prekrizal nogi in pričel potresavati s svojim vnogavičenim stopalom. Iz srajčnega žepa je izvlekel zavojček cigaret in ustnik. Vtaknil je cigareto v ustnik in segel z roko v žep. Potem je pretipal še žepa na hlačah.

»Nimam ognja,« je rekel ženski.

»Ne kadim,« je odvrnila. »Če bi me kaj poznal, bi to že moral vedeti. Če se ti res tako kadi — morda ima ona vžigalice.« Ženska je dvignila brado in ostro pogledala h gospodični Dent.

Gospodična Dent je odkimala. Potegnila je torbico bliže k sebi. Stisnila je kolena skupaj in s prsti objela torbico.

»In tako, povrhu vsega, še brez vžigalic,« je vzdihnil belolasi. Znova je preveril v svojih žepih. Potem je še enkrat zavzdihnil in odvil cigareto iz ustnika. Porinil je cigareto nazaj v zavojček. Skupaj z ustnikom ga je spravil nazaj v srajčni žep.

Ženska je začela govoriti v jeziku, ki ga gospodična Dent ni razumela. Zнала bi biti italijanščina, je pomislila, saj so hitro sledeče si besede zvenele podobno besedam, ki jih je v filmih izgovarjala Sophia Loren.

Starec je stresel z glavo. »Ne morem ti slediti, veš. Prehitra si zame. Morala boš počasneje. Morala boš v angleščini. Ne morem ti slediti,« je rekel.

Gospodična Dent je popustila prijem in prestavila torbico iz naročja ob sebi na klop. Strmela je v ročaj na torbici. Ni vedela, kaj naj stori. Čakalnica ni bila prostorna; ni se ji dalo nenadoma vstati in sestiti drugam. Njen pogled je odtaval k uri.

»Ne morem pozabiti tamkajšnje črede norcev,« je rekla ženska. »Kolosalno! Preveč za besede. Moj bog!« Skimala je z glavo. Naslonila se je na klop, kakor da bi bila izčrpana. Dvignila je pogled in se zagledala v strop.

Starec je prijel svileno kravato in jo začel zdolgočaseno gladiti s prsti. Odpel si je gumb na srajci in zavihal kravato navznoter. Zdelo se je, da premišljuje o nečem drugem kot ženska ob njem.

»Dekleta, dekleta mi je žal,« je rekla ženska. »Uboga duša, sama v hiši bedakov in zlobnežev. Le nje mi je žal. In prav njo bo zadelo. Nikogar drugega. Prav gotovo ne tistega tepca, ki mu pravijo kapitan Nick! Za nič ni odgovoren. Njega že ne bo našlo,« je rekla ženska.

Starec je dvignil glavo in pogledal po čakalnici. Nekaj časa je strmel v gospodično Dent.

Gospodična Dent je pogledala preko njegovega ramena. Skozi okno je videla ulično svetilko, ki je osvetljevala prazno parkirišče. Sklenila je roki v naročju in poskušala misliti o svojih zadevah. A ni šlo drugače — slišala je njun pogovor.

»Toliko ti že lahko povem,« je rekla ženska, »da je dekle del mojih skrbi. Komu mar ostala družina? Njihovo celotno bivanje počiva na **café au lait** in cigaretah, na njihovi dragoceni švicarski čokoladi in tistih prekletih palmah. Ostalo jim ne pomeni nič,« je rekla. »Kaj jih sploh skrbi? Če nikoli več ne vidim tistega pribora, bo še zmeraj prezgodaj. Me razumeš?«

»Seveda, razumem te,« je odgovoril starec. »Seveda.« Spustil je nogo na tla in prekrižal drugo. »A ne razburjaj se zdaj zaradi tistega,« je rekel.

»Ne razburjaj se zaradi tistega, pravi. Zakaj se ne pogledaš v ogledalo?« je vprašala.

»Naj te ne skrbi zame,« je rekel starec. »Hujše stvari so se mi pripetile, pa sem še zmeraj tu.« Tiho se je zasmejal in odkimal z glavo. »Naj te ne skrbi zame.«

»Kako naj me ne skrbi zate?« je vprašala ženska. »Bo koga drugega skrbelo zate? Bo tole žensko s torbico skrbelo zate?« je vprašala in srepo pogledala gospodično Dent. »Resno mislim, **amico mio**. Samo poglej se! Moj bog, če bi ne imela toliko stvari na grbi, bi takoj dobila živčni zlom. Povej, le koga bi skrbelo zate, če bi ne skrbelo mene? Resno sprašujem. Toliko veš, pa mi odgovori na to,« je rekla ženska.

Belolasi je vstal in zopet sedel. »Naj te ne skrbi zame,« je rekel. »Naj te skrbi za koga drugega. Če že hočeš, da te skrbi za koga, naj te skrbita dekle in kapitan Nick. Bila si v sosednji sobi, ko je rekel, 'Ne mislim resno, vendar sem zaljubljen vanjo.' To so bile njegove besede.«

»Vedela sem, da bo prišlo do česa takega!« je vzkliknila ženska. Stisnila je prste in si segla k sencam. »Vedela sem, da mi boš povedal kaj takega. Me pa tudi ne preseneča. Nikakor. Leopard ne menja dlake. Resničnejših besed še niso izgovorili. Živi in uči se. Ampak kdaj se boš predramil, stari norec? Odgovori,« je rekla. »Kaj si mula, ki jo je treba najprej s krepelcem med očmi? **O Dio mio!** Le zakaj se ne pogledaš v ogledalu?« je vprašala. »Dobro se poglej.«

Starec je vstal in šel k pipi. Eno roko je položil na hrbet, z drugo je odvil pipo in se nagnil nad curek vode. Potem se je zravnal in z hrbtno stranjo dlani potrepljal po bradi. Prekrižal je roki na hrbtu in začel postopati sem ter tja po čakalnici, kaor da bi bil na promenadi.

Gospodična Dent je opazila, da pozorno preiskuje tla, prazne klopi in pepelnike. Ugotovila je, da išče vžigalice, in žal ji je bilo, ker mu jih ni mogla dati.

Ženska se je obrnila, da bi videla, ali ima starec kaj uspeha. S povzdignjenim glasom je rekla: »Kentucky Fried Chicken na Severnem tečaju! Poročnik Sanders v anoraku in škornjih. To je bilo preveč! To je bila meja!«

Starec ni odgovoril. Nadaljeval je svoje kroženje po čakalnici. Pri sprednjem oknu se je ustavil. Z rokama na hrbtu je stal ob oknu in opazoval prazno parkirišče.

Ženska se je obrnila h gospodični Dent. Poravnala si je gubo na obleki. »Naslednjič ko bom hotela doma pogledati filme o Point Barrowu, Alaski in njenih domačih ameriških Eskimih, bom zaprosila zanje. Moj bog, neprecenljivo! Nekateri bi jih gledali v nedogled. Nekateri bi poskusili ubiti svoje sovražnike z dolgočasnjem. Ampak bi moral biti tam.« Ženska je zavzeto pogledala gospodično Dent, kakor da bi jo pozivala, naj ugovarja.

Gospodična Dent je prišla svojo torbico in si jo položila v naročje. Pogledala je na uro, za katero se je zdelo, da teče prav počasi, če sploh.

»Niste ravno zgovorni,« ji je rekla ženska. »Stavim, da bi imeli veliko povedati, če bi vas le kdo spodbudil. Kajne? Vendar ste pretkani. Raje boste sedeli z našobljenimi usteci, medtem ko si bodo drugi z govorjenjem razodgovorili glave. Se motim? Tiha voda. Vam tako pravijo?« je vprašala. »Kako vam zares pravijo?«

»Gospodična Dent. Vendar — ne poznam vas,« je odgovorila gospodična Dent.

»Hvala enako!« ji je zabrusila. »Ne poznam vas, pa mi je tega kaj malo mar. Sedite tam in si mislite, kar hočete. Ne bo nič spremenilo. Vem pa, kaj si jaz mislim — in mislim da smrdi!«

Starec se je odmaknil od okna in odšel iz čakalnice. Trenutek pozneje se je precej boljše volje vrnil s prižgano cigareto v ustniku. Ramena je potisnil nazaj, brado naprej. Sedel je poleg ženske.

»Našel sem nekaj vžigalic,« je rekel. »Tamle zunaj, prav ob robniku, je ležala škatlica. Nekomu so padle iz žepa.«

»V bistvu imaš srečo,« je rekla ženska, »in to je v tvojem položaju plus. To sem že od nekdaj vedela o tebi, tudi takrat ko ostali niso. Sreča je pomembna.« Ženska je pogledala h gospodični Dent in rekla: »Stavim, mlada gospodična, da imate za sabo svoj delež poskusov in napak v tem življenju. Vem, da ga imate. Izraz na vašem obrazu mi pravi, da je tako. A o tem nočete govoriti. V redu, ne govorite. Bova midva govorila. Vendar boste ostareli. Takrat boste imeli o čem govoriti. Počakajte da boste stari toliko kot jaz. Ali on,« je rekla in s palcem sunila starca. »Bog obvaruj — a vse bo prišlo do vas. Ob

svojem sladkem času bo prišlo. Vam tudi ne bo treba loviti. Kar našlo vas bo.«

Gospodična Dent je vstala, vzela torbico in šla k pipi. Pila je, potem se je ozrla k njima. Starec je pokadil. Iz ustnika je izpulil ogorek in ga vrgel pod klop. Potrkal je z njim po svoji pesti, pihnil vanj in ga spustil v srajčni žep. Zdaj se je tudi on posvetil gospodični Dent. Prikoval je svoj pogled nanjo in skupaj z žensko sta potem čakala. Gospodična Dent se je pripravljala spregovoriti. Ni bila prepričana, kje naj začne; pomislila je, da bi najprej lahko povedala kaj o revolverju v svoji torbici. Morda bi jima lahko pripovedovala o tem, kako je tistega večera skoraj ustrelila človeka.

V tistem trenutku so zaslišali vlak. Najprej je bilo slišati pisk, malo kasneje žvenketajoč zvok in alarmni zvonec zapornic na križišču. Ženska in belolasi starec sta se pomaknila k vratom. Starec je svoji spremljevalki pridržal vrata; nasmehnil se je tudi gospodični Dent in ji s prsti pomignil, naj izvoli naprej. Stisnila je torbico k sebi in stopila za žensko.

Vlak je še enkrat zapiskal in se počasi ustavil pred postajnim poslopjem. Svetilka na kabini lokomotive se je enakomerno zibala. Dva vagona, ki sta sestavljala mali vlak, sta bila močno razsvetljena, tako da so trije s postaje takoj videli, da je vlak skoraj prazen. To jih ni presenetilo. Presenetilo jih je, da je bil ob tisti uri sploh kdo na vlaku.

Tistih nekaj potnikov v vagonih, ki so skozi steklo motrili postajo, je se čudilo trem ljudem na peronu in njihovi nameri, da se vkrcajo na vlak ob pozni nočni uri. Kaj neki jih je zvelklo ven? Ob tej uri bi morali ljudje razmišljati o tem, da bodo legli. Kuhinje v hišah na gričevju izza postaje so bile čiste in pospravljene; stroji za pomivanje posode so že zdavnaj odvrtili svoje, vse stvari so bile na svojih mestih. V otroških spalnicah so gorele nočne lučke. Nekaj najstnic je morda še bralo romane in pri tem okrog prsta navijalo pramen las. Televizorji so se ugašali. Možje in žene so se spravljali v posteljo. Kakega pol ducata potnikov iz obeh vagonov je gledalo skozi steklo in razmišljalo o treh ljudeh na peronu.

Videli so, kako je močno naličena ženska srednjih let, oblečena v rožno pleteno obleko, stopila na stopnice in se povzpela na vlak. Za njo je vstopila mlajša ženska v poletni bluzi in krilu in objemala svojo torbico. Za njima je dostojanstveno počasi prišel starec. Bil je belolas in imel je belo svileni kravato, ampak bil je bos. Potniki so domnevali, da trojica potuje skupaj; prepričani so bili, da se zadeva teh treh ljudi — katerakoli je že pač bila — tiste noči ni dobro iztekla. A potniki so v času svojega življenja videli še kaj bolj čudnega od tega. Kot so dobro vedeli je svet prepoln najrazličnejših zadev. Tisto, kar se je zgodilo opazovani trojici, morda ni bilo tako slabo, kot bi lahko bilo, zato niso preveč razmišljali o njih — trojici,

ki se je pomikala po prehodu med klopmi. Sedli so — ženska in belolasec skupaj, mlada ženska s torbico nekaj sedežev za njima. Potniki so opazovali postajo in spet razmišljali o tistem, o čemer so razmišljali, preden se je vlak ustavil. Sprevodnik je pogledal po progi naprej in tudi nazaj, odkoder je prišel vlak. Dvignil je roko in s svetilko pomahal vozniku. Ta je čakal na znamenje. Zavrtel je gumb in potisnil vzvod. Vlak se je začel premikati, najprej počasi, nato vse hitreje. Kmalu je s svojo prejšnjo hitrostjo brzel skozi temno pokrajino. Njegova razsvetljena vagona sta metala svetlobo na železniški nasip.

Prevedel Igor Bratož

Resen pogovor

Le Verin avtomobil je bil zunaj in Burt je bil vesel tega. Zavil je na dovoz in ustavil poleg pite, ki mu je prejšnjega večera padla na tla. Še zmeraj je ležala tam; aluminijasta posoda je bila obrnjena navzdol, bučni nadev je zmezel na pločnik. Bil je dan po božiču.

Prejšnjega dne je obiskal svojo ženo in otroka. Vera ga je vnaprej opozorila. Razložila mu je, da bo moral oditi do šestih, ker je na večerjo povabila svojega prijatelja in njegove otroke.

Sedli so v dnevno sobo in slovesno odvili Burtova darila. Odvili so le njegova — ostala so ležala pod drevesom zavita v pisanem papirju in čakala čas po šesti uri.

Opazoval je otroka, ki sta odpirala svoji škatli z darili, in čakal, da bo Vera razvezala trak na svojem. Gledal je kako je odstranila papir, dvignila pokrov in iz škatle izvlekla pulover iz kašmirske volne.

»Lep je,« je rekla. »Hvala, Burt.«

»Pomeri ga,« je rekla hči.

»Obleci ga,« je rekel sin.

Burt je pogledal svojega sina, hvaležen za njegovo podporo.

Res ga je oblekla. Odšla je v spalnico in se z njim na sebi vrnila.

»Lep je,« je rekla.

»Lep je na **tebi**,« je odvrnil Burt in v prsih začutil prisrčnost.

Odprl je darila, ki so bila namenjena njemu. Od Vere je dobil darilni bon Sandheimove trgovine za moške. Od hčere glavnik in krtačo enakih barv. Od sina kemični svinčnik.

• • •

Vera je postregla s sodavico. Malo so se pogovarjali. Večinoma so pogledovali k drevesu. Potem je njegova hči vstala in pričela priprav-

ljati mizo v jedilnici, sin pa je odšel v svojo sobo. Burtu je bilo všeč, kjer je bil. Všeč mu je bilo sedeti pred kaminom — s kozarcem v roki, v svoji hiši, v svojem domu.

Vera je odšla v kuhinjo.

Hči je odnašala v jedilnico stvari za pogrinjek. Burt jo je opazoval. Gledal jo je, ko je vdevala prtiče v kozarce za vino. Gledal jo je, ko je na sredo mize postavila vitko vazo. Gledal jo je, ko je v vazo pazljivo vdela rožo.

V kaminu je na rešetki gorelo debelce z voskom sprijete žagovine. Zavitek s še petimi je bil tik ob ognjišču. Vstal je in vseh pet vrgel v ogenj. Opazoval jih je, vse dokler niso zagorela. Potem je spil sodavico in se odpravil k dvoriščnim vratom. Na servirni mizi je zagledal pite. Vzel jih je v naročje, vseh šest, vsako za vsakih desetkrat, ko ga je prevarala.

Na dovozu mu je med tipanjem za kljuko ena padla na tla.

* * *

Sprednja vrata so bila vse od noči, ko se mu je v ključavnici zlomil ključ zaprta. Šel je okrog. Dvoriščna vrata so bila ožgana. Lahno je potrkal po steklu. Vera je bila v domači halji. Pogledala ga je in se namrščila. Vrata je samo odškrnila.

»Rad bi se ti opravičil za sinoči. Tudi otrokoma,« je dodal.

»Ju ni tu,« je odvrnila Vera. Stala je na pragu in on na dvorišču, tik ob filodendronu. Z rokava si je odtrgal nitko.

Rekla je: »Ne prenesem več. Poskušal si zažgati hišo.«

»Nisem.«

»Si. Vsi tukaj so bili priče.«

Vprašal je: »Lahko vstopim in se pogovorim?«

Stisnila si je ovratnik halje in se umaknila.

»Čez eno uro moram ven,« je rekla.

Pogledal je okoli sebe. Lučke na drevesu so se prižigale in ugašale. Na robu kavča je ležal kup ovojnega papirja in bleščečih škatel. Sredi mize so na pladnju ležali ostanki purana, strašnemu gnezdu podobni žilavi ostanki, položeni na podlago iz peteršilja. V kaminu je ležal stožičast kup pepela. Zraven je bilo tudi nekaj praznih pločevink Shasta cole. Na opekah je bilo vse do polic nad kaminom videti progaste sledi dima — leseni okvir je bil črno ožgan. Obrnil se je in odšel v kuhinjo.

»Kdaj je odšel sinoči?« je vprašal.

»Če misliš začeti s tem, lahko kar takoj greš.«

Primaknil si je stol in sedel za mizo. Na mizi je ležal velik pepelnik. Zaprl je oči in jih spet odprl. Odgrnil je zaveso in pogledal na dvorišče. Videl je narobe obrnjeno kolo brez sprednjega kolesa. Videl je plevel, ki je rasel ob živi meji.

Vlila je vodo v ponev. »Se spominjaš Zahvalnega dne?« je vprašala. »Takrat sem rekla, da je bilo zadnjič, ko si nam pokvaril praznik. Slanina in jajca namesto purana ob desetih zvečer.«

»Se,« je odgovoril. »Saj sem rekel, da mi je žal.«

»To ni dovolj.«

Kontrolna lučka je spet ugasnila. Na štedilniku je pod posodo z vodo poskušala prižgati plin.

»Ne opeci se,« ji je rekel. »Ne zažgi se.«

Premišljeval je, da bi njeno haljo zajeli zublji, skočil bi izza mize, jo vrgel na tla in odvalil v dnevno sobo, kjer bi jo pokrtil s svojim telesom. Ali pa bi naj stekel v spalnico po odejo?

»Vera?«

Pogledala ga je.

»Imaš kaj pijače? Prav prilegla bi se mi.«

»V hladilniku je še malo vodke.«

»Od kdaj jo hraniš v hladilniku?«

»Ne sprašuj.«

»Že v redu,« je rekel. »Ne bom.«

Vzel je steklenico in si nalil v skodelico, ki jo je našel na mizi.

»Jo boš pil kar tako, iz skodelice?« je vprašala. Rekla je: »Jezus, Burt. O čem pravzaprav hočeš govoriti? Rekla sem ti, da bom morala ven. Ob enim imam uro flavte.«

»Še zmeraj igraš?«

»Pravkar sem ti povedala. Kaj je? Povej, kar imaš povedati, potem pa se bom morala pripraviti.«

»Zeel sem reči, da mi je žal.«

»Rekel si.«

»Če imaš soka, bi ga zmešal z vodko,« je rekel.

Odprla je hladilnik in prestavila nekaj stvari. »Jabolčni sok,« je rekla.

»V redu bo.«

»V kopalnico grem,« je rekla.

Spil je sok z vodko. Prižgal si je cigareto in vrgel vžigalico v veliki pepelnik, ki je bil zmeraj na mizi. Ogledoval si je ogorke v njem. Nekateri so bili od cigaret, ki jih je kadila Vera, drugi ne. Nekaj jih je bilo celo svetlo vijolične barve. Vstal je in spraznil pepelnik. Pepelnik pravzaprav ni bil pepelnik — bil je velika lončena posoda, ki sta ju kupila od bradatega lončarja iz Santa Clare. Splaknil jo je in obrisal. Postavil jo je nazaj na mizo. Potem je v njej ugasnil svojo cigareto.

* * *

Voda na štedilniku je zavrela ravno takrat, ko je zazvonil telefon. Slišal jo je odpreti vrata kopalnice. Zaklicala je proti dnevni sobi. »Dvigni. Jaz sem pod prho.«

Telefon je stal na polici v kotu, izza posode za praženje. Premaknil je posodo in dvignil slušalko.

»Je Charlie tam?« je vprašal glas.

»Ne,« je odgovoril Burt.

»O. K.,« je reklo.

Medtem ko je pripravljaval kavo, je spet zazvonilo.

»Charlie?«

»Ga ni,« je rekel Burt.

Tokrat slušalke ni položil nazaj na telefon.

* * *

Vera se je vrnila v kuhinjo, oblečena v kavbojke in pulover; krtačila si je lase.

Zlički instanta je potopil v skodelici z vročo vodo in v svojo vlil malo vodke. Skodelici je odnesel k mizi.

Dvignila je slušalko in za trenutek poslušala. Vprašala je: »Kaj je to? Kdo je bil na telefonu?«

»Nihče,« je odgovoril. »Kdo kadi obarvane cigarete?«

»Jaz.«

»Tega nisem vedel.«

»No — pa jih.«

Sedela je nasproti njega in pila kavo. Oba sta kadila in uporabljala pepelnik.

Bile so besede, ki jih je hotel izreči, prizadete besede, tolažljive besede, tem podobne besede.

»Pokadim tri zavitke cigaret na dan,« je rekla Vera. »Mislim — če sploh hočeš vedeti, kaj se tukaj dogaja.«

»Ljubi bog,« je odvrnil Burt.

Vera je prikimala.

»Nisem prišel sem, da bi to slišal,« je rekel.

»In zakaj si sploh prišel? Bi rad slišal, da je hiša pogorela?«

»Vera,« je rekel. »Božič je. Zato sem prišel.«

»Dan po božiču je,« je rekla. »Božič je prišel in odšel,« je rekla. »Želim si, da bi ne doživela naslednjega.«

»Kaj pa jaz?« je vprašal, »misliš da se jaz veselim praznikov?«

* * *

Znova je zazvonil telefon. Burt je dvignil slušalko.

»Nekdo želi Charlija,« je rekel.

»Koga?«

»Charlija.«

Vera je prijela slušalko. Med pogovorom se je s hrbtom obrnila proti njemu. Potem se je obrnila in rekla: »Govorila bom v spalnici. Bi, prosim, odložil slušalko, ko bom dvignila v spalnici? Povedala ti bom, kdaj jo odloži.«

Prijel je slušalko. Odšla je iz kuhinje. Prislonil je slušalko k ušesu in poslušal. Slišal ni ničesar. Potem je zaslišal moško kašljanje. Potem je slišal, da je Vera dvignila drugo slušalko. »V redu, Burt,« je zavpila.

Odložil je slušalko in se zagledal vanjo. Odprl je predal s srebrnino in premikal stvari v njem. Odprl je še en predal. Pogledal je v izlizek. Šel je v jedilnico in vzel velik nož za razrezovanje mesa. Podržal ga je pod curkom vroče vode, dokler ni z rezila izginila vsa maščoba. Obrišal ga je ob rokavu. Šel je k telefonu, prepognil žico in jo brez težav prerezal. Pogledal je odrezana konca žice. Potem je porinil aparat nazaj v kot.

. . .

Prišla je v kuhinjo in rekla: »Telefon je umolknil. Imaš ti prste vmes?« Pogledala je k telefonu. Dvignila ga je s police.

»Ti kurbin sin!« je zakričala. »Ven, ven, kamor spadaš!« Z aparatom je zamahovala proti njemu. »Dovolj. Zahtevala bom nalog za nadzorstvo, da, prav nalog bom zahtevala!«

Telefon je naredil **ding**, ko ga je treščila nazaj na polico.

»Če takoj ne izgineš, bom šla k sosedom in poklicala policijo!«

Dvignil je pepelnik. Držal ga je za rob. Preprijemal ga je kakor človek, ki se pripravlja zalučati disk.

»Prosim,« je rekla. »To je najin pepelnik.«

Odšel je skozi dvoriščna vrata. Ni bil povsem prepričan, a mislil si je, da je nekaj dokazal. Upal je, da je nekaj razjasnil. Očitno je bilo, da se bosta morala prav kmalu resno pogovoriti. O nekaterih stvareh bi se morala nujno pogovoriti, nekatere pomembne zadeve bi morala dobro preresetati. Spet se bosta pogovarjala. Morda po praznikih, ko bodo stvari spet običajne. Povedal ji bo, na primer, da je prekleti pepelnik pravzaprav prekleta lončenka.

Izognil se je piti na privozu in sedel v avto. Zagnal ga je in prestavno ročico potisnil v vzvratno. Dokler ni odložil pepelnika, je šlo težko.

Prevedel Igor Bratož

Še eno stvar

L.D.-ju je njegova žena Maxine rekla, naj se spravi, tisto noč, ko je prišla z dela domov in je dobila L.D.ja, ki je bil spet pijan in je zmerjal Rae, njuno petnajstletnico. L. D. in Rae sta bila pri kuhinjski mizi in sta se prepirala. Maxine ni imela niti toliko časa, da bi odložila torbico ali slekla plašč.

Rae je rekla: »Povej mu, mami. Povej mu, kaj sva govorili.«

L. D. je zasukal kozarec v roki, ampak ni pil iz njega. Maxine ga je ujela z dolgim in vznemirjujočim pogledom.

»Ne vtikat nosa v reči, o katerih nič ne veš,« je rekel L. D. L. D. je rekel: »Nobenega ne morem resno jemati, če ves dan samo poseda in prebira astrološke revije.«

»To nima nič opraviti z astrologijo,« je rekla Rae. »Ni me treba žaliti.«

Kar se tiče Rae, ta že dva tedna ni šla v šolo. Rekla je, da je nobeden ne more prisilit, da bi šla. Maxine je rekla, da je to nova tragedija v dolgi vrsti poceni tragedij.

»A ne bi bila oba tiho!« je rekla Maxine. »Zaboga, že itak me boli glava.«

»Povej mi, mami,« je rekla Rae. »Povej mi, da je vse to v njegovi glavi. Vsak, ki kaj ve o tem, ti bo povedal, da je tam.«

»Kaj pa sladkorni diabetes?« je rekel L. D. »Kaj pa epilepsija? A lahko možgani to kontrolirajo?«

Dvignil je kozarec prav pred Maxininimi očmi in popil pijačo.

»Tudi diabetes,« je rekla Rae. »Tudi epilepsija. Vse. Možgani so najmočnejši organ v telesu, toliko, da boš vedel.«

Pobrala je njegove cigarete in si sama eno prižgala.

»Rak. Kaj pa rak?« je rekel L. D.

Pomislil je, da jo je mogoče s tem ujel. Pogledal je proti Maxine.

»Ne vem, kako sva začela s tem,« je L. D. rekel Maxine.

»Rak,« je rekla Rae in zmajala z glavo ob njegovi preproščini. »Tudi rak. Rak se začne v možganih.«

»To je trapasto!« je rekel L. D. Počil je z dlanjo po mizi. Pepelnik je poskočil. Njegov kozarec se je prevrnil in odkotalil. »Ti si trapasta, Rae! A veš to?«

»Tiho!« je rekla Maxine.

Odpela si je plašč in odložila torbico na pult. Pogledala je L. D.-ja in rekla: »L. D., dost mi je. Rae tudi. In vsem, ki te poznajo. Razmislila sem. Hočem, da se spraviš od tukaj. Nocoj. Tole minuto. Zdaj. Za vraga, ta moment se spravi od tukaj.«

L. D. ni imel nobenega namena, da bi kam šel. Pogledal je od Maxine proti kozarcu kislih kumaric, ki so ostale na mizi še od kosila. Pobral je kozarec in ga zabilal skozi kuhinjsko okno.

Rae je odskočila s svojega stola. »Mater! Ta je nor! Nor je!«

Postavila se je ob svojo mater. Na kratko je dihala skozi usta.

»Pokliči policijo,« je rekla Maxine. »Nasilen je. Spravi se iz kuhinje, preden ti bo kaj naredil. Pokliči policijo,« je rekla Maxine.

Začeli sta se ritensko umikati iz kuhinje.

»Grem,« je rekel L. D. »V redu, zdajle grem,« je rekel. »To mi točno paše. Vedve sta itak nori. Tole je norišnica. Tamle zunaj se drugače živi. Verjemita, to ni noben hec, tale norišnica.«

Na obrazu je lahko čutil zrak, ki je prihajal skozi luknjo v oknu.

»Tjale grem,« je rekel. »Tja ven,« je rekel in pokazal s prstom.

»Dobro,« je rekla Maxine.

»V redu, grem,« je rekel L. D.

Lopnil je z roko po mizi. Brcnil je stol nazaj. Vstal je.

»Ne boš me več videla,« je rekel L. D.

»Si mi dal dost reči, da se te bom spominjala,« je rekla Maxine.

»V redu,« je rekel L. D.

»No, daj, spravi se,« je rekla Maxine. »Jaz tule plačujem najemnino in jaz pravim, da pojdi. Zdaj.«

»Grem,« je rekel. »Ne me porivat,« je rekel. »Grem.«

»Samo pojdi,« je rekla Maxine.

»Grem iz te norišnice,« je rekel L. D.

Odpravil se je v spalnico in vzel iz omare enega od njenih kovčkov. Bil je star bel kovček s polomljenim zaklopom. Prej ga je uporabljala za to, da je vanj zložila vse polno majic in ga nosila s sabo na kolidž. Tudi on je hodil na kolidž. Vrgel je kovček na posteljo in začel vanj dajati svoje perilo, svoje hlače, svoje srajce, svoje puloverje, svoj stari usnjeni pas z medeninasto zaponko, svoje nogavice in vse drugo, kar je imel. Z nočne omarice je za branje vzel revije. Vse, kar je mogel, je dal v kovček, vse, kar je lahko nesel. Zapel je kovček na strani, ki ni bila pokvarjena, zadrnil jermen, potem pa se je spomnil na svoje toaletne reči. Našel je polivinilsko toaletno torbico na polici v omari, za klobuki. Vanjo so šle njegova britev, njegova krema za britje, njegov smukec v prahu in njegov deodorant in njegova zobna krtačka. Tudi zobno pasto je vzel. In potem je pobral nit za čiščenje zob.

Lahko ju je slišal, njuna pridušena glasova, ko sta govorili v dnevni sobi.

Umil si je obraz. Dal je milo in brisačo v toaletno torbico. Potem je dal noter posodico za milo in kozarec iznad umivalnika in ščipalke za nohte in navijače za trepalnice.

Ni mogel zapreti torbice, ampak to je bilo že v redu. Oblekel si je plašč in pobral kovček. Šel je v dnevno sobo.

Ko ga je Maxine zagledala, je prijela Rae čez rame.

»Takole,« je rekel L. D. »Tole je slovo,« je rekel. »Ne vem, kaj naj še rečem, razen, da te najbrž ne bom več nikoli videl. Tebe tudi ne,« je L. D. rekel Rae. »Tebe in tvojih butastih idej.«

»Pojdi,« je rekla Maxine. Prijela je Rae za roko. »A nisi napravil že dost škode v tej hiši? Daj, L. D., spravi se od tukaj in naju pusti na miru.«

»Kar zapomni si,« je rekla Rae. »To je v tvoji glavi.«

»Grem, to je vse, kar lahko rečem,« je rekel L. D. »Kamorkoli. Stran od te norišnice,« je rekel. »To je glavno.«

Zadnjič se je ozrl po dnevni sobi in potem je preložil kovček iz ene roke v drugo in si dal toaletno torbico pod pazduho. »Oglasil se bom, Rae. Maxine, raje se še ti spravi iz te norišnice.«

»Ti si iz tega naredil norišnico,« je rekla Maxine. »Če je norišnica, je to, kar si ti napravil.«

Odložil je kovček in toaletno torbico na vrh kovčka. Vzravnal se je in se obrnil proti njima.

Umaknili sta se nazaj.

»Pazi, mami,« je rekla Rae.

»Ne bojim se ga,« je rekla Maxine.

L. D. je dal toaletno torbico pod pazduho in pobral kovček.

Rekel je: »Samo še eno stvar bi rad rekel.«

Ampak potem se ni mogel domisliti, kaj bi to sploh lahko bilo.

Prevedel Igor Zabel

Vitamini

JAZ sem imel službo, Patti pa ne. Delal sem po nekaj ur na noč za bolnico. Lahka službica je bila to. Nekaj malega sem delal, napisal kartico za osem ur, šel pit s sestrami. Čez čas je Patti hotela v službo. Rekla je, da hoče službo zaradi samospoštovanja. Tako je začela prodajati multivitamine od vrat do vrat.

Nekaj časa je bila samo še ena od punc, ki hodijo gor pa dol ob blokih v čudnih soseskah in trkajo po vratih. Ampak je prišla noter. Hitra je bila in pri stvareh v šoli se je odlikovala. Osebnost je imela. Precej kmalu je v firmi napredovala. Dali so ji nekaj punc, ki jim ni šlo tako v redu, da so delale kot njene podrejene. Ni bilo dolgo, pa je imela lastno ekipo in majhno pisarno zunaj na sprehajališču. Ampak punce, ki so delale zanjo, so se kar naprej menjavale. Nekatere so jo pobrale čez nekaj dni — včasih čez nekaj ur. Ampak včasih so bile punce, ki so bile v tem dobre. To so bile punce, ki so bile s Patti. Te so bile jedro ekipe. Ampak nekatere punce kar niso mogle dati vitaminov od sebe.

Punce, ki jim ni šlo, so jo kar pobrale. Kar niso prišle na delo. Če so imele telefon, so snele slušalko. Niso se oglasile, če je bil kdo pri vratih. Patti si je gnala te izgube k srcu, kot da so punce nove spreobrnjenke, ki so zašle s poti. Krivila je samo sebe. Ampak je prebolela. Preveč jih je bilo, da ne bi prebolela.

Sem in tja je kaka punca zmrznila in ni mogla pritisniti na zvonec pri vratih. Ali pa je mogoče prišla do vrat in se je kaj zgodilo z njenim glasom. Ali pa se ji je pozdrav zmešal s čim, česar ne bi smela reči,

dokler ne bi bila notri. Taka punca se je odločila in pospravila, vzela kovček z vzorci, šla proti avtu, postavala okrog, dokler niso Patti in druge končale. Tam so imele sestanek. Potem so se vse odpeljale nazaj v urad. Govorile so si reči, da so si dajale korajžo. »Če je trda stiska, trdi stisne zobe.« in »Naredi prav, pa se bo prav zgodilo.« Take reči.

Včasih je kaka punca na terenu kar izginila, s kovčkom z vzorci in z vsem. Odštopala je v mesto, potem jo je pa zbrisala. Ampak zmeraj so bile punce, ki so prišle na njeno mesto. Punce so v tistih dneh prihajale in odhajale. Patti je imela spisek. Vsakih nekaj tednov je dala mali oglas v The Pennysaver. Bilo je še več punc in še več usposabljanja. Puncam ni bilo konca.

Jedro so bile Patti, Donna in Sheila. Patti je bila dobra za pogledat. Donna in Sheila sta bili sam obolj srednje lepi. Neko noč je ta Sheila rekla Patti, da jo ima raje kot vse na svetu. Patti mi je povedala, da je rekla dobesedno tako. Patti je peljala Sheilo domov in sedeli sta pred Sheilinim bivališčem. Patti je rekla Sheili, da jo ima tudi ona rada. Patti je rekla Sheili, da ima rada vse svoje punce. Ampak ne tako, kot Sheila misli. Potem se je Sheila dotaknila Pattijinih prsi. Patti je rekla, da je prijela Sheilo za roko in jo držala. Rekla je, da ji je povedala, da ji ni za to. Rekla je, da ni Sheila niti z očesom trenila, da je samo pokimala, stisnila Pattijino roko, jo poljubila in se spravila iz avta.

TO je bilo okrog božiča. Posli z vitamini so šli takrat precej slabo, zato sva mislila, da bi napravila zabavo, da bi vse razvedrila. Takrat se je zdelo, da je to dobra ideja. Sheila se ga je prva napila in jo je zmanjkalo. Zmanjkalo jo je kar na nogah, prevrnila se je in se štiri ure ni zbudila. To minuto je še stala sredi dnevne sobe, potem so se ji oči zaprle, noge klecnile in je šla dol s kozarcem v roki. Z roko, v kateri je držala kozarec, je počila po kavni mizici, ko je padla. Drugače pa ni dala od sebe nobenega zvoka. Pijača se je polila po preprogi. Patti in jaz in še nekdo smo jo odvlekli ven na zadnjo verando in smo jo spustili na poljsko posteljo in naredili, kar smo mogli, da bi nanjo pozabili.

Vsi so se ga napili in so šli domov. Patti je šla spat. Jaz sem hotel nadaljevati in sem s pijačo sedel pri mizi, dokler se ni začelo daniti. Takrat je Sheila prišla z verande noter in je začela. Rekla je, da jo boli glava, tako hudo, kot da ji kdo zabada žice v možgane. Rekla je, da jo tako hudo boli glava, da se boji, da bo zato za zmeraj škilila. In prepričana je bila, da ima zlomljen mezinec. Mi ga je pokazala. Bil je videti rdeč. Psovala nas je, ker smo jo pustili, da je vso noč spala s kontaktnimi lečami. Hotela je vedeti, če ji ni kdo dal šit. Prinesla si je prst pred oči in ga pogledala. Stresla je z glavo. Držala je prst tako daleč stran, kolikor je mogla, in še malo pogledala. Kot da ne more verjeti, da so se ji to noč zgodile vse te stvari. Obraz je imela zabuhel in lase čisto preč. Spustila si je mrzlo vodo na prst. »Bog. O

bog,« je rekla in malo jokala nad koritom. Ampak resno je zatežila Patti z izjavo ljubezni in se mi ni nič smilila.

Pil sem scotch in mleko s koščkom ledu. Sheila se je naslanjala na pult za odcejanje. Gledala me je skozi male reže v očeh. Malo sem popil. Nič nisem rekel. Spet mi je začela praviti, kako slabo se počuti. Rekla je, da bi morala k zdravniku. Rekla je, da bo zbudila Patti. Rekla je, da bo vse pustila, da odhaja iz države, da gre v Portland. Da se mora najprej posloviti od Patti. Ni nehala. Hotela je, da jo Patti pelje v bolnico zaradi prsta in oči.

»Jaz te bom peljal,« sem rekel. Nisem si želel, ampak bi jo.

»Hočem, da me Patti pelje,« je rekla Sheila.

Zapestje poškodovane roke je držala z zdravo roko. Mezinec je bil tolikšen kot žepna baterija. »Razen tega se morava tudi pogovoriti. Moram ji povedati, da grem v Portland. Moram se posloviti.«

Rekel sem: »Najbrž ji bom moral to jaz povedati. Spi.«

Sheila je postala popadljiva. »**Prijateljci sva,**« je rekla. »Moram govoriti z njo. Sama ji moram povedati.«

Zmajal sem z glavo. »Spi. Sem ravno povedal.«

»Prijateljci sva in se imava radi,« je rekla Sheila. »Moram se posloviti od nje.«

Sheila se je namerila iz kuhinje.

Začel sem vstajati. Rekel sem: »Rekel sem, da te bom jaz peljal.«

»Pijan si! Še spat nisi šel.« Spet in spet je pogledala na svoj prst in rekla: »Madona, zakaj se je moralo to zgoditi?«

»Nisem toliko pijan, da te ne bi mogel peljati v bolnico,« sem rekel.

»Ne bom se vozila s tabo!« je zavreščala Sheila.

»Kakor ti paše. Ampak Patti ne boš zbudila. Kuzla lezbiška,« sem rekel.

»Prasec,« je rekla.

To je rekla, in potem je šla iz kuhinje in skozi vhodna vrata, ne da bi šla v kopalnico ali si vsaj umila obraz. Vstal sem in gledal skozi okno. Šla je po cesti proti Euclidu. Noben drug še ni bil pokonci. Prezgodaj je bilo.

Popil sem pijačo in sem premišljal, če bi si zmešal še eno.

Zmešal sem si jo.

Potem ni nobeden več videl Sheile. Vsaj nobeden od nas, ki smo bili povezani z vitamini. Šla je proti Euclid Avenue in iz naših življenj.

Kasneje je Patti vprašala: »Kaj se je zgodilo s Sheilo?« in jaz sem rekel: »Šla je v Portland.«

MENE je rajcala Donna, druga članica jedra ekipe. Na zabavi tisto noč sva plesala na nekaj plošč Duka Ellingtona. Precej tesno sem jo stiskal, vohal njene lase, držal roko nizko na njenem hrbtu, ko sem jo premikal po preprogi. Bil sem edini dec na zabavi, in bilo je sedem

punc, šest jih je plesalo druga z drugo. Krasno je bilo že samo pogledati po dnevni sobi.

Bil sem v kuhinji, ko je prišla noter Donna s svojim praznim kozarcem. Kratek čas sva bila sama. Malo sem jo objel. Stisnila me je nazaj. Stala sva tam in se stiskala.

Potem je rekla: »Ne. Ne zdaj.«

Ko sem slišal ta »Ne zdaj«, sem jo spustil. Videl sem, da je kot denar na knjižici.

Bil sem pri mizi in sem razmišljal o tistem stiskanju, ko je prišla Sheila s svojim prstom noter.

Še malo sem razmišljal o Donni. Spil sem pijačo. Snel sem telefonsko slušalko in šel proti spalnici. Slekem se in se spravil noter, zraven Patti. Malo sem ležal in se zvijal. Potem sem začel. Ampak ni se zbudila. Potem sem zaprl oči.

Bilo je popoldne, ko sem jih spet odprl. Bil sem sam v postelji. Dež je metalo po oknu. Na Pattijini blazini je ležal krof s sladkorjem in na nočni omarici je bil kozarec postane vode. Še vedno sem bil pijan in se nisem mogel ničesar prav domisliti. Vedel sem, da je nedelja in da bo kmalu božič. Pojedel sem krof in popil vodo. Zaspal sem nazaj, dokler nisem slišal, da je Patti vključila sesalnik. Prišla je v spalnico in je vprašala za Sheilo. Takrat je bilo, ko sem ji povedal, rekel, da je šla v Portland.

KAKŠEN teden ali nekaj takega po novem letu sva bila s Patti pri pijači. Ravno je prišla domov z dela. Ni bila ravno pozna, ampak bilo je temno in deževno. Jaz sem odhajal delat čez nekaj ur. Ampak najprej sva si pripravila malo scotcha in sva govorila. Patti je bila utrujena. Bila je na psu in pri tretjem kozarcu. Nobeden ni kupoval vitaminov. Imela je samo Donno in Pam, na pol noro punco, ki je bila kleptomanka. Govorila sva o takih rečeh, kot je negativno vreme in s koliko parkirnih listkov bi prišel skoz. Potem sva prišla na to, da sva govorila, kako bi nama šlo bolje, če bi se preselila v Arizono, v kak tak kraj.

Natočil sem nama še enega. Pogledal sem skozi okno. Arizona ni bila slaba ideja.

Patti je rekla: »Vitamini.« Pobrala je svoj kozarec in zavrtela led. »Preklet drek!« je rekla. »A veš, ko sem bila še mlajša, je bila to ta zadnja stvar, ki sem si jo predstavljala, da jo bom delala. Jezus, nikoli si nisem mislila, da bom prodajala vitamine, ko bom odrasla. Vitamine od vrat do vrat. To je krona. To mi res uničuje živce.«

»Tudi jaz nisem nikoli mislil tega, ljubica,« sem rekel.

»Točno,« je rekla. »To si jedrnato povedal.«

»Ljubica.«

»Ne mi govorit ljubica,« je rekla. »To je težka stvar, prijatelj. To življenje ni lahko, kakor se ga že lotiš.«

Kazalo je, da o tem malo premišljuje. Stresla je z glavo. Potem je popila pijačo. Rekla je: »Še sanja se mi o vitaminih, kadar spim. Nobenega olajšanja nimam. Nobenega olajšanja ni! Ti greš vsaj domov iz službe in jo pustiš za sabo. Stavim, da se ti še enkrat ni sanjalo o tem. Stavim, da se ti ne sanja o pastanju tal ali kar že tam počneš. Ko greš iz tistega prekletega kraja, ne prideš domov in ne sanjaš o tem, a ne?« je vreščala.

Rekel sem: »Ne morem se spomnit, kaj se mi sanja. Mogoče se mi ne sanja. Nič se ne spominjam, kadar se zbudim.« Skomignil sem. Nisem sledil temu, kar mi je šlo po glavi, kadar sem spal. Ni me brigalo.

»Sanjaš!« je rekla Patti. »Tudi če se ne spominjaš. Vsakemu se sanja. Če se ti ne bi sanjalo, bi ponorel. Brala sem o tem. To je ventil. Kadar ljudje spijo, sanjajo. Ali pa se jim sfuzla. Ampak kadar jaz sanjam, sanjam o vitaminih. A vidiš, kaj hočem reči?« Gledala je vame.

»Ja in ne,« sem rekel.

Ni bilo enostavno vprašanje.

»Sanja se mi, da ponujam vitamine,« je rekla. »Podnevi in ponoči prodajam vitamine. Jezus, kakšno življenje,« je rekla.

Popila je pijačo.

»Kako je kaj s Pam?« sem rekel. »A še kar krade?« Hotel sem, da bi pustila ta predmet pogovora. Ampak ničesar drugega se nisem mogel spomniti.

Patti je rekla: »Drek,« in zmajala z glavo, kot da nič ne vem. Poslušala sva dež.

»Nobena ne proda vitaminov,« je rekla Patti. Pobrala je svoj kozarec. Ampak bil je prazen. »Nobeden ne kupuje vitaminov. To ti pravim. A me nisi slišal?«

Vstal sem, da bi nama zmešal še enega. »A Donna kaj napravi?« sem rekel. Prebiral sem nalepko na steklenici in čakal.

Patti je rekla: »Nekaj malega je prodala pred dvema dnevoma. To je vse. To je vse, kar je katera od nas ta teden opravila. Ne bi me presenetilo, če bi jo pobrala. Ne bi je obsojala,« je rekla Patti. »Če bi bila jaz na njenem mestu, bi jo pobrala. Ampak če jo ona pobere, kaj pa potem? Potem sem pa spet na začetku, to je. Točka nula. Sredi zime, ljudje po celi državi bolni, ljudje umirajo, pa nobeden ne pomisli, da rabijo vitamine. Še sama sem bolna ko malora.«

»Kaj je narobe, ljubica?« Odložil sem pijačo na mizo in se usedel. Ona je kar nadaljevala, kot da ne bi nič rekel. Mogoče pa nisem.

»Jaz sem svoja edina stranka,« je rekla. »Mislim, da če jemlješ vse te vitamine, da se to kaj pozna na koži. A se ti zdi, da je moja koža v redu? A lahko človek dobi preveč vitaminov? Tako daleč sem, da se še usrat ne morem ko normalen človek.«

»Ljubica,« sem rekel.

Patti je rekla: »Briga te, če jemljem vitamine. To je bistvo. Briga te za karkoli. Brisalec na avtu je zginil danes popoldne med dežjem. Skoraj sem se razbila. Malo je manjkalo.«

Pila sva in govorila, dokler ni bil čas, da sem šel v službo. Patti je rekla, da se bo namočila v banji, če ne bo prej zaspala »Na nogah bom zaspala,« je rekla. Rekla je: »Vitamini, samo še to je.« Pogledala je po kuhinji. Pogledala je svoj prazni kozarec. Pijana je bila. Ampak pustila je, da sem jo poljubil. Potem sem šel delat.

BIL je kraj, kamor sem hodil po službi. Začel sem hoditi tja zaradi glasbe in zato, ker sem lahko tam dobil pijačo, ko so drugje že zaprli. Kraj se je imenoval Off-Broadway. Bil je zamorski lokal v zamorski sozeski. Vodil ga je zamorec po imenu Khaki. Ljudje so se tam pojavili, ko so drugje nehali streči. Naročili so hišne specialitete — RC kole s špricem viskija — ali pa so prinesli pod plaščem lastno robo, naročili RC in si sami zmešali. Glasbeniki so prišli na jam in pivci, ki so hoteli piti naprej, so prišli pit in poslušat glasbo. Včasih so ljudje plesali. Ampak v glavnem so sedeli okrog in pili in poslušali.

Sem pa tja je kak zamorec kresnil kakega zamorca s steklenico po glavi. Okrog je šla zgodba, da je enkrat nekdo šel za nekom v sekret in človeku prerezal vrat, ko je ta držal roke dol in scal. Ampak jaz nisem nikoli videl nobenih problemov. Nič, česar Khaki ne bi obvladal. Khaki je bil velik zamorec s plešasto glavo, ki se je čudno svetila pod neonkami. Nosil je havajske srajce, ki so mu visele čez hlače. Mislim, da je nosil nekaj v pasu. Mogoče vsaj kak bokсар. Če je kdo začel z izgredi, je šel Khaki tja čez, kjer se je to začinjalo. Položil je svojo veliko roko na tipovo ramo in rekel par besed, in to je bilo vse. Nekaj mesecev sem od časa do časa hodil tja. Vesel sem bil, da mi je kako stvar rekel, reči kot: »Kako si kaj nocoj, prijatelj?« ali pa: »Prijatelj, te pa že en čas nisem videl.«

Ko sva imela z Donno zmenek, sem jo peljal v Off-Broadway. Bil je edini zmenek, ki sva ga imela.

SEL sem iz bolnice ravno po polnoči. Izčistilo se je in videle so se zvezde. Še vedno mi je brnelo po glavi od tistega scotcha s Patti. Ampak razmišljal sem, da bi na hitro zvrnil New Jimmy's na poti domov. Donnin avto je bil parkiran na prostoru zraven mojega avtomobila, in Donna je bila v avtu. Spomnil sem se na tisto najino stiskanje v kuhinji. »Ne zdaj,« je takrat rekla.

Odvrtela je okno in otresla pepel s svoje cigarete.

»Nisem mogla spati,« je rekla. »Nekaj reči imam na duši, pa nisem mogla spati.«

Rekel sem: »Donna. Ej, vesel sem, da te vidim, Donna.«

»Ne vem, kaj je narobe z mano,« je rekla.

»A bi šla kam kaj popit?« sem rekel.

»Patti je moja prijateljica,« je rekla.

»Saj je tudi moja prijateljica,« sem rekel. Potem sem rekel: »Pejva.«

»Toliko, da boš vedel,« je rekla.

»Tam je en lokal. Zamorski lokal je,« sem rekel. »Glasbo imajo. Lahko dobiva pijačo, malo poslušava glasbo.«

»A boš ti vozil?« je rekla Donna.

Rekel sem: »Plani čez.«

Začela je direktno o vitaminih. Z vitamini je šlo slabo, vitamini so strašno padali. Trg z vitamini je šel v franže.

Donna je rekla: »Grozno nerada delam Patti to. Moja najboljša prijateljica je in poskuša nam urediti stvari. Ampak mogoče bom šla. To je med nama. Prisezi! Ampak jesti moram. Najemnino moram plačevati. Rabim nove čevlje in nov plašč. Z vitamini se to ne da,« je rekla Donna. »Mislim, da pri vitaminih stvar ne gre več. Nič še nisem rekla Patti. Kakor sem rekla, še vedno samo razmišljam o tem.«

Donna je položila roko zraven moje noge. Posegel sem dol in jo stisnil za prste. Stisnila je nazaj. Potem je povlekla roko stran in pritisnila vžigalnik. Ko je cigareta zagorela, je dala roko nazaj. »Najhuje pa je, da ne maram, da bi bila Patti sesuta. A veš, kaj hočem reči? Ekipa smo bile.« Podala mi je cigareto. »Vem, da je druga znamka,« je rekla »ampak daj, poskusi jo.«

Zavozil sem na parkirišče za Off-Broadway. Trije zamorci so bili ob starem chryslerju, ki je imel počeno vetrobransko steklo. Samo postavali so in si podajali steklenico v vrečki. Pogledali so čez proti nama. Spravil sem se ven in šel naokrog, da sem odprl Donni. Preveril sem vrata, prijel Donno pod roko in odpravila sva se proti ulici. Zamorci so naju samo gledali.

Rekel sem: »Saj ne razmišljaš, da bi se preselila v Portland, kaj?«

Bila sva na pločniku. Položil sem ji roko okrog pasu.

»Nič ne vem o Portlandu. Portland mi še enkrat ni prišel na pamet.«

Sprednja polovica Off-Broadwaya je bila kot običajna kavarna in bar. Nekaj malega zamorcev je sedelo ob šanku in nekaj več jih je delalo po krožnikih s hrano ob mizah z rdečimi povoščenimi prti. Šla sva skozi kavarno in v veliko sobo zadaj. Tam je bil dolg šank z razdelki ob steni in še naprej oder, kjer so se lahko namestili glasbeniki. Pred odrom je bilo to, kar naj bi bilo plesišče. V barih in nočnih klubih so še stregli, zato se ljudje še niso pokazali v pravem številu. Pomagal sem Donni, da je slekla plašč. Izbrala sva razdelek in položila cigarete na mizo. Zamorska natararica po imenu Hannah je prišla čez k nama. Hannah in jaz sva pokimala. Pogledala je

Donno. Naročil sem nama dve RC specialiteti in se odločil, da se bom pri stvari dobro počutil.

Ko sta prišli pijači in sem plačal in je vsak malo srknil, sva se začela stiskati. To sva nekaj časa počela, se tiščala in trepljala, se poljubljala po obrazu. Od časa do časa je Donna nehala, se umaknila nazaj, me malo odrinila in me prijela za zapestja. Strmela mi je v oči. Potem so se ji veke počasi zaprle in sva se spet začela poljubljati. Kar kmalu se je prostor začel polniti. Nehala sva se poljubljati. Ampak z roko sem jo še objemal. Ona mi je položila prste na nogo. Nekaj zamorskih pihalcev in bel bobnar se je začelo igrčkati okrog nečesa. Mislil sem, da bi Donna in jaz popila še eno pijačo in poslušala ta sestav. Potem bi se odpravila in šla k njej, da dokončava reči.

Ravno sem naročil Hannah še dve, ko je prišel k nama tisti zamorec, ime mu je Benny, z onim drugim zamorcem — z onim velikim, fino oblečenim zamorcem. Ta veliki zamorec je imel majhne rdeče oči in je nosil tridelno črtasto obleko. Imel je roza srajco, kratvato, površnik, klobuk — vse, kar je treba.

»Kako je z mojim fantom?« je rekel Benny.

Benny je stegnil roko za bratsko rokovanje. Benny in jaz sva govorila. Vedel je, da imam rad glasbo, in če sva bila oba tam, je prihajal k meni, da sva govorila. Rad je govoril o Johnnyu Hodgesu, kako je takrat pred časom igral saks za Johnnya. Govoril je take reči kot: »Ko sva mela Johnny pa jaz tist angažma v Mason Cityu.«

»Živjo, Benny,« sem rekel.

»Rad bi ti predstavil Nelsona,« je rekel Benny. »Ravno dans je prišel nazaj iz Nama. Dans zjutraj. Tle je, da bi mal poslušal tale dober špil. Plesne čevlje ma gor, za vsak slučaj.« Benny je pogledal Nelsona in pokimal. »Tole je Nelson.«

Pogledal sem Nelsonove sijoče čevlje, potem sem pa pogledal Nelsona. Kazalo je, da me hoče nekam dati. Študiral me je. Potem je padel v bučno režanje, da je pokazal zobe.

»To je Donna,« sem rekel. »Donna, to je Benny in to je Nelson. Nelson, to je Donna.«

»Zdravo, punca,« je rekel Nelson, in Donna je rekla nazaj: »Pozdravljen, Nelson. Zdravo, Benny.«

»A se mrbit lahko kar vrineva semle k vama?« je rekel Benny. »A je to v redu?«

Rekel sem: »Jasno.«

Ampak mi je bilo žal, da nista našla kakega drugega prostora.

»Ne bova dolgo,« sem rekel. »Samo še toliko, da popijeva tole.«

»Vem, dec, vem,« je rekel Benny. Usedel se mi je nasproti, potem ko se je Nelson spustil v predelek. »Je treba kaj opraviti, je treba kam it. Pa ja, Benny ve,« je rekel Benny in pomežiknil.

Nelson je pogledal čez predelek v Donno. Potem je snel klobuk. Bilo je videti, kot da kaj išče po krajcih, ko je obračal klobuk v svojih velikih rokah. Na mizi je naredil prostor za klobuk. Pogledal je v Donno. Zarezal se je in si poravnal ramena. Vsakih nekaj minut si je moral zravnati ramena, kot da je zelo utrujen od tega, da jih prenaša okrog.

»Ti resno dobra prijateljica od njega, grem stavit,« je Nelson rekel Donni.

»Dobra prijatelja sva,« je rekla Donna.

Hannah je prišla k nam. Benny je rekel za RC. Hannah je šla stran in Nelson je iz svojega površnika pridelal pinto viskija.

»Dobra prijatelja,« je rekel Nelson. »Resno dobra prijatelja.« Odvil je pokrovček na viskiju.

»Pazi, Nelson,« je rekel Benny. »Da ne bo kdo videl. Nelson je ravno z aviona iz Nama,« je rekel Benny.

Nelson je dvignil steklenico in popil nekaj viskija. Privil je pokrovček nazaj, odložil steklenico na mizo in dal klobuk čez njo. »Resno dobra prijatelja,« je rekel.

Benny me je pogledal in zavil z očmi. Ampak tudi on je bil pijan. »Moram prit v formo,« mi je rekel. Odpil je RC iz obeh njunih kozarcev in potem podržal kozarca pod mizo in prilil viski. Vtaknil je steklenico v žep na svojem plašču. »A veš, že en mesec nisem mel ustnika v ustih. Se moram spravit.«

Bili smo natrpani v razdelku, kozarci pred nami, Nelsonov klobuk na mizi. »Ti,« mi je rekel Nelson. »Ti si z eno drugo, a nisi? Ta krasna ženska, ta ni tvoja žena. Vem jaz to. Ampak ti si resno dober prijatelj od te ženske. A ni to res?«

Malo sem odpil. Nisem mogel okusiti viskija. Nič nisem mogel okusiti. Rekel sem: »A je vse to sranje o Vietnamu, ki ga kažejo po TV, res?«

Nelson je strmel vame s svojimi rdečimi očesi. Rekel je: »A veš, kaj hočem reč, a ti veš, kje je tvoja žena? Grem stavit, da je šla ven z enim frajkotom, da ga prjema za bradavice pa vleče za rokco, ko ti tle ždiš dolg ko ponedeljek s svojo dobro prijateljico. Grem stavit, da ma ona tud enega dobrega prijatelja.«

»Nelson,« je rekel Benny.

»Nič Nelson,« je rekel Nelson.

Benny je rekel: »Pejva pa pustiva ta dva na miru. Tamle je en v onem drugem razdelku. Eden, ki sem ti pravil o njem. Nelson je ravno zjutraj prišel z aviona,« je rekel Benny.

»Grem stavit, da vem, kaj misliš,« je rekel Nelson. »Grem stavit, da misliš: Zdaj mam pa tle enega velikega pijanega čruha, kaj bom pa zdaj z njim? Mogoče ga bom moral usekat čez rit!« A mogoče to misliš?«

Pogledal sem po sobi. Videl sem Khakija, ki je stal ob odru, glasbeniki pa so delali za njim. Na plesišču je bilo nekaj plesalcev. Mislim sem, da je Khaki pogledal prav vame — ampak tudi če je, je pogledal spet stran.

»A nisi zdaj ti na vrsti za govorit?« je rekel Nelson. »Sam težim ti. Nobenemu nisem še nič težil, odkar sem iz Nama. Nekaj sem težil rumenčkom.« Spet se je zarežal in zasukal svoje velike ustnice nazaj. Potem se je nehal režati in je samo strmel.

»Pokaži jim tist uho,« je rekel Benny. Položil je kozarec na mizo. »Nelson si je vzel en uho iz enega od tistih ta malih frajerjev,« je rekel Benny. »Sabo ga nos. Pokaži jim, Nelson.«

Nelson je sedel tam. Potem je začel tipati po žepih svojega površnika. Vzel je reči iz enega žepa. Vzel je ven nekaj ključev in škatlico bombonov proti kašlju.

Donna je rekla: »Nočem videti ušesa. Fuj. Dvakrat fuj. Jezus.« Pogledala me je.

»Iti morava,« sem rekel.

Nelson je še kar tipal po žepih. Vzel je listnico iz notranjega žepa suknjiča in jo dal na mizo. Potrepljal je listnico. »Pet ta velikih je tle. Daj, poslušaj,« je rekel Donni. »Ti bom dal dva komada. A ti z mano? Ti dam dva ta velka, pol pa ti mene po francosk. Tako kot njegova ženska enemu drugemu velikemu tipu. A čuješ? A veš, da ma ona usta na batini od enega ravno tole minuto, ko ma tale tle roko pod tvojo kiklo. Kar je fer, je fer. Tlele.« Potegnil je vogale bankovcev iz svoje listnice. »Vraga, tle še sto za tvojega dobrega prijatelja, da se ne bo počutil osamljen. Njemu ni treba nič. Teb ni treba nič,« je Nelson rekel meni. »Samo tle sedi pa lepo pij pa poslušaj muziko. Fajn muzika. Jaz pa ta ženska gremo skupaj ven kot dobri prijatelji. Pol pa pride sama nazaj. Ne bo dolg, pa bo nazaj.«

»Nelson,« je rekel Benny. »Tko se ne govori.«

Nelson se je zarežal. »Nehal sem govorit,« je rekel.

Našel je tisto, za čemer je tipal. Bila je srebrna cigaretnica. Odprl jo je. Pogledal je uho notri. Bilo je na bombažni blazinici. Bilo je kot posušena goba. Ampak bilo je pravo uho in bilo je zakavljano na verižici za ključče.

»Jezus,« je rekla Donna. »Ugh.«

»A ni to nekaj?« je rekel Nelson. Gledal je Donno.

»Ni šans. Odjebi,« je rekla Donna.

»Punca,« je rekel Nelson.

»Nelson,« sem rekel. In potem se je Nelson zastrmel vame s svojimi rdečimi očmi. Porinil si je klobuk in cigaretnico in listnico s poti.

»Kaj bi rad?« je rekel Nelson. »Ti bom dal, kar bi rad.«

KHAKI je imel eno roko na moji rami in drugo na Bennyevi rami. Sklonil se je čez mizo, glava mu je sijala od luči. »Kako ste kaj? Se mate dobro?«

»Vse v redu, Khaki,« je rekel Benny. »Vse super dobro. Onadva sta se ravno spravljala, da bi šla. Jaz pa Nelson bova pa sedela in poslušala muziko.«

»To je dobro,« je rekel Khaki. »Ljudje morajo bit srečni, to je moj moto.«

Pogledal je po razdelku. Pogledal je na Nelsonovo listnico na mizi in na odprto cigaretnico zraven listnice. Videl je uho.

»A je to pravo uho?« je rekel Khaki.

Benny je rekel: »Je. ja. Pokaži mu to uho, Nelson. Nelson je ravno stopil z aviona iz Nama s tem ušesom. Ta uho je prepotoval pol sveta, da je lahko nocoj na tejle mizi. Nelson, pokaži mu,« je rekel Benny.

Nelson je pobral cigaretnico in jo podal Khakiju.

Khaki je preiskoval uho. Pobral je verižico in zabingljal z ušesom pred svojim obrazom. Pogledal ga je. Gugal ga je na verižici naprej in nazaj. »Sem slišal o teh posušenih ušesih in kurcih in tem.«

»Snel sem ga enemu od tistih rumenčkov,« je rekel Nelson. »Nič več ni mogel slišat z njim. Hotel sem nekaj za spomin.«

Khaki je na verižici zasukal uho.

Donna in jaz sva se začela spravljeni iz razdelka.

»Punca, ne it,« je rekel Nelson.

»Nelson,« je rekel Benny.

Khaki je zdaj gledal Nelsona. Stal sem zraven razdelka z Donnim plaščem. Noge so se mi fuzlale.

Nelson je povzdignil glas. Rekel je: »Če greš s temle tle, če mu pustiš, da ti bo tiščal faco v tvoje cukrčke, bosta mela oba z mano opravit.«

Začela sva se odmikati od razdelka. Ljudje so gledali.

»Nelson je ravno dans zjutraj z aviona iz Nama,« sem slišal Bennyja, kako je razlagal. »Cel dan pijeja. To je najbolj dolg dan, kar jih vem. Ampak jaz pa on, midva bova čist dobro, Khaki.«

Nelson je nekaj zatulil prek glasbe. Zatulil je: »Nič dobrega ne bo iz tega! Kar boš že naredil, ne bo nobenmu pomagal!« Glasba je utihnila in se potem spet začela. Nisva pogledala nazaj. Šla sva kar naprej. Prišla sva ven na pločnik.

ODPRL sem ji vrata. Odpeljal sem naju nazaj do bolnice. Donna je ostala na svoji strani. Prižgala si je cigareto z vžigalnikom, ampak govorila ni.

Poskusil sem nekaj reči. Rekel sem: »Lej, Donna, ne se preveč sekirat zaradi tega. Žal mi je, da je prišlo do tega,« sem rekel.

»Denar bi mi prav prišel,« je rekla Donna. »To sem razmišljala.«
Vozil sem naprej in je nisem pogledal.

»Res je,« je rekla. »Prav bi mi prišel ta denar.« Stresla je z glavo.
»Ne vem,« je rekla. Pobesila je glavo in zajokala.

»Ne jokaj,« sem rekel.

»Ne grem v službo, danes ali jutri ali kadar bo že budilka zvonila,« je rekla. »Ne grem. Iz mesta grem. To, kar se je tam zgodilo, to razumem kot znak.« Pritisnila je vžigalnik in počakala, da je ugasnil.

Zapeljal sem zraven svojega avtomobila in ugasnil motor. Pogledal sem v vzvratno ogledalo in na pol mislil, da bom videl tistega starega chryslerja, kako vozi na parkirišče z Nelsonom na sedežu. Še minuto sem držal roke na volanu, potem sem si jih spustil v naročje. Nisem se hotel dotakniti Donne. To, kako sva se tisto noč stiskala v moji kuhinji, tisto poljubljanje v Off-Broadwayu, vse to je bilo preč.

Rekel sem: »Kaj boš naredila?« Ampak me ni brigalo. Lahko bi jo točno takrat srčna kap do smrti, pa mi ne bi nič pomenilo.

»Mogoče bi lahko šla gor do Portlanda,« je rekla. »Nekaj mora biti na Portlandu. Portland gre v teh dneh vsem po glavi. Portland je ko reklamna akcija. Portland to, Portland ono. Portland je tako dober kraj kot katerikoli. Vseeno je.«

»Donna,« sem rekel. Bolje bo, da grem.«

Začel sem se spravljati ven. Skrtnil sem z vrati in luč na stropu se je prižgala.

»Za božjo voljo, ugasni to luč!«

V naglici sem se spravil ven. »Noč, Donna,« sem rekel.

Pustil sem jo, da je strmela v armaturno ploščo. Vžgal sem svoj avto in prižgal luči. Prestavil sem in dodal plin.

NATOČIL sem scotch, ga nekaj popil in vzel kozarec v kopalnico. Umil sem si zobe. Potem sem izvlekel predal. Patti je iz spalnice nekaj zatulila. Odprla je vrata kopalnice. Še vedno je bila oblečena. Mislim, da je spala v obleki.

»Koliko je ura?« je vreščala. »Zaspala sem! Jezus, o moj bog! Madona, pustil si me, da sem zaspala!«

Bila je razpenjena. Stala je v vratih, oblečena. Lahko bi se odpravljala na delo. Ampak nobenega kovčka z vzorci ni imela, nobenih vitaminov. Samo sanje je imela, to je vse. Začela je zmajevati z glavo.

Nocoj sem imel zadosti. »Pojdi nazaj spat, ljubica. Nekaj iščem,« sem rekel. Zbil sem nekaj reči iz medicinske omarice. Reči so se zakotalile v umivalnik. »Kje je aspirin?« sem rekel. Zbil sem še nekaj reči. Ni me brigalo. Reči so kar padale.

Prevedel Igor Zabel

Previdno

Po dolgotrajnem razpravljanju — ki ga je Inez, njegova žena, imenovala dogovarjanje — se je Lloyd odselil iz hiše, na svoje. V vrhnjem nadstropju dvonadstropne hiše je imel dve sobi in kopalnico. V sobah se je streha ostro nagibala. Če je hodil naokoli, je moral skloniti glavo in pri vstajanju in leganju v posteljo je moral biti previden. Bila sta dva ključa. En ključ ga je spustil v hišo. Nato se je vzel po nekaj stopnicah, ki so skozi hišo držale do podesta. Šel je po naslednjih stopnicah k vratom svoje sobe in za to ključavnico uporabil drugi ključ.

Nekoč, ko se je popoldne vračal v svoje stanovanje in nosil vrečko s tremi steklenicami Adréjevega šampanjca in nekaj mesa za kosilo, se je ustavil na podestu in pogledal v lastničino dnevno sobo. Videl je, da stara žena leži na hrbtu na preprogi. Zdelo se je, da spi. Nato mu je prišlo na misel, da je mogoče mrtva. Vendar je bil vključen televizor, zato se je odločil misliti, da spi. Ni vedel, kako naj to razume. Prestavil je vrečko iz ene roke v drugo. Takrat je ženska rahlo zakašljala, prenesla roko ob bok in postala spet tiha in mirna. Lloyd je šel naprej po stopnicah in odklenil svoja vrata. Isti dan kasneje, proti večeru, ko je gledal skozi kuhinjsko okno, je zagledal staro ženo na dvorišču. Nosila je slamnik in držala roko v boku. Z majhno škropilnico je zalivala šmarnice.

V kuhinji je imel kombinacijo hladilnika in štedilnika. Hladilnik in štedilnik sta bila drobčkana zadeva, montirana v prostor med pomivalnim koritom in steno. Moral se je skriviti, skoraj poklekniti, če je hotel karkoli vzeti iz hladilnika. Ampak to je bilo čisto v redu, ker tako ali tako ni prav veliko hranil v njem — razen sadnega soka, mesa za kosilo in šampanjca. Štedilnik je imel dva gorilnika. Sem in tja si je v ponvi pogrel vodo in si napravil instant kavo. Ampak kakšen dan kave ni pil. Pozabil je, ali pa mu kratko in malo ni bilo do kave. Neka jutra se je zbudil in si takoj zaželel jesti krofke in piti šampanjec. Bili so časi, pred leti, ko bi se smejal, če bi imel takšen zajtrk. Danes pa se mu to ni zdelo nič posebej nenavadnega. Pravzaprav o tem sploh ni razmišljal, dokler ni bil v postelji in si poskušal priklicati stvari, ki jih je ta dan počel, in je začel s tem, kako je tega jutra vstal. Najprej se ni mogel spomniti ničesar pomembnega. Nato se je spomnil, da je jedel tiste krofke in pil šampanjec. Bili so časi, ko bi tako početje imel za rahlo norost, nekaj, o čemer pripoveduješ prijateljem. Potem pa, bolj ko je o tem premišljeval, bolj je lahko videl, da je tako ali drugače vseeno. Za zajtrk je imel krofke in šampanjec. Pa kaj?

V svojih opremljenih sobah je imel tudi jedilni kot, majhno zofa, navaden star stol in televizor, ki je stal na kavni mizici. Ker ni plačeval elektrike in ker tudi televizor ni bil njegov, ga je včasih

pustil ves dan in vso noč prižganega. Zvok je utišal, razen če je videl kaj, kar je hotel gledati. Ni imel telefona in to mu je bilo čisto prav. Telefona ni hotel. Imel je še spalnico z dvojno posteljo, nočno omario, omaro s predali, kopalnico.

Tistikrat, ko ga je Inez prišla obiskat, je bila ura enajst dopoldne. V novem stanovanju je bil dva tedna in spraševal se je, če se bo oglasila. Toda poskušal je storiti tudi nekaj s svojim pitjem, zato je bil vesel, da je sam. Toliko mu je bilo jasno — to, kar najbolj potrebuje, je samota. Tisti dan, ko je prišla, je bil v pižami na zofi in se je s pestjo udarjal po desni strani glave. Tik preden se je lahko spet udaril, je spodaj na podestu zaslišal glasove. Lahko je prepoznal glas svoje žene. Zvok je bil kot mrmranje glasov oddaljene množice, vendar je vedel, da je Inez in nekako je vedel tudi, da je obisk pomemben. Še enkrat se je s pestjo mahnil po glavi in se spravil na noge.

Zjutraj se je zbudil in odkril, da se mu je uho zamašilo z ušesnim maslom. Ničesar ni mogel jasno slišati in zdelo se mu je, da je zaradi tega izgubil občutek za ravnotežje, svoje ravnovesje. Zadnje uro je ležal na zofi in se neuspešno ukvarjal z ušesom tako, da se je sem ali tja s pestjo lopnil po glavi. Od časa do časa je masiral hrustančasti spodnji del ušesa ali pa se je vlekel za ušesno mečico. Nato je z mezincem besno dolbel v uho in odpiral usta, kot bi zehal. Poskusil je vse, česar se je lahko spomnil, in počasi ni več vedel, kaj bi. Lahko je slišal, da sta glasova spodaj nehala mrmrati. Še enkrat se je močno počil po glavi in do konca izpil kozarec šampanjca. Ugasnil je televizor in odnesel kozarec v korito. Z odcedilnika je vzel odprto steklenico šampanjca, jo odnesel v kopalnico in jo postavil za straniščno školjko. Nato je šel odpret vrata.

»Živjo, Lloyd,« je rekla Inez. Ni se smehljala. Stala je v veži v svetli pomladni opravi. Nikoli prej ni videl te obleke. Nosila je platneno torbico z vezenimi sončnicami. Tudi torbe še ni nikoli videl.

»Nisem mislila, da si me slišal,« je rekla. »Mislila sem, da si odšel ali kaj podobnega. Ampak ženska spodaj — kako se že piše? gospa Matthews — ona je mislila, da si tu zgoraj.«

»Slišal sem te,« je rekel Lloyd. »Ampak komaj.« Popravil si je pižamo in si z roko potegnjal skozi lase. »Pravzaprav sem v hudičevo slabi koži. Pridi noter.«

»Enajst je ura,« je rekla. Prišla je noter in za seboj zaprla vrata. Ravнала je, kot da ga ni slišala. Mogoče ga ni.

»Vem, koliko je ura,« je rekel. »Že dolgo časa sem pokonci. Že od osmih. Gledal sem del oddaje ‚Danes‘. Ampak pravkar bom zaradi nečesa znorel. Uho imam zamašeno. Se spomniš takrat, ko se mi je to zgodilo? Živela sva tam zraven tiste kitajske luknje s pripravljeno hrano. Kjer so otroci našli tistega buldoga, ki je vlekel verigo. Takrat sem moral k zdravniku, da mi je ušesa izpral. Vem, da se spomniš.

Peljala si me in morala sva dolgo čakati. No, podobno je zdaj. Hočem reči, tako slabo je. Samo da danes zjutraj ne morem k zdravniku. Sploh nimam zdravnika, to je prvo. Ravnokar se mi bo zmešalo. Počutim se, da bi si dal odrezati glavo ali kaj podobnega.«

Usedel se je na en konec zofe in ona se je usedla na drugi konec. Toda zofa je bila majhna, zato sta vseeno sedela blizu skupaj. Bila sta tako blizu, da bi lahko stegnil roko in se dotaknil njenega kolena. Ampak je ni. Pogledala je okrog po sobi, potem pa ji je pogled obstal na njem. Vedel je, da se ni obrnil in da mu lasje stojijo pokonci. Ampak ona je bila njegova žena in vedela je vse, kar se je o njem dalo vedeti.

»Kaj si že poskusil?« je rekla. Pogledala je v torbico in privlekla ven cigareto. »Mislim, kaj si storil do zdaj?«

»Kaj praviš?« Obrnil je k njej levo stran glave. »Inez, prisegam, da ne pretiravam. Ta stvar me spravlja ob pamet. Kadar govorim, se mi zdi, kot da govorim v sodu. V glavi mi bobni. In tudi slišati ne morem dobro. Kadar ti govoriš, se sliši, kot da bi govorila skozi svinčeno cev.«

»Imaš kaj paličic za uho ali Wessonovega olja?« je rekla Inez.

»Srček, to je resno,« je rekel. »Nimam ne paličic za uho ne Wessonovega olja. Se hecaš?«

»Če bi imela malo Wessonovega olja, bi ga lahko segrela in ti ga nekaj vlila v uho. Moja mama je tako delala,« je rekla. »Lahko zmeha stvari tam notri.«

Stresel je z glavo. Imel je občutek, da je glava polna in da se po njej preliva tekočina. Tako se je počutil, ko je plaval blizu dna mestnega bazena in je prišel ven s polnimi ušesi vode. Ampak takrat je bilo lahko očistiti vodo iz ušes. Vse, kar je moral storiti, je bilo napolniti pljuča z zrakom, zapreti usta in stisniti nos. Nato je napihnil lica in pritisnil zrak v glavo. Ušesa so se s pokom odprla in za nekaj sekund je imel prijeten občutek vode, ki mu teče iz glave in mu curlja na ramena. Nato se je potegnil iz bazena.

Inez je pokadila cigareto in jo ugasnila. »Lloyd, o nečem se morava pogovoriti. Ampak mislim, da se morava lotiti stvari po vrsti. Daj, usedi se na stol. Ne na ta stol, na stol v kuhinji. Tako, da bova pri čiščenju imela nekaj svetlobe.«

Še enkrat se je usekal po glavi. Nato je šel in se usedel na stol v jedilnem kotu. Šla je tja in se postavila za njim. S prsti se mu je dotaknila las. Nato mu je odmaknila lase z ušes. Segel je po njeni roki, pa jo je potegnila stran.

»Katero uho si rekel, da je?« je rekla.

»Desno uho,« je rekel. »Desno.«

»Prvič,« je rekla, »tu moraš sedeti in se ne smeš premikati. Našla bom lasnico in papirnato brisačo. S tem bom poskušala priti noter. Mogoče bo to pomagalo.«

Zaradi pričakovanja, kako mu bo vdela lasnico v uho, je bil vznemirjen. Nekaj je rekel v zvezi s tem.

»Kaj?« je rekla. »Kristus, tudi jaz te ne morem slišati. Mogoče je nalezljivo.«

»Ko sem bil mulc v šoli,« je rekel Lloyd, »smo imeli učiteljico zdravstvene vzgoje. Bila je takšna kot bolniška sestra. Rekla je, da ne bi smeli nikoli dati v uho ničesar manjšega od komolca.« Nedoločeno se je spominjal stenske karte, ki je kazala mogočen diagram ušesa skupaj z zamotanim sistemom kanalov, prehodov in sten.

»Tvoja bolniška sestra se ni nikoli spopadla z natančno takšnim problemom,« je rekla Inez. »Kakorkoli, nekaj morava poskusiti. Najprej bova poskusila tole. Če ne bo uspelo, bova poskusila s čim drugim. To je življenje, a ne?«

»Ima to kakšen skrit pomen ali kaj takega?« je rekel Lloyd.

»Pomeni točno to, kar sem rekla. Ti pa si lahko misliš, kar si hočeš. Hočem reči, to je svobodna dežela,« je rekla. »Zdaj pa me pusti, da si dobim vse, kar rabim. Samo sedi tu.«

Pregledala je torbico, vendar ni našla tistega, kar je iskala. Nazadnje je torbico izpraznila na zofo. »Ni lasnic,« je rekla. »Preklete.« Bilo je tako, kot da bi to rekla v drugi sobi. Na nek način je bilo tako, kot če bi si domišljjal, da je to rekla. Daleč nazaj je bil čas, ko sta imela telepatske občutke, kadar je nanese na to, kaj drugi misli. Eden je lahko končal stavek, ki ga je začel drugi.

Pobrala je nekakšne ščipalke za nohte, kako minuto delala, nato je zagledal v njenih prstih razdeljeno pripravo, katere del se je obrnil od drugega. Iz ščipalke je štrlela pilica za nohte. Zdelo se mu je, kot da drži majhno bodalo.

»To boš dala v moje uho?« je rekel.

»Mogoče imaš ti boljšo idejo,« je rekla. »To je to, za kaj drugega pa ne vem. Mogoče imaš svinčnik? Bi rad, da uporabim tisto? Mogoče pa imaš nekje tu izvijač,« je rekla smeje. »Ne skrbi. Poslušaj, Lloyd, ne bom te ranila. Rekla sem, da bom previdna. Okrog konice bom ovila košček papirnate brisače. Vse bo v redu. Previdna bom, sem rekla. Samo ostani, kjer si, jaz pa bom poiskala papirnato brisačo. Naredila bom omelo.«

Šla je v kopalnico. Nekaj časa je ni bilo. Ostal je, kjer je bil — na stolu v jedilnem kotu. Začel je razmišljati o stvareh, ki bi ji jih moral reči. Hotel ji je povedati, da se je omejil na šampanjec — samo šampanjec. Hotel ji je reči, da je tudi šampanjec začel omejevati. Zdaj je bilo samo še vprašanje časa. Toda ko se je vrnila v sobo, ni mogel reči ničesar. Ni vedel, kje bi začel. Sicer pa ga tako ali tako ni pogledala. Izribarila je cigareto iz kupa stvari, ki jih je stresla na blazino na zofi. Prižgala si jo je z vžigalnikom in se postavila k oknu, ki je gledalo na cesto. Nekaj je rekla, pa ni mogel razbrati besed. Ko je nehala govoriti, ni vprašal, kaj je rekla. Karkoli je že bilo, ni

hotel, da bi še enkrat ponovila. Ugasnila je cigareto. Vendar je ostala pri oknu, sklonjena naprej, nagib strehe je bil samo nekaj centimetrov nad njeno glavo.

»Inez,« je rekel.

Obrnila se je in prišla čez k njemu. Lahko je videl košček papirnate brisače na konici pilice za nohte.

»Obrni glavo na stran in jo drži tako,« je rekla. »Tako je prav. Zdaj sedi pri miru in se ne premikaj. Ne premikaj se,« je rekla še enkrat.

»Bodi previdna,« je rekel. »Za božjo voljo.«

Ni mu odgovorila.

»Prosim, prosim,« je rekel. Nato ni rekel nič več. Bal se je. Zaprl je oči in pridržal sapo, ko je začutil, kako se pilica za nohte obrača proti notranjim delom ušesa in začenja prodirati. Bil je prepričan, da se mu bo ustavilo srce. Potem je šla še malo naprej in začela obračati rezilo naprej in nazaj in obdelovati tisto, karkoli je že bilo notri. V ušesu je zaslišal škripajoč zvok.

»Au!« je rekel.

»Sem te ranila?« Vzela je pilico za nohte iz ušesa in se umaknila za korak. »Imaš kakšen drugačen občutek, Lloyd?«

Dvignil je roki k ušesom in povsili glavo.

»Čisto enako je,« je rekel.

Pogledala ga je in si grizla ustnice.

»Pusti me v kopalnico,« je rekel. »Preden nadaljujeva, moram v kopalnico.«

»Le pojdi,« je rekla Inez. »mislim, da bom šla dol in pogledala, če ima lastnica kaj Wessonovega olja ali kaj podobnega. Mogoče ima celo kaj paličic za ušesa. Ne vem, zakaj se tega nisem spomnila že prej. Da bi jo vprašala.«

»To je dobra ideja,« je rekel. »Šel bom v kopalnico.«

Ustavila se je pred vrati in ga pogledala, nato je odprla vrata in šla ven. Prekoračil je dnevno sobo, šel v spalnico in odprl vrata kopalnice. Segel je za straniščno školjko in privlekel ven steklenico šampanjca. Naredil je dolg požirek. Bil je topel, a je vseeno stekel naravnost dol. Potegnul je še enkrat. V začetku je mislil, da bi lahko nadaljeval s pitjem, če bi se omejil samo na šampanjec. Ampak takoj je ugotovil, da spije tri do štiri steklenice na dan. Vedel je, da bo to prej ali slej moral urediti. Ampak najprej si je moral povrniti sluh. Ena stvar naenkrat, kot je rekel. Spil je ostanek šampanjca in postavil prazno steklenico na njeno mesto za straniščno školjko. Nato je odprl vodo in si umil zobe. Ko se je obrisal, je šel nazaj v drugo sobo.

Inez se je vrnila in v majhni kozici nekaj grela na štedilniku. Pogledala je proti njemu, vendar najprej ni rekla ničesar. Pogledal je čez njeno ramo skozi okno. Z enega drevesa na drugo je zletela

ptica in si čistila perje. Toda če je delala kakršenkoli ptičji zvok, ga on ni slišal.

Rekla je nekaj, česar ni ujel.

»Povej še enkrat,« je rekel.

Stresla je z glavo in se obrnila nazaj k štedilniku. Nato se je še enkrat obrnila in rekla dovolj na glas in počasi, da jo je lahko slišal:

»Našla sem skrivališče v kopalnici.«

»Poskušam se omejiti,« je rekel.

Rekla je še nekaj drugega. »Kaj?« je rekel. »Kaj si rekla?« Zares je ni slišal.

»Pogovorila se bova kasneje,« je rekla. »So stvari, ki jih morava pretresti. Ena stvar je denar. Ampak so še druge stvari. Najprej morava pogledati, kaj je z ušesom.« Dala je prst v kozico in jo odstavila s štedilnika. »Kakšno minuto bom počakala, da se odladi,« je rekla. »Zdaj je prevroče. Sedi. Daj si okrog ramen to brisačo.«

Naredil je tako, kot mu je rekla. Sedel je na stol in položil brisačo okrog vratu in ramen. Nato se je s pestjo lopnil po glavi.

»Prekleta,« je rekel.

Ni ga pogledala. Še enkrat je šla s prstom v kozico, da bi preizkusila vsebino. Nato je vtila tekočino iz kozice v njegov plastični kozarec. Dvignila je kozarec in prišla k njemu.

»Ne boj se,« je rekla. »To je samo lastnično olje za dojenčke, to je vse. Povedala sem ji, kaj je narobe, in mislila je, da bi to lahko pomagalo. Nobene garancije,« je rekla Inez. »Ampak mogoče bo to zrahljalo stvari tam notri. Rekla je, da se je to dogajalo njenemu možu. Rekla je, da je enkrat videla košček ušesnega masla, ki mu je padel iz ušesa, in bil je podoben velikemu čepu. Bilo je ušesno maslo, to je bilo. Rekla je, naj poskusiva s tem. In ni imela paličic za uho. Ne morem razumeti, da jih nima. To me zares preseneča.«

»V redu,« je rekel. »Vse v redu. Pripravljen sem poskusiti karkoli. Inez, mislim, da bi bil raje mrtev, kot če bi moral tako nadaljevati. Veš? Res tako mislim, Inez.«

»Nagni glavo čisto na stran,« je rekla. »Ne premikaj se. Vlivala ti bom tole noter, dokler ne bo uho polno, potem ga bom upognila s to krpo. Ti samo tu sedi deset minut. Potem bova videla. Če to ne bo pomagalo, potem nimam več nobenih drugih predlogov. Res ne vem, kaj bi potem še storila.«

»Saj bo delovalo,« je rekel. »Če ne bo, bom vzel puško in se ustrelil. Resno. Pravzaprav je to to, kar bi rad storil.«

Nagnil je glavo postrani in pustil, da se je povescila. Pogledal je na stvari v sobi s te nove perspektive. Vendar ni bilo nobene razlike od starega načina gledanja, razen tega, da je bilo vse postrani.

»Še bolj,« je rekla. Zaradi ravnotežja se je oprl na stol in še bolj sklonil glavo. Zdelo se je, da so vsi predmeti, ki jih je videl, vsi predmeti njegovega življenja na najbolj oddaljenem koncu sobe.

Lahko je čutil, kako mu topla tekočina teče v uho. Nato je dvignila krpo in jo podržala. Čez trenutek je začela masirati del okrog ušesa. Pritiskala je v mehki del mesa med čeljustjo in lobanjo. Premaknila je prste nad uho in ga začela s konicami prstov obdelovati naprej in nazaj. Čez nekaj časa ni vedel, kako dolgo že sedi tam. Lahko bi bilo deset minut. Lahko bi bilo dlje. Še vedno se je naslanjal na stol. Kdaj pa kdaj, kadar so prsti pritiskali stran njegove glave, je lahko čutil, kako se toplo olje, ki mu ga je nalila v uho, preliva sem in tja po kanalih. Kadar je pritisknila na poseben način, se mu je zazdelo, da v notranjosti glave lahko sliši nežen, sikajoč zvok.

»Sedi pokonci,« je rekla Inez. Sedel je pokonci in pritisnil laketa h glavi, medtem ko mu je tekočina kapljala iz ušesa. Ujela jo je v krpo. Nato je obrisala zunanost ušesa.

Inez je dihala skozi nos. Lloyd je slišal zvok, ki ga je delala njena sapa, ko je prihajala in odhajala. Slišal je avto, ki je peljal mimo po cesti zunaj hiše, in na zadnji strani hiše, pod kuhinjskim oknom, čisti snik-snik škarij za obrezovanje.

»No?« je rekla Inez. Čakala je namrščena, z rokami v bokih.

»Lahko te slišim,« je rekel. »V redu sem! hočem reči, lahko slišim. Nič več ne zveni, kot da bi govorila pod vodo. Zdaj je dobro. V redu je. Bog, nekaj časa sem mislil, da se mi bo zmešalo. Zdaj pa se krasno počutim. Vse lahko slišim. Poslušaj, srček, pristavil bom kavo. Imam tudi nekaj sadnega soka.«

»Moram iti,« je rekla. »Za nekaj sem pozna. Vendar se bom vrnila. Enkrat bova šla skupaj na kosilo. Morava se pogovoriti.«

»Samo ne smem ležati na tej strani glave, to je vse,« je nadaljeval. Sledil ji je v dnevno sobo. Prižgala je cigareto. »To se je zgodilo. Vso noč sem ležal na tej strani glave in uho se mi je zamašilo. Mislim, da bom v redu toliko časa, dokler ne bom pozabil in spal na tej strani glave. Če bom previden. Veš, kaj pravim? Če bi samo mogel spati na hrbtu ali na levi strani.«

Ni ga pogledala.

»Ne vedno, seveda ne, vem. Tega ne bi mogel storiti. Ne bi mogel tega delati vse svoje življenje. Ampak pač nekaj časa. Samo na levi strani ali pa plosko na hrbtu.«

Toda že ko je govoril, ga je začelo postajati strah prihajajoče noči. Začel se je bati trenutka, ko se bo začel pripravljati za v posteljo, in tega, kar se lahko zgodi potem. Ta čas je bil oddaljen še ure, pa se je že bal. Kaj, če bi se sredi noči slučajno obrnil na svojo desno stran in bi teža glave, pritiskajoče na blazino, spet zapečatila temne kanale njegovega ušesa z ušesnim maslom? Kaj, če bi se potem zbudil, gluhi, s stropom nekaj centimetrov nad glavo?

»Ljubi bog,« je rekel. »Jezus, to je grozno. Inez, pravkar sem imel nekaj podobnega strašni nočni mori. Inez, kam moraš iti?«

»Povedala sem ti,« je rekla, ko je popravljala vse v torbo in se pripravljala za odhod. Pogledala je na uro. »Pozna sem za nekaj.« Šla je k vratom. Ampak pri vratih se je obrnila in mu še nekaj rekla. Ni je poslušal. Ni hotel. Gledal je, kako se ji premikajo ustnice, dokler ni rekla, kar je nameravala. Ko je končala, je rekla »Na svidenje.« Nato je odprla vrata in jih za seboj zaprla.

Šel se je obleč v spalnico. Toda čez trenutek je planil ven, oblečen samo v hlače, in šel k vratom. Odprl jih je, stal tam in poslušal. Spodaj na podestu je slišal Inez, kako se gospe Matthews zahvaljuje za olje. Slišal je staro ženo reči: »Ni za kaj.« Nato jo je slišal, kako je povlekla primerjavo med svojim pokojnim možem in njim. Slišal jo je reči: »Pustite mi številko. Poklicala bom, če se karkoli zgodi. Človek nikoli ne ve.«

»Upam, da vam ne bo treba,« je rekla Inez. »Ampak vseeno vam jo bom dala. Imate mogoče kaj za pisat?«

Lloyd je slišal, kako je gospa Matthews odprla predal in brskala po njem. Nato je glas stare žene rekel: »V redu.«

Inez ji je dala domačo telefonsko številko. »Hvala,« je rekla.

»Prijetno je bilo, da sem vas spoznala,« je rekla gospa Matthews.

Slišal je, kako je Inez šla po stopnicah dol in odprla vhodna vrata. Nato je slišal, kako so se zaprla. Počakal je, dokler ni slišal, kako je pognala avto in odpeljala. Nato je zaprl vrata in šel nazaj v spalnico, da bi se do konca oblekel.

Ko si je obul čevlje in zavezal vezalke, se je ulegel v posteljo in potegnil pregrinjalo do brade. Pustil je, da so roke ležale ob bokih pod pregrinjalom. Zaprl je oči in se pretvarjal, da je noč in da bo zaspal. Nato je dvignil roke in jih prekrizal na prsih, da bi videl, kako mu bo všeč ta položaj. Medtem je imel zaprte oči. Vse v redu, je pomislil. V redu. Če ni hotel, da se mu uho spet zamaši, bo moral spati na hrbtu, to je vse. Vedel je, da to lahko stori. Samo niti v spanju ne sme pozabiti in se obrniti na napačno stran. Pravzaprav je štiri ali pet ur spanja na noč vse, kar potrebuje. Bo že uredil. Človeku se lahko zgodijo še hujše stvari. Na nek način je bil to izziv. Ampak bil mu je dorasel. Vedel je, da je. Čez trenutek je odvrigel pregrinjalo in vstal.

Še vedno je bil pred njim boljši del dneva. Šel je v kuhinjo, se sključil pred majhnim hladilnikom in vzel iz njega novo steklenico šampanjca. Tako previdno, kot je le mogel, je spravil zamašek iz steklenice, vendar se je vseeno zaslišal praznični pok odprtega šampanjca. Zlil je olje za dojenčke iz svojega kozarca in do vrha natočil šampanjec. Odnesele je kozarec k zofi in se usedel. Kozarec je postavil na kavno mizico. Noge je dvignil na kavno mizico, poleg šampanjca. Naslonil se je nazaj. Toda čez čas ga je spet začela skrbeti prihajajoča noč. Kaj če se, vsem njegovim naporom navkljub, ušesno maslo odloči zamašiti njegovo drugo uho? Zaprl je oči in stresel z glavo. Kmalu je vstal in šel v spalnico. Slekkel se je in spet oblekel pižamo. Nato se je

premaknil nazaj v dnevno sobo. Še enkrat se je usedel na zofo in spet dal noge gor. Stegnil se je čez in prižgal televizijo. Prilagodil je zvok. Vedel je, da ga ne bo nehalo skrbeti zaradi tega, kaj se lahko zgodi, ko bo šel v posteljo. To je bilo nekaj, s čimer se bo moral naučiti živeti. Nekako ga je vsa zadeva spominjala na tisto o krofkah in šampanjcu. Sploh ni bilo tako pomembno, če premisliš. Spil je še nekaj šampanjca. Ni imel pravega okusa. Obliznil si je ustnice in si z rokavom obrisal usta. Pogledal je in videl oljnato prevleko na šampanjcu.

Vstal je in odnesel kozarec v korito, kjer ga je izlil v odtok. Steklenico šampanjca je vzel v dnevno sobo in se udobno namestil na zofi. Ko je pil, je držal steklenico za vrat. Ni imel navade piti iz steklenice, vendar se mu ni zdelo preveč neobičajno. Odločil se je, da ne bi bilo nič bolj nenavadno, če bi sredi popoldneva zaspal sede na zofi, kot če bi nekdo moral več ur ležati na hrbtu. Sklonil je glavo, da bi pogledal skozi okno. Sodeč po kotu sončnih žarkov in sencah, ki so vstopale v sobo, je domneval, da je ura okrog treh.

(prev. Mateja Kos)

V dobrih desetih letih, od izida svoje prve zbirke kratkih zgodb, ki nosi naslov *Will You Please Be Quiet, Please?* (1976), se je Raymond Carver uveljavil kot ena najzanimivejših osebnosti ameriške proze, kot avtor, ki v marsikakem pogledu pomeni novo možnost za razvoj književnosti nasploh. V času, ko so po eni strani teoretiki postmoderne, po drugi pa bleščeči intelektualni pisci metafikcijske proze že tako rekoč dokončno vzpostavili književnost kot drugostopenjsko dejavnost, kot »meta«¹ početje, zaprto v cirkulacijo literarne tradicije, in ko se je ta krožeča tradicija vedno bolj spreminjala le v material, v sredstvo, ki omogoča metafikcijskemu pisatelju prepletanje referenc, namigov in parafraz, literarnemu teoretiku pa interpretacijo, ki naj pokaže, kako se v literarni znak vpisujejo drugi literarni znaki tradicije — v tem času je Raymond Carver počel kratko in malo to, kar je bilo razglašeno za nemogoče. Če se postmoderni pisatelj in teoretik sprašuje z Umberto Ecom: »Ali se lahko reče: ‚Bilo je lepo jutro ob koncu novembra,‘ ne da bi se počutil kot Snoopy?«² in na to odgovori: »Ironija, metalingvistična igra, izjavljanje na kvadrat,«³ pa Carver preprosto zapiše: »That summer Wes rented a furnished house north of Eureka from a recovered alcoholic named Chef«⁴ (zgodba *Chef's House* v zbirki *Cathedral*), ne da bi ga to skrbelo, ne da bi pomislil, da bi ga utegnil kdo primerjati s Snoopyem, tem zadnjim predstavnikom naivne književnosti. Zdi se, da za Carverjevo prozo vprašanja o tem, ali je sploh še mogoče na »nedolžen«⁵ način pisati o čem in ali ni edina možna pot ironija in pisanje o pisanju, sploh niso relevantna. Ne gre torej za to, da bi »retrogradno«⁶ obujal npr. Hemingwayevo varianto *short story* (s katero ga kritika včasih primerja) na tak način, kot npr. v slikarstvu Carlo Maria Mariani obuja Mengsa

in Angelico Kauffmann. Carverjeve zgodbe, ki so sicer mojstrovine literarne veščine, so vendarle predvsem pripovedovanja (zato jih je toliko napisanih z uporabo prvoosebnega pripovedovalca). Pripovedovalca ne skrbi, ali je danes še mogoče reči: »Prestavil je krožnik iz ene roke v drugo,« prav kakor gosta za šankom ne skrbi, da je že Cankar hotel piti kavo, zato naroči natakarju: »Kavo s smetano,« ne pa, po Ecovem receptu, »Kakor je rekel že Cankar, rad bi skodelico kave.« To pa nikakor ne pomeni, da so Carverjeve zgodbe predrefleksivne, anahronistične ali naivne. Nikakor niso »nedolžne«, ravno obratno, ko jih beremo, vedno znova naletimo na krivdo, na preteklost, na spoznanje in resignacijo. Toda vprašanje nedolžnosti zastavljajo na čisto drugem nivoju. Za Carverja merilo nedolžnosti ni vzpostavljeno v univerzitetnem seminarju. Vendar ti teksti povsem legitimno sodijo v postmoderni čas, ne ker bi bili sofisticirano »izjavljanje na kvadrat«, pač pa s svojo razlomljeno perspektivo, ki pomeni svet mnogoterih točk; toda pri tem ne gre za model mreže kot komunikacijske mreže, kajti le-ta je ravno instrument povnanjanja, torej reduciranja na ekran. Razlomljenost enotne perspektive in fragmentarnost pogleda, kakor to uveljavlja Carver, pa nasprotno pomeni svet, gledan od znotraj, pomeni položenost eksistence v svet in njuno vzajemnost. Carver je eden od tistih avtorjev, ki nas pozivajo, naj ponovno premislimo vprašanje o »vživetju«, in sicer tako v umetnosti kot v zgodovini, informiranju ipd. Vprašamo se lahko, ali ni ravno vživetje pot, da ponovno dosežemo živo distanco do svojega »predmeta«, distanco, ki je hkrati stik in ki je v univelizaciji celotne tradicije v čisti komunikacijski sedanjik izgubljena.

Igor Zabel

RAYMOND CARVER (roj. 1939 v kraju Clatskanie, Oregon), predavatelj angleščine in kreativnega pisanja, pesnik, esejist, predvsem pa pisec kratkih zgodb, se je uveljavil predvsem s tremi svojimi knjigami kratke proze: *Wil You Please Be Quiet, Please?* (1976), *What We Talk About When We Talk About Love* (1981) in *Cathedral* (1983). Objavil je še več drugih knjig, mdr. nekaj pesniških zbirk in zbirko esejev, pesmi in zgodb *Fires* (1984). Prevedene zgodbe so iz zbirk *What We Talk About When We Talk About Love (A Serious Talk, One More Thing)* in *Cathedral (Vitamins, Careful, The Train)*.

Prevod Carverjevega eseja *Gorečnosti* je izšel v *Problemih-Literatura* 1—1987 (*Problemi* 3—1987).

ČEŠKI SAMIZDAT

P. P.

Križem po republiki

(Dežela vil in duhov, 1983)

In ko smo se peljali na potep
s posazavskim pacifikom
iz Branika čez Davlo na Čerčane
smo sedeli na odbijačih in igrali na kitaro
in vlak je počasi drdral nad skalami nad Sazavo
ki je bila polna kopajočih se ljudi
in videli smo neeksistirajoče splavarje
in brali indijansko poezijo . . .
In potem smo se peljali na festival na Moravo
in štopali smo pri sodišču na Pankracu
in stal sem tam približno štiri ure
in še približno dvanajst drugih ljudi
in potem je prišla nekakšna okusna mačka
in takoj prvi avto ji je ustavil
nekakšen brkati dedek
in tako sem se razkačil nad to nepraviličnostjo
in sem se odpeljal na črno z brzicem
in polnih šest ur
ali koliko dolgo je to trajalo
sem zapravlil zaklenjen na stranišču
in v Brno sem se odplazil ves zelen
in hitro sem se vsedel na naslednji vlak
ampak tokrat so me dobili
Na postaji v Veselem se je nahajal bataljon policajev
in koncerta ni bilo
ker so ga prepovedali
Prespal sem v stanovanju pri dveh fantih iz Ostrave
Zjutraj so mi dali jesti in odšel sem nazaj
in sploh nisem vedel kam pojdem
in mi je bilo popolnoma vseeno
in štopal sem dve uri na razpaljeni
cesti za Uherskim Hradištem
in šel sem za zapadajočim soncem

in si prepeval popevčico
 in nisem vedel kje bom spal
 Sel sem stalno proč po zvezdni noči po vlažnem
 asfaltu in v daljavi so se videle majhne vasice
 in pri bencinski črpalki sem se prislinil
 v nekakšen avto k očiju s sinkom
 in rekel sem jima da se peljem tja kot
 onadva

In nekoč davno
 ko sem imel najbrž šest let
 sem bil s starši na Vihorlati
 in tedaj tam še ni bila speljana cesta
 in navzgor se je vozilo z ozkotirno železnico
 veter je prijetno pihal
 in na morskem očesu je ta večer gomazilo na plaži
 od rakov

in naslednji dan sem nag lezel po drevesu
 in lovili smo karasa
 ta je bil tako trapast
 da nam je sam priplul v mrežo
 in štopala sva z enim dekletom na Moravi na
 Veliko Fratro
 in ustavila sta nam dva monterja z letalstva
 Ona se je pripopala k njima in jaz sem moral
 vzdaj med tovor
 in moral sem se potegniti med ozko špranjo plahte
 pri steni

in počasi se spuščati navzdol
 vendar to že ko smo se odpeljali
 in padel sem navzdol in se grozno udaril
 v glavo v zadnjico in v nogo
 in tam je bilo veliko volanov in raznih motorjev
 in noro sta to gnala
 in vse te stvari so se nevarno kotalile sem ter tja
 in mi poizkušale prerezati noge
 in razbiti telo
 in jaz sem se jim obsedeno izmikal
 in ta punca spredaj se je s tema dvema
 glasno smejala

in peljali smo se ob Lipovski Maguri
 in pošasti iz starih slik mornarskih plovb
 so brazdale njene vode poizkušajoč nas pogoltniti
 in zdaj so bile videti Rohače in pobočja z radovednimi
 svizci

in orel je plahutal v nebeških višinah in

kontroliral

In potem so se pojavile Visoke tatre

z navpičnimi divjimi pobočji

gorski plezalci so v črnih vetrovkah stopali

trdoglavo višje in višje

in srce jim je tolklo razburjeno

da eden od stotih za to plača

ko mu ra glavo pade kamen kot telefonska

govornica

ali mu na vlažnem kamenju spodrsne noga

razrahlja se klin za katerega se drži

odlepi se od stene in pade navzdol

in še vedno blago drži v roki ta kos

kamenja

kot da bi ga ta lahko še rešil

In pade navzdol do polomljenih reber

do stalne invalidnosti

do raztreščenega mozga in smrti

najdejo ga morda šele čez eno leto ali dve ali

sploh ne

morda

je tako bolje

in prijatelji pijejo en večer na njegov spomin

pivo

Bližali smo se Popradu in začelo se je mračiti

plezalci v stenah so začeli iskati majhne ploščate

livade

meter krat pol metra

da bi navezani v spalkah kot netopirji

prečkali nevarno temo

in na majhnih kuhalnikih zahodne proizvodnje

si iz ledu skuhali čaj

V Poprad smo prispeli že v temi in začelo je znova

deževati

pritekli smo v čakalnico

bila je skoraj polna

debele ciganke so sedele na ogromnih cunjah

in mirile jokajoče otroke

Odšli smo ven in našli zavarovan teren

naravnost nad pisarno upravitelja

vrgli smo tja nahrbtnike in se splazili za njimi

vso noč nismo zatisnili očesa

ušesa je razdiral ritem odhajajočih osvetljenih

brzcev Praga Košice Košice Praga

donenje motorjev ogromnih dieselskih
 mašin tovornih vlakov
 drug za drugim so odhajali
 železni tuni izginjajoči v črno noč
 in pobesneno se metajoči na male postajice
 iz teme v svetlobo
 vsi so si v mučnem polbdenju mrmrali
 nekaj v brk in se valili z boka na bok

In hodili smo po Šumavi
 in ponoči smo polegali po tleh senika polnega vonjavih
 posušenih šumavskih travnikov
 kuhali smo si juho iz slinarjev in kadili jelenje bobke
 in šli smo po cesti po Horski Kvildii po kateri
 pelje avto enkrat na mesec
 sonce je močno žgalo
 bližali smo se majhni osamljeni trgovini
 in zaslišali smo radostne klice in zagledali
 mahajoče postave in bili so to prijatelji iz Prage
 v trgovini smo nakupili steklenice in legli si
 na razpaljeni asfalt ceste
 in pivo nam je na koncu krasno stopilo v glavo
 in tako smo samo ležali in občasno
 se je nekdo prevalil na drugi bok in se odmočil
 in prodajalka se je grabila za glavo
 ker smo ji do večera izpili vse v trgovini
 in še preden je zaprla
 smo si kupili slivovico za noč
 in hoteli smo iti spat v lovsko kočo na senik
 že smo ga imeli na piki vendar je tam že nekdo bil
 morali smo počakati da je odšel
 in po lestvi smo zlezli navzgor
 sedeli smo na podu
 vzšel je mesec, iz doline je stopala megla
 in seno je za nami krasno dišalo in popili smo
 kupljeno slivovko
 in na razprostrtih šumavskih lokah so plesale
 krasne vile
 in mi smo se potihoma hihitali in popijali
 in po tem smo se zavalili nazaj in
 in spali kot čoki
 Ko smo se drugi dan prebudili
 je bil spet nekdo pod nami v koči
 kar najtišje smo se odplazili in izginili
 v globoke gozdove

In vozili smo se po Sazavi
 in proti nam je zapadalo sonce
 voda se krasno lesketala
 in vozili smo se nekam stran od sveta
 vozili smo se v deželo večne svetlobe
 in pluli smo tako nemoteno dolga leta
 in igrali na kitaro tele popevke
 In štopal sem nad Sušicami nad Prago
 in nihče me ni hotel vzeti
 legel sem si na travo
 glavo oprl ob nahrbtnik in pihal na piščalko
 opazoval sem obzorje
 jata ptičev se je usmerjala na jug
 in jaz sem zaplesal na razžarjenem asfaltu
 in potem sem šel dalje
 in nisem štopal, kar tako sem šel
 v nasprotno smer kot ptiči
 in ustavil mi je prazni avtobus
 če nočem noter in jaz da ja
 šofiral ga je nekakšen dedek z
 brki kot dedek Mraz
 in ustavil je vsakemu na dogled
 ceste
 in vsi ti odtrganci so bili
 tako nadelani
 da smo jih morali prepričevati
 da bi ne hodili peš
 da je to za đabe
 da bi se rajši pobrali
 in si odpočili
 in tako smo brzeli proti Pragi
 in preklinjali smo komuniste
 in ljudi, ki vse prenesejo in dovolijo
 in čez trenutek smo bili v Pragi
 zaželel mi je srečo in odfrčal naprej
 proti severu in potem proti Moravi
 in spet nazaj
 In klatila sva se s Pavlom po Jezerskih gorah
 in iskala spomenike smrti, zmrznjenih, samomorilcev, delovnih
 nezgod
 in izpraskala sva jih iz snega z golimi rokami
 in v vsakem tem kamenju sva videla svojo lastno usodo
 in mrazilo naju je prijetno po hrbtenici
 in hitro sva zbežala proč

in hodila sva brez počitka po visokem snegu
 v sredini gor
 in bila sva partizana
 srce se nama je širilo
 in rekla sva si da to zmoreva

In potem sva se peljala z vlakom na jug in potem peš
 in zvečer sva hodila v gostilne v oddaljene vasi
 in na poti nazaj sva padla z glavo v sneg in sploh naju
 to ni motilo

in zvečer sva videla zahajati sonce krvavo
 in zjutraj je vzšlo čisto belo

In enkrat sem že bil v Jugoslaviji
 potapljal sem se v morju
 in nazaj smo se peljali čez Alpe

In ko sem imel najbrž štiri leta
 je prišla k nam tuja vojska iz nekakšnih
 velikanskih step

ampak tega takrat nisem vedel
 in mislil sem, da se je zgodilo nekaj krasnega
 da je prišlo nekakšno božje kraljestvo
 ker se je ogromno ljudi držalo za roke in
 jokalo

in vsi so bili med seboj tako pozorni in
 nežni

in čutil sem, da so vsi ljudje nekako povezani
 in zaželel sem si
 da bi tako ostalo za vedno

Pesmi od jeseni do pomladi

Kitajski filozof

Visoko nad modrimi gorami
 tam kjer je sam mraz
 in redek zrak
 sedi Kitajec z mehkim vampom
 in ženska prsa mu plapolajo v vetru
 to je kitajski filozof.
 Sedim doma na riti
 in se pogovarjava med seboj.
 To je krasni človek
 in je z njim velik hec.
 Pravi,
 da mu nič ne manjka.

Sprehod

Zlezel sem na Petřinin razgledni stolp
 in pogledoval navzdol.
 Kaj bi lahko bilo, govoril sem si
 nič me tukaj ne drži.
 A me je nekaj zadržalo.
 Ne vem, bil sem ravnodušen,
 a nekaj me je vseeno zadržalo,
 in tako sem se odplazil nazdol
 in šel na Mosteckí stolp
 in govoril sem si, kaj bi
 to hudiča bilo,
 nič me tukaj ne drži
 in sem se odplazil dol in šel
 in splezal na stolp Staromestne hiše
 in pogledoval navzdol.
 Potem sem zlezel
 dol in šel na pivo.

Pesem pubertetnika

Očiščenje

Dajte mi neko dekle
 da bi me razumela
 vzela bi si deko
 in zlezla zvečer nad mesto
 slekla bi se do nagega
 in se pokrila s to deko
 in pogledovala bi navzdol
 na teh tisoč svetilk v veliki temni masi
 ona bi se k meni pritiskala
 in meni ne bi bilo treba nič reči
 vse bi razumela
 ves gnoj bi iz mene izsesala
 in bila bi eno
 in ta noč bi trajala eno leto
 in potem bi se začelo svitati
 in ta dekle bi izginila
 izginila bi z vsemi mojimi rečmi
 tam nekam navzgor
 izginila bi z mojim gnojem

in jaz bi tako stal
 kot me je gospod bog ustvaril
 in zlezel bi dol
 oblekel se v nove obleke
 ptiči bi romantično prepevali ljudje bi se prebudili
 sončna zarja bi se razlila po zemlji
 zrak bi bil svež vsi bi se smejali
 in jaz bi si prepeval veselo popevčico.

Labod

Sel sem po nabrežju.
 Bilo je krasno, nebeško modro nebo zimskega
 dne. Toplo je bilo kot na pomlad.
 Pri Palatskem mostu je plavalo dvesto labodov.
 Kupil sem žemlje
 in jih šel krmit.
 Ruvali so mi jih naravnost iz roke.
 Ščipali so me v prste.
 Včasih sem zasikal od bolečin.
 Iz palca mi je tekel curek krvi.
 Bilo mi je prijetno. Sploh se niso bali.
 Najbrž so bili zelo lačni.
 Najbolj surov je bil nekakšen mladič, ki
 mi je zlezel skoraj v naročje.
 Od kod so sploh prileteli?
 Iz Švedske? Iz Norveške?
 Leteče labode sem videl samo enkrat in
 in nikoli ne bom pozabil na to.
 Letijo skoraj vedno v noči in orientirajo se
 s pomočjo zvezd.
 Gledal sem v njihove lepe oči.
 Reka je bila umazana, pokrita z oljem.
 Obnašali so se, kot da se jih to ne tiče.
 Gledal sem na njih in brez vednosti
 so mi pritekale solze, in takoj zatem
 sem se zatresel. Čutil sem nekaj velikega,
 močnejšega od mene. Nisem uspel
 priti do tega in ves dan me je to strašilo.
 Zlezel sem na Višegrad,
 sprehajal sem se med grobovi
 in gledal znana imena — Svetopluk Čech,
 Dvofak, Teige, Čapek, Hora.

Samo pri enem grobu sem se ustavil.
 To je bil grob Karla Hynka Mache.
 To je bil prav gotovo njegov grob, ker je bil
 zarasel in nevdržovan.
 Kako sem bil pomirjen, da na njem
 niso bili nikakršni šopki ali venci.
 Na nagrobniku sem zagledal glavo.
 Njene lase je grabil silni veter
 in iz ust je zvenel krik, valeč se
 po pokopališču — Dolga je pot moja! Poziv zaman!
 Obšel sem po utrdbah ves Višegrad.
 Vltava se je v opoldanskem soncu voljno lesketala.
 Odšel sem ob utrdbi navzdol k Vitonu.
 V njegov obok
 sem zarjul — DOLGA JE POT MOJA! POZIV ZAMAN!
 Prostori so nekajkrat vrnili moj glas.
 Gospa z majhnim dečkom je prestrašeno
 pogledala, misleč si nekaj o nevarnih norcih.

Mošt

V soboto smo šli s Slikarjem na mošt,
 Z nami je šel tudi Honza sin Kiparja.
 V Mostecku sem zahrkal in Slikar je začel
 rigati in jaz sem zaklokotal in on se je poscal,
 in to vse spodobno na glas, ker
 smo rodoljubni in hoteli smo pokazati
 vsem tujcem, kakšni norci pri nas
 živijo in smo se jim režali
 in divje mlaskali za ženskim spolom
 in zavijali kot mesečni volkovi in bilo
 je to perfektno, ker so vsi ti tujci,
 ki smo jih srečali, izbočili punčice,
 kakšni čudni norci pri nas živijo, in tako
 smo se prikrohotali do Lisičke Bistrouške,
 kjer smo si kupili liter mošta in
 ker je bil dober, smo si tako
 kupili še enega in ker je bil še
 boljši, smo si tako kupili še enega
 in ker smo bili že dosti pod kapo
 nam je uspelo ujeti dve puncu in
 odpeljali smo se k nam domov in onidve sta nam naredili
 večerjo, nažrli smo se in se zafrkavali o

vsem možnem in zaspal sem v stolu
 in ostali mislim tudi in ko smo se
 prebudili, sta nam naredili zajtrk in izginili
 in midva sva s Slikarjem potegnila ven piščali
 in zaigrala sva si Jistebniško cerkveno pesem in
 Abecedo od Mocarta, jaz v sopranu in
 Slikar v altu in šli smo na mošt
 ker je bil včeraj zelo dober.

Okno

In ko bi me takrat nekdo opazoval,
 bi lahko videl
 kako je iz mojega telesa izstopila zasanjana duša
 in se odnesla skozi okno ven.
 To je bila jasno noč polna zvezd
 in zunaj je bila globoka tišina,
 bila je polna luna,
 padale so zvezde
 in nebeška telesa so se gibala po veselju.

Razgovor odtrganega mladeniča

Da, da je pravil
 in opazoval pisano mačko
 hodečo med mizami
 in nekaj se mu je na njej zazdelo
 Da, da je pravil
 in zagledal, da ima v ustih miš
 Da, da je pravil
 in si predstavljal, da je ta miš
 in se skrčil
 Da, da je pravil
 predstavljal si je, da je ta mačka
 in z gnusom se je otesel.

Kriza

Stal sem na Staromestnem trgu
 ko me je zagrabilo.
 Že je tukaj, zakričal sem
 in zbežal do telefonske govornice
 poklicati Pavla.
 Neki debil s kurjo glavo
 se je tam zafrkaval po žici
 s svojo žimnico.
 Zlezel sem k njemu in zarenčal na njega
 z zobmi.
 Najprej si je mislil, da se zafrkavam
 in se neumno smehljaj,
 a potem v trenutku izpuhtel.
 Pavlu sem rekel
 da je to tukaj
 in da sem na Staromestnem.
 Zajeclal je, da že teče.
 Pred govornico so se hihitali
 neki pubertetniki.
 Najprej sem mislil,
 da jih pretepem, a
 ker nekako nisem imel
 časa, zarenčal sem na njih
 in hitro stekel v
 gostilno U knižovni
 in izpil na eks tri piva.
 Nekega fanta poleg
 sem prosil za cigareto
 Z močnim vdihom sem jo izsesal.
 Odšel sem ven.
 Počasi sem se pomirjal.
 V glavi sem še čutil neprijeten pritisk.
 Tolkel sem z glavo ob zid
 in mirno jo obenj trl.
 Ko je pridrvel Pavel,
 sem bil skoraj pomirjen.
 Prinesel mi je švicarsko čokolado.
 Malo sva se še sprehajala
 in potem sva se ločila in odšla domov.
 (reakcija mladeniča na dan, ko ga je zapustila dekle, ki jo
 je zelo ljubil, zapis o tem mu je pomagal)

Viteslav Sval

Zvonenje 1985

Moja sreča

Je sreča
v naši deželi živeti
in nesreča
to srečo imeti

Razgovor

Obšel sem van.
Z močnim vplivom sem jo razdal.
sem prošil za cigareto.
Nekoga lena poleg
in izpolni na eks tri piva.
gostilno U knižovni
in hitro stekel v
čas, zaranel sem na njih
ker nekako nisem imel
da jih prelopem, a
Naiprej sem mislil, kaj
neki pudentnik.
Pred govornico so
Začel je, da se toče nav onko
in da sem na čarobnem
da je to tukaj
Pavlu sem rekel
a potem v trenutku izpustil
in se neumno smehal,
Naiprej si je mislil, kaj
z zornim.

Obšel sem se pomisljal.
V glavi sem še čutil neprijeten pritisk.
Tolkel sem z glavo ob zid
in mirno jo odprl tri.
Ko je prišel Pavel,
sem bil skoraj pomrtjen.
Prinesel mi je švicarsko čokolado,
Malo sva se še sprajala
in potem sva se ločila.
reakcija mladeniča na dan, ko ga je zapuščila dekle, ki jo
je zelo ljubil, napisal o tem mu je pomagala. Da.

Jan Kahan

Nadbradec (1985)

Preko polja uničenega šel sem na greben gor
ki je taleč se drsel v Bavarsko dol
v tem dežju obupnem in v močvirnih meglah
kjer kanje so branile svojo večno vrsto v skalah
šel sem pod zenitom in na glasove mislil
ki so prebudili me in do lepote povedli
do lepote ustvarjene, ki se mi je sanjala
šel sem za svojo iluzijo in zavest se mi je igrala
da morda dospem še danes in zagledam žive sne
tako za svetlobo sem se nameril čeprav prišel sem iz teme
in dobro sem vedel da se nimam kam vrniti
da nimam kar naj bi imel da nimam koga izgubiti
v tem mestu pod mano iz katerega izšel sem
vzpenjajoč se k vrhu ker me je poklical sen
v tem mestu prodanem kjer se bratova ponosna brada
klanja patetiki izdaje naroda
v tem mestu kjer sem se blizu morilca zalotil
in se veselil vedno kot je mestni utrip utihnil
v tem mestu pod mano kjer zastrupljal sem vodnjake
in iz laži se resignirano usmerjal na gorske začetke
in preko polja razmočenega šel sem na grebene gor
ki so stalili se in zdrseli v Bavarsko dol
v tem dežju nesrečnem ki me je dotokel do smrti
in v skrbi veliki da se cilj poti ne izgubi
sem prišel do razvalin ki so že od vojne tam
do razvalin skednja ki ga je sevala tema
tema ki dež je skrila in meglo pogoltnila
in mi čez oči mavrico narisala
tako nagla prihajajoča noč in mesec ni svetil
tako kot meglo tema mene je ta stavba pogoltnila
in zaškrtal sem z vžigalico in zapazil na zidu temne
uveneke simbole ki so bili pred časom izraz vere
senca križev kljukastih in orlov preplašenih

ta skrb me je prelomila kje naj gledam svoj biser sanjani
 morda se čas ustavil je in padel na Sudete
 za časa nadvlade od Vendetov do Vendetov
 moja kača obračaj se dokler te bijejo drugi
 kljub vsemu resnično ne veš zakaj ti senca tvoja svetlobo

senči

to iz česar pobegnil sem tukaj vidim v enaki barvi
 tukaj leta mrtvi čaka v svoji larvi
 na trenutke prihodnje ko množica bratov dozori
 svoj simbol na hrbtu po krajih raznosi
 zakaj me klical je moj sen sèm
 ko morale sodobne jaz morilec sem
 s spoznanjem sem se obogatil
 da s kraterja sem zletel in pogoltnil me je požiralnik
 tako v dežju sem šel dalj poleg nočne globine
 ki je razlila svojo senco preko nočne krajine
 in preko polja razmočenega šel sem po grebenu gor
 ki je taleč se drsel v Bavarsko dol
 in tišina noč in tema in skrivnosti polna tesnoba
 so šli z menoj korak za korakom in znamenja podoba
 me je gnala naprej in naprej in malo sem se bal
 da sem nepripravljen vstal in na pot se podal
 šel čez mesta v katerih pred nekaj léti
 so si dovolile orlice kosti mesnatih starešin tretji
 teh ki niso imeli krvi za potrebe dobe
 tam kjer so hiše stale sedaj gnijejo vlažni grobovi
 in kot temni očitki po grebenih gor
 kot telesa na valovih drseli v Bavarsko dol
 to videl sem in strah mi je šepetal ne hodi z gor
 (kot z vinom omamljena glava tišči se v krvnikovo vrv
 tako živel si v mestu v grmičastih vezah okov)
 volka lačnega zavrnil sem pasti
 in k vznožju gor šel sem vštric znamenja in ognja poti
 šel sem in si šepetal ti drugi niso prijazni
 samo mala peščica jih je- te okov jih mori
 in tako kot jaz gredo do ognja v svojih sanjah
 gredo preko polja razmočenega po pobočjih otožnih gor
 kjer ponoči blodil sem in mraz prihajal iz Bavarskega gòr
 Ko sem utrujen obstal in nisem vedel kako dalj
 in svojemu sanjaštvu se osvobojeno smejal
 tako s poti zašel sem v močvirnata poljana
 nič videti bilo ni skoz gosto meglo pajčolana
 in
 mokro obleko bi si slekel rad
 in veter bučal kot v himni na sabbath

v tem trenutku nesrečnem izgubil sem upanje
 da me znamenje ognjeno nekoč ogreje
 ta grozna predstava me je vrgla na zemljo
 in bil sem ves od blata in telo se mi je vlažilo
 in strašna zavest da ni poti nazaj obup
 me v notranjosti razžiral kot pogolten strup
 kot prašič umiti sem z obrazom ril v globino močvirja
 in pri tem naletel na spodnji del ščavja
 meni znane rastline o kateri sem slišal
 da ko je uničena pod zemljo živi dalje
 in ni treba da ima cvet tako deset let
 pod zemljo množi se in pripravlja vzlet
 pod zemljo pričakuje da pride primerna doba
 potem v cvetovih tisočih oglasi se njena zloba
 in razlije se tam kjer živela je pred leti
 zemlja prebodena z bledimi skeleti
 te odstopi rajši tem bledocvetočim stvarom
 ki nesejo cvetove zla in ne pašejo volom
 morda njeno cvetje izgublja na lepoti
 saj tudi pobledela- samo agresijo rodi
 to odkritje naključno me v srcu do sedaj greje
 ta nagla prisotnost podzemeljske orhideje
 me je osvežila tako da v meni sil je več
 v tej globoki temi samo jaz- in NADBRADEC!
 Hotel bi sedaj biti hrošč kot ta hrošč mali
 ki leze po steblu in se zvali v cvet
 in tam prečka dolgo noč na grebenih gor
 ki taleč se zdrseli v Bavarsko dol
 po katerih tekkel sem in čakal kaj se zgodi
 šel v dežju nad prepadi za katere ne vedo nepoklicani
 in v srcu omrtvil vso preteklost
 svoje življenje v mestu kjer sem bil samo gost
 svoja čustva do prijateljev in k nekaterim ženskam
 (jih s svežim cinizmom zdaj izgubljen blagoslavljam
 in ne najdem smrt katero bi se toliko želel
 te faune meščanske- vem da bi se opomogel
 danes videti jih (viseti jih) vse poleg sebe)
 zopet bližina spominov v jedru me zebe
 tako odganjam jih proč naj izginejo nekje v temi
 svojo preteklost sem poznal in vidim jo zelo temno
 sam jutra doživeti hočem sam v močvirju izgubljen
 sam neskončno sam hočem biti za druge brez vrednosti
 navešen
 nikjer nisem našel smisel življenjskega obrata
 in vem da je nad množico vrednejša samota

zmogel sem se odreči svojim najmočnejšim čustvom
 in odšel v mraz iz zakurjenega stanovanja
 in preko uničenega polja šel sem na grebene gor
 ki so stalili se in zdrseli v Bavarsko dol
 in močni nočni hlad me ni nehal motiti
 ko na polju sem bedel in se je začelo svitati
 iz trebuha oblakov nad menoj so se nateple blede žile
 ta pogled jasni nadbradci so mi zakrili
 par cvetov na steblih kot šape grozeči
 od krvi obarvani so mi sikali v oči
 svoj jutranji pozdrav in kot prsti otrok
 moj obraz gladili in iztisnili v objem
 vonj vročih parfumov ki veje iz neder žen
 in kdor je v gorah teh bil s cvetovi zadržan
 zdaj se je združil z izdihi s katerimi me je zagrel sen
 ki ponesel me je tja kjer obstal sem prerojen
 nad vozlom živih teles nad žaro idealov
 nad kanalom penastim ki je izčrpal skalo
 raznih odtenkov živega razkroja
 nad ujetniki stražečimi svojo ujetost
 nad maso sužnjev ki poljublajo bič
 Ah Gospod-če si-to drhal za vedno znič!
 Jaz pobegnil iz mesta stran pred njegovim razpadom
 kot beli nadbradec kateremu pripadam
 ki je prespal stoletja tukaj na grebenih gor
 gore v mrakih izgubljene ki prihajajo iz Bavarske gor
 naenkrat oster pisk in krik v ušesih sta me zdramila
 opomnila da tukaj je še nekaj živega poleg mene in cveta
 (brez zavedanja mi menda krik so izpustila usta)
 k nadbradcu sem motenemu pokleknil
 in pri pogledu nanj se od obupa zvil:
 kot iz obešenčevih ust se jezik pridušen
 ven plazil kot strdek na obrazu obešen
 tako pokriti je bil brezlisti nadbradec
 kako bi ga utrgal in pohodil z zemljo v konec
 in iz cveta drl se je krik in cvetni prah se je razlival
 na steblo na bat ki se je oslabei pripogibal
 od igel ostrih gomoljev je zemlja rano odprla
 posušena orhideja je v njej takoj odmrla
 in proniknila v glino nižje in nižje
 glas zemlje mi je šepetal- nikoli več ne vidiš je
 lepote najdražje cveta bledega nadbradca
 tako ostal sem sam in sam in zbiral sem silo
 za pot nazaj ko prepoznam naenkrat znamenje
 obzorje zanetilo se je ničilo ga je plamenje

in od vzhoda se mi je kazal znani prapor
 ki gnal se je nad mesto kot pred nedavnim iz Bavarske gor
 kot orel na skali svoje mlade z mesom hrani
 tako mesto izsušeno se gosti z lastno krvjo
 in kliče tuji meč in hrepeni po rani
 hrbet krivi pod bičem in služi vdano
 zračni vrtinec je prešel ob meni in zlezal na grebene gor
 ki so se stalili in zdrseli v Bavarsko dol
 vštric mesta gnal se je z ženskimi nogami
 mesto potrpežljivo čakalo da se rani
 sirene so ječale in zvonili so mrliški zvonovi
 pravočasno me je prebudil sen in povedel po poti novi
 pravi čas spoznal sem svoj dan in verig se rešil
 pravi čas odrezal sem senco zamrznjenega telesa
 pravi čas v blodnem kompasu je igla kazalo nečesa
 pravi čas s ščitom zavaroval sem svojo kratko eksistenco
 pravi čas razbil amforo dobno dekadenco
 v katero je mesto izginilo kot roka pod gladino
 pravi čas zagrebel sem laži v katerih drugi umirajo leno
 pravi čas sem bil zavarovan z brezlistnim nadbradcem
 ki je pričakal svoj čas in jaz iz njegove sem sence
 Naj mesto se množi v oživiljenem terorju
 jaz ne grem iz njega nočem se znajti na gorovju
 tako kot sem šel danes po grebenu gor
 ki so se stalile in zdrsele na Bavarsko dol

Na klobuk dam si cvetje nadbradca
 ko pride pravi čas delovala bo moja roka

IZ srca spečega vzklije stoletna zloba
 ko pride ugoden čas- nastane nova doba!

prevedla Alenka Jensterle

Alenka Jensterle

Nova češka poezija

»Križem po republiki«

V izbor novejšje češke poezije Samoizdata so uvrščene pesmi treh anonimnih pesnikov. Samoizdatska oznaka za prizadete pesnike pomeni surovo dejstvo, da ta poezija na Češkem (morda?) nikoli ne bo uradno objavljena in bo zato prisiljena »bloditi« med ljudmi v obliki prepovedanih publikacij. V nasprotju s tradicionalno, kanalizirano uradno poezijo je prepovedana poezija bolj svetovljanska, obsojena na iskanja po poljih neznanega, predvsem pa ni tako optimistična, domačijska kot večina uradne poezije, noseča je z negacijo, s prizadetostjo preobčutljive pesniške senzibilitete in paradoksom, hkrati pa je z anarhističnimi tendencami refleksija nad zgodovinskim stanjem. Uradna poezija na Češkem je žal največkrat tudi poezija štiridesetletnikov (zaradi določene politike objavljanja na Češkem) in zato se lahko samo na ta način seznanjamo z novimi pesniškimi generacijami.

V izbor sta uvrščeni dve pesnitvi Križem po republiki in Nadbradec. Prva pesnitev je karakteristična za označitev pesniškega postopka prvega pesnika. Že na prvi pogled je to klasična bitniška poezija, ki jo artikulira »pubertetniški« vagabund, družbeni izkoreninjenec na permanentnem štopu, na cesti. Pesniški subjekt potuje po prizorišču ceste v času (ki izgublja vrednost), predvsem pa spreminja geografski prostor. Obsedenemu kalejdoskopu podob sledimo skozi enosmerno perspektivo pesniškega subjekta, a še ta se lagodno združuje z množico ostalih potovalcev. Kljub stalnem potovanju se nič ne spremeni, tu so samo občasne digresije v preteklosti in pa doživetja pijanske večje spokojnosti v naravi in v hipaškem povezovanju s prijatelji. Za ta del je zanimiva grafična, vizualna podoba pesnitve, ki nosi v sebi idejo potovanja, lagodnega odhajanja in vračanja tudi na prostorih papirja. Skozi plast idile in metafore totalne svobode pa uhajajo drugačne podobe, irealne slike grozečih nevarnosti (lahko bi jih poimenovali slutnje smrti), to so stvari v kamionu, ki grozijo uničiti osebo, to so pošasti iz starih slik mornarskih plovb, ki prežijo na potovalce, to so nesreče planincev v gorah. Poslednji del nosi

pomensko točko preobrata, pesnik nam ponudi drugačno interpretacijo sveta pesmi, stoičen, ravnodušen potovalec skriva v sebi zgodovinski spomin na leto 1968 »/ko je prišla k nam tuja vojska iz nekakšnih ogromnih step/-«, odnos med naravo in zgodovino dobiva tragične dimenzije. Bitniško klatenje s tem postane nevrotična obsesija in beg pred zgodovinskim stanjem. Grozeče podrobnosti, ki so naznačevale končno pomensko spremembo, so imele funkcijo razkrivanja.

Pesem Labod istega avtorja ni tako lahkotna kot prva (vsaj na prvi pogled), polna je nerazrešljivih nasprotij. Pesnik izrazi stanja napetosti in razbolelosti s pomočjo tradicionalnih simbolov in podob. Zgradba pesmi je dvodelna: prvi del predstavlja situacija krmljenja labodov in drugi del predstavlja situacija na Višegradu. Pesnik se preda romantičnemu doživetju labodov, kar seveda odbija: prevzema večkrat izrabljeni romantični simbol. Drugi del na Višegradu hrepenesko stanje groteskno potencira. Višegrad, hrib nad Prago, nosi zgodovinske konotacije, nekdanje prebivališče čeških kraljev je češki nacionalni simbol, hkrati pa je na tem hribu tudi pokopališče vseh zgodovinsko pomembnih Čehov. Imamo torej nedeljsko romanje Pražana. Pesnik se torej oprime tradicionalnih in nacionalnih simbolov, stanje emocionalne napetosti pa dobiva groteskno, fantazijsko podobo, je že stanje ujetosti: ob grobu Karla Hyinka Mache oseba doživi vizijo pesnikove glave z vihrajočimi lasmi, ki kriči hrepenenjski moto, postavljen v Machovi knjigi Maj, ta pa ima v češki literaturi pomen Prešernovih poezij. Temeljno čustveno stanje sveta je nezadovoljstvo, nepotešenost, ujetost. Ko razdobljeni subjekt zakriči taisti hrepenenjski moto svetu, ta ostane bizarno ravnodušen in subjektu ostane le še zavest nemočne ujetosti v zgodovinske in nacionalne simbole, ali še več: zavest ujetosti v strukturo sveta.

Naslednje pesmi istega avtorja se gradijo iz perspektive ravnodušne, stoične zavesti pijanca ali pubertetnika, ki jo označuje paleta stanj od lahkotnega uživanja do kriz. Pesmi z igrivo neposrednostjo razkrivajo specifičen svet outsajderjev, v katerem so vsa stanja bivanja sumljivo enakovredna: v pesmi Sprehod oseba ne naredi samomora, temveč gre rajši na pivo, v pesmi Kriza osebo po končani depresiji umirita pivo in švicarska čokolada, v pesmi Mošt osebi po celodnevem popivanju zaigrata Jistebnicko cerkveno pesem in Mocartovo Abecedo. Motivika pesmi, načini obratov dogodkov spominjajo na Haškove razplete zgodb v Dobrem vojaku Švejku ali na svet Hrabalovih malih junakov.

Drugi pesnik je zastopan samo z eno pesmijo, ta pa zaradi eksplisitnega političnega sporočila ne potrebuje dodatnih razlag.

Popolnoma nove pesniške metode nam razkriva pesnitev tretjega pesnika Nadbradec. Pesnitev je spopad s klasiko, tradicionalna po notranji in zunanji zgradbi, v obliki rimanih dvoverzih sporočil (ki jih zapira ponavljajoči se refren). Realnost pesnitve je religiozna in meta-

fizično zavezujoča v duhu mračne moralitete, dogajanje je samo projekcija čustvenih in moralnih stanj pesnikovega sveta in v njeni bipolarni vrednostni strukturi slehernik skuša slediti svojim predstavam, želim in hrepenenjem, predvsem pa je pesnikov dialog z zgodovino, dobo. Pesnitev deluje skoraj staromodno brez pesnikove distance do razbolelosti in nezadovoljstva, ki jo uspešno vzpostavlja prvi pesnik. Tudi tu imamo prvoosebne pripovedovalca (pesnikov drugi jaz), ki pa se v nečem bistveno razlikuje od lirskega subjekta v pesnitvi Križem po republiki: tu je uporniško, nietschejansko razpoložen proti množici ali kot pravi »/da je nad množico vrednejša samota/«. Množica, kot bomo videli kasneje, je tudi bipolarno razdeljena na množico jetnikov in gospodarjev v Mestu.

Pesnitev sama v temeljih vzbuja asociacije na Dantejevo Božansko komedijo, posebno v samih začetkih. Oseba pobegne iz realnega sveta, preteklosti, v kateri je bila temeljno nezadovoljna z zgodovinskim stanjem, z »dobno dekadenco«, z Mestom (Prago?) kot podobo le tega, in se znajde izgubljena na pobočju gora, v noči, brez Vergila. Na tej točki se začne iskanje smisla, potovanje po modernem peklu »/šel sem za svojo iluzijo in zavest mi je igrala/ da morda dospem še danes in zagledam žive sne/«. Sedanjost blodenj se prekinja s spomini na preteklost v Mestu. Slehernik je preizkušen na dveh postajah: prvo predstavljajo razvaline iz druge svetovne vojne. Zaradi fašističnih simbolov na razvalinah osebo napade malodušje, obup nad prihodnostjo civilizacije (tu naj ne bi bilo pozitivnih sprememb). Zaveda se, da se ne more vrniti »/strašna zavest, da ni poti nazaj/ obup me v notranjosti razžira/pogolten strup/«, Kulminacijska točka blodenj nastopi na drugi postaji, ko oseba popolnoma zablodi v močvirje (»popolna izgubljenost duše«), iz zemlje zrastejo nadbradci, centralna podoba pesnitve kot alegorije zla — ustvarjena za prihodnost. Nadbradec bo prinesel spremembo, uničenje Mesta v prihodnosti. Zavest preplavi vizija Mesta, iz katerega je blodeči pobegnili, v katerem so »/ujetniki, stražerji svojo ujetost/ masa sužnjev, ki poljublja svoj bič«. Odnos do mesta, ki je tako karakterističen za moderno pesništvo (na primer odnos Baudelaire—Pariz), je tukaj prikazan izrazito enostransko, Mesto je zarisan kot biblična podoba ujetosti in nesvobode, zato osebo vodi boleča težnja po njegovem uničenju. Podobe v pesnitvi postajajo vse bolj vizionarske in apokaliptične. Nadbradec se v določenem trenutku (jutranjem razsvetljenju) spremeni v groteskno podobo »/kot iz obešenčevih ust se je jezik pridušeno plazil ven kot strdek na obrazu obešen/«, oseba še ne prenese delovanja zla in zato nadbradec za nedoločen čas izgine v zemljo. Oseba se kljub vsemu pomirjena vrne v mesto, kjer bo pričakala apokaliptičen prihod uničenja, drugo rast nadbradca. »/da iz spečega vzklije stoletna zloba/ko pride primeren čas/nastane nova doba/«. Pesnitev je po svoji idejni strukturi krščansko tendenciozna, alegorična refleksija nad družbo, modernost je v po-

ziciji osebe, ki je na strani »demonov«, se bori z zlom proti zlu. Moč poezije je v alegoričnih podobah, ki jih gradi pesnik z baročnimi izrazi in primerami, in so temačen, a uspešen napad na našo domišljijo.

Vse te pesmi bi lahko navezali na tradicijo češke poezije bližnje preteklosti (tradicijo simbolizma, poetizma in socialne poezije), v kateri ima sentiment pomembno mesto, čeprav so v mnogočem tudi popolnoma drugačne, mnogo bolj so refleksije nad zgodovinsko situacijo, več je srečanj z negativnostjo sveta, krizami, depresijami, blodnjami, izgubljenostjo.

Karakterističen je njihov pripovedni značaj in tradicionalna prvoosebna izpoved. Pesmi so komunikativne in tradicionalne tudi na področju jezika in forme (kjer ne najdemo nekih modernističnih eksperimentov). Zanimivi so motivi potovanja in bega (ki so bili prisotni v avantgardni literaturi dvajsetega stoletja).

Za konec lahko zapišem, da so te pesmi kvaliteten izraz senzibilnosti nove pesniške generacije na Češkem, katere pesniški svet se bistveno razlikuje od sveta slovenske nove pesniške generacije.

YUGOSLAVICA

Zvonko Maković

Pesmi

Preuranjene odločitve

V nekem trenutku, ko sem začel znova
brskati po stvarih, se mi je zazdelo,
da zagotovo poznam čas, ime, poreklo predmetov,
ki se jih dotikam.

Prav v tem trenutku se mi je zazdelo, da so
ti predmeti postali neodvisni od mene.

Toda tega istega trenutka sem začutil,
kako tudi sam postajam

neodvisen od predstav, ki jih imam o sebi.

V nenadno prekinjenih sanjah
sem vstopil v dvigalo, ki se je potem
odprlo in pričelo drseti.

Je rekel, ko je znanec, niti sam ne vem zakaj,
govoril v drugi osebi in mislil pri tem
na sanje, ki jih je imel sam.

Sedaj nimam več teh sanj,
sem pomislil, ko sem si ga prisvojil.

Ali bolje, zunaj dvigala sem, in ni mi mar,
kaj se dogaja s tistim bivšim.

Nenadoma spoznam čuden način, s katerim besede
ločujem od besed, in spoznavam, kako se po intonaciji
začenjam razlikovati.

Potem, ko znova izgovarjam stavek,
se pojavlja potreba po nedoumljivem,
po pravkar odtujenih stvarih,
in način, ki sem ga šele opazil kot razliko,
izginja, postaja spolzek, neulovljiv.

Stavek je potrebno ločiti od ostalih:
takrat ta pridobi neko umetno težo,
pridev samostojnega pomena.

Nekoliko dlje od sebe opazim prizor,

ki ga je mogoče opisati kot:
 ženska prižiga cigareto,
 medtem ko čaka zeleno luč na semaforu.
 Toda iz opisanega prizora so izključeni:
 avtomobil, v katerem se nahaja ženska,
 način, kako vžigalnik primika k cigareti,
 sivkastordeča Missonijeva majica
 v zelenem avtomobilu.
 Nato:
 iste barve, nekoč opažene na sliki
 Ernsta Ludwiga Kirchnerja.
 Nato:
 obraz, ki neustavljivo spominja na
 obraz Barbare Sukowe.
 Nato:
 tok asociacij, ki v Maltejevih zapisih
 vedno povzroča občudovanje.
 Nato:
 ritem, s katerim menjajoči se luči na semaforu
 povzročata gibanje — avtomobilov, pešcev.
 Nato:
 stvari, ki so se nekoč imenovale zanesljive.
 sedaj pa so stvari za vselej zapuščene —
 brez občutka izgube, brez obžalovanja.

Topo, brezizrazno gibanje, ki ne premika časa.
 Besede, ki jih začenjš brati z ustnic na način,
 na katerega to počnejo gluhonemi.
 Zjutraj mi je odpadla peta z desnega čevlja,
 je rekla ženska, in z zvokom, ki ga ustvarjam,
 medtem ko hodim, me spravlja ob pamet.
 Izložbe v Maximilianstrasse niso več podobne
 izložbam, sem pomislil, v trenutku
 ujel izraz na obrazu nekega mimoidečega
 in ga dal lutki v izložbi, ki je bila oblečena v belo.
 Prihodnost nima trajanja,
 ni podobna zunanjemu svetu, ki ga razberem
 v enem samem delčku sekunde, v katerem pogled
 usmerjam navzdol, da bi obšel
 lužo skoraj popolnoma bistre vode.
 Misel na prihodnost in korak, s katerim
 poskušam spremeniti smer gibanja,
 dobivata lastnosti pravkar pridobljenega.
 Temu nasproti:
 pogovor, ki sem ga sinoči poslušal

pri sosednji mizi v restavraciji,
od koder so prešle nedavno naučene fraze
v tujem jeziku.

»Ich moechte sagen...« Del stavka, s katerim
hočemo prikriti negotovost.

Neznana igračka, ki se jo samo opazuje,

ki se je ne prijema z obema rokama,

ki še ni znana kot predmet,

kot kontrolno dejstvo.

Gre zgolj za navidezno,

gre za nepreizkušeno.

Misel na to povzroča nekakšno obžalovanje.

Stvari, ki sem se jih tako lahko rešil,

kot tudi predstava, ki sem jo imel o sebi,

ne izzovejo pomilovanja.

Toda ta izguba ne povzroča niti radovednosti.

Koristno bi bilo postaviti napis:

»Pozor! Pospešeno razumevanje!

Izogibajte se!«

V izložbi turistične agencije plakat-fotografija:

»DOLOMITEN.

Sonnenuntergang bei Drei Zinnen.

Lavaredo. 3003 m.«

kar spominja na razglednico, poslano iz

Santa Croceja di Lago prejšnjega poletja,

na kateri je isti motiv skupaj

s tekstom na hrbtni strani.

Sebe pričenjам naenkrat razumevati kot

osebo, ki ji je poslana razglednica,

toda obenem tudi kot osebo, ki je pravkar

videla plakat, in prepoznala na njem

nekaj davno znanega.

Drobni recept, ki razdvaja ti osebi,

dobiva lastnosti pravkar izbranega,

pravkar pridobljenega.

Med dvema korakoma je nekdo zakričal

na otroka, ki se je napatil proti vhodu

v veleblagovnico.

Nekdo drug je iz zgornjega žepa

suknjiča izvlekel glavnik in si,

ko se je približal izložbi,

začel urejati daljše zalizke.

Dva banalna fragmenta, ki spreminjata svet:

: dve banalnosti, ki si ne nasprotujeta:

: dve dejanji, ki jima pripisuješ lastnosti sprijenosti:
 : dva delčka globoke tipiziranosti:
 in dve samostojni sili, ki sta te omrežili
 s svojo votlo nepomembnostjo.

Nato se ena roka približuje vratu
 in prsti se narahlo dotikajo kože.
 Gib poln občutljive nežnosti,
 nemega erotičnega naboja, ki ga želiš deliti.
 Razmahnjene ustnice se dotikajo tistega mesta,
 ki so ga malo prej božali,
 in konica vlažnega jezika povzroča občutek
 nenadne pohote, ki šine skozi vse telo.
 »COITO, ERGO SUM«,
 je bil grafit, citiran v neki knjigi.
 Strast, siloviti spomini, kratkotrajni trzaji,
 včasih predajanje brez upanja in nasprotovanja,
 včasih spomini, polni razpok,
 spolzka zavest o prisotnosti,
 nikoli hlinjena radost, nikoli dozdevna želja.
 Stanje odrevenelosti, kristalno jasne slike,
 v katerih nenehno nekdo drug meri čas,
 kjer med eno in drugo sliko,
 kakor v kalejdoskopu,
 obstaja jasno razvidna distanca.
 In stvari dejansko postajajo bivše.
 Mirno telo, polno odsotne groze,
 nepreizkušena strategija, nekaj, kar spominja
 na raztrgano fotografijo, ki jo skrivaj
 zlagamo — brez predstave o izidu.

Končno, pravim končno . . .

Brez neke drugačne, globlje misli,
 pa počasno, zelo počasno spuščanje vek,
 pod katerim se razmnožujejo nenavadno
 zgoščeni, kratkotrajni spomini.
 Nato se ritmično pravilno menjavajo stanja
 groze, vere v brezumno radost, ki se
 nahaja samo v literaturi,
 ukleščeni gibi,
 bojazni,
 strah pred neposrednim,
 velika napaka, ki trka na vrata,
 spačena poslušnost,
 silovito ločevanje, ki prešine, kot bi trenil,

boleštna odvisnost,
 panična bojazen o »sedaj in nikoli več«,
 zategnjena stanja, ki silijo k izvršitvi obveznosti,
 nezaželena zavest o času, ki se
 identificira z delovanjem srca,
 namig, da nekje obstaja nekdo,
 ki te bo nadomestil, ko bo za to nastopil čas,
 ko verjetna možnost postane povsem
 gotova nemožnost,
 seštevek zablod, ko postane nekaj splošnega,
 pozitivno in negativno, kadar ju jemljemo poljubno,
 posebnost izkoriščena priložnost,
 vsiljeno stanje, kadar ga prenašamo
 brez najmanjše želje po spremembi,
 zahteve, kadar se izenačijo z nujnostjo,
 hrepenenje z navadami,
 ko v sogovorniku začenjamo mrziti lastne
 napake,
 okrutnost, kadar postane
 preizkušena vrednost,
 zavest o sebi, kadar jo je mogoče izpraskati z nohtom,
 naključen neuspeh, kadar ga doživljamo kot kazen,
 osebno nazori, kadar postanejo splošna norma,
 v resnici stanja večne pripravljenosti,
 strast pa nekaj, kar se podarja po obrokih.
 Spokojno prodirajo stavki kot:
 »Mirno, ljuba moja, mirno...«
 Ali: »Jaz sem.«
 Ali: »Ostaniva še.«
 Ali: Potrebno bi bilo.«
 To povzroča ganjenost, neko vrsto ganjenosti,
 in vzbuja malodušni način razmišljanja,
 ki pogosto meji na topo predajo,
 onemoglost, brezizhodno gibanje,
 v katerem je samo verjetnost mogoča in resnična.
 Nato se razkriva brezcilnost vseh
 prejšnjih povodov, poskusov, da bi stanje
 stvari spravili v navidezni red,
 da bi se izvlekli iz kaosa,
 da bi skrivaj prekrili občutek lastne bebovosti.

Ko se oči odprejo,
 tedaj prizori dobivajo novoodkrita teža,
 zato bobnenja, pritegnjena s spominom, pričnejo sevati
 brez ostanka, zdijo se nenavadno trajna.

Drobne, iskrece se svetilke vnašajo red,
 bistro spokojnost v nerazložno pustinjo.
 Vse se sprejema z začudenjem.
 Lastno trajanje je izključeno iz splošnega gibanja.
 Ne obstaja »vedno«, ne obstaja »nikoli«.
 Z enim samim gibom se bodo umirile razlike,
 in se nato spokojno usidrale,
 stisnile se bodo med subjekt in objekt v stavku,
 postale bodo podobne vezniku,
 ne povsem potrebnemu spletu zablod.
 Trenutno me niti ena druga oblika ne more
 zadovoljiti tako kot ta, ki sem jo nepričakovano odkril.
 Misel na napako mi je enako tuja
 kot tudi želja po uspehu.
 Ti sprejeti okruški dajejo mojemu trajanju
 nek popolnoma nov smisel:
 življenjske funkcije z enim gibom grabijo
 vse, ob kar se narahlo obregnejo.
 Jezik pričenjamo čutiti,
 imeti v trenutkih neprestanega vrenja,
 bujenja.
 Jezik, ki nemoteno teče,
 ki drsi po površini.
 Ki zavzema prostor čisto polagoma,
 ki si brez vsakega odpora prilašča čas, ki mineva.
 Ki vse jemlje brez očitne sile.
 Ki gospodari s stanjem.

Navadne stvarnosti

»sposoben biti nihče
 in prazen
 in smešen...«

Henri Michaux

Čas, ki se je spremenil v pretnjo —
 Čas, ki je postal nepreklicen —
 Čas, ki se je imenoval: Jaz odhajam —
 Čas, ki je še znal izsiliti —
 Čas, ki hiteč ostaja nepremičen —
 Čas, v katerem je mogoče reči: kaj naprej?
 Čas, ki se ga polaga na dlan in nato
 prijema kot predmet.

Čas — kaj mislim o njem?
 Kadar se polaga roko na čelo —
 Kadar se pred sebe gleda topo, malodušno —
 Kadar se molči in razume do potankosti —
 Kadar se, umikajoč se vstran, opazi
 poslednji dih, ki je pravkar zamrl —
 Kadar se zmračí in nenadoma prepozna doslednost —
 Kadar se prisluškuje ihtenju in zanesljivo ve,
 da je to nekaj lastnega —
 Kadar se tujec brez zadržkov zaupa tujcu —
 Kadar se zagleda nekoga, ki z rokami zakriva glavo —
 Kadar se v vzkliku »Jaz sem« odkrije nesramnost —
 Kadar ravnodušnost otrdi v neprebojno lupino —
 Kadar se, nato ... kaj nato?
 Vstane s stola,
 naredi dva koraka in v tem premiku
 odkrije čas, ki je pretekel.
 Nato zaradi občutka strahu odrevenelo zastane.
 Kadar se nato na mizi zagleda muho, ki s svojo hojo
 očrtuje obris skodelice prej popitega čaja,
 pravkar videno pa izgovarja v pluskvamperfektu.

Stvari se prikazujejo kot brezhibna bitja,
 izpolnjena s praznino.
 S praznino, ki boli,
 ki jo je vsak trenutek mogoče doživeti kot žalost,
 hojo po sobi pa samo kot izziv.
 In tako se zgodbe o nekogaršnji nesreči
 neopazno skladajo
 z lastnimi gibi.
 Z razprtimi očmi se gleda
 naravnost predse.
 Tu se okno odteguje v neskončnost
 in hiše so videti kakor premočrtno
 nizanje nesmiselnih vprašanj.
 Dobro znana negotovost
 se imenuje neumnost,
 s strahopetnostjo, polno posmehljivosti.
 Nekdo je prečkal ulico
 — popolnoma neslišno —
 nenadni zvok, ki pa prihaja nekje izza hrbta,
 postaja skoraj presunljiv.
 Vprašanja, polna samoljubnosti,
 nepristajanja na delitev,
 neodlaganja na prihodnost.

Požiranje sline postaja edini dražljaj
 z okusom vitalnosti,
 neka vrsta zakrnelega spodbujanja
 in komaj mogočega poželjenja.
 Večno se počutiti mimoidočega,
 tlačiti tesnobo, ki je še
 nihče ni prepoznal.
 Močno se oklepati popolnoma
 poljubne opore:
 od koder je mogoče glasno krikniti,
 kjer se čas meri z dotiki.
 Sušilec za lase, telefon, hladilnik, polica s knjigami
 postajajo predmeti, ki drsijo iz prezenta v perfekt.
 Istočasno so tudi nadomestek za
 nekaj globoko osebne,
 nekaj, kar je mogoče imenovati s
 »tukaj sem«
 in »odšel sem...«.

Roko se razume kot pravkar zraslo
 tipalko.
 Izloženo iz kadra
 dobiva lastnosti vsiljene žrtve,
 do katere se ne goji nikakršnega sočutja,
 ki jo s skrajno površnim pogledom
 spravljamo v zaloge spominov.
 In tukaj ostaja.
 Kot enkrat določen pojem — »vsiljene žrtve«.
 S konicami prstov se drsi po površini mize.
 Daleč na cesti se po neki kretnji z nadlaktjo
 in ramo prepozna dekle,
 ki bo takoj nato izginila iz pogleda.
 Toda tisti njen zelo lepi gib
 je signaliziral ime in vse, kar se
 pod tem razumeva.
 Nekoliko kasneje je nekdo kriknil,
 nekdo spodrsnil, ko je stopil na stopnico hišnega vhoda.
 Videno se posvoji za večnost.
 Nato sistematično vnese v formular,
 naslovljen povsem običajno —
 OBUP.
 Do tega občutka se obnaša
 skoraj ritualno:
 marljivo ga bogatimo
 z vse bolj novimi in novimi senzacijami,

neprikritimi pojavi, ki se dotikajo telesa neverjetno izostrenih čutil — občutek, odnegovan na dolgčas — sedaj že popolnoma preciznih simptomov. Zakoračil bi, pa se spet vrnil, pa znova stopil korak-dva naprej, pa potem spet zastal. In tako v nedogled. Pri tem čutil, kako se lastna nesreča gosti pod trdnim in neprebojnim slojem — kristalno prozornim, tako da se gostota, ki jo skriva, kaže kot popolna praznina.

Izredna stanja

In kaj je potem bilo?

Ja, bilo je. Kaj nisem povedal?

Tako je bilo, da sem šel ven, zaloputnil z vrati, in se odločil, da se ne vrnem.

Nato sem videl žensko, kako nosi vrečko z živili, ki jih je malo prej kupila v veletrgovini prek ceste, nato sem videl dva otroka,

mislim, da dečka in deklico,

mislim, da sta imela okoli osem let.

Da, njiju sem videl, kako stojita na križišču

in čakata zeleno luč na semaforu.

Videl sem še starejšo žensko s psom, z irskim setrom, mislim, da je bil irski seter.

Videl sem človeka, kako bere časopis, ki ga je vzel s klopi, kjer ga je nekdo pustil.

Potem pa, no potem sem videl še avtomobile

kako drviijo, eden je pravkar zavil

na pločnik, da bi tam parkiral,

človek za volanom pa je imel zeleno obleko.

K temu pa še, da, videl sem dekle in fanta,

kako objeta hodita in gledata naravnost predse

kakor slepca, nato sem ju videl, ko sta

zavila v stransko ulico.

In tukaj bi lahko rekli, da je to vse,

kar sem videl. Zdi se mi,

ne morem se več ničesar spomniti,

razen, razen hiš, ki stojijo tako nepremične

in jih je mogoče videti vsak trenutek.

Nato je ženska, tista, ki je pravkar stopila

iz trgovine, kjer je kupila živež,
mislim, tista ženska, ki nosi vrečko, napolnjeno
z vsemogočimi stvarmi, da, ta ženska je
zavzdihnila, za trenutek obstala, odložila stvari
in pomislila, kaj sedaj, kaj z vso to morijo,
ki jo tovorim in ki jo bodo v trenutku požrli,
ne da bi sploh pomislili, kaj žrejo.

Nato je sedla na rob pločnika, iz plašča
potegnila cigarete, prižgala eno z vžigalnikom za enkratno
polnjenje, nato potegnila prvi dim, ga dolgo zadržala
v ustih, in strmela predse.

Nato je vstala, z nogo brcnila vrečko z živežem,
in se pričela glasno smejati.

Potisnila je roke v žepe, cigareto je imela v ustih,
in se počasi napotila po ulici.

Tista dva otoka, tista, za katera nisem povsem prepričan,
ali sta deček in deklica ali dva dečka,
ali morda, toda ne, nista bili dve deklici,

da, tista dva otroka pred semaforom,

živčna zaradi čakanja na zeleno luč,

sta stekla čez cesto in zgrabila nek predmet,

nekakšen kamen ali kaj.

To je bilo na drugi strani, pa nisem mogel
dobro videti.

Z enim samim neverjetnim gibom sta zadela
semafor, da je vse odmevalo, ko se je razbilo steklo.

To je pravzaprav storil en otrok, samo en otrok.

Drugi se je zadovoljno hihital,

potegnil nato za roko tistega, ki je vrgel kamen

ali predmet, kaj jaz vem, kaj je to bilo,

in tako sta hitro izginila za vogalom, da ju je bilo

prelepo gledati.

Tisti moški pa, tisti, ki je bral odložen časopis,

sedaj mislim, da ga je samo prelistaval,

povsem nezainteresirano prelistaval,

točno tako, povsem nezainteresirano je listal časopis,

tuj časopis, ki ga je pobral s klopi,

prav ta moški se je približal ženski s psom.

Ali so to irski setri, ki imajo rdečkasto,

dolgo, zelo mehko dlako?

No, tisto žensko s psom je pričel zmerjati, nekaj ji je

glasno govoril, ona pa se ni niti malo zmedla,

zasmejala se je in rekla »toda dragi moj...«

ga prišla nato pod roko,

se nekoliko povzpela na prste, in ga poljubila,

ta ženska, da, in spustila je svojega irskega setra, tistega rdečkastega psa dolge dlake.

Z blaženim nasmeškom na obrazu je sedaj stopala ob moškem, ki je bil po vsem sodeč tujec in ki je imel na obrazu prav tak izraz neskončne blaženosti.

Sedaj sta, oh, to je bilo lepo videti, bila moški in ženska, ki hodita, držeč se pod roko, po glavni ulici, in izražata zadovoljstvo.

Človek v zeleni, precej zmečkani obleki, je odprl pokrov prtljažnika, potegnil iz njega neke stvari, se pričel slačiti, tako da je ostal samo v spodnjem perilu, zamenjal najprej srajco, nato je oblekel bele hlače, ki so mu bile ozke, tako da jih je zapenjal z obema rokama, bile so to hlače, oprane v stroju, nato je sezul tudi nogavice, in vse, kar je slekel, je pobral in vrgel v koš za odpadke, ki je bil kakšne tri-štiri metre od njega, vse to je lepo pustil tam, se nato z desnico pogladil po licu, tako kakor kadar se vprašamo, ali se je potrebno obriti, in ko vemo, da se je potrebno obriti, pa tega ne želimo,

da, točno tako je storil, nato pa si je šel z isto roko skozi lase, se še enkrat vrnil k avtomobilu, pobral neke malenkosti, verjetno je bil to denar, ker je vse potisnil v hlačne žepe, zaloputnil vrata,

se nato spet vrnil in odprl avtomobil, pa izvlekel cigarete in ceneni vžigalnik, in nato, ko je prižgal cigareto, stlačil vse v žep na srajci.

Seveda je vrata zaloputnil nekoliko močneje, z nogo močno udaril ob karoserijo, da je od tega udarca ostala vdolbina, se dobro pretegnil in ob tem raztegnil roke, kolikor je največ mogel, in krenil, krenil navzdol po ulici, da, navzdol, kajpada.

Nato sem sam vstal, ne vem pravzaprav, ali sem moral vstati, hočem reči, ne vem, ali sem sploh sedel,

še enkrat pogledal vse, kar je bilo sploh še mogoče videti, in videl sem naslednje: neko žensko, kako stopa iz trgovine, kjer je očitno kupovala živež; nato sta tam bila dva otroka, stara okoli osem let, dva otroka, ki sta čakala pred semaforom; tam pa je poleg tega bila tudi neka starejša ženska in držala jermen, na katerega je bil privezan nekakšen večji pes rdečkaste, dolge dlake, nekoliko na levi je ob klopi stal moški, sklepal bi, da je tujec, in listal časopis, ki ga je pobral s klopi. Videl sem namreč ta časopis že tedaj, ko je še ležal na klopi, kjer ga je nekdo pustil. Nato je nenadoma nek avtomobil upočasnil in se vzel na pločnik. V njem je sedel moški, star okoli petintrideset let, oblečen v zeleno obleko, precej utrujenega obraza. Prav v tem trenutku sta šla mimo fant in dekle, zaposlena vsak s svojimi mislimi, gledala sta predse, rekel bi odsotno, in zavila v stransko ulico. Jaz sem pravkar, ali sem to že povedal, prišel do vrat, in potem ko sem v žepu iskal ključ, premišljeval, kako nočem nikogar videti in kako hočem biti popolnoma sam.

Mimo

Odprl sem vrata, in ko sem obstal na pragu opazil, kako svoje drobne gibe doživljam kot nekaj popolnoma spolzkega, nekaj brez odločitev, brez pristajanja. Zunaj je tekel čas, ki sem ga povsem jasno prepoznaval kot gručice dogodkov, nečesa meni tujega, neznanega in neulovljivega. Toda prav tako nezaželenega. Videno sem prisvajal zgolj v odbleskih: brez zahtev. V odbleskih, namenjenih nekomu drugemu, ki bi moral biti jaz,

vendar tega nikakor ne more,
niti ne želi.

Nedefinirana zavest o lastni praznini
se je pojavljala polna samovšečnosti.

Tisto spredaj, tisto, kar je bilo lepo mogoče videti
z mojega praga, je bila zgolj nezaželena daljava,
drugi pol nekega istega časa, ki
teče z zastoji.

Kratek trzaj zadostuje, da
gladka opna resničnega razpoka,
iz drobnih razpok pa privre strah —
ta edini pravi občutek, ki povezuje
videno s tistim, ki vidi.

Toda ne: skuša se ohraniti mir,
skuša se ne motiti tako dobro
skonstruiranega razmerja, polnega globokega nepripadanja.

Obrnem se in ne vidim nikogar za seboj,
ki bi mu bile namenjene bleščeče se črepinje,
ki mi gredo skozi oči. Nekdo kaže z roko na nekoga, ki gre
mimo.

Nekdo se ustavlja v želji, da bi se
na nekoga obrnil, in ko to ne uspe,
vsili svojemu obrazu izraz bedaste komičnosti.

Nekdo, ki samo poskakuje na mestu,
je zaščiten z naključno uteho.

Nekdo, popolnoma naključen,
popolnoma naključno odkrije davno prikriti prezir.

Iz nemega začudenja se polagoma razvija
zmedenost.

Predvsem to.

Nato — nepričakovana radost,

ki jo je mogoče dejansko ločiti od izmišljotin.

Nato sum v pravilnost takega katalogiziranja.

Nato spet panična bojazen,

da je kljub temu vse nedoumljivo.

Potem mirenje,

potem topo predajanje,

potem se opna spet strjuje in stvari postajajo
oddaljene, oddaljene . . .

Dve coni, podobni magnetnima poljema
brez privlačne sile;

dva svetova, ki si celo ne nasprotujeta.

Dva skupka, ki sta že davno
izkusila lastno minljivost.

Dva dogodka (dogodka pisana z malo začetnico),

ki se nezavedno opredeljujeta za pozicijo **mimo**.

Ne povrh, niti nasproti.

Točno tako: biti na poziciji **mimo**.

-Točno tako: biti na poziciji **mimo** —

to ni znova napisan stavek.

To ni stavek.

To je biti mimo vsega napisanega.

To je biti tudi nezavedno nekdo neznan,

tako sebi kot drugim.

To je nekoč napisani stavek.

To je samo stavek.

In to je, to bi morda bilo

zgolj tisto, kar se uči razlikovati.

Ločeno — v okviru vrat.

Ločeno — na ulici, ki se jo vidi z vrat.

Osredotočeno na svoje drobne zbiralske strasti,

ki jih nekdo imenuje stvari,

ki tečejo skozi čas.

stvari, ki bi bile lahko mimobežne.

Stvari, ki se počasi topijo,

ki se brez spomina tihotapijo v besede.

V besede polne mirne bojazni.

BELEŽKA O AVTORJU

Zvonko Maković je pesnik, esejist, likovni kritik in znanstvenik, rojen 6. februarja 1947 v Budrovcih pri Osijeku. Na Filozofski fakulteti v Zagrebu je diplomiral iz umetnostne zgodovine in primerjalne književnosti, kjer sedaj na Oddelku za umetnostno zgodovino tudi predava.

Do sedaj je objavil samostojne zbirke in knjige: U ŽILAMA ČE LJEPOTA TEČI (pesmi, 1968), PROSTOR VOŠTANICE (pesmi, 1969), KARTA SVIJETA (pesmi, 1971), OKO U AKCIJI (likovni eseji, 1971), KOMETE, KOMETE... (pesmi, 1978), MIROSLAV ŠUTEJ (monografija, 1981), ČINJENICE (pesmi, 1983), STRAH (pesmi, 1985) in IME (pesmi, 1987). Prav iz njegove zadnje zbirke pa so tudi prevedene pesmi.

Maković je za zbirko ČINJENICE leta 1984 prejel nagrado Vladimir Nazor, sicer pa velja za najizrazitejše ime sodobne hrvaške poezije srednje generacije.

Prevedel Jure Potokar

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Vita Žerjal

Zametki novih poetik

(O sodobni poeziji mladih avtorjev)

Zavest o novi pesniški generaciji se je začela oblikovati, upravičeno ali ne, ob skupni objavi enajstih pesnikov v Pesniškem almanahu mladih (PAM) 1982. leta. Dvom v upravičenost povezovanja almanaških prvencev s predstavo o pesništvu mlade generacije je izzvala že starostna sestava izbranih debitantov; pol jih sodi v generacijo, rojenih v prvi polovici petdesetih let, iz katere so tudi Milan Jesih, Jure Detela, Jaša Zlobec, Ifigenija Zagoričnik, Boris A. Novak, Vladimir Memon, Milan Kleč, ki so z izrazitimi objavami nastopili že sredi ali vsaj v drugi polovici sedemdesetih let. Sestavljalci so zbornik utemeljevali z založniško krizo, zaradi katere je bilo omejeno izdajanje prvencev, vendar so se prispevki za almanah delno izoblikovali skoraj sočasno s pripravo zbornika, tako da večina prispevkov ni dalj časa ležala v uredniških predalih. Poleg tega je dve leti prej nastala še ena skupinska publikacija, Škucov literarni zbornik (1980), z avtorji, ki jih najdemo tudi v PAM (Andrej Rozman, Brane Mozetič, Aleš Debeljak, Barbara Hanuš, Damjan Jensterle, Štefan Remic, v PAM ni le Milana Vincetiča in Franca Lainščka, ki sta do izida almanaha že imela za seboj prvo, skupno objavo v zbirki Kot slutnja radovedno, in v PAM ni tudi Boštjana Seliškarja, ki se je kasneje začel ukvarjati s prozo in je do kombinirane zbirke prišel šele posthumno, 1986, z zbirko Slepa okna). Zato je PAM le mogoče imeti za prvo, širšo predstavitev nove pesniške generacije, ki pa je vse, ki so se ga lotili brati prepolni pričakovanj, razočaral. Almanaska besedila so po izrazu večinoma nadaljevanje modernizma, delno avantgardizma in na ljudsko pesem naslonjene tradicije, brez subverzivne inovativnosti.

V letu izida PAM, 1982, so mladi prozaisti Andrej Blatnik, Franc Lainšček-Feri in Vlado Žabot dali pobudo za ustanovitev Književne mladine Slovenije, ki naj bi izrabila institucionalno možnost, uveljavljeno v drugih jugoslovanskih republikah, za izboljšanje položaja mladih piscev v založniških hišah. Tudi to je bila generacijska akcija, čeprav je bila kot predvsem institucionalna oblika odraz zadrege pred-

stavnikov generacije, da med njimi ni trdnejše skupinske zavesti in kohezivnosti. Kljub hitremu zatonu širšega delovanja Književne mladine je ostala njena precej odzivna knjižna zbirka Aleph, povezovanje literarne generacije pa so od druge polovice 1984 izraziteje prevzeli Problemi.

V nasprotju s prevladujočo neizrazitostjo almanaških prispevkov je po PAM do 1986, ko sem pripravljala ta pregled, izšlo nekaj osebnih zbirk mladih avtorjev, ki so prvo, zelo nejasno predstavo o novi pesniški generaciji naredile določljivejšo. Mednje lahko prištejemo zbirko Maje Vidmar, Razdalje telesa (1984), Stefana Remica, Nate pade patina (1985), Aleša Debeljaka, Imena smrti (1985), Alojza Ihana, Srebrnik (1986), Jureta Potokarja, Ambienti zvočnih pokrajin (1986) in Braneta Mozetiča, Modrina dotika (1986). To so tudi zbirke, ki jih bom obširneje predstavila. Analizirala bom njihove slogovne in tematske značilnosti in poskušala ob tem ugotoviti, na kakšen način so oblikujejo zavest dobe in odnos do literature.

Erotika, protislovni odnos

Maja Vidmar: Razdalje telesa

Vseh enainštirideset pesmi iz zbirke Maje Vidmar, Razdalje telesa je osredotočeno na refleksijo odnosa med žensko in moškim, ki je, v pomenu telesnega in psihičnega, erotični odnos. Izpovedovan je skozi ženski prvoosebni subjekt, vendar tako, da dobi bralec vtis udeleženiosti pri izpovedi obeh. To ne velja le za pesmi srednjega dela, ko v izmenjujoče monologe vstopata »on« in »ona«, ampak za večino pesmi, saj posredujejo tudi odzive in občutja moškega. Pesmi postanejo tako poseben komunikacijski prostor med žensko in moškim s skupno izkušnjo, ki jo komunikacija reflektira. Prav v oblikovanju odnosa, ki zavrača zamolčanje in zatajitev, se ženski lirski subjekt pokaže skoraj aktivističen, saj v eni od pesmi pravi:

Ne da se
globoke deževnosti
zamolčati,
ne privicanih odprav
od mene do tebe
zatajiti,
ne kože
ob koži in ledu
zdržati.

Tisočletja se borim
da se zmore
kaj
na neki gredici
zgoditi.

Mesečnost krvavim
iz obupa
in bojnega strupa.

Tisočletja, ki si jih lirski subjekt pripisuje, so zavest o tradiciji, s katero je v zelo veliki meri opredeljeno vsako dejansko in pesniško reflektiranje ljubezni kot čustva in odnosa. (Čeprav literarna zgodovina prav ob tej tematiki ugotavlja pogoste inovacije zavesti in stila, kar pa ni brez zveze s prvo ugotovitvijo). Aktivizem, ki ga omenja ta pesem, velja tudi za demitizacijo tipično moške vloge, znane iz marsikatero pesmi ženskih avtoric, v kateri je moški »tam gori v breztežju/bog./ po božje nepotreben«, kot ironično zaključí Maja Vidmar. Spodseka tudi prevladujočo (pri moškem delu piscev) lepотно predstavo ženske, ko pojasnjuje: »Ti še ne veš. Mogoče/ sploh nisem/ gladka. Mogoče/ sem krastačasta/ ali pa spolsko kačasta.« Tudi v nekaterih drugih pesmih je ironija način razbremenitve napetosti, ki jo povzroča doživetje eksistencialno pomembnega in zapletenega odnosa. Za to poezijo je namreč značilno izogibanje idealizaciji ali hiperboliziranju, kljub vtisu neizbežnosti, usodnosti, za kateri se zdi, da obvladujeta doživetji obeh pesniških »oseb«.

Neizbežnost je po pričevanju te poezije vključena že v elementarnost erotike, ki je v razmerju do človekovih voljnih, psihični pobud v premoči. Pojavlja se kot nekaj neodvrnljivega; nekaj, kar »naju je doletelo«, kar je le »v trebuhu slutljivo«, kot »pohlep, ki ne prideš mu do dna«. Zato se razlikuje od ostalega »gladkega življenja« in je zaradi nerazrešljivosti le »praznina poželenja«. Drugi del neizbežnosti pa je vezan na problematizacijo erotičnega odnosa, na katero opozarjajo motivi ranjenosti, odmikov, bega, mej, ki so vzvodi prizadetosti, ne da bi jih ta poezija natančneje tematizirala. V eni od pesmi sicer pravi: »Nisva skupnega/ si gnezda pletla,/ ti v moje, jaz/ v tvoje sem/ drobno sedla./ Iz robide, ki/ ne bo cvetela,/ vsak si svoje/ gnezdo dela.« S tem opozarja na individualnost, ki je v nasprotju z logiko erotične zveze. Zato je tudi prej omenjene motive mogoče brati kot znake za zavest, da erotični odnos omejuje posameznikovo celovitost.

Vendar pa s to poezijo potrjevana nemožnost iztrgati se iz protislovnega odnosa, ki se giblje med pripadnostjo in odtujitvijo, ne izhaja le iz premoči erotične želje. Povezana je z bivanjskim občutjem samosti v minevajočem času. V eni od pesmi je ljubimec označen kot »gola dušica«, nekje drugje pa erotiko označi kot dejanje zoper »izgubljenost izgnezdeno«, »lupino razlomljeno«, »dosmrtni razlet«. Tudi na erotiko

vezana oznaka »živi čas« in njej nasprotna, »mrtvi čas« kaže na vrednost, ki jo erotiki podeluje ta poezija. Odrtgati življenje erotični skupnosti bi pomenilo utoniti »v potokih brezbarvnega leska«, »v času »polžečega peska«. Zato je skoraj popevkarski verz: »brez tebe ne morem — živeti« mogoče dojeti v vsej eksistencialni zaostrenosti.

V zbirki se pojavljajo besede, ki po svojem osnovnem pomenu kažejo na moralni odnos do erotike, vendar so le stilemi, ki temeljijo na prevrednotenem pomenu. Kazen, ki jo lirski subjekt napoveduje v zadnji pesmi, je samo usodnost erotike, iz katere ni mogoče izstopiti. Tako vpeljava moralne motivacije erotiko celo podpre, jo utemelji v njej sami.

In zdaj gotovo
 pride kazen . . .
 Če mi ne zacvili,
 če ti ne zatuli,
 in ne moreva
 narazen.

Ko Luka Novak razmišlja o tej poeziji (Problemi, 2/3, 1985), ugotavlja, da je zelo daleč od čustva ali romantične strasti, da gre za neonaturalizem, ki razgalja človekove bestialne potrebe in se predaja slasti, ki jo v tem početju najde. »Telo osmišlja celo zbirko, telo naj bi bilo koncept te poezije,« pravi in na tem zasnuje izredno negativno kritiko zbirke, ki ji očita tudi nepotrebno metafoziranje, nesmiselno nabit ritem in motivno nekoherentnost. Vida Mokrin pa razmišljanja (Primorska srečanja, 52, 1985): »Beseda ljubezen v zbirki ni izrečena, kljub temu pa je vse posvečeno prav njej. Preveč je njena vsebina razplastena in dinamična, da bi jo, ker ji je vse posvečeno, mogla objeti ena beseda.«

»Razplastenost« in »dinamičnost« sta lastnosti, ki v tej poeziji zaznamujata erotični odnos, ne pa toliko samo čustvo, ki ga pesmi Razdalj telesa ne poudarjajo. Izvor tega pesništva je erotika in iz te izvirajoči odnos, prepleten z bivanjsko problematiko.

Erotika, kot sem že pokazala in kar je v zbirki očitno, ni omejena le na »bestialne potrebe«, čeprav sta erotična želja in nagovor temeljna motiva zbirke. Spolnost je nakazovana, ne pa opisovana. Za to je dober zgled že zgoraj navedena pesem. Tako se med erotiziranim besediščem pojavljajo poimenovanja delov telesa, glagoli in izglagolski samostalniki kot so: vzeti, dati, sleči, poljubiti, kričati, krik, stok, izdih, izliv, drgetanje pa dajejo čutno-predstavno erotično dimenzijo. Tako, bolj ali manj denotativno poimenovanje pa se ves čas prepleta z metaforičnim, med katerim so celo novotvorbe (npr. »živojedec«). Označitev te poezije za »neonaturalizem« opozarja na

navidezno neposrednost, ki nastaja zaradi zelo uravnoteženih deležev denotativnega in konotativnega zapisa. Pri tem pa je treba opozoriti, da se pogosto zdi, da gre za denotativen zapis, a je ta pomenško odprt. Po drugi strani pa je tudi metaforika logična, učinkovita v spodbujanju čutne predstave. K učinku neposrednosti te poezije prispeva tudi dialoška oziroma nagovorna struktura, ker je del govorjenega, torej naravnega jezika. In vendar je stilistična obdelava teh besedil zelo skrbna. Kratka pesniška besedila obvladujeta kompozicijski figuri paralelizem in kontrast, notranje so skladijsko dosledno izpisana, brez katehrez in drugačnih motivno-skladijskih lomov. Čeprav korespondiranje ločenih, a glede na lego v verzuo približanih besed uvršča ta postopek k modernistični poetiki, ga skladijska in pomenska logika bližata tudi klasični poeziji. Podobno dvojnost kaže tudi rimanje, ki ni podvrženo shemi, a je, glede na kratkost verzov, vendar izrazito.

Razdalje telesa niso eksperimentatorska poezija, posegajo po tradicionalni pesniški tematiki in po preverjenih izraznih sredstvih, vendar je Maja Vidmar v odnosu do tradicije sproščena. Klišeje, značilne za to tematiko demitizira, sprejema pa nekatere, na prvi pogled tradicionalne vrednote, kot so omejevanje individualnega, dom, kar pa so vendar nove odločitve, rezultat nove eksistencialne zavesti. Temeljno estetsko vrednost jezika dosega z omejenimi, a premišljenimi inovativnimi in metaforičnimi posegi ter s pomenljivo strukturo pesmi.

Razkrivanje umetniške simulacije

Stefan Remic: Nate pade patina

Stefan Remic je pred izdajo samostojne, zanimive zbirke Nate pade patina sodeloval pri dveh skupinskih nastopih mlade poezije, in sicer v Škucovem zborniku 1981. leta in v PAM leto za tem. Po letnici rojstva (1953) bi Remic sicer sodil v prejšnjo pesniško generacijo, ki pa jo predstavljajo zelo različni ustvarjalci, kar kaže, da je bila to generacija izrazito prehodnega obdobja. Zato mislim, da ga lahko že na podlagi objav, a tudi zaradi v pesništvu izražene zavesti, predstavim v tem generacijskem prikazu.

Njegov v PAM objavljeni prvenec Izprožena roka podobarja je pisan po modelu t.i. »kmetiške poezije«, kar pomeni, da se je naslonil na ritmiko ljudske pesmi in na podobe arhaičnega sveta kmetic, peric, ženinov, lajnarjev, vedežnic, godcev ipd. To kaže, da se je Remičeva poezija oblikovala ob zgledih iz sodobne slovenske poezije iz začetka 70-ih let (npr. Svetlane Makarovič). Arhaično podobarstvo mu

je omogočalo, v skladu s starejšimi aktualiziranji ljudske poezije, kritiko medčloveških odnosov, odtujenosti, prevlade racionalnosti nad emocionalnim, a tudi razkrivanje eksistencialij človeške skupnosti in posameznika. Arhaična perspektiva deluje na sodobnega človeka kot neke vrste abstrakcija, odmišljanje nebitvenega in je zato stilizacija z velikimi možnostmi. Vendar je v kontekstu sodobne slovenske poezije to izredno raziskana možnost, kar pomeni, da je njena inovativnost izrabljena in je zato njena receptivna učinkovitost manjša.

To je vzrok, da je kljub kvaliteti almanaškega prispevka Remic zbudil pozornost šele s prvo samostojno zbirko. V njej je značilnosti prve faze dopolnil s premislekom o pesniški podobi, ki je in ostaja temelj njegovega pesniškega postopka. Zavest, ki jo je vključil v pesmi iz Nate pade patina, je zavest o fiktivni in simulacijski naravi umetnosti. Razvijati jo je začel že v nekaj pesmih iz PAM, in sicer z opozarjanjem na izdelanost, zavestno oblikovanost pesniške resničnosti. V pesmi *Ti greš z menoj* pravi: »mrtva priroda /sva ti in jaz./ ki se v to sliko seliva. /midva sva zdaj/ godna patina, /ki je od roke podobarja./ v pesmi si ti in je jezero. /vanj so pridresele bele gosi./ vse je tako upodobljeno.«

Pesem uporablja terminologijo likovne umetnosti, ki ima v osnovi vlogo metafore: midva sva kot mrtva priroda — vendar je več kot to, saj opozarja na izdelek umetniške dejavnosti /slika, pesem/, na ustvarjalca /od roke podobarja/ in na dejavnost samo /je upodobljeno/. Zato besedilo ne učinkuje kot mimezis sveta ali individualne imaginacije, ampak kot opis nastanka slike oziroma pesmi. Je mimezis mimezisa, posnetek posnetka, podoba podobe.

V zbirki *Nate pada patina* je postopek druženja pesmi in slike prevladujoč. Eksplicitno ga Remic izrazi, ko pravi: »zdaj je pa slika /rimana, / . . . / zdaj je pa pesem slikana.« »Poudarjajo ga tudi poimenovanja ciklov, ki večinoma (štirje od sedmih) aluzirajo področje likovnega (Likovni rokopisi, Prizori s tesnobo, Ni dokončana risba neba, Reprodukcijske), in tudi naslovi posameznih pesmi. Slikarski slovar je v velikem obsegu zajet še v besedilih, kar je svojevrstna stilizacija jezika. Med tem so tudi tuje in nepoznane besede, ki učinkujejo predvsem zvočno in estetsko. Aleš Debeljak je v recenziji zbirke /*Naši razgledi*, 13. 9. 1985/ kot vzrok za navezavo na likovno besedišče opozoril na »nemoč besede«, torej na zavest, ki se je v šestdesetih letih oblikovala pri Zajcu, potem pri Grafenauerju in drugih, zaznamuje pa zavest o neučinkovitosti jezika za sporočanje bistvenih razsežnosti sveta in človeka. Vendar Remičeva jezikovna inovacija presega problem izraznih zmožnosti, ker ga prestavlja na ravan zaznavanja. Kot tak se postavlja tudi bralcu, ki je v dilemi, kaj jezikovni znaki v resnici beležijo; lirske ponotranjenje zaznave sveta in človeka ali opis nastajanja slike, skulpture? Slikarska resničnost je — skladno s pesmimi,

ki so na ta postopek opozarjale že v PAM- osnovni strukturni element te poezije. Vanjo vnaša izrazito, a prepleteno dvojnost. Vid Snoj /Problemi, 12, 1985/ ob tem ugotavlja, da se zapis »razdvaja v eksterierno in interiorno realiteto pesmi«. Prvo predstavlja narava in vse, kar vidi oko, druga pomeni likovno obdelavo vizualnosti. Slikarski repertoar eksterierno realiteto pretvarja v interiorno. Po načinu »metaforično-ekvivalenčnega razmerja med vizualnim in likovnim Snoj opaža dva tipa metaforike:

- a) paralelni, vzporedni, ravnovesni metaforični ekvivalent
- b) sukcesivni, zaporedni, razvojni metaforični ekvivalent.

Ob prvem navaja verz: »pramen je / že modelirka dne« (str. 10). Zdi se, na naravi sami pripisuje likovno oblikovanje, narava je metonimično označen likovni ustvarjalec. V nadaljevanju jo celo personificira: »kamenje / jarka roka žge. / kip obmiruje, ko je bil žgan.« Zato je to razmerje upravičeno imenovati vzporedno, saj pride do prenosa vizualnega v likovno vzporedno ali istočasno s predstavitvijo samega vizualnega motiva. Drugi, pri Snoju navedeni primer pa je: »na cvetne plohe sije blisk. / se zlata tinta posrebri.« (str. 19) Vendar se ta pesem (*Na platnu*) začneja tako, da je vanjo takoj vključen lirski subjekt — slikar: »na platnu / je ušesna mast. / tako poteka vlaženje. / dodaja mu / goveji žolč. / mu dobro dene ljubljenje.« Druga kitica, iz katere je tudi izbrani primer, pa se glasi: »ogljeni prašek / je posut. / nevihtni dan je, pa temni. / na cvetne plohe / sije blisk. / se zlata tinta posrebri.« To razmerje pa že sproža vprašanje. Je nevihtni dan likovni motiv in torej posledica likovne dejavnosti, posipanja z ogljenim praškom? Ali pa je zaporednost obratna in je ogljeni prašek le metaforični opis delovanja nevihtne narave. V predstavitvi vizualnega in likovnega je torej neka zaporednost, čeprav je vzročno-posledični razpored težko določiti.

Ne glede na to bralcu vsiljuje posebno receptivno okoliščino: med njim in sporočilom je likovno delo, zato pesniške resničnosti ne dojema kot prave, ampak kot naslikano, torej simulirano resničnost. V spremnem eseju v zbirki je Boris A. Novak zapisal, da ta »poezija ne dopušča lagodne identifikacije s svetom, ki ga uprizarja. Nenehno nas opozarja, da sveta s pesmijo in sliko ne doživljamo neposredno, ampak skozi ekran barv in besed; nenehno nas opozarja, da je slika naslikana in pesem napisana.« Avtotematiziranje te zavesti ni le učinek motivov likovnega ustvarjanja in metaforičnih razmerij, ampak tudi vsebina pesniških izjav: »prizor je sestavljen kot žanr«, »tesnoba je naslikana,« »zato je tako/s tole pesmijo/, da je že tisočkrat spisana.«, »slika o svitanju je dokončana.«

Dvojnost, ki jo naši predstavi vsiljujejo Remičeve pesmi, je Novak opredelil tudi kot uresničitev »nove estetske zavesti«, ki po Heideggerjevi definiciji ustreza »dobi podobe sveta«. Poudarjanje likovne podobe

v Remičevi poeziji je poudarjanje zavestno in materialno oblikovane zaznave sveta, kar je nujno za vsako izražanje zaznave. Dvojnost je znak posrednosti, ki je značilna za nastanek tako likovnega kot jezikovnega znaka. Najosnovnejši način posredovanja pri tem je konvencija, zato verjetno Remic ne posega slučajno po konvencionalnih elementih, ki so značilni za poezijo kot poseben znakovni sistem oziroma za poezijo kot žanr. Mednje sodijo nedvomno oblikovne značilnosti /meter, rime/, a tudi motivi narave, pastoralni, lovski in morski motivi. Po konvenciji literarnega žanra so zaznamovani za opravljanje estetske funkcije, glede na doživljajske obarvanosti pa omogočajo tudi subjektivno sporočilo. Oblikovani so tako, da spodbujajo razpoloženska in baladna doživetja, ker pa so vključeni v postopek, ki jih veže na likovne motive, so spet estetsko učinkoviti.

Estetska razsežnost Remičeve poezije, ki se je v nekaterih erotično aluzivnih pesmih v PAM pojavljala že kot larpurlartizem, v zbirki sicer ne pomeni temeljne osmiselitve pesmi, je pa vseeno njihova bistvena sestavina. Tega ne dokazuje le jezikovna prefinjenost in opisi estetskih podob, ampak tudi pesniška izjava iz zadnje pesmi, pomenljivo naslovljene, Smrt: »a dalj ne seže dan od dna — / spet krut in lep kot še nikdar.«

Tudi precej dosledna uporaba ritmičnih, verzni, kitičnih in evfoničnih modelov, ki so avtorski, a ponekod zelo blizu obliki ljudske pesmi, prispeva k lepotnemu učinku. Težnjo po strogi formalni disciplini Remic pojasnjuje kot način, za katerega se je odločil, da bi dokazal, da je pesnjenje organiziran proces, v katerem vladajo literarno-zgodovinske zakonitosti. V tem išče gotovost, ki so jo razrahljale avantgarde. S takim načinom pisanja se rešuje iz obupa in nemoči, kjer je poezija sama sebi namen. Pesnikove izjave kažejo, da je tudi zunanja oblikovanost posledica zelo temeljitega premisleka in zavesti o poeziji.

Podobarski način, ki ga uporablja Remic, je po odnosu do lirskega subjekta nasproten izpovednemu. To pomeni, da se lirski »jaz« v pesniških podobah pogosto sploh ne pojavi in so podobe same posredovalke razpoloženja in nazora, kadar pa je subjekt le vključen v pesem, je nepoudarjen in večkrat le metonimično označen. Tako ga v prvih dveh kiticah pesmi Diši beneški terpentin določata besedi »oko« in »volja«.

diši
beneški terpentin.
oko se že napaja.
na listavcih
alizarin,
pokrajina brez kraja.

na blagem soncu
zgošča se
še nekaj makovega olja,
na štafelaju
je že vse,
kar potrebuje volja.

Metonimične so tudi pojmovne oznake razpoloženj, npr.: »tesnoba je naslikana«, »kovinska ost razširja strah, ko skozi zrak zasije.«, »v sivi skicirki nervoja drhti.« Na ta način doseže Remic veliko uravnoteženost med denotativno in konotativno vrednostjo besedil.

Lirski subjekt je tudi takrat, ko se pojavi prvo- ali drugoosebno bistveno opredeljen z likovnim ustvarjanjem. Pesniško izjavo: »ne bom prenašal težkega, / jaz moram z roko slikati.« je zato mogoče razumeti kot preložitev bremena bivanjske zavesti na umetniško ustvarjanje. Remičeva poezija ne razkriva le simulativnosti pesniških besedil, ampak tudi potrebo po umetniškem izražanju. Izhaja iz volje po obvladovanju bivanjske tesnobe in iz zavesti, ki jo tematizira ta zbirka; iz zavesti minljivosti.

Prevladujoče eksistencialno občutje zbirke je življenjska ogroženost. Temeljno razmerje v svetu je odnos plenilec — plen. Ponzarjajo ga ponavljajoči se motivi jagerjev in divjačine ter sokolovih in orlovih napadov na race, ptice in jagnjeta. Ogroženost spremljajo občutja nervoze, tesnobe, strahu. Povzročajo jo socialni odnosi, a še več se Remic zadržuje ob njenem ontološkem izvoru. Ta je čas, minevanje, njen skrajni učinek pa je smrt. Remic dojema smrt kot del življenjskega krogotoka. Nasprotje med življenjem in smrtjo je izmenjujoče, kot se izmenjujeta dan in noč, svetloba in tema, dinamika in statika. To so pogosti motivi zbirke. V pesmih dobijo te kategorije simbolno vrednost. Značilen primer je pejsažni motiv v pesmi Terakota:

reka z rokavi
negibna leži.
moder duh vlage izhaja.
v nočni daljavi
oblike stvari,
ki jih, glinene, obdaja.

masiv se budi.
iz otrplosti.
počivajoča črnjad prhuta.
prve sledi
na zunanosti.
prvi svetlobni prst trepeta.

pramen je
že modelirka dne.
strmi let gore je obsijan,
kamenje
jarka roka žge.
kip obmiruje, ko je bil žgan.

jate ga bodo
obhajale,
dokler ne pride do trde noči.
mrtve pa bodo
počivale,
kadar se v vnovičen nič potopi.

V tako razumljenem svetu je eksistenca boj sredi stalne ogroženosti. V ciklu *Moj temni pretemni gozdič*, v katerem se lirski subjekt celo prvoosebno izpoveduje, je ta narava eksistence označena v verzih: »S krepeljci sem se ohranil« in »ostati, je moja edina modrost«. Pri tem pa je subjekt povsem osamljen, saj pravi: »kar sem na svetu, me niti en glas/ ne pokliče z imenom. nobeno vezilo/ ne spaja mojega zrenja, ki tava.« Bivanjsko stisko razrešuje s popolno otopelostjo ali z vztrajanjem, ki ga v pesmi *Podstreho ožarja lapis lazuri* utemeljuje z dinamiko sveta: »pride nov dan/in ugasne./ vesel ga je zadnji pes tega sveta.« Dinamika je seveda »način večnega vračanja enakega«, kot je v svoji antologiji, v katero je vključil tudi ta Remičev cikel, ugotovil Tine Hribar.

Poetološka refleksija zavesti o minljivosti, izražena v pesmi *Lastna podoba*, kjer pravi: »da bi postala/za menoj/vsajena lepa slika./naj se mi roka vsaj tedaj/ živih ljudi dotika.«, je znano stališče o pomenu umetniškega dela kot spopadu z minljivostjo in bivanjsko osamelostjo. Umetnik je tisti, ki »ne prizna resničnosti«, kot pravi v pesmi *Caput mortum*, kar pomeni, da ne prizna minljivosti. Toda že Novak je v spremnem besedilu k zbirki ugotovil, da je z umetnostjo pridobljeno brezčasno trajanje protislovne vrednosti in pri tem navedel verze iz pesmi *Diši beneški terpentini*: »je gora/,/ kamen in nebo —/ vse znova upodobljeno./ je rekla,/ trava in drevo —/ vse znova zaustavljeno.« Protislovje je v tem, da slika, umetnost, zaustavi proces minevanja, torej umiranja, a s tem ustavi tudi življenje.

Trpkosti teh spoznanj pa Remič ne pridaja sentimentalnih komentarjev, verjetno tudi zaradi posebnega položaja, iz katerega jih izreka: »jaz ne poznam/ tega sveta.« in »moj svet/ je svet čudenja.«. »Čudenje« je zavzeto opazovanje, odprtost za opazovanje sveta in človeka, za njuno čudežnost in čudnost, absurdnost. In prav to nasprotje označuje in razkriva Remičeva poezija simbolnih in estetsko-čutnih podob.

Delne podobe kot znaki zavesti in žanra

Aleš Debeljak: Imena smrti

Imena smrti so primer učinkovanja reformiranega pesniškega postopka. Debeljak je že kot sourednik Skucovega zbornika (1981) opozoril na pomanjkanje problematizacije pesniških postopkov in lirskih subjektov v mlajši slovenski poeziji, prve rezultate njegovih prizadevanj pa kažejo pesmi v PAM. Debeljakov almanaški izbor Zamenjave, zamenjave je izrazit že zaradi zapisa v kitično razporejenih dolgih verzih, kar daje vtis obujanja klasičnih pravil pesniške oblike. Vendar se jih ne drži, niti na način Borisa A. Novaka. Notranja organizacija teh pesmi temelji na izgubljanju razvidnega lirskega subjekta, ki se pojavlja le metonimično, delno, kot osamosvojena misel, molk, glas, strah, volja, spomin, dihanje, spanje ali telo, trebuh, oko, veka, prst, polt ipd. Tak pesniški postopek s skoraj istim izborom duševnih in telesnih pojavov je v slovensko poezijo vpeljal Niko Grafenauer, zelo izrazito s Štukaturami (1975). Na ta pesniški vpliv kaže tudi notranja oblikovanost pesmi, v katerih prevladuje nominalni slog, vtis naštevanja, dodajanja, sekanje verzov s pogosto uporabo členkov, prstavkov, vrinjenih stavkov in ločevanje prirednih stavčnih členov in podredij na samostojne povedi ter zgostitev in funkcijska razširitev uporabe dvopičij. S poudarjeno skladenjsko stilistiko poveča fragmentarnost besedil. Oblikovna razdrobljenost sovпада z refleksijo subjekta v teh pesmih, ki ostaja nedefinirani in nekoherentni: »ne cel, ne trd, ne gost, ne kajvemkaj. bolj/ drobljiv mogoče kot je kristalna sol?«. Neuspeli poskus opredelitve subjekta se navezuje na razumevanje časa, za katero je značilno poudarjanje njegove dvojnosti; neskončnosti, ki je izven človekovih mer, in hipa, ki ga ta poezija razume kot čas edine uresničenosti človeka: »med izdihom in ponovnim vzdihom si lahko ves, kar te je!«. Predvsem v prvih dveh ciklih almanaškega izbora je Debeljakova poezija izrazito esteticistična in hermetična, v drugem delu pa prevladajo vprašanja subjekta, ki ga bistveno določa čas. Eksistencialno problematiko nadaljujejo Imena smrti, kjer dobi novo spoznavno osnovo.

Že v PAM opazno nasprotje med zunanjim videzom urejenosti in notranjo fragmentacijo besedil je v Imenih smrti še večje. Oblikovno je to izrazito enotna zbirka, na kar kaže že sonetna oblika vseh štiridesetih pesmi. Vendar je Debeljak tudi, ko se je odločil za sonetno kitično delitev, ohranil izrazito dolge verze (preko petnajstzložne) s poudarjeno skladenjsko členjenostjo, znano že iz PAM, ki mu omogoča kopičenje podob, stavčno razširjenih primerjav (uvedenih z »kot«, tako pogrešanim v času skrajnega modernizma), stavčnih prilastkov. Stilno zaznamovano osamosvajanje skladenjskih enot (priredij, podredij) povzroča poseben ritem, ki ni vezan na sonetno obliko, saj

enjambementi v teh pesmih niso le miselni prehodi, ampak tudi skladdenjsko nemotivirani prestopi v drugo vrstico. Zakaj mu je bil sonetni urejevalni princip sploh potreben? Marko Juvan je v zanimivi analizi zbirke (Imenovanja odsotnosti, Problemi 7/8, 1986) Debeljakov sonet imenoval »metonimija lirskega diskurza«. Po njegovem mnenju, ki ga je mogoče potrditi še ob drugih značilnostih te poezije, se odločitev za videz soneta vključuje v Debeljakovo poetiko ozaveščanja lirskega žanra. (Kar pomeni, da je vloga soneta kot atributa klasične poezije pri Debeljaku drugačna kot pri Novaku ali Tauferju.)

Presenečajo in na ta način učinkujejo pesniške izjave, ki priznavajo poljubnost izbora, jezikovnih sredstev, ki pa je pravzaprav značilnost pesniških večpomenskih znakov. Naj navedem nekaj primerov za to:

»pot zvezde repatice in kar se spomni še kdo drug.«

»o, severni tečaj! ali karkoli drugega, saj je vseeno.«

»poldan je. kot da je to kaj važno.«

»ne vem zakaj prav beli slak. kar tako. naj bo.«

Poljubnost in naključnost izbora sredstev pa je vendar le delna. Juvan je v svoji analizi naštel kar nekaj prevzetih transcendentalnih simbolov, torej literarnih odnosnic: »pot zvezde repatice«, »orionsko znamenje«, »roža, ki cvete ves čas«, »skrivnostno sadje«, »kolikokrat iskana vrtnica«, »severni tečaj«. Ugotavlja tudi, da v besedilo niso vključene na način kolaža, kjer so meje jasne, ampak na način palimpsesta, kot zabrisani, nedoločni navedki iz različnih stilov. Tudi to prevzemanje na tradicijo vezanih jezikovnih znakov učinkuje tako, da postanemo pozorni na sredstva (oblikovna, jezikovna, pojmovna, idr.), ki oblikujejo besedilo. Kot tujki, a prav zato kot stilni elementi se pogosto pojavljajo izjave z zagotovilom pristnosti, splošne veljavnosti pesniških ugotovitev, npr.: »to je zanesljivo«, »tako je to«, »da, tako bo.«, »res«, »do konca in zares.« Ti poudarki so kot kontrapunkt opozorilom na izrazno poljubnost in gostoti metaforičnih podob sploh.

Podobno učinkuje hiperbolizacija izraza, ki jo povzroča množica vzklikov in velelniško rabljeni nedoločniki, kar vse dela besedila resnobno sentimentalna, elegična, patetična, polna napetih izrazov volje in želje. S tem pridobi ta poezija tudi vtis osebne prizadetosti, ki ga sicer krni omejeno pojavljanje prvoosebnega izpovedovalca. To je na nek način čudno, saj se ta poezija ukvarja z določanjem človekovih razsežnosti, hkrati pa prav ta vsebina neosebno pojasnjuje: izpuščanje pomožnika »sem« ali anaforična izpostava zveze »vselej si« v ciklu Kronika melanholije je z vidika njune pogoste »nevidne« prisotnosti razumljiva. Ker je to poezija z izrazito miselno podlago, je njeno poudarjeno neosebno (dehumanizacijo, če uporabim termin, s katerim je Hugo Friedrich označil eno od značilnosti moderne poezije) mogoče dojemati tudi kot splošnost, slehernika vključujočo veljavnost spoznanj.

Vse to je podkrepljeno še s pogostim zaimenskim poimenovanjem subjekta: »kdor«, »nihče«, »vsak«. V osnovi je Debeljakov zapis metonimičen, kar pomeni, da so čutenje, čustvovanje, volja in spoznanja objektivizirani, osamosvojeni ali pripisani telesnemu organu in celo pisavi oziroma širokemu področju znakov, npr.: »krč drži zapestje in slabost v želodcu.«, »svinčen okus po tavanju.«, »vsaka celica nemirnega telesa po neizmernosti od zibelke do groba hrepeni.«, »bolečina žge v desno stran.«, »ker tipke tolčejo kot strojnica: nikjer ni zelenkaste črte ekagrama in vprašanja od včeraj so razklana po dolžini.«

Prav pripisovanje pesniške vsebine načinu oziroma medijem nje-nega prenosa opozarja, da tudi pesniško sporočilo ni pristno, ampak posredovano v pesniški obliki in zato odvisno od konvencije, zaloge znakov, žanra ipd. Debeljak refleksijo »posredništva«, torej koda, v katerem je sporočilo posredovano, razširja na vsa umetniška področja, tudi na področje likovne umetnosti, glasbe, filma, videa in v besedilih opozarja na črko, ime, pergament, šifro, prisposodbo, metonimijo, kroniko, tekst, rokopis, načrt, risbo, katalog, fotokopijo, karbonsko kopijo, blow-up, total kamere, flesh-back idr., kar nedvomno ni le slučajna uporaba tovrstnega besedišča. Podobno kot izbor sonetne oblike in razkrivanje poljubnosti pesniških podob je tudi to del ozaveščanja lirskega žanra. Opozarja namreč na razliko med jezikovnim znakom in tistim, kar označuje, med označujočim in označenim, če uporabim termina teorije semiotike. To je razlika, na katero opozarja že naslov zbirke. Kar beremo, so »imena smrti« in ne smrt sama. A ne samo to; beseda »smrt« je znak brez izkustvene osebne podlage, je le predstavo posredujoča beseda. Glede na to lahko naslov beremo celo kot vnaprejšnje opozorila na pesniško izven-izkustveno fikcijo, ki pri Debeljakovi motivni raznovrstnosti pomeni predvsem »kraljestvo črke«, bogastvo z jezikom krmiljenih asociativnih predstav.

Potreba po sproščenosti je še večja, ker je osnova te poezije spoznavni in vrednostni relativizem, to pa pomeni, da je poljubno sleherno določanje subjekta in objektivitete in je katerakoli bivanjska usmeritev podvržena menjavi in minevanju. Motiv potovanja, poti, tako značilen za eksistencialistično literaturo (iz katere na nek način izhaja tudi Debeljakova poezija), je zanikan: »in iste misli, iste reke, potovanja, ki jih ni.« Vrsta pesniških izjav sicer spominja na bivanjske opredelitve, na določitev »kriterija popolnosti«, kot označi eno od njih, in se vežejo na hrepenenje po osebnosti kot totaliteti: »vsaka celica nemirnega telesa po neizmernosti od zibelke do groba hrepeni.« Vendar je ta individualistična in absolutistična tendenca izolirana in prav zato sproti ukinjana. Ni niti razmerje do prihodnosti, ki je v bistvu beckettovsko čakanje na karkoli: »zdaj se dopolnjuje čakanje na kdove kaj«, niti do preteklosti, metonimično označene kot spomin, saj Debeljak izraža željo po njegovem izbrisa-

nju, po vedno novih, drugačnih začetkih. Ob izpraznjenju obeh časovnih dimenzij (»zdaj za teboj ni nič, spredaj pred teboj ni nič.«) ostane le večna sedanost, istost, enoličnost. Težnja po definiranju bivanjske vsebine se ob tej zavesti omeji na spoznanja: »kakrašen si, boš vedno tak.« ali »prestopaš v vedno drugo strugo, vselej en in isti. isti.« Na neskončne ponovitve večnega zdaj omejeni subjekt pa je še vedno subjekt brez identitete. V sklop definicijskih izjav in podob teh besedil sodijo tudi naslednje: »odtrgan in kdorkoli«, »obraz, nerazločen in nestalen kakor roj mušic«, »sam in od nikogar prepoznani.« Identiteta nedoločljive, fluidne subjektivitete je samo hipna: »si le brezbrežni dar sekunde in njena žrtev.« Protislovje tako dojete eksistence (dar-žrtev) omogoča Debeljaku dve nasprotni stališči. Prvo zaznamuje verz: »vselej si. v sebi strašno prost in zrel in lep.« Subjekt je sposoben uživati v nevezanosti, svobodi, nedoločnosti, na kar je opozoril že Juvan, ki ima prav to dimenzijo bivanjske zavesti za »Debeljakov prispevek k duhu časa«. Vendar je takih leg malo. Pogostejša so občutja bolečine, tesnobe, strahu, trpljenja, groze. Tudi sentimentalna in patetična plast se navezujeta na tako sprejeto breztemeljno situacijo zbegane eksistence.

Podobna je opredelitev odnosa do objektivitete, ki jo subjekt sprejema odprto: »danes, občutljiv za geometrijo snovi in prostor, ki ga zavzema svet: kakšna hitrost sprejemanja!« ali pa kot enakovredno oziroma brezvredno raznovrstnost: »in vse je ritem/ in vse je preganjavica, ki zabrisuje množico **razlik med jutrom/ in nočjo.** do belega.«

Debeljakova poezija je polna namigov na aktualno družbeno dogajanje, npr.: »afganistanski psi«, »obrazi, zbegani do dna in pod tankim slojem strahu se nabira moreča količina svinca«, »bolno žarčenje v otroških jetrih«. Vprašljivo je tudi razumevanje vzklika: »čista teža ubijanja!«. Debeljak tako, neiztopajočo vključitev teh motivov tako utemeljuje: »Celo vprašanje nasilne smrti ni več izjemno, ampak samo eno izmed mnogih. To je tisto, kar je najbolj strašno, najbolj srhljivo.« Pogoste aluzije na truplo in umor v ciklu Tujska legija so v pesniško fikcijo vključeni znaki sodobnega sveta, kot so to tudi opozorila na široko in pomembno polje medijsko oblikovanih sporočil.

Smrt je v tej poeziji obravnavana predvsem kot zavest smrtnosti in kot nihilistična osnova sveta. Podoben pomen imata tudi motiva molka in tišine, sta eni od končnih določil sveta.

Že v tej predstavitvi zbirke uporabljeni primeri iz pesmi kažejo, da je struktura obravnavanih besedil razdrobljena, fragmentarna. Debeljak jo razlaga z zavestjo o svetu: »Nisem bil priča razpadanju sveta, prišel sem v razpadli svet. Ti krljji, **koščki sveta** so moj prostor, zato je moja lirična topografija zapletena, labirintična. Če ni celote, tudi ni sredšča in roba: peti in pripovedovati je mogoče samo

zgodbe v izginjanju, ne pa celovitih epskih zgodb.« Fragmenti, ki so osnova kompozicije, so razvrščeni brez razvidnih prehodov in mej. So dveh vrst: imaginativni — metaforične in metonimične podo-
be in diskurzivni — izjave. Debeljakova poezija je v metaforiki iz-
redno bogata, saj izkorišča takorekoč vse oblike tega pomenskega gi-
bala. Posebno mesto med premim in prenesenim pomenom pa ima
metonimija, ki omogoča posredovanje določljivejše vsebine in je
pomembna usmerjevalka recepcije. Nekoherentnost pesmi pri bran-
ju preprečuje oblikovanje enotne predstave, ki se celo ob motivih
z razpoložensko funkcijo le redko celoviteje oblikuje.

Kljub namenski razdrobljenosti dosega Debeljak z izrazito je-
zikovno inventivnostjo sugestivnost, ki spodbuja branje teh, pogosto
zelo pomensko zastrnjenih pesmi.

Nadaljevanje v prihodnji številki

Matej Bogataj

Čez sedem let vse prav pride I

Problem interpretacije Imena rože

*Ninstrum statum pignit rosa,
nostri status decens glosa,
nostrae vitae lectio; . . .*

(Alan iz Lilla, Rhythmus alter)

Sedem let je v kulturi, predvsem v njenem popularnem krilu, dolga doba. Dovolj dolga, da potem, ko mine, nikogar več ne zanima, kaj se je bralo tako daleč nazaj; po tako starih uspešnicah povprašujejo le otroci, ki šele vstopajo v bralni svet in jih niso mogli brati ob njihovem izidu. Edina stvar, ki uspešnico lahko reši mirovanja na policah knjižnic ter pozabe v zasebnih zbirkah, je smrt avtorja, njegova nova uspešnica, odkritje pikantnih podrobnosti iz njegovega življenja, ali pa film, posnet po literarni predlogi.

Stare uspešnice pa niso nezanimive le za bralce. Prav tako ali pa še bolj so nezanimive za tiste, ki se ukvarjajo s poročili o njih ali pa z njihovo refleksijo. Še pred izidom lahko prebereš, da avtor, za katerega se predpostavlja, da piše uspešnice, nekaj piše, potem lahko o izidu knjige v tujini in njenem uspehu prebereš na zadnji strani časopisa, nad poročili o erupcijah vulkanov, o poplavih ali zračnih vrtincih. Nato tisti, ki tarnajo zaradi zaprtosti meja, pa kljub temu kupujejo knjige v tujini, pišejo ocene v strokovne revije. Prav v središče pozornosti pa pride uspešnica šele ob izidu prevoda in takrat kritike in refleksije preplavijo vse revije. Kmalu pa se evforija umiri in vse se začne znova, z novo knjigo.

Zato je pisanje o starih uspešnicah nepotrebno opravilo. Poleg tega pa je tisti, ki bi se tega lotil, v najboljšem primeru obsojen na prepisovanje že napisanega, na obračanje tujih besed, na ponavljanje tistega, kar že vsi vedo. Res pa je tudi to, da je problem izvirnosti star prav toliko kot literatura. Posebej jasno se to pokaže v dobah, ki se končujejo. Takrat literatura in panoge okoli nje parazitirajo dela tistih obdobj, v katerih vidijo rešitev iz slepe ulice, v katero so zašli.

V poznih obdobjih je prepisovanje, zbiranje in obračanje tujih besed dovoljeno, zato si bom drznil pisati o uspešnici, o kateri je bilo že vse napisano, o romanu, ki po sedmih letih ne zanima nikogar več.

Leta 1984 je Slovenija preživljala dve uspešnici: prva je bila znamenita negativna utopija, ki jo je bolj kakor aktualnost od mrtvih obudila letnica v naslovu, in je bila takoj spet pozabljena, ko se ta ni več ujemala s tisto na koledarju, druga je bila srednjeveška detektivka, skoraj literarni prvenec, če ne upoštevamo kratkih satiričnih zgodbic, ki jih je avtor objavljajal v italijanskih levih časopisih. Avtor, teoretik množične kulture, semiotik, medievalist, je preveč učen, da bi napisal umetniško delo, ima pa vse lastnosti, ki jih potrebujejo pisci uspešnic.

Leta 1980 je Umberto Eco napisal roman **Ime rože**, ki so ga prodali v več kot 6 milijonov izvodov. Glavni razlog za njegovo uspešnost je verjetno ta, da ima skelet klasičnega detektivskega romana, na katerega so pripeti zgodovinski dogodki, teološke, filozofske in politične razprave, spor o univerzalijah, pogledi na umetnost, drobne šale na avtorjev in bralčev račun, sezname knjig, popisi bestiarijev, opisi portalov. Roman nudi bralcu toliko, kolikor je ta pripravljen ali sposoben sprejeti. Roman ni le labirint, je tudi bestiarij, v njem se da srečati samoroga, o kakršnem govorijo knjige, nežno bitje in vzvišen simbol, alegorijo čistosti, ali pa konkretnega samoroga, grdega, črnega in neokretnega, ali pa gnusno pošast liotarda.

Roman se dogaja v srednjem veku, po avtorjevih besedah pa je tudi pisan v njem. To predstavlja dodaten problem zaradi načinov branja: poleg literarnega sta obstajala tudi moralno in alegorično branje.

Naslednji problem je interpretabilnost teksta. Eco se ukvarja tudi s teorijo informacij in interpretacijskimi metodami, bil je sourednik zbornika **The Sing of Three**. V njem je objavil esej, ki primerja interpretacijske metode Holmesa, Piercea in Aristotela. V eseju skuša dokazati, da ni razlik med domnevami detektiva, filozofa, znanstvenika in bralca. Zavzema se za zvrst hermenevtike, »neomejeno semiozo, ki se ukvarja z neomejeno interpretacijo in obravnavo teksta, kot bi bil Univerzum in Univerzuma, kot bi bil tekst.«¹ Svet kot knjiga, knjiga narave, »živa knjiga«, so zelo pogosti srednjeveški izrazi za naravo, ki so bili navadno uporabljeni v polemikah proti knjigam. Takšen pogled na naravo kot na knjigo, ki jo je treba brati in odkrivati njene skrivnosti, je obraten od tistega iz bližnje preteklosti, po katerem je narava knjižnica in se njene skrivnosti skrivajo v knjigah, srednjeveško pojmovanje odnosa med naravo in knjigo je torej obratno od Borgesovega. Podobno kot Eco razumejo odnos med tekstom in svetom še nekateri drugi teoretiki: »Mnoge postmodernistične zgodbe služijo kot ezoterična dela, ki čakajo na dešifriranje kot za kakšen ritual ini-

cijacije: za njihovo branje je potrebna vizualna sposobnost, ki nam izmenično dovoli, da prepisemo čtivo (branje) na tekst-svet.«²

Problem interpretacije je izpostavil Eco v obeh spremnih besedilih, kjer poudarja, da je roman stroj za izdelavo interpretacij, da obstaja več kot samo ena zgodba, hkrati pa nobena interpretacija ni napačna. Ravno pravilnost kakršnega koli branja pa onemogoča branje, ki bi bilo pravilnejše od ostalih: pristati moramo na to, da je težko najti eno samo racionalno rešitev. Na to je opozoril že Rupel: »K temu premisleku me predvsem vabi izkušnja z nekaterimi reprezentativnimi deli najnovejše umetnosti. Avtorji te umetnosti (.) so šolani, filozofsko, sociološko in sploh teoretsko izobraženi ljudje.

Njihova dela spremljajo avtorski komentarji, programi, avtorefleksije. Le malokateri kritik bo dorasel takšnemu gradivu. Po drugi plati so (.) dela sestavljena tako, da so kar najbolj negostoljubna do interpretacij v tem smislu, da je mogoče na dolgo in široko ugibati o njihovem pomenu. Poglejmo naprimer **Ime rože** Umberta Eca. To je tekst brez dna, pravzaprav refleksija o nesmotrnosti iskanja »zadnjega pomena«; na koncu se namesto »stvari same« nahaja tekst, nakar še ta zgori. Kdo se čuti poklican k interpretaciji **Imena rože**? Sam avtor, ki napiše knjigo o knjigi. Ta je narejena na natanko enak način kot prva.«³

Problemi z interpretacijo nastajajo verjetno zato, ker je **Ime rože metabesedilo**, pripada metaprozi. Besedilo je napisano tako, da vsebuje več zgodb, to pa zato, ker so v njem nezapolnjena mesta, ki jih bralec zapolni s svojimi izkušnjami, ki si jih je pridobil pri branju besedil, za katere predpostavlja, da so napisana kot delo, ki ga bere. **Metateksti vsebujejo vsaj tri zgodbe**, tisto, ki se zgodi literarnim junakom,

* Opomba: Eco kljub temu, da kot teoretik prisega na pravilnost vsakega branja, ni prenesel, da bi z njegovo knjigo počeli karkoli. Razočaran nad kritiki je 1983. leta napisal **Postile k Imenu rože**, esej, ki ga lahko priključimo k romanu kot njegov komentar. Ker roman že vsebuje svojo lastno refleksijo, **Postile** niso sklenjena razlaga (biblijskih) zgodb ali gena dela, ampak čisto zabavno branje, v katerem zvemo na primer to, da je roman nastal zato, ker je hotel avtor zastrupiti nekega meniha, ali pa da je edini nerealiziran zaplet v detektivskem romanu tisti, v katerem je morilec bralec. O tem, da bi bil bralec žrtev (česa drugega kot lastne obsedenosti), ne govori.

Delo, ki je tako interpretabilno, da zaradi tega postane »negostoljubno do interpretacij«, pa deluje kot packa, v katero se da projicirati marsikaj, s tem pa nam omogoči, da »vidimo samega sebe kot gledajočega«. Kritiki pri nas so v sporih iz leta 1937 videli grozote stalinskih procesov, sodelujoči v študentskem gibanju spore med levico in novo levico, del mlade slovenske kritike je delo označil kot »dolgočasno branje, ki pa vseeno malo prebije povprečje«, prav čudno pa je, da so vsi prezrli spor med menihi različnih narodnosti, med italijansko skupino in tujci, ki prevzemajo vodilno vlogo v samostanu, zato ta propada in na koncu žalostno propade.

zgodbo naivnega bralca, ki je v *Ecovem* delu identična s pripovedovalčev, in pa zgodbo teksta o samem sebi, to je tisto, kar je do sedaj pisala literarna kritika. Besedila, ki vsebujejo več nivojev pripovedi, pri naivnem bralcu povzročijo nelagodje, kljub sladkosti branja s časom zagrenijo, kar povzroči dvom v bralčevo ideologijo, ki se izkaže za različno od avtorjeve. Kot taka so dela zelo primerno sredstvo avantgard, ki s povzročanjem nelagodja pri bralcu povzročijo dvom v njegovo ideologijo, s tem pa to isto ideologijo tudi že zmehčajo.

Roman ima še eno značilnost del sodobne umetnosti, je izrazito transtekstualno delo, postavlja se v očitni odnos do drugih besedil. V času, ko sta v literaturi poudarjena tako citacija kot eklekticizem, literarnega dela ni mogoče razumeti brez poznavanja besedil, na katera se delo hote in zavestno vrača. Pri odkrivanju intertekstualne igre je bralčevo delo podobno detektivovemu, prežati mora na prepoznavanje citatov in aluzij in paziti na premike, ki so nastali pri resemantizaciji. Paziti mora na morebiten **hipotekst**, predhodno besedilo, preko katerega je napisan tekst, ki ga bere, skozi palimpsestne nanose mora odkriti, kaj se nahaja čisto spodaj, kot bi restavriral steno, na kateri je več plasti fresk, in bi pri tem želel ohraniti vse plasti **vse podo**be in ne samo ene.

To opravilo je pri delih sodobne umetnosti še težje, predvsem zaradi dveh ovir. Prva je alegoričnost del. **Alegorija**, kakršno poznajo srednji vek, barok ali romantika, je emblem, hieroglif, konvencionalni znak, ki ne služi za »prenos svojih naravnih lastnosti, ampak lastnosti, ki smo mu jih sami pridali«,⁴ ali pa avantgardni kolaž-alegorija, pri katerem alegoričen pomen dobesedno izhaja iz samih naravnih lastnosti fragmenta in predstavlja konkreten izraz materialnega temelja ideje, ki jo odslikava, predstavlja vedno nek okvir, v katerega je treba ujeti branje, ki je zaradi tega strogo omejeno. »Alegorije so v kraljestvu mišljenja isto kot ruševine v kraljestvu stvari.«⁵ Ker je alegorija »rebus, pisanje, sestavljeno iz konkretnih slik« (Barthes), je alegorično branje reševanje rebusa, pri katerem se nam vedno lahko izmakne prava rešitev.

Druga ovira je **ironičen diskurz**, v katerem nastajajo dela sodobne umetnosti. Eco za svoje delo pravi, da je zgodovinsko pisanje, nastalo po tem, ko avantgarda spozna, da zgodovina »ne more biti uničena, ker njeno uničenje vodi v molk«, da je torej edini način, na katerega še lahko deluje avantgarda »**revidiranje preteklosti: z ironijo, na nenedolžen način.**« (PVST) **Ime rože** je torej avantgardno delo, ki na nenedolžen način ponavlja postopke avantgarde, je torej eno od mnogih del, v katerih avantgarda sestopi v prozo, in to v njen trivalni del, v detektivski roman. Takšno pisanje, ki lahko deluje kot umetnost ali pa kot trivialna literatura, je postestetsko; po razstavitvi pisaarja, ki ga je podpisal Duchamp in ga naslovil **Vodnjak**, umetnost verjetno ni več mogoča, vsaj v tem pomenu ne, kot ga je imela novoveška umetnost.

s svojo specifično funkcijo. Sprememba taktike delovanja avantgard-pa je prav tako potrebna kot uporaba novih insekticidov in antibiotikov, ko se mrčes in mikroorganizmi navadijo na stare in postanejo tako popolnoma imuni, da strupe brez škode konzumirajo v ogromnih količinah.

»Z drugimi besedami, prepričan sem, da bo mogoče najti elemente nesoglasja in preloma v delih, ki jih je mogoče navidez zlahka použiti, in narobe, da (...) določena dela, ki se zdijo provokativna, (...) ne oporekajo ničemur.« (POST) Uporaba tolažniških obrazcev ne pomeni nujno tolažniške literature. Navidezna trivialnost, uporaba klišejev, literatura približa najširšemu krogu bralcev, kar jo naredi za primeren medij za oznanjanje ideologij, tudi ideologije o koncu ideologij, za oznanjanje teoloških resnic ali pa za širjenje duhovne revolucije oziroma kot tisti sunek, ki lahko povzroči emancipacijo duha. Takšna izraba popularne literature pa počiva že v samem temelju evropske romaneskne tradicije, saj obstajajo poznavalci romana, ki trdijo, da so nekateri najbolj znani antični romani misterijska besedila, hermetični teksti alegoričnega značaja, ter da jih je treba razlagati iz misterijskih kultov Mitre, Izide, Ozirisa, Dioniza in Helija. Med avtorji, ki imajo v mislih takšno neestetsko izbrano sodobne popularne literature, je tudi Eco: »Biti avantgarden danes mogoče pomeni zbrati široko občinstvo in naseliti njegove sanje, in nam pušča še možnost reči, da naseliti sanje bralcev ne pomeni nujno tolažiti jih. Lahko pomeni tudi, da jih **obsedemo**.« (POST) O tem kako pesnik obsede svojo publiko, poslušalsko ali pa bralno, se je razpisal že Platon v mladostnem dialogu **Ion**. Pesniki pesnijo ne iz umetnosti, ampak iz navdiha in obsedenosti, kadar so pri zdravi pameti, razumu, pa ne. Pesniki so tolmači bogov, obsedeni vsak od tistega boga, ki ga ima v oblasti, ta božanska sila pa deluje preko pesnika kakor magnet. »Ta kamen ne le da sam privlači železne prstane, temveč podeljuje tudi njim moč, da delujejo podobno kakor magnet in privlačijo druge prstane. Tako se naredi včasih cela veriga prstanov, ki vise drug od drugega in vsi dobivajo privlačnost od istega kamna. Prav tako tudi Muza najprej navdihne pesnike (in jih obsede), ko pa so sami polni boga, navdihujejo in obsedejo še druge, in tako se plete veriga.« (Ion 533D) Platon si verjetno ni predstavljal, da bodo imele v prihodnosti muze tako učinkovite medije za prenašanje obsedenosti, kot jih imajo danes.

Obsesti bralce pa ima smisel le, če so skozi obsedenost rešeni obsedenosti, ki je sicer latentna, če torej obsedenost spodbudimo do te mere, da se manifestira. Druga možnost je ta, da so obsedeni s kakšno prijetno obsedenostjo, na primer s tisto, ki povzroča metafizično zono. »Želel sem, da bi imeli za prijetno edino tisto stvar, ob kateri zadrhtimo, in to je **metafizična zona**, zato sem izbral (med različnimi modeli zgodbe) najbolj metafizičnega in filozofskega — detektivski roman.« (POST) Knjiga, ki jo je treba podvreči preiskavi, pa o preiskavi tudi

govori. Skelet romana predstavlja detektivska zgodba, predmet, zaradi katerega se godijo v opatiji zločini, pa je knjiga, katere prvi del v sebi zgošča kodeks celotne zahodne umetnosti. Detektivski roman je bil do včeraj ena redkih zvrsti, v kateri je bilo še mogoče pisati zaokrožene zgodbe na način tradicionalne literature. Detektivski in kriminalni roman sta eno od privilegiranih mest za oznanjanje teoloških resnic, ne samo zato, ker kažeta, kjerkoli in kadarkoli je mogoče, na pomanjkljivost in varljivost razuma, ampak pogosto spominjata na teologijo v sekularizirani obliki. V detektivskem romanu družijo občestvo skupna krivda, reši in odreši se lahko le skozi zaplet, saj morilec, ko ga ujamejo, prevzame krivdo vseh prisotnih. Poleg tega »detektivski roman predstavlja zgodbo domnev v čistem stanju. V bistvu je temeljno vprašanje filozofije (kot tudi psihoanalize) isto kot v detektivskem romanu: kdo je kriv?« (POST) Odgovor na to vprašanje pa je ravno tisto, kar predstavlja še eno bistveno določilo poaristotelovske umetnosti. S tem, ko odgovorimo na to vprašanje se, podobno kot prisotni pri zločinu z razkritjem morilca, očistimo krivde, bodisi tako, da **nekdo prevzame krivdo nase**, ali pa pridemo do istega sklepa kot prvi detektiv Ojdip, ki je kot morilca **spoznal samega sebe**. Z odgovorom na vprašanje pridemo iz nevednosti v vednost, sam prehod pomeni očiščenje dvoma in krivde, ugledanje stvari v drugačni luči, **katarzo**.

Detektivski roman nas vabi, naj detektivsko sledimo znamenjem in znakom, pri tem pa nas vseskozi opozarja na varljivost razuma in na to, da morilec ni tisti, za katerega mislimo, da je. Svet, ki ga detektiv zapušča, ni nikoli več isti, kot je bil pred umorom.

Pozicija nevednega pripovedovalca

»Zelišča, ki so dobra za starega frančiškana,
niso dobra za mladega benediktinca« (IR)

Viljem izreče ta stavek med nabiranjem zeli, ki jih svojemu mlademu spremljevalcu odsvetuje. Podobno kot Holmes in še nekateri detektivi, je tudi Viljem narkofil. Vsi detektivi brez trupa so čudaški; Viljem prav tako. Nemalokrat se zapre v sobo in žveči zelišča, da potem z odsotnim pogledom strmi v strop in se smehlja brez pravega vzroka, čeprav je sicer tako vnet iskalec in zasledovalec vzrokov in njihovih posledic.

Stavek o primernosti oziroma neprimernosti zelišč pa je pravšnji tudi za ponazoritev razlike med Adsonovo in Viljemovo interpretacijo »strašnih in čudovitih« dogodkov v opatiji. Ker Viljem svojih vtisov ni zapisal, se lahko na podlagi zapisa njegovega spremljevalca vprašamo, kaj bi se po zakonih nujnosti in verjetnosti moralo zgoditi.

Razlika med njunima »zgodbama« je razlika med prvim, naivnim branjem romana in med naslednjimi.

»Ni bil on luč, ampak naj bi pričeval o luči.« (Jn 1,8)

Preden začne Adson popisovati dogodke v samostanu, preden začne z zgodbo, napravi **Prolog**, v katerem prikaže zgodovinski okvir in opiše čas, v katerem se zgodba dogaja. V njem govori o Viljemu, o njegovi veri v napredek človeštva s pomočjo znanosti in strojev ter o silni luči njegovega razuma. Ta del se začne s citatom iz **Janezovega evangelija**, natančneje: z znamenitim prologom, ki ga napravi Janez, preden začne popisovati Jezusovo javno delovanje: »V začetku je bila Beseda in Beseda je bila pri Bogu in Bog je bil Beseda.« Podobno kot Janez, nas tudi Adson s ponovitvijo prologa približa dogodkom, katerim je bil priča.

S četrtrim, »duhovnim« evangelijem ima **Ime rože** še nekaj skupnih lastnosti. Ena takih je večkratno prepisovanje obeh tekstov. Prav tako, ko se Eco postavlja na četrto raven pripovedi, ko pravi, da je Vallet govoril, da je Mabillon rekel, da Adson pravi . . ., je tudi evangelij utrpel več prepisov in predelav. Strokovnjaki nihajo med tremi in petimi stopnjami od izročila Janeza do zapisa in zadnje redakcije. Prvotna verzija naj bi bila kar trikrat predelana, preden jo je zadnji redaktor zapisal v sedanji obliki. (UNZ 658)

Četrty evangelij je napisan kasneje kot sinoptični. Razlika v času nastanka je nekaj desetletij, to pa je dovolj, da ima lastnosti del poznih obdobij, saj sta v njem poudarjena sinkretizem in ironija,» splošna resnost sloga ne izključuje ironičnih odtenkov, posmeh je včasih rahločuten, včasih takorekoč krut.« (UNZ 612) Prav vsi viri poudarjajo Janezov eklekticizem, »delo stoji na križišču več duhovnih tokov. Glede na to, kako upoštevam takšen ali drugačen podatek, se odločimo za ta ali oni pomen dela in njegovih naslovljencev.« (UNZ 640) Viri, iz katerih je nastal, so sinoptični evangeliji, Qumranski rokopisi, Filon Aleksandrijski, gnostična tradicija ter filozofski ali mistični hermetizem (*Corpus Hermeticus*).

Podobnost med **Imenom rože** in **Janezom** pa ne obstaja le v načinu izdelave in prepisovanju, ampak tudi v sami zgradbi dela in v težavah, s katerimi se srečamo, ko jo hočemo podrobneje analizirati. »Res je večina dogodkov natančno opisana, vendar ne vidimo več jasne vloge, ki jo imajo v sedanji zgradbi.« »Zaradi tega imamo njegovo knjigo za poročilo o skupini znamenj, izbranih med mnogimi drugimi znamenji.« (SPNZ 254) Kljub temu, da Janez »meri na krščansko občinstvo, je ta evangelij lahko bral vsakdo, ki v začetku ni imel nikakršnega pojma o krščanstvu in je prekoračil minimum vedenja . . . Ideje je lahko srkal kapljico za kapljico do poslednjega odkritja skrivnosti« (UNZ 639), pa se delu pozna vpliv gnosticizma in hermetizma. Njegov

način pisanja je skrivnosten, namenjen predvsem rimsko-grški inteligenci, ki je bila nezadovoljna s teorijo o brezosebnem Logosu. Janez je torej namenjen vsem in vsakomur, ki je sposoben razvozlati njegovo simboliko, razumeti parabole in ugotoviti, kaj je mišljeno ironično in kaj zares. »Njegov učenec postopoma odkriva stopnje v pomenu besed in dejanj in ve, da pomenijo navadno več, kakor iz njih sprva razberemo. Odtod pomen besede »znamenje«. Z njo izraža več pomenov kakega dogodka ali besede. V tem je nekaj omamljive ironije, ker nasprotnik komaj ve, da beseda lahko pomeni čisto nekaj drugega, kot lahko razberemo po črki.« (SPNZ 255)

Znamenit prolog v evangelij je lep primer za ponazoritev načina Janezovega pisanja. Uporabljal je že izdelane tekste, citate, in jih polemično spreminjal glede na svoje namene. Najlepši, ali pa vsaj najbolj obdelan primer, saj je Janezova predstavitev učlovečenja izredna, pa je prolog. Tako je Janez (po Bultmannu) himno, namenjeno in posvečeno Janezu Krstniku, ki jo je sestavila krščevalna skupnost v aramejščini, predelal tako, da ni več govorila o Janezu Krstniku kot luči sveta, ampak je s **posebnim polemičnim namenom** govorila o Kristusu. Od Janeza Krstnika je ostalo samo njegovo dvakratno omenjanje v besedilu. (UNZ 623) Janez torej uporabi že izgotovljen del, ki je hkrati citat in hipotekst, in ga s polemičnim namenom vključi v novo celoto, v svoje besedilo. Postopek je podoben sestavljanju mozaika na prej izdelano skico, nanašanju drobcev na mrežo, pa tudi kolažiranju. Ko Janez združi fragmente in iz njih napravi novo celoto, nastopi Adson, ki obdrži od mozaika le skico, da pa bi na to opozoril, odkrhne drobec, ki je nekoč že pripadal neki drugi celoti (in morda prej še kakšni drugi) in ga ponovno uporabi v svoji zgodbi o Viljemovih zgodah. Pri tem nedvoumno pokaže, da je kamen prav tisti vogalni kamen.

Primerjava Janeza in Eca pokaže sorodnosti v postopku, ki nastopi vedno takrat, ko se neka ideja že izčrpa oziroma ni dovolj nova, da bi omogočala naiven, nedolžen pristop. Gre za uporabo besed z več pomeni, »blago, rahločutno ironijo«, uporaba *ready mades*, poudarjen eklekticism, hkratna populističnost in ezoteričnost, pisanje za vse in za vsakogar, ki je skrivnostno, zavito v meglo obče razumljivosti.*

Na evangelij spominja še ena značilnost detektivskega romana: pripovedovalčeva pozicija oziroma odnos med pripovedovalcem in junakom. Večina klasičnih detektivskih romanov je pisanih s pozicije

* Opomba: Ko prebiramo pisce in sestavljalce Uvoda, nas njihovo pisanje spomni na Jencksa, ko piše o **dvojnem kodiranju** v sodobni arhitekturi, ki je nepoznavalcem razumljiva in strokovnjakom skrivnostna, populistična in zapletena, pod fasado preprostosti skriva zapletene reference in se posmehuje opazovalcu. Jencks jo primerja s sliko, ki jo lahko vidimo kot sliko zajca in rase, saj vsebuje obe podobi, od tega, ali jo gleda lovec ali član Playboy kluba pa je odvisno, katero od obeh živali bo prepoznal in videl na sliki.

nevednega pripovedovalca, ki je često detektivov spremljevalec; to onemogoči bralcem, da bi prehitro omejili krog osumljencev. Tako so pisani vsi Doylovi romani, iz katerih sta junaka **Imena rože** dobila svoji imeni. Poleg učinka na bralca pa je nevedni pripovedovalec pogosto potreben detektivu, saj ta lahko šele s pomočjo napačnega spremljevalčevega sklepa ugotovi, kako je hotel zločinec prikriti zločin oziroma koga je hotel z namernim puščanjem lažnih znamenj obdolžiti za to dejanje.

Adsonovo opisovanje je, z izjemo treh samostojnih epizod, posvečeno Viljemovim dejanjem oziroma političnim in zgodovinskim dogodkom, ki so povezani z njegovim poslanstvom. Lahko torej ponovimo, »da se pozornost ne ustavi na očividcu, ampak se nanaša na tistega, ki je bil napovedan, in so ga, ko je prišel, vsi občudovali.« Adson je priča, ki vestno popisuje dogodke, »znamenja«, čeprav ne razume njihovega pomena, čeprav ne ve, kaj se je v resnici zgodilo. Na koncu svojega pisanja registrirano podvomi v smiselnost svojega početja: »Bolj ko prebiram ta seznam, bolj sem prepričan, da je plod naključja in ne vsebuje nikakršnega sporočila. (. . .) In hudo je za starega meniha na pragu smrti ne vedeti, ali pismo, ki ga je napisal, vsebuje kakšen skrit pomen, ali morda več kot enega, ali mnoge, ali nobenega.« (IR 534) Na pripovedovalčevo nerazumevanje dogodkov pa opozori tudi Eco: »Adson je bil zame zelo pomemben. Od vsega začetka sem želel povedati celotno zgodbo z glasom nekoga, ki gre skozi te dogodke, si jih vtisne v spomin s fotografsko natančnostjo adolescenta, a jih ne razume, (in jih ne bo razumel niti kasneje, tako da izbere beg v božanski nič, vendar to ni oni nič, o katerem mu je govoril njegov učitelj). **Storiti, da se vse razume z besedami nekoga, ki ne razume ničesar.** Ko berem kritike, opažam, da je to eden od vidikov romana, ki je napravil manjši vtis na izobražene bralce, ali vsaj, rekel bi, da ga nihče ali skoraj nihče ni poudaril.« (POST) Nevedni pripovedovalec, s katerim se bralec identificira pri naivnem branju, je zelo primeren za dela, v katerih je prisotna ironija. Avtorju omogoča, da pripiše pripovedovalcu trditve, ki so **obratne** od tistih, za katere avtor meni, da so resnične, in ki so v nasprotju s splošno veljavnimi resnicami. S tem pa še enkrat preveri veljavne resnice.

Razodetje kot hipotekst metazgodbe

»V Janezovi knjigi je ključ vsega« (IR)

Ta stavek izgovori Alinard, najstarejši človek v opatiji, »ves potopljen v vedrino svoje starosti in podoben nedolžnemu otroku«. Viljem, ki ve, da je treba starcem z otroško intuicijo zaupati, komentira

stavek z naslednjimi besedami: »Alinard je mož, ki mu je treba prisluhnti: kadar koli spregovori, pove kaj koristnega.«

Janezovemu Razodetju, edinemu apokaliptičnemu tekstu **Nove zaveze** res pripada pomembno mesto v **Imenu rože**, saj je eden od ključev za odprtje dela. Napasana ob koncu prvega stoletja najavlja **Apokalipsa** prihodnjo zgodovino človeštva in skrivnostne priprave nanjo. Razen Tomažu Akvinskemu in srednjeveški estetiki se je Eco kot medievallist največ posvečal ravno študijam in predgovorom k **Apokalipsi**; leta 1972 je izšel njegov komentar h knjigi **Apokalipsa in minijature** komentatorja Beata iz Liebane, enega prvih, ki so izračunali datum konca sveta. K sreči napačno.

Kot ugotavljajo proučevalci **Razodetja**, na primer sveti Avguštin, Janez razlikuje med dvema vrstama vstajenja; prvo je duhovno vstajenje, ko človek sprejme božjo besedo, drugo pa je telesno vstajenje, ki se dogodi takrat, ko mrtvi stopijo živi iz grobov. »Gospodov dan« nastopa torej v dveh oblikah, kot vselitev Kristusa v srca ljudi in kot njegovo kraljevanje »v slavi«, kot njegov drugi prihod na svet. **Apokalipsa** deluje torej dvojno, mikrokozmično in makrokozmično, deluje na posameznika kot posnetek sveta, hkrati pa je vizija »poslednjih časov«, ki so se že začeli, in ki so obet »nove dobe«. (SPNZ 712)

Razodetje se od apokrifnih apokaliptičnih in preroških spisov loči po tem, da dosledno povzema vodilne svetopisemske izraze in misli. Pisec ga je napisal v tipično janezovski maniri, bil je eklektik, uporabil je predvsem Eksodus, Danielovo in Ezekielovo knjigo, »rečemo lahko samo to, da ni preroka, ki ga avtor **Razodetja** ne bi bil uporabil.« (UNZ 546)

Razodetje dosledno povzema krščansko — pitagorejsko simboliko števil, predvsem simboliko števil dva, tri in sedem; prav tako tudi Ecov roman. V obeh delih je pomembna predvsem simbolika števila sedem, ki pomeni polnost, nadčasnost, večnost, dokončnost, dokončanost, celoto. Zgodba romana v ožjem pomenu besede, torej Adsonovo pripovedovanje brez komentarjev, se zgodi v sedmih dneh, torej v času, v katerem je starozavezni Bog ustvaril svet. Ker je opatija pogosto opisana kot svet, svet v malem, kraj kjer so nakopičeni vsi problemi sveta in s podobnimi izrazi, torej kot **mikrokozmos**, se nam vsiljuje primerjava s stvarjenjem sveta oziroma z njegovim koncem.

»De te fabula narratur«

Naša junaka prispeta v opatijo v nedeljo zjutraj: opatija je polna blišča in bogastva, sedmega dne pa jo zajame božanski ogenj, tako da pogori do tal, le kakšen kos ožganega pergamenta še ostane, da ga lahko pobere Adson, ko se vrne na mesto zločinov, in iz teh fragmentov sestavi svoj rokopis. Zgodba je torej pisana kot **negativna Geneza**: svet, sprva tako bleščeč in bogat, pred našimi očmi razpada, se drobi,

izginja, dokler na koncu ne ostanejo od njega le ruševine, črne od saj in dima. Tak razplet nas ponovno opozori na **Apokalipso**, ki je **Geneza**, brana nazaj, ali pa vrtena nazaj, če si je branje nazaj pretežko zamisliti. Tisto, kar se je z **Genezo** začelo, se z **Apokalipso** konča in se lahko kvečjemu znova začne, ali pa tudi ne. Ne samo **Biblija**.

Apokalipsa ima v romanu dvojno vlogo. Ponuja se nam kot rešitev detektivskega zapleta, kot odgovor na vprašanje »kdo je kriv?«, in kot napoved dogodkov, ki se imajo zgoditi. Kot rešitev detektivskega zapleta nam ponuja dve rešitvi, tistega, »ki je Prvi in Zadnji, luč, resnica in ljubezen«, in pa Jorgeja. Poleg tega pa **Apokalipsa** preskrbi imena sob v knjižnici, ki je labirint. Ker so si sobe v knjižnici podobne, njena zgradba pa zapletena, šele napisi nad vrati sob omogočajo orientacijo v blodnjaku, ter dostop do srčike, skrivnostne sobe za ogledalom. **Apokalipsa** nas pelje tja in nazaj, saj ni težka le pot tja, ampak je še težja pot nazaj. »Knjižnica se brani sama, nedoumljiva kot resnica, ki jo hrani, varljiva kot laž, ki jo vsebuje. Če bi našli vhod vanjo, ne bi našli izhoda.« (IR 50)

Adson piše o svojih doživljajih zaradi glasu, ki se mu javi med kontemplacijo portala, na katerem je upodobljena **poslednja sodba**. »In v omedlevici svojih šibkih in oslabeledih čutov sem zaslišal glas, ki je dejal: »Kar vidiš, zapiši v knjigo« (in to zdaj delam) in videl sem sedem plamenic in sredi plamenic njega, podobnega sinu človekovemu, prepasanega čez prsi z zlatim pasom, (. . .) In sedeči je vzel v roke oster srp in zaklical: »Nastavi svoj srp in požanji, ker je prišla ura žetve, zakaj žetev na zemlji je usahla;« in sedeči je zamahnil s svojim srpom in zemlja je bila požeta. Takrat sem razumel (. . .), da sva se povzpela tja gor, da bova pričeli velikega in nebeškega klanja.« (IR 57)

Razlog za pisanje Adsonovega rokopisa je natančno isti, kot ga je imel Janez, da je zapisal svoje videnje na Patmosu: »Na Gospodov dan me je navdal Duh in za seboj sem zaslišal glas, mogočen kakor glas trombe,« (Raz 1,10) in ko se je Janez obrnil, da bi videl, kdo mu govori, je »zagledal sedem zlatih svečnikov, in sredi med svečniki nekoga, ki je bil podoben Sinu človekovemu. Oblečen je bil v haljo in prevezan čez prsi z zlatim pasom . . .« (Raz 1,12) Adsonov privid žanjca s sporom brez kladiva pa je iz Raz 14,14.

»Hora novissima, tempora pessima sunt, vigilemus.

Ecce minaciter imminet arbiter ille supremus:«*

Apokalipsa vnaša red v serijo zločinov, ki se godijo v samostanu. Pokaže na Jorgeja, ki jo ves čas omenja, grozeč, da je čas blizu, mesto bibliotekarja pa je dobil, ker je knjižnici prinesel njene najlepše pri-

* Opomba: »Poslednja je ura, izprijena doba, ostanimo budni.

Grozeče se približuje vrhovni sodnik:

(Da napravi konec zlu, da okrona pravico, nagradi poštenost, reši tesnobne, podari raj.)«

merke. Kljub temu, da ni on morilec (saj stori Adelmo samomor, ker ne prenese, da je zaradi silne želje po znanju nastavil rit starejšemu kolegu; ostali menihi pa se zastrupljajo sami, ko listajo po knjigi, prijetno napojeni s strupom, da Jorge kvečjemu napeljuje k umoru), pa **Apokalipsa** s svojo neizprosno logiko deluje tudi ob njegovi smrti in po njej. Z Jorgejevo smrtjo se izpolni šesta tromba: »Tedaj sem vzel iz angelove roke knjižico ter jo pojedel in v mojih ustih je bila sladka kot med. A ko sem jo pojedel, me je v trebuhu zagrenilo. Tedaj mi je bilo rečeno: »Vnovič moraš prerokovati.« (Raz 10,10)

Jorge požre zastrupljeno knjigo in zažge opatijo, da ta pogori do tal. Vse to pa stori iz ljubezni do Boga in do resnice oziroma slepega sovraštva do laži, ki manjšajo strah pred Bogom. V imenu resnice, za katero misli da je splošna in ne le njegova, je pripravljen storiti karkoli. Njegova napaka je ta, da je njegova luč temna, da deluje v nasprotju z evangeliji in da citira vedno le mračne in grozeče razlagalce svetih pisav. Prepričan, da ima edino on prav, nesposoben sprejeti luč drugih in spoznati svojo temo, sili druge, naj mu sledijo. Pri tem pozablja, da je »svetilka telesa... oko. Če je torej tvoje oko zdravo, bo svetlo vse tvoje telo. Če pa je tvoje oko bolno, bo v temi vse tvoje telo. Kako velika bo tema, če luč, ki je v tebi, postane temna!« (Mt 6,22) Ker luči ne loči od teme, je tudi drugim ne privoščiči, in skriva knjigo, namenjeno branju. Pri tem pozabi, da »nihče ne prižiga svetilke in jo postavlja na skrit kraj ali pod mernik, ampak na podstavek, da tisti, ki vstopajo, vidijo svetlobo. Nič ni namreč skrito, kar se ne bi razodelo, nič ni tajno, kar se ne bi zvedelo in prišlo na dan.« (Lk 8,16) Pozabi tudi na to, da se že Pridigar sprašuje, »skrito znanje in zakopani zakladi, komu to koristi?« (Prd 20,32)

»Imminet, imminet, ut mala terminet, aequa coronet,
Recta remuneret, anxia liberet, aethera donet...«

Razodetje je zgrajeno na simboliki števila sedem in na dvojicah. Tako naj bi bilo v njem sedem sedmeric: sedem pisem sedem Cerkvam, sedem pečatov, sedem tromb, sedem znamenj na nebu, sedem čaš božjega srda, sedem videnj, sedem glasov z neba. Tudi **Ime rože** je sestavljeno iz sedmih delov, ki nosijo naslove po dnevih, ti pa so razdeljeni še na dele, poimenovane po liturgičnih urah. Število sedem pomeni v **Razodetju** celovitost, dokončnost, dopolnjenost, celost, šest pa predstavlja čas, v katerem začasno zavlada Antikrist, preden se dokončno razkrije Božja prisotnost, oziroma čas, v katerem se stvari začasno spremenijo v svoje nasprotje, preden se dokončno ustalijo. Šest je torej število, ki pomeni nepopolnost, nedokončanost nedokončnost.*

* Opomba: Sedemstopenjsko simboliko poznajo skoraj vse kulture. Število sedem se je uveljavilo šele po mezopotamskih spekulacijah o sedmih planetih, prej je bila osnova svetih števil število tri in njego-

Iz Adsonovega pisanja je razvidno, da sedme stopnje ni dosegel, saj ni ugotovil, da šesti trombi sledi sedma. Šesta se uresniči tako, da Jorge pogoltne zastrupljeno knjigo, pri tem pa ga Viljem spozna za Antikrista, za tistega, ki iz pretirane ljubezni do Boga in resnice, oziroma ljubezni do tega, za kar misli, da je resnica, širi lažne kristološke nauke in s tem onemogoča vzpostavitev Božjega kraljestva. Adson ob goreči opatiji ni pomislil na to, da »ogenj, plamen, bleščeča svetloba, notranja toplota, na mnogih nivojih izražajo duhovno izkušnjo, utelešenje svetosti, bližino Boga.« (KA 191) Ne spomni se, kako se Bog prikaže Mojzesu, niti svetih spisov. »Jaz vas krščujem z vodo, . . . on pa vas bo krstil v Svetem duhu in ognju.« (Lk 3,16; prim. Mt 3,11) Prikazali so se jim jeziki, podobni plamenom . . . Vsi so bili napolnjeni s Svetim duhom.« (Apd 2,3) »Kdor mi je blizu, je blizu ognja. Kdor pa mi je daleč, je daleč Kraljestvu.« (Tomaž) »In izplača jih s sežiganjem v ognjeni preizkušnji.« (Borba sinov luči proti sinovom teme, 1QM-Rss, XXVI) »In vi, sinovi zaveze Njegove, bodite trdni v kaljenju Božjem.« (isto, XXVII) (Glej tudi IR 259, PA355, 364, 399)

Adson očitno ni pomislil na to, da če je **Apokalipsa** s trombami pravilno napovedovala dogodke do takrat, da jih pravilno napoveduje tudi za naprej, če se je uresničilo šest tromb, da se je tudi sedma. V šesti se po tem, ko je Janezu ukazano, naj vnovič prerokuje, dogodi to, da dve priči ubije zver, proti kateri se borita. »Toda po treh dneh in pol je iz Boga šinil vanju dih življenja, . . . in mogočen glas jima je rekel: »Povzpni se sem!« (Raz 11,11) Priči sta po treh dneh vstali od mrtvih. Viljem in Adson pa veliko klanje preživita, njuna smrt je lahko kvečjemu duhovna, torej smrt tistega, s čimer se identificirata. Viljem s tem, ko se znajde v stanju, »ko v Univerzumu ni reda«, dobi znamenje, ki ga je tako vztrajno iskal. Zahteval je znamenje, »toda ne bo mu dano drugo znamenje kakor znamenje preroka Jona. Kakor je bil namreč Jona tri dni in tri noči v trebuhu velike ribe, tako bo Sin človekov tri dni in tri noči v osrčju zemlje.« (Mt 12,39) Viljem in njegov razum sta bila premagana, saj se preiskave, zaradi njene značilnosti, da ni imela enega samega vzroka, vsaj razumsko ugotovljivega ne, ni dalo rešiti z iskanjem vzrokov in posledic. Če je Viljem res spoznal breztemeljnost razuma, je zelo mogoče, da je v podzemlju, ki je pogost simbol za označitev nezavednih vsebin, prebil nekaj dni.

Sedma tromba oznani, podobno kot sedmi pečat, Božjo prisotnost. »Zatrobil je sedmi angel in v nebesih so zadoneli mogočni glasovi ter govorili: »Nad svetom je zakraljeval naš Gospod in njegov Maziljenec kraljeval bo na veke vekov.« (Raz 11,15) Če je Adson izgubil zau-

vi mnogokratniki, zaradi treh nivojev: zemlje, neba in podzemlja. Ta simbolika se ohranila ponekod na vzhodu, pri gnostikih, itd. V krščanstvu obstajajo tudi izjeme z desetstopenjsko preobrazbo, npr. pri Svetemu Janezu od Križa.

panje v svete knjige, pa bi se lahko spomnil Jorgejevih groženj, ko je ta opisoval konec sveta: »In sedmi dan bo prišel Kristus v svetlobi svojega očeta in dobri se bodo vzpeli v večno blaženost teles in duš. (IR 436)

Viljem, katerega erudicija in lucidnost sta daleč prekašali Adsonovo, pa gotovo ni zavrgel svojega znanja. Najbolje je še enkrat pogledati dogodke, ki se dogodijo ob goreči opatiji, in pomisliti, ali je Viljem **Razdetje** kot možno razlago dogodkov zavrgel, ali pa se je je po premisleku oziroma v trenutku pristne groze še trdneje oprijel in prišel do Raz 21: »Nato sem videl novo nebo in novo zemljo. Zakaj prvo nebo in prva zemlja sta bila izginila.«

Ko prodre Viljem z Adsonom v sobo za ogledalom, je razočaran, saj spozna, da ni bilo enega samega moralca, da je vsak umor zakrivil nekdo drug, ali pa nihče, ali pa nek nadvzrok, »da se je celo Jorge izgubil v prvotnem načrtu, da so začeli vzroki navidez delovati sami zase, ustvarjati odnose, ki niso ubogali nikakršnega načrta... Vedel sem se kot trmoglaviec, iskal sem privid reda, ko bi moral dobro vedeti, da **v univerzumu ni reda.**« Viljemovo razočaranje je tolikšno, da podvomi v urejenost sveta. Ko ga Adson vpraša **o razliki med Bogom in prvobitnim kaosom**, in ali ni »trditi« da je Bog absolutno vsemogočen in absolutno razpoložljiv nasproti lastnim izbiram, isto kot trditi, da Bog ne obstaja,« mu Viljem odgovori z vprašanjem o koncu možnosti sporočanja učenosti v primeru pozitivnega odgovara. Adson ne razume ničesar, zato vpraša: »Hočete reči, da ne bi bilo več znanja, (...) ali ne bi mogli sporočiti tistega, kar veste, ker vam drugi ne bi dopustili?« V tistem hipu se je velik del sosednje zgradbe s truščem sesul in dvignil v noč oblak isker, skoraj bi ju pohodile ovce, koze in trop služabnikov. »Prevelika zmeda je tukaj,« je dejal Viljem. »Non in commotione, non in commotione Dominus.« (Ne v razburjenju, ne v Gospodovem razburjenju.)

Viljemove zadnje besede govorijo torej o razburjenju, in to ne o kakršnem koli razburjenju, ampak o Božjem razburjenju. Viljem med padanjem isker spregleda in doživi pristno grozo, kakršno začuti še kdo drug, ki ni menih, ko se znajde **na koncu sveta**, v enakem stanju, kot je vladalo pred začetkom stvarjenja, ko svetloba še ni bila ločena od teme, ko stvari še niso bile imenovane, v prvobitnem kaosu. Viljem bi lahko na tem mestu spoznal, da je neuspešno iskal red, ker je imel o njem preveč trdno predstavo, tako da ni mogel videti ničesar drugega kot samo tisti red, ki ga je iskal. Igral je torej na vse ali nič, in ko ni dobil vsega, podvomil v karkoli. Morda je v tem trenutku spoznal, da obstaja drugačen red, da se je vse to **moralo** zgoditi, da je morala zgoreti opatija, da je moral propasti svet, kjer so vsi spletkarili drug proti drugemu, kjer so govorili resnico le s pomočjo razbeljenega železa na koži, da je morala zgoreti knjižnjica, ki je prikrivala znanje, čeprav so zgorele mnoge dragocene knjige

(ali pa prav zato). Opatija je uničena ravno zato, ker Viljem ne uspe odkriti njene najbolj skrite lastnosti, ker mu ne uspe rešiti je njene skrite knjige. »Če razkriješ tisto, kar je v tebi, te bo tisto, kar boš razkril, rešilo. Če tega ne razkriješ, te bo tisto, česar nisi razkril, uničilo.« (Tomaž) Viljem morda spozna, da je moral s slepim gospodarjem, ki je živel v temi in tudi drugim ni privoščil luči, izginiti kraj, kjer je vladal, kot je to navada v grozljivih romanih.

Potovanje je končano, Pot se pričinja.

Poleg sedmeric je v **Razodetju** pomembna tudi igra dvojic. Do dvojic prihaja predvsem zato, ker besedilo ni enotno, ampak je sestavljeno iz dveh podobnih besedil, tako da prihaja pogosto do ponovitve že izrečenih besed, predvsem obširnejši opisi se pogosto ujemajo z že izrečenim. Strokovnjaki ugotavljajo, da je do tega prišlo, ker uredniki, ko so združevali dve besedili z isto vsebino, niso bili dovolj pazljivi, ali pa so hoteli s tem poudariti, da gre za dve besedili. Preseneča, da lahko podobno ponavljanje zasledimo tudi v **Imenu rože**. Morda je hotel avtor opozoriti na prepisovalce, ki so v drugem delu dodajali stavke, ki so jim bili všeč v prvem delu rokopisa: morda je hotel opozoriti na to, da se da s povsem različnimi besedami pisati o isti stvari in z istimi besedami o povsem različnih stvareh; ali pa prihaja do tega zato, ker je v romanu veliko zgodb in pripada ponovitev kakšni povsem drugi zgodbi; ali pa je Eco, ko je pisal knjigo, da lažje kradel iz drugih knjig in starih rokopisov, prekril mizo in tla okoli sebe z odprtimi knjigami. Ko je kakšen citat prepisal, je na to pozabil in ga kasneje uporabil s povsem drugim namenom. Naj je pravilna katera koli teh različic, veliko je izrekov in dejanj, ki se ponavljajo, Adson se celo v sobi za ogledalom znajde dvakrat. Rekli bi lahko, da pripadajo prizori enkrat **razodetju**, drugič pa **veselemu oznanjenju**.

Alkemija kot rešitev fragmenta, identičnega celoti

Blizu je

in težko dostopen Bog.

A kjer je nevarnost,

rase tudi odrešilno.

(Hölderlin: Patmos)

Za lažje razumevanje Viljemovega občutka, ko je podvomil v urejenost univerzuma, je najbolje pogledati teorijo in prakso zanesenjakov, ki so si zelo trudili doseči prvotni kaos, kakršen je bil pred začetkom sveta oziroma kakršen je po apokalipsi, saj jim je daljšal življenje in polnil mošnje.

Sola ali skupnost apostola Janeza je bila v tistih burnih časih, ko so bili ljudje napeti od pričakovanja mesije, ko je bilo polno pre-rokov, verskih skupnosti in sekt, ki so se borile za prevlado nad ostalimi, s tem pa vplivale na vlogo in podobo Cerkve in religioz-nega življenja v Evropi, prav v križišču takratnih vrenj. Za razliko od podobnih skupnosti, katerih nauki so bili spoznani za heretične, je imela Janezova skupnost srečo. Dela, za katera se predpostavlja, da so bila napisana v njej, so bila kljub močnemu vplivu gnostično-hermetične tradicije sprejeta kot kanonična in so kot taka na to tradicijo tudi močno vplivala. Gnostični in hermetični elementi pa kljub temu, da so bili heretični in kot taki preganjani, niso povsem izginili, ampak so se ohranili predvsem v povezavi z alkemijo in poskusi reformiranja Cerkve.

Ko je Jung proučeval sanje, ki se pojavljajo ob individuacijskem procesu, je opazil nenavadno podobnost sanjske simbolike s simboliko in alegoriko, ki obstaja ob uradni cerkveni vse od časov zgodnjega kr-ščanstva, v delih krščanskih mistikov in gnostikov. Podobno simboliko vsebuje tudi **Ime rože** (npr. labirint, vrtnica iz naslova, lestve, knjiga, sedemdnevna razdeljenost zgodbe, samorog, itd.), zaplet romana pa pripelje junaka na eno od stopenj v *Opusu*, v stanje kaosa. Ker ob-stajajo v romanu še nekateri elementi, ki spominjajo na alkemijo, in ker je z njihovo pomočjo lažje razumeti Viljemovo pot v središče labirinta, zaslužijo tisti, ki so hoteli iz železne dobe narediti zlato dobo tako, da bi pozlatili vse okoli sebe, nekaj več pozornosti.

Temeljna razlika med alkemijo in šolami krščanske mistike je ta, da lahko pride pri slednjih do rešitve ali razsvetljenja le s po-močjo Božje milosti, v alkemiji pa individuacijski proces izvaja sam človek kot adept alkemijskega opusa.

»Ta Kamen, ki ni kamen, dragocen predmet brez vrednosti; nešteti oblik, a brez oblike; neznanec, ki ga vsi poznajo«

(Zosimos)

Čas, v katerem se godi **Ime rože**, je čas razcveta zahodne alke-mije. Nekaj prej, v 12. stoletju, je Evropa spoznala premoč arabskih učenjakov. S pomočjo Judov so začeli prevajati arabske knjige, pred-vsem znanstvene. V 13. stoletju doživi alkemija precej pozornosti naj-večjih umov takratnega časa in je široko uporabljana v praksi. Sveti Albert Veliki (Albert Magnus) je napisal knjigo o mineralih in knjige **O alkemiji**, ki velja za njegovo najboljšo delo sploh. (ZIZ 97) Ob istem času je Viljemov vzor Roger Bacon delal v laboratoriju, verjel v trans-mutacijo kovin, ločil v svoji knjigi **Opus Tertium** alkemijo na speku-lativno kemijo, znanje o lastnosti teles, njihovem nastajanju in spre-minjanju, torej na kemijo v današnjem pomenu, in operativno kemijo, delo v laboratoriju. Za operativno kemijo pravi, da človeka »uči izde-

lovati plemenite kovine, barve, (...) bolje in obilneje od narave, da je največja znanost, ker (...) uči **odkriti stvar takšno, kakršna je**; in podaljšati človeško življenje toliko, kolikor mu narava to omogoča.« (ZIZ 98) Tudi največji um tega časa, Tomaž Akvinski, je alkemijo poznal in pisal o njej. V predgovoru za tretjo knjigo Aristotelove **Meteorologije** je razpravljal o Aristotelovem gledanju na nastanek kovin iz suhih in vlažnih par, poleg tega pa je alkemistično razložil nastanek kovin iz živega srebra in žvepla. Akvinčevo pojmovanje je podobno največkrat citiranemu alkemističnemu besedilu, **Smaragdni plošči**, ki se pripisuje Hermesu Trismegistosu, božanstvu grških kolonizatorjev v Egiptu, ustanovitelju alkemije. (Nekatera njemu pripisana dela so podobna evangelijem, predvsem četrtemu, ali pa Platonovem **Timaju**.) Akvincu pripisujejo tudi tekst **Aurora Consurgens**, napisan ob koncu 13. stoletja. Avtor je znal **Sveto pismo** na izust, to naj bi Akvinec na smrtni postelji, v stanju agonije in transa. **Aurora** velja za najpomembnejše alkemijsko besedilo srednjega veka.

Med seznamami knjig v **Imenu rože** je mnogo knjig avtorjev, ki so se ukvarjali z alkemijo. Eco v uvodu opozarja na slog nekaterih stavkov, »ki močno spominjajo na Paracelzusa in Alberta Velikega.« Med seznamami knjig in avtorjev v romanu najdemo dela al Razija, Gerberja, al Iraquija, torej arabskih učenjakov, ki so vplivali na prve sistematične spise o tem predmetu, ki so jih pisali sholastiki, na primer Arnald de Villanova in Raymond Lullius. V skrivnostni knjigi, ki je predmet zločinov v opatiji, so vezani štirje rokopisi, eden od njih je označen z **II syr. libellus alchemicus aegypt**. Gre torej za sirski prevod arabskega originala, ki vsebuje, kot pove Jorge, »blodnje nekega afriškega alkemista, ki je nastanek sveta pripisal božjemu smehu...« (IR 503)

V srednjem veku so se z alkemijo ukvarjali tako poštenjaki kot prevaranti. Pošteni alkemisti so bili največkrat duhovniki, ne toliko zaradi zveze med religijskim življenjem in alkemijo, saj je alkemija veljala za posreden način religioznosti, pač pa zaradi njihove pismenosti, ki je predpogoj za ukvarjanje z veščino. »Prepovedi prakticanja veščine za menihe je bila tako pogosta,« (predvsem zato, da bi menihi vestneje opravljali svoje osnovne dolžnosti) »da smo lahko gotovi, da je bila alkemija v samostanih povsem običajen pojav.« (ZIZ 104)

Alkemija se je 15. stoletju razdelila na kemijo v današnjem pomenu besede, torej na znanstveni del, in na teoretski oziroma filozofski del. Do te delitve je prišlo z razkrojem srednjeveškega mišljenja oziroma s pojavom renesanse na eni in uvedbo vladarskih dovoljenj, s katerimi je bila alkemistična praksa izven institucij prepovedana, na drugi strani. Od Paracelzusa in njegovih učencev naprej je bila alkemija pomembna nosilka idej o reformiranju cerkve, kot taka pozitivno ocenjena v Luthrovih delih, vplivala pa je tudi na znanstvenike, na primer na Newtona, katerega zamolčani *opus* šteje več prepri-

sov alkemističnih besedil z njegovo pisavo in 650.000 besed izvornih Newtonovih besedil o tem predmetu. Vrh novoveške alkemije predstavljajo **Rozenkreutzerji**, pristaši Reda Vrtničnega (Rožinega) Križa, podtalnega gibanja za prenovo Cerkve, družbenega in duhovnega življenja v Evropi.

Vrnimo se k **Imenu rože**. Že kmalu pade v oči, da je Viljemov način branja knjig zelo podoben alkemijskemu. »Knjige niso narejene zato, da jim verjameš, temveč zato, da jih podvržeš preiskavi. Vpričo knjige se ne smeš vprašati, kaj pove, temveč kaj hoče povedati, to je misel, ki so jo imeli stari komentatorji svetih knjig jasno pred očmi.« (IR 341) »Da bi ugotovili, kaj pravi knjiga, moraš prebrati druge, saj knjige dostikrat govorijo o drugih knjigah.« (IR 309) Alkemisti so, podobno pa tudi Viljem, brali brez posluha za literarno kakovost del, poudarjali spoznavno funkcijo in brali knjige kot priročnike in navodila, primerno šifrirana zato, da jih ne bi bilo mogoče uporabiti s slabimi nameni. Poleg tega so se zavedali nevarnosti, ki spremlja individualizirani del procesa, ta pa je manjša za tiste s tolikšnim znanjem, da lahko razbirajo zapleten način, na katerega so napisani alkemistični spisi. »Mnoge ugonobi pri našem delu,« ugotavlja anonimni filozof v **Rosariumu** in dodaja, da je nevednost največji sovražnik večšine.

Poleg perverzne ljubezni do resnice pozna Viljem tudi alkemiistično sladkost skrivanja te resnice pred neposvečenimi: »Včasih je dobro, da so kakšne stvari še vedno zakrite v okultnih razpravah. Skrivnosti narave ne gre razbognati kar v en dan,« saj s tem »prelomiš nebeški pečat in potem lahko iz tega nastane dosti zla. Ko gre za skrivnosti, iz katerih se more roditi tako dobro kot zlo, ima učenjak pravico in dolžnost, da uporabi skrivnostno govorico, ki jo razumejo samo njemu enaki.« Ne samo, da sta besednjak in način govorjenja podobna alkemističnemu, Viljem na vedo prav gotovo misli, ko govori o dveh vrstah magije, »o eni, katere namen je uničiti človeka s sredstvi, o katerih ni dovoljeno govoriti in je hudičevo delo, in o drugi, katere namen je spreminjati naravo in podaljševati človeško življenje samo. Ker pa se da tudi skrivnosti dobre magije uporabiti v zle namene, mora modrec napisati knjigo tako, da se zdi magična, četudi to v resnici ni, temveč je knjiga dobre znanosti, samo zato, da bi jo obvaroval zlonamerne radovednosti.« (IR 102)

Ni slučaj, da je alkemija omenjena predvsem v Viljemovih pogovorih z zeliščarjem in kovači, torej s predstavniki poklicev, ki že od predavnih časov zahtevajo iniciacijo. Adson omenja, da se mu je zdel zeliščarjev laboratorij, zaradi prekapnikov in drugih priprav, podoben alkemistični delavnici.

Snov in predmet, ki mu velja v alkemiji največ pozornosti, je *lapis philosophorum*. Kamen modrecev, snov, si spreminja neplemnite kovine v zlato, podaljšuje življenje in zagotavlja nesmrtnost. O

čem takem v **Imenu rože** ne spregovori nihče. Pač pa se Viljem in zeliščar pogovarjata o nekem drugem kamnu, ki omogoča orientacijo v labirintu prav tako kot Kamen v duhovnem labirintu, o lapisu e matitsu, o magnetu. Podobno kot so alkemisti s pomočjo Kamna dosegali sebstvo (Selbst, self), mistično iskušnjo, imitatio Christi, poskuša s pomočjo magneta Viljem prodreti v sobo za ogledalom, za videz stvari. Zaradi nepraktičnosti blodenja po blodnjaku z vrčem vode in pa zaradi poudarjene vere v moč porajajoče se znanosti, razreši labirint s pomočjo matematike, vendar prizna tudi možnost rešitve s kamnom, ki ga opiše z besedami »hic lapis gerit in se similitudinem coeli«, torej kot tistega, ki nosi podobnost z nebom, podobno kot pravi Zacharias za Kamen, »da ne bo v zmoti tisti, ki ga bo imenoval nebeškega, saj je to njegovo pravo ime«.

Očiščenje in pomlajanje, kot so ga prakticirali alkemisti, je podobno vsem iniciacijam, od najbolj preprostih šamanskih tehnik ekstaze do najbolj zapletenih mističnih tehnik. Ker je vsem tem tehnikam skupno to, da osvobajajo nezavedno, ni čudno, da je Jung spoznal alkemistično simboliko kot tisto, s katero se izraža nezavedno sanjalcev, vzgojenih v judovsko-krščanskem duhu. Alkemistična simbolika je simbolika individuacijskega procesa, ki so ga alkemisti, kljub temu, da so se zavedali pomena Opusa za duhovnost, projicirali v materijo. Vrnitev v prvobitno stanje brez dualizma so projicirali v materijo, hoteli so, da ta razpade, pri tem pa naj bi se osvobodila tista snov, ki spaja različne snovi v spojino, tisti princip, po katerem je nastalo to, kar je. Na individualnem nivoju to pomeni vrnitev v stanje, v katerem je adept del celote, v stanje pred nastankom ega oziroma identifikacije z njem. To pomeni razpad tistega, s čimer se adept identificira, in poplavo ali izbruh nezavednega, kar je v alkemističnih spisih predstavljeno ali kot poroka nasprotij oziroma združitvev dveh nespojljivih principov, ki imajo v različnih alkemijskih tradicijah različna imena, ali pa kot preskok iz ene sfere v drugo, torej kot spust v podzemlje ali kot dvig v nebo.

»Ali naj ti povem, kako postaneš kralj (. .)? Samo padl skozi luknjo v greznico, pa prideš ven, dišeč kot roža.«

(Vonnegut, jr.: Sirene s Titana)

Podobno simboliko vsebuje tudi Adsonova pot v podzemlje, pot, ki so jo opravili vsi pravi junaki, od Gilgameša do Odiseja, od Orfeja do Danteja, od Indiane Jonesa, ki tam najde skrinjo zaveze, do Gunijev (The Goonies). Adson prodre v sobo za ogledalom že med vizijo, vredno Janezove na Patmosu, ko med molitvijo doživi dogodke, ki se mu sicer dogodijo v sedmih dneh. Ta zgodba, fragment, identičen

celoti, a bolj pregleden, saj se ga da lažje zajeti z enim pogledom, je za zvezo med alkemistično tradicijo in romanom zelo pomembna.

Adson za dušo umrlega bibliotekarja trdno zaspi. »Pravzaprav ni bil spanec, ampak nemirna otopelost, ležal sem zvit v dve gubi kot bitje, ki je še **zaprt v materinem telesu**. In s tako zamegljeno dušo sem se znašel v deželi, ki je ni na tem svetu, imel sem videnje ali sanje, kar je že bilo.

Po stopnicah sem stopal v kripto zakladov (. . .), ki je bila kuhinja v Zgradbi, . . . opremljena tudi z mehovi in kladivi, kot da se tam zbirajo Miklavževi kovači.« (O povezavi alkemije s kovači in metalurgijo glej KA) »Nisem mogel doumeti, ali sem v peklju ali v paradizu, . . .« (Adsonova pot v podzemlje vodi mimo kovačev, nato pa ugleda gručo svetih oseb.) » . . . in sredi med njimi je bil eden, ki je sedel na prestolu, in ta je bil **naš Gospod, a je bil obenem Adam**.« (Potem se dogodijo svetopisemskim osebam, ki nastopajo v videnju, vse mogoče smešne stvari, povezane s hrano, **Kiprijanova večerja**, *Coena Cypriani*, potem pa razkosajo dekletke, ki je Adsona okužila z ljubeznijo, in njeno telo se porazdeli po celi kripti.) » . . . kot bi se eno samo **veletelo** v tisočletjih razgradilo na dele (. . .) in kot da se je forma samega človeškega telesa, krone stvarstva, razdrobila v množstvu naključnih in ločenih form in tako postala podoba svojega nasprotja, nič več idealna, temveč zemeljska forma, prah in zaudarjajoči delci (. . .) Kot da je klanje deklice (. . .) postalo vesoljni pokol in sem zdaj videl končni izid tega pokola, telesa spremenjena v eno samo mrtvo telo. (. . .) In Ubertin (. . .) mi je zašepetal: »Vidiš, ista stvar, tisto, kar je prej triumfiralo v svoji norosti in uživalo v svoji igri, je zdaj tu, otrplo v večnosti, izročeno večni zmrzali, **rešeno pokvarjenosti skozi triumf pokvarjenosti**, zakaj nič ne more spremeniti v prah tistega, kar je že prah in mineralna snov, (. . .)« Tedaj je vstopil Salvatore, žareč kot hudič, in zakričal: »Bedak! Ne vidiš, da je to pošast liotard iz Jobove knjige?« In tedaj se je kripta razsvetlila in spet je bila kuhinja, toda bolj kot kuhinja je bila **notranjost velikega trebuha**, sluzasta in zdrizasta, in na sredi je stala zverina, črna kot krogar.« (Sledi prizor, še bolj okruten kot tisti, v katerem Polifem golta Vdisejeve prijatelje.) »Vendar, čudoviti misterij, prizor mi ni več zbujal strahu, in presenetil sem se, da z naklonjenostjo gledam tistega **»dobrega hudiča**«, ki v resnici ni bil nihče drug kakor Salvatore, zakaj zdaj sem o njegovem človeškem umrljivem telesu, njegovih mukah in izpirjenosti, vedel vse, in se nisem več bal. In zares sem v svetlobi plamenov, ki se mi je zdela ljubezniva in gostoljubna.« (Adson je v videnju pametnejši kot buden, goreča opatija ga navda z grozo, plameni v videnju pa se mu zdijo prijetni.) »zagledal vse goste (. . .) in jih slišal, kako pojoč zatrjujejo, da se vse začenja znova, in med njimi deklico, ki mi je, Bog mi odpusti, pokazala svojo vulvo, kamor sem stopil in se znašel v čudoviti votlini, ki je bila kakor dolina krasot iz zlate dobe. (. . .) In potem so odšli vsi v gozd iskat tartufe. Že sem ho-

tel za njimi, ko sem v kotu zagledal Viljema, ki je bil ravnokar prišel iz labirinta, v roki je držal magnet . . . »Ne zapustite me, mojster!« sem zavpil. »Tudi jaz hočem videti, kaj je v finis Africae!«

»Si že videl!« mi je odgovoril Viljem že iz daljave. In sem se prebudil, medtem ko so v cerkvi še zvenele zadnje besede pogrebnege speva . . . Znak, da je moje videnje, bliskovito kot vsa videnja, trajalo manj kot *Dies irae*.« (IR 460—469)

**»Preišči notranjost Zemlje; z očiščenjem
boš našel skriti Kamen«**

(Khunrath)

Adsonova pozornost se trikrat usmeri od učitelja na dogodke, ki z Viljemom, preiskavo in politiko niso v nikakršni zvezi. Njegova prva samostojna zgodba je tista, ko med kontempiranjem portala s **Poslednjo sodbo** sliši glas, ki mu ukaže pisati kot Janezu **Razodetje**, v drugi se združi s svojo senco, »ki se mu pokaže kot občutek smrti in izničenja«, (IR 268) »a bi brez obotavljanja imenoval blaženega tistega, ki bi mu bilo dano izkusiti kaj podobnega, četudi poredkoma, v tem življenju, in četudi bežno, za en sam hip«; Adson z besedami krščanskih mistikov opisuje svojo erotično avanturo, ki pa jo zaradi bližine smrti in izničenja lahko prevajamo nazaj v krščansko mistiko. Njegov tretji samostojen doživljaj je pot v kripto zakladov, v podzemlje.

Njegovo videnje je iniciacijsko. V njem prodre v središče labirinta, če lahko malo zgodbo prevedemo v veliko, vsaj Viljem ga v to prepričuje. Ker pa ostane kljub rešitvi labirinta neveden, se ne zaveda, da labirint »včasih pomeni magično varovanje središča, bogastvo pomena. Vstop vanj je iniciacijski obred. Ta simbolika je model za življenje, ki prek številnih izkušenj hiti k svojemu središču, k samemu sebi.«⁶ Ker pa se to ne dogodi v budnem stanju, zanj nima večjega pomena. »Če do razodetja realnosti in srečanja s tem, kar nas rešuje in nam podeljuje smisel, pride v sanjah, se ju ne zavedamo.« (isto)

Za alkemistično iniciacijo je značilno, da mistično dramo božanstva ali dramo adepta — njegovo trpljenje, smrt in vstajenje — projicira v materijo z namenom njene transmutacije. Prvi namen je doseči fazo **črnine** (*nigredo*, *putrefactio*, *mortificatio*), zvajanje snovi na *prima materia*, v stanje, ki ustreza duhovni smrti adepta na individuacijski ravni in stanje razpada materije na kemijski. Elijade opozarja, da imajo vsi iniciacijski obredi pravzaprav isti namen: povzročiti duhovno smrt, po kateri se začne *regressus ad uterum*, povratek v embrionalno stanje in ponovno rojstvo na nekem višjem duhovnem nivoju, imenovanem največkrat imortalizacija ali divinizacija: »Povratek v maternico, ki so ga tako hvalili taoistični pisci kot tudi zahodni alkemisti, je pravzaprav nadaljevanje in razvi-

janje prastarega koncepta, potrjenega že na nivoju prastarih kultur. Gre za ozdravljenje s pomočjo simbolične vrnitve na začetek sveta, torej s pomočjo ponovne realizacije kozmologije. Mnoge prastare terapije vsebujejo obredno ponavljanje stvarjenja sveta, to pa daje bolniku možnost ponovnega rojstva in začetek življenja z novo celotno zalogo življenjske moči. Alkemisti so sprejeli in dopolnili to tradicionalno metodo: namesto da bi jo uporabljali za zdravljenje različnih bolezni, so jo uporabljali predvsem za to, da bi osvobodili človeka od časa, pod vplivom katerega se človek stalno kvari, to pa pomeni, da ga ozdravljajo starosti in smrti.« (KA 132)

Fazi črnine sledi faza **beline**, *albedo*, vstajenje, stanje, v katerem se dogodi ponovno rojstvo, pri katerem se duša, ki se je osvobodila telesa v trenutku simbolne smrti, spet združi s telesom.

Zadnja faza *Opusa* je **rdečina**, *rubedo*. največkrat opisana kot združitev nasprotij, moškega in ženskega principa, ali kot sončni, vzhod, spoznanje Boga, *imitatio Christi*. Na koncu naj bi adept posedoval *lapis philosophorum*, Kamen modrecev, ki omogoča transmutacijo kovin, »spoznanje narave kot Božjega dela in videnje Boga v Naravi«, (KA 184) »omogoča občutek vstajenja še v času življenja in slutnjo blaženosti Nebeškega Kraljestva«, poleg tega pa zmanjšano sposobnost za razlikovanje lastnosti, ali pa njeno popolno odsotnost, saj je Kamen pogosto opisan kot »pomiritelj sovražnikov, sprava nasprotij.«

Adsonu se v videnju dogodijo iste stvari. Zvijte se v dve gubi, kot bitje, ki je še zaprto v materinem trebuhu, odsanja sanje in se v takem embrionalnem stanju tudi prebudi. V embrionalni pozi se sicer zbudi, vendar je preroben le v sanjah, saj tam kuhinja v trenutku razsvetlitve (kuhinje, ne njegove) postane notranjost velikega trebuha. Adson je torej še **nerrojen, ali pa požrt**, tako kot Jona, ki je bil najprej pogoltnjen, potem pa nepoškodovan rešen iz trebuha velike ribe. Njegova rešitev je »povratek iz mračnega sveta nezavednega, je vstajenje in ponovno rojstvo.« (PA 349) Spust v kripto zakladov oziroma pogoltnjenost v trebuhu pošasti pa Adsonu odvzame možnost razsojanja oziroma razločevanje nasprotij. »Nisem mogel doumeti, ali sem v peklu ali v paradizu« in »presenetil sem se, da z naklonjenostjo gledam tistega ‚dobrega hudiča‘« sta kaj nenavadna stavka za benediktinskega novica, in dosejata Valentina, ki pravi, da mora »zlo postati isto kot dobro«, torej se postavlja onstran dobrega in zla.

Ravno razločevanje **dobrega in zla** pa je tisto, zaradi česar človek ne sme več živeti v raj. Drevo spoznanja ni drevo katerega koli spoznanja, ampak spoznanja dobrega in hudega. »In zapove Gospod Bog človeku ‚rekoč:‘ Od vsega drevja s tega vrta prosto jej, a od drevesa spoznanja dobrega in hudega, od tega ne jej, zakaj tisti dan, ko boš jedel od njega, gotovo zapadeš smrti!« (1 Moj 2.16) »Kača pa reče ženi: ‚Nikakor ne umrjeta! Bog namreč ve, da tisti dan, ko bosta jedla od

njega, se vama odpro oči, in bosta kakor Bog ter bosta spoznala dobro in hudo.« Stara zaveza postavlja razlikovanje dobrega in zla kot prvotno razlikovanje, kot tisto, iz katerega se razvijejo vsa ostala, na primer med življenjem in tistim, kar to ni, kar povzroča občutenje časa in »zapadenje smrti«.

Z razsojanjem o dobrem in hudem je človek postal »kakor Bog«, kakor starozavezni Bog, subjekt, pobožanjen človek, torej tisti, ki si stvari pod-stavlja, pod-vrže. Ker je postal »kakor eden izmed nas«, je bil izgnan iz raja, »da ne iztegne roke svoje ter ne vzame tudi od drevesa življenja«, s tem, ko je hotel postati podoben bogovom, je dokončno postal veliko šibkejši od njih, obsojen, da svojo šibkost skriva pod oklepom moči. Moči, ki je prava moč, se ni treba kazati; kar se kaže kot moč, je vedno prikrita šibkost, prikrita nesposobnost, da bi bil človek »kakor Bog«, da bi gospodaril stvarjem okoli sebe in si jih podrejal, ne da bi se nenehno zavedal jalovosti tega početja. Še bolj jalovo in šibko pa bi bilo početje tistega, ki bi si stvari okoli sebe uspel podrediti, ki bi kakor starozavezni Bog dejansko gospodaril.

Stara zaveza o možnosti vrnitve v raj ne govori, pa tudi tega ne, da bi se dalo živeti na zemlji kakor v raj. Če bi ta možnost obstajala, bi moral človek nehati razločevati med dobrim in zlim. Ukinitev tega razločevanja, ki je predstavljeno kot prvotno, zmešča razliko med bivanjem in tistim, kar to ni, iz katere nastaja pojmovanje časa in občutek »zapadenja smrti«.

»Čas je, da postanem za kratek čas mrtev — in potem spet oživim«

(Vonnegut, jr.: Klavnica pet)

V Adsonovem videnju je izenačitev Kristusa z Adamom, ki pa ni lastna le alkemija, ampak jo poznajo tudi nekateri tokovi krščanske misli; stavek, da je bil tisti, »ki je sedel na prestolu, naš Gospod, a je bil obenem Adam«, bi prav lahko zapisali grški očetje. Ti so prvi definirali izkušnjo poenotenja z Bogom kot vrnitev v Adamovo stanje, torej v stanje izvorne čistosti pred padcem. Alkemistom, predvsem duhovnikom in dobrim poznavalcem **Biblije**, je Kristus omogočal takšno očiščenje, predvsem na podlagi 1 Kor 15,20: »Kakor je namreč po človeku smrt, je po človeku tudi vstajenje od mrtvih. Kakor v Adamu vsi umirajo, tako bodo v Kristusu vsi oživiljeni.« Alkemistom je to zagotavljalo, da bo materija po stanju trohnenja vstala, osmislilo jim je dolgo cmarjenje različnih snovi, poleg tega pa jim je olajšalo preživetje razpada tistega, s čimer so se identificirali, torej duhovne smrti oziroma šoka ob njenem nastopu. V Akvincu pripisanemu tekstu **Aurora Consurgens** piše: »Kakor v Adamu vsi umirajo, tako bodo v Kristusu vsi oživiljeni. En človek je resda prinesel smrt, ampak z Njim (Kristusom) je prišlo tudi vstajenje od mrtvih. Kajti prvi Adam in

njegovi sinovi so bili sestavljeni iz minljivih sestavih, zato je morala zmes nujno razpasti, medtem ko je drugi Adam, ki se imenuje filozofski človek, nastal iz obstojnih in čvrstih sestavin in zato prišel v večnost.« Ta drugi Adam je enak Adamu pred padcem, prvi Adam in njegovi sinovi pa so tisti po njem.

Adam pa v alkemiji nastopi še v eni vlogi, namreč kot veletelo, »kot eno, ki nikoli ne umira, ker živi dalje, neprestano povečujoč se s telesi, ki se preobrazijo ob vstajenju oziroma ob sodnem dnevu.« (PA 406) To isto veletelo se pojavlja tudi v Adsonovem videnju.⁷ To veletelo je prav tako kot Kristus simbol sebstva (Selbst), predvsem pri religijah, ki niso teocentrične, v vzhodni alkemiji in delu zahodne. Eliade, ki je večji strokovnjak za tehnike ekstaze in religije, ki niso teocentrične, vidi v participaciji na trajnem, neskončno velikem in večnem veletelesu ključ za vso alkemijo. »Alkemisti poskušajo svoje telo spremeniti v telo, ki je nesmrtno in nepokvarljivo, pri tem pa osvobajajo duha. Ko duh doseže svojo avtonomijo, osvobaja tudi del Substance, kar omogoča materiji, ki sestavlja njihova telesa in določa njihovo fiziologijo in psihomentalno aktivnost, da se vrne v stanje absolutnega miru in negibnosti: s pomočjo adeptov se **pospeši ritem počasnih transformacij**, s katerimi upravlja Narava.« (AK 143) Podobno dovršijo delo narave s tem, da spremenijo kovine v zlato, ki je končna oblika vsake materije.

V zahodni alkemiji je predstavo veletelesa zastopal predvsem Paracelsus, ki ga je imenoval *Anthropos*, in njegovi učenci. Takšno gnostično razumevanje veletelesa kot simbola sebstva, ki je hkrati nekaj živega, znotraj katerega se dogaja vse živo, pa se je ohranilo vse do Bretona: »Mislim, da je potrebno poudariti, da s tem ne odstopam od Novalisovega pričevanja: »V resnici živimo v živali, (...) katere sestav določa naš in obratno.« Veletelo se javlja kot »telo, ki sega od ene strani neba do druge«, doseči ga je začetek in končni cilj vsakega bivanja. To telo pa ne izpolnjuje le celega univerzuma, ampak tudi notranjost vsakega posameznika in ta ga mora prebuditi iz spanja. (Mojster Eckhart: »Tisto ni le zunaj, ampak je notri, povsem notri.«) Podobno telo nastopa še v eni sodobni zastrupljeni knjigi, v **Hazarskem besednjaku**, tam kot Adam Kadmon, ogromno telo Adamovega brata, ki ga z zasledovanjem sanj sestavljajo lovci na sanje, prapsihoanalitiki, edini nosilci religioznega med Hazari.

Alkemija ima torej različne cilje, ki se ločijo po svoji radikalnosti, od čiščenja in pomlajenja, mahčanja ratia, dehierarhizacije vrednot, do očiščenja strahu in groze pred smrtjo z njenim simbolnim doživetjem, mistične izkušnje ter nesmrtnosti. Da pa se to lahko zgodi, mora svet začasno postati svoje nasprotje, postati mora narobe svet, ki se ga z v vse dvomečim razumom ne da obvladati, ker je preveč zapleten in preveč preprost hkrati. Tak svet je »kot **karneval**, v katerem gre navidez vse narobe, kot **komedija**« (o tem in o katarzi več v drugem delu)

»v kateri je svet postavljen na glavo, kjer ne veš več, kaj je zgoraj in kaj spodaj, kje je smrt in kje življenje, **kjer podvomiš v vse, česar so te v življenju učili.**« (IR 472) V svetu se mora zgoditi to, kar se zgodi v Adsonovem videnju.

»**Billy Pilgrim se je iztaknil iz časa**«

(Vonnegut: Klavnica pet)

Sodobna znanost je ugotovila, da je transmutacija kovin v zlato mogoča. Kljub množici alkemistov pa se je posrečilo izdelati snov, s pomočjo katere se da spreminjati svinec ali železo v zlato, le redkim. Obstajajo pričevanja največjih dvomljivcev in nasprotnikov alkemije, ki so prisostvovali transmutaciji, ki so jo izvajali Seton Kozmopolit, Sandivogious Poljski, van Helmonth in še nekateri. Vendar je bilo pravega zlata malo, še ti redki, ki so ga proizvajali, če so ga res, so pomrli. Govorjenje o nesmrtnosti je bilo torej bolj želja kot pa odraz pravega stanja.

Kljub temu so njihovi spisi polni optimizma, tudi kadar je treba doseči zmago proti času, ki velja za nepremagljivega. Alkemisti so se trudili, da bi nadomestili čas, da bi tisto, za kar bi narava potrebovala tisočletja, ko bi spreminjala neobstoje kovine v končno formo, zlato, **pospešili**, saj »vsaka kovina pomeni zlato, vsako žito pšenico, vsako bitje človeka«. (Eckhart misli tu verjetno na nadčloveka, čezčloveka.) S tem prevzamejo nase delo, ki ga je opravljal čas, **stopijo na mesto časa**. Tako se postavljajo na začetek moderne znanosti, v tista gibanja in tokove modernosti, ki vidijo eshatološki pomen dela in znanosti. Vendar pa so alkemisti na začetku te verige, delo je pri njih še vedno obred, narava še ni desakralizirana. Kljub temu, da so stopili na mesto časa, pa so se uspeli izogniti njegovemu vplivu, ko so z doživetjem smrti in vstajenjem smrt, s tem pa tudi časovnost, premagali.

Problem alkemije je isti kot problem **Apokalipse**, ki je odkritje o paradoksalni naravi časa. **Apokalipsa** je, tako kot vsaka eshatologija, spor med časom in večnostjo, zato se jo da brati v dveh smereh, torej kot napoved prihodnosti, prihodnjega časa, in kot napoved konca časa, kot izstop iz časovnosti in vstop v večnost. **Apokalipsa** nas prepričuje, da bo v prihodnosti prišlo do tega, da ne bo nobene prihodnosti več, ampak le večnost. Kot piše že Berdjajev,⁸ se ta konec časa ne more dogoditi v času, ampak kvečjemu na nekem **drugem nivoju**, lahko se dogodi kvečjemu kot **konec perspektive bodočnosti**, kot konec objektivacije sveta. Gledano s tega stališča se krščanska eshatologija znajde v nerešljivih težavah, kot prvo zaradi dvojne narave konca in vstajenja posameznika in celega sveta, predvsem pa zato, ker večnost ne more priti v prihodnosti.

Alkemisti so umirali kljub temu, da so bili prepričani v svojo zmagov nad časom (predvsem zato, ker obstaja še ena možnost nesmrtnost); intenzivnost doživljanja menja njegov značaj) to intenzivnost doživljanja so dosegli s skrivnostno povezavo s Kristusom, ki je identičen Kamnu. Z njegovim odkritjem se je odkrila narava makrokozmosa prav tako, kot je bila s pojavom Kristusa dana duhovna polnost človeka. Alkemisti so doživljali čas podobno kot Mojster Eckhart, ki opisuje svojo nesmrtnost kot bivanje v času, v katerem ni preteklega in prihodnjega, ampak je samo **večni zdaj**, samo trenutek kot nosilec večnosti. Takšno razumevanje pa omogoča gledanje, ki se zdi nasprotno od tega, pojavi se tudi v Adsonovem videnju, kjer pravi, da »nič ne more spremeniti v prah tistega, kar je že prah in mineralna snov«. Da stvari vseeno lahko so, se morajo večno rojevati. Eckhart: »Zato sem jaz ne-rojeni; po načelu mojega večnega rojevanja, jaz ne morem več umreti. V mojem večnem rojevanju so se dogodile vse stvari; tu sem bil vzrok sam sebi in vsem stvarjem.« Nehal se je rojevati leta 1327, morda se kje večno vrača.

Tudi Elijade vidi v razumevanju časa ključ za alkemijo; ta mu predstavlja zametke in začetke tiste modernosti, ki izbruhne v svoji najmočnejši ofenzivi v 19. stoletju, ko znanost in industrija definitivno stopita na mesto časa, ko človeštvo, pijano od iluzij, ki mu jih obetajo njegova lastna odkritja, desakralizira naravo in »osvobodi« delo tistega odvečnega in neekonomičnega pri tovarniškem načinu proizvodnje, tj. obreda, liturgijskega značaja dela.

Vendar pa se zdi, da Eliade spregleda, da alkemija ni začetnik ali del znanosti, ampak je kvečjemu tisti **temelj**, iz katerega kasneje nastane nespravljiva razlika med znanostjo oziroma kemijo na eni ter filozofijo in duhovnimi gibanji na drugi strani. Ni torej krivda alkemije, da se je ohranil le njen znanstveni, kemijski del, da so novoveškimi, na r a t i u utemeljenim družbam, njeni dosežki, ki se jih je dalo praktično uporabiti, pomenili več kot skrivnostno pisanje mračnih zajebantov o zlatu, ki je le obet. Zanimivo in značilno je, da je bil Newton alkemistični *opus* najprej prezrt, kasneje pa zamolčan, da so bili prezrti tisti skupni temelji, iz katerih je kasneje nastala razlika med različno usmerjenimi deli alkemije. Očitati alkemistom krivdo za razvoj moderne znanosti pomeni prezreti njihovo usodo in usodo njihove večine, prezreti to, da so bili kvečjemu prepočasni, ker so vztrajali na delu kot na nečem obrednem.

Alkemija s svojim poudarjenim iracionalizmom je morala kloniti in se je obdržala le kot metafora za početje iskalcev resnice, za pesnjenje. Drugače pa je bilo z usodo alkemistov kot posameznikov. S tem, ko so hoteli pospešiti delovanje narave, so stopili na mesto časa. Čas pa so ne le pospeševali, ampak so ga tudi ukinjali kot nasprotnika, ko so prišli do **konca, ki je nov začetek**. Kot vsi pravi avantgardisti, tu uporabljam besedo transhistorično, so poudarjali eshatološkost, teleo-

loškost, linearnost časa, pri tem pa ugotovili, da ima tako pojmovanje v njihovem primeru »napako«. Njihov namen je bil doseči v prihodnosti nekaj, kar je že bilo in česar navidez ni več, v resnici pa je vseskozi prisotno; stanje brez nasprotij. To stanje iz preteklosti so projicirali v prihodnost, za katero pa so, vsaj uspešni med njimi, ugotovili, da je to sedanjost, da je ta tista lepša prihodnost. Podobno kot Tomaž, ki je zapisal, da je »tisto, kar željno pričakujete, že prišlo, le da tega ne prepoznate«, so tudi alkemisti govorili o razširjenosti Kamna in o težavnosti njegovega prepoznavanja. Prej citirani Zosimosov stavek je značilen in predstavlja enega najbolj obrabljenih klišejev v alkemističnih tekstih, od tega, da se s Kamnom igrajo otroci in ga brcajo pešci po cestah, do Ripleya, ki piše, da se »nahaja povsod, v vas, v meni, v vsakem predmetu, v času in prostoru. Prikazuje se v neugledni obliki.« (PA 144) Alkemisti so spoznali, da so ozka vrata, skozi katera je težko priti, pravzaprav vrata brez vrat.

Veliko uspešnejši pa je bil znanstveni del alkemije. Ta njegova učinkovitost se je pokazala še posebej zadnja desetletja, ko so se pojavile velike »gobe«, kakršnih prej ni bilo. Tudi moderna znanost počasi ugotavlja, da obstaja razlika med simbolnim in pravim povratkom na začetek, ki je enak koncu. Skrajni domet modernosti je res nekaj, kar je že bilo. Divjanje naprej pa ima še eno posledico, ki ni tako katastrofična. Civilizacija, ali pa posameznik, ki se postavi na mesto časa in ki misli, da je pravi gospodar v naravi, duhovno umre, umre kot duhovno bitje.

Druga možnost je izstop iz utopičnosti, ki je poudarjeno linearno pojmovanje časa, in je hkrati odpoved projekciji želja in ciljev v prihodnost. Izstop iz linearne časovnosti je hkrati izstop iz modernosti, ki pozna le napredujoče in zaviralne načine vedenja v času, torej le »stare in moderne« z njihovimi nenehnimi medsebojnimi obračuni. Alkemisti so imeli tri možnosti za razumevanje časa. Neuspešni so ostali avantgardisti. Najbolj uspešni, tisti, katerim je transmutacija menda uspela, so si zlato dobo želeli in jo dobili. Navadno so jih, po nekajletnem javnem delovanju in proizvodnji zlata pred nejeverno publiko, ugrabili in mučili do smrti, če niso izdali formule, in navadno je niso. Ti so ugotovili, da zlata doba ni nujno boljša od ostalih. Tretji, tisti, ki jim je uspel individuacijski del procesa, zlata pa niso izdelali, so spoznali, da je naprej v prihodnost nazaj v pretreklosti, v stanje, ki je že bilo, ki je hkrati po-zgodovina, torej naprej v preteklost in nazaj v prihodnost, *back to the future*. Edino, kar ostane, ko se preteklost in prihodnost tako pomešata, je sedanjost, tisti zelo zelo kratek čas med preteklostjo in prihodnostjo, v katerem se da z malo sreče preživeti celo življenje. Da bi alkemisti spoznali, **da je večnost prav ta trenutek**, so morali misliti najprej na to, da je sedanjost slaba, da edino preteklost in prihodnost nekaj veljata, da je zlata doba lepši pojutrišnjem. Kdor išče, bo našel, kdor trka, se mu bo odprlo.

Ujetje trenutka med preteklim in prihodnjim pa pomeni hkrati iztaknjenje iz časa, kot se dogodi nekaterim Vonnegutovim junakom, ali pa junaku Clarkove prve **Odiseje**, ki se dotakne nevarnega, onostranskega monolita, in vzkligne: »My God, it is full of stars!« in se potem pred zgroženimi prisotnimi pojavlja v vseh mogočih starostih, od otroka do starca. Ker pa Clarke in Vonnegut nista resna avtorja, o tem (in o katarzi) več v drugem delu.

OKRAJŠAVE IN PRIPOMBE:

- IR Umbero Eco: Ime rože, Ljubljana 1985
- KA Mircea Eliade: Kovači i alkemičari, Zagreb 1982
- PA Carl G. Jung: Psihologija i alkemija, Zagreb 1984
- ZIZ Zmija i zmaj, Uvod u istoriju alhemije, Beograd 1985
- UNZ Uvod v sveto pismo nove zaveze, Ljubljana 1984
- SPNZ Sveto pismo nove zaveze, Ljubljana 1984
- POST Umberto Eco: Postile k Imenu rože, Problemi 1, 1986
- 1. Stefano Rosso: A Correspondence with Umberto Eco, Boundary 2/1983
- 2. C. Tatham: Mythotheory in Postmodern Fiction, v Performance in Postmodern Culture, Winsconsin 1977, str. 154
- 3. Dimitrij Rupel: Retro — kritika, Nova revija 52/53, str. 1276
- 4. Walter Benjamin: The Origin of German Tragic Drama, London 1977, str. 184
- 5. isto, str. 178
- 6. Mircea Eliade: Demistificirati demistifikacijo, Nova revija 50/51, str. 915
Glej obširneje in bolje Uršič: Dies irae, dies illa, Problemi 2—3/1984
- 8. Nikolaj Berdjajev: Ja i svijet objekata, Zagreb 1984

* Opomba: Junak prvega novoveškega romana, **Don Kihot**, ki je živel v preteklosti, ki jo je projiciral v prihodnost, se je šele na smrtni postelji, po šesturnem spanju, zbudil v sedanjosti, kot Alonso Kihano. (In to se mu zgodi vselej, ko kdo uspe prebrati do konca roman, v katerem nastopa.) Kihano se zahvali Bogu, da lahko umre kot on sam, v sedanjosti, ne pa kot do grla v preteklosti za prihodnost živeči Don Kihot.

Wolfgang Iser

Podvojitvena struktura literarno fiktivnega

Svojo tezo o umetnosti kot antifikciji razume Odo Marquard* kot obliko tvegane miselne stranpoti, ko pravi, da »fiktivno sploh ni atribut umetnosti, temveč atribut (moderne) resničnosti«; in mnenja je, da mora to povedati kljub temu, da zveni »vse preveč fantastično, vse preveč fiktivno«. (s. 54) Vendar nisem prepričan, da takšna teza v resnici zahteva tisti pogum tveganja; kajti njena paradoksalnost živi še vedno iz tiste opozicije med fikcijo in resničnostjo, ki je veljavna v novem veku in se je izkazala kot stabilna vse do Nietzscheja. Če je bila umetnost kot fikcija nasprotje resničnosti, potem mora zdaj postati antifikcija, če je resničnost sama postala fikcija. Predlagana modifikacija obstaja torej le v zamenjavi predikatov, ki jih je mogoče tako lahko zamenjati zato, ker ostaja opozicijska struktura nedotaknjena. S tem pa se utemeljuje teza Oda Marquarda na neki osnovni značilnosti zgodnjenovoveške racionalnosti. Zamenjava predikatov ne odstrani problemov, ki pripadejo v horizontu take določenosti razmerju med fikcijo in resničnostjo. To se pokaže celo tam, kjer je fikcija razbremenjena suma prevare in je torej pozitivirana, kot npr. v empirističnem pozitivizmu Jeremyja Benthama. Tudi tu nove predikatizacije na osnovni zoperstavitvi ničesar ne spremene. Odnos med fikcijo in resničnostjo lahko zaznamuje še tako različno vrednotenje, vendar se nič ne tiče njune zoperstavljenosti; in v tem se kaže bistvena značilnost zgodnjenovoveške racionalnosti: njen logocentrizem. Ta miselna figura karakterizira tudi še določitev umetnosti kot antifikcije.

Vendar pa lahko od pozitiviranja fikcije pri Kantu in Benthamu naprej opazimo, da je koristnost, ki ji jo pripisujejo, izpeljiva iz funkcij, ki jih izpolnjuje. Enako velja za definicijo, ki jo predlaga Odo Marquard; kajti umetnost postane zanj antifikcija zato, ker

* Pričujoči tekst prinaša Iserjevo polemiko s tezami, ki jih O. Marquard razvija v tekstih »Kunst als Antifiktio — Versuch über den Weg der Wirklichkeit ins Fiktive« in »Das Fiktive als realissimum«.

Vse tri razprave so izšle v Zborniku »Poetik und Hermenevtik X.« s posebnim naslovom »Funktionen des Fiktiven« — letnik 83.

»skozi videnje doslej nevidenega ... strmoglavi ... uradno ... gledališče« (s. 53). Vendar pa te funkcije ni mogoče tako zlahka izpeljati iz nasprotja do neke resničnosti, ki je medtem sama postala fiktivna; kajti umetnost kot antifikcija svojih operativnih zmožnosti ne more povleči iz tistega, kar naj strmoglavi. Poleg tega je logocentrična opozicija visoko stabilna oblika, ki ne more sprostiti funkcij, katere veljajo njeni lastni ukinitvi.* Tako se nam fiktivno ravno v aspektu svoje funkcionalne določenosti ponuja kot povod za refleksijo logocentrizma zgodnjenovoveške racionalnosti.

S tem pa je povezan še nek problem. Opozicija fikcije in resničnosti je bila vedno postavljena pod spoznavnoteoretske premise. S tem pa so celo v empiristični tradiciji stopila v igro implicitna metastališča, ki v zadnji konsekvenci izhajajo iz Vaihingerjevega idealističnega pozitivizma, ko je menil, da je fikcija »zavestno napačna domneva«,¹ čeprav lahko ravno preko teh zmot pridemo do »preračuna«² resničnosti. Ne glede na to, kako se glasi ocena opozicije, je zavest vedene razlike te opozicije obvladovala novoveško spoznavno teorijo, kot je razvidno tudi še iz razlike med fikcijo in antifikcijo. Problem, ki se tu skriva, je osvetlil Vaihinger ne nazadnje tudi tako, da mu je sam zapadel kot žrtev. Zanj so vse v spoznavni teoriji in naravoslovnih vedah domnevne resničnosti fiktionalne postavke, ki morajo proizvesti nek določen učinek. Zato prihaja v zgodovini teh znanosti do stalnih revizij takih domnevnih resničnosti, ker jih je mogoče za nazaj spoznati kot nesprevidene postavke. Tako uspe Vaihingerju filozofsko tradicijo razkrinkanja popredmetenih fikcij združiti s principom koristnosti takih postavk; spoznavna teorija se zato izkaže kot veriga koristnih prevar. Vendar lahko to Vaihinger ugotavlja le zato, ker je prepričan, da ve, kaj je fikcija, kateri podeljuje v predikatizaciji »zavestno napačnega« ontološko določilo. Vendar se taka ontologizacija ne more znebiti suma, da je sama le postavka in s tem koristna fikcija. Zato se vsiljuje domneva, da mora postati v procesu demaskiranja spoznavnih premis problematična sama spoznavna teorija, ki je zato tudi prenehala biti kraljevska pot filozofije.

Če lahko logocentrična opozicija po lastnem zatrjevanju fikcijo tako natančno določi, da se na koncu pojavi kot zavestno napačno, potem bi se morala v takšno transcendentalno določenost vrisati zavest lastne fiktionalnosti; kajti tudi njo lahko razumemo samo kot postavko, ki naj bi se zavedala svojega fiktivnega značaja, da bi

* Tako prevajamo termin *Aufhebung*, ki ima tudi v tem tekstu večkrat dvojni (Heglovski) pomen: ukinitve in dviga na drugo raven (op. prev.).

¹ Prim. Hans Vaihinger, *Die Philosophie des Als-Ob*, Leipzig⁸ 1922, str. XII; dalje 290 ff.

² Prim. prav tam, str. 194—219, 290, 301, 305 f., 320—24.

ustrezala doseženemu uvidu. To pa bi neko tako postavko oropalo njene zahteve po instanci, ki ni pod vplivom fikcionalizacije. Če se določa fikcija v horizontu razsvetljenske spoznavne teorije bolj po svoji funkciji, kot po svojem nasprotju do resničnosti, potem se vprašamo, če ne bi bilo bolje spoznavno teoretske perspektive nadomestiti z antropološko. Na tej točki se mi zdi teza Oda Marquarda dejansko paradoksalna, čeprav v drugačnem smislu, kot bi to on želel. Kajti njegova izvajanja o preobratu resničnosti v fiktivno — ki ga povzroči vdor krščanske eshatologije v resničnost — temeljijo sicer vseskozi na antropoloških argumentih, končajo pa vendarle v logocentričnem nasprotju med fikcijo in antifikcijo, s katerim pride implicitno na plan neko transcendentalno stališče, ki dopušča podeljevanje ustreznih predikatov.

O tem stališču pa bi rad vedel kaj več, saj pogojuje ugovore, ki jih Oda Marquard naslavlja mojemu predlogu za opis fiktivnega v literarnem tekstu. Meni, da sem zabrisal mejo med »fikcionalno estetskim in religioznim« (s. 490), zaradi česar ostaja fiktivno hkrati nespecifično glede resničnega in estetskega. Če postavimo ta ugovor najprej pod premiso ene njegovih definicij umetnosti, da je namreč umetnost kot antifikcija videnja spregledanega (s. 53), potem bi lahko domnevali, da je njegov diskurz, ki nas uči zdaj videti tisto, kar smo dolgo spregledovali, sam na poti do umetniškega dela, česar spričo občasno briljantnih formulacij tudi nočem spodbijati. Sva morda na kraju oba brisalca meje: on med diskurzom in umetnino, jaz med fiktivnim in literarno fiktivnim?

S svoje strani se v odgovoru ne mislim spuščati v detajlirano konfrontacijo, ampak bi rad razvil neko misel, ki je bila podlaga mojemu spisu* in se je tam le zelo parcialno uveljavila. Zato je potrebno najprej izpostaviti postavke, za katere se zdi, da na njih Odo Marquard še vedno vztraja. Od klasike in romantike dalje sta bili fikcija in literatura sicer pogosto izenačeni ali razumljeni tako, kot da bi ju bilo mogoče zamenjevati; vendar sem se v svojem tekstu izrekel proti takšni identifikaciji in se v tem strinjam z Odom Marquardom, čeprav iz tega ne bi hotel potegniti zaključka, da je treba umetnost potisniti v totalno drugo: v antifikcijo. S tem si ne bi namreč le ponovno nakopali problemov logocentrizma in spoznavne teorije, ampak bi si tudi zaprli dostop do naše antropološke podobe, ki nam ga zmore odpreti fiktivno v literarnem tekstu.

Zato tudi nisem govoril o fikciji, ampak sem skušal skozi opis aktov fingiranja le pokazati fiktivno kot komponento literarnega teksta. Zelo me čudi, da se zdi neka taka omejitev fiktivnega in s tem odprava identifikacije fikcije in literature Odu Marquardu ne-

* Gre za Iserjev tekst »Akte des fingirens. Oder: Was ist das Fiktive im fiktionalen Text?« iz istega zbornika, ki je bil ena od teoretskih predlog kolokvija (op. prev.).

kakšno moje stopnjevanje fikcije v ENS REALISSIMUM. Namesto panfiktionalizacije³ mi je šlo ravno z omejitvijo fiktivnega v tekstu za dojetje funkcijskih načinov, ki dopuščajo, da nam fiktivnega ni več treba opisovati kot drugo resničnega. To, da fiktivno omejimo na tekstno komponento, ne pomeni le odprave podedovane identifikacije literature in fikcije, ampak tudi pojasnjuje ravno tiste specialne funkcije fikcije, ki omogočajo ugledanje iskane estetske dimenzije.

Akte fingiranja sem označil kot prestopne meje in s tem storil natanko nasprotno od tistega, kar se mi očita: 1., da s tem brišem meje in 2., da je to postopek transcendiranja. Akti fingiranja že zato niso transcendiranja, ker v njih tisto, kar je vsakokrat prekoračeno, nikoli ni preseženo, ampak vedno v pripravljenosti* [na razpolago]. Iz tega izhaja nek temeljni modus fiktivnega, ki bi ga lahko poimenoval **PODVOJITEV** ali **DVOJNOST**. Za natančnejšo označitev tega se nam ni več treba vezati na logocentrično opozicijsko razmerje do neke od nekdanj domnevne resničnosti, prav tako pa ne na ontološko utemeljevanje fikcije. Ta podvojitve se kaže v aktu selekcije tam, kjer poseg v zunajtekstualna polja nanašanja le-ta prenese v tekst v dogodljivem neredu. Kajti skozi poravnavanje, dopolnjevanje in pretehtavanje izkusi vsakokratno polje nanašanja neko deformacijo, ki lahko svojo očrtanost v tekstu zazna le tako, da je v tej deformaciji hkrati soprisotna tudi vsakodnevna organizacija polja nanašanja. Ta je virtualizirana, vendar funkcionira kot ozadje, na katerem prestrukturiranje šele lahko postane tematsko. Nadalje povzroča akt selekcije cepitev vsakokratnega polja nanašanja s tem, da dobijo izbrani elementi svojo težo tako, da so drugi odklonjeni; brez takega odnosa v tekstu sploh ne bi prišlo do dogodljivega nereda, čigar napetosti tvorijo spodbudo za konfiguracijo smisla.

Vendar posega akt selekcije tudi v druge tekste in postane tako konstitutivni princip intertekstualnosti. Ravno v obliki prestopa meje je jasno, da tu ne gre niti za brisanje meja, niti za postopek transcendiranja. Nasprotno, kompleksnost podvojitve se stopnjuje, kajti nakazani ali citirani tekstni segmenti stopijo zdaj v izmeničen odnos tako s svojim starim kontekstom, iz katerega so bili vzeti, kot tudi s svojo novo okolico, v katero so vsajeni. Ravno zato, ker je oboje vedno v pripravljenosti [na razpolago], nastane sočasnost različnih diskurzov, ki razvijajo svoje vsakokratne kontekste kot igro izmeničnega prižiganja in ugašanja. Iz tega izhaja neka semantična nestabilnost, ki se še enkrat stopnjuje tako, da so povezani diskurzi vedno

³ To mi očita Odo Marquard tudi na drugih mestih; prim. k temu Willi Oelmüller (izd.), *KOLLOQUIUM KUNST UND PHILOSOPHIE I. ÄSTHETISCHE ERFAHRUNG* (UTB 1105), Paderborn 1981, str. 175.

parat* — pomeni, da je ves čas na razpolago, pripravljeno, pri roki (op. prev.)

tudi kontekst drug drugemu, spričo česar vsakokrat vstopajo v ne-nehno sprevračajoče se razmerje teme in horizonta. Posamezni diskurz je enkrat tema, videna iz horizonta nekega drugega diskurza, in drugič zopet horizont za tistega, ki je postal tema. Ker so v intertekstualnost združeni elementi vedno oboje, nastane med njimi dinamična oscilacija, v kateri postanejo njihovi stari pomeni potencial za nove. V takih sprevertitvah pride na dan estetska dimenzija, v kateri se ponovno odpira tisto, kar je bilo že davno odločeno. Bolj ko nek tekst v sebi združuje druge tekste, bolj izrazita je podvojitvena struktura, ki jo proizvaja selekcija. Tekst sam lahko potem določimo kot intertekst, saj uteleša presečišče vseh v tekstu združenih dirkurzov in shem; kot virtualni temeljni vzorec intertekstualne organizacije se izkaže kot v visoki meri »estetskospacificen«.

To velja potem tudi za akt kombinacije. Kajti v njem se dogajajo znotrajtekstualni prestopi meje, ki segajo od leksikona do konstelacije figur. Tega prestopa meje že zato ne moremo osumiti transcendiranja, ker se od leksikalnega pomena besede do znotrajtekstualno vladajočih semantičnih prostorov izmenično druga v drugo vrisujejo medsebojno spete konstelacije: vsaka beseda je dialoška, vsako semantično polje je podvojeno z nekim drugim. Ta »dvočasnost« uveljavlja v vsem izrečenem vedno tudi še nekaj drugega, tako da se akt kombinacije razvije v igro, v kateri je prisotno vedno podvojeno z odsotnim in to se često razvije do prerazporeditve pomena, tako da stopi prisotno čisto v službo odsotnega; izrečeno preneha meniti sebe, da bi lahko predstavilo neizrečeno.

Če postavimo, da se medtem, ko imajo citatne deformacije pripravljena [na razpolago] zunajtekstualna polja nanašanja oz. druge tekste, v tekstu skozi akt selekcije že odpre neka množina odnosov, potem postane z aktom kombinacije povzročeni vpis odsotnega v prisotno matrika estetskega v tekstu.

Končno nek podoben moment dvojnosti karakterizira tudi samorazgaljenje fikcije. To lahko pokažemo tako na strani recipienta kot tudi na strani predstavitve.* Če se nam daje literarni tekst v razumevanje kot inscenirani diskurz in stopi vse pod predznak kot-daja, potem je — kar se tiče recipienta — njegovo naravno razmerje do predstavljene dejanskosti postavljeno v oklepaje. To pa ne pomeni, da je njegovo naravno razmerje transcendirano; figurira kot virtualizirano ozadje, ki je nujno potrebno kot latentno primerjalna dimenzija, da bi lahko dalo obris zahtevanemu razmerju.

Hkrati ta oklepaj svojo vsebino loči od svojega naravnega načina danosti. Če je torej v skladu s tem v romanu nek svet postavljen v oklepaje, potem to ne pomeni le, da ga vidimo tako, kot da bi bil nek svet, temveč pomeni tudi to, da je svet, kakršnega empirično

Darstellung prevajamo kot predstavitev, **Vorstellung** pa kot predstava.

ni. Tako nastane oscilacija med njim in tistim svetom, od katerega je z oklepaji ločen. Predstavljeni svet postane tako medij odkrivanja tistega, kar je ostalo prikrito v empiričnem svetu; ne glede na to, kako izgledajo te povezave same na sebi, so v vsakem slučaju v kot-daju dveh svetov združene v izmenični interakciji. Če je samorazgaljenje fikcije prestop meje, tedaj le-ta v recipientu njegovo naravno razmerje podvaja z nekim zdaj zahtevanim in predstavljeni svet s tistim, iz katerega je iztrgan. Če imajo akti fingiranja v pripravljenosti [na razpolago] tisto, kar vsakokrat prekoračujejo, potem se dvojnost, ki jo proizvajajo, izteka v istočasnost vzajemno izključujočega se. To bi bila strukturna formula, s katero bi lahko opisali fiktivno literarnih tekstov. Dopušča nam tudi pokazati tista razlikovanja, za katera je Odo Marquard prepričan, da sem jih zažrebral. Kot istočasnost vzajemno izključujočega se je fiktivno literarnega teksta ekstatično glede vsakodnevnosti realnosti. Če se v njem manifestno in latentno na trenutke združujeta v nekakšno simbiozo, potem je literarno fiktivno še enkrat ekstatično glede na zaporedje primarnega in sekundarnega procesa, s katerim je konstituiran ritem Jaza. Psihoanalitična umetnostna teorija ni pustila nobenega dvoma o tem, da istočasnost nekega takega »ritma« uteleša pogoj umetnosti.⁴ Če je torej literarno fiktivno specifično glede resničnosti, potem je temeljna predpostavka za specifično estetsko kvaliteto. Istočasnost tega, kar se izključuje, proizvaja dinamične oscilacije, saj se med seboj različno vseskozi prežema, brez da bi v taki interpenetraciji izgubilo svojo različnost. To stanje se razrašča v množstvo svojih možnih ukinitvev; iz njega izrašča estetski potencial, ki ga nikakor ni mogoče z ničimer substituirati. S tem pa ni rečeno — kot se mi podtika — da je literarno fiktivno že »umetnina«, temveč le, da je tisto, kar jo omogoča.

Če nam strukturna formula dopušča, da pokažemo literarno fiktivno kot »estetsko specifično« in kot specifično glede na vsakodnevno realnost, potem skriva po drugi strani v sebi tudi možnost, da literarno fiktivno razločimo od tistega pojma fikcije, ki se je oblikoval kot posledica logocentričnega miselnega stila. Za Vaihingerja je fikcija protislovje,⁵ ker kot možni preračun resničnosti postavlja nekaj, česar ni. Če pa je fikcija zapopadena kot postava — ne glede na potrebe po tem — izgubi v filozofskem diskurzu tisto odločilno kvaliteto, ki jo odlikuje v literarnem: svojo dvojnost. V postavi je ukinjena istočasnost vzajemno izključujočega se, in to pomeni, da je postava identificirana

⁴ Prim. k temu Anton Ehrenzweig. THE HIDDEN ORDER OF ART-A STUDY IN THE PSYCHOLOGY OF THE ARTISTIC IMAGINATION. Berkeley in Los Angeles 1971; dalje isti, »The Undifferentiated Matrix of Artistic Imagination«, v THE PSYCHOANALYTIC STUDY OF SOCIETY 3 (1964), str. 373—98.

⁵ Prim. Vaihinger, str. 172, 320—24.

z realnostjo, ki naj bi jo spoznali. Zato je fikcija kot postava pogosto na poti, da postane idol, in ni naključje, da so v začetku novega veka, ko se je vsilila problematika samoohranitve, razlikovali med oblikami reprezentacije in tem, kar se reprezentaciji odteguje, kot je to razvil Bacon v svoji kritiki idolov. Tako se v filozofskem diskurzu — zlasti empirične tradicije — postava razkrinka včasih kot fikcija, včasih pa kot fikcija povzdigne v nujno postavu. Zato se je Vaihingerju definirala skozi svoj protislovni karakter in zdi se, da tudi Odo Marquard še sledi temu nazoru, vkolikor po njegovem mnenju neka resničnost, ki je postala fikcija, zahteva svoje protislovje v antifikciji.

Dokler vladajo takšna utrjena stališča, ne moremo uvideti posebnosti literarnega fiktivnega. Od postavnega značaja fikcije se razlikuje po samokazanju svoje fiktionalnosti tako, da se literarni diskurz daje v spoznavo kot inscenirani diskurz, ki ga — drugače kot postavu — ni mogoče falsificirati. Zatorej literarno fiktivno ni podrejeno niti pravilom uporabe niti uporabnim potrebam, saj je kot struktura neke proizvodbe vedno že pred njimi.

Ce karakterizira literarno fiktivno opisani efekt podvojitve, pa ta vendarle pride do veljave šele tako, da je med istočasnostjo tega, kar se izključuje, vedno tudi neka diferenca. Kajti brez nje bi to, kar se pojavlja kot podvojeno, zapadlo skupaj v eno. Tako je diferenca pogoj dvojnosti, hkrati pa tudi zametek njene odstranitve. Iz te protislovnosti izrašča predstaviteni akt literarnega teksta. Kajti to, kar je pridlo na plan v istočasnosti vzajemno izključujočega se, zahteva ukinitev. Predstavitev bi se potem izkazala kot tretja dimenzija, v kateri pritiska k ekvivalenci tisto, kar je v dvojnosti razpeto. Elementarne predstavitvene operacije obstajajo že v tem, da je ob vsakem prestopanju meje tisto, kar se prestopa, vedno v pripravljenosti [na razpolago], in da se zdi, da zdaj vidna diferenca zahteva oklenitev med seboj ločenega. Če pa naj razumemo predstavitev kot premostitev tega, kar je bilo razcepljeno v diferenci, potem se vprašamo, če je v nekem takšnem aktu sploh treba ukiniti diferenco, posebej še zato, ker mora biti kot izvor predstavitve vsebovana v samem predstavljemem.

Ce iščemo modalitete povezav, s katerimi so v aktih fingiranja skupaj združena ekstratekstualna polja nanašanja in njihova intratekstualna deformacija (selekcija), znotrajtekstualno razločeni semantični prostori (kombinacija) ter oklenjeni svet in vsakdanji svet (kot-da), potem naletimo na prekladanje, zgostitev, trganje, premestitev, zrcaljenje in dramatizacijo, ki premoščajo diferenco. S tem dožive pripravljene [razpoložljive] pozicije sicer neko spremembo, toda v imenovane modalitete premostitve se vpisuje tudi njihov »izvor«, tako da nastajajo oblike predstavitve, ki v povezavi vedno signalizirajo tudi mejo ločujočega. Iz variiranje te strukture izhaja potem množvo predstavitvenih možnosti. Prisotnost difference v oblikah njene pre-

mostitve je mogoče okrepiti z dualnostjo, subverzijo in negacijo med seboj sklenjenih pozicij; možno jo je tudi razrahljati s korespondenco, potrditvijo, afirmacijo. Toda celo na tem koncu lestvice je v svoji domnevno uspeli ukinitvi še prisotna. Predstavljeno zapade potem pod sum, da služi zgolj pragmatičnim namenom, zaradi česar estetska napetost iz predstavitve beži, pomanjkljiva resničnost pa prične zasenčevati predstavljeno. Eliminirana diferenca pokaže predstavitev kot deficitarno. Vmesne vrednosti na lestvici so morda najzanimivejše predvsem tam, kjer je diferenca kot slojevitost ambivalence in duplicitete prisotna v oblikah njune ukinitve.

Predstavitev bi bila potemtakem »fact from fiction«, kajti izhaja iz difference, ki označuje literarno fiktivno, vkolikor prestop meje vodi k istočasnosti vzajemno izključujočih se pozicij. Za pojasnitev tega, kaj je diferenca, je potrebna predstavitev. Pri tem lahko že iz elementarnih oblik predstavitve spoznamo, da ta diferenca v končni instanci sploh ni ukinljiva. Kot izvor predstavitve se hkrati izmika določljivosti v predstavitvi, to pa daje temu razmerju neko posebno dialektiko; kajti diferenca je nekaj, kar sploh ni predmetno. Če predstavitev nastane iz ukinitve difference, tedaj se tu »ukinja« nekaj, kar po svoji naravi ni »bivajoče«. Tega dejstva s predstavitvijo ni mogoče prikriti; tudi samo bo najbrž moralo zapasti le-tej, zaradi česar postane predstavitev estetski videz.

Videz je predstavitev vtoliko, vkolikor daje obliko nerazpoložljivemu. Diferenca sicer je spodbudnik predstavitve, vendar le zato, ker je nenehni odlog glede dokončnosti. V videzu se kaže upiranje difference svoji mediatizaciji in zaradi tega je predstavljeni odprtosti nerazpoložljivega odtegnjena afirmacija. Toda to pomanjkanje avtentičnosti dela videz kritičen tudi do odpiranja izvorov nasploh, zaradi česar je diferenca v estetskem vidiku prisotna kot odlog izvora. Če že diferenca predstavitev depotencira do videza, pa vendarle potrebuje ta videz za svojo manitestacijo.

Ta videz je estetski videz, vkolikor velja predstavitev neki stvari, ki nima predmetnih danosti in lahko zato samo postavlja pogoj za proizvodbo nekega predstavnega predmeta. Glede na to se lahko predstavitev razvije šele v predstavnici zavesti recipienta in samo v njegovi predstavnici dejavnosti lahko nepredmetno postane »podoba«. Če postane v predstavitvi kot premostitvi difference predstavljiva neka stvar, ki ni predmetna, potem gre za performativni akt. Če je tako, potem se predstavitev ne nanaša tako zelo na upodobitev nečesa vnaprej danega, kot je hotela mimetična tradicija. Podobno loči ta performativni karakter estetski videz tako od lepega videza kot tudi od čutnega svetenja ideje. Izvor lepega videza je bila vedno neka resničnost, od katere je sicer bil odvisen, vendar je bil hkrati določen po tem, da jo presega. Čutno svetenje ideje daje resničnemu neposredno enost med pojmom in njegovim zunanjim pojavom, zato »ideja ni le

resnična, ampak LEPA.«⁶ Estetski videz pa ni niti transcendiranje realnosti niti mediacija pojma in pojava, temveč znamenje tega, da je mogoče tisto nerazpoložljivo zdaj inscenirati; zato je predstavitev performativna in hkrati navidezna. Tisto, kar je nerazpoložljivo, sicer veže v podobo, vendar pa kot videz podobi jemlje kvaliteto, da bi bila posnetek. Estetski videz lahko dobi svoje kritje torej le s proizvajanjem predstave. Ta je performativni akt recipienta. Torej se predstavitev dokončno razvije šele v predstavnici zavesti recipienta in njegova predstavna dejavnost je tista, ki pripomore videzu k situacijskopragmatični realnosti. Tako se performativni akt predstavitve ponovi v performativnem aktu predstave, in ta vrsta ponovitve zagotavlja transfer med literarnim tekstom in njegovo razrešitvijo v predstavnici zavesti recipienta. Če estetski videz omogoča transfer med tekstom in bralcem, potem to ne pomeni, da je recipient napredoval do »suverena razumevanja« ali »bralec postal junak teksta« (prim. Odo Marquard, str. 491). Nujnost, zagotoviti estetskemu videzu njegovo realno kritje v predstavnici zavesti, pomeni, da dajemo naše misli, občutja in čustva na razpolago oživiti tega, kar je prisotno v predstavitvi. To spodbuja recipienta k isti dejavnosti, ki velja za igralca, ko se spremeni svoji vlogi primerno. Kajti tudi on ne da na razpolago upredstavitve tega, kar je npr. Hamlet, le svojih misli in občutkov, ampak tudi svoje telo. V svoji vlogi se irealizira, da bi irealnosti videza pripomogel k realnosti. Pri tem igralec nikoli natančno ne ve, kdo je Hamlet, kajti z neko figuro, ki je nikdar ni bilo, se je težko identificirati. Zaradi te nemožnosti izvaja skozi igro svoje vloge prisvojitveni akt tega, kar po svoji naravi zavrača gotovost, da bi bilo kdajkoli popolnoma odprto. Ko beremo, smo v podobni vlogi, kot igralec. Svoje mišljenje in občutke dajemo na razpolago temu, kar je treba privedi v prisotnost. To pa tudi pomeni, da smo med insceniranjem sicer mi sami, hkrati pa vedno tudi neki drugi in izvor estetskega užitka je v tem, da se insceniramo kot tisto, kar nismo. S tem dobi insceniranje svojo dodatno dimenzijo: omogoči transfer med tekstom in bralcem.

Predstavitev kot estetski videz je prisvojitve nerazpoložljivega. Sicer je pravilno, če rečemo, da se v literaturi življenje ponavlja, vendar se ponavlja vedno v pogojih, ki v življenju ne veljajo ali jih tam ni; zato postane življenje material za insceniranje tega, kar ostane v življenju nedostopno. Ta nujnost insceniranja rezultira iz človekove eksistenčne pozicije: smo, toda ne posedujemo se (Plessner). To, da se hočemo imeti kot to, kar smo, pomeni, da moramo zasesti izvor, ki nam kot razlog tega, kar smo, obstaja odtegnjen.

Zato spremljajo življenje razlage, ki nam pomagajo spoznati, kako majhna je naša pripravljenost sprejeti neko tako stanje. Razlage so antropološko posvečene odpravi odtegnjene nam razpoložljivosti in to

⁶ G. F. W. Hegel, ÄSTHETIK, iz. Friedrich Bassenge, Berlin 1955, str. 146.

velja tudi še tam, kjer v ideologijah vzorce razlage določajo realno-pragmatični nameni. Zato ni čudno, da so razlage zavržene in zamenjane z drugimi in da z vidika novih razlag padejo pod »sum fikcije«, in to pomeni, da so spoznane kot to, kar so: namenske iznajdbe za premagovanje temeljnih situacij manjka. Ne glede na njihove razlike imajo razlage svoj skupni koren v svojem pojasnjevanju izvora. S tem zakrivajo tisto možnost, ki jo drži odprta literatura. Sicer izhaja literatura iz iste antropološke nujnosti, kajti tudi njena insceniranja so kompenzacija tistega manjka, ki ne ve, da je to, kar je. Toda literatura ne pojasnjuje izvora, ampak je kot insceniranje njegov stalni odlog.

Na tej točki pride učinkovitost videza do svojega polnega razmaha. Videz ne signalizira le tega, da se v predstavitvi dogaja premostitev diference, katere neukinljivost spremeni vsako predstavitev v insceniranje, ampak omogoči tudi mnogoobličnost insceniranja, saj ni — v nasprotju z razlago — nobenega nikdar mogoče razumeti kot pojasnilo izvora. Toda ravno mnogoobličnost dopušča zrcaljenje tega, kar je, ker ta bit nikoli popolnoma ne sovpaše s kakšno bitjo »zrcala«. To bi bila lahko pomanjkljivost literature glede razlag; vendar je tudi prednost, saj je mogoče vednost tega, kar smo, razviti le kot igro — igro, ki jo morajo razlage žrtvovati nujnosti dejavnopragmatične gotovosti. Ker ima insceniranje le kvaliteto videza, je s predstavitvijo mogoče razširiti variabilnost potez igre, ki kot poskus prevajanja izvora hkrati utelešajo njegovo stalno premeščanje. V tem se insceniranje sicer razlikuje od razlag, toda mnogoobličnost kot znamenje ni še nikakršno zadostno pojasnilo fascinacije estetskega videza, ki dopušča v insceniranju zasvetiti to, kar nam ostaja nedostopno. Insceniranje predpostavlja, da je tisto, kar skozenj pride do pojave, nekako že vnaprej. To »vnaprej dano« nikoli ne more popolnoma preiti v insceniranje, sicer bi bilo ono samo tisto, kar je vnaprej dano. To lahko obrnemo tudi drugače in rečemo, da živi vsako insceniranje iz tega, kar ni ono samo. Kajti vse, kar se v njem materializira, je v službi nečesa odsotnega, ki se upodablja skozi prisotno. Insceniranje je potem oblika podvojitve nasploh ne nazadnje zato, ker vlada v njem osveščenost, da je ta podvojitve neukinljiva. To lahko odčitamo že na literarni jezikovni rabi, v kateri je označevanje močno zrahljano, da bi čim bolj sprostito fingiranje. Označevanje pri tem ni transcendirano, ampak le vtoliko zadržano, vkolikor se predstavljajoča jezikovna funkcija stalno sprevača v apelirajočo in ekspresivno, da bi evocirala tisto, kar ni več zmoglo neposredno priti v jezik. Tako je material insceniranja v njem prisoten kot presežen, s čimer se nakazuje tisto, kar naj bi bilo inscenirano. Iz tega potegne insceniranje svoj estetski karakter, ki ga loči od razlage, katero karakterizira pojasnjevanje izvora. Kajti razlaga je z interesi zasedeno kontroliranje, insceniranje pa materializiranje tega, kar se upira gotovosti vedenja. Če skozi razlago in njene

določitvene akte to, kar se odteguje, izginja, pa nam insceniranje prav to predoča in s tem povzdiguje v izkusljivost. To dela iz estetskega videza izvir možnega zadovoljstva in nerazdružljive dvojnosti: s tem se odpira nek dostop k antropološki podobi.

Kako naj to razumemo, lahko pokažemo s kratkim pogledom na dve veliki Shakespearovi tragediji. V *LEARU* imamo neko svojevrstno ko-prezenco dveh medsebojno izključujočih se temeljnih naravnosti. Na eni strani stoji uvid v nujnost konca, na drugi izkušnja, da gre vse naprej. Prenehanje in nadaljevanje sta temeljni antropološki dejstvi, ki se — če pričneta eksistirati v zavesti kot istočasnost — medsebojno devalvirata. Kajti nadaljevanje jemlje koncu njegovo enkratnost, v kateri bi se bilo moč spočiti, če ne bi bilo nadaljevanja. Nadaljevanje pa nasprotno z vidika končnega ne poseduje nikakršne obvladujoče teleologije. Lear zato deluje na začetku tragedije tako, kot da bi ta konec posedoval tisto pripadajočo mu enkratnost. Zato z malovredno gesto zapravi svoje kraljestvo. Tedaj pa opazi, da gre vse naprej, s čimer izgubi enkratnost konca ves sijaj; Lear propade ravno v tej neukinljivi istočasnosti prenehanja in nadaljevanja.

Podoben primer se ponuja ob *MACBETHU*. Formula *BE-ALL* in *END-ALL* tam obvladuje situacijo protagonistov. Macbeth bi rad bil, hkrati pa bi rad videl to bivanje končano. Ponovno se odpre ko-prezenca tega, kar se vzajemno izključuje, čeprav je Macbethova želja, ki se zdi nemogoča, antropološko čisto plavzibilna.

Te istočasnosti, ki jo lahko opazimo v vsakokrat različni obliki v tragedijah *MACBETH* in *LEAR*, ne moremo razumeti kot konflikt, kajti le ta skriva v sebi možnost svoje ukinitve ali pa vsaj priložnost, da ga je mogoče prenesti. Antropološke temeljne naravnosti, kot je enkratnost konca in hkratno nadaljevanje, ali biti in v tej biti hkrati končati, očitno niso konfliktne, saj jih ni mogoče razviti niti v eno niti v drugo smer. Zato vse skupaj daje videz, kot da bi veliko literaturo odlikovalo to, da se v njej spočenjajo neukinljive antropološke dihotomije.

Če naj bi bilo tako, potem se prikaže skozi literaturo inscenirana človekova ekscentrična pozicija najprej v precej nepričakovani luči. Če je globoko vkoreninjena želja, da bi istočasno bili in se tej biti imeli, da bi vedeli, kaj to je, če si, potem odpira literatura kot insceniranje take nerazpoložljivosti v principu dve možnosti: lahko predstavlja izpolnljivost te želje, vendar lahko željo tudi inscenira kot zrcalni preobrat. V enem primeru se inscenirana izpolnitev želje bliža strukturi razlage, saj tu epohalne nujnosti določajo gotovost izpolnitve. Večja ko je teža kompenzacije, bolj nepovratno historično bo v predstavitvi izvedeno insceniranje. Tam pa, kjer je temeljna želja ekscentrične pozicije potisnjena v možnosti svojega zrcalnega preobrata in s tem pripeljana v paradoksnu situacijo insceniranja svoje neizpolnljivosti, proizvede fascinacijo, ki je učinkovita preko epohalnih pre-

grad. Ta temelji ne nazadnje v tem, da postane tu odlog izvora samega insceniranja. Če to postane znamenje veljavnosti, ki prekoračuje njegovo genezo, tedaj lahko na nekem takem zgodovinskem dejstvu odčitamo dvoje. Insceniranje je učinkoviteje tam, kjer ne prehaja v iluzionarno izpolnitev želje, ampak ima za temo ravno nemožnost kompenzatorične iluzije. To insceniranje se tedaj ne izčrpava v nekem pobegu, da bi prelisičilo to, kar nam je nerazpoložljivo, ampak kaže, kako malo smo mi sami identični s tistimi številnimi možnostmi, ki jih zmoremo — iz kateregakoli razloga že — privleči iz nas. Ravno zato, ker smo povzročitelji naših možnosti, ne sovpadamo z njimi, ampak vedno visimo vmes. Literatura, ki preživi svojo genezo, inscenira to vmesnost, katere predočenje sicer nič več ne kompenzira, pač pa dopušča v podobi izdržati gotovost, da nam ostaja naš lastni temelj odtegnjen. Morda ima na koncu estetsko kot tista oscilirajoča vmesna kvaliteta, preko katere so medsebojno napete pozicije vedno znova odpirajo in presejajo, svojo vkoreninjenost v tej vmesnosti. Ker pa ta vmesnost nikdar ne more dobiti značaja neke predmetnosti, je njena upodobitev vedno videz in predstavitev kot insceniranje proizvajanje tega, česar kot predmetnosti ni.

Literarno fiktivno ni identično s skiciranim procesom, je pa njegova temeljna predpostavka. Tovrstnih predpostavk ne bi moglo biti, niti ne bi funkcionirale, če ne bi sovpadale z našo antropološko podobo. Zato analiza literarno fiktivnega ni plaidoyer za panfunktionalizacijo, temveč možnost, da bi dojeli literaturo kot kulturno-antropološki fenomen.

Prevedel Tomo Virk

Wolfgang Iser, profesor na univerzi v Constanci (kjer deluje tudi naš znani rojak Thomas Luckmann), je skupaj s svojim univerzitetnim kolegom H. R. Jaussom eden vodilnih nemških literarnih teoretikov. Njegovo temeljno delo je knjiga *Akt des Lesens*. Iser raziskuje estetski učinek literarnih tekstov in sicer na treh ravneh: na ravni teksta, recipienta in njune interakcije. Pri tem izhaja predvsem iz angloameriške filozofsko-lingvistične šole (Morris, Searle, Austin...) in delno iz fenomenologije (Ingarden, implicitno pa najbrž tudi Heidegger). S svojimi teksti o fiktivnem in imaginarnem skuša predvsem locirati specifični literarno-estetski moment umetnine.

BEREMO, DA BI PISALI

Jani Virk

Avstrija, Švica, NDR, ZRN — nekaj značilnih predstavnikov sodobne proze v nemščini

Mogoče je obdobje velikih pripovednikov res mimo. Tudi nemščina ne more povsem prikriti tega dejstva. Pravzaprav ji ga niti ni potrebno prikrivati, saj navsezadnje še vedno premore kopico odličnih avtorjev, ki vzdržujejo visoko raven umetniške proze v nemščini. V tem pregledu bom predstavil predvsem nekaj del generacije pisateljev, rojenih po letu 1931, ki naj bi po kanonih literarne kritike na začetku osemdesetih let sodili v njen vrh. Nekatere med njimi prav gotovo že poznamo. To so Peter Handke, Thomas Bernhard, Karin Struck, Jurek Becker, Beate Klöckner, Adolf Muschg, Herbert Achternbusch, Gertrud Leutenegger, Gerhard Roth, Ulrich Plenzdorf, E. Y. Meyer in Dieter Kühn. Danes bi med boljše ali vsaj komercialno uspešnejše avtorje te generacije najbrž lahko vpisali tudi imena, kot so Patrick Süskind (*Das Parfum, Der Kontrabaß, Die Taube*), Botho Strauss (predvsem *Der junge Mann*) in podkrepljena z zadnjimi deli tudi André Heller (*Schattenlieger*), Bodo Morshäuser (*Nervöse Leser*) in Bodo Kirchoff (*Ferne Frauen*). Pa še kdo bi se našel. O tem novem valu bo treba zares povedati kaj več kasneje. Drugič.

Dela starejših avtorjev (Canetti, Frisch, Böll, Dürrenmatt) pa seveda ni treba na novo predstavljati in hvaliti. Tu ni nobenega dvoma.

Na dve nenavadno atraktivni knjigi osemdesetih let (H. C. Artmann (1921): *Die Sonne war ein grünes Ei* (1982) in G. Grass (1927): *Die Rättin* (1986) je v revijalnem tisku s prevodom odlomka in s komentarjem opozoril T. Virk.

Soliden poznavalec umetniške proze v nemščini bo težko spregledal, da so »ekipno«
najboljši Avstrijci: Peter Handke, Thomas Bernhard, pa tudi Gerhard Roth.

Handkejev tempo pisanja je neverjeten. Piše tako hitro, tako veliko, da skoraj ni mogoče spremljati, kaj njegovega je spet izšlo. Človek, ki se vsaj približno spozna na literaturo, bi najbrž najprej pomislil, da to ne more biti dobro. No, če pa preberemo *Nachmittag eines Schriftstellers* (1987) in *Die Abwesenheit* (1987), vidimo, da je to lahko celo zelo dobro.

Nachmittag eines Schriftstellers (Residenz Verlag, 1987) je knjiga, ki govori o Handkejevem pisanju in življenju. O življenju, ki je usmerjeno v pisanje, ki postaja pravo življenje šele takrat, ko je pisanje. To razmerje Handke določi že v prvem odstavku. V strahu pred tem, da bi pisatelj izgubil jezik, govorico, spozna vrednost napisane besede, ki postane zanj neznansko dragocena. Beseda ga veže na svet, njen pomen za pisateljevo eksistenco je tako velik, da postane vsaka beseda poseben dogodek. Pravzaprav edini pravi dogodek. Ena sama zapisana beseda zapolni pisateljev dan, ali kot pravi Handke kasneje, prazno hišo napolni s toplino. Pisatelj ni le nekakšen neodvisen, dobro plačan varuh besede, ampak je hkrati tudi njen ujetnik. Ujetnik tako zelo, da izgublja svojo trdno substanco in mnogokrat občuti, kot da bi jo bil zares izgubil. Navsezadnje se ravnotežje tako poruši, da pisatelj, človek ki zapisuje besede, občuti, da ni nič. Da je jezik oziroma da so stvari, ki jih jezik poimenuje, mnogo manj minljive kot on. To na koncu podkrepi citat iz Goetheja: »... vse je tu, in jaz sem nič.«

Pisateljeva predanost jeziku, zapisani besedi, pa ga ne odmika le samemu sebi, ampak tudi drugim. Takoj, pravi Handkejev pisatelj o sebi, ko sem se umaknil, da bi pisal, sem se dosmrtno izključil iz življenjskega kroga ostalih. Torej se ne smemo čuditi njegovim občutkom ogroženosti, globoke samote, ki jo bežni stiki z ljudmi z roba družbe ne zmanjšajo. Pisateljeva komunikacija je usmerjena v jezik, ves njegov napor je usmerjen v le delno uspel poskus: spraviti sebe v jezik.

Topografija te pripovedke (Handke podnaslovi knjigo z Erzählung) je podobna tisti v romanu **Der Chinese des Schmerzes** (1983). Salzburg z okolico, kjer pisatelj tudi živi, je ob Handkejevem načinu pisanja lahko podlaga za neomejeno število zgodb. Kajti sugestivnost njegovih tekstov omogoča in določa le jezik, ki ga poganja neverjetna sla po pisanju.

Die Abwesenheit (Suhrkamp Verlag, 1987) je, to si upam reči, prav verjetno Handkejevo do zdaj najmočnejše delo. Podnaslov Pravljičica (Ein Märchen) niti ne bi bil nepogrešljiv. No, ker pa je zapisan, se lahko skozi njega sprehodimo do glavnih značilnosti te knjige. **Die Abwesenheit** je knjiga o odsotnosti štirih oseb, pravzaprav o njihovi prisotnosti. Prisotni so, kot pravi eden med njimi, v »nikogaršnji deželi« (Niemandland), po imaginarnih pokrajinah, ki so dejansko pravljlične, v popolnem nasprotju z realno topografijo, potujejo proti, kot pravi neka oseba, »temeljem praznine, kjer bomo preprosto videli preobrazbo stvari — v to, kar so«. Odsotni so torej v pokrajini te realnosti in prisotni v svojem potovanju proti nekemu kraju, ki ga mogoče sploh ni. **Die Abwesenheit** je knjiga neverjetne lepote. Mislim, da je v njej uspelo Handkeju ustvariti idealno usklajenost pripovedi in jezika. Zgodba, ki sicer teče po imaginarnih pokrajinah, se razvija elegantno in poetično in sledimo ji brez posebnega napora. Pri

tem pa je praktično vsaka stran teksta nabita s tako močno estetično stavka, da bi bili listi, iztrgani iz te knjige, lahko umetnina zase.

Avtor besedila na zavihku primerja potovanje skupine štirih oseb s potovanjem Percevala. No, velika razlika je predvsem v tem, da je Percevalovo potovanje le funkcija pri iskanju cilja in zlepljeno s svojo ciljnostjo. Je pot z znaki, ki didaktično kažejo v pravo smer. Pri Handkeju pa so osebe že s svojim potovanjem (ki je pravzaprav estetizirana fikcija, umetniško ustvarjanje) našle svoj cilj, in cilj kot kraj, kamor pripelje pot, je le element tega potovanja, čeprav ne nepomemben. Marsikdo se bo ob prebiranju te Handkejeve knjige spomnil na **Valove Virginie Woolf**. Ne le zato, ker tam med »osebami« najdemo tudi Percevala (pravzaprav ga ostali predvsem omenjajo, je odsoten: prisoten v drugih, metaforah). Precej podobnosti bi lahko našli v odnosu do jezika, v monologih govorcev, v atmosferi teksta. Vrhunska proza je sintagma, ki primerno združi obe knjigi.

Še opazka o povezavi med Handkejem in Wendersom. Ko je Wenders posnel Handkejev **Angst des Tormanns beim Elfmeter** (1970), je po mojem mnenju naredil zelo dober film po zelo dobri knjigi. V filmu **Nebo nad Berlinom** pa, seveda spet samo po mojem mnenju (mogoče celo samo po mojem), naveza Wenders—Handke še zdaleč ni tako uspešna. Precej časa sem se spraševal, zakaj me film ni prepričal, zakaj se mi še zdaleč ni zdel tako zelo poetičen, kot naj bi se mi zdel. **Die Abwesenheit** mi je prinesel sliko za mojo predstavo, kakšen **Nebo nad Berlinom** bi šel z veseljem še enkrat gledat. Preprosto tak, posnet po **Die Abwesenheit**. Prekrški nad zakoni fizike so v obeh delih enaki. In tudi želja po nenavadnem učinku je ista. Razlika pa je, seveda ne zaradi medija, v prepričljivosti sporočila. Wenders pač ne zna obdelovati »mejnih tem« tako kot Tarkovski. Mislim, da je hotel Wenders s filmom **Nebo nad Berlinom** zavestno ustvariti kulturni film, ki lahko zašarmira subkulturne mase in njihove ideologe s potegavščino, ko »prefinjeno sublimira njihov monoton in slab okus. S svojim iskreno neiskrenim priseganjem, da je narava sveta dvojna, pa Wendersu uspe preličitati tudi bolj zahtevne gledalce. **Nebo nad Berlinom** ni film, ki bi lahko zares očaral vse počez: Čara bolj s prijemi medijske manipulacije kot pa s svojo karizmatično močjo.

Handkejeva **Odsotnost (Die Abwesenheit)** je lep primer paradoksa, da lahko knjiga prikaže neko zgodbo v mnogo lepših slikah kot film.

Thomas Bernhard je v zadnjem desetletju najbrž osvojil največ bralcev nemščine.

Holzfällen (Suhrkamp Verlag, 1984) je knjiga, ki nadaljuje tradicijo Bernhardovega pisanja in njegove »kritične obdelave« avstrijskih kulturnih in političnih razmer. Mogoče se kdo še spomni notice, ki je bila objavljena v Delu pred dobrimi dvema leti, da je pomemben kulturniški dunajski par vložil proti Bernhardu tožbo, češ da ju je v

Holzfällen grdo in krivično osvinjal. Če se postavimo v njihovo kožo, se nam potem, ko knjigo preberemo, to ne zdi čudno.

Stil Bernhardovega pisanja (tekoč ritem, en sam dolg zamah, v katerem se mešajo monologi, refleksija, ki se ne brani filozofičnosti, in fragmenti zgodbe) v **Holzfällen** ostaja takšen, kot je bil že v začetku osemdesetih let (**Die Billigesser**, 1980, **Die Kälte**, 1981). Zasukana je v **Holzfällen** predvsem optika. Pesimistična, depresivna atmosfera tokrat v sebi skriva dinamit, ki se pravzaprav razpoči že na začetku in razporedi »zgodbo« po ostrih robovih analitičnega uma, ki neusmiljeno razgalja in trga ljudi okrog sebe. Ti ljudje so tako imenovani »umetniki«, ki se, tako T. Bernhard, vsaj v Avstriji ne-prestano pečajo z »nizkotno državo«, ki jih kupuje z nagradami in podporami. Bernhard ustvarja groteskno podobo izumetničenih odnosov, ki nimajo nobene prave povezave s kakršnimkoli »bistvom« umetnosti.

Bernhard si v **Holzfällen** niti najmanj ne prizadeva, da bi avtobiografska doživetja prekril s fikcijo. Glavni »junak« je tako kot T. Bernhard dolgo živel v Londonu, ljubi iste avtorje kot T. Bernhard, zaničuje iste stvari, goji prav tak pesimizem, pozna iste ljudi (ki se, kot sem omenil prej, tudi sami z lahkoto prepoznajo). **Holzfällen** je več kot tristo strani dolg monolog avtorja, ki, povabljen na farso, imenovano »umetniška večerja«, sedi na stolu in se mu ob pogledu na kopico t.i. umetnikov razlije žolč. Ne more se premagati: vse kar si grdega misli o teh ljudeh, pove naglas, drugače rečeno, napiše. Pri tem pa oblaja in obgrize tudi sebe, češ da ni kaj prida boljši. In prizna, da ima te spakljive ljudi navsezadnje rad.

Prav neverjetno je, kako se lahko ta »zajedljivi esej«, primerno podnaslovljen z **Eine Erregung** (Razburjenje), pretihotapi do bralčeve naklonjenosti. Bo že držalo, da sugestivnost, ki tiči v Bernhardovem zajedljivem pisanju, ni brez podlage. Črpa iz dejstva, da v njegovi pesimistični, popadljivi analizi nenadoma zagledamo sredstvo, ki nas s pomočjo ironije pripelje do uvida in hkrati nakaže tudi drugačne možnosti branja.

Alte Meister (Suhrkamp Verlag, 1985) je pravzaprav napisan v isti sapi kot **Holzfällen**. Tudi tu gre za en sam zamah, zajedljivo analizo človeške duše, umetnosti, družbe. Bernhard sicer poskuša v **Alte Meister** ustvariti dialog med Atzbacherjem (na koncu izvemo, da je Atzbacher zapisovalec zgodbe) in glasbenim kritikom Regerjem (z Dunaja poroča za Times). To mu ne uspe, saj ostaja **Alte Meister** v bistvu en sam monolog Regerja, ki razglablja o svojem odnosu do umetnosti in sveta. Reger je na moč podoben »junaku« iz **Holzfällen**: tudi on je dolgo živel v Londonu, ceni iste avtorje (Pascal, Gogolj . . .), zaničuje isto državo (Avstrijo), razmišlja v istem zajedljivem »žanru esaja« (»kritično-ironično-sarkastično-opravljiv esej«).

Vezivo te komedije (podnaslov: **Komödie**) je spoznanje, da večina starih mojstrov ni kaj dosti vredna, saj v odločilnih trenutkih njihova umetnost (ali filozofiranje) prav nič ne pomagajo človeku. Poleg tega naj bi bili večinoma mazači, ki si z umetnostjo polnijo trebuhe in se prilizujejo oblastem; to se vidi, tako Reger, tako Bernhard, po tem, da svoje umetnost sploh ne obvladajo, kar kaže analiza posameznih fragmentov. Tudi Goya, ki ga ima Reger res rad, ne zna risati rok. Tako Reger, tako Bernhard.

Največ svoje jeze strese Reger na Heideggra, kot pravi, »nacional-socialističnega malomeščana v pumparcah«, »najmanj pomembnega nemškega filozofa 20. stoletja«. Nič manj ni prizanešeno avstrijskim umetnikom; pisatelji, recimo, »vsi skupaj nimajo sploh nič za povedat in to, da nimajo nič za povedat, še napisat ne znajo«. Patetična neumnost teh ljudi naj bi »smrdela do neba«, vse, kar napišejo, je pokradeno (Reger očitno ne ceni postmodernizma, khm). Tudi navaden Avstrijec je žalostna kreatura: je »nizkoten nacist« ali pa »omejen katolik«, tako Reger, tako Bernhard. Da raje ne obnovimo, kaj si misli o avstrijskih politikih, učiteljih, pravnikih, vodnikih po muzeju! Vendar pa naj bi bila ta strupena grenkoba Regreju pri njegovih 82 letih le zdravilo proti dokončnemu obupu. Kljub smrti ljubljene žene želi živeti še naprej in ohraniti vrednote, zaradi katerih »glasba še vedno živi v njem«, on pa še vedno z veseljem piše. Čeprav ujetega v svet umetnosti, ga poskuša zagrabit in pretresti »od zunaj«. V rokah mu ostane le malo.

Mislim, da se **Holzfällen** le bolj približuje literaturi kot **Alte Meister**. Za običajnega bralca je v **Holzfällen** dovolj fikcije, da v njem zagleda konture globalne metafore. To bralcu pri **Alte Meister** ne bo uspelo. Kritična zajedljivost pretdovratno vztraja na empiričnih fragmentih, »spoznanja« ne prinese zgodba, ampak ga sugerirajo posamični stavki.

Dorfschronik (S. Fischer Verlag, 1984) Gerharda Rotha je vaja v pisanju fragmentov, ki so razpršeni okrog pomembnega vaškega dogodka, smrti organistke. **Dorfschronik** v bralcu sproža brbljanje nenavadnih impulzov in pogosto navduši s »poetičnim izletom«. Sicer pa je treba priznati, da je Rothovo najmočnejše delo še vedno **Winterreise** iz leta 1978. Mislim celo, da **Winterreise** brez zadrege lahko štejemo med najbolj prepričljive knjige, ki so v zadnjem desetletju izšle v nemščini. V njem se erotika na nenavadno svež in učinkovit način povezuje z izgubo oziroma iskanjem smisla, simbolika je izbrana in sugestivna, jezik prožen in prilagodljiv. Rothov način pisanja je precej drugačen od Handkejevega in Bernhardovega; preprosto rečeno, ustvarja komunikativno fikcijo, ki se ne sklicuje na avtorja, ampak na samo sebe. In to je lahko zelo razbremenjujoče.

André Heller: **Auf und davon Erzähltes** (1979) Knjiga, na katero me je v Düsseldorfu opozoril naključni znanec. Kratke zgodbe, v ka-

terih je precej dobrih namigov in slabih izpeljav. Kritični oceni se lahko izognemo z dvoumno sintagmo talentirana proza, treba pa je poudariti, da je Heller kasneje pisal boljšo prozo. Pri nas smo ga lahko videli v lanskem novoletnem programu, kako je z balonom letal nad Dunajem. No, to pa že ne sodi več sem.

Adolf Muschg je po Frischu in Dürrenmattu najbrž kar najpomembnejši švicarski avtor. Njegovo zadnje delo **Der Turmhahn** (Suhrkamp Verlag, 1987) je zbirka petih ljubezenskih zgodb, v katerih Muschg na os odnosov med moškim in žensko navija dogajanja, ki so povsem bizarna, vsakdanja ali pa ganljiva in romantična. Ljubezen se lahko kaže v spolni strasti, ki jo podžiga zavest o bližajoči se smrti, lahko se vžge v usihajočih srcih dveh starih ljudi, lahko preskoči na človeka, ki je toliko starejši, da bi ti lahko bil oče, in izkaže se, da je res tvoj oče, lahko se posuši v tvoji ženi, naredi ovinek in se spet vrne k tebi. In še in še. In še. Teme se seveda nikoli ne obrabijo, kdor noče, temu ni treba govoriti »ta je rekel«, »kot je rekel ta«, »kar je že bilo povedano«, Muschgov stil je tekoč in čvrst, zgodba gladko drsi in podobe, ki vstajajo iz besed, se dobro vtisnejo v vosek spomina. Sugestivnost in hkrati komunikativnost Muschovega pisanja, ki ju podpira redek talent, v katerem se »kaj povedati« in »kako povedati« res lepo ujemata, se zgledno kaže v zadnji ljubezenski zgodbi **Orka, der Geograf**.

Muschg je vsekakor pisatelj, ki ga bo treba slej ko prej prevesti tudi v slovenščino.

Leta 1977 je E. Y. Meyer pri založbi Suhrkamp izdal roman **Die Rückfahrt**, ki naj bi bil med pomembnejšimi švicarskimi romani sedemdesetih let. Če lahko rečemo, da je **Die Rückfahrt** značilen postmodernistični roman (citati, reference, shizofrena razklanost itd.) moramo v isti sapi dodati, da je značilen evropski postmodernistični roman sedemdesetih let precej dolgočasno branje. Da ga je čas preprosto povozil, ne sicer do smrti, vendar tako, da vidno šepa. **Die Rückfahrt** ne more prikriti svojih velikih intelektualnih ambicij (seveda jih najbrž niti noče). V razmeroma preprosti zgodbi, ki razkriva junakove motive, zakaj noče biti več učitelj in zakaj hoče postati pisatelj, srečamo kopico znanih imen, ki junaku pomagajo razmišljati. Naj jih nekaj naštejemo: Buber, Kant, Empedokles, Beckett, Calvin, Luther, Thomas Morus, Spinoza, Stifter, Kafka, Hamsun, Swift, Hegel, Castaneda, Kierkegaard, Nietzsche, Hume itd. Neučinkovit je predvsem način, kako E. Y. Meyer vpeljuje svoje »sekundarne junake«. Recimo: Hume, ki je bil to in to, Dürer, ki je bil to in to... Potem pa večinoma pove nekaj, kar je vsakemu solidnemu poznavalcu filozofije ali umetnosti že povsem razvidno. Težko bi rekli, da je to posledica Meyerjevega površnega poznavanja filozofije, saj je sam v Bernu študiral filozofijo. Prej bo držalo, da se je po desetih letih njegov takrat mogoče sveži postopek posušil, da mu

je preprosto potekla garancija. To pa še ne pomeni, da je Meyerjev **Die Rückfahrt** na smrt dolgočasno branje. Danes lahko rečemo, da je soliden roman, v kontekstu emblemov iz sedemdesetih let pa reprezentativen primer tistih časov.

Na ženske ne smemo nikoli do konca pozabiti. To velja tudi za Švicarko Gertrud Leutenegger in njen roman **Gouverneur** (Suhrkamp Verlag, 1981). Njena proza je poetična, subtilna, marsikdo pa bo najbrž pogrešal več komunikativnosti. Na videz banalen izgovor, ki pa se v nekaterih primerih lahko uporabi kot dragoceno merilo.

Vzhodni Nемеc Jurek Becker živi v Zahodni Nemčiji že dobro desetletje. Ob Plenzdorfu je danes najvidnejši predstavnik generacije vzhodnonemških pisateljev, ki so rojeni po letu 1930. Zaslovel je že s prvim romanom **Jakob der Lügner** (1969).

Bronsteins Kinder (Suhrkamp Verlag, 1986) je njegov zadnji roman. Potrjuje pravilo, da najboljša dela pisateljev v eksilu črpajo svojo moč iz domačih tal. Beckerjeva moč ni v filozofičnosti, poetičnosti, spretni palimpsestni prepisavi, ampak v, preprosto rečeno, redkem talentu, da pripoveduje tekoče, gladko, jasno in se pri tem nikakor ne izogiba duhovitostim in sočnim opisom. Zgradba njegove zgodbe je čvrsta in hkrati dinamična. **Bronsteins Kinder** je roman, ki nam je zaradi svoje konfliktne teme zelo blizu. Hipoteka druge svetovne vojne v enoprartijskem sistemu prinaša bolečo bipolarnost, ki se v **Bronsteins Kinder** kaže na poseben način. Žrtev druge svetovne vojne (oče Hansa, prvoosebnega pripovedovalca, ki se bliža dvajsetim letom) skupaj z dvema judovskima somišljenikoma ujame človeka, ki je bil med vojno nadzornik v koncentracijskem taborišču, torej krvnik. Trpinčijo ga, mučijo. Slika se obrne. Žrtve postanejo krvniki, krvnik pa postane žrtev. Hans, ki odkrije očetovo početje, v njem ne vidi pravega smisla. Sprašuje se: »Sme nekdo, ki so ga pri tridesetih udarili, pri šestdesetih udariti nazaj?« Zdi se mu, čuti, da pravzaprav ne sme. Nastane nov konflikt, konflikt med dvema generacijama, med očetom in sinom. Sin sicer ni kak zagrižen, romantičen borec za resnico in pravico, preprosto želi živeti neobremenjeno, čeprav posledice vojne pravzaprav hudo prizadenejo tudi njegovo družino. S Hansovo pomočjo se konkreten zgodovinski primer konflikta (oče: nadzornik) razreši, z nekakšnim naukom, češ, vsakdanje človeško življenje je tako in tako polno konfliktov, zakaj ne bi človeško razrešili hipoteko preteklosti.

Becker poanto v **Bronsteins Kinder** na tristo straneh tega romana spretno zakriva med zgodbe, slike iz vsakdanjega življenja. Mnogokrat pač namig bolj zaleže kot travmatična, ideološka poudarjenja.

Za vzhodnonemško prozo osemdesetih let je pomemben dosežek **Kassandra** (Luchterhand Verlag, 1983). Christo Wolf najbrž ni potrebno posebej predstavljati. V **Kassandri** se je s pomočjo mita precej od-

daljila od svojih pretežno socrealističnih romanov in se približala vrhunski poetični prozi, pa ne le nemški.

Precej hermetično in zahtevno branje, ki ga ne smete začeti v polletni pripeki na plaži ali po sijajnem, uživaškem kosilu.

Ko smo že pri mitih je treba omeniti dramo Zahodnega Nemca Tankreda Dorsta **Merlin** (Suhrkamp Verlag, 1981). Lahko bi rekli, kaj takega svet še ni videl. Impozantna drama, dolga okrog 370 strani preigrava mitologijo srednjega veka (vitezi okrogle mize, Perceval, kralj Artur, sveti gral). **Merlin** je vsekakor v vrhu evropske, prav gotovo tudi svetovne dramatike povojnega časa. Skratka: izjemno delo z globoko metaforiko, ki subsumira temeljne človeške in umetniške vzgibe zadnje dobe.

Ce že hvalimo Zahodne Nemce: Karin Struck je v svojem romanu **Finale** (Albrecht Knaus Verlag, 1984) v dolgi, lepi, poetični prozi podelila ukor moškim principom, ki v svetu diktirajo tempo. **Finale** bo zanimivo branje za vse feministke in odlično branje za ljubitelje dobre proze.

Na koncu bo treba še nekaj spregovoriti o Bavarcu Patricku Süskindu, o njegovem zadnjem delu, noveli **Die Taube** (Diogenes Verlag, 1987). Saj vemo, Süskind je zaslovel s svojim romanom **Das Parfum** (Diogenes Verlag, 1985), ki je bil do izida novele **Die Taube** preveden v devetnajst svetovnih jezikov (naj naštejemo le, za nas seveda, najbolj eksotične: japonščina, hebrejščina, turščina), med njimi tudi v slovenščino. Po Umberto Ecu (Ime rože) naj bi bil **Das Parfum** prav knjiga kakega Evropejca, ob kateri so se ameriški založniki, kot pravijo viri, »trgali za pravice«, kar seveda pomeni, da v njej leži trdna garancija za uspeh.

Novela **Die Taube** se vrača na kraj, kjer je Süskindu uspelo zvariti parfum, ki je z močnim, vendar pa ne najbolj izbranim vonjem razdražil bralne strasti milijonov bralcev: v Francijo, točneje v Pariz. Junak Jonathan Noel, priseljensec v Parizu, dolga leta mirno in prav prijetno živi v svojem najemniškem stanovanju, ki ga namerava odkupiti. Je čuvaj v banki, pravzaprav na stopnicah pred banko, in njegova naloga je v tem, da je živ opomin in živa grožnja vsem, ki bi hoteli oropati banko ali zganjati podobne nečednosti. Sem in tja pa mora, kot se reče, »stopiti v akcijo«, in to takrat, ko pripelje črna limuzina direktorja, gospoda Roedelsa. Zapustiti mora svoje stopnice iz marmorja in odpreti vrata, ki vodijo na dvorišče banke. In pozdraviti. To je vse. In to mu zadošča ...

... dokler se ne pripeti neprijetnost z nekim golobom. Golobom? Ja, golobom. Nekega jutra Jonathan Noel odpre vrata in hoče, kot pač vsako jutro, na stranišče, ki ga mora na svojo žalost deliti s sostanovalci, opraviti določene intimnosti. Vendar zagleda na hodniku goloba in se strašansko prestraši. Najbrž to ni prvi golob, ki ga je Jonathan Noel videl tako od blizu, vseeno pa se tokrat zgrozi ob misli, da je golob

pravzaprav »skupek kaosa in anarhije«. Zapre se v sobo in se trese, mrzlično išče rešitev. Ne upa si na hodnik, sfinkter mu popušča in ne glede na svoje siceršnje primerno obnašanje je prisiljen narediti packarijo: spustiti svojo vodo v umivalnik, v katerem sicer pomiva posodo in se umiva. Nestrpen je, saj vendar noče zamuditi službe. Vendar, kako naj gre ven, če je na hodniku golob... Čut dolžnosti ga nazadnje le prisili, da (s kovčkom v roki) odide iz sobe. Golob je še vedno tam, Noel z gnusom in strahom v srcu odide mimo njega navzdol po stopnicah in se pritoži hišnici, češ, gospa, nek golob je povsem posvinjal šesto nadstropje in opustošil hišni red. Hišnica v njegovih besedah ne odkrije prave tragike. Noel je potem ves dan raztresen, v službi mu gre vse narobe itd. Zvečer si ne upa nazaj v svoje stanovanje, ampak se s kovčkom v roki odpravi spat v hotel. V morasti noči sklene, da se bo ubil, potem pa po nočni nevihti doživi katarzo in spozna, da ne more več živeti brez ostalih ljudi, da bo treba marsikaj spremeniti. Odloči se in odide iz hotela proti svoji sobi. Pa naj golob bo ali pa ne bo v šestem nadstropju! Skozi jutranjo svetlobo stopi proti svoji sobi. Goloba ni več! Vse je počiščeno! Kaos, ki se ga je Noel zjutraj prejšnjega dne zavedal, se je čez dan in ponoči s pomočjo dogodkov in predvsem Noelovih spoznanj razrešil. Seveda, kaos, ki je bil v Noelovi glavi. Simbolni pomen goloba, njegova metaforična funkcija pušča v noveli **Die Taube** jasno sled. Tako kot tudi v **Das Parfum** tudi tu ne moremo očitati Süskindu pomanjkanje talenta ali neprepričljivost. Nasprotno. Je očitno neobremenjen s svojim pisateljstvom, s tem da je t. i. umetnik. Zato je svež, močan in učinkovit. In nenavaden. Po drugi strani pa tu in tam zmoti ne najboljša kavzalna povezanost sicer dobrih idej, prehod med posameznimi prizori pogosto pripelje drugam, kot bi moral. Tu so recimo Handke, Bernhard, Muschg mnogo bolj veščji, za to imajo več talenta ali pa rutine. Mislim, da bo Süskind, ko se bo polegel prah okrog romana **Das Parfum**, ko se bo parfum razdihal, pisal boljše knjige. Nisem rekel učinkovitejše. Boljše.

To je vse. Nekaj je več kot gotovo. Prej se boste naučili nemščine, kot dočakali prevod večine teh knjig v slovenščino. Torej...

POSTMODERNI DOKUMENTI

Peter Bürger

Uvodna beseda h knjigi *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*

Da obstajajo postmoderne umetnine, se nikakor ne more trditi z gotovostjo. Četudi odgovorimo na vprašanje negativno, pa razprava o postmoderni nikakor ni brezpredmetna. V tem primeru bi bilo potrebno njen predmet šele določiti. Če zapustimo do neke mere zanesljivo področje arhitekture, kjer označuje pomen odmik od funkcionalističnega arhitekturnega prepričanja, naletimo povsod na nejasnosti, različnosti in odprta vprašanja. Lahko označimo neoekspresionistično slikarstvo »Neue Wilden« za postmoderno, ko pa ekspresionizem, na katerega se navezuje, na splošno velja za gibanje znotraj umetniškega modernizma? Naj imenujemo avtorja kot je Michel Tournier zato postmoderna, ker posega po tradicionalnih oblikah avktorialnega romana? Kriterij se zdi nedopusten zaradi dejstva, ker obstaja ravno v Franciji nepretrgana in s strani kritike priznana tradicija realistične pripovedi v 20. stoletju. Ali so sklicevanja Petra Handkeja na ustvarjalčev »sanftes Gesetz« in iz tega izhajajoč kritika Kafke dovolj, da ga povzdignemo v postmoderna ali da ga denunciramo?

Seveda obstajajo bolj kompleksne oznake postmoderne kot so opisane, vendar je tipično, da gre pri tem največkrat za teoretične domneve in ne za postopkovne načine ali predstavitvene tehnike. Osrednja teza postmoderna mišljenja pravi, da v naši družbi znak ne kaže več na označenca, temveč vedno samo na nek drug znak; da s svojim govorom pomena sploh ne izrečemo, temveč da se gibljemo le v neskončni verigi signifikantov. Iz tega sledi, da naj bi znak, ki ga je Saussure označil še kot enoto signifikanta in signifikata, razpadel. Dejansko lahko v slikarstvu od konca 70. let naprej — če ga primerjamo z akcijskim slikarstvom 50. in 60. let — opazujemo povratak znakov, ki sugerirajo pomen. Njihova posebnost pa je ravno v tem, da jim ne moremo pripisati pomena. V številnih slikah »mladih Italijanov« (junge Italiener), vendar tudi pri Nemcih (Neue Wilden), je osamosvojenost signifikanta samo past, ki jo postavijo slikarji opazovalcu, da se le-ta izgubi v vrtincu možnih simbolnih pomenov. Prav

ta postopek so uporabljali že nadrealisti. Kakor naslika Clemente usta, rastlinsko tvorbo, križ in podolgovato formo, ki raste iz roke, tako razporedi Magritte na sliki »Muzej neke noči« roko, jabolko in amorfno formo v skrinjo drugo ob drugi. V obeh primerih se počuti opazovalec izzvan k razlagi (pri čemer deluje naslov pri Magritteju še posebej izzivalno); v obeh primerih zadene poskus v prazno. Signifikanti ne označujejo več signifikata; odprte skrinje so za nas zaprte prav tako kot četrta skrinja na Magrittejevi sliki, katere notranjost je zakrita z vzorcem. Že nadrealizem pozna torej (postmoderno) sabotažo pomena.

Če torej ni takoj jasno, da razprava o postmoderni umetnosti ogo-varja tudi umetnine, potem je blizu pomislek, da je s pojmom ob-novljena samo strategija kulturno-konservativnih avtorjev, ki so modernizmu že večkrat napovedali konec. Pri tem mislimo na teze Arnolda Gehlena, po katerem je umetniška avantgarda že pred I. svetovno vojno prešla v stadij »kristalizacije«, kar naj bi pomenilo, da ni več zmožna nobene prenove. Skratka, v razpravi ni šlo za spozna-nje o stvari (tukaj: za razvoj na področju umetnosti od 70. let naprej) temveč za intelektualno pozicijsko prevlado. Če izhajamo iz te hipoteze, potem se vprašanje premakne: ne usmerja se več na predmet razprave in njenih spoznanj, temveč na uporabljene strategije v boju za inte-lektualno prevlado.

Najpozneje po analizah Pierra Bourdieuja in njegove šole vemo, da igrajo vprašanja moči v intelektualnih razpravah pomembno vlogo; vendar ravno te ne izginejo v bojih za prevlado. Kritiki, ki ne vidi v postmoderni nič drugega kot konservativno strategijo kulturnega »roll-back«-a, se že vnaprej odpove temu, da bi v postmoderni razpravi dešifriral znak dobe. Ko razkrije postmoderni diskurz kot boj za pozicijsko prevlado, potrjuje na paradoksalen način nehote tezo o samostojnosti signifikantov. To lahko povemo tudi drugače: Kdor analizira razpravo o postmoderni izključno s pojmom intelektualne prevlade, se odpove možnosti, da bi razumel v razpravi osvetljene spremembe kot odraz spremenjenega stališča zahodnoevropskih inte-lektualcev do družbene stvarnosti. Tudi če se bo izkazalo, da post-moderne umetnosti ne moremo dokazati kot samostojno, od moder-nizma neodvisno umetnost, še ne pomeni, da razprava o postmoderni nima predmeta, na katerega bi se navezovala. Njen predmet bi v tem primeru ne bila neka nova umetnost, temveč spremenjeno stališče do umetnosti in literarne teorije. Spremembe, ki jih skuša zaobjeti razprava o postmoderni, potemtakem ne bi bile na nivoju umetnin, temveč na nivoju institucij, to pomeni, normativnih diskurzov, ki umetnino šele konstituirajo.

Spremenjeno stališče naproti zgodovinski arhitekturi 19. stol. priča o tem, da se je v zadnjih 15. letih dogodila nemajhna sprememba estetske senzibilnosti pri umetnostno zainteresirani intelektualni eliti.

Kar je v bilo v 50. in 60. letih prezirano — poljubno vračanje k preteklim stilnim vzrocom in nagnjenje k ornamentu — je sedaj ponovno cenjeno in priznано kot izraz razumljivih naporov za humano arhitekturo. Barvni videz nekoč belo pobarvanih fasad in kontrast ornamenta z izborom temnega barvnega tona kažeta spremenjeno stališče, ki je potekalo istočasno z odklonom do moderne arhitekture iz stekla in betona. Nekaj podobnega bi lahko opazili tudi v slikarstvu. Mnoga dela t.i. akcijskega slikarstva v 50. in zgodnjih 60. letih se kažejo današnjemu opazovalcu kot dekorativna in všečna. Nekaj konformističnega je na njih, nekaj, kar takrat ni bilo zaznavno. Istočasno raste zanimanje za slikarje kot je Bonnard, ki niso bili nosilci viharnega umetnostnega razvoja 20. stoletja. Prav tako doživlja slikarstvo Nove stvarnosti svojevrstno prevrednotenje. Ker v območju literature modernizem nikdar ni zavzemal hegemonistične pozicije, so tukaj spremembe težje zaznavne. Če se vendarle tak programator novega romana kot je Robbe — Grillet vrača k tradicionalnim vrstam avtobiografije (čeprav se to dogaja s slabo »estetično vestjo«), potem kaže to na prilagoditev bralcem, ki jih pri eksperimentalnem romanu ni bilo veliko.

Če razumemo postmoderno razpravo kot nezaključeno prizadevanje, da bi nakazane spremembe estetske senzibilnosti povezali s pojmom samim, potem se pojavi vprašanje, kje so stične točke za takšen poizkus. Naslovna gesla poskušajo te točke nakazati: vsakdan, alegorija, avantgarda.

Ko poskušamo ugotoviti, kaj povezuje umetniški modernizem 50. in zgodnjih 60. let, kaj funkcionalističnega je skupno arhitekturi, akcijskemu slikarstvu in novemu romanu, naletimo na poseben »patos čistosti«. Tako kot se je arhitektura osvobodila ornamentalnih gradbenih elementov, tako se je slikarstvo osvobodilo prevlade odslikovanja in novi roman kategorij tradicionalnega pripovedništva (figure in fabule). Kakor je videlo slikarstvo svojo nalogo v tem, da se je osvobodilo prisilnega predmetnega ter smiselnega zaznavanja, tako je hotel novi roman namesto univerzuma subjektivno postavljenih pomenov predstaviti golo obstajanje stvari. Čistost umetniškega medija se je pokazala če ne kot namen sam, potem vsaj kot odločilna komponenta uspešnosti, tesno povezana z ustvarjanjem posamezne umetniške umetnine. S tem sta bila dana dva nova znaka: empfatični pojem umetniškega dela in razmejitev umetniške produkcije od vsakdana.

Tak, na umetniško delo osredotočen modernizem, je bil vendarle kulturno dominanten samo za ceno izpodrinjenja nekega drugega, njemu nasproti stoječega modernizma: historičnega avantgardnega gibanja. Ta je razglasil nečistost umetniškega medija, nerazjasnjena področja psihologije (v écriture automatique) ali igre intelekta (v Magrittejevem slikarstvu) za svoj princip. Estetskosti niso hoteli pregnati iz umetnin, temveč jo osvoboditi omejenosti in jo sprostiti v življenje

spreminjajoči potencial vsakdanjosti. Ostre meje, ki jih je postavil na umetniško delo osredotočen modernizem, so avantgardna gibanja s predznim »izposojanjem« in provokativnim (samo)ponujanjem že zdavnaj porušila (pomislimo samo na reklamne geste dadaistov). Celo od časa institucionalizacije umetnostne avtonomije vladajoči pojem potrebne forme (notwendige Form) so postavili pod vprašaj s tem, da so se vrnili k alegoriji, ki ne pozna potrebne, temveč samo postavljeno formo. Na kratko: umetniški modernizem, ki sicer ni poskušal uresničiti zaprto, temveč enotno umetnino, ki je videla v vsakdanu njeno zunanost, v trivialni in zabavni umetnosti pa je imela svojega sovražnika, je obstajal samo na podlagi anti-avantgardizma, pri čemer je irelevantno, ali so se ustvarjalci tega zavedali ali ne.

To kar skušamo danes zaobjeti s precej nemočnim pojmom post-moderna, bi se lahko izkazalo kot vdor avantgardistične problematike v moderno umetnost. Tabu, ki je držal pokonci na umetniško delo osredotočen modernizem, je ponovno postavljen pod vprašaj: Če je bil modernizem v 50. in v začetku 60. let prepojen s težnjo po čistosti umetniškega medija, tako se dandanes zdi, da je prav nečistost dobila programatično pozicijsko vrednost. To sega od vračanja k predmetu v slikarstvu do lahkotne anekdotičnosti v pripovedništvu. Prav tako se kaže v pogostnem citiranju in do ironično izrečene odpovedi estetskemu ustvarjanju. Čeprav je moderna vsakdan hitro odkrila kot snov (Flaubert), je dala meji med umetnino in vsakdanjim življenjem pomen metafizičnega principa, ki nikakor ni smel biti porušen. Dandanes se zdi ta meja ponovno porušena, in to ne samo pri vračanju k avtobiografiji. Že Pop-Art je postavil to mejo pod vprašaj z igrivim načinom, s čimer je umetnost še bolj konfrontiral z njeno neskončnostjo. Končno je »strogi« modernizem izključil semantičnost kot estetski čutnosti nekaj tujega ter zaupal samo formi kot nekemu rezidualnemu pomenskemu elementu, dandanes pa doživljamo domala pretiran povratak pomensko-nosilnih znakov, ki pravzaprav na zakrit način obljublja nek pomen, ki ostane istočasno neizrečen.

Ali imamo torej kljub vsemu opraviti z novo umetnostjo — z umetnostjo osamosvojenih signifikantov? Če pomislimo, da nadrealistično slikarstvo vedno znova prikazuje polnopomenske znake, katerih pomena pa si vendarle ne moremo razložiti, potem bi vprašanje zanikali. Kar doživljamo je prej vdor avantgardistične problematike v umetnost modernizma. Veselje ob odvzetem pomenu, razcepljenem smislu, ki v znaku postmoderne grozi, da se bo utrdilo v novo estetsko dogmo, samo nikakor ni brez pomena. Tembolj bi se lahko dešifriralo kot znak neke epohe, ki se ji je — zaradi realnih historičnih osnov — vizija prihodnosti, ki jo lahko ustvari človek, razblinila.

Prevedel Slavo Šerc

Sestavek je uvodna beseda Petra Bürgerja (pisca zdaj že domala znamenite razprave *Theorie der Avatgarde*, 1974) h knjigi *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avatgarde*, ki je izšla spomladi 1987 pri založbi Suhrkamp. V njej so zbrane razprave osmih avtorjev. Knjigo sta uredila Christa in Peter Bürger.

ŠOLA KREATIVNEGA PISANJA

Alberta Turner

Učenje pesništva — kreativni proces

Ker poezijo pišem in učim, sem se pogosto znašla v precepu med pesniki, ki menijo, da bo pisanje poezije kot akademska disciplina iz ameriške poezije naredilo stereotip, in med akademiki, ki menijo, da je poučevanje nečesa tako stereotipnega, kot je pisanje poezije, roganje akademski disciplini. Ta sovražnost obstaja, odkar je romantika iz predavalnice vzela muzo, odnesla njeno knjigo klasične retorike, jo zaprla v pesnika, pesnika pa na podstrešje. Nekaj časa se obe strani ena za drugo nista menili: akademik je poučeval literaturo in pisal poezijo za hobi — če sploh; pesnik je ves dan prebil na kliniki ali v pisarni in zabaval muzo doma, po službi. Toda od 2. svetovne vojne in še posebej v poznih šestdesetih letih so mladi ameriški pesniki pričeli delati kariere, diplomirali so iz kreativnega pisanja in na tovrstnih šolah redno učiteljevali. Danes je kreativno pisanje v učnih načrtih večine ameriških šol, diplome iz kreativnega pisanja pa so na voljo v približno petdesetih visokošolskih in devetih doktorskih programih. »Združenje pisateljskih tečajev« ima svoje delovno poročilo in letno zborovanje, »Združenje za moderni jezik« nudi precejšnje število predavateljskih mest iz kreativnega pisanja. In leta 1978 so bili trije od petih nominirancev za »Nacionalno književno nagrado« iz poezije učitelji na tečajih pisanja.

To besedilo je primer, kaj se dejansko zgodi, ko pesnik kot poklicni učitelj sede k študentovi pesmi. Bralcu dovoljuje, da se postavi za rame pesnikov, medtem ko poučujejo. Tisti, ki jim bodo želeli gledati prek ramen, bodo verjetno sami pesniki, ki poučujejo ali se na to pripravljajo, pa naj prihajajo s srednjih šol, kolidžev ali privatnih tečajev; študentje poučujočih pesnikov, ki želijo primerjati delež svojega znanja z drugimi študenti; in neakademski pesniki samouki, ki želijo vedeti, če se jim tu ponuja kaj novega za njihovo lastno delo. Učitelji literature bodo želeli videti, kakšne razlike v pesniški teoriji in procesu se naprimer skrivajo za razlikami med Kinellovo **Knjigo nočnih mor** in Eliotovo **Pusto deželo**. In seveda bo vsak bralec, ki se zanima za moderno poezijo, želel videti, kakšna merila moderni pesniki uporabljajo za medsebojno ocenjevanje.

To gradivo prav tako zadostuje za začetek novih raziskav. Na primer: če je nekaj učiteljev imelo istega učitelja, ali to vidneje vpliva na uniformnost njihovega poučevanja kot pri poučevanju pesnikov z bolj raznolikim predznanjem? Ali je seminar bolj učinkovit kot individualno posvetovanje? Ali pesem začetnika dobi prav tako previdno in sočutno pozornost kot pesem starejšega študenta? Ali specifične kritike pesnikov ne izražajo pri njih uveljavljenih pesniških teorij? V čem je učenje pesnikov podobno ali različno od učenja kiparjev ali slikarjev? ... In še kopica drugih vprašanj, ki se pojavljajo ob tem sestavku.

Osnovno in temeljno predvidevanje, ki ga niti ne navajamo, je, da pesmi v študentih bivajo skoraj metafizično, študentje pa jih lahko izvabijo iz sebe, ne da bi jih poškodovali, le če jim zelo pazljivo prisluhnejo in jih večje izpisujejo. Učenje pisanja je potemtakem proces izostritve dojemanja: zavest o vseh konotacijah besede, o vseh ritmičnih čustva, vseh mogočih neujemanjih med podobami, zavest o klišejih in kako se jim izogniti ali jih uporabiti, da postanejo učinkovita aluzija, zmožnost zaznati v sebi klepetavost in površnost, vedenje, kdaj si do sebe pošten. Takšen študij pomeni učiti se, kako postaneš celovita oseba, od pesnikov, ki se tudi sami tega še učijo. Obotavljajo se reči, da to lahko storijo ali da je kaj takega sploh mogoče. A čeprav je njihov odgovor na vprašanje »Ali se pesnika da izmisliti?« strokoven ne, ni tako strokoven, da ne bi mogel veljati za oprezen da. Vsakega je mogoče naučiti prepoznavati in brati poezijo (Haines), tudi začetnika se lahko nauči, da postane sam svoj učitelj: »Navsezadnje imamo literarne delavnice zato, da lahko pridemo do reči, ki se jih v delavnicah ne moremo naučiti« (Booth); talenta ali navdiha se ne da naučiti, da pa se naučiti prepoznavanja virov v samem sebi (St. John). Če so študentje ‚resni‘, če so pripravljeni nadaljevati proces, ki se je začel na seminarju, v šoli ali na posvetovanju, razvijati navade branja in samokritike, ki so se je tam naučili in jih vadili, imajo možnost, da iz sebe naredijo pesnike, in učitelj jim pri tem lahko pomaga.

Potreben je torej pravilen odnos: »ljubezen do jezika in besedne igre« (St. John); »vzpodbujenost k pisanju ob branju drugih pesmi (Wallace); »stvar značaja, kot tudi sreče in strasti do medija (Cooper) — z drugimi besedami, strast, ki ustvari zavedanje in vztrajanje v vsakem umetniku.

Tudi pri učiteljih je potreben pravilen odnos. Pridobiti si morajo spoštovanje in zaupanje študentov, da bodo ti zastavljali vprašanja, bolj skrbno prisluhnili glasovom in ritmom, poskušali nove tehnike; oni pa morajo prav tako spoštovati in zaupati študentom, da ne bodo iz njih naredili svojih disciplov, grotesk ali bledih imitacij učiteljev oziroma zavrženih neuspešnikov, ki odnehajo. Ker so ti pesniki dokaj samozavestni in uspešni v svojem delu, se jim je težko izogniti

napotkom: »To je prav, to je narobe, to se naredi tako.« Veliko jih govori o tej skušnjavi in se trudi, da bi jo obvladali: Wallace svari pred nagnjenostjo, da pričakuješ od učencev pokornost. Cooper se nenehno opominja, da je, ne glede na to, kaj se na seminarju dela, tam vedno nekaj študentov z močnim talentom in svojim lastnim izrazom; Halperin priznava: »Najlažje mi je neko pesem ponovno napisati, to pa jim seveda ne daje ničesar.« Nenehno opominjajo sebe in svoje študente, da se lahko motijo. Kot o tem pravi Carlile: »Vsak učitelj uči niz predsodkov. Zato jaz vedno že vnaprej svarim svoje učence, da jih lahko učim le svojega načina pisanja, ki pa jim končno morda ne bo pomagal najti njihovega najboljšega (izraza).« In Bell: »Učitelj je lahko v zmoti. Jaz se pogosto zmotim.«

Preden se učenje začne, se mora med učiteljem in študenti vzpostaviti odnos, ki jim bo omogočil, da bodo lahko od samega začetka v dolgem procesu postajali učitelji samim sebi. Ta odnos niha od učitelja kot sočutnega poslušalca, ki vprašanja le mimogrede zašepeta in upa, da bodo študenta pripeljala do spoznanja o zmožnosti njihovih pesmi, pa do učitelja kot odločnega voditelja, ki študentovo pesem sodi po svojih lastnih merilih. Stafford in Turco predstavljata skrajni točki tega razpona. Stafford pravi, da je njegov prvi impulz »biti neomajno izmikajoč, dokler študent kako ne da vedeti, v katero smer je pripravljen kreniti«. Njegova metoda je docela induktivna: »Prvi korak je študentov, ne moj... Če se zakadim v pesem, jo lahko prevzamem ali odtujim od pisca... In tako dominantnost učitelja v odnosu učitelj-učenec le povečam, namesto da bi jo zmanjšal... Seveda moramo težiti k temu, da pisec v svojem pisanju prevzame pobudo... Nikoli ne razsoja: »To uspe, to ne uspe, s tem hočeš doseči to.«

Turco bolj usmerja. Pesem vrednoti po tem, če se avtor zaveda njene zgradbe in kako zgradba učinkuje, da sproča pomen in užitek. Pojem zgradbe uporablja široko, vključuje metrične oblike in prosti verz. To pomeni kontrolirano in zavestno uporabo miselnih in jezikovnih vzorcev, »ki jim bralec lahko sledi«, in ne privatnih in zmedenih. Ko najde takšno pesem, reče: »Vedel sem, da sem naletel na pesnika z velikim P.«

Ko je vzpostavljeno prijetno delovno vzdušje, skušajo študentje in učitelji združeno povečati študentsko samozavedanje, spoznavanje, kaj resnično čutijo, in v kaj — kot posledico določenih izkušenj — verjamejo. Tako bodo, ko zapustijo seminar, zmožni sami izslediti jedro pesmi in njeno usmeritev, še preden bodo skušali izboljšati tehniko. Haines začne morda najbolj stran od dokončane pesmi. Študente pripravi, da se vprašajo, ali res čutijo potrebo po pisanju. Da si pridobiš njegovo spoštovanje, morajo biti pesmi napisane »iz resnega in težko pridobljenega odnosa do življenja in smrti.« Levis želi »koncept, ki nujno nastane iz popolnoma izmišljenega ali iz realne izkušnje.« Cooper misli, da »se lahko začneš spraševati, ali je treba spoštovanja

vredno izkušnjo razjasnjevati, razvijati, le tedaj, ko obstaja.« Pesniki se strinjajo, da je prvi korak pri obdelavi katerekoli študentove pesmi najti izkušnjo, iz katere je pesem nastala, in študentov čustveni odziv nanjo, četudi se študent tega ne zaveda. Summers in Bell pravita temu, da se morajo študentje naučiti brati lastne pesmi. Drugi to imenujejo iskanje ‚središča‘ pesmi ali ‚kaj pesem pravi‘ ali, redkeje, kaj ‚namerava‘.

Ne glede na to, ali so kriteriji navedeni ali nakazani, so dokaj enoviti. Sestavljeni so po kritičnih teorijah postmodernistične poezije. Največkrat pesniki raje iščejo preprosto odkritosrčnost kot poziranje in pridiganje. Levis ne zaupa »rafinirani pesmi v prevladujočem stilu«; za Bootha je pesem »prej tipično slaba kot izvirno slaba«; Andersonu je slabo vse, kar ni videti »prisluženo«. Veliko jih omeni tudi **značilno**. St. John bi želel, da pesem bralcu ustvari »domačno in intimno hrepenenje«. Halperin hoče presenečenje, »takšno, ki te zadene tja, kjer te boli.« Haines vztraja, da mora pesnik imeti »nekaj povedati«.

Pesniki David Young, Stuart Friebert, Alberta Turner in David St. John so vsak zase obdelovali pesmi študentov kreativnega pisanja na kolidžu Oberlin. Friebert in Young tam poučujeta; St. John je učil tam, zdaj pa je na Johnu Hopkinsu, in Turnerjeva poučuje na bližnji clevelandski državni univerzi. Vsi razen Turnerjeve so študentje poznali poprej, in Freibert in Young sta že delala z njimi.

»Moj stari oče, umira« je pesem Marthe Moody, študentke višjega razreda kreativnega pisanja na Oberlinu. Vsi učitelji se strinjajo, da je pesem skorajda dokončana, in vsak predlaga končne popravke.

MOJ STARI OČE, UMIRA

A še vedno živi, v tem zelenem stolu,
bolj modre oči so,
bolj slepe, kot so kdajkoli bile.

Že tedne se ni umil,
a telo mu
diši po čistem. Koža je jasna,
prosojna kot membrana, in vidimo,
da pod njo ni ničesar
razen svetlobe.

Ko vstane, počasi,
da položi roko ženi na rame
in shodi,
stopimo vstran.

Ne zato, ker so njegove roke dovolj hitre,
da bi se nas dotaknile
ali da bi to poskusile,
temveč zato, ker vemo, kam sodimo-

proč, sorodniki, ki
nevoljno romamo
proti njegovemu domu trikrat v letu.
Mi nismo to, kar šteje.

Kar šteje, so sorodniki na Švedskem,
tisti, ki jih ni nikdar spoznal,
kar šteje, so možje, ki jih je učil poguma,
da si naročijo Pepsi in ne piva.

Kar šteje, je razgled
z zvonika cerkve, ki jo je zgradil blizu Paxtona.

Kar šteje, je odrešitev Edne,
ki bi umrla sama, pred leti,
če bi ne vzel njenih sedemdeset let
in jih poročil k svojim.

Kar šteje navsezadnje,
je duša, otroška duša,
ki se razpira kot ikona mu v prsih,
zapolnjuje ga s svetlobo,
ki bo kmalu predrla skozi kožo
in ga obdala kot lupina,
ko mu bo telo bledelo,

svetloba okrog groba, ki nas spravi v jok,
ker nas je pustil zadaj.

David Young

Napotki bodo kratki, delno zato, ker želim slediti svojemu načelu, da se študenta, ki se uči pisanja na seminarju ali samostojnem posvetovanju, ne sme preplaviti s prevelikim številom odzivov in predlogov — bolje je izločiti le en ali dva problema, na katera naj se v novi verziji osredotoči — in delno zato, ker na seminarjih ali posvetovanjih izmenjava nikoli ne sme biti enostranska, učiteljev monolog. Kar bi se naj zgodilo in na tem mestu ne more biti predstavljeno, je vzajemno

iskanje motiva, teme, namena, močnih in šibkih mest. Moj namen tukaj je predlagati, kako bi razgovor na seminarju ali posvetovanju lahko uvedel, in ne napovedovati vseh zaključkov, do katerih bi prišli, in vseh vprašanj, ki bi se vmes pojavila.

Ceprav je obrabljeno, je koristno začeti z nekaj hvale, kar ni težko pri pesmi »Stari oče, umira«. Pesem daje vtis iskrenosti, snov je sicer vsakdanja, vendar izrazno močna, in nenazadnje, avtorica je našla prisposode in detajle, ki bralcu razkrivajo zapletenost njenega dojemanja. Ker se bom držal svojega načela glede le enega ali dveh poudarkov pri obdelavi (naj še povem, da pesmi ne manjka veliko do njene končne in uspešne izvedbe), bom razpravljal o spremembi na dveh področjih: o zmanjšanju »obrazložljivih« elementov in o poudarku ritma.

Moj prvi primer, kako obrazložitevno gradivo pomen prej omejuje kot večja, bi bila zadnja vrstica; ko jo odstraniš in predzadnja vrstica postane zaključna, so »razlog« v zadnji vrsti in tudi vsi ostali razlogi za jok znani. Razpravljal bi glede njene empirične resnice; ko jokamo na pogrebu, so vzroki za to mnogovrstni in ne enoviti. Da poudarim misel, bi morda še navedel, da je pomembno vedeti, kdaj je dobro odnehati in kdaj govoriti. Pisec mora to vedeti, morda bolj po intuiciji kot po pravilih; če predzadnjo vrstico nadaljuješ s »ker«, prisposobi v bralčevi fantaziji odvzameš poln pomen in moč.

Ta primer je dovolj jasen; ostali so morda težji. Na tem mestu bi avtorico na posvetovanju ali seminarju naprosil, naj pomaga poiskati ostale primere. Predvidevam, da bi se odločila za zadnje tri vrstice tretje kitice (»Ne zato ... vemo kam sodimo«); poglobila bi se v misel »Mi nismo to, kar šteje«; in pretehtala problem okoli nejasnega učinka na koncu predzadnje kitice, ki zasluži več kot le površno razlago. Mislim, da bi takšna vzpodbuditev k preureditvi pomen pesmi očistila in obogatila.

Težave z ritmom se težje opišejo in razrešijo. Začeli bi s poudarkom na moči; vrsticama »je duša, otroška duša/ ki se razpira kot ikona mu v prsih« daje dober izraz njuno močno in odločno gibanje. Drugače je z vrstico »šteje odrešitev Edne«, ki meni zveni skoraj smešno medlo, zato bi predlagal, da se ritmu posveti več pozornosti, to bo pesmi poglobilo izraz. Potrebno bi bilo razmisliti o učinku, če sploh kakšnem, zelo kratkih vrst; zakaj so tam, če učinkujejo, kako, čemu naj bi služile — čut za poudarek in postanek v gibanju in izrazu pesmi bi lahko bil še bolj dovršen. Glede tega nočem biti preoster, le prepričan sem, da bo pesem veliko pridobila ob izboljšanju ritmičnega gibanja. Ritmi so v našem življenju in umiranju, ritmi, s katerimi poskušamo o teh stvarih govoriti, in te mora pesem, kot je ta, poiskati in se jim odzvati, plesti po njihovi melodiji. Nekaj je bilo v tej smeri že narejenega, mnogo vrstic je uspešno izpeljanih, vendar pa uspešnost gibanja prihaja in odhaja, kot prekinjana glasba.

Stuart Friebert

Trdno verjamem, da lahko študentu najbolj pomagam pri zadnjih popravkih v tekstu, če je pomoč sploh mogoča. Zato se navadno dovolj zgodaj odločim, če je nek tekst že dovolj dovršen, preden sem pripravljen dati zelo določno kritiko. Drugače nehote sam pišem študentu pesem. Če pesem ni dovolj izdelana, poskušam predlagati različne pristope k celotni dimenziji teksta z namenom, da se odkriva, o čem pesem je, kje leži. Mladi pisec mora (na tej nedokončani stopnji) ves tekst ponovno napisati brez vpogledov v prvotni izdelek.

Užitek v delu s pesmijo »Moj stari oče, umira« nam nudi takojšen občutek, da je v bistvu »vse v njej!«. Navadno se moraš s študentom mnogo več ukvarjati: pripravljaj ga, da se k pesmi spet in spet vrača, jo premleva, da se pojavi jasnejši vzorec. Poskušaj to, poskušaj ono, postavi jo na glavo, boš videl, morda ti da kaj novega. Proizvedejo naj čimveč gradiva, da lahko izbirajo med izvrstnimi možnostmi. In nazadnje naj storijo tako kot slikarji: skozi ogledalo naj se ozrejo nazaj v tekst, preko svojega ramena, tako bodo dobili jasnejše obrise, več snovnosti, več življenja, preden se odločijo za »zadnjo« verzijo.

V tej pesmi je torej enako pomembno, da študentka ostaja pri prav tem gradivu in ne dodaja nervozno gradiva, ki sem ne sodi. Ta tekst je za kaj takega prebogat, preveč izdelan, preveč razrešen, karkoli drugega, čeprav pomembnega, bi mu porušilo ravnotežje. To pa seveda ne pomeni, da predlogi za zadnje popravke niso pomembni. So, celo odločilni. Sedaj je učiteljeva naloga, da študentki na tej stopnji razvoja pomaga pomaga napisati tako dovršeno pesem, da ji ta omogoči nadaljnje delo na tej ravni. Nekaj tako odličnega, da se lahko k njej vrača ob mnogih drugih tekstih, jih napiše cel niz. Ko bo tekst popoln, bi moral proizvesti druge, s podobnim in podobno obravnavanim gradivom. Tako ne bo nikoli pozabila, kako se takšno pesem zgradi: okoli nje naj bo osredotočeno njeno življenje, ta naj bo bolj njena kot katerakoli druga.

No, pa se lotimo teh zadnjih, odločilnih popravkov! Sprva bi si zamislil, da je pesem moja, in jo popravljal. Pustil bi, da bi me samo opazovala, in ji na glas pravil svoja mnenja. Martha, v prvi kitici spreminjam zadnjo vrstico v »bolj slepe kot kdajkoli«, tako se bo pesniška govornica bolje uveljavila. Takšna majhna ohlapnost lahko pesem iztiri iz ravnotežja, če tega pravočasno ne preprečiš. Drugo polovico druge kitice bi spremenil v »Koža je jasna, prosojna membrana/ pod njo ni ničesar razen svetlobe«. Podobno v tretji kitici »in shodi, stopimo vstran« bi spremenil v »Ko vstane, počasi, roko ženi na rame položi/ stopimo vstran«. Če ste opazili, vztrajam na zelo specifičnih spremembah. Ne ker bi pesem hotel napisati namesto nje, ampak da vidi in čuti, kako postaja harmonična. Da vidi, kako ubiram eno izmed poti. Če bi medtem začutil, da ne gre dobro, bi list potegnil iz pisalnega

stroja in začel znova. Tudi če bi le ena beseda zvenela narobe, bi storil to, kot nemočen učenec klavirja, ki se ob prvi neznatni napaki vrača k začetku skladbe. Da obdržimo ton, ki smo ga ustvarili v zadnjih dveh vrsticah prve kitice, bi v zadnjih vrsticah tretje kitice poskusil: »ali da bi to poskusile./ Vemo, kam sodimo.«

Četrta kitica ima težave z začetkom; apozicija je okorna in nejasna. Tu bi izpustil prve tri vrstice in začel kitico z »Mi nismo to, kar šteje«, ki se lepo vključuje v ostali del in vodi pesem do končnega preobrata. Da bi še povečal ta učinek, bi izpustil »kar šteje so« v predzadnji vrstici, okornost v zadnjih dveh vrsticah pa bi odpravil nekako takole:

Mi nismo kar šteje.
 Kar šteje so sorodniki na Švedskem,
 ki ni nikoli jih poznal;
 tovariši iz kože,
 ki Pepsi pijejo, ne piva; razgled
 iz cerkve zgrajene v Paxtonu.

V predzadnji kitici ne bi spremenil ničesar, zdi se ravno prava, toda zadnja kitica ima nekaj podobnih težav kot četrta. Zatika se, natrpana je. Toda vse je tu, zato bi študentki pustil, da mi sledi, ko jo bom razstavil in ponovno sestavil.

Kar šteje, je duša, duša otroka,
 ikona v prsih,
 bo zapolnila s svetlobo,
 bo skozi kožo predrla,
 ga kot lupina ovila,
 ko telo bo bledelo.
 Svetloba okoli groba nas spravi v jok.

Glede zadnje vrstice: izpustil bi »ker nas je pustil zadaj«. Ta izpustitev čudovito predzadnjo vrstico še poudari in združi dva dela, ki smo ju dosedaj držali vsaksebi, celemu besedilu pa da podobo elegije,

Morda je najbolj tvegana, a tudi najbolj zanimiva poteza v vsej pesmi tista z »ikono«. Dokazoval bi, da sega v globine, ob katerih pojema sapa, in tako ne dopušča sicer sprejemljivega in ukročenega konca — nežnega seveda, a ukročenega. Ikona sili k ostri bolečini, kovinski sili spodaj. Spust pod površino. Pojavi se kot izgubljeni zaklad. V prsih nas preveva prijeten občutek, ker je tam v vseh nas skrit križ.

Alberta Turner

Učitelj pisanja naj bi najprej ugotovil, kaj pesem skuša povedati. Šele potem lahko ve, kje so njene napake, in študentu pomaga.

Ob pesmi »Moj stari oče, umira« sem se razveselila. Ve, o čem govorim. Njeno intenzivno občutje in dramatična zgradba mi dovoljujeta, da predlagam dovolj specifične spremembe v pomenu in načinu izražanja.

To je skoraj dokončana pesem. Občutja nežnosti, čudenja, skoraj poveličanja, so v tem začetnem konceptu že združena z obvladano podobo: svetloba, ki jo podpirajo drugi simboli, jasni in preprosti, kar omogoča njihovo izžarevanje. Besede modro, slepo, čisto, jasno, tanko kot membrana, koža, lupina, brez dvoma vodijo do »svetlobe okoli groba«. »Namen« pesmi je ustvariti razpoloženje in to razpoloženje je dovolj izraženo, da se pokaže že pri prvem branju — vsaj meni. Najprej bi študentki natančno povedala (z drugimi besedami, kot sem jih uporabila tu), kaj sem o starem očetu v pesmi čutila. Če bi se z menoj strinjala, bi ji pokazala simbole in zaporedje, ki je vplivalo na moje odzivanje; če se s tem ne bi strinjala, bi ji rekla, naj mi pokaže, kaj sem izpustila. V obeh primerih lahko tako skupaj začneva delati popravke za končno podobo te pesmi, jo pretresava in izpustiva vse, kar pesmi preprečuje njen polni izraz.

Ker je vpliv pesmi bolj čustven kot racionalen, bi predlagala, da raje kot bolj povezano sintakso podrejenih stavkov, ki tolmačijo, uporabljaj sintakso, ki ustvarja sunke, iskre in čustvene fragmente. Njenega starega očeta moramo bolj opazovati z nežnostjo in globokim spoštovanjem kot ga razumeti. Dva ali trije primeri bodo zadostovali tako samorefleksivni študentki. V drugi vrstici prve kitice bi izpustili »so«; omenila bi, da se druga vrstica v drugi kitici lahko prebere »... koža, prosojna membrana/ pod njo ničesar razen svetlobe« in v tretji kitici bi lahko bilo »stopimo vstran/ vemo, kam sodimo«. Težka anafora »kar šteje«, ki se ponovi šestkrat, se mi zdi še posebno iz ritma, kot kakšna napoved. Bi se jo dalo uporabiti le trikrat ali celo le dvakrat?

Prav tako bi predlagala poiskati podrobnosti, ki ne pomagajo ustvarjati občutka začudenja in topline in odvrtačo pozornost od starega očeta. »Zeleni stol« in »že tedne se ni umil« ne sodita med tovrstne. Njuna vsakodnevna domačnost in edinstvenost naredi izkušnjo življenjsko in na drugi strani izžarevanje pravi čudež. Toda dvomim v roke, »ki se ne poskušajo dotakniti« ali »nevoljnost romanja« sorodnikov. Ali to ne preusmerja preveč pozornosti na opazovalca, še posebej, ker to niso dejanski deli tega srečanja? In zadnja vrstica, nenaden poudarek na govorčevem samopomilovanju; ali ne bi mogel biti nenaden čut izgube izražen s »spravi v jok«, ki istočasno izraža še celo vrsto drugih čustev in ne le zavisti? O tem nisem prepričana. To ni moja pesem. Toda to bi omenila pesnici, se o tem z njo pogovorila in ji pustila, da se odloči sama.

Prav tako je nejasen simbol ikone. Metafora o otroški duši, ki se razpira v lupini, se zdi tako v skladu s pesminim tonom in njenim namenom primerjati smrt z rastočim življenjem, da se ikona zdi umetno

izmišljena — skoraj tako, kot če bi se Yeatsova ptica iz Bizanca izlegla v tej jajčni lupini. Ikona in ptica se obe razpirata, vendar ne na enak način. In ali ni v tej kitici vrstica »ko bo telo bledele« vsebinsko neupravičena? Ko svetloba postane jajčna lupina, telesa ne bi smelo več biti.

Tehnične spretnosti, ki jih ponavadi obdelujem pri večini pesmi, so tukaj dovolj obvladane, tako da bi jih omenila le kot kompliment. Linije so dobro obvladane, glasovi ne disonirajo, sintaksa je jasna, klišeji so redki in uporabljeni bolj iz preprostosti in neposrednosti kot zaradi retoričnega učinka, izbrane podrobnosti so edinstvene in neopazne, tako se zde nujne. Vse to bi študentki povedala, da ne bi pesmi preveč spreminjala. Najino posvetovanje bi zaključila z besedami, da bi ta pesem z majhnim številom popravkov lahko postala odlična. Obstaja verjetnost, da bi najino prvo posvetovanje to omogočilo.

David St. John

Ta pesem se mi zdi uspešna, ker je v nas znala zbuditi občutek domačnega in intimnega hrepenenja, dokaj neopazno pa je uspela ustvariti tudi avtoritarnost glasu. Govornik v pesmi dobro pozna zadeve starega očeta, zna nas popeljati v kraj, krajino, v katero morda ne želimo vstopiti zaradi spominov in bolečine, ki jo je tudi nam morda že prizadejala.

Pesem zelo uspešno uporablja ponavljanje fraze »kar šteje«. Nad njenim gibanjem smo prevzeti od tehnične ravni do duhovne sfere. Konec pesmi nas vrača k sebi, proč od zadnje — in nujno intimne oble svetlobe, ki obkroža telo, grob. Podrobnosti iz osebne zgodovine starega očeta na začetku pesmi nam dajo slutiti bitje, živo bitje, ki bi ga morda lahko imeli radi; in moč posebnih detajlov v izrazu pesmi, združena z oddaljeno občasno bolečino, nas pripravi, da imamo to bitje tudi mi radi. Kljub občasnim spotikljam v tonu (naprimer vrstica »kar šteje, je odrešitev Edne«) glas pesmi izraža samozavedanje, dinamično zavzetost, strah vzbujajočo zgodbo, melanholičen govor, ki ga želi — in prav tako ga želimo mi — deliti.

Prevod in priredba Nataša Hrastnik

David Young se je rodil leta 1936. Uči na kolidžu Oberlin, izsolal pa se je na kolidžu Carleton in na univerzi Yale. Njegove knjige poezije so »Sweating Out the Winter« (1969), »Boxcars« (1973) in »Work Lights« (1977). Objavil je tudi dve deli o Shakespearu in prevod Rilkejevih »Devinskih Elegij« (1978). Leta 1978 je dobil Guggenheimovo štipendijo za znanstveno delo.

Stuart Friebert se je rodil leta 1931. Vodi kreativno pisanje v kolidžu Oberlin in doktorski seminar na Univerzi v Wisconsinu (Madi-

son). Izdal je štiri zbirke proze in poezije v nemščini in štiri zbirke pesmi v angleščini, zadnji sta naslovljeni »Up in Bed« in »Uncertain Health«. Poleg svoje poezije objavlja tudi prevode iz češčine, nemščine, poljščine, španščine in italijanščine.

Alberta T. Turner, rojena leta 1919, je pesnica in profesorica angleščine na Clevelandski univerzi, kjer uči kreativno pisanje že od leta 1964. Je predsednica združenja za poezijo na Clevelandski univerzi in glavna urednica dela »Field: Contemporary Poetry and Poetics«. Njene lastne zbirke poezije so »Need«, »Learning to Count« in zadnja »Lid and Spoon«.

David St. John je rojen leta 1949 in uči v seminarjih za pisanje na Univerzi John Hopkins. Študiral je na kalifornijski državni Univerzi, Fresnu in na seminarju pisateljev v Iowi. Leta 1976 je dobil nagrado NEA za poezijo in Guggenheimovo štipendijo za poezijo leta 1977. Je avtor zbirke pesmi »Hush«.

FRONT-LINE

Aleš Debeljak

SLOVAR TIŠINE

Aleph, Ljubljana 1987

Pesniška avantura Aleša Debeljaka je doslej prešla skozi tri etape. Najprej so tu *Zamenjave, zamenjave* iz l. 1982, nekakšna posvetitev v orakelj poezije, ki si je za svojega vodnika izbrala Grafenauerjeve kombinatorične »štukature«, tri leta kasneje sledijo z **glamourjem** nagrad povzdignjena *Imena smrti*, ki izkristalizirajo poetiko **fizisa**, kot doslej zadnja, a ne dokončna faza nastopi *Slovar tišine*, verjetno najmočnejši izraz Debeljakovih upesnjenih kozmosov. Vsaka od njih se nam razodeva kot nova jezikovna igra, nenehen izziv in vnovično, povsem drugačno kodiranje poetičnega diskurza. Opazimo lahko, kako se Debeljakova poezija iz zbirke v zbirko čisti, besedno hipertrofijo (izstopajočo v prvi zbirki) izpodrine rafiniran in precizen izraz, namesto razpršene, že shizofrene taksonomije in enumeracije pojavov imamo opraviti z emotivno nabitimi lirskimi stanji in opisi, ki napovedujejo, da se bodo v naslednji zbirki sprevrgli v fragmentarni **short story** ali vsaj zasnutek zanj. Nedvomno so se konstante te poezije: nostalgija (za izgubljeno nedolžnostjo besed), melanholična drža kot **modus vivendi** ter reflektiranje medija prek simuliranja klasičnih verznihih form, ohranile v tretji Debeljakovi zbirki, ki z eno nogo še stoji v polju postmodernizma, z drugo pa sega onstran njegovih paradigem.

Podobno kot v francoskih esejističnih refleksijah o pogojih bivanja v postmodernej epohi — lucidna predstavnikinja te misli sta *J. Baudrillard* in *G. Lipovetsky* — evocira *Slovar tišine* svet, ki se je sploščil na dvodimenzionalno ploskev ekrana, ravnino računalniškega terminala ali, če hočete, na čisto, neprekinjeno površino. Po prvem branju se pesnik zdi kot brezbrizen televizijski gledalec, ki mrzlično menjuje programe na sprejemniku ter z enako naveličanostjo in distanciranostjo sprejema kratke videospote, stupidne melodrame, soap nanižanke in -faute de mieux- avtorske filme recimo Antonionija ali Tarkovskega. Če se sklicujemo kar na peto pesem iz cikla *Oblike ljubezni*: »Si že zašel. V praznini tvojega/ trebuha ti raste temni cvet. — Ki izgineva v blaznosti/ kakor voda v vodi. Ni drugega življenja, to je zdaj že/ jasno.« Med impresionistično tehniko beleženja vtisov se

vpletejo resignirane misli o brezizhodnosti življenja, da hip zatem, ko so izrečene, zdrsnejo v ezoterične simbole. Kot različne televizijske zvrsti, ki jih gledalec enakovredno gleda vsak večer, meša Debeljak pesemske sloge, patos z deskriptivnostjo, nostalgično razpoloženje z reflektivnostjo, populistično dekorativnost z ezoteričnostjo. Vsi fenomeni njegove kozmologije so prisotni istočasno, v nepretrgani sedanjosti, bodisi prek neposrednega priklica, v obliki gesla iz enciklopedije ali spominskega katalogiziranja. Nastopi nekakšna promiskuiteta različnih eksistencialnih nivojev, deleuze-guattarijevski rizom, ki briše tradicionalno metafizično bariero med imanentnim in transcendentnim, subjektivnim in objektivnim, bistvenim in slučajnim ipd. V današnji postzgodovinski epohi, ko zgodovinski proces doživljamo kot **routine**, lahko samo izbiramo kostume in maske preteklih umetnostnih stilov, uprizarjamo farso ali insceniramo planetarni spektakel, ne da bi se vanj vživeli. Potrebo po avtentičnem čustvovanju so izpodrinile ekscentrične fascinacije vizualnih medijev, visoki čas tiskanega vezja s svojo najelitnejšo obliko, poezijo, se je iztekel, toda pesniki še vedno kujejo odlične verze.

Na prvi pogled se zdi, da so metonimična naštevanja in okrajšave res domena oz. refleks postmodernega občutja, brezbriznosti in apatične nonšalance do realnosti. Toda med Debeljakovim beleženjem in klasificiranjem lirskih fenomenov in Borgesovimi fiktivnimi taksonomijami (npr. iz *Historie universal de la infamia*, 1935) obstajajo samo prividna stičišča, med discipliniranim izborom metonimij, sinekoh ali genitivnih metafor (ki zastopajo manjšinski delež med stilnimi sredstvi) ter postmodernističnimi bestiariji, enciklopedijami ali slovarji bi težko potegnili skupno črto. Seveda, naslov zavaja, napoveduje Debeljakov tokratni pesniški univerzum **per negationem**. Medtem ko so kritiki in številni interpreti za *Imena smrti* še lahko zapisali, da so motivi v njih različni, razdrobljeni in šibko povezani, so jih tokrat nadomestile kohezivnejše lirske sekvence, motivni fragmenti se lepijo drug na drugega po diktatu intenzivnega, vsepovsod prisotnega emocionalnega toka, v katerem se izmenjujeta predvsem nostalgična zazrtost v preteklo in melanholični **resentiment**. Obe emocionalni kategoriji, ki ju sicer v obrisih zasledimo že v predhodni zbirki v funkciji razpoloženskega ozadja, predstavljata v predestilirani obliki premik k novi, tako prelomno drugačni poetični drži, da jo je že težko ustrezno etiketirati, ne da bi pri tem izpadli banalno ali ozkosrčno. Noben slučaj ni, da se na Debeljakovem poetičnem zemljevidu pojavita *Boštjan Seliškar* in *Brane Bitenc*, čustveni **topos** njunih verzov je namreč neverjetno soroden melanholičnim reliefom *Slovarja tišine*. Eksistencialna resignacija spričo enolične patologije vsakdana in nesmiselnega teka v prazno se vpisuje v notranji slog vseh treh, le da jo zmore Debeljak zaradi slogovne virtuoznosti in posve-

čenosti v **corpus** retoričnih trikov zloščiti do izredno hermetičnega zapisa, resničnega mojstrstva.

Pesnik sicer ni popolnoma imun za modne življenjske stile, kot so brezbrizna puščobnost, apatični new-look, nenavsezadnje patološki narcisizem, osrednji **Leitmotivi** sodobnega vegetiranja, vendar z večjo pozornostjo akcentuira intimno, enkratno stisko in osebno iskanje »poetične oaze«, ki se koplje v blaženosti pristnega, pred-diaboličnega bivanja. Žal je Robinzonov otok blaženosti le hipna fantazija, bežna fantazma, ki jo avtor le poredkoma ozemlji na svojih mračnejših zemljevidih. Emocionalni opisi se raje razvijajo v koordinatah brezciljnega tavanja ali lebdenja na mestu — kar je navsezadnje isto — izpostavljajoč postaje, ki lapidarno razgrinjajo krhkost, bolečino in ujetost njegovega zapisovalca. Prazno mesto shizoidnega subjekta predhodne zbirke, ki se ga zaradi nenehnih prebegov, izmikanj in »micelične« razpršenosti ni dalo zgrabiti, je zapolnil resda šibek, skrajno ranljiv, a vseeno **enoten** in prepoznaven jaz, s čimer tvegamo *Slovar tišine* oklicati za poetiko **zmehčanega jaza**. Paradigma debeljakovskega tavanja je razpeta med nostalgijo po prvotnem mitičnem Raju, v katerega se ne da več vstopiti, in vednostjo, »da za smrt za-došča ogljikov monoksid«. V med-prostorju se subjekt prepušča bivanjskim možnostim, ki so bliže drugemu polu, hrepeneč po agonističnem spustu v brezno Tišine ali brezimnosti beckettovskih antijunakov. Nemogoče je z enim zamahom odpraviti oz. pretrgati popkovino s postmodernim imperativom **biti**, ki implicira sodobno razsrediščeno subjektivnost, njeno deteritorializacijo oz. brezdomovinskost, frivolen odnos do vsega etc., o čemer pričajo Debeljakove kronike tujcev, njegove biografije nomadov in marginalcev, na nek način podvojena, zrcalna slika samega pesnika. Naj jih interpretiramo zgolj kot ceremonialen poklon katalogu snovi in tem, tako domačih modnemu -izmu? Zaradi pritiska neponarejenih emocij, ki brbotajo pod povrhnjico večje vgraviranih pesmi in čigar register premore širok **diapazon**, od strahu in žalosti do elegičnih vzdihov in resignacije, se pred našimi očmi razpira ambivalentna, dosledno odprta in izmuzljiva pisava: »*Srh te strese in brezup: vsaka stvar v tvoji/ sobi in kjerkoli drugje, vsaka ima svoje ime./ Vrtoglavica ti napolnjuje dneve, nepremično opa-/ zuješ motno sliko televizije, prazna dvorišča, /.../«.*

Tokratna Debeljakova melanholična fuga predstavlja **živo blato** za kritike in interprete, saj se z racionalnim luščenjem samo brišejo njene metaforične nianse. Paradoksalna dikcija, ki v isti sapi proklamira brezup in ekstatično polnost, molk in gostobesedno brbotanje, si za najeminentnejši stilem izbire prav oksimoron, bodisi v preprosti roditilniški obliki ali — kar izzvení učinkoviteje — v razširjeni stavčni periodi. Vsaka izmed 43 pesmi posnema Apolonove oraklje v Delfih, kjer noben, še tako premišljen odgovor ne more prodreti v no-

tranjost enigmatičnih resnic. Resnična poezija vzdrži in preživi še tako pedantne in bravurozno izdelane komentarje, zato rej nam ne preostane drugega, kot da *Slovarju tišine* priznamo vse časti tovrstne poezije.

Tea Stoka

Ivo Svetina

ALKIMIJA SKOZI POEZIJO

Poezija *Iva Svetine* je v tako rekoč vseh svojih variantah, ki jih skoraj brez izjeme uokvirjajo njegove dosedanje pesniške zbirke (mislim, da jih je bilo do danes osem), v svojem temelju daleč od recimo temu slovenskega stereotipa primarnega lirizma ali pa od tega samo na videz različne domačijske lirike. *Svetina* je bil zaradi svoje senzualne-erotike na nek način zmeraj tuj temu literarnemu prostoru, je bil zanj šokanten, a ne -tako kot *Mrak*- s svojo osebnostjo, ampak s samo literarno produkcijo, ki je najprej povezovala modernistični ludizem, politično in pa seveda seksualno subverzivnost, stvari, zaradi katerih *Svetina* ni bil priljubljen ne pri tistih z leve, ne pri tistih z desne strani slovenske ceste. Ludizmu neomodernizma, ki je bil kmalu že tudi estetsko nadzorovan in usmerjan, je sledila nekakšna umiritev, predajanje nepreglednemu polju zgodovine različnih literatur, kultur in civilizacij, razpoložljivosti vseh teh tradicij in razpolaganju z njimi. V *Dissertationes* se je prototekstno gradivo geografsko in časovno pomaknilo v obnebjje Orienta, njegove eksotike, skrajne, a prefinjene senzualnosti, metatekst pa je bil še zmeraj zaznamovan oziroma je nastajal iz prototekstov, ki so se sejali skozi sito spet s poezisom zaznamovanih meta zgodb boljševiske revolucije kot utopije, ki se je izkazala za antiutopijo. Nastajala je zmes nezmesljivega, eksotično-mističnega in obenem senzualnega orienta in vse prej kot neasketskega boljševizma, jezika tisočletne poezije in kulture, ki se je sejala skozi sito polpretekle zgodovinske skušnje, ki je, če to hočemo, ali ne zaznamovala kraje Evrope. **Marija in živali je**, kot se je zdelo kritiku na zvišku, končala *Svetinovo* pot po pokrajinah Orienta in njegove senzualne eksotike, bila geografsko in motivno-tematsko locirana pod vznožje Oljske gore, ohranila nekaj senzualnosti in se obenem predala resignaciji bibličnega in krščanskega sveta. Eros naj bi bil »prežet s trpljenjem in bolečino, bolečino, ki kliče po odrešitvi« (Tine Hribar). Če se je možnost takšnega branja pred Pétimi rokopisi še zdela dokaj upravičena, se je s *Svetinovo* novo pesniško oziroma zbirko pesmi v prozi ta upravičenost raz-

blinila. *Svetina* se je »izmaknil« resignaciji sveta po okriljem Biblije, ki obenem ni bilo okrilje asketskega krščanstva in ga seveda nikdar ni zaznamovala želja po odrekanju ali kakršni koli »duhovni bolečini«, ki bi v svetu, »ki so ga zapustili bogovi« klicala po odrešitvi s strani teh neprisotnih. Če se je v **Mariji in živalih** skušnja sedanjosti tematizirala skozi skušnjo preteklosti oziroma mita o preteklosti, ki pa je bil v skladu z določeno poetiko že predhodno preoblikovan, tako da se je »nomadsko popotovanje po preteklosti« neopazno zlivalo s sedanjostjo, so legende, ki vstopajo v **Péte rokopise**, spremenjene oziroma poetsko oblikovane tako, da tega enostavno ne moremo z gotovostjo trditi. Če to postavimo nekoliko drugače. V **Petih rokopisih** se moramo sprijazniti s tem, da se bomo vsaj do nejasne točke v prihodnosti morali ukvarjati z vprašanjem, zakaj in kako lahko prototeksti v izrazito razpršenih, včasih že kar neprepoznavnih in nedoločljivih metateksth delujejo kot ikonična znamenja, ki se izbrisejo ravno v trenutku, ko se nam zazdi, da je končno postala njihova vsebina evidentna. Če se je še ob **Mariji in živalih** kritikom in interpretom zdelo možno enoznačno razbiranje intertekstualne metafore s prototekstom v funkciji primerjalnega člena te metafore, to v **Pétih rokopisih** enostavno ni več mogoče. *Svetinova* tehno poetska inventivnost je rezultirala v tematski neulovljivosti, mnogoplastnosti, v kateri se posamezne plasti, ko se zdi, da jih razpoznamo, izmuznejo iz našega dosega. Nemoč upesnjevalca, ki se je zdela v **Mariji in živalih** dokaj evidentna in se je razkrivala skozi vedno znova se pojavljajočo zavest o vseprisotnosti nič, v **Pétih rokopisih** enostavno manjka, ni prisotna ali pa je do nerazpoznavnosti »zamaškirana« s tehno poetskim in motivno-tematskim instrumentarijem *Svetinove* poezije. Rokopisi so pač tu taki, kakršni so, poetsko skrajno inventivni, večno ujeti v časovno, civilizacijsko in geografsko heterogen prostor, ki ga vsakič posebej pričara poezija kot alkimija, kovanje zlata, ki ni to, kar naj bi bilo in obenem je več kot to, kar od njega pričakujemo. So tu, ker po nelogični logiki vedno nekoliko mističnega pesnenja obnavljajo ali na novo kreirajo zgodbe o ljudeh in stvareh, ki so bili ali niso bili, predvsem pa se zmeraj znova pojavljajo v nekajminutnem branju kot odsevu ali vsaj bežni senci alkimistične kovačnice palimpsestnih rokopisov, v katerih se prototeksti res v radikalni meri nerazpoznavno zlivajo z metateksti, ki tako, kot da ne bi pripadali našemu času. **Péti rokopisi** enostavno ne morejo več klicati po odrešitvi, ker so v svoji časovni nedoločljivosti samozadostni, današnja skušnja se jih dotika samo preko vsakokratnega bralca, roka njihovega alkimističnega stvaritelja pa se je v procesu kreacije popolnoma umirila v svojem magičnem kovanju. So tu, da jih vzamemo v roke in se podamo na nomadsko potovanje po neskončni zalogi tradicije.

Tomaž Toporišič

Feri Lainšček: Razpočnica

SLED MAGIČNE BESEDE

Feri Lainšček je trenutno gotovo najplodnejši in tudi najboljši romanopisec mlade slovenske literarne generacije (postavimo za starostno mejo 30 let). Po Peronarjih (ki so nekoliko spominjali na pisanje Mateta Dolenca in npr. Andreja Capudra) in precej drugačni Razi (ob kateri pomislimo včasih na Jančarjevega Galjota) je zdaj pred nami Razpočnica, ponovno popolnoma drugačen in predvsem originalen, unikaten tekst, glede katerega se nam vsaj v slovenskem romanopisju ne vsiljuje nobena pametna asociacija.

Kljub veliki zunanje- in notranjeformalnimi ter tudi stilno-tematski in vsebinski različnosti pa seveda ne moremo zanikati, da gre pri Lainščku vendarle tudi za nekakšno kontinuiteto. Eden temeljnih elementov, kjer bi bilo takšno kontinuiteto mogoče odčitati, je npr. lik ženske. Junakinje vseh treh Lainščkovih romanov (Bosanka iz Peronarjev, Rasa Maschantzker iz Raze in Hana iz Razpočnice) so v njegovi izrazito imanentistični prozi tisti moment, s katerim se je morda še najbolj približal izpraznjenemu mestu »klasične« transcendence. Vse tri so nerazumljive, nepredvidljive, do določene mere fantastične in (ena manj, druga bolj) iracionalne. Če bi jih gledali s socialno-moralističnega vidika, potem bi veljale za negativen lik (vse tri so namreč na ta ali oni način nagnjene k prostituiranju), vendar je ta optika — predvsem pri Razpočnici, ki je v svojem radikalnem imanentizmu do vsake socialne ravni povsem indferentna — neprimerna. V bistvu namreč predstavljajo nek afirmativni naboj, saj se okoli vseh treh (najbolj hermetično, zato tudi najbolj zakrito okrog Raze) zgošča nekakšno magično magnetno polje ljubezni, kateri moramo v končni instanci pripisati pozitivno konotacijo. Vendar kljub tem podobnostim najnovejši Lainščkov roman ravno v tem območju zareže odločilen razkorak. Če je v Razi ostal na samem robu iracionalnega, sestopi v Razpočnici popolnoma sproščeno, brez zavor in predsodkov, v njegovo brezno. Sanjska fantastika, ki bistveno karakterizira pojav Hane, je znak tega preskoka v feminilnem toposu Lainščkevega romanopisja.

Seveda lahko odčitamo podobne preskoke tudi na drugih ravneh. Raza se od Peronarjev bistveno loči po tem, da se zunanja realnost izgublja in razkraja v prid mnogo večje in mnogo bolj hermetične iracionalne odmaknjenosti. To pa ni distanca transcendence; Raza ni »nad«, ampak »v«. Gre torej za popolno imanenco, za radikalizirano subjektivnost, katero Razpočnica le še stopnjuje v smeri Generalke za pekel Doris Lessingove, ko je pred nami samo še čisti monolog, fikcija, ki svojih zakonov organizacije ne jemlje več iz selekcije in kombinacije elementov zunajtekstne realnosti, ampak jih kreira sama.

S tem pa pride v literaturi do premika, ki nakazuje nek nov epohalni kontekst.

Tak odmik je pri Lainščku morda še najbolj viden v doslej na Slovenskem edinstveni uporabi nekega NOBjevskega motiva. Naša književnost se je NOBja navadno lotevala (ali pa ga — podobno kot Lainšček — uporabljala kot enega stranskih motivov) bolj ali manj v okviru enega izmed utrjenih klišejskih obrazcev. Tisti najbolj klasičen je seveda agitpropovski prikaz (v prvih povojnih letih nedvomno vreden samega Fadejeva), kateremu pa se predvsem v zadnjem času pridružuje tudi bolj »objektivistično« pisanje, ki ne skriva tudi manj svetlih plati NOBja (npr. Snojev Gavžen hrib). Zlasti dramatika je prakticirala živetje v NOB kot v zgodovinsko tragiko revolucije in revolucijskega subjekta (najizraziteje Ivan Mrak). Poznamo seveda tudi literarno analizo individualne bivanjske tragike v revolucijo vrženega posameznika (Edvard Kocbek). In še bi lahko naštevali; tovrstna tipologija je namreč lahko močno razvejana. Vendar pa je to, kar se zgodi pri Lainščku, nekaj povsem drugačnega od vseh opisanih in doslej prakticiranih pristopov k NOB.

Tisto, kar dela Lainščka drugačnega, je dejstvo, da se mu očitno ni več treba — ne v tem ne v onem smislu — opredeljevati do NOB. Do nje ne čuti nobenega dolga, nobene obveznosti, predvsem pa: nobenega bremena. S svojim zadnjim romanom je tako tipičen predstavnik generacije, ki se ne čuti več obremenjena z zgodovino in ki ji — povedano v prisposobi — tudi očetov ni več treba pobijati (seveda o upravičenosti takšnega odnosa tu ne razpravljamo). Posledica je ta, da lahko Lainšček popolnoma sproščeno in neobremenjeno podstavi nek NOBjevski topos kot »najotipljivejšo«, »najmaterialnejšo« podlago svoji fikciji. NOB je zgolj pisateljev material, snovni element, in ni jasno — ker to sploh ni pomembno! — kako je do njega Lainšček osebno opredeljen. Tovrstna uporaba tega za nas travmatičnega »materiala« učinkuje podobno šokantno, kot pri drugih piscih (npr. pri Blatniku v Plamenicah in solzah) neprizadeta uporaba odlomkov iz takorekoč že kanonizirane literarne zgodovine (citiranje — brez navednic ali opombe! — Kafke, Cankarja itd.). Takšna situacija je seveda posledica nekih globljih strukturnih lastnosti te proze. Njen končni domet — kot pravilno ugotavlja Taras Kermauner — ni neka neulovljiva transcendenca, temveč najintimnejša subjektivna imanenca, ki je v sebi razkrojena. »Slikar«, glavni junak Razpočnice, se pred nami skoraj dobesedno topi, razkraja (in s tem aludira na zdaj že proslulo »mehčanje« subjekta). Njegov razvoj gre natanko v nasprotno smer od tradicionalnega romanesknega junaka, ki iz neke individualne situacije preraste v zgolj orodje metafizične ideje. V klasičnem romanu junakov tragični konec dokazuje zgrešenost te ideologije, ki je pač nasledek vsakokratne volje do moči. Pri Lainščku pa je drugače. Junak se skozi ves roman razkraja (na formalni ravni to dovolj dobro odseva

tehnika »zdrobljenih zrcal«, kot to imenuje Taras Kermauner) in nekako topi vase, dokler se njegova že tako do nepoznavnosti subjektivizirana »objektivna realnost« s sanjskim svetom (ki je tudi v tem romanu bistveno povezan s sublimacijo želje) nezdružljivo ne poveže v nek enkratni, nejasen, paradigmatko umetniški svet. Ker se je ta literatura — tak je vsaj vtis — že docela znebila ideologije, se umetnikov sugestivni naboj na koncu ne zgošča v nek poučen, globokoumen nauk, temveč učinkuje sceloma, kot literarnoestetska celota. Ta učinek se ne kaže kot neko diskurzivno sporočilo, temveč bolj kot neko občutje, vtis, sled smisla, ki bi se lahko glasil takole: v vsem tem razkrojenem svetu je vendarle neka kohezivna sila; namreč odrešujoča moč in lepota ljubezni. Z Razpočnico je storil torej Lainšček bistven korak »naprej«. Odtrgal se je vplivu Jančarjeve generacije in se vpisal v mlado slovensko prozo sredine osemdesetih let (Blatnik, Frančič, Gačnikova, Kleč, Virk, Zabel, Žabot . . .) Ta literatura skuša (v stilu obrabljene krilatice, da »literatura vedno koraka pred svojim časom«) uvažati v epoho, ki naj je ne bi več določala ideologija, ta najspakljivejši potomec volje do moči, temveč nek temeljni odnos do sveta (ki se npr. kaže v prebujeni ekološki zavesti), do sočloveka in do samega sebe. Ne skuša torej razsojati o dobrem in zlem, o pravilnem in nepravilnem, o laži in resnici. Z mesta sodnika, ki ga je neupravičeno zasedla, se umika v mnogo primernejšo vlogo iskalca zabrisanih sledi nespremenljivih Besed. Magična Beseda, katere sled je Razpočnica, pa je: Ljubezen.

Tomo Virk

Vojko Gorjan

MOŽNOST PERSONALIZIRANE GOVORICE?

Jeruzalemski grički, 1987

Ena od značilnosti literarne govorice je bila najbrž vseskozi dvojno stimulirana impersonalnost (kategorija lirskega subjekta pove seveda nekaj drugega — označuje nosilca govora in njegovo poistovetenje s faktičnim avtorjem dejansko pomeni smrt avtorja kot objekta estetizacije). Ker je njeno interpersonalnost zahteval tako komunikacijski kot estetski moment, se je razmahnila živahna kanonizacija, ki se je realizirala v zelo širokem (zvrstno in glede na stopnjo obligacije) diapazonu predpisov: od poetik, ki so govorile skozi samoinkarnacijo, do rigoroznih normativnih kodeksov. Medtem ko je bila z jezikom že podana vsaj osnovna komunikacijska razsežnost, je polje konotacij pripadlo različnim teoretizacijam, ki so učinkovale predvsem kot deper-

sonalizacija in kot proces uniformiranja v imenu generalnih estetskih vrednot (oziroma »konotacijskih« vrednot). V tem smislu tudi modernizma vsaj v grobem ne zaznamuje drugačna logika (Eliotov esej **Tradicija in individualni talent**) in je prejkone stopnjevanje opisanih tez tradicionalizma. Ta problematski topos pomeni mogoče najbolj prominentno aktualnost **Jeruzalemskih gričkov**; figurira namreč fokus kreativnih izzivov in prizmo, skozi katero se poskusi odgovorov razmeščajo v elokucijske vzorce. Literarna zapuščina Vojka Gorjana predstavlja vsekakor zanimivo tematizacijo osebnosti izraza (ne da bi se le-ta z njim začela, odpira poglobljen interes za razmerje (možnosti) osebnega do estetskih nomokracij v literarni zgodovini), pa tudi spopenosti avtorja s tekstom, razmerja med obligatorno Resnico resnice in imanentno tekstualno resnico, ter načjenja vprašanje literarnih obdobj in seveda svoje strukture.

Izvor Gorjanove poezije je **sopostavljanje svetov**, jukstapozicija, ki ne pomeni tipologije romantičnega eskapizma ali vehementnega prepoudarjanja nadomestnih imaginacijskih tvorb. Svet se pri **Gorjanu** ne odtrga, ampak sopostavi v notranjost. Interiorizacija sveta se dogaja na ravni vzpostavljanja idealitete, se pravi, da je drsenje objektivitete v inkomenzuvabilni duhovni interier lirskega subjekta transfer bivaajočega v absolutno modalnost — v notranjost preseljene stvari so nebeško kraljestvo. **Regnum poetae**, kar je pravzaprav ta divinizirana realiteta, ne prestopa polja imaginarnega, natančneje, pesemske imanence, in tako na način imperfektivnosti podvaja koeksistenco eksternege sveta, ki se dogaja na način minevanja in vseh njegovih stadijev — odslikav na zaslonu specifične senzibilnosti. Zgodovina ni faktičen register, ampak sloni na povzemanju, inkorporaciji minulega v prezent s permanentno aktualizacijo estetskih momentov posameznih stadijev; razmerja med temi momenti niso zgolj rezultat že formiranega estetskega sensorija, ampak osišče njegove formacije. Poezija torej ni hagiografija v smislu popisov breztežnega, ahistoričnega, nečutno prisotnega **telosa** (patetične izmišljotine, čaščene v sentimentalnem pasatističnem obredu), temveč v obliki estetskega iztržka ohranjen semantični presežek, čas (»čas spolzi v prostor«), ki ga drži na površju v besede zakodirana tenzija bitnega presežka. Kar pa je pri tem temeljno, je nemožnost povratne preslikave, diskurzivne realizacije zgodovine; semantični suficit je nesimbolizabilen, označljiv zgolj z ekstatično piščevo pozitivuro, in zato seveda zahteva enako (tvegavo) gesto pri dekodiranju. Kriterij te poetike in s tem tudi kriterij recepcije je strasten napor za izrekanje Resnice, ki pa, kot rečeno, ni eksistentna izven področja magnetizma besedne magije; v ospredje stopa tako avtoreferencialnost, slast verjetja v lastno vizuro ob irelevantnosti vseh mogočih ugovorov, ki jih le-ta anticipira. Na obzorju takšne »ontološke pozicije« se sicer jasno artikulirajo kritični oklepaji, v katere je postavljena substancialnost neposrednosti (vse posesam in po-

cuzam vase, tulipansko rdeči penis, narcisno rumena ženska usta, dekorativni vampir«, PESEM KOT JUTRANJE SONCE, tretji, srečni del), znotraj sebe pa ostaja intaktna, utemeljena v konsistenci religioznega akta. Začetki prestopanja iz modernističnega risa so torej oprti na pozitiviteto, na zaupanje v realnost tistega, kar naj bi bilo preroško posredovano kot temeljna možnost »življenjskosti« literature. To se pri Krstiču modificira v nujno izpostavljanje smrti vsega, vključno z neposredno resnico pesmi, ki pa je patetično-resignativna, ker le deloma računa z negativiteto kot svojim deležem, pri Mozetiču postane patetična nostalgija po realnem patosu in končno z Debeljakom začne prevzemati obliko razseljene entitete, ki vkalkulira nič manj kot novo možnost tragičnosti: zavestno duplicito. Tragično je brez »objektivnih korelativov« in je hkrati nekonsistentno; v kontekstu nastopa kot **ridiculum** in to spoznanje ga z ene strani obvladuje, vendar le toliko, da ga osvobodi reliktov smiselnosti, boj za evidenco pa nadomešča z igro menjave vsega (večnosti) in nič. Subjektovo mesto je po mojem tu **u-topos** v dobesebnem pomenu: ireduktibilna oscilacija med ničem in totaliteto.

Široki nanosi lirskega, poetičnega v smislu proizvodnje krhke presežnosti osebnega sveta, se pri Gorjanu torej razmeščajo v prostor brez regulativnih idejnih konstant, sledeč religioznemu navdihu: seveda pa ne gre za obsesijo z izrekanjem docela transparentne transcendence, ampak za invociranje, ki naj napelje **absolutom** na sugestivno samoizkazovanje. Epskost opisov epifanij in kozmogoničnih eksplikacij je prevezena z emocionalno dinamiko izpovedovanja, klicanja božanskega v (še globoko modernistično razumljeno) disharmonijo, še več — akozmičnost, neurejeno fluktuacijo ekspanzivnih subjektov, v katerih se lomita ne samo estetska in etična struktura sveta, ampak je z redom (kozmos) izbrisana tudi njegova substanca. Pesništvo naj bi torej s svojim imanentnim, personaliziranim »prostorom« pomenilo nenehno prisotno možnost alternirati izčrpane življenjske moduse, toda za ceno visokega zastavka (njegova dejanska cena se izkazuje šele v ekstrapoliranih, neberljivih eksistenčnih gestah); žrtvovanje dvoma kot konstitutivne poteze je ključni akt pesnika (in je seveda imperfektiven, iz česar je šele mogoča vitalnost pesniške produkcije). Gorjanu gre torej nedvomno za več kot za imanentno literaturo; svet, ki je sicer imanenten literaturi **par excellence** (in ki postulira celo ustrezno receptorjevo atitudo), naj bi vstopil v realnost kot razširjena in poglobljena, bolj diferencirana, voluminoznejša, skratka, potencirana estetsko etična senzibiliteta. Vendar takšna teleološka specifikacija ni izenačljiva s subordinirano funkcijo, ki dopušča estetiki in etosu nastopati le, kolikor sta naperjena na celovit (imaginarni, idealni) projekt (ki pa seveda **faktično** učinkuje ravno v obliki kriterija in njemu zavezanih arbitraž); nova duhovna konfiguracija ni predložena kot razviden in de-finiran **telos**, ampak kot razširjena zmožnost komunikacije: »A ko

nekdo resnično verjame/ v to mavrico, v ta preplet,/ to lesketajočo igro očes,/ potem lahko odpremo ples,/ lahko zaplešemo valček/ kamorkoli se nam zdi.« (Po SLEDI BARV IN ZVOKOV) Tako se transcendenca kot vsebinski konstituens in novi komunikacijski horizonti kot toponimi pesemskega učinkovanja v svoji nerazvidnosti ujemajo v **osebno oblikovanih** teksturah, ki so torej dvojno zaznamovane z željo, (z neevidenco) in prav ta markacija je njihova pesniška identiteta.

Takšna opredelitev velja pravzaprav tudi za prozne tekste oziroma za njihov inspiracijski **background**. Prav zaradi te globalne identitete bi bilo povsem sekundarnega pomena, na ravni samovšečne klasifikatorske kaprice, za vsako ceno iskati razločevalne momente med Gorjanovo prozo in poezijo. Aporetično početje, ki ga z njegovimi vprašljivimi kategorijami vred pogosto vzdržuje tista logika, po kateri je treba govoriti zato, da bi se pač govorilo, je v primeru **Jeruzalemskih gričkov** še zlasti očitna mimobežnica ob esencialnih točkah, če ne celo možna esenca mimobežnosti. Sprejemljivejša interpretativna varianta bi utegnila biti eksegeza tematizacije v zunanjeformalno razločenih žanrih, dejansko pa tudi ekonomija oblikovnih postopkov ne more biti vzpostavljena kot **differentia specifica** ali celo kot morebitna avtorjeva obsesija — slednje bi pomenilo popolno pervertiranje resnične Gorjanove estetske vizure, ki jo dejansko oblikuje obsesija, vendar na povsem drugem nivoju: gre mu za modus avtentičnega pisanja, za adekvatnost izraza in njegov (neukinljivi) manko, ki pa je zato predvsem v jedru obstoječa sorodstvena vez tekstov. Vendar: v **Jeruzalemskih gričkih** se ne realizira linija eksperimentiranja, iskanja univerzalne forme, ampak Gorjanovi postopki izhajajo iz renovatorskega koncepta. Pri tem seveda uporaba predmodernističnih izhodišč ne doživlja reafirmacije v izvornih, čistih oblikah: namesto realnega retrogradizma, ki označuje intimistično literaturo, sprejema **Gorjan** v svojo estetsko teksturo že davno problematizirano (pravilen verz, zgodba, kavzalnost), to pa skozi kontekst časa in modifikacij in z zavestjo o tem, kaj se je zgodilo. Odločitev za to je nedvomno funkcionalna: besedna magija namreč ni nekaj hiperdeiktičnega, zgolj torišče soočanja z mističnim, ampak artikulacija zavesti o totalni posredovanosti in nepopustljivi želji po substancialni iskrenosti. Tako izkorišča priložnost, ki se ji je odprla z opustitvijo principov modernističnega herojskega iznajditeljstva in — čeprav tudi na formalni ravni lahko govorimo šele o začetkih —, kot pravi v spremni besedi **Igor Zabel**, prav s samoproblematizacijo uresničuje svojo bistveno težnjo po avtentičnosti. Tu je — preden se vrnemo k proznim tekstom — zanimiva asociacija na **Lyotarda**: literatura **Jeruzalemskih gričkov** je vsekakor emocionalna, a hkrati naperjena na prezentacijo vzvišenega; s svojim slovesnim patosom je — takšni definiciji — torej nedvomno modernistična; paradoksalno pa je, da **nostalgična pozitura**, ki izrašča iz **relativnosti patosa**, predstavlja agitacijski signal za nove poskuse predstavitve — nostal-

gija je predvsem indic eksistence vzvišenega. Prozni teksti (zlasti **Izzi-
vanje pesnika na gori, Božje drevce**) so vsekakor paradigme z indeksa
poetične proze in tako nedvomno figurirajo pesniškim delom bistveno
sorodna dela. Ista provenienca in cilj (ki je vse bolj utopičen) sta seveda
neovrgljiva garanta sopripadnosti, vendar pa kohezija, ki jih vpenja v
korelativno razmerje in kajpada dopušča govor o **posameznih** besed-
dilih, omogoča tudi deskripcijo nekaterih generalij **Gorjanove** proze.
Če smo rekli, da preroškost in idealitetno vsebino pesmi signira želja,
lahko ob proznih tekstih to še preciziramo in uporabimo manj mani-
pulabilen izraz — hrepenenje. In kar je zanimivo: to hrepenje se ne
odreka objekta, še več, zavest o problematičnosti tega objekta je še
izraziteje v ozadju, kar pomeni ostrejšo reakcijo na sočasni teror kan-
onov umetniške pisave, čeprav s tem ne mislimo — kot je bilo že
rečeno — da gre za povsem nereflektirano postavljanje predmoderni-
stičnih protiuteži, ali z drugimi besedami, za spontano intervencijo:
vzpostavitev »trdega« subjekta, za nasilno ahistorizacijo: obrat h (kva-
zi)večnim vsebinam in formam. Nedvomno eksaltirana iskateljska po-
zitura pozna zasilni izhod, četudi le kot slabost pozabe na lastno
condition in ga izrabi v trenutku, ko lirske kaskade povsem zaprejo
možnost refleksije; »ekstaza smisla« je, patetično rečeno, nevarnejša
skušnjava kot nič, saj fantazma avtentičnosti (resničnega izraza) zna
skrivati aporetičnost Resnice, brezsmiselnost pa očitno postavlja na
eksistencialno mejo. Zdi pa se, da je **Gorjanova** personalizirana govo-
rica vzdržala identifikacijske postopke. Lahko sicer govorimo o manjši
bistvenosti referenc, manj izraziti vpetosti v prototekste; o tem, da je
etična markiranost in sporočilnost mestoma superiorna nad zavestjo o
posredovanosti; o razprostranjenosti in razpršenosti religioznega sin-
kretizma prek estetske površine. Ti ugovori sicer imajo svoj **raison
d'être**, ne pa pravice do veta; vse podmene nadomestnih poimenovanj
izgubijo smisel zaradi inkorporacije osnov, dokaznega gradiva, na ka-
terem so bile zgrajene, v celovito fakturo, kjer so posamezni principi
modulirani in preglašeni s postulatom pesniškega prebivanja. In ta
vsekakor ni monoliten: metaforična govorica je prepletena z nepo-
sredno optativnostjo, medtem ko se leksika vzvišenega ne zrašča mo-
notono v patetične tirade, ampak je razredčena z deminutivi, izrazi iz
aktualnosti in čisto »banalnimi« besedami. V literaturi, ki ji ni mogoče
prisojati označbe sistemska (v smislu upesnjene sistema), kjer posa-
mezne pesmi ali zgodbe ne tvorijo mitološkega kompleksa ali kodeksa
božje tradicije, ki pa prav kot celota osebnih zastavkov za avtentičnost
dosledno potrjuje svojo pesniško identiteto, v literaturi torej, ki je
bistveno označena z osebnim, se ekstatična vizionarnost zanesljivo mo-
dulira v ekvilibrij z refleksivnim korektivom. Če pa je pri tem za do-
ločeno (najbolj specifično) optiko ostala naivna, je to najbrž nujno.
Vprašanje je, koliko ne anticipira naivnosti že s tem, da je njen **genus
proximum** poezija. Ali če se vprašamo bolj realistično in s tem zaostri-

mo: ali ni še bolj kot agresivnemu odrekanju smisla, s tem ko mu prisoja status **personae ingratae**, kar je zgolj pervertirana afirmacija, izpostavljena nečemu, kar razmerje postavlja na drugo raven: frigidni igri simulacije (praznih) angažmajev, hladnosti časa (ki tiči v bistvu sodobnih aktivizmov), torej mnogo bistvenejšemu ogledalu svoje irrelevantnosti?

Brane Senegačnik

UNIVERZALNI IDIOM MILANA DEKLEVE

Milan Dekleva

ZAPRISEŽENI PRAH

Mladinska knjiga, Ljubljana 1987

Pesniška zbrika **Zapriseženi prah** (Ljubljana, MK 1987) radikalizira vprašanje o **mainstreamih** in vsiljuje nov razmislek o letargični fenomenografiji Milana Dekleve. In takšni iniciatorski funkciji navsezadnje nista nepomembni, vsaj kolikor se dotikata dominantnih aksioloških principov in njihove arbitrarne pozicije. Torej: kaj so **mainstreami**? Ali sestavljajo indeks z njihovo signaturo dela, ki jim je dejansko pridržana najustreznejša artikulacija problematične kategorije: **genus saeculi** oz., če uporabim aktualnejše poimenovanje, **Zeitgeist**? Omo-goča lega **mainstreamov** edino avtentično govorico časa ali ne, ali pa jo morda konstituira forsirana produkcija na temelju uspešno plasirane (vtihotapljene) ideje? (Seveda je lahko simptomatično za čas tudi samo tihotapljenje idej, vendar je razloček v tem, koliko je bralcu dopuščeno čutiti to vtihotapljenost oz. koliko je, če je **signum temporis** nereflektiranost, treba razumeti le-to kot funkcionalno odpoved refleksiji). Gre torej za to, ali je kriterij, glede na katerega se oblikuje **mainstream**, samo kvantitativen ali nekaj povsem drugega. Dilematski vozal kajpak ni presekljiv s še tako sugestivno rešitvijo, ki ga postavlja v okvir razmerja med v nekem času prevladujočo smerjo literarne produkcije in ustvarjalnostjo enega posameznika, ki se giblje izven dominantnih problematskih in estetskih določil. To je vprašanje, ki pač presega dimenzije in domet monografskega pisanja, recenzijskega beleženja. Vendar se prav v zvezi z Deklevo zdi, da ima takšna aktualizacija določen naboj v smislu zanikanja **manistreamskih** monopolov na resnico. Denimo — ne da bi pozabljali na relativnost vsakršne utemeljitve — da je Deklevova poezija kvalitetna (oscilacije v njeni »zgodovini« nimajo oblike ne rastočih ne padajočih konstant). Raznovrstne teme, ki se vraščajo v kontinuum avtotematizacije, so neizbežno podvržene entelehiji jezika, ta pa je vse bolj samo dinamika, množica

eksplozivnih startov v vse smeri, kajti cilj — lepota — je razpršen in nedosegljiv prav v stalnem doseganju (ki je seveda le parcialno). Takšen habitus pomeni poudarjeno individualizacijo in nenavadno izrazito samosvojost, vendar ga niso obvladale težnje po fundamentiranju izvirnega programa, ki bi bil v svoji posebnosti usmerjen v sfero »ahistoričnih vrednot«; nasprotno, njegova invencija se ne izživlja v produkciji ekskuzivističnih poetik, marveč modulira **dražljaje časa** na splošno dosegljivi frekvenci.

Naj bo: četudi je mogoče z Alešem Bergerjem potrditi zavezo zgodnejših Deklevovih zbirk modernizmu zadnjih desetih let na Slovenskem (**Nagovarjanja**, 1979), je tu že (**Dopisovanja**, 1978) jasna meja pisave, več kot pomenljivi dvom o njeni odrešiteljski vlogi: »Ne vem kaj bi hotel s pisanjem, v mnogih trenutkih sem ti dokazovala premoč stvari... pošumevanje, vetrovanje gozda nima nič z jezikom papirja...« In kar je bistveno: tako izostren pogled omogoča Deklevu z zbirko **Zapriseženi prah** prepoznati temeljno možnost jezika na ravni paradoksa. Če ostanemo zvesti tej njeni temeljni razsežnosti, jo lahko mirno poimenujemo **univerzalni idiom**.

Seveda ne gre za popolno prekinitev z linijo (lastne) doseganje ustvarjalnosti, še manj za kak epohalen izum. Preprosto: arhetipska težnja pesništva je tematizirana na način, ki ga čas priznava, oziroma je aktualizacija, ki je ne zaznamuje statična strategija prenosa preživetega, ki v bistvu pomeni vztrajanje, odmislek časa in igro z anahronističnimi aduti. Se pravi, da z arhetipsko tendenco ne mislimo na neko **arhe**, ki bi že sama na sebi prinašala vsa esencialna določila ustvarjalnosti, ampak se ta tendenca uresničuje in ohranja prav kot vpraševanje o lastnih možnostih, in sicer takšno, da implicira tudi potencialno spoznanje o svojem nonsensu, sli po **nujnosti paradoksalnega statusa**. Z odtegnitvijo od tega metafizičnega jedra, ki je sicer zagotavljalo njeno valenco, vendar le v primeru lastne nevprašljivosti in seveda lastne valence (učinkovitosti), je poezija v določenem pomenu nedvorno »rešena«, vsaj za (problematični današnji) trenutek. Naj ponovimo: kot produkcija raznih opusov nič (»najnižja možna točka sestopa v avtorefleksiji«) pomeni namreč sposobnost samorelativizacije, je samoironizacija, ali vulgari eloquentia — samozajebancija. **Univerzalni idiom** je mogoč samo tako: ko resnica ni več obligatorna, ampak postane **resnična in enakovredna vsaka poljubna izbira**. UI je pervertiran mehanizem medijev, fungira v obratni smeri od njihove; če mediji predstavljajo generalizacijo jezikov in unificiranje njihovih uporabnikov, hoče biti UI **osebna govorica**, »dvignjena na kozmično raven«: (p)osebno naj dobi univerzalno veljavo, ne da bi bilo pri tem zavezujoče — gre torej za maksimalno razpoložljivost. Vsak osebni diskurz (idiom) se lahko univerzalizira in postane govor kogar koli (vseh). Znotraj paradoksa seveda — pluraliteta na-govorov ne blokira komunikacije: komunikacijski kaos je strukturiran z med osvobojeni-

mi replikami preskakujoco frekvenco, ki je »samo zveza« (Deleuze-Guattari), kot neskončna polifonija. Dekleva to možnost prepoznava, ne da bi ji dajal avtorski podpis — saj gre za mnogo širši fenomen — toda njegova sugestija je signifikativna. V **Zapriseženem prahu** so pravzaprav inherentne lastnosti njegove poetike postavljene v optiko, ki jih dosledno konfrontira s časom in jim pri tem zagotavlja nedvomno, vendar problematično suverenost. Tehno-poetska inventivnost omogoča Deklevi zadržati »utopični« (nedosegljivi) horizont lepote, ki ga slutimo skozi sproščajočo se energijo jezika v njegovih igrah in produkciji neologizmov, ki pa ne zapade v ekstatični patos substancialnosti in absoluta. Enostavno to ni več nekrolatrija, transfer mumificiranih svetinj nekdanje optimistične literarne akcije, in hkrati ne pristanek na pavšalno subsumpcijo v **mainstream**: vse je, kot je bilo, le »zaslonka prostora« je povsem odprta — vsak trenutek lahko nastopijo povsem nove oblike relacij, modalitete, doživljanja. Svet se zdi torej manj vpet v »obod nemisljivega«, v nič, je kot simulacijska površina, na kateri je vse konstruirabilno, a neobstojno, ker ni nikdar pravočasno: »Bila je možnost izreči vse./ In vse je bilo povedano./ Vse je bilo zaklicano v nepravi hip.« (**Bila je možnost**) Nedvomna je ironija pesniškega **telosa**: »... biti ponirek med vekomvečno lepoto in veko... za prozodijo nerazpoznavnih,/ za dragi stihec udomačenih stvari?« Precizna in pregnantna pisava, ki je navzlic svoji nepredvidljivosti izjemno natančen izris notranje dimenzije, v igri lirskih stimulansov in zrele refleksije dosega vrhunec v pesmi **Na odprti sceni**. Če je evidentno, da ni več nikakršne dramaturgije, da so »sanje zbegane s fantomi brez režiserja«, potem vendarle še obstaja junak — in ta je seveda smrt. »Slovensko, slovensko!« bo kdo takoj udaril pejorativno nacionalno signaturo. Toda ne: tragedija je mnogo subtilnejša, preoblečena v nenehno komedijsko menjanje prizorov, »privoščljiv« (samo) smeh in v njem imanenten »odprti krik«; **smrt** kot »groza breztemelja« je, skratka, **odsotna**. In vendar jo izpričuje hladni red ponovitev, nezbežna zakonitost zrcaljenja zahteva prounifikacijo, ta pa nominacijo (ime: »nenadkriljivi manirist« je, recimo, novi demiurg) manire, preme, nedoločljivosti morda celo rizoma: »Vse, s čimer se zavest približa spremenljivosti rože/ in njenim trmastim p o n o v i t v a m, // je nov aplavz v igri/ nenadkriljivega manirista.« S tem zadnjim poimenovanjem smrti smo najbrž naredili korak preveč, če ne celo **faux pas**; postavlja se vprašaj, in to upravičeno: napotuje nas k problematičnosti suverena jezika disperznega subjekta, ki se lomi pod (retro) teleološko jasno locirano nostalgijo (**Vse, kar stkemo z bolečim stremljenjem**). Modus nostalgije torej ni docela avtentičen, ne implicira dosledno utopičnosti, ki ga v **bistvu** proizvaja (v njegovi imanenci, ko je nostalgija zgolj nostalgija). Zato se zamenjave in simulacije vendarle dogajajo »s spoštovanjem/ do težnosti in magnetizma« (**Igra s Heraklitom**) in jih še vedno prevzema podtalni tok strasti po »enotnosti stanja« (**To, kamor zremo**). Toda tudi to ni zadnja beseda. Morda je presenetljivo, da najeminentnejša iztočnica **Zapriseženega prahu** ni postavljena na najučinkovitejše strateško mesto; da ne zaključuje

zbirke in je s tem tudi **eksplicite** dvojno ne poantira: znova povzema paradoksalno konstelacijo in prezentira potencial Deklevove poezije. Najvišje prignana umetnost pisave (**Na odprti sceni**) je po kopernikanskem obratu nadomeščena z vzvodi strasti, katerih tenzija med faktičnim in izmišljajskim svetom je dejanska poiesis (proizvodnja vseh pri-zorišč biti). Izsrediščena lega ubesedovalca, ki nedvomno razveljavlja njegovo arbitrarno pozicijo, vseeno ne blokira možnosti njegove prisotnosti, in to prav na način, kakršen mu je zdaj v svetu prihranjen: na način razpršenosti, nestalnosti, zabrisanosti. Ali po Deklevovo: nemira. »Ne. Mi nismo mera,/ mi smo nemir vseh stvari.« Vznemirjenost z neskončnimi razdaljami med pisavo in stvarmi, z »nepojmljivim ritmom dogajanja (izpisanega in neizpisanega), ki izziva in je nenehno zapisovan in (ali ne zmerom?) prepisovan; vznemirjanje stvari je njihova iniciacija v ritual komunikacijske koeksistence, kjer je le še nemirno gibanje besed. In to je mogoče, vsaj za trenutek se tako zdi, zadnja beseda.

Brane Senegačnik

ŠARM NARATIVNIH MUTACIJ

Andrej Blatnik

PLAMENICE IN SOLZE

DZS, Ljubljana 1987

Verjamem, da vsa literatura obstaja le v jeziku ter je le gola permutacija končnega niza elementov in funkcij.

Italo Calvino

Verjetno vzorčni roman prihajajoče generacije piscev in njene bralne publike, še več, naravnost mojstrski izdelek v najžlahtnejši postmodernistični maniri, izdelek, ki opozarja nase spričo večinoma anemičnih tekstov slovenske prazne produkcije zadnjih let. Škoda le, da smo morali nanj čakati do danes, ko so kazalci **Zeitgeista** že uperjeni drugam, k remitologizaciji in revitalizaciji umetniškega izraza, vsekakor pa stran od električnih zloženek in metatekstualnih zvijač.

Blatnikov romaneskni prvenec večše preigrava najrazličnejše žanrske pisave, od trivialnih zvrsti (ljubezenska romanca, »mehka« dektivka, znanstvena fantastika) do zahtevnejših narativnih plasti, kot so **Bildungsroman**, sodna apologija, parazanstvena ekspertiza. V te različne slogovne prostore vstopa glavni junak Konstantin Woynovski, tako da se jeguljasto izmika karakteristikam in omejitvam, ki jih vzvratno določajo pravila posameznih žanrov. Zaprepaščeni smo spričo njegove kameleonske maškerade, saj se čez noč iz zglednega študenta

in obetavnega znanstvenika prelevi v vagabundskega profeta ter zbiralca ženskih trofej, doker mu sledniki skrivnostne sekte, Nove inkvizicije, ne stopijo na sled in ga zaprejo, tako da konča kot žrtev lastne eshatološke misije. Nič čudnega torej, da se ves čas sprašujemo: kdo je pravzaprav ta Konstantin Woynovski? Parodija novodobnega heroja, ki mu tostranske Akcije ne uspe posvetiti z onstransko Idejo, kar zgovorno ilustrira izjalovljena želja, da bi občestvu ponudil Zlato kroglo, ki izpolni najglobljo željo vsakomur, kdo stopi prednjo, ali postmodernistični bastard, zyarjen iz bogate galerije likov svetovnega pripovedništva, če ne kar oboje? Odtod šarm narativnih mutacij, ki razgrinjajo pahljačo piščevih prijemov, hkrati pa dokazujejo zavidljivo mero erudicije in literarnega spomina. Blatnik je nedvomno pisec, ki zanesljivo obvladuje avtorski rokopis ter se poleg tega neskrupolozno preizkusi v širokem stilističnem diapozonu, ki obsega tako antičnega Petronija kot modernista Kafka ali Musila, tako cankarjansko retoriko kot tudi Borgesovo akademsko hladnost.

Plamenice in solze so **-grosso modo-** apoteoza intertekstualnosti, slovenska priča »aleksandrijskega sindroma«. V mislih imamo kulturo poznega helenizma, ki jo najustrezneje povzame filološka knjižnica v Aleksandriji, ki reprezentira **summo** vse dotlej obstoječe Modrosti Vzhoda in Zahoda, obenem pa goji slutnjo lastnega konca v plamenih, saj so bili požari (naravni in apokaliptični) povsem legitimen pojav starega, še očitneje pa srednjega veka.

Eden od najopaznejših simptomov postmodernističnih pisav je vsepričujoča prisotnost citatov, ki so se v babilonski biblioteki — paralelnemu muzeju znašli zato, da opozarjajo na simultano navzočnost preteklih, sedanjih in prihodnjih umetnostnih slogov, ali, sklicujoč se kar na repliko Woynovskega: »*Knjige živijo svoje življenje, oplajajo se med seboj!*« Imaginarni muzej postmodernizma lahko razumemo kot paralelizem golega skladišča informacij v eri kibernetike in gospostva telematike. Znašli smo se nepreklicno v prostoru, ki ga vodi manieristični **mise en abyme** ali Escherjeve optične prevare, v katero so vrženi elementi, ki se odslej nanašajo le sami nase. Iz bleščave zrcalnih podvojitvev sploh ni potrebno ali je celo nemogoče sestopiti v realni, zunajumetniški prostor. Avtoreferencialnost vsaj v literarni praksi ni izmislek postmodernizma, čeprav ga prav ta najizdatneje izkorišča. Med prvimi sta se ob njegovih estetskih dimenzijah zaustavila *Jean Paul* in *F. W. J. Schelling* z zastavki o romantični ironiji, v to smer dreza Mallaréjeva simbolistična ekskluzivnost, nenazadnje signalizirata ključno vprašanje izvirnosti umetniškega teksta dadaistično kolažiranje in Eliotova montažna tehnika iz *The Waste Land*. Postmodernistični odnos do citatov, aluzij, reminiscenc, skratka do celotnega metatekstualnega aparata se odreka prizadevanjem svojih predhodnikov, da bi se z reflektiranjem in stilizacijami lastnih izraznih sredstev cepilo zoper infekcijo pragmatično vulgarnega jezika meščanskih slojev. (Se v

nadrealističnem **ready-madu** zlahka prepoznamo bariero med znotraj- in zunajumetniško prakso: ko je *Duchamp* umestil v prostor slike dežnik, je le-ta izgubil svojo pragmatično vrednost, tako da sedaj učinkuje zgolj v umetniškem smislu, čeprav kot emblem avantgardnega izpada zoper anomalije in absurde buržoazne civilizacije.) Postmoderna avtoreferencialna zavest nima pred očmi revolta, izmika se tovrstnim kritikam in napadom, raje se oprijemlje resignirane tolerance, njen umetniški ethos akcentuira sprijaznenost in vdanost v **status quo**. Nič čudnega, če nadaljevalec frankfurtske šole, *Jürgen Habermas*, s pozicij novolevičarske družbene kritike polemizira zoper francoske zagovornike »la condition postmoderne«, ko so *J. F. Lyotard*, *M. Foucault*, *J. Derrida*, *G. Deleuze*, *F. Guattari et consortes*, češ da se oklepajo zapoznelih konzervativizmov različnih barv, s čimer postmodernistično prakso **eo ipso** zavrže kot produkt predmodernistične regresije in stagnacije.

Pod črto bi lahko tudi Blatnik — če ga že ne bi prehitel *Eco* — zapisal, da je svoj roman sestavil iz predpisanih odlomkov in komentarjev, tako da si sam ni izmislil niti besede. Vendar si pisec privoščiči avtorsko persiflažo omenjenega postopka, ko v funkcijo avtorja *Plemenic* postavi anonimnega urednika Zapisnikov, ki jih skrivnostna policijska organizacija, Nova inkvizicija, zbira okrog primera *Woynovski*, s čimer sam pisec zdrkne na nivo pripovednega teksta in fiktivnih junakov. V pričujočem romanu so vse pripovedne instance vrednostno izenačene, kakršnakoli hierarhija med njimi je odpadla. Zaupati ne moremo več nobeni od njih, še najmanj psevdopanoramski perspektivi urednika materialov Nove inkvizicije, saj piščeve marginalije sproti postavljajo pod vprašaj ne le verodostojnosti njenih trditev, ampak celo podvojimo v obstoj tovrstne organizacije. V tekstu kar mrgoli mest v tonu: »Opozoriti je treba: bralec je utegni slišati za drugačne variante. Nobenega jamstva ni, da so bolj ali manj resnične od naše. Nobenega jamstva ni, da je sploh katera resnična. Nobenega jamstva, da je resnična samo ena od njih. Naša je ena od mnogih.« Mreža pripovednih **point-of-viewov**, ki s škatlicami mehanizmov vloženih zgodb vznikajo druga iz druge v procesu samorefleksivnega pisanja, ne dopušča jasnega panoramskega pregleda nad dogajanjem, ergo enoplastne interpretacije, razen za naivnega bralca. Medtem ko je v modernističnih romanih Jamesa, Prousta, Gidea, Woolfove, Musila, Kafke še bila možna dominantna perspektivna os v obliki toka zavesti glavnega junaka, nam postmodernistična (in s tem Blatnikova) naracija ponuja razmnožitev pripovedovalcev, perspektiv, narativnih ravni, ki se še dalje cepijo po sintaksi Calvinove spremešane kombinatorike v *Gradu križajočih se usod*, še izraziteje pa v *Če neke zimske noči nek popotnik*. Gramatika Blatnikovega teksta nastaja na križišču dveh kompozicijskih parametrov: prvega simbolizira zrcalo, drugega kalejdoskop. Kar dobimo, je pripoved, razpršena v nekontinuirane ter

arbitrarno motivirane zgodbene fragmente. Brez strahu bi avtor lahko katerega izmed 16-ih poglavij izpustil, ne da bi s tem bistveno ogrozil fabulativno celoto.

Vsak izmed delov je zapisan v drugačni žanrski pisavi, ki v spoju z zvrstmi »visoke« literarne tradicije prestopa zakoličene žanrske kode. Seveda bi zvrstnemu **mixu** Plamenic in solz lahko podtaknili, da neustvarjalno povzemajo in aplicirajo postmodernistične pravokacije v duhu *J. Bartha* in *L. Fiedlerja*, oba se namreč zavzemata za »prekoračitev vrzeli« med elitistično literaturo in kičem, za renoviranje žlahtnih umetnostnih kanonov s pomočjo parodij in travestiranj izdelkov množične kulture. Vendar se Blatnikov romaneskni prvenec distancira oziroma vzpostavi emancipirano držo do postmodernistične manire, kar Plamenicam in solzam garantira njihovo kakovost in avtorsko legitimnost. Izvirni prispevek, že kar svojevrstna prelevitev postmoderne **organona** se brez posebnega hermenevitičnega naprezanja ponuja že z zunanjim ustrojem, saj Plamenice in solze brez pridržkov simulirajo zgradbo srednješolskega priročnika po vseh didaktičnih predpisih, vključno z navajanjem virov in literature ter vprašanji za utrjevanje snovi. Večini vprašanj se resda da očitati simplificiranje do abotnosti, vendar je to hkrati najučinkovitejša parodija njihove stereotipnosti, namreč šolskih vprašanj. Enakopravno kovanje z družino metafizijskih vzornikov najzgovorneje ilustrira trik z Zlato kroglo, ki s svojo fizično otipljivostjo pervertira lastni eshatološki telos oziroma metafizično onstranstvo. Domislica časovnega stroja, ki v obliki zvarka fragmentov iz najrazličnejših knjig ekspedicijo Nove inkvizicije z Woynovskim na čelu prestavi v paralelni univerzum Zlate krogle, predstavlja hkrati najvišji domet in avtoparodistični udarec modnemu literarnemu trendu.

Sporočilo Blatnikovega prevenca bi se v telegrafskem slogu glasilo: »knjige govore vselej le o drugih knjigah«. Pa smo se znova ujeli v past aporij metanarativne sintakse.

Tea Štoka

Prihodnost slovenske književnosti je na voljo že danes:

ZBIRKA ALEPH!

1. Štefan Remic: NATE PADE PATINA, 500 din, zadnji izvodi
2. Igor Zabel: STRATEGIJE. TAKTIKE. 400 din, zadnji izvodi
3. Milan Kleč: BRILJANTINA, razprodano
4. Franjo Frančič: DOMOVINA, BLEDA MATI, razprodano
5. Alojz Ihan: SREBRNIK, razprodano
6. Boštjan Seliškar: SLEPA OKNA, razprodano
7. Aleš Debeljak: SLOVAR TIŠINE, razprodano
8. Lidija Gačnik: MAGDALENA, 5000 din
9. Peter Božič: CHUBBY WAS HERE, 8000 din
10. zbornik ROŠLIN IN VERJANKO, razprodano
11. Brane Mozetič: ZAKLINJANJA, 3500 din
12. Lela B. Njatin: NESTRPNOST, pred izidom
13. Rade Krstič: NA SRCU ZEMLJE, pred izidom
14. Vladimir Bartol: MED IDILO IN GROZO, pred izidom
15. Ciril Bergles: ELLIS ISLAND (slovenska izdaja), pred izidom
16. Ciril Bergles: ELLIS ISLAND (slovensko-angleška izdaja), pred izidom

Vse knjige, ki so pred izidom, pa tudi tiste, ki so še na voljo, dobite 25 % ceneje kot v knjigarnah, če jih naročite na naslov **Aleph, RK ZSMS, Dalmatinova 4, Ljubljana**. Ne čakajte, da ne boste zamudili!

