

LITERATURA

POEZIJA

Milan Dekleva, Franjo Frančič, Rade Krstič

PROZA

Berta Bojetu, Maja Novak, Dušan Čater

INTERVJU

Marjan Tomšič

ZADNJA IZMENA

Gonzalo Torrente Ballester

REVIZOR

Vid Snoj

PREVOD

Vuk Ćosić

ŽENSKA PISAVA

Sandra M. Gilbert & Susan Gubar

FRONT-LINE

Lenardič / Štefanec / Vokač

Štoka / Demšar

ROBNI ZAPISI

MAJ 1994

35



Poezija

- 1 Milan Dekleva: *Jezikava rapsodija*
 6 Franjo Frančič: *Anima*
 8 Rade Krstič: *Podtalnica duše*

Proza

- 11 Berta Bojetu: *Ptičja hiša*
 20 Maja Novak: *No more moves*
 32 Dušan Čater: *Diamanti*

Intervju

- 36 Marjan Tomšič: *Umetnik deluje kot kristal*

Zadnja izmena

- 48 Gonzalo Torrente Ballester: *Don Juan*

Revizor

- 70 Vid Snoj: *Izobražujoče ogledalo*

Prevod

- 76 Vuk Ćosić: *Hollywoodske zgodbe*

Ženska pisava

- 83 Sandra M. Gilbert & Susan Gubar: *Ogledalo in vampirka: razmišljanja o feministični kritiki*

Front-line

- 96 Lenardič / Štefanec / Vokač / Štoka / Demšar

Robni zapisi

- 110 Antič / Bitov / Gluvić / Grisham / Karahasan / Kersnik / Kovačič-Borec / Lovelock / Queneau / Rot / Rushdie / Šribar / B. Urbančič / I. Urbančič / Velikič

POEZIJA**Milan Dekleva***Jezikava rapsodija*

(odlomek - nadaljevanje)

TRETJI SPEV: PRIMITIVNO

V zasnutku življenja je čista ljubezen.
Čista ljubezen, vrhunec nesmisla.
Čista ljubezen, ko se zrno snovi,
okrepljeno s stotisočkratno praznino,
odloči,
da ne bo več narava -
ampak zavest.

Primitivna zavest.
Primitivna zavest, neznansko predana
drugi primitivni zavesti.
Preprostost ustroja z božanskim nagnjenjem.
Princip, veljaven za mikroba, Don Kihota, papeža,
trikotnik,
za slano hrepenenje morja
v nosnici slepca,
za antisvetlobo,
princip, veljaven za vaje v mólku,
s katerimi smrtnost uri svojo pripadnost
smrti in smrt utrjuje
večnost.

Božanska preprostost usmerja
 moje hlepenje k tvoji koži.
 Izhlapevanje, izhlapevanje:
 preplavila si me kot ocean preplavi
 zadrego dežja.

Tu sva, z golim očesom vidna
 primitivca.

Začenjava svojo obredno daritev
 izginevanja. Najin ples razpada
 na sinkope, sopeva vedno hitreje,
 kri se v nama osvobaja,
 celična zavest
 postaja intimni posnetek pompoznega
 vesoljskega acceleranda.

V otrplem preseku plesa
 semeniva
 v čisto ljubezen, vrhunec nesmisla.

Potem nisva, je le blažen spokoj
 srebrnega smrečja Aljaske
 in drastljivi mir v Celanovi
 kletki jezika.

ČETRTI SPEV: SPOROČILNO

Kdor govori,
 je že globoko zabredel v življenje.
 Pozablja encime jezika,
 jec,
 jec,
 jecljanje.
 Onstran pomenov, preden stvari
 za človeka postanejo divje in jih domači z imeni.

Preden smo tu, že kot napoved
 prisostvovanja,
 smo jezikači.
 Celota Jezika.

Preden vdihnemo bolečino bitja,
 smo jezikači.
 Proteinske hvalnice, ki jih brbljamo
 v molekularnih vibratih,
 obetajo Red.

Red jezikačev jezičnih.
 Nihče nas ne more, dojenje vsemirja,
 privedi k lepoti, k smislu za ritem
 cvetočega bezga.
 Nič nam ne more ukazati: sanjajte!

Eno, iz vsega, za vse: to smo,
 jezikavo vrhunsko dvoumje.

Začutimo se kot samota, kot moč
 posebne zavesti –
 le če občutimo svet kot privid.

Hud je tak čut. V hipcu smo sivi.
 Vrnemo se k izvoru
 jez
 jez
 jezikanja.
 Otroci. Majhnih ročic,
 velikih oči.

Velikanskih oči,
 v katerih je vse.
 Nerazločno, brezoblično vse,
 polno kot jajce.

Še sapica ne gre v velikanskost
 velikanskih otroških oči.
 V njej so vsi izgovorjeni in umišljeni
 glasovi, vsi psalmi, zakletve, priprošnje, obljube,
 vse knjige

in eno samo sporočilo:
 "Bodi jezikač!"

PETI SPEV: ZRAČNO

Kako je bilo?

Kako je bilo?

Vrt je dihal, bil je veliko pljučno krilo,
od jutra do poldneva je sesal sonce.

Sesal ga je z listi,
vlakni trav, bacili, s prstjo, kamni, minerali.
Sesal ga je, da je otrok lahko doživel prvi
čudež: sonce je postajalo vedno lažje,
na obodu neba se je dvignilo v zenit.

Potem se je vrt nasitil: soncu je vračal toploto,
obteženo se je spustilo na tla.
To je bil drugi čudež.

Tretji in četrti čudež: stvari so postale hladne,
pripravljene na spanje.
Svet je legal k počitku z maminim klicem
in pritrkavanjem zvonov.

In naprej: v velikem sodelovanju sonca in vrta
je čas tekel z leve na desno, ko je šel otrok iz hiše,
in z desne na levo, ko se je vračal domov.
Zmeraj tako: z leve na desno,
od ribezlja do višnje,
z desne na levo,
od višnje do ribezlja.

"Kako bilo?"

"Kako bilo?" je spraševal otrok,
ki v resnici ni spraševal,
saj je bival v polnem
očividju zasnutka.

Ali pa je spraševal? Kaj vem,
ko pa zasnitek vključuje
nelagodje Vsega.
Ko pa zasnitek vključuje
tesnobo Umora.

A še naprej so se vrstili čudeži:
 deževnik je bil močnejši od zemlje in jo je preluknjal,
 kamen je bil trši od kosti
 in je zlomil nogo,
 narek kromosomov je bil trajnejši od bolečine
 in kost se je zarasla.

Kako dolgo se človek
 privaja čudežnemu!

Še je dihal vrt,
 tako globoko,
 da so se stene doma krivile kot membrane
 bobna, ki ga je ustvaril neznan
 Velikan.

„Kako ni človek vedel, da je svet
 (kot je svet) svet?“

Priloga 2. oktobra 1981

Franjo Frančič

Anima

Zdaj pa nimam več besed

Veš, to noč sem te pogrešal,
 tisti ritem besed fotografskega spomina,
 kakšno staro nemško, kakšno nebeško,
 kot čarodej si znal,
 čudil sem se, puščavniku, svetniku,
 rekel si,
 pusti sodrgo od črede,
 ne trkaj na njihova vrata,
 a jaz,
 klovn,
 izgubim, preden stavim,
 potem si prebiral iz zapiskov,
 pisal pesem za jelene,
 sklanjal sem se nad tvojim umirajočim obrazom,
 stisnil si mi roko:
 še pridi, kmalu pridi!

(Juretu Deteli, za mnoge noči in dneve,
 ki jih je darežljivo delil z mano)

Parecag, 5. oktobra 1993

Anima

Trideset dni samote,
 da bi prebil zidove,
 kamne jem,
 da bi premagal strahove,
 a se svet zapre,
 ne, duša ne more iz kletke.
 Z drugimi očmi dvojniki spregovori,
 spet se naselim v hišo umrlih sanj,
 spet bom lovec,
 spet divjad.

Iskanja

Poskril sem nože in zrcala,
 zaprl okna in vrata, še usta neba,
 sedem dni nisem spregovoril,
 sedem noči zatisnil očesa,
 sedem pesmi izpisal,
 a so me vseeno našli,
 kri je bila v zrcalo,
 tulil sem z volkovi,
 se gostil s prejo sanj,
 lačen življenja in sit časa.

Rade Krstič

Podtalnica duše

Brezbesedje

Črka gori kakor ogenj.
V njej tli življenjsko razodetje.

Poslušam to temačno noč,
ki se izrisuje zunaj.

Vsak zlog,
ki se pojavi, je nenadejana skrivnost.

Obljubo imam za začetek
neke nove izkušnje.

Postal bom drevo,
ki korenine pošilja
globoko v zemljo.

Na tak način
se bom rešil smrti.

Pariz, 7. oktobra 1993

Noč v belem žametu

Jesenska je ta noč.
Poslušam jo odprte duše.

Počasi,
a zbrano
drsjijo besede
neslišne pojavnosti.

Dekle,
ki jo občudujem,
se zvesto izogiba odgovorom.

Razmišljam,
ali lahko pošljem
svoje čustvo v njeno srce.

Kaj se bo zgodilo,
ko bo poljub kraljeval
na ustnicah, ki molčijo?

Kako bo noč v belem žametu
izpisala svojo zadnjo besedo?

Potopljene misli

Vsekakor jih je treba načeti.
Poglavja so zapisana v večnost.

V tišini okrevajo.
V glasbi odlašajo.
Tako se zgodi,
da besede obstanejo
in vzvalovijo v svetlobi.

Nič več se ne premakne.
Nič več se ne odtuji.

Bile so potopljene
v neskončnem slikanju
prizadetega enakonočja.

Bile so odigrane
na tistem glasbilu,
ki so mu notna razmerja

povišala oprijeto sozvočje
razigranih besed.

PROZA

Berta Bojeto

Ptičja hiša

(odlomek iz romana)

Ptice, ptice, same in nevarno zazrte v ljudi, v njihova molčanja, ki so jih prinesli s seboj, v nepomirjenost, ki se je niso zavedali. Ptiči, posejani po prostorih kar tako, zaprašeni, z drobnimi ranami, raztrgani, ptič pri ptiču, vseh velikosti, prepolni perja, ki je greblo, pobiralo kri in spominjalo na beg, ki se ti ni posrečil. Bilo je tesno in vendar, kakor da bi odrasli skupaj.

Slika pred teboj je segala od stropa do tal. Poznala si jo, najbolje si jo poznala, toda vzela ti je dih. Svetila je pod svetlobo, ki je bila uperjena vanjo ter jemala ves prostor zase. Bilo je ozko v veliki sobi, bilo je presvetlo, bila je ona, samo ona, sama in bleščeča, raztrgana, zaprašena, s podplati v vrtincih in velika, vedno večja. Začela je vleči, te zapirati vase, sekati korak, ki je hitel stran, in opotekla si se. Z obema rokama si se porinila od nje, se obrnila in za teboj je stal Uri.

"Uri!" si zrla, "Uri," si popustila olajšano, ga gledala grčavega, kitasto pogegnjenega, presušenega, zrla vanj le nekaj najkrajših trenutkov in vedela, vedela si, da ni smrtno, kar imata za seboj, in tudi tisto ne, kar je še pred vama, da ni in ne bo pobilo vajinih teles, ubilo je vajino potrebo, da sta si meso, zavrtelo je vase poželjivosti. Zrla si v nekaj, česar nisi mogla več prijati, toda bil je tu in to je bilo pomembno. Preživela si in bila tam, gledala v tisoče trenutkov med vama in v svoje prazne roke, se stegovala k njemu brez vidnega premika, samo stegovala, da bi on zadržal staro bolečino, ki mu je že delala življenje ter krivila dolgo telo, in ti hvaležnost, da si se pretolkla. Nič človeškega ni rinilo vate skoz njegov rjavi sij. Bil je in bo vodič tvojega preživetja, te je spreletelo in sprejela si. Prepoznala si v njem svojo vrsto in on te je sprejel:

"Filio! Zbal sem se zate. Zdaj sem mirnejši. Vsaj tukaj si!"

"Ja ... tukaj pač sem. Ti?"

"Jaz ... sem te hotel videti; tudi ... kaj delaš ..."

"Delam ..." si se zvila k boleči nogi in se lovila s palico. Zaneslo te je proti njegovim rokam. "Kakor nalašč," se ti je uspelo nasmehnuti. "Oprosti, moja noga ..."

"Te boli ... palica?"

"Boli, še boli. Polomila sem se," si se obrnila stran in v obratu zahtevala: "Po otvoritvi grem posedet z znanci. Bi šel z nami?"

Obrnila si se od njega prepričana, da te bo tokrat počakal.

"Nisem sam. S seboj imam prijatelja. Kalino in Dečka. Vsi?"

"Vsi trije, seveda," si rekla. "Počakajte me. Po otvoritvi vas poiščem. Čas je, da sva malo skupaj."

"Ja, mogoče res," je utihnil. A hitro še rekel: "Vesel sem, da sem te našel táko, lahko bi bila drugačna. To bi bilo res hudo."

Kako enostavno, kako gladko se je zgodilo. Sproščala si nagrmaden strah, da se bo zapletel, mečkal besede, se potuhnil in zopet odšel. Očitno se je tudi on odločil. Bila sta zrela, da spregovorita. "Dobro," si rekla na glas, že stran od njega, se obrnila in obstala. Bil je tam, zrl je vate visok in tenak, še vedno ves rjav, z barvo kože in las kakor presušena prst na otoku, kot je zapisala Helena Brass v svojem dnevniku, lep in preobčutljiv. Kaj ga je za toliko let ločilo od tebe, nisi mogla vedeti. Prvič ti je prišlo na misel, da morda preprosto ni hotel imeti nič več ne s teboj in ne z otokom, vsaj tako ne kot takrat. Vsaj prijatelja bi lahko bila. Vsaj to. Obrnil se je od tebe z dolgim pogledom in ti pokazal hrbet. Gledala si za njim in se spomnila, kako te je v nočeh držal v rokah in te grel; še vedno te je zbujal mrz, ki vsa leta trepetala na tvojem hrbtu.

Hodil je od grafike do slik manjšega pokončnega, srečal moškega dolgih kodrastih las, se pustil objeti čez ramo, potegnil za seboj svetlolaso žensko, ki je hodila za njima, in obrnjeni v slike so nadaljevali pot. Vprašala si se, ali je lahko vse to tako enostavno.

Zmotila te je znanka, ki te je klicala k otvoritvi. Preslišala si pol izrečenega, se nestrpnostno prestopala in ob koncu počakala na čestitke, popila z ljudmi čašo vina, se poslovila, nalovila po galeriji svoje ljudi in izginili ste v noč.

Urija in njegovega spremljevalca si našla na ulici. Pridružili so se vam in preselili ste se v bližnjo krčmo, polno pijanega hrupa; poiskali ste mirnejši kot in posedli.

"Ni poti nazaj in zadaj si bila tudi ti. Nisem te mogel izvleči iz podobe tistega. Jaz sem obstal. Ne vem, kaj me zanima razen zemlje. Tvoje razstave so navada, zdaj že navada. Bile so bolečina. Oja, ne glej, bolečina in vendar se šele zdaj sprašujem, kaj sem tako dolgo čakal ... Marsikaj se je moralo zabrisati, zamegliti, zaceliti. Končno!" te je prijel za ramo Uri in rekel: "Saj smem."

Vzel te je k sebi, kakor te je vzel prvič, kot nežni gospodar vajinih življenj, a zdaj od daleč, od daleč kot sapa, ki nikoli ne obližne mesa.

Med klepetom in pitjem ti je Uri predstavil prijatelja. Zaradi hrupa ga nisi razumela, zato se je moški, ki je to opazil, nagnil k tebi: "Niste ga slišali. Jaz sem Dečko in to," je pokazal na žensko, "je Kalina."

"Kalina, ste rekli?" si ga nagovorila in oba predstavila ljudem okoli sebe. "Ne zamerite mi; že Urija nisem slišala, ko vaju je predstavljal. Zdaj si bom zapomnila."

Morala si jih gledati. Hrup se je zaganjal od daleč, odtegoval misel, ki je rinila vate, popuščal, a omogočal premislek. Bili so pred teboj, vsi trije, tihi med seboj v starem sporazumu in takoj tvoji. Nova dva, Kalina in Dečko, sta bila Uriju čisto blizu, visela sta na njem, ki je bil videti premiren, pretih, komaj razumljen v izrečenih besedah, ves tak, da si se sklanjala k njemu po izrečeno misel, ki je tu in tam prišla od njega, bi rekla nebojlen, če bi ne bilo nečesa, kar ga je delalo vodnika. Lizal je rane, jih pustil lizati sebi, ju pripuščal na slastno pašo prijateljstva ter celil, celil razboleli spomin, ki je grizel vate. Še mlad je bil na otoku določen za gospodarja življenj, pa se je odločil drugače. Sedel je med vami izbran po volji lastne dobrote, prepoznan, močan v krivdi pohabljenega, vas tolažil že s tem, da je bil, in padla si vanj tudi ti. Nič nisi vedela o Dečku in Kalini, samo vohala si, da sta tvoja kot Uri, ju prepoznala za svoja in se bala, da ne plane iz tebe kaj, kar bi jih pregnalo.

Obrnila si se k Uriju s pojasnilom: "Ne vem, kaj naj ti rečem ... precej sem zmešana; razstava me vedno malo pobere," si iskala izgovor za zmedenost. Pogovor je stekel, oglašali so se vsi, drug čez drugega, ti pa si z Urijem in njegovima kričala med vse to in se veselila, da nista bila sama, saj se je Uri nenehno umikal vase in puščal hrup zunaj sebe, zapiral prazne oči, le tu in tam segel z mislijo k tebi, bežal od vas in nobene volje nisi imela vleči se za njim.

"Domače mi je z vami, kakor da se poznamo ..." si rekla zelo površno v suhem razočaranju.

Ustavil te je Dečko in odkimaval: "Ne verjamem, da se. Midva sva prišla z juga, precej daleč od tod; tri leta nazaj. Ne, mi se držimo drugega konca mesta. Vrtnarijo imamo, cvetlice; prodajamo zdravilna zelišča in ob vsem imamo še nekaj mizic; morate priti s prijatelji. Prijetno, dobro vino, ostre ..."

"Ne prodajaj takoj," ga je oživiljen ustavil Uri.

"Saj ne, samo vabim. Bi ne bilo lepo imeti v hiši vseh teh ... vseh teh ljudi, tam pri nas ... Ob tej uri bo še prostor, ni še deset ... ko popijemo," je držal Dečko Urija in žensko čez ramena. "Ja, preselimo se."

Popili ste, plačali pri vratih in šli čez trg, po ozkih ulicah, mimo vodnjaka, obstali ob zasteklenih vratih ter vstopili. Zadišalo je v vas, vlažno zatrepetalo v pritajeni luči med rezanim cvetjem in lončnicami, vas potegnilo za Dečkom skoz vrata, ki so se odprla v razpotegnjen prostor mizic in stolov, vitražev na dvoriščnih oknih ter tihe violine iz zadnjega kota. Posedli ste in ljudje so krenili v nove pogovore. "Bila sem pri vas takrat, pred tremi leti, še z Lano; ravno ste odprli. Od takrat vas poznam, Dečko," si se spomnila.

Dečko in Uri sta se nekam izgubila, s Kalino pa sta nadaljevali začetni pogovor: "Pravite, Kalina, da imate knjigo? Novo?" si se stisnila k njej.

"Tri mesece je, kar je končana," je odgovorila. "Jaz sem samo napisala, drugo je

opravi Dečko. Čakam odgovor založnika. Veste, Filio, zaradi ptičev sem vam povedala. Tudi jaz imam ptiče v knjigi, pravzaprav samo enega ..."

"Kalina, tikajte me, prosim," si se ponudila. "V letih ni velike razlike; nama bo udobneje."

"Ne morem se odločiti, če je prav, da sem ženski v knjigi dala svoje ime, ne vem ... in njenemu prijatelju Dečko. Zdaj je morda prepozno. Lahko, da bo kdo zaradi tega spraševal, iskal zvezo ..." je zadržano pojasnjevala Kalina.

"Pridem. Si vedno tukaj," si spraševala in silila v tiho žensko. "Vrntarijo imamo zunaj mesta. Kupili smo pozabljeno pristavo z velikimi gredami. Pred leti so na njih gojili vrtnice. Tam delava z Urijem. Vzgajava rože. To znava. Dečko pa zdravilne rastline: dela tinkture za pomiritev ... dobro mu gre. Uri je tih in zelo rad sam. Nabavlja; Dečko je neke vrste gospodar. Spoznali smo se na Sinpamerjevem posestvu, kamor sva z Dečkom prišla delat. Hitro smo se zblížali, predvsem onadva. Oba z neko žalostjo. Zbrali smo denar, vsak svoj delež, kupili smo nadstropje tukaj zgoraj, tole pristavo, sadike in začeli. Veliko nam je pomagal Simon," je pokazala na natakarkarja. "Od njega smo kupili prostore; brez njega bi se marsikaj ustavilo ... saj vas to ne zanima ... toliko nisem govorila že zelo dolgo ..."

"Zanima me," si skočila, "vse me zanima, kar je v ..." Obmolknila si.

"Je rekel Uri, ko naju je povabil na razstavo prijateljice ..."

"Veliko let nisva govorila ... vesela sem, da smo zdaj skupaj, no ... da sta ga izvlekla."

"Nič ga nisva izvlekla! Samo smo na istem. Morda je malo preveč samotarski. Ni se veliko spremenil, odkar se poznamo. Morda je živahnejši. Vse dneve je bil na posestvu, na njivah in pri živalih. Skoraj da ni spregovoril. Šele zdaj, zadnji čas, se doma razgovori."

"Zakaj ne bi šla po knjigo zdaj," si ustavila Kalino.

"Ne bi počakali?" je tiho prosila.

Prosila si jo še enkrat, tako da se je izgubila za bližnjimi vrati.

Prišla sta fanta in obsedela si z njima. Počasi si pila in z mislijo obvisela na Kalini. Kmalu si jo zagledala, kako z rokopisom v rokah gleda v Urija. Sitna si jo poklicala in popustila v sebi, saj nisi vedela, ali mu je Kalina več, kot so ti povedali. Navsezadnje bi bil že čas, da se Uri odloči sam, kdo mu je bližji, ter da ga v nič ne moreš prisiliti. Izgubila bi ga za zmeraj, ti je odzvanjalo in prvič si pomislila, ali te to sploh še zanima. Dečko je že drugič prinesel pijačo za vse in zavrnil plačilo s pojasnilom:

"To je za drugič. Pijača pri nas ni draga. Še pridite."

Moška sta spet sedla k tebi in Kalini. Med njimi je bilo nekaj kot razumevanje, popušcanje in prilagajanje k sreči, da se imajo. Kmalu si postala odveč, zato si vstala in čakala, da ti kaj rečejo. Iz zadrege vas je rešil Dečko:

"Filio, mi smo ob večerih doma. Pridi. Pridite. Pozvonite v nadstropju. Čakali vas bomo. Ne, vidva?"

Oba hkrati sta rekla:

"Ja, seveda, pridite, pridi!"

Dečko je porinil Urija s teboj do vrat. Objel te je in stisnil nase: "Zdaj je laže. Počasi se navadim, da si tu; od tod ne pobegneš. Ali pač?"

"Uri, nikamor ne morem, vsaj ne za dolgo. To mesto je moje, bolj ljudje v njem. Res, da sem bolj tujka kot ne, da sem doma tam, kjer se naselim, toda te ljudi potrebujem. Ne hodim v njihove hiše, gostilne so naš dom. Pogrešala bi jih; ne verjamem, da bi kje našla tako svoje ljudi. Pa tudi ti si tu. Ni mi treba več risat, da bi te videla. Zdaj te bom srečala tudi kar tako. Veš, ni več Lane, ki je prišla z menoj z otoka; ti si zadnji spomin, edina zveza s Heleno Brass ..."

"Obišči nas, veseli te bomo. Prihajaj. Ne bomo se dogovarjali ... tudi k tebi domov bi rad. Imaš kaj, kakšno stvar gospe Brass? Imaš kaj Heleninega?" je zaripel in napet govoril. "Tudi ti si moja edina ... domača. Ne morem ..."

"Prideš. Za vse imamo čas, za toliko stvari. Grem," si rekla hitro, da bi ga ustavila in stopila na ulico, zastokala od bolečine v pozabljeni rani in se ozrla v Urija. Stal je na pragu in bil je tvoj prijatelj; vsaj to. Sedla si na kamnito klopi pred hišo in gledala morje, ki je temno mirovalo kot olje. Luč je svetlila ribiče, ki so se odpravljali na odprto. Zdaj imaš Urija, si razmišljala in se naslanjala na zid svoje hiše.

"Oboje je moje," si rekla na glas. "V prvem krogu moje in oboje Helenino; lahko počijem." Tudi to se je uredilo, si bila zadovoljna in po sebi iskala razlog za droben dvom, ki je nezadovoljen brskal po tebi. Skrbel te je Uri. Res je obstal. Odklenila si hišo, povečerjala, se zavila v odejo in odprla Kalinin rokopis. Z velikimi črkami je pisalo:

ANTONIJA RAFANELL

C I Z A

Začelo se je zvečer. Počasi in trdo, padalo je z vsakim udarcem in obležalo za zmeraj.

Spat je hodila na stajo, ki je bila za hišo prislonjena ob zid. Ležala je na desnem boku, ko se je prebudila, in nekaj jo je udarjalo po stegnu. Nekaj mehkega in bilo je trdo. Udarjalo, in ko je udarilo zadnjič, jo je nekdo obrnil na hrbet in pokleknil nad njen obraz. Na ustih je začutila nekaj napeto gladkega in toplega. Bilo je skoraj vroče, in ko ji je moški, ki ga je v noči le slutila nad seboj, tisto poskušal poriniti v usta, je vedela. To je tisto moško med nogami. Ni planila, ni se ustrašila, le bala se je premakniti, poklicati, spregovoriti. Tisto ji je zlezlo v usta, ki so bila v hipu polna, ji uhajalo in jo zopet polnilo, dokler je okoli ust ni vse bolelo in jo nenadoma polilo v usta in po licih. Nekaj trpkega je steklo vanjo, ona pa je kar ležala in vedela, da mora molčati. Molčala je tudi zjutraj in še potem, ko sta z Materjo visoko v gori šтели ovce. Bil je materin moški, Njen, so mu rekli, in kako naj bi ji povedala, kaj si je pustila narediti.

Kmalu je bila spet noč. Nič se ni zgodilo in čakala je nov večer, še bolj otrpla in še bolj tiha.

Sestra jo je porinila čez prag. Segal ji je do kolen, zato ga v naglici ni mogla prestopiti. Padla je na gladko, steptano zemljo in obležala. Ni vedela, od kod bo priletelo. Običajno je udarila Mati, vedno je bila kje blizu s svojo roko. Skrčena je čakala in počasi dvignila glavo. Ob ognjišču je zagledala škornje in više moškega, ki ga ni poznala. Škornji niso bili običajno obuvalo moških v vasi. Redko so jih videli; samo tisti, ki so hodili v dolino, so jih nosili. Mati je stala z njim in z njenim. Niso je pogledali. Sestra jo je z brco dvignila in porinila v kot ter počepnila ob zid. Pogovor je bil vedno glasnejši. Nenadoma jo je Mati potegnila k njim. Moški v škornjih jo je obrnil k sebi, pogledal od nog do glave in prikimal. Z roko ji je segel za platneno srajco in jopico, ji otipal komaj zrasle dojke, ji napel nabrane hlače okoli bokov, si pomel roke in še enkrat pokimal. Ni vedela, kaj vse to pomeni, le počutila se je, kot da jo kdo kupuje. Tako so moški od drugod ogledovali ovce in jih potem odpeljali. Včasih so odpeljali tudi kakšno deklico ali dečka. Tudi njo bodo odpeljali. To je nenadoma vedela. Zato je prikimala.

Jutro ni bilo nič prijaznejše od večera. Megla se je vlekla po vasi in vsa je bila mokra od nje. Prijela se ji je po ruti čez obraz in težko je dihala. Čez lice jo je danes nosila prvič. Močno je bila zategnjena čez čelo in obraz; bala se je, da ji bo iztisnila oči. Z roko je potegnila čez ruto, po rokavu jope in makro obrisala ob lepljive hlače. Bila je jezna na meglo, na vlažne cunje na sebi, nase, na one, ki jih je videla stati niže, ob krčmi, na doline, ki so se vlekle doli pod njimi, na gore z vseh strani, visoke in same, ki je niso slišale, ker ni kričala in ne šepetala, ne prosila, le molčala je, ker je vedela, da mora. Bilo je težko in morala bi kričati. Vse, kar si je upala, je bila počasna hoja. Nihče je ni preganjal, ker je nihče ni spremljal, le napotili so jo do skupine ovc in moških, ki so se zbirali na začetku vasi.

Prišla je do roba prepada pod vasjo in med raztrgano meglo gledala do njegovega dna in pomislila, da bi skočila. Streslo jo je in roki je potisnila pod tople pazduhe, da se pogreje. Megla se je najpogosteje držala Roba; tako so vedno vedeli do kam. To jutro si je močno želela, da bi se zmotila.

Hotela je zaviti na levo proti skupini, ki jo je najbrž čakala, pa je obstala. Iz goste megle so se nenadoma pokazale sence žensk, ki so v potegnjeni črti stale malo stran, na samem Robu. Vse, razen ene, ki je sedela z nogami v prepad, so bile obrnjene vanjo. Pravzaprav mimo nje. Niso je videle, toda zdelo se je, da morajo biti tu, da jih pred odhodom mora videti. Ena z rokami za pasom, druga s sklenjenimi na trebuhu, zazrta v tla, tretja na tleh, z eno nogo pred seboj in brado na drugem kolenu, ena je spet čepe zrla nekam predse, tri so sedele razkročene in široko objemale kolena in zadnja je, postrani sede, obrnila zaviti obraz vanjo. V njej ni bilo nobenega vzgiba, razen oči. Tako zavitih glav so bile del megle, le kratke temne jopice so jih kazale.

Megla se je zakadila vanjo in jih za hip skrila. Ko jih je spet zagledala, so bile s tal. In bilo je, kakor da visijo nad prepadom, ravnodušne, samo oči so jim držale zemljo in rob in njo, kakor da jih nočejo spustiti, kakor da so njihova moč in nuja.

Spustile so jih in res je padla. Ena je brcnila proti njej; hotela jo je zbrisati v megli, pozabiti. In zopet se ni nič premaknilo, samo oči so jo še držale, jo pripеле v meglice, ki so gostile in redčile sliko v reži rute. Zbala se jih je in vstala. Zdelo se je, da je v megli zaplavala, telesa ni čutila, le narahlo se je zibala in ozirala na rob. Bile so tam, in bolj kot si je želela izbrisati sliko, bolj so stale tam in jo plašile. Z vsem, samo ne z glasom, klicale v igro, v ples do Roba in čez.

Nekdo je poklical:

"Kalina!"

"To sem jaz," se je stresla in se namenila do moških, ki so stali malo niže.

Obrnila se je in videla običajno in staro držo ženske na Robu. Strašila je in obetala. Bilo je nevzdržno. Porinila bi jih v prepad z enim samim gibom. Nikoli se ne bo navadila sedenja, stanja in klečanja na samem robu te vražje luknje, med dvigajočo ploščadjo vasi in visokih hribov na drugi strani. Ko jim je obrnila hrbet, je ena stopila za njo in ji vrgla od daleč:

"Glej, da se boš skazala!"

Vse hkrati so se zasmejale z njo, kakor bi kdo streljal med hribe. Zaradi rute čez usta in takojšnjega smeha je ni razumela. Skazala? Kalino je udarilo v pleča in misel. Kam jo peljejo? Z nekončano mislijo se je obrnila od njih in karavane, ki se je delala malo niže in jo je najbrž res čakala, nazaj, narahlo v hrib in kakor prvič zagledala kakšnih štirideset hiš s strehami skoraj do tal in jih pozdravljala. Ne ona ne hiše najbrž niso vedele za koliko časa. Njihova se je nekje v sredi z nadstropjem dvigovala iz skupine in vedela je, da tam ne stoji Mati, še manj Sestra, koga drugega pa tako ni čakala s pozdravom.

Megla je zarisala krog ob gruči hiš, jih zameglila in naredila lepe pod travnato goro za njimi. Stiskale so se pod njo, kakor bi se bale Roba z druge strani.

Zapustila je ženske na Robu, še zadnjič pogledala vas za seboj, ki so se jim sivo svetile škodlaste strehe v sledih prvega sonca čez goro, zapustila ograje ob vasi in nizkorasle konje za njimi, ovce, ki jih je nekdo gnal na pašo, in sebe. Zapustila se je in čakala, kam bo prišla.

Premaknili so se. Ozka črta moških, fant, večji od nje, nekaj ovac in pet konj, se je raztegnila med nizkima ograjama, po ozki kamniti poti navzdol, dokler niso prišli do kratkih serpentin, ki so se nizale globoko v dolino.

Zavrtelo se ji je, obrnila se je k sebi nekje za seboj in hodila. Tukaj še ni bila. Nihče ji ni prepovedal, le ženske in otroci niso hodili v to smer. Opraviti so imeli za vasjo. Tam so pasli in ženske stoje plette, od prve trave, ki se je pokazala iz snega, do tihih snežink, ki so jih pognale po kočah. V jesenskih vetrovih so si otroci debele burnuse potegnili visoko pod brado in se veselili. To so bili redki časi, ko so bili sami med seboj; niso jih pestovali, predvsem moški so bili trdi z njimi, zato so se radi

poskrbili po pašnikih in v igri pozabili na odrasle.

Fantje so bili na boljšem od punc. Nihče se ni prav menil zanje, le če so opravili naloženo delo. Z ženskami so sekali drva v gori in jih spravljali v dolino, do vasi, čez vse poletje želi travo po obronkih, jo sušili in spravljali v staje ob hišah, sušili meso nad ognjišči skupaj z moškimi in z njimi tudi popravljali ograje in hiše, da ne bi zamakalo, ko bodo meseci polni dežja, in zmrzovalo, če bo razpoka pri vratih prevelika. Dolgo so bili v družbi z moškimi, ki so jih počasi in tihi učili. Punce so bile vse dni z ženskami; pri vodi s perilom, v čumnatah ob šivanju, tkanju. Redke ženske, ki so hodile z njimi na pašo, so stale kje stran, molčale in se skrivale za tanke rute čez obraz, pletle zanje in predvsem za dolino, stale pod kakšnim previsom, dve, tri, največkrat same in zdelo se je, da jih v tej samoti nič ne pogreje, tudi sonce ne, čeprav je bil čas že topel ter so slekle volnene hlače in debele pelerine. Vedno jih je zeblo, se je spominjala Kalina. Stiskale so se v mnoga oblačila in jih v pozni pomladi nerade slekle. Stiskale in varovale, obračale vase, se objemale in držale v rokah.

Tiste, ki so imele opraviti po vasi, so rade dolgo posedale na sončnem Robu, molčale in zrle vsaka po svoje, ko so pozimi in poleti mlajše, tudi najmlajše nosile mimo njih v lesenih vedrih vodo, ki so bila že prazna težka. Kalini so mnogokrat gorele roke od mraza, ko je Mati odsotna visela na Robu in redko spregovorila s katero od žensk.

Kalina je v hišo hodila le jest in delat. Zadnje leto je opravljala že vsa dela, ki čakajo žensko. Mater in Sestro je redko videla. Veliko sta bili kje v nadstropju, in če so se že srečale, je bilo to pri delu. Tudi jedli so redko skupaj. Hrano so ji puščale kakor tudi Njenemu. Skrbel je za konje in kravi v staji, nad katero je spala, za sveže meso ali pa ga prekajal in z njim je še najbolje shajala. Ni je božal, ni delil brc ali klofut in ni mu bila napoti kakor ženskama. Drugače je le spal, si tu in tam za mizo čistil pipo in z drugimi moškimi posedal pred krčmo na začetku vasi. Včasih ga je videla igrati piščal, in kadar je igral pred krčmo, so ga slišali daleč in se pri delu ustavili. Če bi ne bilo prejšnje noči, bi se ga kar rada spominjala. Spuščala se je v dolino za zbeganimi ovcami in se bala vsakega zavoja. Strmo pobočje je nihalo pred njo in na ovinkih je vsakokrat mislila, da bo stopila naravnost. Pot je trajala in komaj je še lovila ovinke, ko jo je fant iz vasi privezal za vrh, ki jo je potegnil od nekod in jo skoraj vlekkel za seboj. Na ravnici, ki se je naenkrat naredila pred njo, je padla in zajokala. Nekdo jo je grobo postavil na noge:

"Nisi prida. Sedi na konja, da te vsaj oddam celo."

Sedlo je bilo leseno in nič bolj udobno kot kršna tla. Majala se je sem in tja, na vse strani, in se lovila za konjsko grivo.

"S koleni stisni konju trebuh," ji je svetoval fant.

Res je bilo laže.

Delal se je mrak. Ustavili so se. Legla je ob ogenj in si še dolgo prijemala odrgnine med nogami. Trdo je zaspala. Spanec je bil prazen in kmalu se je prezebla zbudila. Ogenj je pogorel; v mraku se je dvignila in pogledala, kje je. Moški so spali

pod odejami iz konjske dlake, smrdelo je od njih in brez prave misli se je zavlekla ob enega pod odejo in zaspala.

Pot se je vlekla vedno niže. Gore, ki so ostajale za njimi, so bile vedno manjše.

Drugi dan se je že zibala na konjskem hrbtu, ko je zagledala v dolini pod seboj veliko vas, veliko večjo od njihove, in verjela, da bo spala na toplem.

Dolge sence so se vlekle med hišami, ko so zavili na veliko dvorišče, polno voz, konj in ljudi, ki so vsi hiteli in kričali drug čez drugega. Nekdo jo je potegnil s hodnika na dvorišče. Kljub soncu skoz okno visoko pod stropom je legla na smrdljivo zdrobljeno slamo, se zavila v prvo odejo, ki ji je prišla pod roko, in zaspala. Enkrat ponoči se je zbudila od hrupa, ki ga ni poznala. Z vseh strani so se oglašali hripavi glasovi moških, ki so spali, in ob sebi zatipala mlad obraz, ki ga je v rahli svetlobi spoznala. Fant iz vasi je spal ob njej in bilo ji je toplo. V prvi megleni svetlobi jo je nekdo rahlo stresel za ramo.

"Zavij si obraz in pojdi z menoj," je rekel fant.

"Saj je zavit," je Kalina pokazala v svoj obraz.

"Bal sem se, saj veš, ne vem, kako je tukaj, nisem še videl žensk, so zakrite, niso, bova videla ..." je rekel in se dvignil. Odšla sta na dvorišče. Moški, ki ji je odstopil konja, jo je potegnil za seboj. Ozrla se je med hišami, ki so bele, nadstropne in druga ob drugi strmele predse; ozrla se je za fantom in videla, da je hodil za njima. Navadila se je že nanj in ga potrebovala. Bilo je varno, če je bil kje blizu.

"Kako ti je ime? Kaže, da bova nekje skupaj," mu je rekla Kalina, obrnjena k njemu.

"Dečko mi reci, bo kar prav," jo je v hoji potegnil k sebi. "Tam, kjer bova, bo tako vseeno, kako je komu ime."

"Tiho, vidva," je rekel odrasli. "Tam, kamor gresta, bosta tudi molčala."

Dve nezakriti ženski sta zrla vanje, ko so zavili mimo zadnjih vrtov, se nasmihali in kazali nanjo.

Maja Novak*No more moves*

Bila je najgrša stolpnica v mestu; in pravim, bila je, ker je padla tiste zime, ko so škornji, koraki, stopinje, podplati zmleli hrustljivo skorjo zmrzlega snega v neokusno sivo brozgo in je ta preplavila ulice od vznožja grajskega hriba do vrat katedrale. Vodeni močnik je ponoči vsakokrat znova zmrznil, znano pa je, da zahteva led zase več prostora kot tekočina iste teže, zato je ledeni oklep vsako noč tesneje stiskal temelje Parvenidesovega nebotačnika; v črnem marmorju, pedantno zglajenem, na koncu še z žametno krpo, da se ga ne bi moglo nič oprijeti, so se pojavile zanemarljivo tanke razpoke, s hitrostjo puškinega strela so se povzpele do posrebranih oken sedemindvajsetega nadstropja, v katerih je odsevalo žolto nebo, in okna so bila tam precej večja od tistih v pritličju, ker so si arhitekti v uradno predpisanem optimizmu tako predstavljali, da bodo izza risalnih desk izničili delovanje perspektive. Led je še objemal in davil, na koncu je popustil železobeton, ne led, in stavba se je sesedla v umazan kupček grušča. V primerjavi z njeno prejšnjo arogantno vrtoglavostjo je bil prav patetično majhen. Ampak to se je zgodilo šele po smrti Guilleama Parvenidesa (natančneje povedano po tistem, ko so ga odnesli), zato pomeni strmoglavljenje Parvenidesove stolpnice konec Petrove zgodbe, ne začetka; Peter pa je bil pogrošen tat in bi v svoji preproščini verjetno cenil, ko bi dejstva o njem navedli v približno pravem vrstnem redu. Tu so.

* * *

Peter je s štirimi disketami, ki jih ne bi smel imeti v žepu, bežal po hodniku; v tilnik mu je vrtalo cviljenje alarma. "Ne sme se sm not," je rekla siva snažilka pred vrati, opetimi z zelenim usnjem. "Gaspud Parvenides je reku da ne sme nobeden not k nemu. Tazadnih sedem let ni šu še nobeden kelele not ka nemu. Poslušte vi, a ste me slišu?" je kraljevsko zacepetala, ampak Peter je v svojem razburjenju kajpak ni. Vrata so zvonko klofnila ob podboje, je že bil na oni strani, se z ledji in dlanmi

naslanjal nanje, z brado na prsih raztrgano lovil sapo in smrkal, da bi mrtve splašil iz njihovih grobov.

Človek v sobi se ni zmenil zanj, niti toliko, da bi ga vrgel ven.

Petru se je sprva zazdelo, da ima pred sabo kup nagnitih cunj, ampak kup nagnitih cunj bi se nedvomno živahneje vedel. Guillaume Parvenides je bil sédel za računalnik – ubožnega macintoshevega classica, katerega smetanovo belo ohišje je že zdavnaj porumenelo od tobačnega dima – kot da je pika na koncu vseh stavkov sveta; in nemarnost njegove zunanosti bi tisti, ki so ga poznali pred Petrom, pripisali le njegovemu pregovornemu nagnjenju do mrtvorojenih barvnih odtenkov. Tistega dne so prevladovali rjasto rdeči, prašno škrlatni, gorčični in močvirsko rjavi, tkanina, ki je v ovenelih gubah bingljala s Parvenidesovih strahospoštovanje zbudajočih širokih ramen, pa je bila večinoma oguljen rebrast žamet. Ali vsaj: tako je bil opravljen tisti sorazmerno majhni del Guilleama Parvenidesa, kolikor ga je bilo mogoče videti izza visokega naslanjala, in kromirane noge vrtljivega pisalniškega stola – če je bil seveda res vrtljiv, kajti Peter ni ne takrat ne kdaj kasneje doživel, da bi se zares zasukal. Parvenidesa je vedno gledal le v hrbet, vse do zadnjega. Tokrat, prvič, se je Peter po prstih plazil proti njemu (in bolj ko se je ogledoval naokrog, tesneje mu je bilo pri srcu), smukal se je potuhnjeno kot kuna na lovu, pa se ni zganila nobena mišica na magnatovem čokatem tilniku pod okroglo plešo, nobena rumenkasta kocina na njegovem stolpastem grčavem vratu se ni naježila, sploh nič, kar bi kazalo, da je Parvenides zaznal Petrov eksplozivni pristanek v svojem svetišču; samo dlani, edini živi pokrajini na plesnivem globusu njegovega telesa, sta neprizadeto nadaljevali s početjem, s katerim sta si bili dajali opravka že prej.

Petru se je zazdelo, da bi bilo pametno kaj ziniti. Od malega je bil lepo vzgojen lopov in s spretno ter lahkotno konverzacijo se je izmazal že iz marsikaterega ofsajda.

Tipal je za besedami. Seveda odkrival same oslarije; in zasovražil Parvenidesa, tako kot radi zasovražimo ljudi, ki bi se jim hoteli neizbrisno vrezati v spomin, pa nam v njihovi navzočnosti iz same zadrege ne pride na pamet nič omembe vrednega. Končno je bleknil tisto najočitnejšo možno neumnost: "Lepo vreme, danes." Lepo vreme, pravi, pomislite, stoje sredi odmevajoče ogromne dvorane, črno prebeljene, popolnoma zatemnjene, z neskobljanimi deskami, pribitimi čez okna, da ne bi mogel vanjo prodreti niti žarek vremena (ampak to ni bilo tisto najbolj čudno v njej). "Ja," je hladno, brez barve in zvena rekel Guillaume Parvenides.

Njegov "ja" upravičuje obstoj te zgodbe.

V resnici sploh ni bil hladen "ja". Ni bil neusmiljen "ja" niti nepotrpežljiv "ja"; ni bil soznačnica izraza "utihni že vendar," ni bil tak, kot ga namenimo neznanemu pijančku, ki nam v bifeju ob jutranji kavici vise na komolcu razlaga, da je pred dvema urama izumil časovni stroj. (Ko se bo nekega jutra to nekomu res posrečilo, bo prav zaradi takih individuumov bridko razočaran nad hladnim sprejemom v najbližjem bifeju, zasukal se bo na peti, se vrnil domov in vse skupaj zabrisal v peč.) Parvenidesov "ja" tudi ni bil naveličan ali utrujen "ja", seveda pa tudi ni pomenil zanimanja, naklo-

njenosti ali, bog ne daj, pritrjevanja. Bil je "ja" brez vsebine in pomena. Bil je naključno vržen pod kolesa Petrovega čvekanja, kot so bile na Parvenidesa naključno nametane njegove obleke, barve zrelega mahu in gob, in kot je bil, če smo odkriti, naključno v svet pahnen sam Guillame Parvenides: človek, o katerem še tega ne bi mogli trditi, da mu je bilo vseeno – kajti pojem "biti ti vseeno" vsemu navkljub temelji na nekakšnem stališču do zadeve, do kateri ti je vseeno – če ti je denimo vseeno, ali je lepo vreme ali ne, to vsaj pove, da te vreme ne moti – izjemnost in veličina Guillama Parvenidesa pa sta bili prav v tem, da do ničesar ni imel niti trohice stališča, še neopredeljenega ne.

Vse to je razbral Peter v enem samem "ja" in začutil je, da mu je postal možakar simpatičen, le tega si še ni znal pojasniti, zakaj mu ni raje zoprn.

Kdo ve, ali je bilo krivo Petru dobro znano dejstvo, da so v tistem trenutku vsi varnostniki in oddelčni vodje podjetja Parvenides d. o. o. po kleteh, podstrešjih in stopniščih (skratka povsod, razen v šefovi pisarni, katere praga že sedem let nihče ni prestopil) iskali barabo, ki je spizdila štiri diskete s strogo zaupnimi podatki, ali preprosta, s skritimi motivi nepodložena radovednost, kako tako utelešenje ravnodušnosti, kakršno mu je kazalo hrbet, sploh deluje: ampak Peter je sklenil, da bo kar še nekaj časa poviseval v Parvenidesovi družbi. Stopil je bliže, da bi ugotovil, kaj delajo njegove dlani; in videl je, da sta zabuhli, prepreženi z nabrekliimi zelenimi in škrlatnimi žilami, hkrati pa krepki in gibčni: popadljivi živalci z lastno voljo in življenjsko slo.

Guillame Parvenides je s kupa ob svoji levici jemal diskete in jih vtikal v za to namenjeno režo desno spodaj na macintoshevem classicu. (Prav tako ob levici se je v lončenem pepelniku nenehno smodila debela cigara, ampak Peter svojega novega znanca nikoli ni videl kaditi. Ne jesti. Ne piti. Niti ni nikoli vstal s stola, da bi šel scat. Niti ... ampak zdaj že prehitavamo.) Diskete so bile očitno formatirane na nekem drugem macintoshu. (Predstavnikom te pasme se rado dogaja, da ne prepoznajo diske-te, ki bi jo razdevičil njihov lastni brat, in sistemski inženirji ob vprašanju, zakaj je tako, bodisi skomignejo z rameni bodisi omenjajo metafizične kategorije.) Ker so bile torej diskete formatirane drugače, je Parvenidesov mac samovšečno izjavil, da, kar se njega tiče, sploh niso formatirane. "Ali želite formatirati to disketo?" je v lepem čitljivem garamondu macov zaslon pobaral Parvenidesa. Parvenides je, ne da bi okleval, klofnil po tipki "enter", to pa v računalniščini tega sveta kajpak pomeni "yes". "Formatiranje bo zbrisalo vse morebitne podatke na tej disketi," je mac zbrano obvestil Parvenidesa.

Hitri roki nepremičnega moža sta za trenutek hipnotizirani obledeli nad tipkovnico. Težko je kaj takega zanesljivo trditi o človeku, ki mu zreš zgolj v hrbet, vendar se je Petru zazdelo, da se pripravlja na posebno preskušnjo moškosti; in zdelo se mu je, da njegove dlani iz ploskve pod sabo vpijajo energijo ter magično moč – da se bodo okoli njih zdaj zdaj začeli spreletavati modri bliski, podobno kot okoli čarobnih mečev fantazijskih junakov v drugorazrednih japonskih risankah. Popolnoma nesmi-selno je govoriti o izrazu na licu človeka, ki ga nikoli nisi videl v lice niti na tem ne bi bilo nobenega izraza, celo ko bi ga; ampak čisto zares se je zdelo, da Parvenidesov

obraz (tako kot je njegov ščetinasti vrat zagotovo) izžareva srečo in onstransko blaženost; desna dlan je komaj opazno trznila, kot plah, a predrzen glodalec se je splazila k miški in: "Erase," je Guillaume Parvenides velel računalniku ter z levico segel po novi disketi.

Tako je kake pol ure praznil eno za drugo; medtem je alarm, ki je podil Petra po hodnikih, poginil od zgaranosti, nekje je zadonela na ksilofonu odigrana Poslednja rumba Michela Jarra, ki je nameščencem podjetja Parvenides d. o. o. namesto sirene oznanjala, da je konec druge od treh dnevno dovoljenih & zapovedanih čikpavz, in zavladata je grobna tišina. Parvenides se je ... zdrzil, bi rekli o človeku drugačne vrste, s hrbtiščem dlani je pometel diskete na grobo zrnata cementna tla, debelo nastlana s slamo (ampak tudi to ni bilo tisto najnenavadnejše v sobi); neučakano, ko bi bil zmožen biti neučakan; kot da bi se nenadoma ovedel in samega sebe zalotil pri otročje abotni pregrehi. Med prsti je obdržal le eno disketo. To je parkiral v maca in ji začel spreminjati imena. (Macintosheve diskete morajo imeti ime, če želite, da jih bo računalnik jemal količkaj resno.) "Živa," je vtikal Parvenides v okence pod ikono diskete na desktopu, predvideno za ime. Nato: "Mija." "Čeča." Čeča je takoj zatem postala Živa, to je spet prekrstil v Mijo, pa znova v Čečo. Vedno hitreje je šlo, utripanje na zaslonu je komaj dohajalo kljuvanje po tipkovnici, Živa, Mija, Čeča, Živa, Mija, Čeča, živamijačeča, živamijačečaživamijačečaživamijačeča ... Peter je očarano strmел v Parvenidesove prste. Gibali so se kot ščurki. (Ali je treba posebej razlagati, kako se gibljejo ščurki? – Najbrž res; iz režije mi sporočajo, da smo v dvajsetem stoletju.) Ščurek sam po sebi ni velika žival. Ampak kadar se odloči, da bo zašibal – in za to ne potrebuje veliko spodbude – odlepi zadek od tal, se kot hidroglicer privzdigne na nožicah, potem pa ni več mogoče razločiti podrobnosti; in ko kot nekakšna miniaturna črna luknja s hitrostjo optične prevare bezlja po svojem izbranem koščku vesolja, je videti dovolj ogromen, da se mu spleča umakniti s poti. Tak vtis so dajali Parvenidesovi prsti; ampak tudi to ni bilo tisto najstrašnejše.

"Oprostite," je Peter vprašal Parvenidesa, "kaj pa pravzaprav počnete," in se ni nadejal odgovora.

"Preimenujem disketo," je s komaj zaznavnim faznim zamikom rekel Parvenides, brez odmeva.

"Sem opazil," je bil potrpežljiv Peter. "Ampak čemu? In zakaj vedno z istimi imeni? Kaj pomenijo Živa in Mija in Čeča?"

"To," je s slovesnostjo cerkvenega dostojanstvenika (ti so živ dokaz, da ni treba imeti stališča do stvari zato, da bi lahko slovesno govorili o njej) odvrnil Parvenides, "so imena mojih bivših žena."

Peter je molčal. Kdo ne bi?

Parvenides se je, bi lahko rekli o človeku s stališči, ogrel za pogovor.

"Tako preprosto, vidite?" je pojasnjeval z mrtvaškim glasom. "Tako kot v življenju. Izberem Živo. Zbrišem Živo, vzamem Mijo. Naveličam se Mije, odločim se za Čečo. Tudi Čeča mi ne ustreza več. Zato se vrnem k Živi. Ampak Živa je bila zame

preživa. Nič hudega. Selektiram njeno ime, ga odstranim s tipko "delete" ali pa prek njega preprosto vpišem novega. Mijinega. Ampak Mija ni bila nikoli zares moja, razumete? Na srečo je tu moj zvesti mac: z miško in tipkovnico jo nadomestim s Čečo. Sama ljuba vulgarnost in zdrava kmečka pogoltnost, kot že ime pove. Torej select in delete in type spet pričaram Živo. Tako preprosto, kakor hitro sedete za računalnik."

"Ja," je pokimal Peter, nekoliko omotičen. "Kaj pa je tisto, kar ste delali prej?"

"Prej," je mirno rekel Guillame Parvenides, "sem pa formatiral diskete."

"To že vem, ampak v čem je štos?"

"V brisanju podatkov, seveda," je z nespremenjenim tonom, ne tiše ne glasneje, dejal Parvenides. *"Formatiranje bo izbrisalo vse morebitne podatke na tej disketi.* Torej jih smeš, celo moraš, po vsakem formatiranju vnašati znova. Začeti smeš z ničle. Neobremenjen. Brez upanja na uspeh in brez strahu pred porazom. Z izzivi se je najlaže soočati, dokler si na tleh; ko se povzpneš više, si ne moreš privoščiti, da ti ne bi bilo nič več mar; bojiš se spodrsljajev; ampak če vendarle padeš ... zdrsrneš nazaj na izhodišče ... ti malone odleže. Kakor hitro so na disketi kakršnikoli podatki, imaš zvezane roke. Nič več nisi svoboden. Predpišejo ti življenje, kot da bi ga dobil na recept. To je naporno. Lahko je celo nevarno. Ko pa disketo na novo formatiraš in jo s tem dobesedno izprazniš ... " - z dlanjo je zamahnil proti ekranu - "samo takrat človek lahko sproščeno zaduha."

Peter je pozorno motril Parvenidesova ramena, vendar ni kazalo, da bi tam kaj dihalo. "Kar ste povedali, je logično, pa še vseč mi je," je ponižno pripomnil; "ampak če se pri formatiranju tako dobro počutite, zakaj ste prenehali?"

Parvenides je privihal obrv (vsaj Petru, ki ni videl njegovih obrvi, se je zdelo, da bi jo moral) in morda je ni (to bi se Petru tudi zdelo povsem verjetno).

"Ker je konec odmora, jasno," je izjavil s svojim enoličnim glasom.

"Konec odmora?"

"Seveda. Mar niste slišali Poslednje rumbe? Zdaj je na vrsti delo. Veliko ur na dan je treba delati, če želite veljati za odgovornega človeka. Trudim se, da bi bil odgovoren človek. Nihče mi ne more očitati, da se izmikam obveznostim. Tisto prej, s formatiranjem, je bila zgolj zabava; sprostitiv."

Peter si je s prsti mel kožo nad očmi. "Da vidimo, ali sem prav razumel," je previdno spregovoril. "Tisto prej je bilo namenjeno vašemu duševnemu blagru, tole pa je resno delo. Menjanje žená. Opredelitev žená. Spoznavanje žená. V biblijskem smislu in drugače. Delo. Ja, bi se kar strinjal, da je razmerje s tako babnico, kakršne so tako ali tako vse, nečloveško garanje."

Sledil je opazno daljši fazni zamik.

"Jaz," je svečano rekel Guillame Parvenides, "sem iz takih razmerij izstopil."

Ustrašil se jih je in pobegnil pred njimi, je, leže v kopalni kadi, pomislil Peter. Ob tem se ponujata dve zanimivi ugotovitvi.

Prvič, peneča kopal je bila nujnost po obisku v Parvenidesovem brlogu, kjer so med steljo na tleh švigali morski prašički in spuščali bobke med slamnate bilke (in kaj, če morda sploh niso bili morski prašički, ampak miši ali celo podgane? Oposumi? Rosomahi? Kaj, če tisto, kar je frfotalo po somraku, niso bile le orjaške večče?); kjer so starodavne pajčevine, blede kot grajske prikazni, premostile vse kote, da je bil nekoč neoporečno ostrorobi strop obokan kot gotska kapela. Pajčevine so zavojevale vso sobo, z lepljivimi zavesami so zatemnile zaslone vseh drugih računalnikov v njej – in bilo jih je brez števila, grmadili so se drug ob drugem in drug na drugem, Parvenides je spričo perspektive pomanjšan v piko sedel na koncu kanjona, ki je vodil k njemu kakor skalna tesen v mesto Petra, in brezoblični beli zidaki kanjona so bili v pajčevine zabubljeni računalniki. Bili so IBM, bili so hewlett packardi, bili so nexti, bili so next generation nexti, bili so sofisticirani laptopi in notebooki, bili so taka aristokratska družčina, da bi moral Parvenidesov classic kot reven sorodnik zardevati od sramu. Peter ni mogel verjeti lastnim očem, še v sanjah si ni mogel predstavljati, zakaj Parvenides ob tolikšnem elektronskem razkošju zapravlja čas z najobičajnejšim macom. Kljub gnusu, ki so mu ga vzbujale pajčevine, je z golim laktom odstrl ekran enega najčednejših pagemakerjev, kar jih je kdaj videl –

– takrat je odkril igro. O tem kasneje.

Drugič, Petrova diagnoza Parvenidesovih vzrokov za nepreklicen umik v čudaško pisarno v osrčju sicer brezhibno hi-tech stolpnice je bila osupljivo točna, preprosto zato, ker jo je postavil na temelju svojega skromnega védenja o lastnem značaju. Vse življenje je Petra hromila strahopetnost posebno zoprne vrste. Kar se da nazorno povedano: postal je tat, ker ni premogel dovolj jaje za kakršenkoli dostojnejši poklic. Bal se je ljudi; bal se je neuspeha, še poprečnosti ga je bilo strah; bal se je, da bi ga ljudje obveščali o tem, da je neuspešen (ali vsaj/celo poprečen), bal se je njihove graje in zlasti ga je davila skrb, da bi utegnila graja treščiti vanj prav takrat, ko bi jo po logiki stvari smel najmanj pričakovati. Zato psihično kratko in malo ni zmozel dolgo zdržati pri nobenem poslu, kar jih je bil preskusil; prej ali slej so odpovedali celo apavrini. Pri kraji in zločinu nasploh pa je neuspeh in grajo treba že vnaprej vzeti v zakup, kazenski zakon te prijazno podučí, kako huda bosta; in spričo take gotovosti se potem zdita manj strašna.

Parvenides in Peter sta bila torej, ne da bi se zavedala, sorodni duši, bila sta si, pesniško rečeno, kot oče in sin. To je bil eden od vzrokov, zakaj je Peter sklenil, da se bo še vrnil v Parvenidesovo ultima thule.

Drugi, bolj očiten, je bila računalniška igrica.

Zaradi nje se je bil pripravljen ponovno podati v luknjo, ki ga je navdajala z

odporom in grozo, pa ne le zaradi teme in slame na tleh in tistega, kar je med njo škreblljajoče lovilo lasten rep, in tistega, kar je prhutalo pod pajčevinasto visoko gotiko, in fosforescentnih mrež na računalnikih, ki so te zgrabile lepko kot cipa, kakor hitro si iztegnil roko; nič od tega ni bilo tisto najhujše.

Najhujši je bil smrad.

Peter je nekoč imel mačka, ki je scal povsod, kjer je našel kvadratni centimeter položnega terena, zato je dobro poznal ta sladkobni vonj; ampak nikomur, ki ni felinofil, ga ni mogoče dovolj nazorno opisati.

Lahko bi sicer rekli, da je smrdelo po truplih, ampak to bi bilo, oprostite, res preveč patetično.

Guillame Parvenides seveda ni imel mačka. (Imel je miško.) (Dajal je vtis človeka, ki bi imel psa. Če sploh kaj. Najbrž drugo.) Zato Peter ni niti slutil, kaj je tisto, kar smrdi. Ni hotel vedeti. Hotel je računalniško igrico. Hotel jo je prenesti na disketo in jo po žafranasti ceni prodati naročniku, za katerega je bil pljunil tiste štiri diskete.

In čisto podzavestno jo je hotel tudi zase.

* * *

Imenovala se je status quo.

Računalniška grafika je bila izpeljana "au réserve" – se pravi, ozadje je bilo bogato poslikano in je kot porcelanska glazura žarelo v tisočerihih dih jemajočih barvah, takih z imeni in takih brez njih; bilo je milijonkrat razkošnejše od pavjega repa, morda kvečjemu tako, kakršno je bilo perje ptiča feniksa, dokler ga je bilo mogoče razločiti izza nezemskih zubljev; osrednji lik v žarišču ekrana – stanovanjska hiša – pa je bil bel in prazen, porisan zgolj z nekaj shematičnimi črno-belimi figurami.

Predstavljale so srečno družino, očeta, mater, hčerko, sina, svetega duha. Oče je bral, mati je pletla in otroka sta trpinčila domačo žival.

Vse je bilo tridimenzionalno, toda čeprav so se različne ravni v prostoru prekrivale in zastirale druga drugo, je bila vsaka od njih, tudi najnižja in najbolj oddaljena, tako jasno vidna, kot da je vsa računalnikova pozornost uperjena zgolj vanjo.

Cilj igre je bilo vzdrževati status quo srečne družine.

Zato je bilo igro mogoče igrati samo na pagemakerju, ker za izpolnjevanje te naloge tipkovnica kljub funkcijskim tipkam in kompleksnim ukazom ne bi zadostovala; nujne so bile še dopolnilne funkcije visoko razvitega pagemakerja.

Na živopisnem ozadju se je dogajalo vse mogoče; v sredini, v skicirani stanovanjski hiši se ni smelo zgoditi prav nič. Zunaj so z bivolovo mastjo natrti vojščaki na konjih z grivami, spletenimi v kite, z bazukami in polavtomatskimi strojnicami osvajali travnate stepe; eksplozije slepeče belih sfer so spreminjale cele otoke v steklo. Plešasti moški v ženskih oblačilih in visokih petah so sežigali device v viteških oklepih. Tri

orehove lupine je premetavalo po brzičastem potoku in obviselo so na skali iz obsidiana, prepreženega z zlatimi žilami, ki je niso iskale. Šlezijski tkalci so iz krvi, ki jim je mezela izza nohtov, tkali škrlatne zastave; galeb z mesarskim kljunom, izvaljen na Avstrijskem, se je posral na njihovo sredo, da je nastala okrogla bela packa, transilvanski rudarji s konicastimi podočniki so posrkali kri, da so bile zastave videti, kot da bi jih prestrelili s topom. Tankovske gosence so pod sabo mlele kaligrafske rokopise s platnicami iz zelenega damasta, bogovi so na ostroge črnih in smaragdnh petelinov natikali križe in polmesece z nabrušenimi robovi ter jih metali v sredo arene, kjer so drug drugemu razparali prsi. Opolzko so se hehljali in ploskali po riti hčer škrbastega Japonca, ki jim je s klečeplazno ponižnostjo prinašal ambrozijo nesmrtnosti in pobiral stave. Druidski svečeniki so podstavljali bombe pod jeklene katedrale. Vse to je po sečilih, oprostite, po občilih, kot se po novem menda reče sredstvom javnega obveščanja, curljalo v malo črno-belo hišo, kjer naj bi vsaj na sedmih različnih ravneh vplivalo na njene otroško začrtane stanovalce in na razmerja med njimi, vendar se to ni smelo zgoditi. Z zapletenimi manevri je bilo treba preprečiti, da bi katerakoli hkratnih kataklizem iz ozadja v hiši pustila kakršnokoli sled. Nič ni smelo zmotiti izpraznjene, od znotraj izpraskane spokojnosti beročega očeta, pletoče matere in vivisekcično razporeženih otrok. Vsak uspešen dotik na tipkovnici je prinesel točko, ki je pomenila minuto statusa quo. Bila je težka igra. Peter je domneval, da ne bi zbral niti ure, preden bi se status quo nepopravljivo porušil pod njegovimi prsti – ko bi sploh lahko poskusil igrati; vendar tega ni mogel, ker je igra tako kot vse drugo v Parvenidesovi pisarni ubogala povsem samosvojo logiko. Sicer res ni šlo za demonstracijski posnetek, vendar se je kljub temu odvijala pred njegovimi očmi, ne da bi kdo tolkel po računalniku.

"Kako to?" je Peter pobaral Parvenidesa med drugim obiskom v ultima thule.

"Programiral sem jo tako, da se sama igra," je samozadovoljno – ali skoraj – rekel Parvenides.

"Ker nimate časa, da bi ga metali stran za banalno računalniško igro?"

"Uh-huh," je pritrdil Parvenides in formatiral nekaj nič hudega slutečih disket.

Peter je zamežikal. "Kako pa boste vedeli, ko je bo konec?"

"Živa," so rekli ščurki na classicovi tipkovnici. "Ne more je biti konec," je trmasto, ali skoraj, rekel Parvenides. "Tako sem jo programiral, da je ne more biti nikoli konec."

"Ampak če bi je bilo vseeno konec," je vztrajal Peter, ki statusa quo seveda ni mogel pretihotapiti na svojo disketo, dokler je trajal, "po čem bi to spoznali?"

Fazni zamik. "No more moves," je počasi spregovoril Parvenides.

"No more moves?"

Parvenides je postal skoraj nepotrpežljiv. "No more moves, kaj pa drugega? Kadarkoli je konec katerekoli računalniške igre, vas vsak olikan računalnik obvesti, da nimate na voljo nobene poteze več, no more moves."

"A tako," je rekel Peter, ki se mu je posvetilo, da bo moral sam poseči v igro, če naj jo ustavi in nato ukrade.

"Ne morete je ustaviti," je rekel Parvenides, kot da bi prebral Petrove misli.

"Tako sem jo programiral. Medtem ko se ubadam z resnim delom – Čeča – se sama vrti in – Mija – kopiči točke. Pravzaprav minute, Živa. Zdaj imam že sedeminpetdeset let."

* * *

Po zaslugi Parvenidesovega genialnega programiranja Petru ne takrat ne med tremi nadaljnjimi obiski ni uspelo položiti tac na status quo.

Medtem ga je domov poklical histerično vreščec naročnik.

"Poslušaj, podlasica mala!" je pljunil v slušalko. "Se zajebavaš z nami ali kaj? Bi rad, da te fantje iz organizacije nagačijo s svincem? Kakšnega hudiča si mi privlekel?"

"Kar ste mi naročili," je rekel Peter z zadrgnjenim grlom. "Štiri diskete iz projektivnega oddelka Parvenidesovega podjetja."

"Ni mogoče? In kaj si počel z njimi, gnida pokvečena – sedel na njih?"

"Sedel na njih? – menda da ne ... Mar hočete reči, da so ... defektne?"

"Ti si defekten, pizda!" je zahroplo iz slušalke. Peter se je preplašeno zdrznil. "Poslušaj, mali, ne podcenjuj organizacije. Ko se boš nekega jutra zbudil mrtev, boš morda spremenil mnenje o njej. Do takrat pa te svarim ..."

"Pa kaj zaboga je narobe z disketami?" je proseče zašepetal Peter.

"Ni jih, to je tisto, kar je narobe z njimi, mona zalizana!" je ustrelilo iz aparata.

"Kako – jih ni? Mar vam jih nisem lastnoročno potisnil v roke?"

"Ja, in jaz sem jih potisnil v računalnik," je zagodel telefon. "In potem se je začel cel cirkus. Misliš, uš ušiva, da te plačujemo zato, da nam nosiš diskete z virusom?"

"Z virusom?"

"Z virusom."

"Ne morejo imeti virusa," je razločno spregovoril Peter. Bilo je nekaj življenjskega pomena, da onega na drugi strani telefona, v nekem prostaško bahavem obmejnem hotelu, posveti v osnove računalništva. "Ne morejo, šef. Macintoshes so. Mac vsakokrat, ko jih vtakneš vanj, samodejno preveri, ali so okužene. Vsakokrat. Še ko bi hotel, mu tega ne bi mogel preprečiti, jasno? Zato ne morejo imeti virusa, kaj pa je sicer narobe z njimi, res ne ..."

"Ne morejo imeti virusa, a?" je posmehljivo rekel telefon. "Zakaj pa jih potem računalnik ne najde?"

"Kako?"

"Ne najde jih, ljubček," je maziljeno zapredla slušalka. "Ne najde jih, čeprav tičijo v njegovi lastni riti, kapiraš?"

"Samo trenutek," je dahnil Peter in zdelo se mu je, da pada nekam globoko, tja, kjer ni stopnic in ne lestev.

"Pripravljaš izgovor, škifeca? Pazi, da bo dober ..."

"Moment," je kar je le mogel poslovno rekel Peter. "Kakšne so že videti te vražje reči?"

"Kakšne? Ti to vprašaš mene? Diskete pač. High density macintosheve diskete, z jebeno sličico jabolčka okrašene ..."

"Kakšne barve?" je skoraj zacepetal Peter. "Kakšne kaj? Od kdaj, porce puttana, je pa to važno? Dobro, dobro, če ti bo to rešilo kožo ... (Zoprn smeh.) "Bele so. Rumene, če smo natančni, kot da bi kakšna mona ugašala čike na njih."

"O sranje," je rekel Peter.

"Ne da? Boš zdaj blagoslovil pojasniti, srček?" (Še malo hehljanja.) "Imaš kakšne poslednje besede, preden te zacementiramo v temelje svetovnega trgovinskega centra?"

Peter je požrl slino. "To je torej," je razmeroma pogumno izdaval. "Napačne diskete sem vzel. Namesto tistih, ki sem jih ukradel v projektivnem oddelku, sem v Parvenidesovi pisarni zgrabil štiri *njegove*." (Na oni strani zlovešča tišina.) "Zato je pa seveda razumljivo, da jih računalnik ne more odpreti. Parvenides formatira že formatirane diskete, potem pa je vaša računalnik mnenja, da *niso* formatirane ... in bodisi reče, da bi jih rad formatiral, utegne pa se zgoditi tudi to, da izjavi: Can't open ..." Šlo mu je na jok.

"Can't open?" je nejeverno rekel krvoločni glas nekje ob meji.

"Can't open, ja ..." Tresel se je kot šiba na vodi.

"Ne!" je eksplodiralo. "Ne reče: can't open, porco d'indio! *Ta disketa ne obstaja*, to je tisto, kar pravi naš računalnik, ti baraba odpisana!"

"Saj to ni mogoče?" je zarjovel Peter. "Noben računalnik na svetu ne more reči, da disketa ne obstaja! Tega nimajo v programu! Kvečjemu rečejo: ne morem odpreti diskete, ali pa: ne najdem enote a, pri čemer z enoto a seveda misli disketo, ampak ... da *ne bi obstajala*?! Nikoli v življenju še nisem ..." (Utihne, zavedajoč se, da bržkone tudi ne bo, glede na to, kako malo življenja mu je še ostalo.)

Slušalka je nemo prasketala od zadrževane jeze.

"Caro mio," je nežno predlagal naročnikov bariton; "bi se morda izvolil priguncati sem in se na lastne oči prepričati, da nisem *jaz* tisti, ki tvezi neumnosti? Pa svetujem ti, da prideš v neprebojnem jopiču, če mojima postavnima prijateljema tule za mano tvoja faca ne bo blazno všeč."

Peter se je vzravnal. Zdaj je šlo za večje stvari, kot je kazenski zakon. "Prišel bom," je trdo prikimal. "In prinesel vam bom – brezplačno – nekaj, česar svet še ni videl, pa vam bo zagotovo všeč. Duše boste lahko kupovali s tem."

Samo še status quo ga je lahko rešil. Moral ga je iztrgati Parvenidesu, pa naj stane, kar hoče.

Splazil se je v ultima thule (Guillame Parvenides se ni zmenil zanj) in storil nekaj,

česar se nikoli ne počne: igro na pagemakerju je prekinil tako, da je izklopil kompletno mašino; izvlekel je kabel iz vtičnice. (Parvenides ni niti trznil.) Znova je pognal stroj ("Živamijačeča," je neprizadeto pisateljjeval Parvenides) in presnel, kar je hotel presneti. Z bobnajočim srcem jo je pobrisal domov.

Z disketo je nahranil lastnega maca in čakal. V ušesih mu je šumelo.

Ta disketa ne obstaja, je sporočil mac.

Peter je zavreščal. Brezglavo je oddivjal k prijatelju, ki je imel precej boljši računalnik.

Ta disketa ne obstaja, je rekel precej boljši računalnik.

Pešačil je šest kilometrov do bežnega znanca, ki je imel *sijajen* računalnik.

Ta disketa ne obstaja.

Požrl je ponos, ki mu ni dovoljeval hoditi v nekdanje klavirno propadle službe, in s solzami v očeh potrkal pri že skoraj pozabljenih sodelavcih, ki so se na pagemakerjih šli namizno založništvo.

"*Ta disketa ne obstaja?*" so zazijali s pogledi, pribitimi na zaslon. "Peter, nesrečnik, le kje si staknil to ... to stvar?"

Peter je čemel z glavo med kolena in se trudil, da bi dihal.

"Peter ... Peter?" so silili vanj. "Kaj je to, kar si prinesel? To ... to ni naravno, Peter. Kje si jo dobil?"

"Pri Parvenidesu," je izjecljal.

"Pri Parvenidesu, že prav, ampak v katerem oddelku?"

"V nobenem oddelku," je ihtel Peter. "V njegovi pisarni. Pri njem osebno ... "

Tišina.

Zbegano zaskrbljeni pogledi, ki krožijo nad njegovo sklonjeno glavo.

"Pri Parvenidesu osebno?"

"Ja ..."

"Pri *Guillamu* Parvenidesu?"

"Ja."

Prepadenost, vsaj na sedmih različnih ravneh.

"Peter ..." Nekdo mu je položil roko na rame. Nekdo drug je stopil po kozarec vode. "Peter ... *Guillame* Parvenides je umrl pred sedmimi leti."

* * *

Vrata so zvonko klofnila ob podboje, je že bil na oni strani, poblaznel je tekel po kanjonu pajčevinasto zasneženih računalnikov v mesto Petra, kjer je nepremično sedel *Guillame* Parvenides, formatiral diskete, jim spreminjal imena in se ni zmenil zanj.

Zgrabil ga je za rame in ga s stolom vred zasukal proti sebi.

Bruhal je na tla, nastlana s slamo.

Parvenidesove obleke so res gnile. Res jih je prekrivala plesen, rjasto rdeča,

prašno škrlatna, gorčična, močvirsko rjava. Njegovi roki sta se še vedno sprehajali k miški in nazaj, ker sta bili miši, napihnjeni, breji, gole kože, brez ene same dlake. Tisto, kar je brzelo po tipkovnici, so bili res ščurki. Da ne bi moglo biti nobenega dvoma o Parvenidesovem počutju, se je eden pravkar spuščal prek belega, posteklenelega, v notranjost lobanje obrnjenega očesnega zrkla. Parvenides se ni zmenil zanj. Tisto, kar je smrdelo, je bilo njegovo razkrajajoče se telo.

Peter je zatulil kot zver. Pritekli so varnostniki in oddelčni vodje in odnesli Parvenidesa tja, kjer ni ne računalnikov ne disket. Petra je pokosil rafal iz strojnice, ki jo je izpod sive halje privlekel pripadnik organizacije, preoblečen v snažilko. Z bežnim, pa skoraj hrepenečim pogledom je še zadnjikrat pobožal ekran pagemakerja, kjer je znova tekel status quo. Zaslou je zamežikal, potemnel in na njem so črke v lepem, čitljivem garamondu izpisale:

"No more moves."

Dušan Čater

Diamanti

V prodajalni na koncu glavne ulice je kupoval diamante. Pogodil se je za primerno ceno. Hotel se je odkupiti za včerajšnji prepir, katerega vzrok je bil on. Izbral je ne preveč drage in prav lepi so bili. Prodajalec mu jih je skrbno zavil in gospod Arnely, tako mu je bilo namreč ime, si jih je vtaknil v notranji žep poletnega suknjiča. Nato se je odpravil domov. K njej.

Njegov dom, pravzaprav njen dom, je bil v isti ulici in počasi se je premikal. Gledal je izložbe in v eni od njih zagledal napis, ki je vabil na potovanje. Samo toliko in toliko, je pisalo. Spodaj, pod napisom, so bili uhani, kakršne je imel sam v žepu. Nosila jih je neka črnka. Očitno je šlo za vabilo v še bolj južne kraje. To ga je malce ujezilo, kajti mislil je, da so sedaj še njegovi, malo kasneje njeni uhani edinstveni. Tako rekoč gre zmeraj kaj narobe.

Pozvonil je in hladno, brez izraza na obrazu, mu je odprla. Vstopil je in sezul čevlje. Očitno še ni pozabila na prepir. Takoj ko je vstopil, je odšla nazaj v sobo in gospod Arnely je obesil suknjič na obešalnik. Nato se je v samih nogavicah podal na stranišče, si slekel hlače in spodnjice in sedel na školjko. Vrata je pustil odprta.

"Sedaj imam pa tega počasi dovolj!" je rekla.

Gospod Arnely je dvignil glavo. Stala je med vrati, pravzaprav še na hodniku. S hrbtom je bila naslonjena na omaro in v desnici je imela prižgano cigareto.

"Že včeraj si cel dan presedel na sekretu," je rekla. "Zakaj sploh še hodiš sem? Prideš domov ... K meni domov! Tebi nič meni nič vstopiš in greš na sekret. In sediš tam cel božji dan! Le kaj hudiča žreš, da lahko toliko serješ?"

Gledal jo je v oči in molčal.

"Ob živce me spravljaš, ali veš? Ali veš to?"

Odkimal je.

"Kaj?" je rekel.

"Da me spravljaš ob živce! Da bom vsak čas znorela, da bom ..." Zamahnila je z roko in dolgo potegnila iz cigarete. "Saj se človeku res lahko še zmeša ob tebi! In ko bi vsaj kaj bral, kakšen časopis ali kaj! Kot drugi. Kot vsi normalni!" Medtem ko je

govorila, ji je dim uhajal skoz usta. "Ti pa samo buljiš v tla, kot bi tam ne vem kaj izgubil," je rekla.

Gospod Arnelly je sklonil glavo.

"Nak! A ga vidiš! Že spet!" je rekla. "Kot kakšen noj si! Tiščiš glavo nekam tja dol!"

Nato je še enkrat potegnila iz cigarete, se na petah obrnila in odšla. Slišal je, da je tam nekje v kuhinji nekaj govorila. Ni je mogel razločno slišati, a ni si jemal k srcu. To njeno negotovanje. Komolce je položil na kolena in si z dlanmi z obeh strani podložil glavo. Gledal je v tla. Po tleh so bile keramične ploščice. Rjave. Rjave z belimi packami. Te bele packe so bile na prvi pogled popolnoma brez repa in glave. Packe, skratka! Ampak če si jih bolje pogledal, si lahko v njih prepoznal več figur. Tam je bil zajček, ki piše pismo, dva losa, samec in samica. In severni medved, ki pije vodo, in jelen, ki se ogleduje po hrbtu. In tam je bil tisti fant z žlico v roki. Tako pred nosom si jo je držal, kot bi si jo hotel popolnoma ogledati. Ta, predvsem ta fant mu ni dal miru. Sedel je tam in ga gledal in tudi tisti fant je neprestano gledal vanj. Bil je tiste vrste fant, ki te zasleduje z očmi, pa kamorkoli se umakneš. Če gledaš ti njega, tudi on gleda tebe. Tak je bil.

Predvčerajšnjim se mu je zgodilo. Imel je mačka in to ga je pognalo na stranišče. Že ko se je usedel na školjko, je imel občutek, da ni sam na stranišču. Zdelo se mu je, da ga nekdo prav nemarno opazuje pri tem intimnem opravilu. Takrat je začel gledati okoli sebe, a našel ni ničesar. Ko ga je v trebuhu totalno zvilo, da se je moral čisto skloniti, se je srečal z njim iz oči v oči. In od takrat se gledata. Gospod Arnelly čepi na stranišču in ga gleda. In fant stoji tam s tisto svojo žlico v roki. Tako je to.

Ponovno je stala pred njim.

"Vstani! Na stranišče moram," je rekla.

Dvignil je glavo in jo pogledal.

"Tak zmigaj se že," je rekla.

Vstal je, potegnil hlače nase in ji dal prostor.

"Pa saj sploh ne serješ!" je zopet rekla.

Skomignil je z rameni in šel mimo nje v predsobo. Tam je počakal, da konča. Gledal jo je, ko je opravljala. Kot mnogo žensk, ki jih je poznal, tudi ona ni sedla na školjko, temveč je napela stegenske mišice in opravila kar stoje. V kolenih je malce skrčila noge. Ko si je nato s papirjem brisala spolovilo, je imel občutek, da je še vedno jezna nanj. Upal je, tako po tihem je upal, da bo darilce, ki ga ima v notranjem žepu suknjiča, vsaj malce omililo njeno jezo.

Ko je končala in je spet sedel na školjki, je razločno slišal, da mu je tam, verjetno iz kuhinje, zabrusila: "Za znoret!"

A ni se dal motiti. S pogledom je iskal zajčka. Našel ga je. Še vedno je zavzeto pisal pismo. Tudi severni medved je še vedno pil vodo. In jelen se je še vedno ogledoval po hrbtu in tista dva losa, samec in samička, sta bila še vedno tam. Tudi fanta je našel.

Takrat je vstal. Potegnil je hlače nase in se odpravil proti kuhinji. Ona je stala ob štedilniku. Obrnila se je, ko ga je slišala vstopiti. Vrgel ji je kratek nasmešek in sedel za mizo.

"Kaj bi rad?" je vprašala.

"Hanzaplast," je rekel.

"Kaj ti bo?"

"Ne skrbi," je rekel. "Samo malo ga rabim!"

Vstala je in iz zgornje omarice vzela pripomočke za prvo pomoč. Ko je škatlico odprla, se je gospod Arnelly sam sklonil po hanzaplast. S škarjami ga je odrezal tanek kos in vse skupaj položil nazaj.

"V notranjem žepu suknjiča imam nekaj zate," je rekel.

Ona se je obrnila od štedilnika in dejala:

"Sedaj nimam časa!" Nato je v džezvo nalila vodo in prižgala plin.

Gospod Arnelly je šel nazaj na stranišče. Potegnil je hlače dol in sedel nazaj na školjko. Ko se je dobro napel, da bi iztisnil kaj iz sebe, se je spet soočil s fantom. Še vedno je držal žlico pred sabo, kot bi si jo z zanimanjem ogledoval. Gospod Arnelly se je nasmehnil in iz stisnjene pesti povlekel kos hanzaplasta. Še bolj se je nasmehnil, ko ga je fantu nalepil čez oči.

"Tako!" je rekel.

Zaprj je oči, ko se je napejal. Končno sam! Ampak takrat ga je nekaj zbolelo v glavi. Kot bi kaj priletelo vanjo. Prijel se je za glavo in odprl oči. Na njegovih skupaj stisnjenih kolenih je ležala žlica. Pomislil je, da ji je končno prekipelo, a ni je bilo nikjer. In slišal je, da v kuhinji nekaj ropoče. Prestavlja skodelice ali kaj. Pogledal je proti fantu. Še vedno je bil tam in njegove oči so bile še vedno zakrite. Ampak v rokah ni imel nič. Tiste preklete žlice ni bilo. Roko si je še vedno držal pred očmi, ampak v roki ni bilo ničesar.

Gospod Arnelly je na hitro vstal, tako da se mu je zvrtilo v glavi, in stekel v kuhinjo. Nalivala je kavo v skodelice. Gledal je dim, ki se je valil iz vroče kave, nato pa njo. Ko ga je tudi ona pogledala, je dobil občutek, da njena jeza počasi popušča. Njen pogled ni bil več tako hladen.

"Malce zraka potrebujem," je rekel in začel odpirati okno.

"Nič čudnega," je rekla ona. "Kdor tako dolgo tiči na sekretu, slej kot prej potrebuje svež zrak!"

Ni se zmenil za njene besede. Odprl je okno in se zagledal dol. Sonce je bilo tako visoko, da so bile ceste prazne. Le tam, na drugi strani ceste, je čisto ob robu hodila temnopolta ženska. Stiskala se je ob stene, kot bi se hotela pred nečim skriti. Ko je pogledala gor in se srečala z njegovim pogledom, je bilo opaziti, da ima v ušesih velike uhane. Diamanti so se svetili v soncu.

Gospod Arnelly je hitro umaknil pogled in sedel za mizo. Postavila je skodelico vroče kave predenj. Ko je naredil prvi požirek in ga je močno speklo v jezik, je opazil, da se mu še vedno vrtil.

"Kaj imaš zame?" ga je prijazno vprašala.

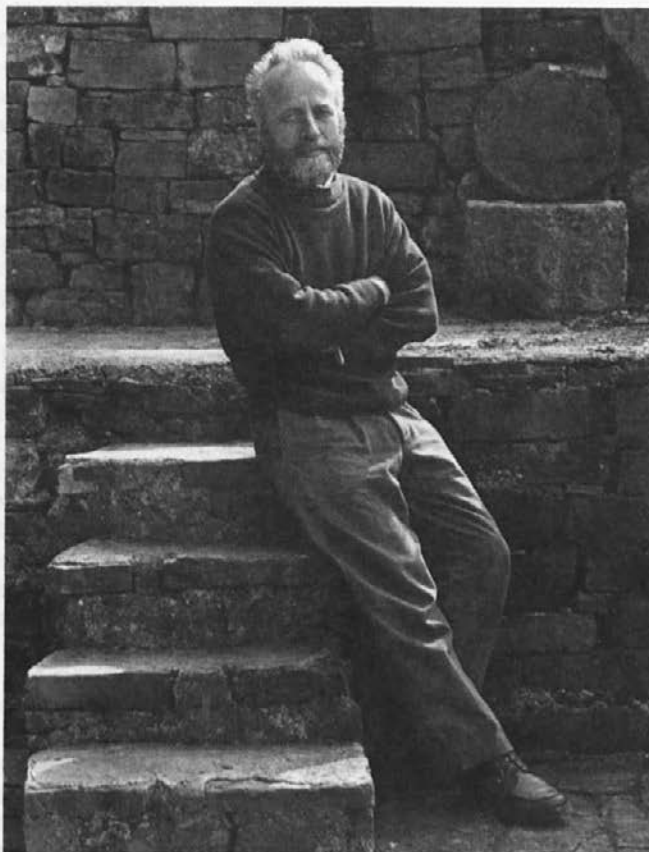
"Ah, pozabi," je rekel.

Ni bil več prepričan, da še sploh kaj ima. In hotel je ... Hotel ji je povedati o tisti žlici. Ampak njen pogled je zopet postal hladen. Verjetno bi ga s taisto žlico tlesknila po glavi.



INTERVJU

Marjan Tomšič



Umetnik deluje kot kristal

Umetnik deluje kot kristal

Marjan Tomšič se je rodil leta 1939 v Račah pri Mariboru. Že sedemindvajseto leto živi v Istri, jo ljubi in piše o njej, a zase še vedno reče, da je Neistran. V tem intervjuju, ki je nastajal blizu domovanja babure Štafure, pripoveduje o svojem življenju; o magiji, ki je prisotna povsod, tudi v politiki in umetnosti; o tem, da ga privlači mistični svet ...

Marjan Tomšič je doslej izdal tele romane in zbirke novel: 1968 *Krog v krogu*, 1980 *Onstran*, 1983 *Olive in sol*, 1985 *Šavrinke*, 1987 *Ti pa kar greš*, 1988 *Kafra*, 1988 *Super frače*, 1989 *Veter večnosti*, 1990 *Kožuni*, 1991 *Oštrigecca*, 1993 *Glavo gor, uha dol*, 1993 *Zrno od frmentona*.

Literatura: Predlagam, da pogovor začneva z romanom *Ti pa kar greš*. Doslej je to vaš edini roman, ki se dogaja v mestu, in to v času, preden ste se preselili v Istro. Zanima me, koliko je ta roman avtobiografski?

Tomšič: V Istro sem prišel jeseni leta 1967 in eno leto pozneje je pri Državni založbi Slovenije izšla moja knjiga *Krog v krogu*. Vi pa, zanimivo, sprašujete o romanu *Ti pa kar greš*, ki je moja prva knjiga. Pisal sem jo v Grahovem pri Cerknici, bilo je poleti 1963. Tam je bilo moje prvo delovno mesto, učil sem slovenščino, telovadbo, nemščino, skratka vse, kar sem pač moral. V tem kraju sem doživel zakonski brodolom in zašel v strašno krizo. Ko sem ostal sam, sem se čez počitnice reševal tako, da sem pisal roman *Ti pa kar greš*. Kar bruhalo je iz mene. Nastalo je ogromno materiala, ampak nikoli nisem prišel na misel, da bi ga objavil. Mnogo let pozneje sem ga pokazal Petru Božiču, ko me je obiskal v Kopru. Bil je zelo navdušen, rekel je: "To je dobro, malo počisti, ampak moraš objaviti!" Nekaj časa sem se še obotavljal, ker je bila snov tako krvavo iskrena. Malo me je bilo tudi strah, da bi koga preveč prizadel. Ker pa mora človek ostati zvest resnici, še posebno, če je pisatelj, sem potem le začel pretipkavati ta tekst. Malo sem ga spreminjal; bolj sem izpuščal ponavljanja in to, kar je bilo nebitveno ali preveč emocionalno nabito. Od vseh mojih knjig imam ta roman, prav zaradi iskrenosti in mladeniške vehementnosti, še vedno najraje.

Literatura: V romanu omenjate tudi svoje sodelovanje s Perspektivami in težave, ki ste jih imeli s politiko.

Tomšič: Politično in osebno se je takrat mešalo, na obeh ravneh se mi je vse rušilo. V *Perspektivah* sem objavil več novel in zato sem imel težave. Tudi zato, ker se je eden od bivših partizanov prepoznal ... Trdil je, da sem ga užalil, čeprav seveda nisem mislil samo njega osebno. Bilo je še polno drugih, zares hudih dogodkov.

Literatura: Ste takrat že objavljali politične satire?

Tomšič: Ne, satire sem pisal kasneje, v Horjulu pri Ljubljani, to je bilo 1965. in 1966. leta. Sprejet sem bil na to šolo, in ko sem se pred začetkom pouka oglasil pri ravnatelju, me je nahrulil, češ da ni govora, da bi jaz učil, ker sem nevemkakšen element ... Ostal sem brez službe. Bil sem drugič poročen, rodil se mi je sin Matjaž, in ker nisem imel službe, sem mu bil varuška. Preživljal sem se s korekturami, ki mi

jih je priskrbel Vital Klabus, previjal dojenčka in pisal satire.

Literatura: *Satire, ki so objavljene v knjigi Krog v krogu iz l. 1968, so tako ostre, da me čudi, kako so sploh izšle. Ste tudi zaradi njih imeli težave?*

Tomšič: Ko sem rokopis *Kroga v krogu* oddal Kajetanu Koviču, mi je rekel, da mu je zelo všeč, ampak da je situacija žal taka, da knjiga ne more iziti. Potem so odžagali Rankovića. Kajetan Kovič je to hitro izkoristil in izdal knjigo. Takrat sem že učil v Marezigah in pričakoval sem hude reakcije. Čez leta mi je marežganski ravnatelj povedal, da je dobil neko pismo, ki me je hudo bremenilo, vendar ga je vrgel proč. Tudi za intervencije po telefonu se ni zmenil. Kljub temu da nisem doživel kakega direktnega napada, je bilo vzdušje obupno. Počutil sem se kot pod pokrovko. Prej, v Grahovem, so me stalno nadzirali in domneval sem, da je tudi v Marezigah tako. Padel sem v psihozo sumničenja. Kar naprej sem se čutil ogroženega. Ampak kasneje se je to precej umirilo.

Literatura: *V knjigi Krog v krogu so poleg političnih satir objavljene tudi zgodbe, ki sledijo logiki sanj in prehajajo v fantastiko. To smer svojega pisateljevanja ste nadaljevali s knjigo Onstran, ki pa je izšla kar dvanajst let po prvi knjigi.*

Tomšič: Ta dolgi premor je nastal zato, ker sem v tem času manj pisal. Ob delu sem namreč končeval študij in potem za tri leta in pol zajadral v novinarstvo. Na šoli v Marezigah sem se začel dolgočasiti, imel sem občutek, da sem zaprt, mene pa je vlekle ven, ven, ven. In potem sem slučajno srečal nekoga, ki mi je povedal, da pri Radiu Koper iščejo novinarja v kulturni redakciji. Sprva sem okleval, moje nezavedno me je opozarjalo, v kaj se spuščam. Ker pa sem po naravi avanturist, sem sprejel izziv. Z Radia sem zelo hitro odšel na Primorske novice, kjer je bilo še slabše. Mislim sem, da bo pri Delu mogoče le bolje, ampak tudi tam sem zdržal samo eno leto. Pri Delu so me sprejeli zelo resno, v meni so videli perspektiven kader. Poslali so me celo na potovanje v Nemčijo in bil sem tik pred tem, da se zlomim. Čutil sem: če ostanem samo še en mesec, bom njihov. Pisal sem z lahkoto, vse se mi je odpiralo, hkrati pa mi je bilo dano videti vso porkarijo tedanje politike in novinarstva. Imel sem stalne konflikte (pri Delu ne toliko, bolj pri Primorskih novicah in pri Radiu), ker nisem dovolil, da bi mi popravljali tekste. Vedel sem, da je potovanje v Nemčijo nekakšna podkupnina. V meni se je kuhalo in po vrnitvi iz Nemčije sem dal odpoved. Spet sem šel učiti v Marezige, to je bilo novembra 1975. Najprej sem bil v depresiji, potem pa se mi je odprlo in ne znam vam povedati, kako srečen sem bil. Ko sem bil novinar, nisem mogel pisati, nisem in nisem mogel. Brž sem se vrnil v Marezige, je takoj začela nastajati knjiga *Onstran*. To so tisti pomembni trenutki v življenju, ko lahko zgubiš dušo in svojo identiteto. Spominjam se, kako prefrigano in že kar iracionalno je deloval sistem, kako so ti kaj ponujali, kako so obvladali najbolj prefinjene oblike zavajanja, pritiskov in prevzgoje. Ta moja novinarska zabloda je trajala od septembra 1970 do vrnitve v Marezige. Vendar ta čas sploh ni bil izgubljen. Ogromno sem spoznal, veliko se mi je razkrilo, v tem času sem šele osebno dozorel.

Literatura: *Ste za temi dogodki čutili nekakšno višjo inteligenco?*

Tomšič: Ja, višjo pod navednicami, seveda; ker je vse potekalo samodejno, natančno in zelo učinkovito, pa tudi energijske stvari so bile. Omenil sem vam, da me je rešil Jung. To je bilo takrat, ko sem pustil Novice in so me dali v karanteno. Vzeli so me na sindikat, kjer sem visel v zraku tri mesece brez vsakega dela. To je bilo za znoret. Prosil sem, naj mi vendar dajo kakšno delo, oni pa so govorili: "Kaj boš delal, saj je vse v redu, saj dobivaš plačo ..." To so bili grozni pritiski, strašne psihoze. Pisalo se je leto 1974. Čutil sem, na primer, kako dva prihajata, da me ubijeta. To je bila čisto konkretna zaznava! Hoteli so me spremeniti v orodje, v instrument, s katerim bodo delali, kar bodo hoteli. Reševal sem se tako, da sem začel meditirati in da sem zgodaj zjutraj, še pred sončnim vzhodom, hodil na Kras, kjer sem vsrkaval energijo. Hkrati sem prebiral Junga – knjigo *Človek in njegovi simboli*, in še druge. To mi je pomagalo, da sem začel razumevati, kaj se sploh dogaja. Šlo je za trgovino z dušo. Metode niso bile več policijske, ampak že kar iracionalne. Saj sem rekel, da je vse potekalo samodejno in z grozljivo natančnostjo. Problem je bil moj, osebni: ali se rešim ali ne. Zablodil sem v demonsko močvirje, čisto po svoji pameti. Sprejel sem izziv in moral sem se rešiti. Če mi ne bi uspelo, bi utonil ...

Literatura: Po vrnitvi v Istro ste začeli o njej tudi pisati. Kako vam je uspelo vzpostaviti stik s to pokrajino in ljudmi?

Tomšič: V Marezigah se je, potem ko sem pobegnil iz novinarstva, strahotno odprlo. Jaz sem navdušeno pisal zgodbe iz *Onstran*, otroci so pisali poezijo. To je bil izvor poezije, to je bil čudež, magija ustvarjalnosti in sanjskega sveta. Otroci so zapisovali tudi svoje sanje, ki so bile skoraj brez izjeme izredno arhetipske. Tudi sam sem takrat doživljal prek sanj in v resničnosti čudežno lepe stvari. Razgrinjal se mi je arhetipski pravljичni svet ... Ko se je ta erupcija končala, me je nemirni duh gnal naprej. In doživel sem še eno hudo preizkušnjo (spet po svoji krivdi, pač zaradi te moje nepremišljeno radovedne narave): zapustil sem Istro (Marezige), postal sem vzgojitelj v dijaškem domu v Kopru, kjer sem se počutil, kot da sem paznik v zaporu. Bilo je grozljivo. Hodil sem na streho doma in noro hrepenel po vrnitvi, prav gregorčičevsko hrepenel po vrnitvi v Istro. Po enem letu, bilo je poleti 1980. leta, je prišel k meni ravnatelj iz Gračišča in me vprašal, ali bi prišel k njim učiti. In šele v Gračišču se je zgodil ta čudež, da sem začel pisati o Istri. Tu so nastajale novele iz *Olive in sol*, *Kažuni*, *Šavrinke*, pa tudi osnutki za roman *Zrno od frmentona*. Ampak glejte: trinajst let je minilo od mojega prihoda v Istro, po neki čudni zakonitosti moram priti v Gračišče, živeti k Šavrinke Mariji Franca, biti pet dni v tednu odsoten od družine, da sem lahko začel pisati o Istri. To so nerazložljive stvari.

Kot v Marezigah je bilo tudi v Gračišču skoraj sedem let nepojmljivo lepo. Otroci so začeli zbirati ljske pesmi in pripovedke, spet čisto spontano. Ni lepšega, kot če ustvarjalnost zacveti kot pomlad, sama po sebi, brez usmerjanja. To so najlepše stvari na tem svetu! V tem času sem bil poln energije, pisal sem cele noči. To me je najbrž izčrpalo, zbolel sem, začelo se je lomiti tudi v kolektivu ... Rekel sem si, da tako ne gre več. Hotel sem ohraniti notranji mir in pisati, zato sem postal svobodni

umetnik. Preselil sem se v "kažeto" in tam pisal. Bilo je spomladi 1987. leta.

Literatura: Zdi se mi, da ima vaše srečanje z Istro globoko podlago v osebnih doživetjih parapsiholoških pojavov, v vizijah, ki ste jih doživljali še kot otrok, o čemer pišete v Kafri.

Tomšič: Doživljanje vzporednega, paralelnega sveta se je pri meni res začelo že v otroštvu in se potem nadaljevalo. V Istri me je najbolj impresionirala živa, delujoča magija. Živa, ker so ljudje v to verjeli. Stvari se dogajajo, ko vanje verjameš. Ko sem prišel v Istro, je bilo to še živo, ljudje so resnično doživljali štorije, ki so mene zelo pritegnile. Rekel sem si: "Saj to je zelo sorodno temu, kar jaz doživljam." Bistvene razlike ni bilo, gre za paranormalni svet, ki za nekatere obstaja, za druge ne obstaja. Mnogi Istrani so verjeli, ampak dostikrat na nezavedni ravni, to pomeni, da so toliko močnejše verjeli. Že v Marezigah so mi ljudje povedali dosti zgodb, nisem pa o tem pisal. Res je, da sem doživel resonanco med svojim notranjim svetom in tem, kar je bilo tukaj še zelo močno in živo. Saj zdaj ni več. Brž ko je prišla civilizacija, se je vse spremenilo. Pred petindvajsetimi leti so bile hiše še s kamini in odprtimi ognjišči, tako kot pred sto leti. Brž ko so začeli rušiti ognjišča, je začel usihati arhaični, arhetipski, magični, neke vrste indijanski svet.

Literatura: Pravite indijanski – najbrž je zato v nekaterih vaših knjigah čutili duha, ki je značilen za dela Carlosa Castanede. Ste odkrili še kakšne druge sorodnosti z Istro, razen Indijancev?

Tomšič: Mislim, da je ljudsko čarovništvo povsod enako, da gre za skupne imenovalce. Ko se začno določene stvari dogajati, se dogajajo po zakonitostih, ki so skupne katerikoli civilizaciji, ki je na isti ravni. In ki temelji na agrarnem načinu življenja.

Istra pa je vendar nekaj posebnega. To je odkril že Paracelsus, ki je nekje zapisal, da so istrski magi med najmočnejšimi, kar jih on pozna.

Literatura: Zanimive so vaše zgodbe o veri oziroma neveri v obstoj "nadnaravnih" sil: nekateri junaki se morajo šele prepričati o njihovem obstoju. Je dvom posledica vpliva civilizacije, o katerem ste govorili prej?

Tomšič: Tudi to, vendar ... Morda gre za razliko med zavedno in nezavedno vero v to, da so štrige in štrigóni, da te lahko nekdo zaštriga. Spomnim se šoferja avtobusa, ki je zmeraj trdil, da štrig ni. Nekoč sem se peljal z njim mimo neke starke, ki je stala ob cesti. Ko jo je zagledal, ji je v hipu pokazal roge. Vprašal sem ga, kaj je naredil. "Kdo, jaz?" se je čudil. (Za starejše Istrane je tipično, da človeku, za katerega mislijo, da je slab oziroma da je štrigo, skrivaj pokažejo iztegnjeni kazalec in mezinec. To je zaščita pred negativnimi vplivi oziroma pred urokom.) Šofer se je torej z mano prepiral in trdil, da ne verjame v štrige, ampak nezavedno je vseeno pokazal roge. Moč je v nezavednem verovanju. Moja izkušnja je, da tisti, ki najbolj protestirajo, najgloblje verujejo. Z zunanjo nevero zaščitijo svojo notranjo vero. V Istri je bilo oboje: nezavedna vera in vera, ki se je preselila v zavestni del.

Dobesedno, konkretno, fizično se je dogajalo ogromno stvari. Ko sem prišel v Gračišče in ko so se mi začele dogajati stvari, o katerih sem prej samo poslušal, sem

se zgrozil. Do takrat sem bil vendar prepričan, da je to le pravljica. Potem sem ugotovil, da so to resni psihizmi, ob katerih lahko celo zbolíš in umreš.

Povem vam primer: Zbudim se v Gračišču sredi noči in slišim, kako je nekdo prišel v sobo. Pomislim: "No ja, se mi je sanjalo." Takrat začutim, kako vleče odejo z mene. Boriva se: jaz vlečem gor, on dol. "Madona," sem rekel, "zdaj gre pa zares!" Skočim pokonci, udarim z roko po stikalu, luč se prižge in nikogar nikjer. Takrat samodejno zagrabim steklenico s kisom in začnem pršiti kis okrog sebe. Drugo jutro mi povedo, da so morali neko žensko na hitro odpeljati v bolnico, ker ni mogla, ko se je zjutraj prebudila, zajeti zraka.

Ni rečeno, da je prišla k meni z negativnim namenom, lahko gre tudi za nezavedne psihoerotične zadeve, da je pač hotela zlesti k meni, jaz pa sem odreagirал povsem neustrezno ... (smeh)

Hočem vam povedati: ker sem se soočal s konkretnimi primeri delovanja paranormalnih sposobnosti Istranov, posebno nekateri imajo strašne moči, sem dojel, da to ni pravljica, da to ni hec. V svojih knjigah to v veliki meri ironiziram. Čeprav vem, da je veliko res, pišem, češ no ja ...

Literatura: Zaradi bralcev?

Tomšič: Ne vem, to delam nezavedno. Kot da bi se ves čas zagonetno smehljaj. So pa to resne stvari, zelo resne. Nekaterih se ne da razložiti. Znana je knjiga *Paranormalni pojavi* (Werner Keller, 1979, Zagreb), kjer je veliko stvari razloženih, razkrinkanih. Strinjam se, da se da devdeset odstotkov čudnih pojavov razložiti, ostane pa deset odstotkov resnično paranormalnih doživetij, s katerimi se ne gre hecati. Iz vudu magije vemo, da so osnova magiji emocije. Globlja kot je emocija, močnejša je energija. In ta lahko udari. Če ljudje tlačijo emocije, nabirajo energijo, ki lahko deluje v obliki strele, ta pa je črna ali svetla, to je lahko ljubezen ali sovraštvo. Negativne emocije pa lahko obrnemo tudi proti sebi. To se zgodi takrat, ko prevladajo etične zapovedi. Zdaj že tudi resni ljudje priznavajo, da te stvari pač obstajajo. (Mimogrede: Jungov primer eksteriorizacije psihične energije.) Ker ljudje zelo tlačijo čustva, akumulirajo emocionalno energijo, ki potem lahko deluje tako ali drugače. Moj prijatelj, edini še živeči istrski štrigon -

Literatura: Samo eden da je še?

Tomšič: Ja, kolikor jaz vem, pa tudi on pravi, da je edini še delujoči. Svoje znanje je sprejel po naravni poti in ne iz knjig. On mi je povedal, da obstajajo tri vrste štrigonov in štrig: najprej tisti, ki to so, pa se sploh ne zavedajo. Ti so najmočnejši in najbolj nevarni, ker pri njih vse deluje na nezavedni ravni in nezgrešljivo. Potem so tisti, ki se svojih sposobnosti zavedajo, ki imajo darove in vzpostavijo tudi most iz nezavednega v zavedno in lahko zavestno komu škodujejo. Ti so že manj močni. Najslabši pa so tisti, ki se čarovništva naučijo iz knjig ali s tečaji ... Ti delajo grozne napake in lahko naredijo veliko škodo, misleč, da delajo dobro. Tudi sebe lahko uničijo. S temi ima moj prijatelj največ dela in pravi, da jih je zdaj vedno več. Njihovo delovanje je povsem kaotično. Mislijo, da bodo naredili dobro, pa lahko naredijo slabo

drugim in sebi.

Povem vam primer iz svoje izkušnje: okrevam sem po gripi in obiskal znanca, ki se je z ženo učil "čaranja" iz knjig, pa tudi na razne tečaje sta hodila. Rekel mi je, da mi bo njegova žena dala malo bioenergije, ker se on ne počuti dobro. Nekaj je šarila po meni z rokami, ampak ko sem prišel v Gračišče, se je začela grozljivka. Leden mrz mi je šel od prstov in glave proti srcu, nikakor se nisem mogel segreti, mrz je bil vedno hujši, vedno bliže srcu. Rekel sem, tako v tej stiski: "Jezus, samo ti me lahko še rešiš!" Brž ko sem pomislil na Jezusa, je nastala vročina v prsih in izrinila mrz iz mene. Ko sem to razlagal svojemu prijatelju štrigónu, je rekel: "Če ne bi poklical Jezusa na pomoč, bi umrl." Ko pa sem o tem govoril tisti ženski, ki mi je dajala "bioenergijo", je rekla, da je bila to le normalna reakcija po vlitju njene zdravilne moči ...

Literatura: Ljudi, ki hočejo zdraviti z bioenergijo, je res ogromno ...

Tomšič: Tega se bojim. Če se veliko ljudi ukvarja s čarovništvom, če veliko ljudi prebujajo svoje latentne sposobnosti, pa zato nimajo "pooblastil", pomeni, da lahko naredijo veliko škodo, veliko hudega. Stanje je vedno bolj kaotično, ne vemo, kaj bomo sprožili. Morda se tudi zato sodobna družba spreminja v "norišnico odprtega tipa" ... To je orožje, ki je bolj nevarno od atomske energije. Jung na primer pravi: Če bi ljudje vedeli, kakšno energijo imamo v duši, ne bi raziskovali atomske energije.

Literatura: Tudi Cerknica z okolico, kjer ste včasih živeli, velja za "copniško" področje. Ste tam doživeli kaj nenavadnega?

Tomšič: Ne, tam se me to sploh ni dotaknilo. Verjetno zato, ker sem bil takrat bolj v političnih mrežah in so se stvari dogajale na bolj zunanjih ravneh. Namesto da bi otroke navduševal za ljudske štorije, torej za poglobljanje v arhetipsko pravljčni svet, sem jim na primer naročil, naj doma vprašajo starše, kaj menijo o kmetijski politiki ... Šele ko sem se dokončno poslovil od politike in se odločil za umetnost, se mi je odprlo.

Literatura: Ali obstaja povezava med umetnostjo in tem svetom?

Tomšič: Zame osebno je med umetnostjo, med svetom duše in politiko diametralno nasprotje. Malokdo lahko to združi, gre za izjeme. Jaz nisem mogel.

Literatura: Moje vprašanje ni bilo natančno, hotela sem vprašati o odnosu med umetnostjo in svetom čarovništva, čeprav so tudi odnosi umetnost-politika zanimivi.

Tomšič: Saj je vse ena sama čarovnija. Tudi med politiki so strašni čarovniki, veste to? To so veliki magi, po mojem seveda črni. Ne vsi – na primer Indira Gandhi, Kennedy ... Tudi Tito, čeprav danes mislimo o njem vse najslabše. Združeval je ponižane in razžaljene (izkoriščane) z vsega sveta, gradil je nov center moči, zato so se mu Močni (tisti, ki s kapitalom obvladujejo svet) maščevali. Tudi to, kar se danes dogaja v bivši Jugoslaviji, je posledica njegovega zelo humanega delovanja v svetovni politiki. (O domači, katere žrtev sem tudi sam bil, na tem mestu ne bi govoril. Tudi o kultu osebnosti, o velikem egu, ne.) Mislim pa, da bo Tita šele daljna prihodnost postavila na pravo mesto.

Tudi danes, znotraj naše politike, se vzpostavljajo novi centri moči. Ta moč ni

nujno, da je čisto črna, lahko je tudi mešana (kompromisi, t.i. življenjski realizem ...). Zdaj smo še v prehodnem obdobju, toda najbrž bo spet prišlo do tega, spet bodo nekateri ljudje postali centri moči. Dobili bomo nove Lidije in Vide ... Seveda nekakšne antipode. To je nujno in se že dogaja. Ljudje, ki sem jih imel skoraj za svetnike, se spreminjajo v aktiviste. Prej poduhovljeni, skromni, ponižni, trpeči ... zdaj celo hodijo, govorijo drugače. To naredi moč, v človeka pride duh nekega družbenega dogajanja in ljudje postanejo središča moči. Ali pa stebri novega časa, reda, sistema; lahko tudi tako razmišljamo. To ni nič slabega, tako najbrž mora biti, da sistem zaživi. Vse se ponavlja v vedno novih in novih variantah.

Mi, umetniki, pa nimamo pri praktičnem čarovništvu in v politiki kaj iskati. Nas zanima duša, duhovne, najvišje stvari. Umetnik deluje kot kristal: dovoli, da pridejo vanj kozmične in čisto zemeljske vibracije in se prelijejo skozenj v umetnino. S tem je kot čarodej večplastnega življenja. Polnosti življenja. In je v kreativnem pomenu tudi neke vrste mag, seveda. Vendar le v tem čistem, ustvarjalnem pomenu, ne pa v konkretno delujočem, prakticističnem. Vendar tudi umetnik lahko postane center moči, lahko zelo pade in postane, na primer, "kulturni" politik. In še en vidik tega: Veliko ljudi, ki so dosegli neke nagrade, ne more razumeti, da niso nagrajeni oni osebno, ampak njihova umetnost, to, kar je prišlo prek njih kot medijev, pa se napihnejo, pokvarijo. Življenje nam nenehno nastavlja pasti.

Literatura: S tem verjetno merite na čisto določene ljudi?

Tomšič: Zelo me je motilo, ko so na primer prišli k meni s "strateškim načrtom", češ da moramo na kulturnem področju prevzeti oblast. "Ljubi Bog," sem rekel, "kaj ste zmešani?" Videl sem, kako so se organizirali, si razdelili revije. To zame niso umetniki. Umetnik mora biti zmerom outsider, zunaj vsega. Pomembno je, da nisi nikjer in hkrati povsod. Da vse budno spremljaš in da imaš do vseh stvari objektivni odnos. V nekem intervjuju sem rekel, da me vleče v svet mistike, ampak to ne pomeni, da me vleče v oblastveno strukturo te ali kake druge religije. Obstajajo poskusi, da bi me uokvirili, spravili v konkreten sistem. Upam, da bom tudi tokrat imel dovolj moči in bom rekel ne, kot sem še zmeraj doslej.

Literatura: Individualnost je značilna tudi za Tonino, junakinjo romana Zrno od frmentona, ki se nikakor noče podrediti oblasti.

Tomšič: V Zrnu ni tega, kar hočejo nekateri videti – da je Tonina verna v smislu "uradne" religioznosti. Ne, Tonina samo vztraja pri osebni poštenosti. Čuti, da sile, ki obstajajo nad nami in v nas samih (in so po svojem izvoru in bistvu resnično kozmične, onstranske), ne predstavljajo te ali one religije kot človeške, časovno determinirane institucije. Gre za notranjo duhovno moč in čistost. To je Tonina. Oltar ima v sebi in ne zunaj sebe. Seveda, ko napišeš knjigo, delajo z njo, kar hočejo. Če vprašate mene, nisem napisal religioznega teksta, ampak sem konkretno življenje, kakršno sem spoznal, preli v umetniško izpoved, v kateri je seveda tudi veliko mene. Tako kot Tonina tudi jaz trmasto vztrajam pri svojem, ne glede na to, kaj sledi. To pomeni biti zvest Kristus. Jezusa ne bi križali, če ne bi bil tako dosleden, kot je bil. Tako

neizprosen do ene in druge oblasti! Nekateri mu ostajajo zvesti nezavedno, nikoli ne grejo v cerkev, pa so mu bližji kot tisti, ki so stalno pri maši. Če hočeš ostati zvest resnici (pravičnosti), se ne oziraš na posledice. To je zame prava, notranja vera, ki jo je vedno manj. In, zanimivo, prav te notranje vere je največ pri mladih. Jasno čutijo, kaj je resnica in kaj laž. Seveda, če niso potopljeni v svet mamil (teh pa je danes cela vrsta ...) ali pa v meglo kakšne ideologije. Če so torej odprti in kritično usmerjeni. Če sledijo nezmotljivi intuiciji.

Današnje geslo je prakticismem, ki je zelo prefinjena oblika potrošniške omame. Ta vedno bolj osvaja tudi mlade. Biti prakticist pomeni izdajati resnico, čistost, lepoto, svetlobo, humanost ... ker ti praktična pamet narekuje, da je to pametno, da se to spleča. Obnašamo se skrajno racionalno, kot kakšni roboti: To je plus, tole je pa minus. Torej bom izbral plus, jasno!

Literatura: *Eden vaših junakov, ki dosledno sledi samo svojemu notranjemu glasu, je Boškin iz Oštrigece, ki se nenehno bori z baburo Štafuro.*

Tomšič: Babura Štafura ... je lahko tudi prisposoba konkretne politike, s katero se moraš boriti in pri tem doživljaš, da po tebi pada toča, da si kaznovan ali prikrajšan. Marjo Boškin gre svojo pot ne glede na to, da bo umrl. Tako bi morali na določeni poti vztrajati tudi mi. Pravijo: "Bog je mrtev. Moralni zakoni so mrtvi." To ni res, Bog ni mrtev, on je vendar Zakon. Naravni, božji zakoni pa so temelj družbe in življenja sploh. Samo mi nočemo videti zakonitosti življenja in jih torej zavestno kršimo. Kdor misli, da zdajle moraliziram, se moti. To so temeljne zadeve. Ko jih zavestno negiramo, se obnašamo kot Norec na prvi veliki karti tarota ... Sicer pa, rečeno takole mimgrede: Ali ni zgodovina človeštva zgodovina permanentne norosti? In tu se seveda spet pojavlja enigma relativnosti. Vidite, kako se razumu izmikajo dokončna spoznanja.

Literatura: *Omenili ste Boškinovo smrt. Toda Boškin v resnici ne umre, on se ponovno rodi. Gre za ciklično ponavljanje, ki je tako značilno za mitološke pripovedi. Kako doživljate to cikličnost?*

Tomšič: Vse je kroženje, ni ne konca ne kraja. Zato tudi smrti ni, enostavno je ni. In zato Marjo Boškin ne more umreti. On lahko umre fizično, toda duh, ki živi v njem, živi naprej. *Oštrigece* sem najprej končal z Boškinovo smrtjo, potem sem čutil, da je nekaj narobe. *Oštrigece* je hkrati zemeljski in kozmični tekst, izraža zakonitosti zemeljskega in kozmičnega bivanja, zato v njej ne more biti smrti. Zame je *Oštrigece* vodnjak brez dna, v tem romanu je ogromno skrivnosti, ki so se izrazile prek mene, ne da bi jaz konkretno kaj imel pri vsem tem. Ena od skrivnosti je večno kroženje. Ljudje delamo napako, ker svojega življenja ne jemljemo kot kroženje, ampak kot ravno črto s koncem, torej z dokončno smrtjo, in nas je zato smrti tako grozno strah, pa zaradi tega strahu kar naprej popuščamo ... Kdor se zaveda, da to ni res, vztraja in pristaja tudi na žrtev, če je ta potrebna.

V *Oštrigece* je tudi ogromno ljubezni, najbrž več kot v kateremkoli mojem delu. Ko sem pisal ta roman, sem bil tako poln ljubezni, da sem mislil, da me bo razneslo. Eden od uvidov v *Oštrigece* je tudi ta, da je to zgodba o duši. Nekaterim duhovnikom

ni vseč, pravijo: "Zrno ja, Oštrigeca pa ne." Seveda, ko pa jo berejo skoz očala ideologije. Ne razumejo, da je *Oštrigeca* več kot *Zrno*, več kot *Šavrinke*, zame je *Oštrigeca* božansko, kozmično, kjer je brisana človeška pamet in institucije. Ostaja bistveno, tisto, kar bi moralo biti. Boj med Boškinom in baburo Štafuro je dialektičen, zlo se izkaže kot dobro in narobe, vse se prepleta. Večno je samo dogajanje. Kadar hočemo to dogajanje ustaviti, fiksirati z nekimi dokončnimi idejami, z institucijami, delamo neumnosti. Vsi totalitarni sistemi so hoteli ustaviti prepletanje enega in drugega, vse religije hočejo to ustaviti, fiksirati. To ne gre! Saj se vendar vse spreminja, kroži v nešteti variantah. In končni smisel vsega je človeku nedoumljiv, mi pa ga hočemo uzurpirati, konzervirati in kot tržno blago prodajati ... Kakšen nesmisel, kolikšna zablodelost!

Literatura: *Dostikrat vas označujejo za magičnega realista, kako sprejemate to oznako?*

Tomšič: *Sto let samote* sem prebral, ko sem že napisal *Šavrinke* in *Oštrigeco*. Ta roman ni vplival name. Če z magičnim realizmom mislimo na prepletanje magičnega in realnega dogajanja, potem je *Oštrigeca* izrazito tak tekst, deloma tudi *Šavrinke* in nekatere zgodbe v *Kažunih*. Vendar to ni magični realizem Márqueza, to je moj magični realizem.

Literatura: *Razliko vidim med drugim v načinu pripovedovanja. Vaši stavki so zelo preprosti, kratki, medtem ko magični realisti, recimo Asturias, kopičijo metafore.*

Tomšič: Mislim, da so vse stvari po svojem bistvu zelo preproste. Lahko bi pisal tudi zelo zapleteno, vendar sem si rekel: "Zakaj bi stvari zapletal?" Tudi v sakralnih spisih je vse povedano zelo preprosto, ampak kaj je povedano, kako ogromne in skrivnostne stvari! Zato me ne vleče, da bi sledil neskončnim spiralam razuma. Prepričan sem tudi, da proza ne sme biti natrpana z metaforami. Imelo me je, da bi napisal roman, kjer bi mrgolelo informacij in metafor, ampak potem to ne bi bil več jaz. Imam pač svojo pot, svoje iskanje, svoj način izražanja.

Literatura: *Vaše knjige govorijo o čarobni stvarnosti Istre, po drugi strani ste tudi avtor znanstvenofantastičnih zgodb. Ali čutite razliko med obema vrstama fantastičnosti?*

Tomšič: Razlika je ogromna. Znanstveno fantastiko je sprožil tehnični svet, v istrski fantastiki pa gre za temeljne, elementarne stvari. Castaneda na primer ni znanstvena fantastika, je pa to najvišja fantastika, mistika. Sicer pa nikoli nisem bil rešen pisatelj znanstvene fantastike. Pravo tovrstno fantastiko lahko piše samo znanstvenik, ki je hkrati tudi pisatelj.

Literatura: *Če bi vas prosili za kratko psihološko skico Istranov, katere lastnosti bi omenili?*

Tomšič: Istran težko pokaže, da vas ima rad. Njegova naklonjenost se ne izraža v velikih manifestacijah, ampak na zelo fin, "mimogredoč" način. Prvič torej to, da težko pokažejo čustva. Potem to, da znajo biti neverjetno močni, trdni pri hoji skoz življenje, tudi trmasto odločni, ko intuitivno čutijo, da je kaj prav. Imajo izrazito intuicijo, ki jih vodi ... Sicer pa je bolje, da o tem ne govorim. Karkoli bi rekel, bi bilo

parcialno, morda tudi shematizirano. Sem intuitiven pisatelj in s svojo literaturo sem izrazil vso psiho Istranov. Istrani so zavezani naravi, s tem pa tudi življenju. Usklajeni so z zakonitostmi vesolja. Mislim, da je to še najbolj točen odgovor na vprašanje.

Literatura: V tem smislu so najbrž tudi nad političnimi, zgodovinskimi dogodki?

Tomšič: Dobro vedo, da so vse politike, ki so prišle, izgubile bitko z naravo, s časom. Zato ne marajo politike, zanje je to nekaj tujega. Tudi meje so vedno čutili kot nekaj, kar je proti bistvu življenja, ki je odprto. Vse politike, od beneške, avsto-ogrske, prek novejšje italijanske do naše so jim prinesle samo trpljenje in izkoriščanje. Tudi zdaj so zelo skeptični, nočejo se opredeljevati za stranke. Ko pravijo, da niso ne Slovenci, ne Hrvatje, ne Italijani, ampak Istrani, hočejo povedati, da niso politični ljudje, ampak ljudje zemlje in življenja. Nekateri zdaj to izkoriščajo in hočejo iz tega delati politiko, to je narobe. Istran je vedno zelo jasno čutil, da je politika zlo, da so to konkretni interesi in da lahko zaupa samo zemlji in koruznemu zrnu, ki mu bo dalo polento. To je neka notranja trdnost in čistost, ki jo trmasto ohranjajo.

Literatura: Se vam zdi, da so s tem po eni strani nekoliko arhaični, po drugi pa pred svojim časom?

Tomšič: Mislim, da ne gre za arhaičnost, ampak za bistvene stvari. Če je to, kar sem govoril, res, potem so seveda tudi pred svojim časom. Prepričan sem, da bo prišel čas ukinjanja vseh meja in čas, ko politika ne bo več stvar čustev in interesov malih ali večjih centrov moči, temveč globoko etična znanost, ki bo imela en sam cilj: kaj je za vse nas (vštevši tudi živali, rastline in sploh vso naravo) dobro in pravično zdaj in v prihodnosti.

Literatura: Govorite o globalni zavesti?

Tomšič: Globalna zavest je fantastična stvar in nujnost. Ampak obstaja tudi nevarnost, da bo globalno zavest kdo izkoristil za vladanje nad planetom. Za to idejo se lahko skriva Neron, lahko se skriva veliki kapital, in bomo spet v žaklju. Te nevarnosti bodo obstajale, dokler ne pride v nas samih (in v vseh!) do globalne spremembe. Mislim na odnos do sočloveka, do narave.

Literatura: Omenili ste mi, da ne boste več pisali o Istri. Lahko poveste kaj več o svojih pisateljskih načrtih?

Tomšič: O Istri zdaj ne bom pisal, ker ne čutim te potrebe. Ogromno sem napisal o Istri, mogoče celo preveč. Mogoče bi bilo bolje, če bi nehal s *Šavrinkami* in *Kažuni*, da bi ostal v arhaičnem, arhetipskem svetu in ne bi posegel v konkretne politične razmere.

Če bi pisal naprej, kaj lahko še pišem? Tretji del *Šavrink* – to so Šavrinke, ki od nekaj hodijo in bodo hodile v Trst. To je čudež, ki ga jaz kot Neistran še ne morem docela razumeti: ta neverjetna simbioza Istranov s Trstom. Garanja pri tržaški družini, na primer, ne razumejo kot ponižanje ali izkoriščanje, ampak se z "delodajalci" zlijejo v celoto. Postanejo del družine. Seveda se dogajajo tudi hude stvari. Lahko bi pisal o globokih prijateljstvih, pa tudi o grobem izkoriščanju. Nikakor pa ne bi pisal čisto političnih tem. Nekaj časa me je zelo vleklo, da bi pisal o eksodusu, o množični

izselitvi Italijanov iz Istre. Ampak to bi bila politična stvar, do politike pa imam, tako kot Istrani, intuitiven odpor. Pisal bi raje človeške zgodbe, o kmetih, ki so puščali neobrane vinograde. Veste, kaj je to za kmeta, pustiti neobran vinograd in oditi! Ne vem, rekel sem, da ne bom, ampak to sem dostikrat rekel, pa vendar ... (smeh) Vedno sledim notranjemu občutku, ničesar ne napišem, če mi notranje ne dozori. Na kraj pameti mi ni prišlo, da bom pisal ta moderni roman, ki je poln humorja, satire, ironije in hiperbol, ki je plastična podoba tega, kar se s človekom dogaja danes, ampak naenkrat je bilo to v meni. Pisal sem tako, kot bi mi kdo narekoval. In sveže, inventivno, čeprav tema sploh ni bila istrska.

Literatura: Kdaj izide ta roman?

Tomšič: Ne vem, zdaj je še v obdelavi. Da ne bom več pisal o Istri, sem rekel, ker me močno vleče mistični svet; kontakti z najvišjimi duhovnimi "energijami", ki so popolnoma prečiščene, angelske. Ta snov prihaja in gre mimo mene, kot bi me preskušala, ali sem dovolj zrel, močan in čist, da lahko stopi vame in naredi zgodbo. Vse je v duhu, veste. Znani so primeri, ko so trije, štirje pisatelji isto stvar napisali na različnih koncih sveta. Čutim, da zdaj prihaja na planet nekaj zelo zelo močnega, nezemeljskega. Zelo blizu je in samo čaka, da vstopi. Ko se bo to zgodilo, bo prišlo do najbolj neverjetnih sprememb v človeku in družbi. To se bo zgodilo čez noč, dosegli smo namreč skrajno točko sedanjega načina bivanja in mora priti do kvalitativnega preskoka. Vem, da je blizu, da nas motri in se pripravlja. Upam samo, da bomo dovolj odprti in da se bo to zgodilo "magari" zadnjo sekundo pred "udarcem na gong". Vse je odvisno od naše volje. Pravzaprav od seštevka vseh individualnih odločitev.

Pogovarjala se je Darja Pavlič

ZADNJA IZMENA

Gonzalo Torente Ballester

Don Juan

(odlomka iz romana)



1. Morda je v Rimu kak tako privlačen kotichek za določeno vrsto ljudi, kot je v Parizu okolica Saint Sulpica; ampak še nikoli nisem bil v Rimu.

Vzpnemo se po ulici Rennes, od Saint Germaina navzgor. Tam spodaj, na vogalu, nasproti cerkve, je terasa "Aux deux magots" in na terasi bulvarski tipi, dediči tistih, ki so jih pred več kot sto leti slikali Gavarni, Daumier in Benjamin. Bulvarski tipi so kot ribe ali letala z omejenim gibanjem; lahko hodijo, se sprehajajo in pohajkujejo znotraj široko označenega prostora, onkraj katerega si ne upajo izpostavljati, ali pa to počnejo sramežljivo, morda strahoma. Zanimiva je nezavedna strahopetnost teh tipov – profesionalnih predrznežev –, kadar hodijo po ulicah buržujev. Ekstravaganca, ki je njihov smisel obstoja, jih omejuje, zatira, zapira. Znotraj svoje četrti lahko počnejo vse; zunaj nje jim je prepovedano, kar je dostopno vsakdanje oblečenemu moškemu ali ženski. Baudelaire je užival dosti več svobode, ko je po teh istih ulicah razkazoval svojo zeleno lasuljo. Baudelairova zelena lasulja je bila žalitev, na splošno namenjena buržujem, ki jih je srečeval na svoji poti, konkretno pa očimu, uglednemu človeku; ampak od tistih časov so se buržuji zelo spremenili, zlasti v svojih odnosih z ekstravaganco. Ne jemljejo je več kot žalitev: dopuščajo jo in si sami pri sebi mislijo, da imajo, navsezadnje, nekatere vrste oblačil, ki jih nosijo v spodnji četrti, svoje prednosti v poletnem času.

Zaradi teatra *du Vieux-Colombier* so predeli blizu Saint Sulpica kot nekakšen prehod saintgermainskih posebnežev. Hitijo tam skoz, pomešani z duhovniki, ki odhajajo in prihajajo, ki vstopajo in izstopajo iz verskih knjigarn in trgovin z ornati. Ne zgodi se pogosto, da bi se kdo spomnil Manon. V resnici se Manon spominjamo le tujci, ljubitelji stare književnosti, in kdaj pa kdaj kakšna samska ženska, tudi tujka, ki je v mladosti hodila v opero. Manon ni lik današnjega časa, niti bi to lahko postala.

Njeno dojemanje ljubezni ni imelo filozofske usode, gospod des Grieux pa se nam danes zdi prejkav, premehak, in malo ga sovražimo, ker je ženskam razkril, kar je mehkega in jokavega v ljubezni vseh moških. Nekaj sto metrov niže od Saint Sulpica se na ducate parov surovo, grobo, a s filozofskega stališča neoporečno, poljublja in ljubkuje. Če bi jih povprašali po naravi njihovih čustev, bi odgovorili z navedki iz "L'Être et le Néant":

Vendar pa okolica Saint Sulpica ni pomembna zaradi spomina na Mañon in na njen posebni in zastareli način, kako je ljubila in bila ljubljena. Osebnost so me zmeraj privlačile verske knjigarne, liturgični predmeti. Vse, kar o bogu in Kristusu pišejo nemški, francoski, belgijski, angleški in italijanski duhovniki in menihi, se najde tukaj, razvrščeno po policah, razpostavljeno v izložbah, vse se ponuja kot razkošna in nedostopna gostija. Božji radovedneži, nestrpneži in tudi nemirneži se tukaj zbirajo, se tukaj srečujejo, se tukaj opazujejo in brez besed razpoznavajo. Na splošno so to osebe neškodljivega videza. Človek jim mora znati pogledati v oči, da dožene, kaj se godi v njihovih dušah. Ko se njihove navidezno mirne roke iztegnejo proti tej ali oni knjigi; ko listajo po njej z nenaravno mešanico intelektualne radovednosti in nejevolje; ko jo končno kupijo in odnesejo, lahko samo tisti, ki jih pozna in z njimi deli njihovo vznemirjenost, zapazi skrivno trepetanje, skrivno nepotrpežljivost, s katero se potem zatečejo v najbližjo kavarno, v kak miren in tih kotiček, da bi jo prebrali.

Časten mož je zmeraj neroden pred devico, pa naj je imel stik z drugimi ženskami ali ne, pa naj že ima ljubezenske izkušnje ali jih nima. Kako samo odpirajo knjige ti nestrpneži in nemirneži, ki v okolici Saint Sulpica kupujejo teološke tekste! Roke lahko nedotaknjene liste raztrgajo, neodvisno od volje in razuma. Vseeno je, ali pazi ali ne na svoje gibčne prste; vseeno je, ali se mu pozornost preusmeri ob pogledu na mimoidoče, posebno privlačno dekle, kajti roke same od sebe opravljajo svojo dolžnost. Teološka knjiga je vendar kot nedolžna in ljubljena mladenka. Prav nič ne pomagata izkušnja in spretnost. Prsti se nerodno prepletajo med listi, trgajo papir po pręgibih, ne da bi počakali, da natakarka prinese naročeni nož: zakaj knjiga, tako kot ljubljena mladenka, lahko obnovi ali pa za zmeraj sesuje življenje tega moža. Rekel bo: "Končno!" Ali pa ne bo rekel nič: zalučal bo knjigo daleč stran od sebe in z njo svoje upanje.

V saintsulpiških knjigarnah vidimo seveda tudi veliko drugih vrst ljudi. Tisti Italijan, oblečen kot angleški služabnik iz dobre hiše, vsekakor ni spadal v kategorijo nemirnežev, temveč bolj med tiste samozavestne. Nemara jih je imel okrog trideset, tako bistro in vsevedoče opazovanje in smehljanje pa lahko najdemo samo v očeh sevilskega, napolitanskega ali grškega pretkanca. Presenečal me je že od prvega trenutka dalje in začel me je zanimati, ker sta se v njegovi pojavi preivali, a se nista zlili, dve nasprotujoči si tradiciji: nista se zlivali, pa vendar sta vplivali ena na drugo, se trli, soživeli. Naj je bil tisti tip še tako čudežno prebrisan, če bi bilo po njegovem, bi se oblačil neprimerno in kričeče, in ob najmanjši priložnosti, morda kar sredi ulice, bi ob spremljavi mandoline žapel "Torna a Sorrento". Polcilinder, suknjič in hlače brez

zavihkov so sestavljali nekaj takega kot sistem ozkih pravil, ki izključujejo živobarvne robčke in sentimentalne pesmi; toda nervozna gibkost, ujeta v monotono uniformo, je dajala temu osebkcu takšno živahnost in ljubkost, da je človek ob pogledu nanj pričakoval, da bo vsak svoj gib izpeljal v plesni sklep. Nekajkrat, ko sva se po naključju znašla pred isto polico, sem pomislil, ali ni morda cigan.

Ni neverjetno, da bi bil kak resničen anglosaški *butler*, ki bi si ga izmislil, v. g. Huxley, ljubitelj teologije; toda kupec v saintsulpiških knjigarnah ni bil resničen *butler*. Pravzaprav sem celo pomislil, da tisti tip ni resničen, da celo resničen Italijan ni, temveč zamaskiran tip, nameren ponaredek. Ko je pregledoval teološke tekste, je njegov izraz razodeval pretirano intelektualno in tudi nekoliko vzvišeno radovednost, kot da bi bila snov, obravnavana v tistih knjigah, prenizka za njegove sposobnosti. Izbiral je hitro in z gotovostjo, kopičil je zvezke, povpraševal po drugih in nekoč je z mlajšim angleškim dominikancem izmenjal nekaj modrih besed o moderni svetotrojiški bibliografiji. Dominikanec je bil presenečen le zato, ker je laik pokazal tako veliko poznavanje skoraj ezoteričnih vprašanj: protislovja med Italijanovim bitjem in videzom pa ni opazil.

Španski duhovnik, moj prijatelj, me je nekoč odpeljal v sobo v ozadju neke protestantske knjigarne, kjer je neki nemški teolog govoril o Gospodu. Tam se je bilo zbralo okrog petdeset ljudi najrazličnejših baž. Sedeč v kotu, je predavatelj odprl neki Kalvinov tekst, prebral nekaj odstavkov in jih začel razlagati. Govoril je v izbrušeni, jasni francoščini in njegove besede so opisovale Gospoda kot svojeglavo in strašno Bitje.

- Ne znam si razložiti, kako je mogoče pri takem načinu razmišljanja hoditi po svetu tako mirno in govoriti tako lepe stvari o nekem Gospodu, v čigar Voljo človek ne more imeti niti najmanjšega zaupanja.

Najprej se mi je zazdelo, da govori duhovnik, moj prijatelj; toda takoj nato sem opazil, da je bil on še zmeraj na moji desni, vidno vznemirjen zaradi tistega, kar je poslušal, besede pa so prihajale z leve in njihov ton je bil miren, skorajda posmehljiv. Italijanski majordom je sedel na sosednjem sedežu, obrnil se je bil k meni in me nasmejano gledal.

- Vi ste katolik, kajne? me je vprašal.

- Da, seveda.

- Res presenetljivo. Skoraj vsi prisotni smo katoliki, razen teh nekaj ateistov in enega kalvinista: predavateljve žene, to pa je tista grda gospa, ki ga navdušeno posluša.

- Ali vse poznate?

- Oh, da! Sem prihajam vsak petek. Ste vi prvič tukaj? Če le morete, ne zamudite teh predavanj. Opazili boste, da protestantski teologiji, namreč resni teologiji, ni uspelo priti ven iz mišnice, kamor sta jo pred štiristo leti spravila Luter in Kalvin. Čeprav morda podoba mišnice ni povsem natančna: ustrežnejša je podoba ograde z nadvse visokimi zidovi. Mišim, ki so notri zaprte, ne preostane drugega, kot da glodajo in se

pogreznejo v zemljo ali pa skačejo v višino, proti nebu. Ste opazili, da je, kar tale namerava, skakanje proti nebu?

Ni čakal na moj odgovor. Obrnil je glavo k predavatelju in prisluhnil. Od časa do časa si je beležil v preprost zvezek s črnimi platnicami. In tako do konca, kot da mi ne bi bil nikoli namenil besede. Zaploskali smo. Moj prijatelj duhovnik me je precej zaskrbljeno potegnil za sabo proti izhodu.

- Oprosti mi. Ne bi te smel pripeljati poslušat teh stvari.

- Ne skrbite, vaša milost, gospod prezbiter, saj vera vašega prijatelja ni ena tistih, ki bi se omajale zaradi enega kalvinista več ali manj!

Italijan je stal zraven, pozdravljal naju je s polcilindrom v roki in pravilno je govoril špansko. Duhovnik naju je izmenjaje pogledal, kot da bi spraševal njega: "Kdo ste vi?" in mene: "Kdo je ta tip?"

- Vas preseneča, da tako dobro govorim kastiljsko? To pa res ni nič nenavadnega. Predavanja iz svete teologije sem obiskoval v Salamanki. Že dolgo je tega, ampak jezika z ulice nisem mogel pozabiti.

- V Salamanki? Pravite, da v Salamanki? Duhovnik ga je že opazoval z naklonjenostjo. Pokrijte se, prosim: dežuje.

- Da, res je, hvala. Po kratkem priklonu si je posadil polcilinder na glavo. Študiral sem z ...

Imenoval je šest ali sedem učiteljev.

- Z njimi seveda ne delim vseh njihovih stališč, vendar pa jim nedvomno dolgujem osnovo svoje teološke kulture. Tako pravim tudi svojemu znanцу, ljubitelju teh vprašanj: naj bo sholastična doktrina še tako zastarela, vedno je pripravno ostati z njo povezan, pa čeprav le s tenko vrvjo, tako kot ladja ostane privezana k potopljenemu sidru. Ni pomembno, ali zaradi napetosti same vrvi vibrira in grozi, da se bo pretrgala: dovolj je majhen vzvraten premik, da se nevarnost odmakne.

Moj prijatelj duhovnik je bil sholastik: že je hotel ugovarjati, toda Italijan ga je vljudno prekinil:

- Prosim vas, da mi oprostite, ampak če vam bom odgovoril, se bova znašla v večurnem razpravljanju, jaz pa moram na zmenek z gospodarjem. Kdaj drugič, če vam je prav. Kajti še se bomo srečali. Vem, da se bomo še srečali!

Pozdravil je in se izgubil med ljudmi.

Duhovnik je nekaj trenutkov gledal v vrzel, ki jo je Italijan pustil v množici, ko je šel skoznjo.

- Od kod ga poznaš? me je vprašal potem.

- Nekajkrat sem ga videl. Kupuje najboljše iz teologije, najdražje in najredkejše.

- Veš, da so učitelji, ki jih je navedel, predavali v Salamanki ... pred tristo leti?

In zaradi moje osuplosti je dodal: Če se dobro spominjam, so vsi predavali o raznih teoloških predmetih v prvih letih sedemnajstega stoletja.

- On je prevarant.

- Kako to veš?

- Vsekakor ne iz teoloških razlogov. Že nekaj dni ga opazujem. Zdi se mi, kot da je on sam ena sama laž. Najprej sem mislil, da je zamaskiran; zdaj pa dvomim o njegovi resničnosti. Če bi ga nekako le moral opisati, bi rekel, da je prikazen.

Duhovnik se je zasmeljal.

- To ni opis, temveč izgovor.

- Ti v prikazni pač ne verjameš, jaz pa.

2. Nekaj dni zatem sem znova srečal tistega tipa.

Hodil je po "boul' Michu" ob uri, ko študentje najbolj vrvijo in razgrajajo, in morali so ga dobro poznati, kajti iz vsake skupine so ga pozdravljali in na vse pozdrave je odgovarjal. Ampak še bolj osupljiv je bil njegov način hoje. Lahko bi rekli, da je poskakoval, in to v ritmu neubrane pesmi, njen nenavadni takt pa si je dajal z nekakšno palico, s katero je mahala njegova leva roka, medtem ko se je desna v lahnem valovanju poigravala s cvetom - niti takrat si nisem znal niti danes si ne znam razložiti, kako, kajti nič ni težjega kot spraviti roke v nasprotno gibanje različnih hitrosti. Obšel me je občutek, da nekaj, če že ne dosega diaboličnega, vsaj presega zgolj virtuoznost; in da taka hoja po neki pariški ulici, če že ne izvira iz namernega posmeha, lahko nastane samo iz premišljene želje po izstopanju. Resnica je, da nisem vedel, kaj naj si mislim, in da mi Italijan ni dal časa, da bi si opomogel od presenečenja, zakaj naenkrat se je zaustavil pred mano, si snel polcilinder in me pozdravil s posebno vpludnostjo.

- Kako ste, gospod ...? in je povedal moje ime. Veseli me, da vas vidim. Nekajkrat sem telefoniral v vaš hotel, pa nisem imel sreče.

In ker mi je bilo na obrazu brati presenečenje, je takoj dodal: - Res je, da se nisva predstavila, ampak to med južnjaki ni tako pomembno. Moj gospodar je izrazil željo, da bi vas spoznal, in zato ...

Kretnja njegove razsvetlene roke je dodala drugo.

- Kdo je vaš gospodar?

- Dovolite mi, da za zdaj zamolčim njegovo ime. Lahko pa vam ga zato pokažem, s pogojem, da ga ne boste skušali ogovoriti. Tukaj blizu je. Če mi hoče gospod slediti ...

Zakaj sem mu sledil? Kaj pa človek ve, zakaj počne toliko takih stvari! Morda zato, ker me je Italijan rahlo potiskal, ne da bi se mi prenehal smehljati; ali pa me je za to prosil njegov prijazen nasmešek. Nemara radovednost; morda je bil dolgčas.

Odpeljal me je v bližnjo kavarno. Preden sva vstopila, mi je rekel:

- Sledite mi in ne ozirajte se nikamor, dokler ne sedeva. Moj gospodar je z neko damo in ...

Opravičil se je, ker je vstopil prvi. Sledil sem mu. Kavarna je bila, kot toliko drugih, majhna in intimna. Morda sem bil tudi sam že kdaj v njej. Šla sva do nekega kota, usedel se je s hrptom proti gostom in pokazal na sedež tik ob steni.

- Od tod ga boste lahko videli. Na desni, pri mizi ob oknu. Vidite tistega

gospoda? To je moj gospodar.

Ne bi mogel reči, da je bil njegov gospodar kaj posebnega, pa tudi čisto navaden ni bil, temveč spodoben moški okrog štiridesetih, dobro ohranjen, oblečen v sivo obleko, sivi pa so bili tudi njegovi lasje na sencih in brki. Mojim ubogim kratkovidnim očem pri tisti razdalji in motni svetlobi ni uspelo videti kaj več. Opazil pa sem, da je nosil temna očala, tako kot jaz.

- Pa dekle - jo dobro vidite?

- Kaže mi hrbet.

Lepa je, ampak te besede so preskromne za žensko v Parizu. Vendar mislim, da bi vam bilo všeč, če bi si jo ogledali od blizu.

Z rokami je nakazal določene čare, za katere sem bil zmeraj posebno občutljiv, in pomežiknil.

Tudi mojemu gospodarju so take všeč. Oh, le verjemite! Veliko skupnih točk imata. Razumela se bosta.

V tistem trenutku je dekle začelo vstajati in lahko sem si jo bolje ogledal: lepo grajene in vitke postave, oblečena v črne hlače in pulover. Okrog ramen si je vrgla siv plašč in si nataknila rokavice. Tudi gospod je vstal: njegovi gibi in postava so se mi zazdeli znani, čeprav jih ne bi mogel povezati s kom bližnjim ali s kakim prijateljem. Bil je zelo eleganten, in to je bila tista skoraj nedosegljiva eleganca, ki je obleka ne zakriva, temveč samo še poudarja.

Dekle je odšlo ven z dvignjeno glavo in izgubljenim pogledom. Gospod ji je vlijudno sledil, ne da bi ta vlijudnost pomenila posebno ljubezen.

- In zdaj, ga prepoznate? me je vprašal Italijan.

- Ne.

- Žal mi je. Verjemite, da mi je žal. Pripeljal sem vas sem, da bi se ob pogledu nanj takoj spomnili njegovega imena. Če bi naenkrat rekli: "To je ta in ta!" bi vam jaz rekel: "Da," in potem bi sledila pojasnjevanja. Če pa vam tega ni uspelo razvozlati, ne morem storiti več. Verjemite, da mi je žal. Če bi vam zdaj povedal, kdo je moj gospodar, bi se mi smejali, imeli bi me za norega, ali, to je še hujše, mislili bi, da vas imam za norca. Prav hudo mi je zaradi tega poloma, no, pa kdaj drugič. Ne veste, kako trpim v takih situacijah! Na vsakem koraku se znajdem v njih, pa so vendar tako logične!

Že na nogah je zgrabil polcilinder in palico.

- Prepričan sem, da boste nekako že izvedeli, hočem reči, na normalnejši način: polagoma, brez presenečenja, brez tistega občutka absurdnosti, ki nujno obide vsakogar, ki to odkrije sam. Ampak to se bo moralo zgoditi kmalu, kajti iz Pariza boste odšli že v teh dneh? ... Kdaj greste?

- Ne vem.

- Počakajte še nekaj dni. Prišli ste gledat teater: čez nekaj dni bo "première" pomembne igre, ene tistih, ki se jih v vaši državi ne sme uprizarjati. Počakajte. Poslal vam bom vstopnice.

Nič več ni povedal, ampak se je poslovil in odhitel. Približal sem se oknu in ga videl, kako je šel mimo, znova v poskakujočem koraku, ritmu posmehljivega plesa; samo palico in rožo v rokah je zamenjal.

Za mano je nekdo dihal. Hkrati sem začutil srce, ki je razbijalo, ampak morda je bila to iluzija. Ženska, za katero se je zdelo, da je v kavarni natararica, se je bila tudi približala in mi gledala čez rame, pa ne Italijana, ki je že izginjal za vogalom, ampak proti kraju, kjer sta se ustavila deklet s črnimi hlačami in njen dvorljivec.

Natararica je morala imeti okrog trideset let in bila mi je všeč. Tisto deklet je opazovala z obupanim pogledom, s pogledom zaslepljene ljubezni, in rekla je nekaj, česar nisem najbolje razumel, kajti francoščina mi gre dobro od rok samo s tujci, ki jo govorijo bolj ali manj enako nepopolno kot jaz.

Ampak zaradi besed, tona in pogleda me je začela zanimati. Vrnil sem se k mizi in začel listati po knjigi, a v resnici sem opazoval kavarniško dekletico, ki se je zatekla v kot, užaloščena in besna. Preteklo je nekaj časa: nisem našel izgovora, kako bi jo izprašal, čeprav sva bila sama. V Španiji bi bilo lahko: ob prvem namigu bi mi povedala kar celo ljubezensko zgodbo. Nazadnje sem jo poklical, da bi plačal. Odgovorila mi je, ne da bi se ganila:

- Hvala, gospod. Leporello je že plačal.

3. Popadel me je tako silen smeh, da sem se zbal, da se ji bom zarežal naravnost v obraz, zato sem počakal, da pridem ven in se zasmejem zunaj; ampak zunaj se nisem zasmel. Občutek, da sem se znašel pred posebno komično zmešnjavo, je izginil v trenutku, ko sem doumel, da se nisem znašel pred njo, temveč zapleten vanjo, morda kot tarča, najmanj kot tarča posmeha. Leporellovo ime sem neizogibno povezal z imenom Don Juana Tenoria in moje prepričanje, da je Leporello prevarant, se je nenamerno razširilo na njegovega gospodarja, ne vem, ali tudi – že v tistem trenutku – deklet, ki ga je spremljalo, in na natararico v kavarni. Norčevali so se iz mene, ali pa so to vsaj nameravali, čeprav si nisem znal razložiti, niti zakaj niti čemu naj bi to počeli. Domnevam, da sem bil videti, medtem ko so mi te misli krožile po glavi, prav bedast tam sredi pločnika, neodločen, osupel in precej razburjen. Če me je kdo od njih opazoval, se je moral prav lepo zabavati.

Ko sem se naposled obvladal, sem stekel do gostilne, kjer je španski duhovnik ponavadi večerjal. Ne vem, zakaj sem pomislil nanj in zakaj sem se zbal, da ga ne bom našel. Šel sem s taksijem. Duhovnik še ni odšel: mirno je pil svojo kavo.

- Veš, kdo pravi, da je, tisti tip s polcilindrom? sem ga vprašal.

Duhovnik je že pozabil nanj.

- No, saj veš: tisti, ki je študiral teologijo v Salamanki ... na začetku sedemnajstega stoletja.

- Tvoja prikazen?

Nasmehnil sem se.

- Točno. Ni prikazen, ampak prevarant, tako kot se mi je zdelo najprej. Pravi, da

je Leporello.

Moj prijatelj bi ga laže prepoznal kot Ciuttija. Niti Catalinon mu ni zvenelo domače, še manj pa Sgagnarelle.

- Pa kaj še. To je bedarija.

- Ne verjamem, da bi bili v takih okoliščinah dve osebi, ki se izdajata za don Juana in njegovega služabnika, kakšna bedarija.

- Hotel sem reči goljufija.

- Goljufija, dragi pater, je ravno tako način dejanja v resničnosti kot karkoli drugega. Ima svoje bistvo in včasih je zanimiva in celo pomembna. Zatorej, kadar se človek spremeni v goljufivca, je izbrana goljufija razodevajoča. V goljufiji je veliko notranje resnice človekove duše.

- Če nekdo trdi, da je don Juan Tenorio, me prav malo privlači, kar razodeva njegova goljufija.

- Bi te resnični don Juan privlačil?

Duhovnik je skomignil z rameni.

- Kaj pa človek ve, kako je bilo! Individuumi te vrste, ki sem jih poznal, mi nikoli niso bili pri srcu. So grešniki brez dostojanstva, preprosti prešuštvovalci, pohotni ljudje. Don Juan ni nič več kot pretiravanje pesnikov.

- Čeprav si ga je izmislil teolog.

Približala se je natakarica. Naročil sem skromno večerjo brez vina: s tistim "quart' perrierem" pri mojih obrokih v Parizu.

- Zatorej, sem nadaljeval, don Juan ni vrsta, kakor se zdi, da misliš, ampak človek z neprenosljivo posameznostjo ali, če hočeš, da sem konkretnejši, oseba z mogočno samosvojostjo, vsaka podobnost z njo pa je čisto naključje.

- Me ne zanima.

- Za teologa je to prvovrstna tema.

Duhovnik me je skoraj jezno pogledal.

- Kadar se literati postavite v vlogo teologov, ste nagnjeni k temu, da mečete stvari s tečajev, ti konkretno pa k temu, da misliš, da je vsak ničče velik teolog. Daj mi cigareto.

Prosil je zanjo, ker so bile v moji cigaretnici vedno dolge monterejke, kupljene na črno v Španiji, zato da bi v Parizu nadomestile neznosne *caporales*.

Prižgal si je.

Človek, ki trdi, da je don Juan, ne more zanimati ne dramatika ne romanopisca, kaj šele teologa. Gotovo je premaknjen.

- Misliš, da je tak Leporello? Stavil bi, da obvlada teologijo bolje kot ti.

- Predstavljaš si, da je italijanski duhovnik, navadni *defroqué*.

- Celó tako ... Si zamišljaš, kaj se je moralo zgoditi v duši človeka takega stanu, da je sam sebe začel imenovati Leporello?

- Manjka mi domišljije.

- Meni ne. Sploh pa ne, če je, a tega ne verjamem, izobčen duhovnik.

Moj prijatelj španski duhovnik je položil roko na mojo laket in se mi sočutno nasmehnil.

- Zmeraj sem te imel za pametnega fanta, ampak mislim, da sem se ušel. Same neumnosti govoriš. Ne vidiš, da je vse to nesmiselno?

- Edina razumna razlaga, ki mi pride na misel, je, da se hoče ta tip, ali pa kar oba, iz tebe ponorčevati.

- Zakaj pa naj-bi to hotela? Ne vem. Ampak kdorkoli, razen tebe, bi na to pomislil takoj in bi Italijanu razbil gofjlo.

Za trenutek je premolknil. Ampak enkrat ga kljub temu lahko močno mahneš z dežnikom ali udariš s pestjo, ne da bi si snel rokavico, ali pa s stolom. Za izobčenje iz cerkve bi moralo priti do spleta okoliščin: *manu violenta, suadente diabolo*.

Krepelce; orokavičena roka, predvsem pa prepričanje, da je hudič daleč Narédil je še en premor in dodal: Zdaj, ko že vse veš, pa me pusti pri miru.

V neizmernem somraku Raja je tistega jesenskega popoldneva prenehalo deževati. Palme so pretegovale svoje pahljače in narde so otrsale dežne kaplje na bleščečo trato.

Adam je spal v svoji votlini iz kristaliziranega kremenca, in Gospod ga je moral nekajkrat poklicati, da se je prebudil.

- Že grem, Gospod, mu je odgovoril in si pomel oči; potem je stopil k vratom votline.

Tistega popoldneva si je bil Gospod nadel mavrično oblačilo in z njo je ponovno zaslepil Adama.

- Dober dan, Gospod! je rekel s sklonjeno glavo; in Gospod se mu je nasmehnil.

- Spanec pa tak, kajne?!
- Da. To popoldne sem dolgo počival. Če pa nimam kaj početi!

Gospod se je približal in mu na ramo položil svojo prošojno roko.
- Ti je dolgčas?

- Ni to, je odgovoril Adam. Dolgočasim se ravno ne. A rad bi kaj počel. Vesel sem samo, kadar sva skupaj; vendar pa razumem, da se moraš ukvarjati s pomembnejšimi stvarmi.

- Zdaj nič več. Opravi sem že vse, kar je bilo treba opraviti.
- Si tudi nebesa že dokončal?
- Poglej jih! je rekel Gospod; in Adamov pogled je prodril skozi popoldanske oblake in se pogreznil v neskončnost, kamor so segale najbolj oddaljene galaksije.
- Lepo je. Ampak imel boš veliko dela, da boš to vsak dan znova pognal v tek.

- Za zmeraj bo ostalo v teku. Do konca vseh časov. - Ah!

Adamov pogled se je zapletal v ozvezdja, zasledoval zvezdne utrinke, brskal po razpršenem naročju Rimske ceste.

- Lepo je, je ponovil. Ne vem, kako ti je prišlo na misel, da si to ustvaril. Če bi to naredil jaz, bi bilo preprostejše in manjše, ampak brez veličastnosti in verjetno brez elegancije in ne tako bleščeče. Vsekakor, večjo domišljijo imaš kot jaz.

- Kot vidiš ...

- In vse to, ali nam za kaj rabi? Hočem reči, ali je kot drevesni sadeži ali rečne vode, da bi se z njimi hranili; ali kot rože in žuželke.

Gospod je skrivaj preiskal Adamov pogled in izraz njegovih ustnic.

- Uporabno, čemur pravimo uporabno, ni; ampak zdi pa se mi zabavno in ljubko. Poleg tega ...

Adam je proti Njemu nekoliko dvignil glavo in ga vprašujoče pogledal.

- Vse stvari, kar jih je v Vesolju, je nadaljeval Gospod, me ljubijo, vsaka na svoj način. Tako gosenice kot sonca, tako rastline kakor ptice. Vsa ta neizmerna združba se premika iz ljubezni do Mene; zaradi ljubezni živijo živali in rastejo rastline na polju, in celo tisti kristali v tvoji jami me ljubijo na svoj način. Razumeš?

Adam je priznal, da ne najbolje.

- Ravno tako me ljubijo kot ti, je pojasnil Gospod. Ampak svoje ljubezni ne izkazujejo z besedami, in če že hočeš vedeti, niso mi je še izkazali. Ravno zato si na svetu ti. Doslej si se dolgočasil in nisi nič počel, zdaj pa, ko je Kozmos dovršen, ga moraš prepotovati in mi od vsake stvari prinesiti sporočilo o ljubezni.

Adam je sklonil glavo.

- Ne razumem te, Gospod.

- Odpravil se boš na pot, prepotoval boš nebo do zadnjih zvezd; brskal boš po poljih, dokler ne najdeš skritih rastlin; govoril boš z vsemi živalmi zraka, morja in zemlje; izprašal boš zlato in diamant in vse podzemne kamne. Vprašal boš, ali ljubijo svojega Gospoda, in ko ti bodo dali odgovor, mi ga boš prinesel.

- S tem bom imel pa veliko dela!

- Ni nujno ... Če se stvari pravilno lotiš.

- Pa te medtem ne bom nič videl?

- Verjetno ne, ampak tega ne boš opazil.

Adam je rekel, da velja, in se naslednjega jutra odpravil na pot. Po uri svojega utripa se je zamudil cela stoletja; po Gospodovi uri je trenutek.

Ravno tako je bilo popoldne v Raju, ampak prej ni deževalo. Adam se je vračal utrujen in nekoliko otožen. Padel je na rečni breg in dolgo časa pil. Potem je obležal, s pogledom, uprtim v oblake, in zbeganim sreem. In tako je miroval, dokler ni zaslišal glas Gospoda, ki ga je klical.

- Kam si se pa spravljal, Adam?

- Tukaj sem, Gospod! je odgovoril človek; in hitro je skočil pokonci. Gospod se je bližal brez naglice in dal Adamu čas, da je s sebe stepel prah in si malo poravnal

lase. Ko je bil spodobno urejen, je stopil Bogu naproti.

Gospod je proti njemu iztegnil roko in ob stisku je Adam začutil, kako se razblinjata utrujenost njegovega telesa in žalost njegovega srca.

- Kako vesel sem, da te vidim, Gospod! Kako dobro mi je ob tebi!

Neka sila ga je vodila v Gospodov objem, glavo je naslonil na njegove prsi.

- Kar precej me je sram, in najbolje bo, da ti vse povem.

Gospod ga je pobožal po čelu.

- Ti je šlo slabo po tistih svetovih?

- Zelo so lepi in potovanje je bilo kratkočasno. Res je, od tod si ni mogoče zamišljati, kako veliko si ustvaril in kako dobro je. Ampak ...

Zaustavil se je, iščoč spodbudo v Gospodovem pogledu. Bog se mu je znova nasmehnil.

- Pripoveduj.

- Kako naj ti to povem? je drhtel Adamov glas. Kadar sem s Teboj, se zdi, kot da med nama ni razdalj. Pokličem te in odgovoriš mi; pogledam te in nasmehneš se mi; ljubim te in ljubezen mi vračaš. Ne upam si reči, da sva eno, toda tako je, kot da bi bila. Po drugi strani pa ...

Njegov glas je postal grenak in na njegovem čelu se je pojavila globoka guba. Gospod se je oziral stran, da bi skrtil svojo radost.

- Tako kot stvari ne razumejo mene, tudi jaz njih ne razumem. Naj so to zvezde, žabe, vodni slapovi, levi ali nageljni, ko jih sprašujem, onemijo; ko jim govorim o ljubezni, me nerazumevajoče gledajo. Različni smo si, ne govorimo istega jezika. Zdi se mi, kot da bi nas ločeval prepad.

- In to te je razžalostilo?

- Najbolj zato, Gospod, ker nisem mogel izpolniti tvojega naročila, pa tudi, ker bi rad razumel stvari, ki me obkrožajo, tako bližnje kot daljne. Doslej sem živel med njimi, ne da bi se zavedal, da jih ne ljubim in da so do mene ravnodušne. Zadostovalo mi je, Gospod, najino vzajemno prijateljstvo. Toda one te ljubijo in Ti jih ljubiš, in boli me, da sem ostal zunaj te ubranosti in da ti ne morem prinesiti ...

Premagalo ga je hlipanje. Zajokal je v Gospodovem naročju in Bog se mu je še enkrat nasmehnil, čeprav Adam zaradi joka tega ni opazil. Božanski smehljaj je bil zanj kot makov sok: kar tam, v njegovem naročju, je zaspal. Gospod ga je dvignil in odnesel h kremenasti jami, ki se ob tisti uri ni lesketala: in se je zazrl vanj. Od časa do časa se je nasmehnil. Potem je prinesel noč nad speče telo in ukazal celemu Vesolju, naj umolkne. Ko ga je Vesolje zasišalo, je plaho onemelo, kajti Gospod se še nikoli ni vmešal v urnik svetlobe in senc; in vse je utihnilo, celo glasba nebesnih teles.

Tiste noči je imel Gospod polne roke dela. Po rajskem vrtu je prihajal in odhajal. Njegove roke so brskale po pesku, prsti otipavali njegovo rahlost; ali pa jih je polagal v vodo in preskušal njeno mehko. Prepotoval je tudi nebo in morska dna ter preučeval barvo nebesnega oboka in koral, sij sonc in prosojnost morskih voda. Najmehkejši kožuh zveri v gozdovih in utripanje plimovanja na obalah. Prisluhnil je

glasu velikih školjk, šepetu nočnega vetra in vsemu, kar je bilo v naravi ljubkega, nežnega in lepega; ko je vse dodobra preučil, je sedel v neki kotichek Raja in z roko na licu nekaj časa premišljeval. Stvari tega sveta, ki so ga gledale, si niso upale dihati: napeto so čakale, da se bo Gospod premaknil. In ko so naposled zaslišale njegov zmagoslavni vzklik, je vesel vrvež prevel Vesolje, kot kipenje valov, vse do zadnjih meja.

Gospod je ostal zaprt v Adamovi votlini do zore. Stopil je ven in se šel umiti v reko, zakaj njegove roke so bile blatne. Nato je poklical angele in jim ukazal, naj na ves glas zapojejo Himno veseljne ljubezni. Angeli so ga ubogali. Peli so na višavah, vse ustvarjene stvari pa so v zboru pele drugi in tretji glas, razen vetra, ki je vedno skrbel za arije. Gospod je sedel pred Adamovo votlino in s svojim hrbtom zakrival vhod. Vsi, od angelov do mravelj, so hoteli izvedeti, kaj se dogaja. Vendar jih je Gospod s svojim pogledom vztrajno brzdal. Želvo, ki se je hotela potuhnjeno zriniti mimo, je krenil po nosu in jo odgnal stran. "Ampak, Gospod, jaz živim tukaj!" je ugovarjala želva; Gospod ji je povedal, da je opravljivka, in ji rekel, naj utihne, in da bo v prihodnje, zaradi svoje radovednosti, za kazen pozimi spala. Od takrat naprej je želva ostala tudi brez glasu.

Ob sončnem vzhodu se je Adam prebudil, in ko je zaslišal pesem, se je vprašal, ali ni morda praznik in ali ne manjka morda pri čaščenju Gospoda. Skočil je pokonci in med pretegovanjem je na tleh zagledal Evo, kako je spala na levi strani. Osupnil je, odprl usta in v strahu najprej zbežal v ozadje votline; ko pa je videl, da se Eva ne premika, ko je njegov pogled zdrsnil po oblinah njenih porjavelih beder, po površini stegen, se mu je zazdelo, da nekaj tako lepega ne more biti nevarno. Kljub temu se ji je le počasi približal; opogumljen se je je dotaknil: pobožal jo je po peti, ki je bila bliže kot vse drugo, in Eva se je premaknila. Adam je zadržal radosti vzklik: ko se je Eva premaknila, se ji je razkril obraz in Adam si je priznal, da še nikoli ni videl česa tako zapeljivega.

- To moram povedati Bogu, je pomislil, naj pride tudi on in vidi ...

Stekel je ven in se zaletel v Gospodov neizmerni hrbet. Božja roka ga je prestregla, da ni padel.

- Kam pa greš, Adam?

- Pote sem hotel, Gospod! Pridi v mojo votlino in videl boš ...!

- V tvojo votlino? Kaj pa je v tvoji votlini?

- Tam je ... neka nova stvar. Podobna je meni, a ni povsem enaka. Moraš jo videti. Tako lepa je! Pokazal je na modri prostor. Poglej, nekaj takega kot te zvezde, ki si jih postavil tako daleč, da je treba prepotovati nebo, če si jih hočeš ogledati.

- Ah, že vem! je rekel Gospod, ne da bi temu namenil kakšno posebno pozornost. O Evi govoriš. Samo ona je še manjkala, zato sem jo ponoči ustvaril. Zate je.

- Zame?

- Da, da se ne boš dolgočasil, kadar boš sam.

Torej se je lahko dotaknem? Seveda. To moraš storiti čimprej, in ko se bo prebudila ...

Adam se je že odpravil nazaj v votlino, na da bi počakal na Gospodova navodila, in že je bil na kolenih zraven Eve. Njegove roke so sramežljivo pogladile dolge temne lase, potem pa jih je odmaknil in razkril telo. Prikazale so se Evine prsi in Adam je osuplo zastal in bedasto pogledal. Eva je pretegnila roke, skrila obraz med razmršene lase in nekaj rekla. Potem je odprla oči, odkrila Adama, se mu nasmehnila in mu rekla: "Pridi!" Adam se je trepetaje nekoliko bolj približal in prijel roko, ki jo je Eva stegovala proti njemu. "Daj, pridi!" je govorila; in mu stiskala roko in ga vlekla k sebi. Adama je znova postalo strah. Spustil jo je, se dvignil, se spet odmaknil od nje in odšel iz votline.

Gospod, zbudila se je!

In kaj potem?

Pravi, naj pridem.

In ti?

Jaz, Gospod ... Malo se bojim. Ni niti taka kot Ti, niti taka kot jaz, je ...

Gospod ga je prijel za uho.

Pridi sem, tepček.

Nekaj časa mu je govoril na uho. Adam se je kremžil, se čudil, veselil ali delal prestrašen obraz.

Dobro, Gospod. Naredil bom, kar mi praviš.

Potem je Gospod nekoliko odmaknil ramena in dovolil sončnim žarkom, da so posijali v votlino. Adama je odela svetloba, ki se je odbijala od kremenastih sten; lesket sljude, zeleni lesket smaragdov, rdeči rubinov, modri safirjev, saj je bilo vsega tega po stenah votline, pomešano s kremenom. Evine razprte ustnice so ga čakale in Adam se je ravnal po Gospodovih nasvetih.

Zunaj, po vsem Vesoljnem prostranstvu, je glasba zvenela naprej in Gospod, ki je bil zložil skladbo in jo vadil za to priložnost, je dvignil desno roko in dal takt za čakanje. Dokler niso nenadoma vsa bitja vseh svetov, brez Božjega ukaza, enoglasno zagnala radostni vrisk, vrisk, ki je zadonel bolj kot grom, ki je zatresel osi nebesnih teles in z glasbo napolnil daljne meje niča. Gospod je prekrizal roke in sklonil glavo.

- Tako ...!

Počakal je. Tudi živalski pari so se skrivali. Glasba je ugašala. Mir se je vračal v Vesolje, a bil je drugačen, sijajnejši, trdnjši, kot da bi bile doslej vse stvari, ki jih je bil ustvaril Gospod, in bilo jih je zelo veliko, le začasne in bi v tistem trenutku prejele od Boga dovoljenje za večnost.

Gospod jih je nagovoril.

Ko se bo Adam znova prikazal, bodite vsi tiho. Mora govoriti in upam, da mi bo povedal pomembne besede. Ko konča, pa lahko razgrajate, kolikor se vam zljubi.

Adam se je prikazal. Najprej sam; potem je privedel za roko Evo. Stopal je nekoliko pred njo, kot da mu ona ne bi hotela slediti. Glavo je nosil pokonci in imel

zadovoljen pogled. Eva se je obotavljala in se skušala zakriti z lasmi.
 - Daj, no, ne boj se. Gospod je zelo dober.

Gospod ju je stoje pričakoval. Bil je vitek in velikanski kot cedra.
 - Gospod ...

Prijel je Evo čez ramena in jo močno objel.
 Gospod, zdaj ti pa že lahko ...

Eva je bila nemirna. Vztrajno se je poskušala skriti. Adam se je zresnil.
 - Daj no, žena, saj bom pozabil govor!

Umiri se, Eva. Adam ima prav. Bila sta lep par in poleg tega je bilo takoj videti,
 da je Adam dober človek in da Evo ljubi. Kajti Gospodu je rekel:

- Lepa je, kajne?
 Gospod je prikimal.

- Kaj si mi hotel povedati?
 Da. Hotel sem ti povedati, da ti zdaj lahko izročim sporočilo drugih bitij, kajti

v svojem srcu sem začutil tok ljubezni, ki iz njih prihaja k Tebi, obenem pa tudi Tvojo
 ljubezen, ki se razliva po vsem Vesolju. V moji notranjosti odzvanja življenje in
 ponujam ti ga kot molitev vseh tvojih bitij. Hvaležen sem ti, Gospod, ker si čez prepad
 zgradil ta most ... - pokazal je na Evo - in ker si naju ustvaril tako, da čutim v prsih
 tok njene krvi in ona v svojih moje in da oba čutiva celotno Stvarstvo. Kot da sva eno
 ... Še bolj jo je stisnil, kot da bi jo hotel spraviti vase.

Gospod je razširil roke.
 - Zadovoljen sem.

Morda je nameraval še kaj povedati, toda Adam se je že obrnil k Evi in ji tiho
 rekel:

- Daj. Reci mu kaj. Da te bo slišal.

- Ne upam si.

- Vsaj hvala mu reci.

Takrat se je Eva odmaknila od Adama, stopila h Gospodu, pokleknila in rekla:

Hvala.

In Gospod jo je pobožal po glavi. Ker pa se je zdelo, da se Adamu mudi k
 ponovni združitvi z Evo, je Bog rekel, da se gre malo sprehajat, in je odšel.

Stvari bi se bile dobro razvijale, saj je bilo vse dobro narejeno. In dobro se se
 razvijale nekaj časa, ki pa ga ni mogoče prešteti z dnevi. Vesolje je teklo in ničesar ni
 bilo treba ne preurediti ne spremeniti. Živelo je v valovanih urejenega ritma. Eva jih
 je zbirala v svoji notranjosti in jih darovala Bogu skoz Adamovo srce. Zaradi tega
 ljubezenskega plimovanja sta bila oba vsa blažena. Njuna vez je bila popolna. Če je
 osa počila na Evinih rami, je speči Adam na svoji koži začutil ščegetanje.

Toda Satan je ostal zunaj. S svojimi privrženci se je bil zatekel onkraj niča in z
 meja je opazoval v ljubezni utripajoče Vesolje, tako kot se stepska plemena ozirajo z
 visokih gora na plodne dežele; le da so Satanova rdeča krila obkrožala Kozmos in ga
 oklepala, kot da bi ga hotela stisniti in si ga prisvojiti.

Satan je vedno jemal vse kot osebno žalitev. In ker se Bog ni zmenil zanj, si je dal duška med svojimi. Ravno v tistem trenutku, ko sta se Adam in Eva združila, ko je srž življenja, spremenjena v ljubezen, burno preplala njuni srci, se je Satan obrnil in nagovoril svoje zaupnike.

- Oni si je res izmislil nekaj lepega.

Smejali so se Mu. V Satanovih temnih očeh pa je bil že prižgan plamenček. Nekaj dni ali stoletij – le kdo bi vedel! – je krožil naokrog sam in zaskrbljen in ponoči je hodil ven. Mejni pazniki so ga videvali, kako predrzno je stopal po niču in se, tam daleč stran, pogrezal v luč Vesolja. Satan je hodil naravnost v Raj, vstopal v Adamovo votlino in z znanstveno objektivnostjo preučeval dogajanje. Noč za nočjo, ne da bi ga kdo opazil, kajti zaradi ljubezni je Vesolje postalo zaupljivo. Satan je hodil noter in ven, bil je priča življenju in njegovemu gibanju in preučeval je njegovo naravo; poslušal je Adama in Evo in prihajal do sklepov. Naposled se je umaknil v svojo utrdbo in se za nekaj časa posvetil globokemu razmišljanju. Nekega dne je zbral svoje ljudi.

- Mislim, da je Oni zagrešil napako. Adamu in Evi je dal svobodo, tako kot nam.

Vsi Satanovi privrženci so se zakrohotali.

- Ali je mogoče? Kaj se ni spametoval?

- Kolikor razumem, hoče še enkrat tvegati, kot takrat ...

- Pa bo tvegati?

- Če imam kaj moči, bosta morala Adam in Eva tudi izbirati. In moja moč ju bo prepričala, da bosta izbrala nas.

- Ampak tako bo Oni propadel! Kajti človeka je ustvaril zato, da bi se potolažil, ker je nas izgubil.

- Oni ne bi priznal poraza in bil bi celo zmožen narediti kaj posebnega, da bi ga prikri. Ampak če se bo poskušal rešiti tako, kot domnevam jaz, ga bo to verjetno stalo krvi.

- Krvi? Ali ima Bog kri?

Satanu je bilo, kljub njegovemu uporništvu, prepovedano izdati nekatere skrivnosti. Bal se je, da bi bil uničen, če bi razkril zaupljivosti, ki mu jih je Bog povedal v njunih intimnih časih. Ker na vprašanje svojih privržencev ni mogel odgovoriti, je pustil, da je obviselo v zraku.

- Tako se reče, to je metafora ...

Znova se je spustil v Vesolje in se skril v kožo, ki jo je zapustila kača na obronku gozda. Naredil se je, kot da je Evo srečal po naključju, in ji je polaskal. Eva se je zdrznila in obstala.

- Sem res tako lepa?

- Seveda. In v očeh nosiš srečo.

- Res je. Srečna sem. Adam je zelo dober in Gospod ...

Kača se je ovila okrog srebrnkastega jelšinega debla.

- Tudi Gospod je dober, saj vem; ampak do vaju ni iskren.

- Kako moreš reči kaj takega? Eva je bila videti nejevoljna, nekoliko jezno je pogledala kačo in začela mrščiti čelo. Nihče ni boljši od Boga: Adam mi to zatrjuje vsak dan. Kar pa se njegove iskrenosti tiče, mar nama ni zaupal skrivnosti Vesolja? Mar naju ni ustvaril zato, da skrbiva za red ljubezni in gibanja? Ne vem, kaj je to, priznam, ampak tako pravi Adam in pika. Adam ve veliko več kot jaz. Sama modrost ga je.

- Adam je precej bedast. Ve, kar mu Bog dovoli vedeti, pred tem, kar Bog skriva, pa si zatiska oči.

Kača se je stegnila tako daleč, da je njen jezik pobožal Evino lice.

- Gospod ima skrivnost, je zašepetala. Svetla bitja kot vidva ne vedo zanjo; ampak mi, podzemci, vemo to že dolgo časa. Nam se Gospod predstavlja popolnoma drugače. Opazujemo ga, kadar se spusti v podzemlje varovat svoje zakopane zaklade, srebrne in zlate žile, ki tečejo po notranjosti zemlje. V tistih krajih se Gospod ne smehlja. Tam spusti z vajeti svoje bojazni in govori na glas, kot da ga nihče ne more slišati. Toda mi, podzemci, ga slišimo, kajti Božje besede odmevajo od rud in prihajajo do naših rovov. Tako smo izvedeli za božjo skrivnost.

- Mi jo poveš? jo je prosila Eva, ne da bi pomislila, kaj govori. - Ne, ker jo boš razkrila svojemu možu.

- Če sem iskrena, si prav želim, da bi mu lahko kaj prikrla! Tako bi z njim lahko ravnala bolj po svoje in ne bi bil več tako ponosen in tako resen. Slutim, da bi mi skrivnost v mojih rokah pomagala narediti iz njega, kar v resnici hočem.

- Ampak mogoče pa to ne bi bilo prav. On je Adam.

Kačji glas je, po zvenu sodeč, razodeval občudovanje.

- Jaz pa Eva, kajne? Čeprav sem prišla na svet nekoliko kasneje, nisem vredna nič manj kot on.

- Že.

- Ampak on o tem dvomi. Če bi imela kako skrivnost, o tem ne bi več dvomil. Še manj pa, če bi šlo za Božjo skrivnost ...! Če poznaš Božjo skrivnost, gotovo postaneš dosti pomembnejši.

Kača se je delala, kot da razmišlja.

- Bom še videla ...

In jo je ucvrla po gozdni goščavi. Eva je stekla za njo. Vpila je kačino ime in motila popoldanski počitek čričkov in škorpjončkov, tako da so začeli neubrano prepevati.

Naslednjega dne ob isti uri je Eva čakala na mestu srečanja. Okrog vratu si je obesila nekaj koralnih vejic in na ušesa nekaj smaragdnh kamenčkov. Bila je nekoliko jezna na Adama, ker je imel za okras raje rože. "V resnici te moti, da mi moraš nositi korale in smaragde, in rože so ti všeč, ker so bolj pri roki. Jaz pa si pravim: ali nisem toliko vredna, da bi se moj mož vsaj malo potrudil?"

Kača je prišla takoj, kot mimogrede. Rekla je: "Zelo si lepa, Eva," in je vijugala naprej po stezi. Eva pa jo je zaustavila. S seboj je prinesla rog bučke z rastlinskim

mlekom in povabila kačo, naj malica z njo. Najprej sta se pogovarjali o svojih zadevah. Kača jo je vprašala, kako ji kaj gre z Adamom, in Eva ji je pripovedovala in pripovedovala, dokler nista prišli do zaupnosti. Ker je Eva hotela izvleči iz kače Božjo skrivnost, je nalašč preveč govorila. Najbolj lepo od vsega, je rekla, je, da čutim svoj, pa tudi Adamov užitek. In on pravi, da se z njim dogaja enako. Kot da bi namesto dveh teles bilo eno samo. Tudi meni se enako dogaja z mojim kačakom.

- Oh! Ali res?

- Da. In vse, ki sem jih vprašala, so mi povedale enako. Tako pač mora biti.

Takrat je kača ponovno približala jezik Evinemu licu in ji zašepetala na uho: Ampak lahko bi bilo bolje.

- Res?

- Neskončno bolje, če nam Gospod ne bi kradel dela užitka.

- Kako praviš?

- Kača se je delala, kot da se izmika.

- Oprosti. Nič nisem hotela reči. Nenamerno sem se dotaknila Božje skrivnosti.

Eva je stegnila roko z bučko in ji dala piti. Potem jo je vprašala, ali šo ji vseh njene korale in smaragdi, in da jih ji lahko podari, če jih hoče.

- Adamu ne bi nič povedala, je rekla kot mimogrede, medtem ko se je gladila po laseh. Skrivnost bi ostala med nama.

- Poznajo jo že mnogi.

- Mislila sem, da samo ti.

- Vse podzemskie živali vedo zanjo.

- Uj! Potem mi jo bo povedal gad. Že dneve kroži okrog mene in si želi z mano navezati pogovor. Mogoče pa zato.

- Gad ve zanjo samo napol. Najbolj poučena sem jaz. V resnici samo jaz do podrobnosti poznam Gospodovo skrivnost. Zelo preprosto je. Povedala sem ti že, da nam krade del užitka. To počne, ker to potrebuje. Hrani se z našo ljubeznijo, kot ti s krompirjem in jaz z orehi. Če tega ne bi imel ...

- Če tega ne bi imel, kaj ...?

- Ne vem. Verjetno naju bi na koncu ponižno prosil ...

- Gospod? Da bi ponižno prosil naju?
Kača je živahno spregovorila: Da, prosil. Potem bi pa že videli, ali bi mu kaj dali ali ne ...

- Ampak kaj bi s tem dosegli?
Satan bi se bil kmalu zmotil. Rekel je "Moč", a se je ugriznil v jezik in glasno popravil: Več užitka. Neizmernega užitka, takega, kot ga prejema Bog. Dovolj bi bilo, da bi ti in Adam zavrnila ljubezen, ki prihaja iz nas; dovolj bi bilo, da bi se vidva zaprla sama vase in se zadovoljila s svojim lastnim užitkom, ne da bi mislila na druge. Če bi bil tok prekinjen, bi vsak par dobil, kar je njegovo, in me, samice, bi bile lepše. Kajti polepša nas ravno užitek. Ali nisi opazila, da zjutraj nisi tako lepa, kadar je ponoči tvoj

samec utrujen in zaspil?

- Adam doslej še nikoli ni pozabil.

- Pozabil bo. Kadar so samci utrujeni, raje zaspijo. Če pa bi bil užitek samo naš, se samci ne bi utrudili, kajti užitek jim daje moč, tako kot nam lepoto.

- Zanimivo ...

Evi se je nenadoma začelo muditi. Spomnila se je, da jo čaka Adam, in podarila je kači bučko z ostankom mleka. Kača se ji je zahvalila in vsaka je šla svojo pot.

Tiste noči je Eva zaprla vhod v votlino s kupom suhih vej.

- Zakaj to počneš?

- Prišlo mi je na misel. Tako bova bolj sama.

- Sama? Kaj hočeš reči?

- Sama, ti in jaz. Ne da bi na naju sijala luna, ne da bi ...

Adam je sedel na tla.

- Prav dobro veš, da se ob tej uri celo Vesolje začne ljubiti in da midva tukaj ta čudoviti zaklad sprejemava in ga darujeva Bogu ... Prej sem vedel, kaj pomeni biti sam. Zdaj, odkar si prišla ti, pa skoz tvoje telo čutim, da sem brat Stvarstva. Samota je nemogoča in poleg tega nemoralna.

Eva je nejevoljno zamahnila z roko.

- Nimaš me rad zaradi mene same. Zate je daljno utripanje zvezde pomembnejše kot bitje mojega srca. Z mano se združiš iz ubogljivosti, ne pa zato, ker sem ti všeč. To počneš, kakor da bi šlo za dolžnost.

- To počnem, ker me je Gospod naučil, da te moram tako ljubiti, in ker je v ljubezni, ki jo čutim do tebe, zajeta vsa ljubezen zemlje in neba.

- Zame nista pomembna niti nebo niti zemlja. Samo ti si zame pomemben.

Adam se je zresnil.

- Kaj pa govoriš? Da tega nikdar več ne slišim od tebe!

V polmraku votline je Eva začela hlipati. Pobegnila je v kot, se ulegla, in ko se je Adam približal, da bi jo pobožal, je njegova ljubkovanja zavrnila.

- Ne. Nocoj ne.

- Ampak, žena!

- Ne morem, Adam. Glava me boli.

- Ampak kaj bodo rekli jutri ...?

- To je zate pomembno? Kaj bo jutri rekel tvoj Gospod? Kaj bodo rekli kobilarji nasproti, verice tukaj zraven in postrvi v ribniku? In jaz, ali zate nisem več pomembna?

Eva je bila nemogoča. Adam je obupan odšel v drug kot in od tam poslušal Evin jok in srce se mu je trgalo. Stopil je k vhodu votline, da bi zajel malo svežega zraka. Kobilarji nasproti, verice zraven in postrvi v ribniku so ga vprašali: Kaj se dogaja nocoj, Adam?

- Nič. Evo nekoliko boli glava.

Za nočno temo so mu milijoni zaljubljenih oči postavljali isto vprašanje. Adama

je postalo sram in vrnil se je k Evi. Skušal jo je prepričati; toda Eva se je delala, da spi, ali pa ga je vztrajno zavračala.

- ... razen če ...

- Kaj?

- Narediš, kakor te prosim. Da pozabiš na vse in misliš samo na naju. Da zapreš vrata najinih src ljubezni drugih, ki nama prav nič ne pomenijo.

- Ampak to je pošastno, Eva! Nemogoče!

V temni votlini je Evino razbožano telo željno trepetalo in njegov vonj je Adama dražil. Med hlipanjem, med prošnjami po ljubkovanju in zavračanji je Eva govorila: Samo enkrat samkrat, samo za trenutek! Hočem biti zate tvoj bog in tvoje veselje, kot si ti zame ...!

- Samo enkrat samkrat? Mi obljubiš?

Eva se je v polmraku nasmehnila. Razprla je ustnice, jih približala Adamovim.

- Prisežem.

Adam jo je viharno objel. In nekaj trenutkov zatem je neizmeren stok, strašen stok, privrel iz vseh ustvarjenih bitij, iz živali, rastlin in mineralov; iz zemeljskih in nebesnih teles, iz tistih v vodi in v zraku, kot da bi bile srcu Vesolja počile strune. V pragozdu je lev naenkrat skočil na miroljubno kravo in jo pogoltnil; v zraku se je kondor spustil na goloba in potemnil njegova bela krila s krvjo; v morju je velika riba prvič pojedla majhno. Najbolj oddaljene zvezde so začele ugašati in vsa živa bitja so začutila, da je življenje grenko, in se začela sovražno ozirati okrog sebe ...

Na kačjih jeziki in na želih žuželk se je pojavil strup. Strela je udarila z neba in na dva dela razklala deblo hrasta; njen ogenj je zajel gozd, rastline so se vžgale in uboge male živali so zgorele. Zunaj Raja se je zemlja stresla, v tleh so se odprle razpoke in smrdljivi plini so onesnažili zrak.

V mlakuži se je utopil pes in pravkar použiti orešček je ranil človečnjakov želodec. Žužek je zagrizel v žito in črv v jabolčno meso. Zobje kukcev so načeli les.

In tako naprej in tako naprej ...

V temni votlini se je Eva oklenila Adama.

- Adam, kaj se dogaja s tabo, da te ne čutim? Zakaj moj užitek noče iz moje ga telesa, Adam? Zakaj me tvoj ne doseže?

Adam je jokal. Obenem ga je tudi prijelo, da bi svojo ženo udaril.

- Eva, grešila sva zoper ljubezen Vesolja, ki je bila Božja ljubezen.

Zaslišal se je mogočen glas, ki je klical Adama. Adam je začutil, kako se v grozi trese njegovo telo. Pustil je Evo in pobegnil v ozadje votline. Bramor ga je ugriznil v prst na nogi.

Zunaj, v užaloščenem prostoru, je Božji glas klical še naprej.

- Adam, Adam, kam si se skrivil?

Prevedla in spremno besedo napisala Marjeta Drobnič

Gonzalo Torrente Ballester in Don Juanova večnost

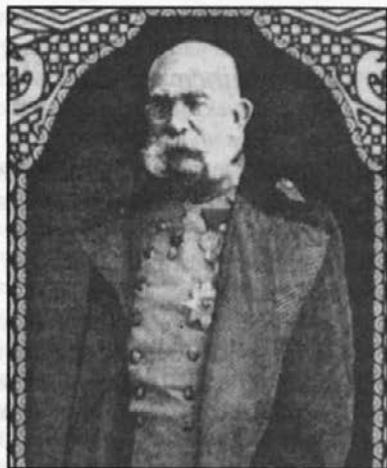
Gonzalo Torrente Ballester je eden najpomembnejših avtorjev španske književnosti druge polovice 20. stoletja. Kot glavno značilnost romanopisja tega sodobnega klasika naj navedemo sožitje dveh polov: dokumentarno-realističnega in imaginarnega; prek zgodovinskih dejstev, pomešanih s fantastičnim, nam avtor predstavlja videnje sveta, ki bi lahko bilo tudi njegovo. Raznovrstnih tem se namreč loteva z ironično distanco, s kritičnim, tudi humorno samokritičnim očesom. Literarni teoretiki in kritiki uvrščajo njegova dela med intelektualistično romanopisje: zgodovina, mitologija, religija, politika, književnost so v njegovih romanih stalnice, temelji za njegovo specifično poigravanje z domišljijo in tistim, kar nam ponujajo realnosti. Za Torrenteja izhaja realizem iz izkušnje, je iz konteksta izločena realnost, elementi zunaj običajnega konteksta pa dobijo drugačen pomen in simbolizirajo drugačno estetiko: gre za fikcijo, v kateri avtor ponovno obdeluje določene znake in jih postavlja v raznovrstne kontekste.

Gonzalo Torrente Ballester, rojen leta 1910, Galičan, ki danes živi v Salamanki, je romanopisec, kritik, esejist in publicist. Bil je predavatelj in profesor španske književnosti v Španiji in Združenih državah. Njegova dela sodijo v vrh španske sodobne književnosti in so prevedena v številne jezike. Omenimo le nekaj naslovov: *Javier Mariño* (1943), trilogija *Sonce in sence* (*Los gozos y las sombras*, 1957-62), *Saga/Fuga o J. B.-ju* (*La Saga/Fuga de J.B.*, 1972), *Fragmenti iz Apokalipse* (*Fragmentos de Apocalipsis*, 1977), *Morda naju veter odnese v neskončnost* (*Quizás nos lleve el viento al infinito*, 1984), *Filomeno, proti moji volji* (*Filomeno, a mí pesar*, 1988); med številnimi nagradami, ki jih je prejel za svoja dela, pa so državna nagrada za literaturo (1981), nagrada princa Asturije (1982), nagrada Cervantes (1985), nagrada založbe Planeta za roman (1988). Svojega *Don Juana* je napisal leta 1963.

Z mitom o Don Juanu so se ukvarjali številni umetniki, od glasbenikov in pesnikov do dramatikov in filozofov. Največ donhuanističnih elementov najdemo v srednjeveški folklori, kjer sta bila pogosta zlasti dva motiva: osvajanje ženskih src in zasmehovanje smrti. Tirso de Molina, "teolog, ki si je izmislil Don Juana," je v drami *Seviljski šaljivec in kamniti gost* (*El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, 1630) združil oba motiva, in tako je nastal literarni lik z veliko komunikativno razsežnostjo. Mit o Don Juanu nam predstavlja junaka kot simbol uporništvu proti vsemu obstoječemu in kot simbol moškega zapeljivalca, ki se mu ženske ne morejo upreti. O destruktivcu, ki nasprotuje obstoječim pravilom, negativnem junaku, ki s porogljivostjo obsoja neki družbeni sistem, o lomilcu ženskih src, so pisali denimo José Zorilla, Molière, Carlo Goldoni, lord Byron, Robert Browning, George Bernard Shaw, José Ortega y Gasset, Jean Anouilh in celo Miguel de Unamuno, ki je Don Juana, zanj nevrednega mitične večnosti, globoko preziral. Torrente s svojim romanom, polnim referenc, odgovarja mnogim donhuanistom: z ironične distance opazuje, interpretira, brani, napada in združuje raznovrstne poglede na *burladorja*. Tukaj Don Juan ni več človek individuum, ki bi v sebi nosil značilnosti mitičnega junaka, temveč čisti mit individuum, ideja. Avtor ga namenoma postavi v tragično vlogo, v utrujajočo večnost, ki mu večinoma preprečuje neposredno prisotnost v zgodbi; Torrente svojemu junaku zapre izhod iz telesa tako v nebesa kot v pekel, obsodi ga na večnost, v kateri mora Don Juan kot mit pač opravljati svoje vsakdanje dolžnosti. Tako nosilec dogajanja kot človek individuum postane vražiček Leporello, Juanov služabnik, ki prekrižja pot mlademu pripovedovalcu in ga potegne s seboj v tok nerazločljivih dogodkov: nesmrtni Don Juan, skrivnostna Sonja in vsevedni Leporello začnejo krojiti pripovedovalčevo usodo. Spozna

Leporellovo zgodbo: vražiček Črni bob vstopi v telo Juanovega služabnika, da bi gospodarjevo dušo speljal v pekel. Potem se v pripovedovalčev spomin vtihotapijo spomini nekoga drugega: znajde se v pogovoru s Charlesom Baudelairo, naslednjega dne pa zmaga v igrah na srečo in z lahkoto, popolnoma nenamerno, zapelje dve dekleti. Leporello mu razloži, da se je duša Don Juana začasno preselila vanj. Kot v transu napiše spomine: Don Juanovo življenje. V tej zgodbi najdemo Torrentejevo interpretacijo mita: Don Juan se zaradi razočaranja nad svetom odloči, da bo raje odkrito živel v grehu in za greh, kot da bi se uklanjal družinskim zahtevam in hinavskim družbenim merilom. Ne priznava nobenih pravil, ne človeških, ne božjih, ne hudičevih. Ostane sam, Otok, celovit individuum, zaprt v svojem lastnem peklu, s svojimi pravili, od katerih nikoli ne bo ne hotel ne mogel odstopiti. Ostane mit. Leporello zvesto sledi svojemu gospodarju v prostovoljno izgnanstvo. Za ta razplet izvemo bralci in pripovedovalec v gledališki predstavi na koncu romana. Torrente je v svoje delo vključil tudi mit iz Geneze, mit o izvirnem grehu, ki v Don Juanovi zgodbi odgovarja na obupani "zakaj?" velikega zapeljivca in pojasnjuje božjo ravnodušnost do Don Juana človeka ali vzroke za pretrgane strune, vez in komunikacijo med bogom in človekom.

REVIZOR



Besedila v rubriki *Revizor* analizirajo, (pre)interpretirajo in kritično obdelujejo aktualna poglavja iz starejše, polpretekle, po potrebi pa tudi najnovejše slovenske književnosti in kulture. *Revizor* se osredotoča na tista mesta znotraj slovenske literarno-nacionalne mitologije, ki spričo svoje simbolne in – potem, ko se vmeša "volja ljudstva" – aktivistično-popularne teže segajo čez strogo literarni rob, delujejo kot ideologemi in kot veliki označevalci konstituirajo običajni kulturniški žargon. Pri prepogosti uporabi/izrabi se njihov prvotni pomen izgublja, referenčni okvir pa pozablja. Delujejo vse bolj kot obča mesta, nereflektirane ideološke šifre, ki pozabljajo, da se tudi substanca, nacionalna pa še posebej, kaže na mnogotero načinov.

Namen pričujoče rubrike ni kritika vsega obstoječega, ampak ljubezniva revizija, *oddaljeni pogled* na sintagme, formulacije, konstrukte, ideje, ideologije in mišljenjske modele, katerih rojstni kraj je literatura (ta pa, kot vemo, pri Slovencih nikoli ni bila "samo literatura") in ki se spričo pogoste uporabe in cirkulacije zdijo samoumevni.

Revizor je nastal iz zaskrbljenosti nad usodo nacionalne substance, še zlasti, če se njena usoda veže na literaturo (z malo in veliko začetnico). *Revizor* je potemtakem konstruktivna civilna iniciativa, ki odločno zavrača izkoriščanje literature po človeku.

Ur.

Vid Snoj

Izobražujoče ogledalo

Leta 1858 je Fran Levstik objavil svoj literarni program. Zapisal ga je v potopisu *Popotovanje od Litije do Čateža*, ki je izšel v Slovenskem glasniku. Popotni pogovor nanese na tvornost sodobnih ljudskih pesmarjev, in potem ko avtor še sam zase pokomentira njeno priljubljenost med ljudstvom ter posebej označi njeno šaljivost, vpelje svoje zamisli o slovenski poeziji, prozi in dramatiki s temi dobro poznanimi besedami: "Kaže nam vse to, da bi jako ustregel, kdor bi znal resnico zavijati v prijetne šale. S takim pisanjem bi se ljudstvo najlaže budilo, najlaže bi se mu dajalo veselje do knjig. Seveda bi se moralo pisati v domači besedi, v domačih mislih, na podlagi domačega življenja, da bi Slovenec videl Slovenca v knjigi, kakor vidi svoj obraz v ogledalu."

Na prvi pogled se zdi, da se Levstik v teh uvodnih stavkih zavzame za literaturo, ki bi bila Slovencu v vseh pogledih domača, saj spregovori o domači besedi, mislih in življenju. Za takšno literaturo je brž pri roki prikladna označitev: domačijska literatura. Na dlani je tudi ustrezna vsebinska pojasnitev: domačijska je tista literatura, ki prikazuje domače stvari, pri tem pa domačnost povzdiguje v svojo najvišjo vrednoto. Takšna literatura izhaja iz vsega domačnega, iz tistega, kar nam je bilo izročeno od očetov in kar smo si, že brez srha tujosti, prisvojili v navadah – in še več: to domačno tudi že ustoličuje kot tisto pravo, pristno in resnično. Zanj predvsem velja, da tega, kar nam je že venomer domačno, nikdar ne postavi na preizkušnjo, kjer bi se moralo srečati z nedomačnim. S tem ko torej domačno kot nekaj privajenega in udobnega, v čemer se smemo varno naseliti, postavlja kot vrednoto, da bi ohranila naše domače življenje, prav kakršno je, pa izključuje vsakršno tujost. Ker s to izključitvijo zavaruje udobje domačnosti in ga povzdigne do samoumevnosti, je do bralca skrajno nezahtevna. Upravičeno je nimamo samo za umetniško neprepričljivo, ampak tudi za družbeno konservativno v negativnem smislu; v najslabšem primeru lahko celo služi kot logistična podpora bojevitemu nacionalizmu.

Vendar Levstik ni napisal programa domačijske literature, čeprav govori o domači besedi in življenju. Za domačijske bi nemara prej lahko označili napeve pesmarjev, do katerih je privedel popotni pogovor in od katerih nas avtorjeva beseda povede naprej:

k programu prihodnje slovenske literature. Ta program pa zasnavlja slovensko literaturo v to, kar šele mora postati. V literaturi zasnavlja tudi in predvsem slovenski narod, ki naj bi potem (tega program ne govori naglas, ampak zgovorno zamolčuje) prek literature stopil v sfero politike.

Vsekakor Levstik ne zavrne povsem popularne pesmarske zvrsti, a je po drugi strani ne naredi za prihodnost slovenske literature. Levstikov sklep, ki je obenem uvod v njegov literarni program, se glasi, da naj slovenski literaturi tudi v prihodnje ne bi bila tuja šaljivost, kakršna je, sicer še robata in jezikovno ohlapna, značilna za te napeve. Kajti prav s šaljivostjo bo slovenska literatura lahko dojemljiva ljudstvu, ki bo tako sprejelo tudi njeno sporočilo oziroma resnico; šele tedaj bo lahko zdramila ljudstvo iz njegovega doslejšnjega stanja, ga začela poučevati in vzgajati, česar pesmarji ne zmorejo.

Marsikomu seveda ne bo ušlo, da Levstik razvije sklep o poučevanju prek zabavanja iz načela *prodesse et delectare*, povzetega iz Horacovega pesništva. Vendar nam razločnejše spregovori tudi prispodoba, v kateri Levstik slovensko literaturo naredi za ogledalo: to ogledalo naj Slovincu ne bi vračalo gole zrcalne podobe, ampak mu mora njegov obraz šele pokazati. Pokazati pa mu ga mora tako, da ga pri tem tudi odločilno *izobrazi*. Tako izobražen bo Slovenec drugačen od samega sebe – tak, kakršen naj bi bil. Brez ogledala, kakršnega naj bi imel v prihodnji literaturi, bi ostal brez obraza. Brez obraza, neizobražen bi bil zgolj ob sodobnem pesmarstvu, a tudi ob nekdanji ljudski literaturi.

Iz česa potemtakem Levstik zasnavlja, tj. v čem utemeljuje slovensko literaturo kot takšno izobražujočo, Slovenčev obraz izrisujočo ogledalo? Vse od Ivana Grafenauerja pa do Borisa Paternuja, ki je v monografiji *Estetske osnove Levstikove literarne kritike* (1962) preučil vzporednice med Lessingovimi in Levstikovimi kritiškimi načeli ter še zlasti "teorijo karakterja", je slovenska literarna zgodovina v Levstikovi miselnosti prepoznavala razsvetljenske korenine. Kljub temu je njegovo delo štela kot pomembno za nastanek slovenskega realizma in ga tudi postavljala tja, na sam začetek tega realizma. Vendar: ali je podoba, ki nam jo o slovenski literaturi daje Levstikova prispodoba ogledala, sama realistična? Janko Kos v *Primerjalni zgodovini slovenske literature* (1987) prav ob formulaciji te prispodobe ugotavlja, da meri na "zrcaljenje" v literaturi kot moralno-poučno opravilo" in da "ni enaka realističnemu pomenu", kakršnega ima na primer v Stendhalovem romanu *Rdeče in črno*, kjer naj bi ponazarjala roman, ki zrcali družbo v njenem zgodovinskem tukaj in zdaj.

Če je literatura v Levstikovi prispodobi predvsem izobražujočo ogledalo, to pomeni, da Levstik zasnavlja slovensko literaturo iz razsvetljenske miselnosti in jo – v zadnji posledici – utemeljuje v umu. Levstik se kot literarni kritik giblje znotraj obzorja razsvetljenske misli tako, da sproti jemlje iz nje, kar potrebuje za svoj stalni praktični namen, ne da bi kdaj poskušal "teoretsko" zajeti v pogled druga področja, na katera je prodrlo razsvetljenje. Z umom sicer poveže značaj, ki mu pripiše osrednjo vlogo v literarnem delu, a o umu zunaj literature ne pove nič posebej premišljenega.

Da pa bi, sledeč Levstikovi utemeljitvi slovenske literature, segli čim dlje k vzroku ali temelju te utemeljitve, moramo stopiti v obzorje razsvetljenske misli in vsaj z nekaj namigi nakazati, kakšno mesto v razsvetljenstvu pripada umu.

Ob tem, da si Levstik v svojih literarnokritičkih premislekih največkrat pomaga z Lessingovo obravnavo literarnih problemov, Lessinga samega imenuje za največjega nemškega literarnega kritika, ki naj bi s svojo odvrnitvijo od francoskega klasicizma prispeval k vzpostavitvi samostojnosti nemške literature. Vendar se je Lessing proti koncu svojega življenja lotil tudi religij razodetja, in sicer prav iz zornega kota uma, kolikor je ta zavezujoči temelj, na katerega se razsvetljensko postavlja sodobni človek, da bi svet in stvari sveta od tod vzdignil v razvidnost. Njegovi literarnokritički spisi se po branju poznejših teoloških berejo drugače, saj jih ti spisi postavljajo v še ostrejšo luč, luč uma.

V svoji filozofsko-teološki oporoki *Vzgoja človeškega rodu*, objavljeni leta 1780, Lessing prikaže religiozno zgodovino, ki mu hkrati velja tudi za svetovno zgodovino, kot rezultat božjega vzgojnega načrta. Ta vzgojni načrt zadeva človeštvo, ki napreduje iz otroškega obdobja ob razodetju judovske stare zaveze, ko je še potrebovalo avtoriteto zunanjih zapovedi, v mladeniško ob razodetju krščanske nove zaveze in še naprej k svoji zrelosti, ko bo delalo dobro zaradi dobrega samega, s spoznanjem umnosti moralnega ravnanja. To, kar mora biti deležno vzgoje, je torej um, zmožnost, ki je vzgoja človeku ne more pridati, ker je bila že od vsega začetka v njem samem, ampak jo lahko le razvije. Um se je v nedrjih razodetij vzgajal vse do zdaj, ko prihaja obdobje njegove zrelosti in s tem zadnje obdobje svetovne zgodovine. Razlagajoč prerokbo Janezovega *Razodetja*, zadnje knjige krščanske nove zaveze, Lessing to obdobje poveže z nastopom "večnega evangelija", ki se mu razkrije kot evangelij uma.

Ta evangelij ne pristaja več na stare dogme, ampak izhaja iz nove, zrele umske prisvojitve tistega, kar je bilo sprva, terjajoč vero, zajeto v razodetju. Tako na primer spodbija veljavnost krščanske dogme o izvirnem grehu: kako naj bi se bil človek "na prvi in najnižji stopnji svoje človečnosti", kot Lessing označi človekovo rajsko stanje, ravnal po moralnih zakonih, ko pa je bil njegov um še nevzgojen in otroški ter še ni spoznal umnosti moralnega ravnanja samega na sebi?

Nekaj let prej, leta 1777, je Lessing izdal tudi kontroverzne fragmente svojega tedaj že pokojnega prijatelja H. S. Reimarusa. Teh pet fragmentov, ki jih je Lessing previdno označil za delo neznanca, vsebuje ostro razsvetljensko kritiko religije in poskus umske prisvojitve njene razodetne vsebine.

V prvem fragmentu se Reimarus spusti v polemiko s teologi, ki umu očitajo slepoto v duhovnih stvareh, in trdi ravno nasprotno. Teologi zavajajoče dokazujejo, da je *ánthropos psychikós* ta, čigar um se ne pokorava veri, a v resnici je pri apostolu Pavlu človek, ki ne more sprejeti delovanja duha, ker misli meseno ter je poln nagnjenj, poželenj in strasti. Ker ga torej vodi duša kot gola življenjska sila, tj. – v ožjem smislu – čutno vzburljivi del duše, je ta brezumnež "živalski človek". Takšen pa je bil po Reimarusovem sklepanju tudi človek, ki ni spoštoval božje prepovedi v

rajskem vrtu, pri čemer za to ni bil kriv njegov um, ampak njegova vzburljivost, na katero je delovala "čutna draž lepega jabolka".

V četrtem fragmentu Reimarus od tod tudi sklepa, da ima človek bogupodobnost v svojem lastnem umu kot naravnem daru. Zato se človeku v razvitju uma ne obeta le obvladanje njegove lastne živalskosti, ampak tudi v *Bibliji* obljubljeno gospostvo nad živalmi in vso zemljo. Pri tem Reimarus razume um kot praktični um, ki se, delujoč po načelu neprotislovja in drugih umskih načelih, vselej nanaša na dejanska stanja stvari. Tako so na primer judovski preroki, ko so svojemu ljudstvu prepovedovali izdelovati božje podobe, ravnali v skladu z omenjenim temeljnim načelom umnosti, da namreč neka stvar ne more biti to, kar je, in to, kar ni, hkrati: če je Bog resnični in živi Bog, ne more biti hkrati mrtev les. Um je, prav kolikor je *dejansko* um, s temeljnim (umskim) vpojmljenjem na področje prakse napoteni *razum*, s tem postavljen značilno razsvetljensko.

N. V. Gogolj v spisu o razsvetljenstvu pravi, da ima temeljna beseda za razsvetljenstvo, "razsvetljevati", pravi pomen le v ruščini, kjer ne pomeni "poučevati, vzgajati, izobraževati ali celo prosvetljevati, ampak človeka vse do najgloblje notranjosti z vsemi njegovimi silami in zmožnostmi *presvetljevati*". Razumljeno v tem izostrenem smislu, je razsvetljenstvo postavljeno kot poseben projekt, kakor ga danes razume tudi postmoderna misel, čeprav je takšno razumevanje svojčas nakazal tudi že Immanuel Kant, ko 18. stoletja ni označil za razsvetljeno stoletje, ampak za "stoletje razsvetljenstva", ki ostaja nedopolnjeno. Obenem je razsvetljenstvo v tej definiciji postavljeno iz uma; to, kar presvetljuje človeka je *lumen naturale*, kakor se um razjasnjuje vse od novega veka naprej, začeniši z Descartesovo filozofijo. Kot naravna luč um posveti v človekovo notranjost, v tisto živalsko na človeku samem, ki se v svoji čedalje globlji, zapirajoči se temini zdaj razpira in krči, ter sveti skozi tako, da pri tem odkriva ne-umni del duše in ga spravlja pod svojo oblast. To, kar ta luč osvetli, mora biti odslej vsakokrat obvladano po meri uma: posamezna nagnjenja, poželenja in strasti, volja, čutnost nasploh.

Šele in le ob lastni obvladani živalskosti, s projektom humanizacije oziroma človečenja, v katerega se mora najprej spustiti sam, bo človek lahko izkoreninjal tudi družbeno zlo, tvorbe kolektivne živalskosti. Te se na primer ne kažejo le v praznoverju kot verovanju v nečiste nadnaravne sile, ampak *kot praznoverje* v obliki vsakovrstnih predsodkov, ki so napačne sodbe, kolikor ne izhajajo prosto iz uma, ampak suženjsko izražajo navale z umom neobvladane, vznemirjene in razburkane čutnosti. Vendar um čutnosti ne zatre; s tem ko sveti skozi, presvetljuje njeno temo tako, da jo trga iz njene divjosti, iz krčev poželjivosti in strastnosti, ter sprošča v svojo lastno, tj. umno mero.

V razsvetljenski projekt emancipacije, tj. humanizacije oziroma človečenja človeka seveda spada tudi literatura. Kraj humanizacijskega projekta v literaturi je namreč literarni lik, predvsem glavni junak kot tisti središnji lik, iz katerega se ta projekt zarisuje v nekem literarnem delu. V Aristotelovi *Poetiki*, ki jo je Lessing razlagal v

svoji *Hamburški dramaturgiji* (1767-1769) in s to razlago vplival tudi na Levstika, se literarni lik imenuje značaj (*éthos*). Lessingove značilne razsvetljenske prisvojitve tega, kar pove Aristotel o zgradbi tragedije in o medsebojnem razmerju njenih elementov, tu vsekakor ne moremo zadostno prikazati, prav tako pa tudi ne bistvenega premika, ki se zgodi z Lessingovo postavitvijo značaja na prvo mesto po pomembnosti. Kajti Aristotel v 6. poglavju pravi: "Brez dejanja ni tragedije, brez značajev pa bi bila vseeno mogoča," in dejanje (*mythos*) poimenuje za "dušo tragedije".

A nekaj vendarle lahko povemo o tem, kako je iz razsvetljensko razumljenega uma postavljen značaj, tisti element tragedije, v katerem se po Aristotelu izkazujejo lastnosti smrtnikov kot nosilcev dejanja. V starejši slovenščini je "značaj" lahko tudi eden od pomenov besede "čud". Naj nam torej čud pomeni toliko kot skupek dušnih sil in zmožnosti, ki se kažejo v ravnanju nekega človeka. Tedaj se "čud" po pomenu približno ujema z "nrvajo", vendar še nima pozitivnega prizvena, kakršnega že ima "nrv" v pridevniku "nrvstven", ki lahko prevaja grški in latinski pridevnik *ethikós* in *moralis*, izpeljana iz besed *éthos* in *mos*.

Če Aristotel pravi, da značaj ne sme biti niti povsem dober niti povsem slab, a da naj bo *raje* boljši kot slabši, to Lessing razlaga tako, da *mora* značaj v dejanju *napredovati* od slabega k dobremu ali celo od dobrega k boljšemu, na primer iz nežnosti v ponos. Tako Lessing postavi značaj v razvojno perspektivo, ki je perspektiva napredujoče nrvstvenosti, pod katero, sicer prej boljši kot slabši, a vendar dober in slab, pri Aristotelu še ni bil. S tem ponrvstvenjem se, če zgolj ugibamo naprej, nemara zastre tisto, česar Aristotelova definicija značaja še ni docela razločila: sopripadnost dobrega in slabega v značaju. Tako bi značaj, tisti element v grški tragediji, v katerem se smrtnik izkazuje kot drugačen od smrtnika v vsej spornosti te drugačnosti, lahko bil neka vsakokrat začudujoča čud.

A kar zadeva Lessingovo razlago razmerja med značajem in dejanjem, vsekakor velja: če je razvoj značaja nrvstveno napredovanje in značaj s tem v temelju zamišljen kot nrvstven, moralen, "značajen" značaj (lik), je dejanje podrejeno značaju in je v funkciji njegovega razvoja. Nrvstvenemu napredovanju junakov na drugi strani ustreza gledalčevo vživljanje in doživljanje tega dogajanja: ne vzbuja mu le sočutja in strahu ter na koncu ne prinese zgolj očiščenja teh občutij (*pathémata*), ampak se občutja v očiščenju, očiščujoč se "skrajnosti", tj. strastnosti, izčistijo v trajne kreposti. Ta Lessingova moralna razlaga aristotelske katarze, ki naj bi temeljila "na spremembi občutij v čednostne zmožnosti", je tesno povezana z njegovo razlago značaja. Ob nrvstvenem napredku, ki ga naredijo junaki, na koncu napreduje tudi gledalec, s tem pa se uresničuje razsvetljenski projekt človečenja človeka.

Vrnimo se k *Popotovanju*: tudi Levstiku je človek "prva reč". V središču literarnega dela je zanj literarni junak, zato postavi značaj pred dejanje: "Junak naj dela in misli, njegovo dejanje naj ga znači ... Prvo je značaj in znanje človeškega srca in pa, kako se zgodba zaplete in zopet razdrása."

Ob tem se eno izmed Levstikovih navodil glasi, naj bo glavni junak prihodnjega

slovenskega romana "veljaven domačin". V tej podobi trdnega slovenskega kmeta Levstik izbere in priporoči značaj, katerega umna obvladanost naj bi se izražala v moralnem ravnanju: npravstveni značaj. Vendar ta izbira izdaja Levstikovo razsvetljsko miselnost in iz nje naperjeni praktični občutek za slovensko stvarnost, ne pa morda realistične naravnosti. Zakaj bi sicer ne priporočil v romaneskno obdelavo tudi slovenskega meščana? Tega je sicer pozneje poskušal upodobiti Janko Kersnik v *Agitatorju* (1885), vendar nikakor ne kot npravstveni značaj. Nasprotno je Levstik terjal prav upodobitev npravstvenega značaja v romanu. O tem po svoje priča njegova pismenska kritika *Desetega brata* iz leta 1868, kjer Josipu Jurčiču, ki je sicer sledil njegovemu programu, očita, da bi moral svoje delo postaviti "pod višjo moralno perspektivo".

Tudi kadar Levstik govori o ljudstvu, mu ta večidel ne pomeni vsega slovenstva, ampak njegov kmečki sloj. Za ljudstvo je sicer značilen "detinski um", ki pa je vendarle zdravi um in ga je zato vredno vzgojiti, namreč prek npravstvenega značaja, izbranega izmed ljudstva, in moralne perspektive v romanu. Takšen značaj, ki naj bi se v romanu umno oziroma npravstveno upodabljal iz ljudstva samega, naj bi torej po drugi strani zasnavljal neki prihodnji značaj, v katerem bi se ljudstvo presešlo v narod. Tako se prav v npravstvenem značaju literarnega junaka naznačuje značaj naroda.

Lessing sklene *Hamburško dramaturgijo* s temi besedami: "Dobrosrčni domislek, da bi Nemcem pripravili narodno gledališče, ko Nemci še nismo narod! Ne govorim o političnem ustroju, govorim samo o npravstvenem značaju. Skoraj bi lahko rekel, da se to pravi, da nočemo imeti svojega značaja. Še vedno smo zakleti posnemovalci vsega tujega, posebno še vedno vdani občudovalci nikoli dovolj občudovanih Francozov." Lessingova misel o tem, da je pred preoblikovanjem političnega oziroma državnega ustroja treba izoblikovati npravstveni značaj naroda, nemara najbolje pojasnjuje zamolčano v Levstikovem literarnem programu, ki mu gre, še pred državotvornim vstopom Slovencev v politično sfero, za kulturno avtonomijo.

V Levstikovi prispodobi za literaturo, v kateri naj bi "Slovenec videl Slovenca ... kakor vidi svoj obraz v ogledalu", nas zdaj zbode v oči "obraz". Čigav je ta obraz? Obeh. V tem ogledalu se luč uma razliva v svetlobo, v kateri obraz sploh šele lahko vsije, se prikaže v svojih razločnih potezah in tako izobrazí v svoji umni npravstvenosti. Obraz je zato v resnici značaj. To je obraz Slovenca, ki v ogledalu gleda obraz Slovenca.

PREVOD

Vuk Čosić

Hollywoodske zgodbe

Moj prijatelj iz zavoda za slepe dela pri
fotokopirnem stroju
nikoli ni kopiral napačne strani
vsaj kolikor je meni znano
moj prijatelj sanja o barvnem stroju.



Moj prijatelj iz zavoda za slepe daje
kislo vodo v kalupe za led
pripravljene kockice prevrača po ustih in
z jezikom bere poezijo zamrznjenih
mehurčkov
za praznike zamrzuje šampanjec.

Moj prijatelj iz zavoda za slepe je dobil
pismo iz Grčije od nekega
moškega
ta mu je rekel da je po izročilu slep
zato ker mu je kiklop pomignil.

Moj prijatelj iz zavoda za slepe me je naučil
 hodeč bos po poti
 brati dolge stavke
 neravnin
 rekel mi je da se je že prej družil s
 fakirjem vendar mu koža na hrbtu
 slabo prenaša ostre metafore
 in rekel je še da zbira denar da bi šel
 v monsumski predel kjer bo
 ostrižen do golega vsak
 popoldan s temenom bral
 neprekinjeno poezijo akvarelov.

Moj prijatelj iz zavoda za slepe dela v
 kuhinji in trdi da je
 najrazburljivejše zgodbe prebral
 z nadlahtnico držeč pekač v katerem
 se praži meso
 pravi da je prebral zgodbo o koridi.

Moj prijatelj iz zavoda za slepe šiva
 gumb in vsakič ko se
 vbode reče a.

Moj prijatelj iz zavoda za slepe ljubi
 sončne dneve kot je ta
 takrat gre na balkon in si ogreva
 mrtve veke.

Moj prijatelj iz zavoda za slepe je zelo
 navdušen nad starim pohištvom
 pogosto me obiskuje in vsakič mi prebere
 kaj novega iz površine moje
 delovne mize ki jo že sto
 let vrtajo termiti
 prisilil me je da se navadim na pikado
 da bi mu vsakič ko pride
 dal kaj novega za branje
 iz včerajšnje tarče je videl da sem
 zaljubljen
 pravi da pozna moj rokopis
 kadar greva v restavracijo vedno dobro
 otipa vsak kos ementalca
 takrat moram jaz samo poslušati.

Moj prijatelj iz zavoda za slepe sanja da
 ima velike prste s katerimi bere
 razpored zvezd svojemu dekletu
 iz gornjega nadstropja
 Letos spomladi sem mu odnesel nebesno karto in
 naluknjaj zvezde toda ni je hotel
 vzeti v roke
 zanj je zelo pomembno kaj sanja.

Moj prijatelj iz zavoda za slepe se je oženil
 z dekletom iz gornjega nadstropja
 vpisala sta ljubezenska sporočila v prstana
 in kot noben par kar jih poznam
 nimata potrebe da pogosto rečeta
 ljubim te.

Moj prijatelj iz zavoda za slepe je včeraj
 prvič slišal da črke za tiste
 ki vidijo niso kot njegove in
 dolgo se je branil verjeti da
 se tiskajo knjige z drugačno podobo
 na koncu je samo rekel zelo neumno.

Moj prijatelj iz zavoda za slepe je zelo
 živčen kadar se zjutraj ne
 obrije
 razmiki med dlakami so tako majhni da
 je branje nemogoče
 prsti pa srbijo.

Moj prijatelj iz zavoda za slepe mi je povedal
 zgodbo o edinem članu
 svoje družine ki se ni
 rodil slep
 ko je prišlo do vojne so strica odpeljali v
 veliko koncentracijsko taborišče in
 ga tam prisilili gledati kako mu
 surovo ubijajo ženo
 potem mu je nad ženinim truplom
 taboriščni zobozdravnik izkopal oči
 do konca vojne je moral šteti
 očala prispelih taboriščnikov
 vržena na veliko gomilo ob
 vhodu.

Moj prijatelj iz zavoda za slepe si je danes
 namesto očal dal črno
 obvezo čez oči
 užival je v pozornosti ki jo je zbujal pri
 otrocih na ulici.

Moj prijatelj iz zavoda za slepe je zahteval
 da mu nabavim potapljaško
 masko s črnim steklom
 sedaj čaka da se stopli pa da se potopi v svet
 tišine
 zanimajo ga velike globine.

Moj prijatelj iz zavoda za slepe se je ubil
 maloprej
 s kroglo si je na čelu preluknjal en a
 inicialko dekleta iz gornjega nadstropja
 v poslednjem sporočilu piše na svidenje
 porabil sem vse načrte

Moj prijatelj iz zavoda za slepe
 je pokopan poleg mene
 kot je od nekdaj želel
 njegova žena prihaja vsak dan in spusti
 po en kamenček na najini
 nagrobni plošči.

Trst, februar 1992

davi sem imel literarni večer. prebral sem žalostno pesnitev in vsi so jokali. potem sem isto pesnitev prebral na glas in učinek je bil isti. prej ali slej bom razkril ta misterij.

davi sem imel literarni večer. v zadnji vrsti je majhna ženica jedla velik sendvič. vprašal sem jo ženica zakaj ješ. aplavz.

davi sem imel literarni večer. bral sem pesmi zgodbe ure in ure. vse sem nalagal, jaz sem davi sekal zelje.

davi sem imel literarni večer. strahovito mi je šlo na bruhanje in bral sem pesmi brez hrane. občinstvo je ostalo lačno.

davi sem imel literarni večer. ves stadion je bil poln, igrišče pa preplavljeno. v ložah so sedeli ugledni ljudje, v kraljevski loži pa predsednik. sreča, da sem zares pisatelj, kajti ko ne bi bil, se iz tega ne bi kar tako izvlekel.

davi sem imel literarni večer v mestnem akvariju. ker je mesto v hribih in dežela brez morja, je akvarij brez rib. ob mojem obisku so gostitelji uokvirili nekaj osličevih filejev in okrasili dvorano. medtem ko sem govoril in bral, sem ves čas razmišljal ali so v filejih kosti ali so v filejih kosti ali so v filejih kosti.

davi sem imel literarni večer. predstavljal sem svojo najnovejšo zbirko poezije. med nastopom sem pisal stihe in jih tako sveže izgovarjal v mikrofona. ko sem končal, sem prelomil svinčnik in ga vrgel v občinstvo, kot Jimmy Hendrix veste.

Trst, marec 1992

glej kako sije moja roka kadar vanjo uperim ta reflektor glej kako se upogne ta nož kadar pritisnem tukaj glej kako gori ogenj pod tem čajnikom glej kako se sveti zaslon mojega televizorja glej kako bel je ta list kadar na njem ni zgodbe glej kako se mi iskrijo oči medtem ko ti pišem to svetlobnotehnično

kako žuli ta fotoapararat kako težek je ta fotoapararat kako lepa je ta ulica kako dobro je da je maloprej padal dež kako težko je bilo zgodaj vstati kako kvaliteten je ta črno-beli film kako prijata ta zvok in ta vibracija kako je vse to prekrasno

kakšno lepo jutro danes kakšne barve imajo te hiše kakšen veter zelo počasen udarja v ušesa kako velik je ta šotor na plaži kako žalosten je cirkus na pusti plaži kadar je treba gaziti pesek kako majhen je ta pritlikavec kako visok je ta trapez kako mračno je tukaj kako hitro teče kamela kako visoko leti zebra

Trst, marec 1992

Prevedla Tinka Kos; opombo napisal Matevž Kos

Vuk Čosič, rojen l. 1966 v Beogradu. Iz dubrovnške judovske družine. V Beogradu končal študij arhitekture, postdiplomski študent na ljubljanski univerzi. Prozo objavljaval v različnih revijah. Pričujoči prevod je izbor iz knjige, ki bo izšla letos in ki je del projekta "Hollywood". Avtor danes živi med Trstom in Ljubljano.

ŽENSKA PISAVA

Sandra M. Gilbert in Susan Gubar

Ogledalo in vampirka: razmišljanja o feministični kritiki

Ko je pred več kot tridesetimi leti M. H. Abrams objavil vplivno študijo *Ogledalo in svetilka* o razvoju romantične ideologije in ikonografije, se je osredotočil na nasprotje med mimetičnimi in ekspresivnimi vzgibi, med klasično zasnovano umetnika, ki drži ogledalo naravi, in romantično idejo umetnika, ki ga kot svetilko od znotraj podžiga spontana poplava mogočnih plametečih čustev. Abrams pretehtava in preleva estetiko pesniških figur od Platona in Longinusa do Wordswortha, Coleridgea in Shelleyja, seveda pa ne omenja nobene predstavnice feministične misli, pa tudi razglabljanje o delih pisateljic pravzaprav ne sodi v okvir njegove razprave. In vendar bova poskusili dokazati, da kategoriji, ki ju je vpeljal, koristno osvetlujeta intelektualna izhodišča in postopke večine sodobnih feminističnih teoretičark in da lahko poleg tega feministični načini raziskovanja pripeljejo do novih pogledov na gradivo, ki ga je preučeval.

Ogledalo: za številne feministične kritičarke postane ta Abramsov simbol umetnosti kot mimetične reprezentacije prostor, kamor je treba ujeti gibljive zgodovinske podobe resničnosti spolov. Naj te znanstvenice obsojajo sovražno karakterizacijo žensk, vlečejo iz pozabe in na novo vrednotijo izgubljene avtorje ali slavijo osebe iz del pisateljev ali pisateljic kot pozitivne vzornike, s tem implicitno opredeljujejo nalogo sodobne literarne vede kot odsevanje – prepis – prepoznavne zgodovine, ki jo sestavljajo pravi avtorji, pravi bralci in objektivno preverljive kulturne razmere. Na podlagi izhodišča, da književnost zreali predmete in dogodke, s pomočjo tekstov pogosto raziskujejo družbene in psihološke okvire ter s tem opozarjajo na načine, s katerimi zapostavljena ali le delno razumljena dela beležijo zapostavljeno ali napačno interpretirano kulturno zgodovino. S tem ko na novo zastavljajo okvire preteklosti, tudi postavljajo pod vprašaj sprejete načine periodizacije in vrednotenja, vendar pa po pravilu ne oporekajo konceptom resničnosti, ki so temelj prav tej dejavnosti periodizacije in vrednotenja.

Svetilka: druge feministične kritičarke so Abramsovemu simbolu umetnikove subjektivitete in navdiha dodale spol, ohranile pa so njegovo romantično energijo. V delih teh znanstvenic rabi spontana genialnost junaškega pesnika kot paradigma

izrazne neodvisnosti kritičarke, pa tudi uporniško protiracionalnih in protihierarhičnih vzgibov, ki jih je patriarhalna kultura zatrla, ne pa tudi izbrisala. Ker pa so ti vzgibi povezani z odtujenostjo, razlaščenostjo, obrobnostjo – vse troje se lahko izrazi v "ženstvenosti" – se Abramsova svetilka, povedano v prisposobi, v rokah teh kritičark preobrazi v vampirko (*vamp*), v usodno zapeljivko in obenem v kruto "nemrtvo" figuro, ki lovi po temnih gozdovih kolektivnega nezavednega. Naj poskušajo osvoboditi moč ženstvenosti iz vezi patriarhalnega diskurza, si prizadevajo preobrniti ali odpraviti binarna nasprotja kultura/narava, moški/ženska, um/telo in noč/dan ali pa se trudijo izničiti prevlado "falocentričnega" subjekta in "falologocentrizma" same ideje zgodovine, te teoretičarke implicitno opredeljujejo nalogo sodobne literarne vede kot uporniško navdahnjen in demonsko čutni napad – dejansko gre za zapeljevanje in izdajo – na patriarhalne miselne sisteme.

Lahko bi torej rekli, da kategoriji klasičnega in romantičnega v bistvu, čeprav morda paradoksalno, povzemata dve zelo različni usmeritvi feministične misli, ki se domnevno poskušata umestiti zunaj uveljavljenih struktur. Četudi so pisateljice kot Christine de Pizan, Mary Astell in Virginia Woolf sanjale o ženskih intelektualnih skupnostih, ki bi bile daleč od ponorelega sveta filozofskih kraljev, se zdi, da morajo njihove naslednice zasesti svoje mesto v veliki verigi zgodovine idej.

Če podržimo ogledalo naravi kulture, je to seveda v prvi vrsti empiristični projekt in morda so se iz tega razloga te dejavnosti zvečine lotile ameriške in angleške feministične literarne kritičarke. Kot je opozorila Elaine Showalter v pomembnem eseju *K feministični poetiki* (*Towards a Feminist Poetics*, 1974), sta se drug za drugim razvila dva načina feministične kritike – "kritika" (*critique*) in "ginokritika" (*gynocriticism*) –, ki ju istovetimo z Abramsovim klasičnim in racionalističnim "ogledalom", vendar pa sta še naprej enako privlačni za znanstvenice, ki preučujejo tako dela pisateljev kot pisateljic. Po Showalterjevi se tiste, ki se odločijo za način "kritike", pretežno osredotočajo na probleme "ženske kot potrošnice književnosti pisateljev" in torej grajajo moške kot nadležne sodruge, ki opredeljujejo ženske – po besedah Katherine Rogers – kot težavne pomočnice. Pod vplivom vizije Judith Fetterley, da so klasična dela moških avtorjev teksti, ki od bralk zahtevajo, naj se "poistovetijo proti samim sebi", si številne feministične kritičarke prizadevajo, da bi se naučile "umetnosti branja po žensko" (Susan Shibanoft), umetnosti, s katero bi po besedah Fetterleyjeve mogle prepoznati patriarhalne vzorce moških tekstov. Medve bi še dodali, da zagovornice metodologije "kritike" tudi pisateljicam – iz preteklosti in sedanjosti – pogosto očitajo, da sodelujejo v ideologijah, ki so jih zastavili moški, oziroma da so postale žrtve takih ideologij.

Prav tako po Showalterjevi se znanstvenice, ki se odločijo za način "ginokritike", ukvarjajo z vprašanjem "ženske kot proizvajalke tekstnega pomena, z žensko zgodovino, temami, žanri in književnimi strukturami", in torej poskušajo na novo ovrednotiti dosežke književnic v stoletjih in jim povrniti ugled. Od *Literary Women*

(Književnice) Ellen Moers in *The Female Imagination* (Ženska domišljija) Patricie Meyer Spacks, ki prvič poskušata opredeliti žensko književno izročilo, do *A Literature of Their Own* (Njihova lastna književnosti), kjer Showalterjeva sledi razvoju ženskega leposlovja v Angliji v treh stopnjah, ki jih označi kot "ženstvena, feministična, ženska" (feminine, feminist, female), in do najine *The Madwoman in the Attic* (Norice na podstrešju), ki preučuje postopke Angležin in Američank 19. stoletja, s katerimi so se spopadale s svojim "strahom pred avtorstvom," feministične kritičarke raziskujemo psihodinamiko ženske ustvarjalnosti. V zadnjem času, od *Black Women Novelists* (Črne romanopiske) Barbare Christian, ki sledi "razvoju izročila" od 1892 do 1976, do *Writing beyond the Ending* (Pisanje onstran konca), kjer Rachel Blau Du Plessis raziskuje vrsto narativnih postopkov, ki jih v 20. stoletju uporabljajo pisateljice, da bi "delegitimizirale" romantične (ženske) in pustolovske (moške) zgodbe, do številnih analiz posameznih književnic, feministične kritičarke preučujejo vpliv ženske zgodovine na žensko literarno zgodovino, kot tudi metafore, teme in forme, ki jih uporabljajo pisateljice.

Očitno je, da načina "kritike" in "ginokritike" nista utemeljena le na postavki, da književnost zrcali družbene razmere, ki jo oblikujejo, temveč tudi, da je kritika dejavnost, ki prek interpretacije tekstov lahko takšne pogoje razčleni in spremeni. Naj torej feministična kritičarka s postopki, ki jih opisuje Showalterjeva, drži ogledalo moškim ali ženskim delom, je v bistvu vedno racionalistka: verjame, da bo lahko z natančnim dokazovanjem in tankovestnim beleženjem prepričala bralce in bralke, naj spremenijo seksualno politiko, ki jo predstavlja seksualna poetika, katero preučuje. Kot realista deluje z uveljavljenimi strukturami (in ponavadi znotraj njih) – tako v okviru institucionalne strukture akademije kot intelektualnih struktur, ki jih označujejo besede "avtor", "zgodovina", "kanon", "žanr", "narodnost", "razred" in "rasa." Pomen pomena, četudi zapleten, večplasten ali celo nasprotujoč, je po njenem mogoče in treba razpoznati kot del borbenega projekta za kulturno obnovo.

Takšna kritičarka je mnenja, da ne smemo spregledati avtorjevega pomena in podpisa, ker bi sicer ohranjali tradicionalno patriarhalno brisanje ženske resničnosti. Naj bo torej njen pristop marksističen, psihoanalitičen ali fenomenološki, vedno bo poskušala postaviti tekste v njihov biografski okvir, da bi prikazala, kako posamezne književnice premagujejo težke razmere ali pa kako pritiski družbe ovirajo ali maličijo žensko ustvarjalnost. Če bi zanikali možnost, da se zgodovino da spoznati in razložiti, bi se po njenem bodisi sprijaznili s patriarhalnimi konstrukcijami neke lažne preteklosti ali pa zaigrali prihodnost, ki bi se jo dalo izpeljati iz na novo zamišljene preteklosti. Naj torej poskuša izkopavati pozabljene tekste, spreminjati ustaljene metode periodizacije ali slediti alternativnim književnim genealogijam, vedno zbira književne kot tudi sociokulturne dokumente, da bi na nov način osvetlila odnos med izročilom in posameznikovo nadarjenostjo.

Če bi spregledali tako politiko kot neogibnost kanonizacije, bi bila po njenem prepričanju to naivna utopija, saj se dejstvom iz učbenikov, preglednic, antologij in

založniških katalogov ne da izogniti. Zato si prizadeva izmisliti kanon, s katerim bi vsaj dopolnila in izpopolnila knjižnico s pretežno moškimi klasiki, ki jo je podedovala. Mnenja je, da se je treba soočiti s pravili in omejitvami žanrskih kategorij, saj bi drugače prezrli tako pomen žanrskih hierarhij kot vpliv teh hierarhij na odnos med žanrom in spolom. Zato poskuša na novo ovrednotiti določene žanre, s katerimi so se ženske pogosto ukvarjale, in razložiti, zakaj utegnejo biti drugi žanri ženski domišljiji tuji. In končno trdi, da bi z zanemarjanjem pritiskov narodnosti, razreda in rase zanimali snovne pogoje, ki so pogosto ločevali ali združevali ženske. Naj se torej ukvarja s kolonialno Ameriko, delavskim razredom v viktorijanskem Londonu ali s Harlemlom v 20. letih našega stoletja, bo poskušala povezati življenje avtorja ne le z novo odkritimi vzorci zgodovine, s popravljenim kanonom in na novo ovrednotenimi žanri, pač pa tudi s tistimi etničnimi in rasnimi prvini, ki oblikujejo ženske izkušnje in jih ločijo med seboj.

Ker so vsi ti projekti tako ali drugače politični, so v njihovih vrtilinah včasih tudi vrzeli. Za kritika, ki na novo prebira besede teksta, da bi spremenil tekst sveta, lahko ogledalo opisovanja postane orodje zapovedovanja, ko ideologija zamegli vrednotenje. Da ne bo pomote, ameriška in angleška feministična kritika sta izšli iz spoznanja, da so na videz tako nevtralne postopke interpretacije in vrednotenja, kakršne je uporabljala *Nova kritika*, zaznamovale skrivne ideološke predpostavke o osrednjosti moške izkušnje in neogibnosti patriarhalnih hierarhij. Tako so morale feministke vsaj v začetku nujno trditi, da je vsa kritiška dejavnost tako ali tako v nekem smislu politična, zato se morajo bralke upreti mačističnim ideologijam skupaj z njihovimi vrednostnimi posledicami in si izmisliti specifično ženske načine interpretacije in vrednotenja.

Vendar so od Cheri Register leta 1975 do Lillian Faderman leta 1981 številne kritičarke iz nuje, da bi ženskam zagotovile "pozitivne vzornice", hvalile ali grajale avtorje izključno na podlagi tega, kako so karakterizirali ženske. "Če si hoče književnost zaslužiti odobravanje feministk," piše Registerjeva, "mora izpolnjevati eno od teh nalog: (1) rabiti ženskam kot forum; (2) pomagati pri doseganju kulturne androginije; (3) zagotavljati vzornice; (4) poudarjati sestrstvo in (5) spodbujati osveščenost.

V novejšem času so številne feministične kritičarke še celo bolj korenito izprašale tradicionalne vrednostne kriterije in prišle do sklepa, kot pravi Lillian Robinson, da "je treba razumeti, ali gre za zahtevo, da morajo na novo odkriti ali ovrednoteni ženski teksti izpolnjevati obstoječe kriterije, ali pa za to, da ti kriteriji že sami po sebi izključujejo ali poskušajo izključevati ženske in jih je zatorej treba preoblikovati ali zamenjati."

Kanon, s katerim skušajo nekatere kritičarke kljubovati tradicionalni ameriški plejadi, pogosto temelji na enako močni – četudi drugačni – ideologiji, ideologiji, po kateri je popolnost popis skupnih, ustaljenih ženskih vrednot, kot so materinska skrb, sestrška podpora, pobožna čistost in čustvena izraznost. Tako se feministične

naslednice moških amerikanistov, ki so prvi načrtali obrise naše književnosti, lotevajo vrednotenja, ki je prav tako vpeto v ideologijo, kot tistega, zaradi katerega kritizirajo svoje moške predhodnike.

Seveda si nekatere feministične kritičarke prizadevajo preseči problem ideologije, s tem da se posvečajo vprašanju žanra. Tompkinsova tako predlaga, da *Koče strica Toma* ne bi vrednotili kot roman, temveč kot jeremiado. Priznava, da knjigi manjka psihološke pretanjenosti in spoznavne celovitosti romana, kot jeremiada pa se ji zdi retorično koherentna, prepletena in učinkovita. Ali potreba po zamenjavi žanrskih označb skupaj s potrebo po privilegiranju drugačne feministične ideologije ne vsebuje prošnje po nekakšni posebni obravnavi? Zdi se, kot bi šlo za tihi dogovor feminističnih kritičark, da pisateljic ne moremo presojati po merilih, ki veljajo za moške umetnike, to spodbuja patriarhalno izhodišče, da ženske niso enake moškim. Poleg tega s takimi potezami paradoksalno ustvarjajo alternativni "ženski" kanon, ki ne upošteva tistih del pisateljic, ki po domnevno moških merilih veljajo za popolna – denimo, tako psihološko pretanjenih in spoznavno celovitih del, kot so *Morgesonovi* Drew Stoddard, *Avisova zgodba* Elizabeth Stuart Phelps in poezija Emily Dickinson.

In še nekaj moti: če feministke določene žanre, različna merila in posamezne vrednote opredeljujejo kot neogibno ženske in ženskam primerne, takšno politizirano zdravljenje preteklosti prav lahko vodi do političnih receptov za prihodnost, kjer bodo hvalili pisateljice kot pozitivne vzornice, le če bodo pisale tekste, ki ustrezajo določenim vnaprej zamišljenim vzorcem, in jim očitali, da se uklanjajo moškim merilom, če bodo pisale drugačna dela. In končno: če bo šel razvoj nekaterih študij o Ameriki 19. stoletja, denimo, po stopinjah feminističnih študij renesanse ali 18. stoletja, obstaja nevarnost, da utegnejo feministična politična hotenja ponarediti vidike resničnosti prav tako, kot to počne moška ideologija. Ko namreč ogledalo opisovanja postane orodje zapovedovanja, se njegova površina zamegli – "oko, ki se spreminja, vse spremeni," pravi Blake – tako da bo kritičarka v njem videla le tisto, kar hoče.

Če postane hotenje problematično (a obrobno) vprašanje za kritičarke ogledala, pa je tako vir moči kot predmet analize skupini, ki ji praviva vampirske kritičarke. Seveda se tiste kritičarke v Franciji, Angliji in Ameriki, ki izvajajo to vampirsko umetnost, ukvarjajo s številnimi projekti. Da bi "žensko" osvobodile patriarhalnih omejitev, kličejo po *écriture féminine* ali *parler femme*, ki bi izrazili predmet ženskega poželjenja v "jeziku, rešenem freudovskega pojma kastracije, ki različnost ženske opredeljuje kot manko in ne kot Drugost," kot pravi Mary Jacobus. Da bi se uprle hierarhičnim binarnim nasprotjem, iz katerih se je po njihovem mnenju oblikovala patriarhalna kultura, hočejo najprej izkopati podrejene ali potlačene izraze (telo, predojdipovsko, narava, ženska, noč) in trdijo z *Revolution in Poetic Language* (Revolucija v pesniškem jeziku) Julie Kristeve, da pod ali za simbolnim jezikom lahko prepoznamo "prostor semiotičnega", prostor, ki je "brezbrižen do jezika, enigmatičen in ženski ... ritmičen, neoviran, nezvedljiv na razumljiv verbalni prevod ... muzikalen,

prost presoje, omejuje pa ga le ena stalnica: sintaksa." Da bi povsem odpravile binarnosti, nato poskušajo podrejeni ali zatrti izraz obdariti z neskončno fluidno spremenljivostjo in mnogoterostjo in razglašajo, da je ženska "v sebi neskončno drugačna ... Človek bi moral poslušati z drugačnim ušesom, da bi slišal 'drugi pomen', ki se brez konca tke, obdaja z besedami, in se vendar besed tudi otepa, da se v njih ne bi ustalil, otrdel" (Luce Irigaray, *This Sex Which Is Not One* (Ta spol, ki ni eno). In končno, da bi omogočile "feministični kritiki ubežati hromečemu empirizmu, ki se vrti okoli avtorja" (Toril Moi), trdijo, da "ženska pisava" ni tisto, kar nekateri kritiki "precej banalno razumejo kot dela, pod katera so se podpisale biološko determinirane samice človeške vrste" (Peggy Kamuf).

Ker te kritičarke skladajo razprave, ki so, kot pravi Catherine Clément Hélène Cixous v dialogu na koncu *Novorojene ženske*, "nekje na meji med teorijo in leposlovjem" in ker kar naprej ponavljajo ustvarjalni, coleridgeovski "JAZ SEM", ki izhaja iz avtoritete njihove lastne subjektivitete, jih seveda vežejo izrazite podobnosti s pesniki, katerih estetiko svetilke nam predstavlja Abrams. Vendar jih satanska zapeljivost in temačna energija njihovega diskurza tesneje povezujeta z vampirkami – tako z usodnimi ženskami kot z bitji, ki sesajo kri – kot s svetilkami. Čuten in igriv jezik teoretičark, kot sta Cixousova in Irigarayeva, poln domislekov, besednih iger in neologizmov, zaznamuje tudi vztrajno navezovanje na erotiko, *jouissance* (naslada) in na primarne in sekundarne značilnosti ženskega telesa.

Poleg tega da je njihov slog pogosto tako organski in orgazmičen kot njihovo delo, se te feministke lotevajo tudi uprizarjanja in izzivanja spogledljivih dvobojev z misleci od Platona in Descartesa do Freuda, Lacana in Derridaja. Njihovo osvajanje mojstrov moške razumniške zgodovine dokazuje, da je "hčerino zapeljevanje" (Jane Gallop) zabavno in nevarno obenem, saj z oživiljanjem potlačenih likov, kot so denimo čarovnice in histerične ženske, grozijo, da bodo z vajeti spuščena poželenja teh *žensk usodna* za kulturo, ki so jo zaplodili njihovi očetje: "Ko se vrnejo tisti, ki so v njihovih kulturah potlačeni," piše Cixousova, "je to eksploziven povratek, ki je *popolnoma uničujoč*, vrtoglav, prevratniški, tako silovit, kot še nikoli poprej ..." Celo kadar ima njihovo zapeljevanje apokaliptične cilje, se te avtorice ne odrečejo vampirstvu. Ko obujajo "nemrtvi" potlačeni predojdipovski ženski jaz, ki ga po njihovo že v vsej zgodovini zažigajo in obglavljajo, sesajo kri iz moške teorije in kradejo jezik, ki bi ga rade uničile. Ko sanjajo o prepovedanih nočnih poletih ali sprevernjenih kategorijah, obujajo "ošabnost črnih netopirjev", ki obdaja Drakulo in njegove pomočnice. In kot Drakula, ki pluje v podpalubju ladje *Demeter* prek Rokavskega preliva v Anglijo, hočejo one na plovilu Velike matere vstopiti v kulturo in jo preoblikovati.

Očitno je, da način in slog vampirke izhajata iz vrste predpostavk o književnosti, družbi in kritiki, ki so zelo drugačne, a obenem prav tako potrebne kot tiste, iz katerih črpajo teorije racionalne, empirične anglo-ameriške kritičarke oglekala. Vampiriska kritičarka, ki je bolj radikalna in romantična od svoje kolegice, je prav tako prepričana, da književnost zrcali in lomi družbene razmere, vendar v nasprotju z zagovornicami

"kritike" in "ginokritike" ne izhaja iz podmene, da je interpretacija književnih tekstov glavna politično pretvorbena dejavnost, ki bi se je kritičarka morala lotiti. Ko odkrito nadomešča opisovanje z zapovedovanjem, ne poskuša analizirati izkopane preteklosti, marveč bodrilno in vizionarsko oblikuje utopične predstave o prihodnosti. Odkrito ekscentrično deluje zunaj uveljavljenih struktur in zavrača oblastne kategorije (po njenem mnenju), ki jih predstavljajo besede "avtor", "zgodovina", "kanon", "žanr", "narodnost", "razred" in "rasa". Zanj je pomen pomena "vedno že" fiktiven in vsak poskus, da bi razvozlati brezmejno nedoločljivost jezika, nujno posnema patriarhalne postopke nadzora in se jim uklanja.

Vampirski kritičarka meni, da s tem, ko sprejmemo "avtorja/ico kot transcendentni označevalec svojega teksta", podležemo hierarhičnemu konceptu avtoritete, ki podreja tisto, kar bi moralo biti "svobodna igra označevanja", monolitni namenskosti. Naj torej bere tekst moškega, kot da bi ga napisala ženska, ali analizira tekst ženske, da bi "razmotala" – ne "dešifrirala" – celovitosti in nasprotja, prek katerih se izraža "žensvenost", bo zanj kritična raba biografije le popuščanje falokratski "metafiziki navzočnosti". Iz tega nezaupanja v metafiziko navzočnosti po njenem lahko sklenemo, da dojemanje zgodovine kot nečesa, kar se da spoznati in o njem pripovedovati v običajnem, empiričnem smislu, poraja vrsto naivnih zgodbic o osebah, krajih in rečeh, ki zrcalijo prav tiste falocentrične predpostavke, proti katerim se bori. Naj torej kot Irigarayeva razpravlja o zgodovini idej, skupaj s C. Clément tuhta o likih čarovnic in histeričnih žensk v tekstih od *Malleus Maleficarum* (Kladivo čarovnic) iz 15. stoletja do Freudove *Dore*, ali kot Cixousova rekonstruira Meduzo kot čudovito in žensko, polno smeha, poskuša pisati mistično antizgodovino tistega, česar ni in nikoli ni bilo, v prepričanju, da je "zgodovina vedno na več koncih hkrati, da se vedno odvija več zgodovin."

Sodelovanje v procesu kanonizacije nas po njenem mnenju okuži s patriarhalnim in humanističnim sistemom, kjer obeležja razuma, ki se nikoli ne postara, despotsko oblikujejo zatiralski, normativni model "veličine". S tem ko noče niti oblikovati kanona sprejemljive "ženske" pisave, pogosto proizvaja v bistvu metakritična razglabljanja o kulturnih procesih označevanja. Upoštevanje splošnih določil po njenem omejuje svobodno igro kritičke domišljije. Psihoanalitične opise poteka bolezni zato pogosto bere, kot bi šlo za leposlovje, romane pa, kot bi bili filozofske razprave, medtem ko sama večkrat piše tekste, ki – kot pisanje Cixousove "na meji med teorijo in leposlovjem" – uporniško prestopajo splošne okvire. In končno, čeprav se sama občasno razglša za marksistko in izraža zaskrbljenost nad "materialnimi razmerami", prav rada – skupaj s Kristevo – briše razlike med vsemi obrobni skupinami, ker je prepričana, da so vse podrejene istim hierarhičnim družbenim strukturam, ali pa takšne kategorije – skupaj s Cixousovo in Irigarayevo – zanemari, ker naj bi bila "ženska" transkulturni in transzgodovinski konstrukt. Naj se torej ukvarja s Kitajkami, Shakespearovo Kleopatro, Carrollovo Alice ali z Berninijevimi madonami, vedno se osredotoči na mnogotere sile teksta, da bi izničila avtoriteto tako avtorja kot zgodovine

in osvobodila izgubljene libidalne energije ženstvenosti.

Tudi ponekod čutno nasladno in prestopniško pisanje vampirskih kritičark ima vrzeli v svojih vrlinah. Vampirka je zapeljivka, igralka v nekakšnem gverilskem gledališču, vendar se naposled lahko izkaže, da je drama zapeljevanja in izdajstva, ki jo igra na svojem uničevalskem pohodu proti patriarhalnim strukturam, prav tako zahrbtna do žensk kot do moških. Francoska koncepta *écriture féminine* in *parler femme* zagotovo, četudi paradoksalno, prav tako postavljata zapovedi kot ameriški pojem "pozitivnih vzornic". Kaj pa če vsake ženske domišljije le ne prevzamejo sanje o književni *jouissance*, o pisanju z belim črnilom, o lingvističnem tkanju in paranju, o vulkanskih izbruhih in valovanju? Zakaj bi tekste t. i. "biološko determiniranih samic človeške vrste" odklanjali, češ da so neženstveni, če te značilnosti zanje ne veljajo? In zakaj bi morali dela biološko determiniranih samcev človeške vrste opevati kot "zapise ženstvenosti", če te značilnosti imajo? Po zapovednih standardih teh kritičark bi morali Jane Austen in George Eliot očitati, da sta nezdravo zatrti in se uklanjata moškim zahtevam, hkrati pa bi hvalili Jamesa Joycea in Georgesa Batailla, ker sta se tako zmagoslavno osvobodila in sta tako "ženstvena". Kajti zdi se, da sta Austenova in Eliotova ustvarjali znotraj ustaljenih struktur, ker sta uporabljali vsakdanji jezik in nista zagovarjali razsipnosti, medtem ko naj bi Joyce in Bataille prevratniško spreminjala podedovane strukture, drzno zavračala patriarhalno pobožnost in se uklanjala *jouissance* s hvalevrednimi perversnostmi.

Povrh tega, da opredeljujejo kulturno dediščino ženstvenosti, ki se v glavnem izraža z bojnimi pohodi na tekste moških avtorjev, pohodi, ki zanemarjajo prav tista protislovja, ki naj bi se jim po njihovem priporočilu posvetili, se zdi prav čudno, kako se vampirske kritičarke ne zavedajo lastnih romantičnih korenin. Od W. Blakea v Angliji in W. Whitmana v Združenih državah do Arthurja Rimbauda in Andréja Bretona v Franciji so romantični in nadrealistični pesniki preobrnil hierarhične binarnosti (*Poroka nebes in pekla*), opevali erotične užitke in zavračali zatiranje nevrotičnosti (pesmi Adamovi otroci in Calamus), sanjarili o izpadih, iracionalnosti in opojenosti (*Le bateau ivre*) in slavili sanjsko energijo ženstvenosti (*L'Union Libre*). Če smo bolj natančni, romantična estetika, iz katere črpajo dela teh pesnikov, pripominja Abrams, izhaja iz predanosti organskemu in ne mehanskemu, domišljiji in ne razumu, spontanosti narave in ne umetelnosti kulture, vizionarskim sanjskim deželam noči in ne zavestnim sponam dneva, osvobajanju energije in ne ohranjanju uglajenosti. Čeprav znanstvenice, kot sta Cixousova in Irigarayeva, menda trdijo, da njihove teorije nimajo predhodnice v zgodovini in čeprav veliko njunih pomočnic to trditev brez zadržkov sprejema, vendarle imajo predhodnike, in to predhodnike, ki so uporabljali postopek "*renversement*" (prevrat) pogosto prav tako po moško kot Joyce in Bataille. Kajti, kot je opazila že vrsta kritikov, so celo tisti romantiki, katerih ideologijo bi lahko imeli za proto-feministično, odvisni od zasnove junaka ali pesnika duhovnika, ki govori z božansko avtoriteto falologocentričnega, coleridgeovskega "JAZ SEM".

Toda če je mogoče umestiti vampirske kritičarke ne le v izročilo avtorjev, temveč

celo v izročilo avtorske avtoritete, ki temelji na nepopustljivi subjektiviteti govorečega subjekta, kaj se potem zgodi z izjavo Toril Moi, da Cixousova omogoča "feministični kritiki pobeg iz hromečega empirizma, ki se vrtili okoli avtorja ...?" Ali bolj posplošeno, kaj se zgodi z vampirkino predanostjo "svobodni igri označevanja" (Toril Moi) in uperjenosti proti "avtorju/ici kot transcendentnim označevalcem svojega teksta"? Tu se moramo končno soočiti z bistveno razliko med kritičarkami ogledala in vampirkami: kjer kritičarke ogledala verjamejo v resnični obstoj entitete, ki se ji pravi avtor – bitja, ki ga oblikuje kultura in je obenem sposobno oblikovati kulturo – so vampirke pogosto mnenja, da "književnost ni reprezentacija izkušnje" in torej "iz feminističnega gledišča ne gre za vprašanje, ali je književno delo napisala ženska in ali zrcali njeno izkušnjo življenja oziroma kakšno je v primerjavi z drugimi deli pisateljic ..." (Nelly Furman). Te kritičarke (s Peggy Kamuf na čelu) verjamejo, da z upoštevanjem podpisa na tekstu delu pripišemo "določeno namenskost" in s tem "zajezimo neomejen tekstni sistem, vpeljemo varnostni mehanizem med to brezmejnost in lastno moč, da vemo, ta moč postanemo, in vemo, da smo ta moč.

Seveda bi bil empiristični odziv na tako romantične in navidezno revolucionarne trditve dvojen. Prvič, tako rekoč nihče po vzponu *Nove kritike* in padcu "namenske zmote" ni povezoval avtorjevega podpisa s kakršnimkoli pojmom "določene namenskosti". Drugič, če so teksti povsem brez meja, potem avtoriteta – kot v Barthesovih delih – nepokorjena osvobojeno zaplava proč od "prevzetega, garaškega" (Adrienne Rich) pisca in pristane v umu kritika, ki pa lahko postane tako omejen in muhast, kot to menda velja za avtorje. Medtem ko torej vampirska šola implicitno zagovarja "negotovosti, skrivnosti in dvome", ki jih je Keats povezoval z "negativno močjo", njihova hermenevtična praksa naposled prevzame narcisoidno držo, ki jo je Keats označil za Wordsworthovo "egoistično vzvišenost". Če je namreč tekst neskončno skrivnosten in nespoznaten, torej ne vsebuje nobenega pomena, ki bi se mu moral bralec ukloniti, in vse – po besedah teh kritičark – je mogoče. Ko si francoske teoretičarke kot Cixousova in Irigarayeva, pa tudi anglo-ameriške znanstvenice, kot so Moieva, Furmanova in Kamufova, prisvajajo tako solipsistično veljavo, se moramo znova spomniti na brezmejno ambicijo vampirke, katere intelektualni striptiz navsezadnje ne razodeva trmaste avtonomije sveta teksta, temveč golo genialnost teksta njenega poželenja.

Da ne bo pomote, vsaka vampirka, ki da kaj nase, bi pripomnila, da s takšnim kritiziranjem njenih postopkov zanemarjamo naravo lingvističnih/estetskih konstruktov in še posebej načine, na katere "svobodna igra označevanja" in ne avtor te konstrukte ustvarja. Naj so si še tako različne, pa je teoriji Kristeve, da "umetnost – ta semiotizacija simboličnega – ... predstavlja tok *jouissance* v jeziku", viziji Irigarayeve o ženski, "ki se brez konca obdaja z besedami, in se vendar besed tudi otepa, da se v njih ne bi ustalila, otrdela," in Barthesovem občutku, da "pisanje neprenehoma terja pomen, da bi ga neprenehoma puhtel," skupno prepričanje, kako tekst vedno je in mora biti prostor, kjer se označevalec igrivo, celo brezskrbno loči od označenca. Toda

kaj neki je ta svobodno igrivi označevalec in po katerem igrišču se preganja? Katere sile oblikujejo njegova "semiotična valovanja" in njegove fluidne simbolizacije? Drugače povedano, kako "svobodno igrivi označevalec" sreča "snovni pogoj"?

Če so teksti ontološko "brezmejni", kako lahko kdo v njih prepozna sledove snovne resničnosti ali celo postavi trditev – to na različne načine trdijo tako kritičarke ogledala kot vampirke – da je zgodovina snovne resničnosti falokratska in falologocentrična? Kot opaza Leon Roudiez, sama Kristeva ne zanika "vse namenskosti ali (zavrača) vloge zavestne osebe, ki delo piše; zato pa (poudarja), da zavest še zdaleč ne obvladuje procesa in da je pišoči subjekt celovita, raznotera sila. Kajti logična posledica barthesovske "smrti avtorja", ki jo pridigajo Moieva, Furmanova in Kamufova, bi bila nekakšna metazgodovinska "smrt zgodovine", za katero se zdi, da jo včasih privlečejo na dan Hayden White in drugi, ki zagovarjajo fikcionalnost celotne zgodovinske sheme. In vendar niti kritičarke ogledala niti vampirke docela ne soglašajo s takšnim pogledom prav zato, ker obe šoli izhajata iz nedvoumnega izhodišča o dolgi zgodovinski resničnosti patriarhalne kulture. Celo z gledišča vampirke bi se torej zdelo, da se lahko upremo takšni kulturi, le če priznavamo ne le njen avtonomni in nepopustljivi obstoj, temveč tudi zapis tega obstoja v tekstih, ki se jih v resnici da – čeprav večplastno – dešifrirati.

Kako bi torej lahko črpali iz mimetične moči ogledala in iz ekspresivne vneme vampirke, da bi presegli spore okoli opisovanja in zapovedovanja, opredeljevanja in vrednotenja, ki delijo ta dva enako predana feministična tabora? Za začetek bi lahko namenili več pozornosti čudnemu, če že ne kar skrivnostnemu odnosu med obeme skupinama. S svojo spodobnostjo in razsodnostjo se zdi kritičarka ogledala daleč bolj pokorna državljanica od vampirke. Vendar vampirka kot temačna dvojčica živi svoje poželenje po apokaliptični revoluciji proti zakonu in redu, ki preži na oni strani ogledala. Hkrati je vampirkin bes odvisen od dokazov, ki jih zbirajo in zrealijo ogledala. Čeprav torej na površju ni možna popolna zaveza med temi metodološko in teoretično sprtimi feministkami, pa njihov skupni revizijski projekt kljub napetim odnosom pomeni, kot pravi Luce Irigaray, "da se eno ne premika brez drugega." Takšna paradoksalna zveza nasprotij tudi pomeni, da nobenemu polu te binarnosti ni treba izničiti drugega.

Ko feministična kritičarka pogleda v ogledalo tekstov, tam resnično utegne naleteti na vampirko, na tuji jaz, ki obenem je in ni ona. Morda navsezadnje iz tega razloga Freudova predstava o skrivnostnem zagotavlja model za kritiko, ki bi povezala klasično mimetično analizo z romantično izraznostjo. Ko zabeleži etimološko povezavo med *das Heimliche* in "njegovim nasprotjem *das Unheimliche*," Freud navsezadnje trdi, da "skrivnostno ni po izvoru nič novega ali tujega, marveč nekaj znanega, kar je že dolgo v človekovem umu in se nam je odtujilo zgolj s procesom potlačanja" – z drugimi besedami, gre za znanega drugega ali neznani jaz. Osrednja točka njegovega eseja o tem predmetu, na primer, je trenutek razodetja, ko se znano oneznani, ko

skrivni jaz razburka navidezno zapečaten in koherentno površje "resničnosti":

"Sam sem sedel v osvetljenem kupeju vagona, ko so se zaradi nenavadno močnega sunka vlaka odprla vrata sosednje umivalnice, skozi je pa je vstopil starejši gospod v domači halji in čepici. Sklepal sem, da se je namenil stopiti iz umivalnice, ki loči oba kupeja, pa je ubral napačno smer in po pomoti zašel v moj kupe. Ko sem skočil kvišku, da bi mu pojasnil njegovo zmoto, sem se nenadoma osuplo zavedel, da ni bil vsiljivec nič drugega kot moj lastni odsev v ogledalu odprtih vrat. Še vedno se spominjam, da mi njegova pojava niti malo ni bila všeč ... Ali ni mogoče, da je bil moj odpor do njega zakrnela sled tiste stare reakcije, po kateri se zdi dvojnik nekaj skrivnostnega?"

Čprav Irigarayeva še posebej kritizira Freuda zaradi njegove valorizacije voajerističnega moškega zijanja in v razpravi o "*das Unheimliche*" trdi, da je za Freuda in druge moške "ženska seksualnost brez dvoma najbolj osnovna oblika *unheimlich*", medtem ko sama ženstvenosti ne povezuje s pogledom, temveč z dotikom, se nama zdi, da vztrajna feministična metafora re-vizije skupaj z ogledali, kjer sta dva videti kot eno in eno kot dva, ki se vedno znova pojavljajo v delih pisateljic, pomeni, da bi ženska iniciativa v patriarhalni kulturi utegnilo biti prav izkopavanje in soočanje z *das Unheimliche*. Kajti *das Unheimliche* je zanesljivo tisto, česar si domnevno razumno in falično zijanje ne more niti lastiti niti ga ne more obvladovati. Lahko bi rekli, da predstavlja tiste plati jaza in sveta, bralca in teksta, ki se nenadoma, v trenutku raztresenosti izrazijo "bolj resnično in bolj čudno," kot je nekoč dejal Wallace Stevens.

Če bi kritičarke ogledala in vampirke lahko stopile skupaj v iskanju tako resnice kot čudnosti književnih del pisateljic in pisateljev, bi izrazi kot "avtor", "zgodovina", "kanon", "žanr", "narodnost", "razred" in "rasa" utegnili dobiti nove in bogate pomene. Vse te kategorije bi še vedno obstajale na tak način, kot to trdijo kritičarke ogledala, njihove raznotere in nasprotujoče si energije pa bi se lahko sprostile, kot to hočejo vampirke. Če bi se lahko, na primer, lotili problemov, ki jih ti izrazi povzročajo, z odtujenega zornega kota kritičarke, ki poudarja zapletene procese označevanja, če bi lahko sprejeli in analizirali protislovne pritiske, vpisane v vsak tekst, bi se morda rešili vrednostnih obrazcev kritičark ogledala na eni strani ter ahistoricizma in površnosti vampirk na drugi. Če bi nam uspelo opustiti zapovedi in priznati paradoksalno možnost, da tekste pisateljev in pisateljic morda le še krepi njihovo izčiščevanje politično "nepravilnih" kulturnih kontekstov, bi imeli proste roke na novo zastaviti tako možatost kot ženstvenost.

In naprej, kako bi ogledala lahko opisovala brez zapovedovanja, pa vendar ohranila fenomenološko silo poželenja in groze, ki sta povezani z vampirko? V resnici so številne pisateljice poskušale rešiti ta problem. Najbolj preprosto Virginia Wolf, ki je v *A Room of One's Own* (1929) izjavila, da bi ženske namesto ogledala, ki povečuje moško veličino in ga priporočajo patriarhalni gospodje, morale prijeti v roke ogledalo, v katerem bi se moški videli bolj realistično in v katerem bi se morda neprijetno utelesile ženske reakcije na moška dejanja:

"Ženske vsa ta stoletja služijo kot ogledala, ki premorejo magijo in prijetno moč, da zrcalijo moški lik v njegovi dvakratni naravni velikosti ... Če (ženska) prične govoriti resnico, se lik v ogledalu skrči; njegova sposobnost za življenje se zmanjša ... Privid v ogledalu je izjemno pomemben, ker napaja življenjsko silo; spodbuja živčni sistem. Ukinimo ga, pa utegne moški umreti, kot zasvojenec, ki ostane brez kokaina."

Tudi če oneznanimo znano, tako kot sva predlagali, ali se ne utegne zgoditi, da bi nas sama narava institucionalnih struktur – še posebej akademskih struktur – prisilila, tako ogledala kot vampirke, v kooptacijo, ki bi nam približala prav tisto neznano, ki naj bi ga raziskovale? In če umeščamo feministično kritiko v okvir pretežno patriarhalne zgodovine idej, ali s tem ne trdimo, da se takšna kritika utegne ali mora povezati z izročili, ki so skoraj vedno zatirala ženske? Kako lahko navsezadnje feministična teorija nadaljuje načine mišljenja, ki jih poskuša ovreči? To so seveda mučna in zoprna vprašanja, ki imajo pomembne strokovne in intelektualne posledice. Če so se namreč feministične kritičarke stopile z akademijo kot tudi z zgodovino idej, utegnejo posnemati tisto, čemur Gerald Graff pravi "znani paradoks institucionaliziranega revolucionarja." Problem feminizma bi torej lahko bil, kot se je zbala Virginia Woolf v *Three Guineas* (Tri gvineje), da se bodo ženske preprosto sprijaznile z možatimi dejavnostmi, če bodo vstopile v javno življenje, če pa se bodo držale same zase, bodo zamudile priložnost, da bi preoblikovale patriarhalne hierarhije.

Ugibava, da bi pot iz tega domnevnega dvojnega vozla utegnili znova najti v Freudovih razmišljanjih o *das Unheimliche*. "Učinek neznanega," je zapisal, "pogosto in zlahka nastane zaradi zabrisanega razlikovanja med domišljijo in resničnostjo, denimo, ko se nekaj, kar smo do tedaj imeli za domišljijo, pojavi pred nami v resničnosti." Za Christine de Pizan, Mary Astell in celo Virginio Woolf je bila skupnost feminističnih znanstvenic, ki smo jih tu razdelili na kritičarke ogledala in vampirke, še vedno v bistvu utopična predstava. Zdaj pa se je to damsko mesto pojavilo pred nami v resničnosti, ki jo bo ta vzrok potlačene neogibno moral skrivnostno preoblikovati.

Morda bi se lahko v končni fazi kako pogodili okoli "brezna" med kategorijami domišljije in resničnosti kot okoli velike ločnice med konceptoma "možatosti" in "ženstvenosti" ali razkola med kritičarkami ogledala in vampirkami, če bi "duša ... postala svoja lastna izdajalka, lastna odrešiteljica, ena sama dejavnost, svetilka v zrcalu," kot pravi citat iz W. B. Yeatsa, ki ga je Abrams uporabil za moto k eseju *Ogledalo in svetilka*. Če z izdajstvom samih sebe pridemo do novih položajev in se odrešimo v zgodovini, bo naš feministični kritički dialog, ki za zdaj še večinoma z neznanimi izrazi skrivnostno odmeva znane razprave, ki jih je opisal Abrams, morda predstavljal tako globok kulturni premik, kot sta bili intelektualna in politična revolucija, ki sta spremljali prehod iz klasicizma v romantiko. Če pa hočemo spodbosti tako kulturno metamorfozo, moramo razumeti njene zgodovinske korenine, saj lahko prihodnost na novo izumimo, le če na novo interpretiramo preteklost. Če feministično kritiko lahko opredelimo z metaforami, ki so podobne, pa obenem drugačne, od tistih,

ki obvladujejo druge oblike kritiškega diskurza, to pomeni, da se lahko spustimo prav v tiste dialoge, ki nam bodo omogočili, da v novi luči ugledamo podobo tiste nestalne kulturne dediščine, ki si jo kar naprej prizadevamo spremeniti.

Prevedla Katarina Jerin, priredba in spremna opomba Ž. L.

Sandra M. Gilbert in Susan Gubar sta zasloveli leta 1979 z objavo obsežne študije *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Gre za eno najpomembnejših del, ki je prispevalo k akademskemu priznanju feministične interpretacije literature. Na prek šesto straneh sta se lotili obravnave glavnih pisateljic 19. stoletja, od Jane Austen, Mary Shelly, sester Brontë, George Eliot, Elizabeth Barrett Browning pa do Christine Rossetti in Emily Dickinson. Raziskava se posveča specifičnosti ženske imaginacije, kakor je razvidna iz ženske literarne tradicije 19. stoletja, definira in razvije pa tudi novi koncept ženske literarne ustvarjalnosti. Kot glavno vprašanje feminističnega literarnega raziskovanja avtorici izpostavita problem "ženskega glasu", ki ga razvijeta na podlagi teze o dvojni naravi ženske tekstualne strategije. To naj bi sestavljali "napad in revizija, dekonstrukcija in rekonstrukcija tistih podob žensk, ki so podedovane iz moške literature, še posebno /.../ paradigmatične polarnosti angela in pošasti." T. i. "ženska avtorska shizofrenija", ki jo na eni strani določa družbena (zahtevana) podoba ženske in podoba, ki jo imajo ženske o sebi, postane skupni imenovalac vsem romanom 19. stoletja, ki jih raziskujeta Gilbertova in Gubarjeva v tem delu.

V prevedeni razpravi, ki jo povzemamo iz zbornika *The Future of Literary Theory* (ur. Ralph Cohen, Routledge, London & New York 1989, str. 144-167), se avtorici lotevata razmerja in problematike dveh prevladujočih feminističnih pristopov k literaturi v zadnjem desetletju. Geografsko ju razdelita na anglo-ameriško in francosko smer, vsebinsko pa prek metafore ogledala in metafore vampirja na tisto, ki poudarja pomembnost duhovnozgodovinske, sociološke in empiristične metodologije raziskovanja, ter na tisto, ki se naslanja na freudovske, lacanovske in derridajevske koncepte subjekta, subjektivnosti, govornice in jezika - in ki torej skuša odpraviti oziroma preseči binarnost biološke spolne diferenciacije tudi pri obravnavanju literature in drugih umetnosti. Temu pristopu bo posvečen jesenski del rubrike *Ženska pisava*.

FRONT-LINE

Mart Lenárdič

Še večji Gatsby

Založba Wieser, Celovec, Ljubljana 1994

Iz Lenárdičeve prve knjige kratkih zgodb, *Moje ženske* (1989), so se številne dolgonoge in "jeklenolase" muce, pa tudi "muca", ki prasklja v jutru po krokariji, preselile v zbirko istega žanra, *Še večji Gatsby*. S tem v zvezi zbirka seveda razvija stare eksistencialne muke prvoosebne pripovedovalca-izpovedovalca vsaj v kakih treh četrtinah *Gatsbyjevih* kratkih zgodb. Izza besedile še vedno pobliskuje "Helenina okrogla bela laket", ki jo je željno gledal "naš največji slovenski pisatelj". Lenárdičev junak se, kar se tiče določene vrste žensk, včasih z njim skrivoma identificira, ker pa je tarnajoči Cankar čedalje bolj na milost in nemilost prepuščen pobalinskim parodijam gospoda Zeitgeista, tehnika teh skritih identifikacij omogoča nenasilno, vendar učinkovito ironijo. V nekaterih zgodbah njen učinek povečuje tudi junakova avtoironija; že v *Ženskah* je Lenárdič nasul svojemu junaku v ropotuljo prgišče najavtoritativnejših filozofskih imen, tako da juna(če)k z njo veselo udarja po robu svoje stajice (beri: življenja).

Gatsbyjev najočitnejši tematski premik od *Žensk* zadeva bistven element Lenárdičevih zgodb, torej junaka. Njegova sprememba se kaže sicer že od *Blažke* dalje, kako je do te spremembe pravzaprav prišlo, pa nakaže zadnja *Gatsbyjeva* zgodba, *Zabava*, ki jo je mogoče strniti v odločno misel: "Rad bi bil normalen." Žal (za junaka namreč) to "normalnost" zadene avtorjeva najnesramnejša parodija – svetinj naše literarne tradicije in s tem očitno tudi "nacionalnega karakterja". Žal (za bralca namreč) izzvani bolj v stilu nezahtevne kavarniške konverzacije. Zaželeni učinek, relativizacijo normalnosti oziroma normiranosti, pa temu navkljub vendarle doseže.

O junakovi odtujenosti in gnusu do sveta, ki ga nadzorujejo predsedniki krajevnih skupnosti, pričajo v obupu pogoltnjeni potoki piva, iz katerih psihosomatska prizadetost proizvaja potoke bruharije. Junakova žalostna usoda nam postane še razumljivejša, ko ga – povsem nelogično – stisne za stegno kakšna lepotica. Problem, ki ga je v *Satanovi kroni* parodično razvil že Mazzini, je pri Lenárdiču sicer milejše oblike, vendar isti: v rosnem jutru, ki sledi enormno prekoitirani noči, junak z gnusom ovoha po znoju zaudarjajočo "priležno stvar" (včerašnjo lepotico). Po vsem sodeč,

povzročajo krizo vrednot torej prav izpolnjena hrepenenja, slovenska hrepenenjska literarna tradicija pa se prepleta tudi s Huxleyjevim *Grotesknim plesom*, na kar nas diskretno opozorijo junakove "Gumbrilove napihnjene hlače".

Kakor pri Huxleyju tudi Lenárdičeva groteska ni toliko strašljiva kot duhovita zmes realnosti in fantastike, ki jo avtor, podobno kot Milan Kleč, mozaično sestavlja iz drobcev "objektivne stvarnosti" in njihovih bizarnih psiholoških učinkov na junaka, s katerimi se ustvarja – za junaka povsem legitimna – imaginarna stvarnost. Njena legitimnost se kaže v tem, da niti za junaka niti za njegovega avtorja ni problematična, oziroma: parodija "normalnih" medčloveških odnosov je sicer očitna, načina ali statusa možne ponovne "vzpostavitev reda" pa ne ponuja. Zgodbe zato ostajajo odprte in jih lahko "sklene" zgolj parodična poantiranost. Tako pridobljena groteska v večini zgodb ni dojeta tragično. Krize vrednot, odprtosti imaginarne stvarnosti, ne tragedizira niti najbolj "krvava" zgodba *Blažka*, v kateri ata, pristno ogorčen nad hčerino neubogljivo-stjo, odobrava njeno kaznovanje (razsekljano truplo na kompostu) kot povsem upravičeno.

Fikcijo, ki postane realnost, najmočneje eksplicira – in obenem tudi parodira – zgodba *Zlatorogovo kraljestvo* z uporabo določenega arhetipa svetovnih pravljic, zgodba *Hčerka* pa glede na naš kontekst ponuja (še en) filozofski disput na temo, ali je pacientova notranja realnost, kot jo vidi psihoanalitik, za samega pacienta kot nepoučenega smrtnika res realnost ali je morda – fantastika.

Z zgodbo *Blažka* uvede Lenárdič v okviru obeh doslejšnjih zbirk nov tip junaka. Na mesto šibkega pasivneža, ki na banalno objektivno stvarnost, pa tudi na fantastične prvine, ki jo relativizirajo, reagira večinoma z bruhanjem, nenadoma stopi pravcati macho-man; človek, ki mu je jasno, kaj hoče pri poslu in – ve se, kje. Resnico iščoči hrepenenjec, ki se je najprej ukvarjal z metafiziko in nato resigniral k fiziki, se kot feniks prerodi v elitnega zvodnika. Njegova zgodba *Wegerer* najočitneje parodira troje sodobnih življenjskih možnosti: idealistično iskanje resnice, znanstveno iskanje resnice in – alternativo iskanju resnice: udejanjenje "American dream", to tudi utemeljuje predelano izposojo naslova Fitzgeraldovega romana.

Glede na oba tipa junaka *Gatsbyjeva* zadnja zgodba, *Zabava*, poskuša predstavljati nekakšno sintezo. Svočas obupani, pasivni marginelec se s klenim korakom napoti proti normalnosti oziroma normiranosti. Ta normiranost pa ni (samo) neka splošna konstanta meščanske civilizacije, ampak v junakovem primeru eksplicira tudi njegovo pripadnost slovenski literarni (in značajski) tradiciji. Stik med sodobno meščansko preživetveno normo in med našo tradicijo izpade neznansko bedasto, in sicer v dvojnem smislu: najprej kot parodija drobcene *skodelice kave*, ki se je svočas razvila v simbol nešteti razsežnosti, ki pa jo *Gatsby* poniža na raven banalne pice; nato pa še v smislu umetniške učinkovitosti, saj, kot še nekatere zgodbe z novim tipom junaka, razvije "odlike" sicer zabavnega, vendar dokaj poprečnega stripa. *Gatsbyjeve* začetne zgodbe s starim, pasivnim junakom so v svoji parodični groteski veliko bolj prefinjene.

Vanesa Matajca

Vladimir P. Štefanec

Sprehajalec z nočnih ulic

Založba Wieser, Celovec 1994

Štefanecov drugi roman je potrdil, vendar ne tudi nadgradil izpisa njegovega prvenca *Morje novih obal* (1991), ki tematizira hrepenenje kot centrifugalno silo (avtorjeve) podobe sveta. Namreč, medtem ko ima hrepenenje v *Obalah* status želje po stiku s transcendenco kot eno temeljnih koordinat *tu* bivajočega ožilja, pa postane v *Sprehajalcu z nočnih ulic* akt umetnikovega (pisateljevega) čakanja na "demona ustvarjalnosti", ki bo pognal in potem tudi izpisal neki novi, nad minljivo in banalno realnost privzdignjeni svet.

V *Obalah* sledimo močni in simbolistični poetiki ter številnim "paraboličnim eskurzom" ter meditativnim pasažam, ki so hrepenenje izrekli kot željo po dokončni izpolnitvi. Te ni bilo moč doseči znotraj vsakdanjega življenja in njenega praznega jezika, temveč le s popotovanjem v samó "izbrancem" dostopne presežne horizonte. Hrepenenje je bilo v tem smislu vpeto v temeljno metafizično (dualistično) strukturo in hkrati drža, ki zviška gleda na povprečarije "pod" seboj. V *Obalah* se junak zaveda, da bo končna izpolnitev – objekt hrepenenja – prišla šele v čezsmrtju in da je tukajšnji nemir, ki ga neti nepoznano, le sluteno, temeljna gesta za smrt.

Sprehajalec pa je vračanje nazaj na točko same iniciacije vstopa v svet umetnosti: je popisovanje intuitivnih meridianov, ki se morajo zložiti in preplesti tako, da sprostijo dovolj močno silo, ki bo razpočila "prazno stvarnost" in sprožila izbruh umetniškega dejanja (pisanja literature) – za konstitucijo in legitimnost Štefanecovega junaka dejanja par excellence. Pisanje se mu namreč razpira kot možen azil, kot "upor proti kaotičnemu svetu in absurdu življenja", ter hkrati kot "beg pred pusto, zmaličeno vsakdanjostjo". Vendar: če je na primer Lainšček kot vodilo svojega bogoiskateljskega romana *Ki jo je meгла prinesla* postavil stavek: "Skrivnost, pomagaj mi, da ne zapišem ničesar, kar mora ostati skrivnost," je Štefanecov literarni zaganjalec ("od pisanja sem bil torej odvisen") uperjen prav k izrekanju *takšnih skrivnosti*. Ali drugače, je roman o samemu avtorju, o artificiozni gradnji umetniške mitologije, na kar nas pravzaprav napotijo že zadnji stavki njegovega (predstavitvenega) zapisa na knjižnem zavihku: "Morda je to zgodba o človeku, ki je izgubil vero v dokončne resnice in ki se pred

padcem v prepad nesmisla rešuje s hojo po minljivih, vedno novih stopnicah umrljivih resnic in lahko samo upa, da bo njegova noga, preden dokončno omahne v globino, še nekajkrat našla oporo ... Ali pa je Sprehajalec preprosto literarno zapisano dogajanja okrog mene in moje početje na prelomu iz pomladi v poletje 1992 ..."

S *Sprehajalcem* skuša Štefančec tisto, kar se daje kot neizrekljivo, tematizirati prek razvejane in labirintaste asociativne mreže, spletene okrog sila preproste pripovedi. To je moč strniti v en sam stavek: glavni junak iz gostujoče muzejske razstave ukrade starodavni Aleksandrov meč, za katerega se izkaže, da je navaden ponaredek, vsa spoznanja, dobljena na tej poti, pa naselijo vanj dovolj gradiva in navdiha, da se mu zapiše roman. (Seveda roman, ki bo na voljo le bralcem v protagonistovem – Štefančecem literarnem svetu.) Ali malo daljše: prvoosebni pripovedovalec, sicer pisatelj, v ustvarjalnem pristanu čaka na izplutje navdiha. Ugoden veter piha iz starinarnece z umetninami in pohištvom (kamor skorajda obredno zahaja in kjer z njenim lastnikom v melanholiji "brezčasne odmaknjenosti" drobita življenjske modrosti), iz otroških spominov (v katere ga zasanjajo oblaki na večernem nebu), iz preroških sanj ter iz, vsaj navzven, ležerno boemskega življenja (ki ga sestavlja predvsem zanimanje za lepe umetnosti). Naključen tok dogodkov in spoznanj, ki mu poganjajo kri po žilah in prebujajo mravljinčaste občutke, ga tako zapelje na idejo, da bi sunil svetinjo svojega otroštva, Aleksandrov meč, ki mu je buri mladosne duhove in že takrat dajal občutek presežne moči nad banalitetami sveta. Sledimo dolgim pripravam, sami tatvini in spoznanju, da je meč ponaredek.

Zgodba, ki je v romanu zgrajena v strogi linearni kompoziciji, seveda ni nikakršna kriminalka in se z njo niti noče spogledovati. Tatvina umetnine in adrenalin, ki je potrošen zanjo, predstavljata junaku, avtobiografsko "svežemu peresu na literarni sceni", orodje za radikalen poseg v dolgočasje vsakodnevnega brezdelja: "Spoznal sem, da lahko veliko napetost, ki je nastopila zaradi nezmožnosti ustvarjanja, sprostim le z dejanji, ki zahtevajo, da se jim ves posvetiš, [...] dejanji, pri katerih ni neskončnega časa za premislek, odločitve pa so pri njih usodne. Treba je bilo torej narediti dolg, odločen korak, da se ne bi utopil v moreči monotoniji običajnih korakov." Tatvina potemtakem ni nekaj, kar bi junaku služilo za samopotrditev, dekadenciasto upiranje simbolom reda ali za izzivanje zakona, temveč gre za nekaj "veliko globljega in bolj prvinskega, za stvari, ki so nad zakoni, ki jih pišejo pravniki. Življenje je pač zahtevalo radikalnejše protitudarce".

Umetnina je bila ena glavnih junakinj tudi v Štefančecem prvencu, kjer jo zastopa Magrittova slika Ogroženi morilec. Tako kot v *Sprehajalcu* je tudi tam predmet tatvine in malodane simbol nečesa mitičnega, usodnega. Nasploh sta oba romana polna umetnostno in literarnozgodovinskih replik in refleksij, vendar je Aleksandrov meč, ki obsede protagonista, za razliko od Ogroženega morilca, ki je v *Obale* vpet spontano in je za sam roman konstitutivnega pomena, v *Sprehajalcu* vpeljan prek občutno preveč eksplicitne in v tem smislu umetne, neprepričljive asociativne mreže. In prav ta je tudi Štefančec največji problem: medtem ko pelje

osnovno pripoved skozi zelo natančno vzpenjajočo se kompozicijo, ki jo sestavlja zgodba o tatvini, lepi na pripoved, da bi pojasnil junakovo odločitev, detajlirano opisovanje njegovih predrefleksivnih vzgibov in skuša torej tisto, kar je le slutnja, kar-seda natančno artikulirati. *Zunanja* posledica tega je tako vidna že na ravni jezika, ki je v *Sprehajalcu* okornejši kot njegova (za prvenec toliko bolj) izbrušena in mojstrska igra besed v *Obalah* – zdrseva mu v naiven in sila splošen, prežvečen metaforični slovar –, tako da na videz namerna obrtniška jezikovna preprostost na eni in pobegi v nabreklo pridevniško paberkovanje in logorejo na drugi strani vzpostavijo v romanu čisto posebno plast, ki v celoti deluje prazno in mašilno. Osnovni spotik *Sprehajalca* se torej dogodi kot pomanjkanje prave "sporočilne" krvi in mesa oziroma kot njun ponaredek. Četudi bi utegnili biti to osnovna teza romana (konec koncev je tudi Aleksandrov meč navaden ponaredek in pravega sploh niso nikoli našli), ji umanjka vsaj implicitni podtekst, podtekst, ki se ga ne piše, ker ga ni moč napisati, temveč se, če se, izpiše sam. V tem smislu se Štefančičev junak sicer spogleduje z življenjem, ki ga poganjajo stalna vprašanja in iskanja temeljnih vzgibov krušljive *tu*-biti, opriema se metafizične bivanjske strukture, ki jo določa predvsem nasprotje prozaične *tu* in poetične *tam*, vendar ne, ker bi ta trepetajoča razpetost junaku dejansko predstavljala temeljni kriterij bivanja oziroma zakone njegove najbolj notranje (duhovne) vesti, temveč, ker ga k temu nagovarja njegov (bržkone privzgojeni) občutek za dober okus. Junak namreč svoje misli in dejanja ves čas estetizira, celo mitologizira in njegovo življenje postane gradnja lepega, estetiziranega ugodja, konstruiranih artefaktov oziroma gradnja sebe s črko umetniške mitologije. Kot sam Aleksandrov meč, je tudi junakova tatvina ponaredek "pravega" dejanja in njegov ustvarjalni trepet občutimo kot pozo. Kot zaigrano in naučeno melanholijo filmskih junakov, kot prisiljeno umetelno sproducirano iniciacijo. Skratka, nove obale, kamor je hitel junak zapičiti svojo osvajalsko zastavo v Štefančičevem prvencu, so se v *Sprehajalcu* odmaknile nazaj na začetek. Svet je postal papirnati praksis, kjer besede nimajo moči, da bi katapultirale kri iz vén, ki si jih skuša protagonist na vsak način odpreti. Morda pa si jih ni odpiral za pravo stvar.

Ženja Leiler

Zlata Vokač

Knjiga senc

Založba Obzorja, Maribor 1993

Vzemimo preprost primer: popolnoma svobodne volje se peljemo z avtobusom, ko ta naenkrat obstane na odročnem kraju. Voznik se prijazno opraviči za postanek, povabi potnike na bližnjo zelenico, tam razloži, da v bistvu ni voznik avtobusa, temveč doktor meteoroloških zanosti; opaše si lutnjo in z zvonkim glasom začne popevati pretresljivo zgodovino rodu Pačnekdo. Lepo, prijetno in poučno, vendar pa – tristo kosmatih! – smo na avtobus žal stopili z drugačnimi nameni.

Zakaj trapasta podoba? Ker je z romanesknimi besedili podobno: iz določenih namenov jih vzamemo v roke in od bukve konec koncev pričakujemo učinek, ki ga poznamo iz prejšnjih poskusov. Pri tem se sklicujemo na Pametnejše: na primer na Platona, ki je prvi ločil poezijo od zgodovinopisja, ali nemara Lukácsa, ki je celo razločil štiri vrste tipov romanov (in pribitek, ki mu je iz omenjene sheme uhajal). No, roman Zlate Vokač *Knjiga senc* je besedilo, ki se ravna po vozniku iz uvodne primere. Avtorica, ki besedilo že uvodoma postavi na ogled kot drugi del romana *Marpurgi*, se namreč z bralčevim pričakovanjem igra tako brezskrbno in vehementno, da po sklepnem vratolomnem obratu (o njem kasneje) enostavo ne vemo več, kaj smo držali v rokah: romaneskno pripovedno besedilo, ep (mestni, kontinentalni, družinski, židovski, konvertitski?), zgodovinsko razpravo ali kar nekaj? Predstavimo dilemo s kratko obnovo besedila: *Knjiga senc* je prvoosebna pripoved judinje Sare (Šarike) iz Marpurga, ki med 19. marcem 1496 in začetkom leta 1497 pripoveduje zgodbo svojega rodu, srednjeveškega Maribora (Marpurga), židovstva na širše in Evrope vobče. Glavni junak Šarkine izpovedi je pripovedovalkin učitelj Mojster Jakob iz Bohemije (danes Češke), znanstvenik in predvsem alkimist. *Knjiga senc* je Jakobovo v *Knjigo senc* vloženo besedilo, ki obsega približno dvajset odstotkov celotnega besedila, v njej pa najdemo ob zgodovini alkimije in praktičnih napotkih tudi nekaj impresionističnih izpovedi in vtisov. Po koncu *Knjige senc* se besedilo *Knjiga senc* sklene z na začetku napovedanim izgonov židov iz Marpurga in pristankom pripovedovalke, da sprejme krščansko vero. Vmes se na poljuden način večinoma seznanjamo z evropsko zgodovino 15. stoletja, spremembami v Marpurgu in nekaterimi judovskimi šegami.

Temeljno vprašanje, ki preseneti bralca že na samem začetku pripovedi, je položaj pripovednega subjekta oziroma konkretne sirarske industrialke Sare. Če namreč verjamemo zgodovini, ko pravi, da se je novoveški subjekt v današnjem pomenu besede rodil s kartezijskim obratom v prvi polovici 17. stoletja (s Kartezijskim Ego cogito ergo sum), in literarni zgodovini, ki podoben obrat meri z letnico 1605, ko izide prvi del Cervantesovega romana *Don Kihot* – potem je pripoved Šarika in s tem posledično Zlate Vokač vsaj vprašljiva. V *Knjigi senc* imamo namreč opraviti s pripovedovalko, ki bi jo mirne volje lahko videli v samopostrežni trgovini, v diskoteki ali nemara na avtobusu iz uvodne primere. Šarika je subjekt v novoveškem smislu – in še več: če namreč upoštevamo (laično) splošno mnenje, da temelji židovstvo na moškem principu gospostva, potem deluje niz mati Dina-hči Šarika-Elijeva hči Noemi izjemno presenetljivo. Matriarhalnost (tudi finančna) omenjenih treh junakinj namreč spominja na najvišje ideale feminističnih gibanj prve polovice 20. stoletja. In še: Šarika v svojo pripoved, ki obsega razen redkih osebnih prigod cele disertacije o vojnah, vladarjih in političnih spremembah vse od Prvega nihljaja do leta 1497, vnaša enciklopedično znanje, s kakršnim se ponašajo redki današnji sociologi in zgodovinarji njenih let. Če naj vzamemo pripoved židovske mladenke iz srednjeveškega Marpurga kolikor toliko resno, ji moramo pač priznati, da je (upoštevaje skromna komunikacijska sredstva in podatek, da je Johannes Gutenberg dovršil svojo Biblijo, prvo tiskano knjigo v zgodovini, borih 41 let pred začetkom Šarikine pripovedi) dekle nosilka pameti, ki daleč presega naše še tako pozitivno mnenje o 15. stoletju. Avtorica je enostavno v pripovedovalko vnesla vse preveč svoje (nedvomno široke) današnje vednosti, tako da imamo pred sabo junakinjo, ki ve preveč, čustvuje premoderno in nasploh spominja na junake različnih časovnih strojev.

Tudi na formalni ravni kaže *Knjiga senc* podobna neskladja: v osnovno pripoved, ki v linearnem teku pripovednega časa analitično povzema junakinjino preteklost, avtorica vpleta duhamorne in dolge politično-zgodovinsko-etnografske ekskurzije, tako da nenehoma, preprosto rečeno, izgubljamno šreno. Popolnoma brez jasne zveze s tekom besedila se izgubimo v vloženi *Knjigi senc* mojstra Jakoba, kjer je napaberkovano toliko raznolikih modrosti in nasvetov, da nas bolj kakor barvna reprodukcija "drevesa življenja" (na 207. strani) pozabava pripomba: "Če ne obvladaš operacij, lahko vržeš drevo življenja iz ravnotežja in tako priklješ sile zla." Krščen Matiček: namenil sem se prebrati knjigo, zdaj pa lahko naenkrat zamajem svet!

Omeniti velja samo še to, da se s sklepom romana podre še tisto malo "trdno spleteno celote" (tako besedilo na zavihku), ki nas je dotlej držala v pričakovanju napovedanega izгона marpurških judov: Šarika nekako pozabi na mučne prizore prodajanja judovskih domov in karavan, saj ima ogromno dela s – pripravo na krst. Tudi v to dejanje (in ravno mariborski židje slovijo po tem, da niso sprejeli krsta) se pripovedovalka poda s toliko zdrave logične skepse, da nam ostane ob globokomiselnih dialogih malo časa za dojetje odločitve same. Tudi na alkimijo nova kristjanka zdaj gleda s skepso. In bralec, ki se je prejšnjih 250 strani šele dodobra zagrel?

Če ob koncu skušamo ugotoviti, kaj zaboga smo prebrali, ko smo sledili pripovedi *Knjige senc*, nam ostaneta dve možnosti: je popolna zmeda v nas ali nemara v knjigi? Sodeč po bralnih navadah, zgodovini misli in književnosti posebej, smo v *Knjigi senc* dejansko trčili ob besedilo, ki dosledno izstopa tako iz sociološko merljivega "vidika pričakovanja" kakor iz modelov, ki so jih v dosedanji romaneskni produkciji odkrivali literarni zgodovinarji. Alkimistično rečeno: če je Zlata Vokač s *Knjigo senc* poskusila iz kamna izdelati zlato, smo bili priča enemu od nešteti eksperimentov, ki pa pravilnosti alkimističnih teorij pač niso dokazali.

Tone Vrhovnik

Tea Štoka

Prevara ogledala

Založba Mihelač, Ljubljana 1994

Že ena od številnih možnih opredelitev poezije kot "*vesolja v orehovi lupini*" (Thomas Mann) kaže na svojevrstnost, nenavadnost ter izvorno paradoksalnost tega tisočletnega fenomena, prostora neznanske bivanjske intenzivnosti, kakršna je morda možna le še v območju erotike. Pesnjenje kot "*alkimija srca*" (Uroš Zupan) je eno tistih redkih, sodobnemu človeku še preostalih zatočišč, kjer je še možna komunikacija z neizrekljivim, čudežnim, svetim... Evokacija neizrekljivega poteka (paradoksalno) prav prek in na ravni jezika, ki je pač, če gre verjeti Wittgensteinu, struktura našega sveta, pa tudi "*hiša biti*" (Heidegger).

Prav jezik kot modus vivendi mišljenja je tista stična točka, na kateri se srečata pesnikovo in razlagalčevo (bralčevo) početje, saj: "*Pisanje je razreševanje sveta z jezikom*" (Friedrich Dürrematt). Ta svet že dolgo ni več pregledna in enovita totaliteta; spremenil se je v zagonetni labirint, kjer so tudi besede le "*delci, ki se nikoli ne bodo združili. / Razbita zrcala, v katerih se svet opazuje / razkosan.*" (Octavio Paz: *Pripovedka*). Poezija skuša te fragmentarne znake spet prečistiti, jih napolniti z bogastvom polivalence pomenov ter stopiti na sled Besedi. Pesem tako ostaja "odprta mreža", dovzetna za številne možne interpretacije, ki rasejo iz bralčevega čudenja in fascinacije ob prebranem, ki že implicite nosi v sebi večno človekovo (samo)spraševanje o naravi obstoječega. Pa čeprav se (in morda ravno zato!) interpret že vnaprej zaveda "neobjektivnosti", bolje rečeno, nepopolnosti lastnega početja, ki bo še tako fragmentarno in dvoumno morda zmoglo pokazati na tisto, za kar poeziji v resnici gre: na presežnost in odprtost prostora ter čudežnost dejstva, da sploh je, kajti kot ugotavlja že prej omenjeni Wittgenstein: "*Ni mistično, kako svet je, temveč da je.*"

Takšno izrazito osebno, subjektivno naravnano (in zato seveda nič manj zavezujočo!) interepretativno mrežo razgrne tudi predstavnica mlajše slovenske kritiške plejade Tea Štoka, ki skuša v svojem knjižnem prvencu *Prevara ogledala* na samosvoj način presvetliti pesniško produkcijo osemdesetih in začetka devetdesetih let na Slovenskem. To stori v enaindvajsetih esejističnih zapisih, od katerih sta uvodni in sklepni nekoliko daljša, saj sta namenjena večinoma zgoščenemu "pregledu" in iskanju nekaterih povezav med posameznimi ustvarjalnimi opusi, katerih krajše predstavitve sestavljajo

osrednji del knjige. Ob tem pa je tukaj še nekakšna uvodna "apologija", kjer avtorica pojasnjuje in utemeljuje svoje početje; pravi, da je izrazito neambiciozno v smislu nekakšne "celovite retrospektive" slovenske poezije polpreteklega in sodobnega časa; to tudi določa izrazito osebni izbor obravnavanih poetov.

Naslov uvodnega eseja *Panoramski pogled na slovensko poezijo osemdesetih let* nemalo zavaja in obeta veliko več, kot nam nato zares ponudi. Avtorica namreč v tem eseju predstavlja predvsem tista ustvarjalna imena, ki naj bi (po njenem mnenju) vgradila v svoje pesniške kreacije spoznanja sočasne postmoderne misli in estetike (gre na primer za Aleša Debeljaka, Jureta Potokarja, Alojza Ihana, Milana Deklevo, Milana Jesiha, Braneta Mozetiča itn.). Že prej omenjeni naslov torej izvede neverjetno redukcijo slovenske poezije osemdesetih let na zgolj eno od njenih (pogojno rečeno) smeri ali šol. Pa tudi utemeljevanje značilnih skupnih atributov te, na postmodernističnih postopkih in idejah zasnovane smeri, ki vključuje več dokaj različnih avtorjev, ostane precej nedorečeno in vse preveč površinsko. Uvodni esej, za katerega lahko sklepamo, da je morda nastal že pred nekaj leti ("tekstualni dokaz" je "gramatikalni spodrsrljaj" v avtoričinem stavku: "*Kako označiti slovensko poezijo tega, že iztekajočega se desetletja?*"), ki kaže na majhno redakcijsko površnost in hkrati s svojo vsebino /oziroma "odgovorom/ potrjuje že prej omenjeno tezo o "redukcijonizmu"), tako bralca prej zmede, kot pa mu poda "uvodna napotila" ob vstopu v labirint teksta.

Nadaljevanje (osrednji del) knjige, ki ga sestavlja kar lepo število interpretativnih analiz posameznih pesniških opusov, nastalih v osemdesetih in v začetku devetdesetih let, na vso srečo veliko bolj ustreza omenjenemu naslovu uvodnega eseja (seveda s časovnim dodatkom devetdesetih), saj vključuje pesnike najrazličnejših generacij in šol ter predvsem zelo polifonih umetniških prizadevanj. Izbor, ki je sicer rezultat čisto "osebne" odločitve (vprašanje je, ali je kakršenkoli drugačen kot "subjektiven" v resnici sploh možen), je nedvomno reprezentativen in sega vse od Kajetana Koviča pa do Miklavža Komelja. Avtorica, ki je vsekakor izvrstno eruditsko podkovana, poskuša v interpretacijah artikulirati svoja občutja ob branju posameznih pesniških opusov ter prodreti v njihovo najgloblje semantično tkivo. Zaradi (seveda povsem legitimne) izrazito subjektivne interpretacijske drže pa imamo pogosto občutek, da gre za pravo nagovarjanje posameznega pesniškega opusa, celo za hlasten dialog z njim. Taki prikazi, sicer polni briljantnih stilističnih obratov in retoričnih figur, prav zato nemalokrat puščajo nekatera vsebinska vprašanja povsem odprta oziroma vsaj nedorečena. Zdi se namreč, da ostaja takšno osebno korespondiranje s poezijo za zunanjega bralca vsebinsko precej hermetično v slikanju naravnost bravuroznih plesnih figur na ledu, katerega podstat pa nam žal ostaja pogosto nedostopna in skrita.

Čeprav so kritiška branja posameznih pesnikov seveda precej različna, bi v njih morda vendarle lahko našli neko skupno "težnjo", ki pogosto predstavlja movens agens avtoričinih interpretacij. Gre za erotizem telesa in teksta, katerih skupna lastnost je hrepenenje po Drugem; tekst kot amalgam erotičnega telesa. Znana Barthesova razmišljanja je na izredno prenikav in hkrati duhovit način preliil v umetniško besedo Italo Calvino v svojem postmodernističnem romanu par excellence *Če neke zimske noči*

popotnik (nanj namiguje tudi Štoka, a ga eksplicitno ne omenja), kjer sloviti italijanski pisatelj sklene svoje premišljevanje s tole mislijo: "Ljubezenski objem in branje sta si najbolj sorodna po tem, da se v njuni notranjosti odpirajo časi in prostori, ki so drugačni od merljivega časa in prostora."

Prevaro ogledala sklepa spet nekoliko daljši esej pod naslovom *Nepregledne možnosti poezije*, kjer si avtorica zastavi vprašanje, kaj se dogaja s slovensko poezijo na prelomu iz osemdesetih v devetdeseta leta, v času, ki ga zaznamuje postmoderna misel "zmeščanega" subjekta, ki skuša artikulirati razsrediščenost kot posledico "izbrisa totalne metafore". Štoka ugotavlja, da je postmoderna kot duhovnozgodovinski okvir sodobne slovenske poezije nesporno dejstvo (na to aludira že sam naslov njene knjige), a hkrati priznava, da je uporaba pojma postmodernizem kot oznake za umetnostno-stilno formacijo pri poeziji v nasprotju s prozo in deloma tudi dramatiko precej problematična, saj so posamezni indici v tej smeri (na primer uporaba formalnega in vsebinskega instrumentarija preteklosti) vse preveč razpršeni ter izolirani, da bi lahko govorili o kakšni trdnejši povezavi. Tako je večji del pričujočega eseja namenjen bolj ali manj le povzemanju že v posameznih analizah povedanega ter iskanju nekaterih možnih povezav med posameznimi opusi, kar pa ostaja precej fragmentarno in še enkrat potrjuje dejstvo (ki ga ob sklepu knjige priznava tudi sama avtorica), da je pač ta čas spričo relativnosti vseh kriterijev prizorišče najrazličnejših avtopoetik, polifonosti osebnih mitologij, ki se jih verjetno ne da zvesti na kakršenkoli trdnejši skupni imenovalac, in je zato pač možno le opozoriti na najvidnejše umetniške pojave ter stopiti z njimi v dialog.

Kljub vsemu ostaja vtis, da sežeta uvodni in sklepni esej, ki naj bi vendarle imela nekakšno vlogo "urejanja fragmentov" (analiz posameznih pesniških opusov), nekako v prazno, saj kljub zavesti o drugačni naravi obravnavane poezije v primerjavi s predhodno avtorici ne uspe dovolj jasno izrisati njenega širšega duhovnega konteksta in se tako oba eseja bolj ali manj omejeta le na naštevanje in ponavljanje. Da pa je zmeda še nekoliko večja, poskrbijo tudi nekatera protislovja, ki so morda posledica prav nedodelane predstave o kontekstu obravnavane slovenske poezije ter nedorečenega interpretativnega orodja – najbolj v nebo vpijoč primer takega notranjega protislovja je analiza poezije Alojza Ihana, ki jo avtorica *Preware ogledala* enkrat označi za postmodernistično, nekje drugje pa spet zanika možnost te svoje lastne oznake. Ob koncu tega premišljevanja, nekakšnega "meta-meta" teksta, pa lahko brez večjih zadržkov zapišem, da bodo vsekakor pomembno mesto na polju refleksije slovenske poezije zasedle predvsem interpretativne analize posameznih pesnikov, pa čeprav se tudi te vse prepogosto zatekajo pod varstvo retoričnosti in stilizma. Upati je, da bo pričujoča, nedvomno zanimiva esejistična knjiga spodbudila avtorico k pisanju tudi nekoliko daljših, bolj poglobljenih in doslednih interpretacij sodobne slovenske poezije, ki bi tako presegle vse preveliko fragmentarnost, razpršenost in nemajhno problematičnost *Preware ogledala* kot knjige v celoti.

Mitja Čander

Matej Demšar

Zasilni vhod

Založba Lipa, Koper 1993

Pri razpravljanju o poeziji, kakršno beremo v prvencu Mateja Demšarja (1967), bi bilo kar se da neustrezno uporabljati minuciozno razdelane in s filozofsko natančnostjo izpopolnjene interpretativne metode. Nasprotno, ker imamo opravka z na videz preprosto, vsekakor pa komunikativno poezijo, katere "sporočilnost" je evidentna (v sklepnem verzu pesmi *Hotel sem se učiti poljsko*, ki dokaj natančno zajame bistvo njegove avtopoetike, Demšar pravi: "*Moj jezik mora govoriti.*"), si verjetno tudi v našem diskurzu ne bi smeli privoščiti pompozne gostobesednosti, saj bi bil njen učinek docela neustrezen. V svet Demšarjeve poezije namreč vstopamo (dovolj pomenljivo) skoz "zasilni vhod" in to napeljuje na misel, da se lirski subjekt (ki ne prisega na zapleteno metaforiko, temveč seveda uporablja realistično, semantično jasno, neposredno dikcijo) odpoveduje nekakšni višji, globlji vednosti o stvareh in pristaja na to, da mu bo njihovo resnično bistvo ostalo skrivnostno skrito. (Primer iz uvodne pesmi *Ne vem, kaj pravijo starci*: "*Ne poznam povezave med podzemnimi / studenci in selitvami ptic, / med luninimi menami / in borznimi tečaji, nič / jasnega nihče ne pove o ženskah / in o idrijskih čipkah. Ne vem, kaj / pravijo starci na to, ampak gotovo / nam vsem nekaj skrivajo.*" Ali iz že omenjene pesmi *Hotel sem se učiti poljsko*: "*Moj jezik mora biti / skrivnosten, da se ga more naučiti / le malokdo.*") Gre seveda za tipično dvojnost (na eni strani preprostost, fabulativnost, na drugi skrivnostnost, sporočilna večsmiselnost celote), ob kateri se bralec zanesljivo spomni na pesnika, ki je s svojima zbirkami *Srebrnik* (1986) in *Igralci pokra* (1989) pomembno zaznamoval novejšo slovensko, domnevno postmodernistično pesniško produkcijo, namreč Alojza Ihana. Ihan je s svojo "stavo" na odsotnost hermetičnosti (v osnovi), realistično dikcijo in pripovednost osvežil oziroma ponovno odkril tip pesniške govornice, ki v osrednjih tokovih slovenske lirike predstavlja novost, četudi je eminenten predhodnik tovrstnih tehnopoetskih postopkov (seveda s povsem drugačnim miselno-idejnim ozadjem) sam Edvard Kocbek.

Videti je, da nekateri Demšarjevi verzi neposredno evocirajo, hkrati pa transformirajo Kocbekovo izkušnjo, na primer: "*Še vedno je pomembno / imeti pri roki*

palico, / da z njo prepodiš kačo s / ceste ali da ohraniš ravnotežje / na ozki brvi." (Še vedno je pomembno ali "Tisti, ki ne bodo nikoli / obmolknili, govorijo v meni. (...) tisti, ki so / ga partizani živega prežagali, / pa ni vedel, kaj pravi enajsta / teza o Feuerbachu in ne kaj je / to imperializem. Na tisoče / in milijone se jih je naselilo v / meni" (Tisti, ki ne bodo nikoli). Vendar za njimi ni slutiti dražljivega občutenja transcendence, metafizično določene skrivnostnosti, ki je opredeljevala Kocbeka. Prej bi šlo za nekakšno nagovarjanje "odsotnega Boga" (oz. boga), ki je lahko posledica preloma skoz (od postmodernizma razmeščano) prizmo Ihanove poezije, v kateri se na nekem mestu celo pojavi vprašanje, ali si "Tisti res zasluži ime, ki so mu ga nekoč / v slepem navdušenju dali ljudje" (O Tistem). Demšar s pesmijo (Vedno bolj se odmikaš) iz svojega sveta tako rekoč "izbriše" božansko transcendenco, ki se pa pravzaprav sama diskretno "umakne": "Vedno bolj se odmikaš in vse / manj prostora premoreš, Bog. (...) Vse bolj se ti / bližamo in vse manj verjeten si, / pa vendar zmeraj znova ponikaš / v ganljive podrobnosti in se skrivaš, / da te je vse manj v ljudeh."

Prazni prostor v svetu ljudi in vsakdanjih pojavov, ki so lahko docela primerni motivi (lovljenje tatu, "to, da brez pravega vzroka na poti pobereš kamen", srečanje z dvojčicama na Miklošičevi, mačke, slepec – vse to se Demšarju zdi vredno lirskega ubesedovanja), se torej zapolni s skrivnostjo in docela tipično "nevednostjo", katere posledica je svojevrsten strah pred izgubo ravnotežja: "Kako se ubraniti nevednosti in / sili slučaja, ki človeka duši; (...) kako ubežati / krčevitosti otroškega joka, / da se ne bi iz nam čisto / neznanih vzrokov pri tem pričelo / rušiti kristalno ravnovesje na / policah, zaradi česar bi podgane / začutile svoj čas in se pričele / seliti z naše stare zemlje." (Kako naj se ubranimo nevednosti)

Morda ravno iz tega svojevrstnega občutka ogroženosti raste potreba po zaščiti ("Vselej / smo po dvakrat zaščiteni. Pred neznanci in pred samim seboj"; iz pesmi *Mesta so ograjena z obzidji*), nekakšni "prizemljivi" lirski subjekt v doživljanje vsakdanjosti na konkreten, celo čutno nazoren način; zanimivo je tudi, da je ljubezenska tematika v pesmih docela odsotna; na prikrit, nežno prijateljski način je to čustvo izraženo kvečjemu v pesmih *Kako naj sledim tvoji niti*, *Nema deklica* in *morebiti v Oprosti mi*. Sicer v pesmih nedvomno prevladuje refleksivnost, preigravanje raznih miselnih stanj (kdo bi rekel, da to ni nenavadno, glede na to, da je Demšar – podobno kot Ihan – s študijskega vidika naravoslovec); lahko bi rekli, da so ta stanja izražena dovolj subtilno, z izrazito pozornostjo do (metafizično usmerjenim duhovom pogosto neopaznih) detajlov, v katerih se zrcali popolnost sveta. Ni torej naključje, da recenzent Jaša L. Zlobec govori o "kozmičnem dojemanju življenja", kar je docela ustrežna oznaka, ki ima tudi vrednostno pozitiven predznak (Zlobec še pravi, da "že dolgo nisem bral prvenca, ki bi bil tako pesniško izzivalen in hkrati inovativen ter skladen sam v sebi"). Temu bi lahko pritrdili, vendar z določenimi zadržki. V jedru Demšarjevega pesniškega postopka se namreč skriva nenavadna "past", namreč nevarnost reduciranja poezije na zgolj površinsko beleženje najbolj efemernih dimenzij sveta v banalni, patetično vsakdanji govorici (nemara bi o tem več vedeli povedati

nekateri ameriški pesniki, na primer sveže prevedeni Sandburg). Možno je torej napovedati, da "ihanovski" model poezije (ki je znotraj slovenske poezije osemdesetih in tudi devetdesetih pomenil temeljno novost, bistveno prevetritev) kot pač vsak model ne bo (upajmo!) več mogel zadoščati imaginaciji generacij prihajajočih pesniških ustvarjalcev, saj ga bo mogoče "zlorabiti" kot alibi za poezijo, katere glavna značilnost bo "ževidenost". Več Demšarjevih pesmi pa priča o tem, da gre za avtorja, ki ima povedati še precej novega in vznemirljivega. Pesem *Včasih moraš dopustiti* je le en dokaz, da je bil ta prvenec neupravičeno prezrt (ne smemo pozabiti, da je izšel "ob robu" - v Lipini zbirki Rob), zato jo (morda z nekoliko patetično gesto) navajamo namesto sklepa: *"Včasih moraš dopustiti, da tropi / divjadi, ki se v jutrih naberejo / na robovih megle, vstopijo vate. (...) Potem se razbesnijo žile / in semena praproti zapojejo po / udih ustoličene device. / Z rokami se spopadeš z najmočnejšim / jelenom, ki vselej prvi stopi iz megle. / Rečeš si, to, to mora biti / prekleta čreda, ki že stoletja prihajaš / na moje solnice lizat sol."*

Gašper Malej

ROBNI ZAPISI

Ivo Antič: ŠČIT/ŠTIT. Zbirka Trias, Klub devete umetnosti, Ljubljana 1993 (makedonski prevod Rozeta Tanevska). Drobnopisna pesniška zbirka Iva Antiča *Ščit* sestavlja pet ciklov, in sicer trije osrednji: *Ptice treh dežel*, *Ščit* in *Ghor*, sestavljeni iz treh pesmi, ukleščanih med *Prolog* in *Epilog*. Pesmi z baladnim vzdušjem so konceptualno dosledno izpisane, cikli so notranje zavidljivo koherentni – taka je tudi knjiga kot celota. *Ptice treh dežel*, nekakšni puščavniki treh tipiziranih pokrajin, na bralčevo žalost sicer preblizu Strniševim svetovjem, so samotni priklicevalci mesta kot središča pokrajine oddaljenih, transcendentnih vzgibov, so slutnja krvi kot poti približevanja tostranstva, ali pač tistega nečesa drugega – ne nazadnje morebiti tudi: Učenikove smrti na križu, odrešenja. *Ščit* je izris v spone prevar in laži ujetega sveta, ki se ne zna realizirati kot harmonija, temveč samo kot nepomirljiva nasprotja, konflikt: ubijanje, da boš nazadnje tudi sam ubit – žrtje, da boš nazadnje tudi sam požrt. *Ghor* poskuša tak svet preseči, njegova pot se prekriva s potjo ptic – je pot, ki jo realizira meč, zaboden v zemljo, ki povrže kri. Integralni del pesniške zbirke so elegantni prevodi Antičeve lirike v makedonščino. (Robert Titan-Felix)

Andrej Bitov: PUŠKINOV DOM. Roman. Prevedel Drago Bajt. Založba Mladinska knjiga, Ljubljana 1993. Samizdatovski *Puškinov dom* (nastal in bil bran v krogu prijateljev leta 1971, na Zahodu izšel v drugi polovici sedemdesetih let, v domovini leta 1989) je nemara edino delo ruske (oziroma sovjetske) književnosti, ki mu je zlasti zahodna literarna veda pripisala nesporno postmodernističnost. Taka sodba seveda ni bila preveč težka. Roman je namreč nabit z metafizičnimi komentarji, avtorefleksijo, prikritim in neprikritim citiranjem, zaznamujejo pa ga tudi tako tipični postmodernistični postopki, kot so disteleološkost naracije, fragmentarnost, kratki stik in multiplikacija konca. Pri tem Bitovu seveda ni moč "očitati" zgledovanja pri že obstoječem postmodernističnem kanonu, saj je nekatere teh postopkov preprosto anticipiral, pri drugih pa se je, kot se zdi, bolj naslanjal na tradicijo ruskega metanarativnega romana iz dvajsetih let tega stoletja. Tudi sicer z nespregledljivimi potezami Puškina, Gogolja, Dostojevskega, Zamjatina prežeta metafizika Andreja Bitova ni ameriškega tipa, ampak ostaja specifično ruska. Njena posebnost je zlasti v

tem, da nikakor ne služi le stopnjevanju zavesti o avtonomnosti literature, ampak spretno namiguje tudi na sovjetsko družbeno stvarnost. Tudi v tem (in ne le npr. z multiplikacijo konca) je – zanimivo! – *Puškinov dom* presenetljivo podoben "maksistični" trilogiji Dimitrija Rupla. Seveda pa roman nikakor ni zanimiv le zaradi svoje "postmodernističnosti", ampak je tudi sicer osupljiva mojstrovina. (Tomo Virk)

Goran Gluvić: HARMS DANES. Književne anekdote iz literarnega življenja generacije piscev, rojenih okrog šestdesetih. Aleph, Ljubljana 1993 (Aleph; 43). Ob Blatniku, Žabotu, Lainščku, Vincetiču, Frančiču, Debeljaku, Potokarju, Bratožu, J. Virku, Zabelu, Babačiću in drugih pisateljskih kolegih sta osrednja protagonista Gluvićeve generacijsko obarvane in pri generacijski založbi izdane knjige Lainščkov bernardinec in Blatnikova torba. Prizorišče dogajanja je največkrat Čevljarski most, nezanemarljivo vlogo pa ima tudi voda, ki teče pod njim. Gluvić je nanizal vrsto bolj ali manj posrečenih anekdot o pisateljih donedavno najmlajše, danes pa – resnici na ljubo – polagoma že srednje generacije. Avtorjevi duhoviti zapisi se odpravljajo po poti spominov in tovarištva. Kljub svoji izmišljajskosti in nadrealističnim vložkom – ali pa ravno zato – so verodostojen dokument (generacijskega) *Zeitgeista*. Detektirajo osemdeseta leta – in to s perspektive devetdesetih, v katerih se je generacija, za katero gre, skušala otresti svoje "generacijskosti", se "zindividualizirala" in vzpostavila na socialni, institucionalni itd. ravni. *Harms danes* je zato tudi nekoliko sentimentalna knjiga. Priповeđuje o nedolžnosti, ki je izgubljena. O tem, da nič več ni, kot je bilo ... Konec koncev hodi Andrej naokrog z novo torbo ... (Matevž Kos)

John Grisham: PELIKANOVO POROČILO. Prevedel Ferdo Miklavc, DZS in Mladina, Ljubljana 1994. Slika na ovitku Grishamove uspešnice, s katere pogledujeta oba glavna junaka (šudentka in raziskovalni novinar), je vzeta iz filma, nedavno posnetega po knjigi. Majhna nerodnost: novinar je v knjigi belopolit, v filmu pa črnc. Razlika je očitna. Kdor si je najprej ogledal (Pakulov) film, je naredil napako. Knjiga je namreč soliden izdelek svoje vrste, medtem ko film do neke mere rešuje edinole zvezdniška zasedba (z Julijo Roberts na čelu). Gre za tipično ameriško sago: dogajajo se umazane reči, njihovi vzvodi segajo vse do (sicer bebasega) predsednika. Glavni negativec je šef njegovega kabineta. Posledica zarote – v ozadju je logika kapitala – so umori. Prvi tarči sta sodnika vrhovnega sodišča, ki bi utegnili preprečiti namero naftne družbe, da v močvirju, ptičji oazi, začne vrtati v zemljo. Ko inteligentna študentka odkrije pravo ozadje, je čas za nove umore – prva tarča postane ona. Vmešajo se različni varnostni organi, državni, paradržavni in zasebni. Sledi boj za preživevje. Patetični konec vseeno povrne skorajda zgubljeni up v pravico, institucije sistema in moč civilne inici(j)ative. Demokracija in ptiči so rešeni, razkrinkani predsednik se poslavlja, junaška študentka in novinar odpotujeta na zaslužene (skupne, kajpada) počitnice. Pisci na zavihkih skušajo sugerirati, da je Grishamov politični triler aktualen za slovenske razmere. Razlika je spet očitna. "Pelikanovo poročilo" in "primer

Smolnikar": estetika sofisticiranih umorov in vaški pretep z modricami. Poanta: slovenska demokracija še ni prišla do svojega (žanrskega) pojma. (Matevž Kos)

Dževad Karahasan: AL-MUKAFFA. Založba Wieser, Celovec-Salzburg 1994. Založba Wieser je izdala že drugo delo bosenskega avtorja mlajše generacije Dževada Karahasana, dramo *Al-Mukaffa*. Lansko leto je pri isti založbi izšel njegov roman *Vzhodni divan*. *Al-Mukafa* je dramatizacija dela tega romana, namenjena karagöz teatru, bližnjevzhodni obliki senčnega gledališča. Osrednji lik, arabski literat in disident iz 8. stoletja Al-Mukafa, je bil avtor številnih adabov, specifično arabske (pol)literarne zvrsti, po značilnostih še najbližje našemu eseju. Zaradi političnih in verskih nesoglasij ga je dal ubiti kalif Al-Mansura. Poleg osrednje zgodbe o Al-Mukaffovi ljubezni do glasbenice Leile in njegovi nasilni smrti imamo opraviti še z dvema vložnima zgodbama: z zgodbo o slavnem slikarju in njegovi obsedenosti s tvorno močjo Umetnosti ter z zgodbo o literatu, ki ga preganja občutek, da več ne razume resničnosti, zato nazadnje uniči svoje delo. Karahasanova literarna vizija Al-Mukaffove usode je vizija večnih nasprotij med vehementno samoumevnostjo Ideologije, močjo in nemočjo Umetnosti pri izrekanju neizrekljivega in neulovljivostjo Življenja. Vsa ta nasprotja se razrešijo v trenutku smrti, v Al-Mukaffovi viziji nekakšnega vsezajemajočega kozmičnega brezna, ki pogoltno tudi njega. Skratka, Karahasan nam na ozadju eksotičnega orientalskega miljeja pripoveduje zgodbo našega časa: zgodbo o nasilju, popolni negotovosti vsega, o Umetnosti kot edinem mestu ohranjanja sledi neizrekljivega. Vsekakor vredno pozornega branja! (Dejan Šiftar)

Janko Kersnik: TESTAMENT. Zbirka slovenska povest, Založba Mihelač, Ljubljana 1994. Ko leta 1887 Kersnik napiše *Testament*, vpelje z njim v slovensko pripovedništvo druge polovice 19. stoletja začetke nove literarne zvrsti – kriminalno povest. Ko leta 1993 Maja Novak napiše *Izza kongresa ali Umor v teritorialnih vodah*, ustvari parafraziran detektivski roman, zaradi katerega "čakajo domače žanrsko pisanje, če bo želelo dobiti ta naziv, povsem novi časi." Osrednja oseba Kersnikove pripovedi je Miklavž Topoliščak, bogat in ugleden človek, ki ga lastna pohlepnost pripelje do tragičnega propada. S tem ko Topoliščaku lepo poletno popoldne postavi pred vrata postaranega bledega gospoda, uvede Kersnik bralca v napeto in razburljivo branje, polno prestopkov in prestopnikov, ki jih bo na koncu kaznovala roka pravice, in moralno ravnotežje sveta bo, kot v pravih kriminalkah, ponovno vzpostavljeno. Pa vendarle: povest, ki je izpeljana v osmih poglavjih, vpetih v zapleteno-razpleteno linijo s tretjim poglavjem, ki sintetično kompozicijsko tehniko prepleta z analitično in s tem kaže na značilnosti slovenskega pripovedništva tega obdobja in tudi kriminalke, pa kljub vsemu prinaša nekaj povsem začetniških pomanjkljivosti. Avtor tako premalo zastira celotno dogajanje, bralcu prehitro omogoči prepoznavanje osrednjega prestopka, glavnega krivca ... in s tem delu nehote vtisne prevelik pečat naivnosti. Skratka, leta 1887 smo dobili lahkotno in zabavno "kriminalno" branje, ki takšno ostaja še danes, medtem ko smo

malo več kot sto let kasneje dobili še njegov obrtniško vešč epilog. (Lara Jernejko)

Alenka Kovačič Borec: POHLEP PO ČLOVEKU. Samozaložba, Maribor 1993. Roman se giblje predvsem med dvema skrajnostma: pohlepu po drugem in pohlepu po samem sebi; se pravi: med iskanjem drugega in iskanjem sebe, kar se v tem tekstu lahko zgodi zgolj kot pobeg pred drugim. V ospredju zgodbe je, bržčas nekaj čez tridesetletna, Sanja, slikarka ali pač zgolj luftarka, postavljena pred izbiro: med Marka, uslužnega moža, s katerim se je poročila, ker pač ni nikoli odveč imeti nekoga ob sebi, Sergeja, davne, mladostne, nikoli minule ljubezni, skrajnega perfekcionista, ki s to svojo prezahtevnostjo izniči vse, kar ima rad, in vse, kar ima rado njega, ter Stojana, nekakšnega samotnega jezdeca, ali pač princa na belem konju. Osebe so tipizirane, napačerkovane iz klasičnega ljubezenskega romana. *Pohlep po človeku* namreč ni veliko več kot to – le da to noče biti. Avtorica skuša neinovativnost teksta prikriti s pretencioznim stilom in kar naprej pozablja, da nizanje pridevnikov do neberljivosti ter baročno gostobesedno besedičenje še ne pomenita bogatega jezika. (Robert Titan-Felix)

J. E. Lovelock: GAIA – Nov pogled na življenje na Zemlji, CZ, Ljubljana 1994 (zbirka Bios). Hipoteza o Gaji (življenje na Zemlji je sebi v dobro dejavno prilagajalo in še prilagaja fizikalne in kemijske razmere na površju, v ozračju in v oceanih) zaradi premika od antropocentrizma do biocentrizma in holističnega pogleda na življenje na Zemlji nemara sodi v postmodernost. Hipoteza je tako kot postmoderna ideja o "svetosti življenja" nadvse prikupna in privlačna, a na žalost nas nekaj zmoti: hipoteza o Gaji nas kaj hitro privede do socialnega darvinizma in še dlje, ideja o "svetosti življenja" pa kljub rehabilitaciji svetega in postavitvi Boga pod vprašaj skoz stranska vrata znova vpeljuje "izvirni greh" – ker ima vsako živo bitje pravico do življenja, moramo zato ob vsakršnem ubijanju (živali ali rastlin) občutiti krivdo. Ker pa moramo ljudje za svoj obstoj ubijati in se tega tudi zavedamo, ubijanje za nas postane "izvirni greh", ker ubijati nočemo, a se mu nikakor ne moremo izogniti; in kar je najhuje, preroki molčijo o novem odrešeniku. Kljub vsemu si knjiga o Gaji zasluži našo pozornost, čeprav utegne najmanj navdušiti ravno ekologe. (Barbara Potrata)

Raymond Queneau: VAJE V SLOGU. Prevedel Aleš Berger, Cankarjeva založba, Ljubljana 1994 (2. izdaja). Tale Queneau je moral prejkone biti simpatičen gospod, hkrati pa nadvse nenavaden ustvarjalec. To postane očitno, če si zamišljamo (nadrealistično) situacijo: slovenski (!) pisatelj vidi, da se na avtobusu, s katerim se vozi domov, zgodi nekaj nadvse banalnega (do sem je še vse v redu!) in nato ta "dogodek" ubesedi na 99 različnih načinov, pri čemer si precejšnje število slogovnih variant izmisli kar sam. Te zabavne jezikovne ekshibicije, v katerih je plemenito pisateljsko poslanstvo na šarmanten način ironizirano, stlači v knjigo, ki doživi celo ponatis. Nemogoče, kajne? Ravno zato nas toliko bolj fascinira tisto, kar se skriva v Queneaujevi knjigi: briljantno, nadvse duhovito poigravanje z besedami, ki se ponekod bliža čistemu

artizmu, protejska pozicija avtorja, ki se levi skoz nešteto različnih stilističnih tehnik in prijemov samo zato, da bi dokazal, kaj vse zmore (njegov) jezik; to knjigo laho odpremo kadarkoli in kjerkoli, da se iz nje za trenutek naučimo čiste lepote in magnetične moči svobodnih besed. Stara modrost pravi, da stil naredi človeka; Queneaujeve bravurozne *Vaje* so nemara dokaz za to, da bi tudi v dobri literaturi teže pogrešali prepoznaven avtorski slog od (na primer) gladko tekoče fabulativnosti ali žanrske izčiščenosti. (Gašper Malej)

Andrej Rot: REPUBLIKA DUHOV. Štiridesetletnica Slovenske kulturne akcije. DZS, Ljubljana 1994. Se še spominjate afere, ko se je pred leti na kranjski gimnaziji pojavil napis SKA? Če ste tedaj naivno verjeli, da gre za podzvrst popularne glasbe, je *Republika duhov* za vas neogiben učbenik. Knjiga je dvodelna, v prvem spremljamo historiat SKA, v drugem monografsko predstavitev nekaterih njenih vidnejših članov. (Koristilo bi, če bi bilo knjigi pridruženo imensko kazalo; imen po njej kar mrgoli.) Zanimivejši od faktografije (ki se štiridesetletnici navkljub izteče že z letom 1986, a morda so za to objektivni razlogi) je drugi del, v katerem pokaže Rot esejistični dar, žal pa se z njim ne poloti nemara najzvemirljivejšega vprašanja argentinskega slovenstva: ali je bilo za ohranitev kulturne identitete res neizogibno, da je bilo zavrto le vase, niti malo v korespondenco s svetom, še manj kajpak z matično Slovenijo? (Zdenka Hribar)

Salman Rushdie: HARUN IN MORJE ZGODB. DZS, Ljubljana 1993 (zbirka Veliki otroci). Knjigo *Harun in morje zgodb*, avtorja razvpitih *Satanskih stihov*, lahko uvrstimo med male literarne zvrsti, saj gre za zgodbo, ki prevzema formo pravljice. Neverjetnost, čudežnost ter nestvarnost likov in dogodkov kot bistvene posebnosti pravljice avtor pomeša s stvarnostjo in jih tako dvigne nad konkreten čas in prostor. Vendar je pravljica v našem primeru zgolj forma, ki jo avtor izrablja za razpravljanje o vseh možnih plasteh literarnega dela. V maniri "postmodernističnega" napaberkovanja kramlja o statusu pripovedovalca, junakov in bralcev, o tistih, ki pravljice pripovedujejo, o tistih, ki se vanje naseljujejo, in o tistih, ki so z njimi zasvojeni. Delo, ki torej tako prefinjeno izrablja privilegirani "otroški žanr", da bi se spopadlo z vsemi mogočimi postmodernističnimi ukanami, pa konec koncev, kot krono vsega, zastavi prav vprašanje, ki se je zapisalo enemu izmed literarnih teoretikov: "Ali je postmodernistično branje res rezervirano le za intelektualce?" Če je kdo predrzen in misli, da temu ni tako, naj seže po pričujočemu delu. (Lara Jernejko)

Renata Šribar (tekst) in Zora Stanič (ilustracije): FEN. Urad za žensko politiko pri Vladi Republike Slovenije & Mihelač, Ljubljana 1933. Bržkone jih bo kar nekaj, ki bodo ob knjižici *drobne poezije* (Renate Šribar) in *zaobljenih risb* (Zore Stanič) zabavljali predvsem čez dejstvo, da jo je izdal Urad za žensko politiko, in bodo vse skupaj razumeli kot organiziran feministični literarni pamflet. *Fen* je sicer nedvomno

"ženska" knjižica. Ženska v smislu, da je nikoli ne bi bilo brez "moškega" sveta. Je luciden dialog med besedo, ki lovi tisti medprostor, kjer ženska ni samo "potencialna oblika, ki jo v življenje priključijo le odtisi njegovih ustnic," ter risbo, ki išče duhovito vizualizacijo moško-ženskih drobnarij in spodletelih srečanj. Je sol na tisti "nevidni" ureznini, ki je dana in skeli le ženske. Obenem gre za iskanje drobljive samopozabe, kjer "Začarana do konca, / on mehka ženska / in jaz njen moški," izpisuje in izrisuje temeljni podpis pod črto k tem rečem: kako sva jaz in ti le skupaj velika modrina neba. (Ženja Leiler)

Boris Urbančič: SLOVENSKO-ČEŠKI KULTURNI STIKI. Mladika, Ljubljana 1993.

Slovenci in Čehi smo si bili od nekdaj simpatični in od nekdaj smo gojili živahne stike. Kako tudi ne, ko pa smo si tako podobni. Oboji smo imeli že pred vojno lepe perspektive: Češka je bila ena industrijsko najrazvitejših držav na svetu, Slovenija pa najbolj razvito območje tedanje Jugoslavije. Po drugi svetovni vojni je prišel komunizem (mimogrede, kadar vam bo kdo solil pamet, da manj razviti pač ne morejo "okupirati" in izkoriščati bolj razvitih, ga lahko zmagoslavno opozorite na sovjetsko okupacijo Češke), vendar sta tako Slovenija kot Češka ostali najrazvitejši področji v Jugoslaviji oziroma Čehoslovaški. Tako Slovenci kot Čehi so imeli občutek, da jih "južni" izkoriščajo, zato so se odločili za odcepitev. Slovenci smo bili sicer, šlik šlak, hitrejši, Čehoslovaška pa je razpadla na miren način, na podlagi sporazuma, do katerega je lahko prišlo zato, ker so si odcepitve želeli Čehi, ki so tudi imeli glavnino orožja, in ne Slovaki. Če iz kakršnegakoli razloga potrebujete podatke o češko-slovenskih kulturnih stikih, potem vam knjigo toplo priporočam, saj je informativna in izčrpna. Za branje pred spanjem pa si raje izberite kaj drugega. (Barbara Potrata)

Ivan Urbančič: ZARATUSTROVO IZROČILO I. Slovenska matica, Ljubljana 1993.

Knjiga je šele prvi del Urbančičevega obsežnega zasnutka zgodovine evropske biti kot poslušnega "od-govornega govora" zadevi Zaratustrovega nauka, *Pot k začetku zgodovine evropske biti*, kakor nagovarja podnaslov. Čeprav Urbančičev zapis naslovno izhaja iz Nietzschejeve misli, ga potemtakem ne moremo meriti s predhodnimi dosežki t. i. Nietzscheforschung, ki svojo uspešnost določa po inovativnosti in celovitosti interpretacij Nietzschejeve fragmentarne duhovne dediščine. Urbančičeva miselna pot namreč povsem očitno izhaja iz Heideggrove interpretacije Nietzschejeve misli "s stališča epohalnosti zgodovine razkrivanja same biti bivajočega kot zgodbe evropske svetovne zgodovine", obenem pa prav zaradi fenomenološke govornice kot govora, ki v poslušnosti nagovoru stvari same "temu nagovoru od-govori in tako iz-pove to zadevo samo", predstavlja izvirno snovanje slovenskega misleca kot človeka, čigar bivanje je ob koncu tisočletja na planetu Zemlja postalo ogroženo. Prav iz te ogroženosti našega življenja se Urbančič skrajno zavezujoče za slehernega od nas (njegovih misli zato "ti" ne izgovarja le iz filozofovega pisateljskega sladokusja) sprašuje o izvorišnih popolne poznanstvenitve sodobnega sveta kot "izzivanja razpoložljivega za

vskaršno razpolaganje z njim"). S tem vpraševanjem se Urbančič na svoji miselni poti zaobrne h grški človeškosti in svetu, še pred sámo zgodovino filozofije, k *mythosu* kot tistemu, "ki hrani zastrti začetek evropske zgodovine in evropske človeškosti", v katerem se človek v apolinično-dionizični razsežnosti razkriva (*aletheuei*) kot "smrtnik, bit-je končne/časne biti in kot tak sam po dogoditvi razkrivanja biti zasnovani in osvojeni ustvarjalec in tako razkrivajoči". Če Heraklit in Parmenid še mislita iz zastrtega bistva smrtnika, čeprav to ni njuna tema, pa Platon z izkušnjo brezčasne-večne-biti in radikalneje še Aristotel z izpostavitvijo kategorije umnosti, s katerima Urbančič sklepa prvo knjigo *Zaratusrovega izročila*, izključita smrtnika iz "bistva" človeka in zastreta razkrivajočo bit v njeno skritost in pozabo. Tudi sodobno govornje o postmoderni vztraja po Urbančiču v tej pozabi, a pri premisleku o njej z ostrimi oznakami, da gre za dobo infantilizma, ki v pri-hodnji zgodovini ne more doprinesti ničesar bistvenega, vendarle Urbančič pozablja, da je fenomenologija tudi pustiti stvarnem biti. (Ignacija Fridl)

Dragan Velikić: HAMSIN 51. Vreme, Beograd 1993. Tretji roman Dragana Velikića, po Kiševi smrti, Pavićevem ustvarjalnem usihanju in Albaharijevem (virtuoznem, a vendar) ponavljanju samega sebe, morda najbolj zanimivem srbskem prozaistu, z osebno zgodovino izreka (in v sklepu, ki sega v prihodnost, tudi napoveduje) splošno; splošna pa je zgodovina srbstva. S prizori iz življenja prednikov pesnik Nikola Gavrić išče lastno identiteto; ob nemirih v domovini se morda (morda pa to le sanja v trenutku pred smrtjo) umakne v tujstvo, kjer doživi omejeni uspeh emigrantskega intelektualca. Kratko besedilo je pisano z virtuoznim občutkom za nadrobnost, spredeno v lirično teksturo, ki z enim samim nonšalantnim zamahom opravi z epskim romanom kot najustreznejšim povzemovalcem Zgodovine, in z vrsto geografskih in kulturoloških referenc za postmoderne literarne stezosledce. (Andrej Blatnik)

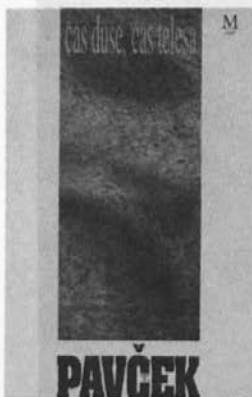
Ivo Svetina: VRTOVI IN GOLOBICA, pravljica igra v verzih



Grumova nagrada 1991

"Svetinin pesniški diskurz je silovit, ekstatičen, nabit s temnim, gostim in erotičnim kipenjem. Pesnitev je velika maša osvobojene, morda tudi sprevržene spolnosti, ki v mračnih blodnjakih in tolmunih strasti mestoma dosega in odkriva genetijske viške demonične obsedenosti z mesenostjo in nasiljem: Enotnost svetosti in obrednega, zločinskega žrtvovanja." (D. Jovanović)

Tone Pavček: ČAS DUŠE, ČAS TELESA, eseji



Dvogovor in hkrati individualnost duše in telesa, ki jima sledimo skozi optiko pesniškega razkrivanja. Pesniškega zato, ker je to razkrivanje pogojeno z umetniško senzibilnostjo, edino, ki lahko poseže tudi za skrivnost, dorečeno pa s čustvenim vzdušjem in pristopom. To je med drugim pretehtana beseda o jeziku, slogu, o stanju v naši kulturi in neizogibno, ker gre za ustvarjalca, tudi o svobodi. Življenjski in ustvarjalni lok, sicer izhajajoč iz bolečih izkušenj, kakršna je slovenska zgodba S, zgodba o slovenskih samomorih, a ves čas osvetljena z izjemno energijo in svetlobo.

M
MIHELC

DVAJST VELIKIH SLOVENCEV

*Jaro Dolar***HERMAN IZ KARINTIJE***dr. Peter Krečič***JOŽE PLEČNIK***dr. Borut Loparnik***JAKOB GALLUS***dr. Jože Pogačnik***PRIMOŽ TRUBAR****FRANCE PREŠEREN****JERNEJ KOPITAR***dr. Denis Poniž***IVAN CANKAR***dr. Branko Reisp***JANEZ VAJKARD VALVASOR***dr. Ivan Sedej***RIHARD JAKOPIČ***dr. Sandi Sitar***JURIJ VEGA****JOŽEF STEFAN***dr. Zmago Šmitek***FRIDERIK BARAGA**

298 strani
v besedi in sliki
42 črno-belih in 7 barvnih slik
format 17 x 23,5 cm

M
MIHELIC

Zbirka *Novi pristopi*:

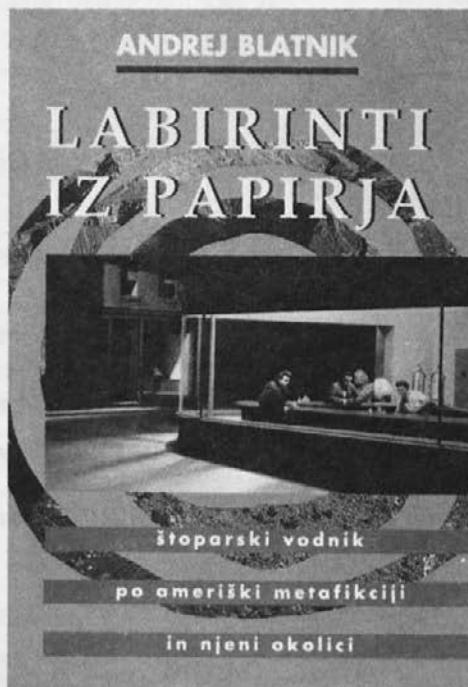
1. Marko Juvan: IMAGINARIJ KRSTA V SLOVENSKI LITERATURI (1990)
2. POGLEDI NA BARTOLA (več avtorjev) (1991)
3. Vid Snoj: ZGODNOST (1993)
4. Matej Bogataj: KONEC KONCEV ... (1993)
5. Andrej Blatnik: LABIRINTI IZ PAPIRJA (1994)
6. Tomo Virk: BELA DAMA V LABIRINTU (1994)

V pripravi: J. L. Borges: DRUGE RAZISKAVE

*novi
pristopi*

LITERATURA

NOVO V ZBIRKI NOVI PRISTOPI REVIJE LITERATURA



novi
pristopi

Prvi sintetično-analitični prikaz Borgesove literature in njene "metafizike" v slovenščini.

Cena knjige (obseg 184 strani) v knjigarnah 1995 SIT, za naročnike *Literature* 10 % popusta.

Naročila: Založba Mihelač, Koseskega 25, 61000 Ljubljana; tel. 332-030.

NOVO V ZBIRKI NOVI PRISTOPI REVIJE LITERATURA



novi
pristopi

"Knjiga, po kateri ameriška metafikcija za Slovence ni več fikcija."

D. D. Eisenhower

Cena knjige (obseg 180 strani) v knjigarnah 1995 SIT, za naročnike *Literature* 10 % popusta.

Naročila: Založba Mihelač, Koseskega 25, 61000 Ljubljana; tel. 332-030.

LITERATURA

Mesečnik za književnost

Maj 1994, št. 35, letnik VI

Glavni urednik: Tomo Virk

Odgovorni urednik: Matevž Kos

Uredniški odbor: Andrej Blatnik, Matej Bogataj, Igor Bratož, Aleš Debeljak, Milan Dekleva, Alojz Ihan, Marko Juvan, Ženja Leiler, Vanesa Matajč, Lela B. Njatin, Darja Pavlič, Vid Snoj, Jani Virk, Igor Zabel, Uroš Zupan

Lektorica: Tinka Kos

Oblikovalec: Pavle Učakar

Naslov uredništva: Gosposka 10/I, 61000 Ljubljana

Uradne ure: torek od 20. do 21. ure na uredništvu

Izdajatelj: Literarno-umetniško društvo Literatura, Gosposka 10/I, 61000 Ljubljana

Žiro račun: 50100-678-46647

Založnik: Založba Mihelač

Naročila in reklamacije: Založba Mihelač, Koseskega 25, 61000 Ljubljana; tel. 061/332-030; telefax 332-021

Polletna naročnina: s prometnim davkom 1900 SIT, za tujino dvojno

Cena te številke: 540 SIT

Grafična priprava: T@V, Ljubljana

Tisk: Tiskarna Tone Tomšič, Ljubljana

Revijo denarno podpira Ministrstvo za kulturo RS

Po mnenju Ministrstva za kulturo 415-428/92 mb z dne 11. 6. 1992 šteje revija LITERATURA med proizvode, za katere se plačuje petodstotni davek od prometa proizvodov.