

LITERATURA

POEZIJA

Pavel Fajdiga, Uroš Zupan

PROZA

Marjan Tomšič, Igor Zabel, Matija Ogrin

WALCOTT

Derek Walcott, Walcott-Moyers

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Brane Senegačnik, Tomo Virk,

Michael Hamburger

PREVOD

Michael Ende

BLITZKRIEG

Francoska sodobna proza

FRONT-LINE

Marinčič / Medved / Malik

Biti / Kocbek

ROBNI ZAPISI

1993

19

Uvodnik 3

Poezija

- 6 Pavel Fajdiga: *Pesmi*
 12 Uroš Zupan: *En dan v njenem življenju*

Proza

- 16 Marjan Tomšič: *Vetra*
 28 Igor Zabel: *Skodelica*
 33 Matija Ogrin: *Risba nekega čakanja*

Walcott

- 38 Derek Walcott: *Pesmi*
 49 Bill Moyers-Derek Walcott: *Sublimno naključje poezije*

Enciklopedija živih

- 58 Brane Senegačnik: *Med poetiko in poezijo*
 68 Tomo Virk: *Postmodernističnost J. L. Borgesa*
 76 Michael Hamburger: *Preživetje poezije*

Prevod

- 80 Michael Ende: *Zrcalo v zrcalu*

Blitzkrieg

- 87 Irena Ostrouška: *Francoska sodobna proza*

Front-line

- 92 Marinčič / Medved / Malik / Biti / Kocbek

Robni-zapisi

- 105 Asta / Capuder / Galczyński / Krakar / Hrabal / Hribar /
 Jančar&Michnik / Kerševan / Kravos / Krese / de Nerciat / Papež /
 Prabhupada / Škerl / Velikić



99306647

Uredništvo: Andrej Blatnik, Matej Bogataj, Igor Bratož, Aleš Debeljak, Alojz Ihan, Marko Juvan, Lela B. Njatin, Vid Snoj, Jani Virk, Igor Zabel, Uroš Zupan

Glavni urednik: Tomo Virk

Odgovorni urednik: Matevž Kos

Poslovna sekretarka: Darja Pavlič

Lektorica in korektorica: Tinka Kos

Oblikovalec: Pavle Učakar

Naslov uredništva: Gosposka 10, 61000 Ljubljana

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

Žiro račun: 50100-678-46647, z oznako: za LITERATURO

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

Založnik: Založba Mihelač

Polletna naročnina: s prometnim davkom 1400 SIT, za tujino dvojno

Cena te številke: 290 SIT

Oglasni prostor: 1 stran = 300 DEM, 1/2 strani = 180 DEM, oglas v zaporednih številkah ali več oglasov v isti številki = 10% popusta

Grafična priprava: BiroSoft Ljubljana

Tisk: Birografika BORI, p.o., Ljubljana

Revijo denarno podpira Ministrstvo za kulturo RS

Ta številka je izšla januarja 1993.

Programsko odgovornost za svoje delo nosi izključno uredništvo revije.

Po mnenju ministrstva za kulturo 415-428/92 mb z dne 11. 6. 1992 šteje revija LITERATURA med proizvode, za katere se plačuje 5% davek od prometa proizvodov.

UVODNIK

Draga prijateljica, spoštovani prijatelj!

Pred vama je prva številka novega letnika Literature, revije, ki vstopa v peto leto samostojnega življenja. V tem času je postala ena vodilnih na Slovenskem. Pred drugimi jo odlikuje predvsem osredotočenost na književnost kot tako in ažurno spremljanje najnovejših pojavov na mednarodnem literarnem prizorišču.

Očitki, ki jih včasih še poslušamo s strani starejših pisateljskih kolegov, urednikov konkurenčnih revij, češ da smo "apolitični", brez "zgodovinskega spomina" ter brez posluha za teorijo in prakso slovenstva, so z današnje perspektive pravzaprav le potrdilo pravilnosti naše izbire. Politične in splošno kulturne spremembe, do katerih je prišlo v zadnjih letih, danes namreč že postavljajo pod vprašaj model literarne revije, kakršen se je izoblikoval na Slovenskem v povojnem obdobju od Besede, Revije 57 in Perspektiv pa do njihovih naslednic. Omenjene in neomenjene revije so bile odgovor na svoj čas in s tem na neki način vselej "moderne", hkrati pa so s svojim družbenim angažmajem in odmevnostjo bile tudi že anticipacija novega, ki je zdaj – v obliki nacionalne države s parlamentarno demokracijo – postal otipljiva realnost. Toda znotraj današnjih kulturnopolitičnih koordinat je položaj bistveno drugačen. Literatura kot "medij" demokratičnih ali državotvornih idej je tako "literarni" kot "politični" anahronizem. Zeitgeist ob koncu tisočletja je naklonjen predvsem takšnemu dojemanju literature, znotraj katerega je na prvem mestu ona sama, vendar brez pristajanja na metafiziko Umetnosti ali mitologiziranje Literature, Besede itd. (To bi vodilo le v novo, nekoliko modificirano varianto larpurlartizma, če ne celo modernističnega projekta "osvobojenih besed", ki se je, kot dovolj nazorno priča tudi ilustrirana enciklopedija novejših slovenske književnosti, sesul sam vase.)

Očitki o "apolitičnosti", ki jih je bila deležna Literatura, izvirajo iz tradicionalnega pogleda na tisto bitje, ki se mu reče "slovenski pisatelj" in ki mu spričo posebnih zgodovinskih okoliščin, zlasti t.i. slovenskega kulturnega sindroma, ni bilo dano, da bi se posvečal zgolj pisanju, vprašanjem literature, umetnosti itd., ampak je bil vselej primoran v angažma za narodov blagor. V starih časih zaradi zavesti o literaturi kot ključnem in malodane edinem nosilcu slovenske narodnostne identitete, v polpreteklosti pa zaradi boja za civilno družbo, ki se je znotraj bolj ali manj totalitarne države moral

marsikdaj odvijati v sferi kulture oziroma, rečeno v žargonu pravšnjosti, znotraj "mišljenja in pesništva". Ta "angažma", slovenskega pisatelja "druga narava", je bil ob svojem času seveda povsem na mestu, vendar velja danes dati prednost drugačni naravnosti, za katero se zdi, da je novim časom, ki so se dovolj očitno napovedovali že v osemdesetih, torej v času rojstva Literature, bolj pisana na kožo.

Po usodnih spremembah, ki so pretresle večino vzhodnoevropskih držav, je vse bolj očitno, po svoje pa tudi logično, da politika postaja nekaj povsem prozaičnega, bolj stvar proze življenja in kalkulacij pragmatičnega uma kot pa poezije srca in etosa, v imenu katerega so se vanjo ne tako daleč nazaj spuščali tudi številni mojstri peresa. Preveč cinično bi bilo, če bi ta angažma kakorkoli postavljali pod vprašaj. Kvečjemu nasprotno. Toda hkrati postaja jasno, da so časi tovrstnega strahu in poguma minili in da pisateljem – to je bilo v zadnjem času izrečeno in zapisano že večkrat – ne preostaja drugega kot vrnitev k pisanju zaradi same literature, k početju, ki so ga – vsaj upajmo, da je še zmeraj tako – še najbolj večji.

To seveda ne pomeni, da se pisanje in politika diametralno izključujeta, da se ni možno ukvarjati z obojim. Potrebno je le strogo ločevanje med obema sferama. Dejstvo, da je neki subjekt po svoji temeljni opredelitvi pisatelj, ga samo po sebi in nasproti drugim državljanom niti najmanj ne avtorizira za bolj relevantne sodbe o usodnih zadevah javnosti, nacije, države. Teza, da je vsak pravi pisatelj tudi "etični subjekt", je diskutabilna vsaj za silo, trditev, da je že kar "politični subjekt", vreden vnaprejšnjega zaupanja, pa je, milo rečeno, problematična.

Zakaj je o tem potrebno razpredati na tem mestu? Predvsem zato, ker je ravno za krog piscev okrog Literature bila že od vsega začetka značilna "dvodimenzionalnost", sposobnost ločevanja obeh ravni: politično-ideološke in "zgolj literarne", državljsanske pobude in pisanja pesmi, zgodb ali esejev. Kot dovolj zgovorno priča historiat revije, njene sodelavce in urednike združuje predvsem tisti interes, ki povezuje bralce različnih knjig od starih epov pa do vohunskih romanov.

Novo uredništvo, ki se predstavlja s pričujočo številko, stavi na kontinuiteto, hkrati pa načrtuje tudi nekaj pomembnih novosti. Predpogoj za njihovo "realizacijo" je redno izhajanje revije. To je kronični problem, ki nas je spremljal v preteklosti. Zaradi "objektivnih", včasih pa tudi "subjektivnih" okoliščin (omeniti velja zlasti frakcijske boje znotraj uredništva, ki so na ustaljenih torkovih večernih seansah nekajkrat dobili celo pridih dramatičnosti) je ostal nerazrešen. Zato je naš prvi in poglobitveni cilj, potem ko so zdrave sile počistile z raznoraznimi deviacijami (od klerofašističnih do anarholiberalističnih, spodbujenimi z delovanjem notranjega in zunanjega sovražnika Literature), da revija z letom 1993 postane mesečnik.

Vsa prizadevanja zadnjih nekaj mesecev, ki smo jih vložili v realizacijo tega projekta, imajo za posledico, da naše ambicije niso nekaj imaginarnega, ampak postajajo vse bolj uresničljive. Eden od korakov na tej poti je bila ustanovitev Literarno-umetniškega društva Literatura, ki po vokaciji svojega imena sicer precej

spominja na čitalniške čase, toda ravno v tem je njegova, recimo temu, post-modernističnost. Z ustanovitvijo društva je prišlo do pomembnih sprememb, ki zadevajo status revije. Društvo je njen novi izdajatelj, odločilo pa se je tudi za novega založnika. Za "neuresničljivost" naših uredniških ambicij ni nobenega pravega "vsebinskega" razloga; že dosedanjih osemnajst števil, h katerim bi lahko pristeli lepo število tistih, ki smo bili še del starih Problemov, je v slovenski kulturni prostor vneslo marsikaj novega in drugačnega. Če pustimo ob strani dejstvo, da se je ob Literaturi in skozi njo formiral večji del mlajše literarne generacije, velja opozoriti predvsem na to, da je bila Literatura prva in edina revija na Slovenskem, ki se je lotila sistematičnega objavljjanja in komentiranja najpomembnejših postmodernih dokumentov, kar je imelo za posledico med drugim tudi to, da se je generacije osemdesetih prijel vzdevek postmodernistična. Vprašanje, kaj, kako in kam danes s postmodernizmom, naj na tem mestu ostane odprto – argumenti za ali proti postmodernizmu kot pojavi, ki ima svoje mesto tudi v devetdesetih, bodo našli svoje mesto v prihodnjih številkah Literature.

Opredelitvi, da revija postane specializiran časopis za književnost, je botrovalo predvsem dejstvo, da polagoma tudi na Slovenskem prihaja do ožje profilacije kulturnih revij. To, da izhajajo časopisi, namenjeni izključno filmu, filozofiji, glasbi, gledališču itd., pa spet ne pomeni, da se v Literaturi ne bo več pisalo o filozofiji, vizualnih medijih, dramatik, glasbi, likovni umetnosti ali celo o politiki. Predpogoj je le, da so omenjena področja na svoj način konstitutivna tudi za samo literarno pisavo, da – na za literaturo zavezujoč način – vstopajo v horizont literarnega.

Revija bo obdržala večino že uveljavljenih rubrik, večji poudarek bo le na informativnosti in aktualnosti, česar nam dosednji ritem izhajanja ni vselej omogočal. S tem v zvezi so, če se omejimo le na nekatere, pomembno vlogo že do sedaj opravljale rubrike Zadnja izmena in obe kritiški – Front-line in Robni zapisi. Pridružila se jim bo še nova, ki bo poročala o najnovejših dogajanjih znotraj posameznih nacionalnih književnosti. Ob domači in prevodni prozi, poeziji, esejistiki, včasih tudi dramatik, velja opozoriti še na tematske bloke, namenjene natančnejši predstavitvi posameznih avtorjev in obdelavi problemskih sklopov, povezanih z vprašanji današnjega literarnega, pa tudi metaliterarnega pisanja.

Kot dovolj zgovorno pripoveduje že naslov revije, je Literatura namenjena vsem, ki ne morejo brez literature. Še lepše povedano: Literature imajo radi tisti, ki imajo radi literaturo. Ker smo že pri ljubezni, tam, kjer se vse začne in konča, ne nazadnje tudi literatura, verjetno ni treba posebej poudarjati, da je pričujoči uvodnik, ki se je nekam nesramno razlezel, hkrati tudi povabilo k sodelovanju.

*Tomo Virk (glavni urednik)
Matevž Kos (odgovorni urednik)*

P O E Z I J A

Pavel Fajdiga

Pesmi

Končno sem le doživel
vdor Miru
v brezličnost vsakdanjega stopicanja
po temnosivih ulicah.

Ušel sem
ukoreninjeni
usodi
urejeno
ubijajočega
ustroja
ur

dohitel srebrnozlato ozvezdje
ženskih figur
in zaspal
na horizontalni puščici odprtega
Trikotnika.

* * *

Rdeči
kres ni zapustil svoje toplote.
Mirno umira pred nama.

Večer je zaspal v tvojem naročju v polnoč.

Samo še ozvezdje budno
išče pot skozi svetlobni čas.

Jutro mi bo prebudilo srce
in jezik
in šepetal ti bom cvetje na obraz.

* * *

V prozornem ozvezdju trenutkov
si čas zaprla v prostor ljubezni.

Ohranila si samo
toplo jutro
mehko sonce
in bele metulje.

Nevemčeveš
da je trdo jeklo samoprepričanja
spolzelo mehko v prazno.

Nepremično se nahajam
v breznotnem prostoru
ljubezni vacuum-
a.

* * *

Čas
morda si naj-
težja dimenzija za nas.

Bodisi tvoje osrčje
krog ali črta
naše so solze
in vrisk

naš je ples.

* * *

Doma

Na belem hrbtu nosiš
zaraščeno črno dlako
in sivi prah v modrih očeh
in tvoji te ne spoznajo
ker nikoli nisi bil njihov
in tuliš kot volk čredi
ki je plaha ponosna in bleda
ti pa poznaš kamne in ravnine
in nihče ne bo zbrisal daljav
ki nosijo tvoja stopala.

* * *

Kresnice
sipajoče osvetljujejo
rahlo rdečico
nasmeska
tvojih ustnic.

* * *

Ko si odšla
je nad vročim popoldnevom
zajokalo nebo
kot otrok v mojem srcu.

* * *

Gojil in negoval bom tvoje življenje
kot marljivi vrtnar
ki išče dišeče prsti in mile topline luči
za cvet ki ga ljubi.

* * *

Šepet kadila na oltarju
 tiho lomi samoto duha
 ki čuje.

* * *

Zaspala si na mojem telesu
 kot mrtvi galeb na obali.
 Tvoje prsi so počivale
 v svoji mehkobi
 in tvoj zahajajoči nasmeh...

* * *

morda
 je gladka vrv okrog vratu
 opoj

zlata krogla na rdečem čelu?

pazljiva
 brazda
 srebrne britvice v zapestju
 sladki vonj?

* * *

Drzni nož
ostro zasajen
v suho pampo in prah
moreče mi reže zemljo na dvoje.

Svinčena
teža
neba
mi trmasto odklanja
dišeči blagoslov dežja.

Vode
vode si iščem sam.

Uroš Zupan

En dan v njenem življenju

*Če me bo neka ženska ljubila,
se bo moj verz dotaknil desetega kroga
koncentričnih nebes;
če bo neka ženska zavrnila mojo ljubezen,
bom iz svoje otožnosti naredil glasbo,
neko drugo reko, ki bo odmevala v času.*

Jorge Luis Borges

Vračanje domov

prašne ceste, glas, ki se dvigne iz grla in se
raztopi v puščavi, vonj zlošččenega parketa
v nekem septembrskem jutru, dialogi svetlobe
in senc, ki smo jih pozabili zapisati, možnost

biti na nekem drugem kraju, čeprav je neizpodbitno,
da so noge vtisnjene na ta asfalt in se čas
kot živo srebro odbija po žilah. v vsem tem
iščemo zavetišče, ko se vračamo domov.

nebo nad glavami je zgrbančeno in spodaj, nekje
na desni se sliši umirjeno drhtenje reke, v
katero nikoli ne stopiš dvakrat. nekje, za nekoga
je tako, vedno tako. doma nas pričakujejo

stvari, ki so odrinjene v tišino, in včasih se
nam zazdi, da je neka pozabljena ptica prhnila
iz jutranje megle, se napotila proti mejam
pričakovanja, kajti življenje se sestavlja

zdaj, ko ni obraza, ki bi opazoval svoj odsev v
steklu, in ni roke, ki bi že stotič ta večer zdrsnila
po licih, da bi preverila starost nekoga, ki nas
vztrajno pričakuje. mirno odmevajo koraki, se

plazijo po vlažnih stenah noči, mirno teče tista
temna reka, ki se bo zjutraj spremenila v srebro,
in mirno se razdalja, ki jo še lahko izmeri spomin,
daljša in daljša, se počasi kot ti koraki vije v
naročje negotovi prihodnosti.

En dan v njenem življenju

drevesa in hribi, ki so stali potopljeni v temo,
oddaljene točke na obzorju, se zdaj približujejo.
velike ladje režejo valove prozornega zraka.
ladjevje svetlobe prodira v soteske in kanjone.

noč je izgubila svoje poveljstvo. projekcija
sveta, ki se je dogajala zunaj, se počasi seli
v njeno speče telo, ki je brez teže potovalo
skupaj s planetom. vse jo počasi dosega,

spopad z vsakdanjostjo v svojih porodnih krčih
in z njim pomoč – spomin, ki ne nosi bolečine in
strahu. nepričakovane stvari srečuje, ko se
dotika predmetov. neizmerljive daljine prečka,

ko hodi po ulici. poznam natančen zven njenih
korakov in zvok, ki ga ustvarijo lasje, ko
ji padejo na hrbet, poznam natančno zaporedje gibov
in njen nasmeh, ko se pogovarja s prodajalci v

trgovini na vogalu. včasih se mi zdi, da ji lahko
berem misli, vidim njeno upanje, ki je mehko in
nedosegljivo kot mesečina. rad bi ga blagoslovil.
rad bi ji prinesel kakšno olajšanje. poldne je

in aleje v mestu, kjer stanuje, goriyo od vročine.
oddaljen dež moči irske travnike. temna gladina
jezer v Massachusettsu se upogiba pod sunki vetra.
tudi ona ga kliče v misli, da bi ji prinesel hlad

in svežino. še nekaj ur mora preteči in zopet bo
izbrisalo dan. nič se ni zgodilo. nič se ne bo
zgodilo. potrpežljiva je in čaka. tišina sobe je
njen veliki zaveznik. morda zdaj tako kot jaz nema

stoji nad trenutkom, ki so ga do popolnosti
ujeli tuji verzi. diha zrak, ki ji ga nosijo
besede. živi v sosednji ulici in včasih misli
name, si me nedoločno predstavlja. dekle iz

soseščine vseh mest je, soseščine, ki ni samo
geografska. mislim nanjo in jo kličem. čakava
drug drugega, da bi se pogovarjala v jeziku,
ki ima neskončno število besed za nežnost, da

bi bila gospodarja sveta in bi nama v tem življenju
uspelo deliti še kaj več, kot le trdno in nepopustljivo
nostalgijo po prihodnosti.

Priznanje

ljubim te – koliko ljudi je že izreklo
te besede pred mano?
koliko ljudem so se s težavo
ali pa z lahkoto odvalile od jezika?

najbolj preproste stvari so v isti sapi tudi najtežje.

in kaj so mislili s temi besedami?
 kaj je njihova človeška narava mislila,
 da bo s tem pridobila, dobila v zameno?
 in kje se nahajam jaz v tem neskončnem
 prostoru človeških želja?

ljubim te – kako trdo odzvanjajo te besede
 v mojem materinem jeziku.
 kot da se njihova vsebina in oblika
 ne bi ujemali,
 kot da bi se vsebina na vsak način hotela
 ločiti od oblike,
 ker pozna misel Omarja Hajama, ki pravi:
 da sta velika ljubezen in velika bolečina
 sestri, da ni ene brez druge.

in nesmiselno je, da zdaj obračam temne
 strani, ki počivajo v mojem spominu,
 nesmiselno je, ker me dolga reka
 tvojega telesa naplavlja na obale
 pravkar nastalega sveta,
 kjer sem trdno prepričan,
 da poznam odgovore na vsa metafizična
 vprašanja.

zunaj se dež v neskončnih pljuskih
 zliva na oktobrsko zemljo,
 njegov enakomerni zvok prihaja
 do mene skupaj s tvojimi koraki.

in še enkrat izrekam besede
 - ljubim te -

da bi dokazal, da obstaja mesto v poeziji,
 ki ga brez sramu lahko zavzame sreča
 in s tem dejanjem in dejanjem tvoje ljubezni
 dvigne moj verz "do desetega kroga koncentričnih nebes".

PROZA

Marjan Tomšič

Vetra

- Jaz sem kot skala, kot kamen. Te jezi, ker ne moreš prodreti vame? Ker me ne moreš osvojiti? Poljubljaš me, božaš, a jaz se ne odzivam. Dotikaš se golega ramena, mi božaš prsi, roka drsi čez trebuh...

- In ti ničesar ne čutiš?

- Hm...

- Torej se pretvarjaš!

- Saj še sama ne vem, kaj čutim do tebe.

Leživa v hotelski sobi številka dvesto pet in sva kot mož in žena, a hkrati kot prijatelj, tujca in celo sovražnika...

Namesto pižame ima nekaj, kar je podobno trenirki: zgornji del rumen, spodnji zelen. Nemogoča barvna kombinacija!

Obraz klasično lep, simpatičen.

Ali si je sploh želim? Tega njenega telesa, ki se dotika mojega?

- A veš, mi priznava, ko sva se pripeljala do hotela, me je stisnilo: Kaj sploh delam tu?! Kaj hočem, kaj se grem? In zgrabilo me je, da bi pobegnila. Tako noro in brezvezno je bilo vse skupaj.

- Saj je še zmerom.

- Saj...

- Tudi meni ni jasno, kaj se dogaja. Še pred nekaj tedni sem bil zaljubljen...

- Še jo imaš rad, zelo.

- Vem.

- Pa ležiš z mano v hotelski sobi in se sprašuješ...

- ... se sprašujeva.

- Ampak to, kar sem doživela malo prej ob morju, je bilo zares ful!

Takoj ko sva prišla v hotel in odložila prtljago, sva stekla na obalo. Za nama je ostajal prazen hotel; grozljivo prazen. Daleč na jugu je norela vojna, turisti so se razbežali. Ogromen hotel, a v njem le pet gostov. Tišina je bila podobna kriku. In če si dobro prisluhnil, si slišal eksplozije. V sebi, globoko spodaj. Bilo je v zraku, lebdelo je, preteče mirovalo.

Obstala sva na peščeni obali. Črna gladina je odsevala luči treh ribiških čolnov. Plivkanje je bilo komaj slišno.

Nekaj časa je Vetra molče stala na pesku, nato pa se nenadoma odločila. Neverjetno hitro se je slekla do golega in stopila v morje. Najprej ji je voda segala do kolen. Mirovala je in nečemu prisluškovala, nato pa zabredla globlje. Legla je, se potopila. Bilo je oktobra in precej hladno. Vsa se je potopila. Tako je izginila in gladina se je umirila. Nato je planila gor in pognala proti nebu strašen krik. En sam krik. Voda okoli njenega telesa je zavrela, se zapenila. Nato je bilo spet vse tako kot prej: lebdela je na površini. Dolgo. Zelo dolgo.

Zbal sem se, da se bo kar naenkrat odločila in zaplavala v noč, daleč na odprto morje, in bo plavala, dokler ne bo onemogla in se potopila. Tako je naredila moja znanka: pogoltnila je trideset tablet in odplavala onstran.

Hotel sem jo poklicati, a me je nekaj zadržalo. Bil je notranji glas: Ne prekinjaj!

Pozneje mi je povedala: Če bi me takrat poklical in zahteval, naj pridem ven, bi te ubila! In ta njen KRIK.

Nekoč sem videl v neki reviji barvno fotografijo: V plitek zaliv so z elektronsko napravo zvalili jato delfinov. Nato so zaliv zaprli z mrežo in s čolnov streljali ujetе ribe. Voda je od krvi pordečila. Pretreslo me je in v hipu sem dojel: Krik teh delfinov je slišalo nebo.

Isto noč se mi je sanjalo o tem dogodku. Vse je bilo tako kot na barvni fotografiji. In tedaj sem zaslišal krik ujetih in umirajočih delfinov; to pravzaprav ni bil krik, ampak presunljiv otroški jok, in sem videl, kako je šinil iz krvavega zaliva srebrn žarek, tanek in hiter kot blisk. Predrl je ozračje planeta in izginil med zvezde. In v teh sanjah mi je bilo sporočeno: Gospod bo odgovoril!

Prišla je iz vode in kazala na odprto morje ter govorila: Sij! Ga vidiš?

Kak kilometer od obale je vodna gladina fluorescenčno žarela v čisti beli svetlobi.

Telo sem ji brisal z narobe obrnjenim suknjičem in se čutil, ker me ni niti malo vznemirjala, čeprav sem jo takrat prvič videl in čutil golo. Želel sem jo le čim hitreje obrisati, da bi se lahko oblekla in da se ne bi prehladila.

- To je bilo pa močno, je rekla, ko sva hitela v hotelsko sobo.

Ta dan, preden sva se odpeljala k morju, sva opazovala sončni zahod pod pokopališčem na Humu. Gor sva se pripeljala prav takrat, ko se je obla dotaknila obzorja. Vetra je okamenela, niti dihala ni. Stal sem ob njej in čez smaragdno zeleno nebo v mislih izpisoval glagolske črke njenega in svojega imena. To se mi je dogajalo najbrž zato, ker sva med potjo na Hum videvala polno teh glagolskih pomnikov.

Ko je sonce zdrsnilo za obzorje, se je takoj pojavil mrak. Vetra je hotela na pokopališče, pa sem jo prepričal, da tega ni storila. Rekel sem ji: Ko nastaja mrak, je zelo nevarno hoditi na britof.

- Zakaj?

- Ker se ti lahko kaj zgodi.

- Kaj?

- Že kaj slabega.

- Kaj slabega?

- Recimo: zboliš, se ponesrečiš, ti kdo umre...

Ni verjela. Najbrž je čutila moj strah in ni vztrajala.

Ko sva prišla do obzidja, sva se ozrla na pokopališče. V hrastovi krošnji se je pojavila svetlobna krogla; izžarevala je modrikast sij.

- Jo vidiš? sem jo vprašal.

- Vidim, a ne v krošnji. Na nebu. Tam visoko zgoraj.

Preostalo nama je še toliko dnevne luči, da sva si na hitro ogledala Hum, najmanjše mesto na svetu.

- Čudno, je rekla Vetra, tale cerkev je večja kot vse hiše tega mesteca skupaj. Le zakaj so potrebovali tako veliko svetišče?

In sva videla: bronasta vrata s stiliziranim volovskim rogom in okrašena z bronastimi diski, ki so ponazarjali letne čase... Pa županovo kamnito mizo z vsekanim mlinčkom; to je kvadratastim poljem za igro s kamenčki ali fižolčki. Tu so se po maši možje zabavali, čakajoč na kosilo. Pili so vino in bilo je slovesno.

Zdaj je mesto skoraj prazno. Res, ta praznina! Ta votlost. In to oddaljeno, komaj slišno pogrmevanje topov in eksplozije bomb... Tega ne zaznava zunanje uho, temveč notranje.

- Kdo bo rešil to ljudstvo?

V temi se po ogledu Huma peljeva proti Bujam. Nisva se še odločila, kje bova prenočila. Bi se vrnila v Koper? Ali pa bi se ustavila kar na Motovunu? Grožnjan?

Žarometa rišeta vzporednico izginjajoči reki Mirni.

Utružena sva, zato molčiva. Dan je bil dolg, čeprav sva šla na pot šele ob enajstih. Iz Kopra najprej v Hrastovlje. Vse do te vasice je bila Vetra živčna, kot vzmet napeta. Našopana z norišnico domačih, neurejenih razmer. Pravzaprav s strupi razkrajajoče družinske celice.

- Potrpi, je rekla, da to spravim iz sebe.

Hitiva na hribček, ker nama je bilo rečeno, da je v cerkvi že ena skupina in da bi bilo dobro, če bi ujela skupno razlago. Ko prideva gor, najdeva prazno cerkev. Vse tiho, mirno, spokojno. Nad cerkvenim kristalom nebeška jasnina.

Vstopim pred njo, ona stoji zunaj in se dolgo obotavlja. Stojim pred oltarjem in se s prsti desnice dotikam belega, čipkasto obrobljenega prta ter zrem v podobo Boga nad sabo. Molim in prosim za Vetro:

Gospod,

usmili se tavajoče duše.

Naj ji plamenček tvoje ljubezni

kaže pot iz labirinta.

Vetra vstopi, sede v klop in zaječi...

Po vsej dolžini bočne stene PLES SMRTI.

Cerkev in dolino preleti jata helikopterjev. Med stenami pošastno odmeva. Trudim se, da bi ta hrup odmisli. Hočem videti in slišati le prizore: Adam in Eva v raj, njun izgon in sodba: V potu svojega obraza si bosta služila vsakdanji kruh! In: Adam zamahuje z motiko, Eva doji Ablo in Kajna, hkrati kuha in prede niti življenja.

Helikopterji se skrijejo za kraški rob in tišina kot božja roka lega na ranjeno dušo.

- Zakaj si zaječala? jo vprašam, ko se znajdeva zunaj obrambnega obzidja.

- Toliko je bilo tam vsega tega... te svetosti... energije... toliko smrti!

Vračava se v vas. Kamnitih hiš skoraj ni več. Vse so ometali, posodobili.

- Joj, kako sem žejna!

Oštirja ni, gostilna je zaprta, a priletna Šavrinka nama vseeno postreže s hladnim refoškom. Vetra drži v roki šopek kraškega šetraja, ki ga je nabrala ob cerkvi. Tam so bile tudi drobne, drobne rožice, modre kresničke. Iskrice.

In tam mi je rekla: Zdaj sem že dobra. Zdaj sem TU.

To je pomenilo, da ji je uspelo vreči iz sebe porkarijo življenja: histerijo mesta in blaznost mrtve ljubezni.

Sedela je ob grmičku šetraja in videl sem, kako jo je beli ogenj kraških skal očiščeval; kako je upepeljal kupe smeti. Ko je končal svoje delo, je veter odpihnil pepel.

Bila je trgateg in ponudili so ji sladki muškat. Zobala ga je in šla sva po cesti mimo vinograda. V njem so ubrano peli neko nabožno pesem in slavili dobro letino, zlato sonce, toploto dneva, jasnino in modrino oktobra.

In izgubila sva se v minulem času, ko je bil zrak še čista dobrota, enako voda in vino in človekova misel in beseda in pogled in zemlja in stisk roke in najina ljubezen je bila ena sama dobrota.

Ženska, ki nama je bila ponudila vino, je tožila o svoji bolezni: rak na dojki, obe dojki amputirani...

- Le kako bi dojila Ablo in Kajna?

- Saj ju je že podojila, vzredila, vzgojila...

- Kam pa greva zdaj?

Z roko ji kažem podpeške stene in ji pripovedujem pravljico o slapu, ki se je še pred kratkim pahljačasto zlival v globino in šumel, da ga je bilo slišati prek globoke doline.

Zdaj ga ni več. Ko so minirali skale nad njim, to je bilo takrat, ko so gradili koprsko železnico, se je slap skrnil v podskalno jezero. Morda bi se še prikazal, pa ga vedno znova, vsak dan najmanj trikrat, potisne nazaj v globino ropot vagonov...

- Kam pa greva zdaj?

- Na Sv. Kikirik.

- Kako?

- Na Sv. Kikirik.

- Kaj je to?

- Planota nad Sočergo, na njej cerkva, pokopališče in duhovi prastarega mesta.

Ko prilezeva gor, se čas tega dneva že izteka. Planota je zalita z vijoličasto, puhasto mehko svetlobo. Bredeva po njej do kolen in čez. Mrtvi naju poželjivo opazujejo. Tudi oni bi radi čutili ta sladki radioaktivni puh.

Spreva se, ker trdi, da sem večni mladenič. To dokazuje z močnimi argumenti, a potem jo tudi jaz napadam in ji dokazujem, da je še vedno deklica. Večna deklica in - mati.

Sedeva na rob planote, obvisiva tik nad prepadam. Pod nama gradijo ob cesti carinarnico. Kmalu bo tukaj meja. Še ena meja.

- Quo vadis, homo sapiens? šepeta Vetra in si želi, da bi jo prijel za roko. Ne, tega si ne želi ona; jaz bi ji rad položil roko na ramo in rad bi ji povedal tretjo skrivnost: zgodbo o padleni angelu, ki se je po izgonu iz raja spremenil v človekov EGO.

- In ta padli angel pravkar postavlja še eno mejo, ji rečem.

Tisti hip se pojavi za najinima hrbtoma velik črn pes. Čisto tiho pritapka do naju in naju samo gleda.

Rafal se kot curek mnogih smrti razprši po belih skalah in ruj zakrvavi. Rdeče freske na posušeni travi. Freske na sivem istrskem kamnu in na belih, prebelih jertah.

- Že dolgo ni deževalo, kajne. Najmanj tri mesece.

Resnično: takšna je prava Istra: sivorjava, grenko trpka, a zdravilna kot plodovi črnega trna.

In tako se že v trdi temi pritipljeva do križišča in padeva v policijsko zasedo. Pregledujejo dokumente. V naju so naperjene cevi avtomatskih pušk.

- Kaj imate v prtljažniku?

Kaj imam? Kaj jaz vem, kaj imam. Morda delfina v mini akvariju. Morda morski pesek in školjke. Ali pa bridko žalost.

To jih ne zanima, zato naju pustijo naprej.

In tako sva, kot sem že zapisal, prišla do Novigrada in prespala v hotelu Maestral.

Dopoldne naslednjega dne sva preživela ob morju. Vetra se nikakor ni mogla ločiti od njega. Tudi meni se ni nikamor mudilo. Ždela sva na toplem soncu in željno vpijala njegovo milost. Bili so, kot se je pozneje izkazalo, zadnji sončni dnevi; bili so zadnji dnevi dolgega, vročega poletja.

- Se ti ne zdi, me je vprašala, da se čas nekam čudno ukrivlja?

Čudno? Res je bilo nekaj narobe. Imela sva namen, da se takoj po zajtrku odpraviva in obiščeva ta dan še Motovun in Grožnjan, pa se nikakor nisva mogla ločiti od morja. Kar ždela sva tam in se prepuščala mirovanju. Čas naju je resnično odsvedral v neobstojanje; bila sva, a hkrati tudi ne.

Hladila je razboljeno dušo, jaz pa sem sedel ob njej in jo božal po laseh, ji poljubljal ramena in roke. Imel sem jo rad na čisto poseben način. Tako toplo rad. Ne kot mož in ne kot ljubimec in ne kot brat. Bilo je zelo poduhovljeno. Bilo je izven

vsega. Bila sva na nekem drugem planetu, v drugačnem svetu. Bila sva potopljena v mir, v blagodejno tišino. In bilo je toliko svetlobe, toliko razlite milosti!

Podmornice so krožile po zalivu, a naju niso mogle najti, čeprav so vojaki uporabili vsvo razpoložljivo tehniko. Zanje nisva obstajala. Tudi letala, ki so tulila nad nama, naju niso odkrila. Niti helikopterji in ne vohuni.

Čas, ki naju je skrnil v paralelni svet, je bil dober in zaščitniški. Pozno popoldne naju je odvrtil in znašla sva se v restavraciji KOLO. Tudi tu je bilo vse prazno. Natak naju je peljal k mizi, na katero je lila skozi šipo oranžnorumena svetloba.

Tu sva pila zlatorumeno malvazijo in jedla morske ribe; ona orado, jaz morski list. In bilo je vse tako slovesno, prijetno, lahko, lebdedeče. Blagoslovljeno. V vsej restavraciji sva bila sama, le pri točilni mizi je nekaj domačinov glasno komentiralo zadnje politične dogodke.

Ko sva pojedla in spila vino, sem jo nenadoma (in tega se sploh nisem zavedel) objel s pogledom, ji v duhu položil roke na ramena ter glasno molil nad njo v neznanem jeziku.

Molil sem kakšno minuto, nato pa odsekano utihnil. Med molitvijo me je gledala s široko razprtimi očmi in nemela. Ko pa sem umolknil, je bruhnila v zadrževan krohot. Kazala je proti točilni mizi, in tresoč se od smeha, govorila: Jih slišiš? Jih čuješ? Tudi oni...

Ozrl sem se in prisluhnil. Ljudje pri točilni mizi so se pogovarjali-molili vsak v svojem jeziku. To, kar sva čula, je bilo tako čudno in noro in smešno, da je zvilo tudi mene in sem tudi jaz butnil v krohot. In tako sva se oba smejala, a oni tega sploh niso slišali in so še naprej molili vsak v svojem jeziku. Bilo je, ko da bi poslušala predstavnike različnih plemen.

Utihnil so prav tako nenadoma, kot sem prej jaz presekano končal z molitvijo nad Vetro. V hipu je nastala tišina.

Še potem, ko sva se vozila proti Grožnjanu, sva se smejala temu čudnemu, ona je rekla: odštekanemu klepetu.

V Grožnjan sva se pripeljala pozno, tik pred sončnim zahodom. Takoj ko je stopila iz avta, jo je potegnilo k zidu ljubezni. Ni vedela zanj, nikoli ni čula zanj, a vendar se je zatekla k njemu. Položila mi je obraz v dlani in zaihtela: Ljubim te.

In sva tavalala po praznih ulicah in iskala komaj vidne sledove te najine že davno pozabljene ljubezni.

In jih je našla: na kamniti okenski polici jo je čakala Alice iz devete dežele. Tako silno se je razveselila, tako zelo vzradostila, da je zaihtela, naslonila čelo na zid in se ni mogla več premakniti.

- Zajčki... je šepetala... zajčki čarodejni...

Bila je Vetra iz sanj, Vetra iz Pravljice.

In je rekla, da se mora zahvaliti Bogu, ker ji je vrnil otroštvo in čistost in blagost tistih davnih sanj. Zato sva šla proti cerkvi. Bil sem prepričan, da je zaprta, saj je bila

že skoraj noč. Pa je bila, o čudež, odprta, in sva vstopila. Vetra je sedla, se sklonila, zaječala. Dolgo se je pogovarjala z angeli, zelo dolgo.

Za oltarno mizo so prvi kristjani premagovali leve in tigre. Ukrotili so jih in ti so se plazili pred njimi in jim pokorno lizali roke in noge. Med kristjankami je bila tudi Vetra. Imela je dolge črne lase. Bila je višja in zelo lepa.

Ko sva odhajala, je stiskala Alice na prsi in bila pomirjena, tiha, odsotna. Rekla je: Zelo sem ti hvaležna, ker si bil ves čas z menoj.

In me je prosila, naj ji pripovedujem o veliki ljubezni.

Rekel sem ji: Duša predano ljubi Boga. Ljubi ga z vsem žarom. Njena ljubezen je popolna. In če se zgodi, da duša, ki biva v srcu, zamenja drugo živo bitje z Bogom, ga vzljubi z nadnaravno močjo. To je seveda prevara; duša je bila zaslepljena. Vendar, samo v tem primeru nastane UN GRANDE AMORE. To se je zgodilo meni. S takšno močjo in popolno predanostjo sem ljubil Noemi.

- Povej mi, pripoveduj mi o njej, o popolni ljubezni.

- Ko sem jo najbolj ljubil, bilo je prejšnje poletje, mi je iz prsi zadišalo po vrtnicah, nageljnih, vijolicah, ciklamah... in zagledal sem velik snežno bel cvet, ki mi je rasel iz srca in se počasi razpiral; dvanajst cvetnih listov je bilo dvanajst odprtih dlani in iz središča cveta je brizgal vodomet slepeče svetlobe in lepote...

- Še, še mi pripoveduj!

- Kadar tako vzljubiš in ljubiš, ne moreš živeti. Vsa čutila hlepijo samo po ljubljeni, vse misli so ena sama misel: njeno ime. Vse sekunde dneva se zlivajo v en sam trenutek: v njen poljub. In ker je človekovo telo nepopolno, a duša popolna, začutiš nemoč, zaznaš prepad, brezno... Duša poleti čez, telo ostaja tostran, in to povzroči neznosno bolečino in trpiš, ker ne moreš, ker ti v telesu ni dano, ker je neuresničljivo, nedosegljivo... in se trgaš na dvoje in blazniš bolj in bolj v en sam KRIK...!

- Še, še mi pripoveduj. Prosim, govori!

- Vetra, kako naj ti povem, kar se z besedami ne da izraziti? Kako?

- Vem. Razumem.

Prvič, odkar potujeva skupaj, se dotakne moje roke, poboža dlan, pa se hitro umakne, kot da bi se pokesala...

- Rada bi doživela takšno ljubezen.

- Tega ne moreš doseči z voljo. To se zgodi ali pa se ne zgodi. Takšna ljubezen je milost, je najvišji dar. Vse življenje sem hrepenel po njej, pa se tega sploh nisem zavedal.

- Mi lahko poveš, kakšna je bila?

- Noemi? Bila je ženska - otrok - angel...

- Še jo ljubiš.

- Še vedno? Mislim, da...

- ... se to ne bo nikoli končalo, kajne?

- Ne vem. Morda.

- Misliš, da bi midva, ti in jaz, takrat, ko sva klečala pred Materjo...

Bila je polnoč, ko sva se pred dobrim mesecem pripeljala do skromne kapelice sredi vasi. Preden sva šla na pot k Njej, sva sedela v neki gostilni in se veliko pogovarjala. Pravila mi je o doživetjih na dveh intenzivih razsvetljenja in o tem, kako je bila nekoč že klinično mrtva. Med gradnjo hiše se je ponesrečila. Da bi ublažili bolečine, so ji dali piti žganje. Spila je precej, nato pa v bolnici to zamolčala. Po narkozi ji je nehalo biti srce. Bila je mrtva kar precej časa. V tem stanju se ji je razkrila skrivnost SMRTI. Razodetje skrivnosti življenja in smrti je bilo tako preprosto in hkrati, kot je rekla, odštekano, da se je, ko je bila torej že mrtva, začela noro krohotati. Bil je namreč štos, je rekla, vse skupaj je samo trik, smešno enostaven in banalen trik. Smrti namreč sploh ni, je rekla. Vse je le štos, razumeš?! To življenje in smrt in vse skupaj je le trik. In ko to v blisku dojameš z vsemi možganskimi celicami naenkrat, te hoče raznesti od smeha. Noro, ti rečem, totalna odštekano! Se sploh ne da povedat, kako je vse skupaj preprosto. Tako zelo preprosto, da je prav zaradi tega genialno. Še nikoli se nisem tako krohotala kot takrat, ko sem bila mrtva. Dojameš, razumeš, štekaš vse skupaj, in se ti utrga. Samo potem, ko sem bila spet živa, nisem nič več razumela. Prej mi je bilo vse jasno, potem nič več. Le tega se jasno spominjam, da smrti sploh ni. Smrt je samo trik, razumeš, takšen štos, vi bi rekli: finta. Stopiš čez in spoznaš. Štekaš zadevo. To je vse. Potem pa, ko si spet živ, ti ni nič več jasno. Vse je spet tako prekleto težko, zaresno, usodno, moreče... In si spet v labirintu.

V sadno kupo, ki jo je prinesla natakara, je bila zataktnjena marela. To igračko je kar naprej vrtela med prsti in mi jo nezavedno kazala kot nekakšen simbol ali ključ do skrivnosti...

In potem me je nepričakovano vprašala, ali sem za to, da narediva nekaj odštekanega. Pokimal sem in rekel, da sem bil vedno za nore stvari.

Zresnila se je, se mi zazrla v oči in me vprašala: Ali veš, kam me že dolgo vleče? Zelo močno me vleče tja...

- V norost, sem rekel. In dodal: Tudi mene.

- A veš, to ni prava norost. Gre za hojo po robu med enim in drugim svetom. Gre za izziv.

- Vem. In ko tako stopaš med TU in TAM, med DASEIN in JENSEITS, se ti odpira tretje oko.

- Ne. Ne čisto tako. Seveda, tudi to. Ampak še nekaj drugega. Začenjaš razumevati, kar je sicer skregano z razumom, z logiko, se pravi z zdravo pametjo. Dano ti je prononiti čez in tam začasno bivati, tisti svet preučevati, se z njim bogatiti, polniti...

- ... in je zelo nevarno.

- Zelo moraš paziti, da ne pozabiš na ta svet. Če se ti to zgodi, ostaneš tam in tega sveta zate potem sploh ni več.

- Ti uspeva potovati tja in nazaj?

- Še kar. Vendar nikoli ne grem daleč. Bojim se.
- In kam bova šla zdaj?
- K Materi.
- Prav. Vodi me.

In zdaj sva tu, pred kapelico.

Preden sva pokleknila, je stopila k eni od prižganih sveč in v njenem ognju počasi in zelo premišljeno, zelo zbrano sežigala plastično igračko, tisto marelo, ki je bila zataknjena v sadno kupo. Vse je sežigala, tudi pecljast držaj. In marele ni bilo več.

In bila je polnoč, ko sva prispela do Nje. Samevala je in naju čakala. Pokleknila sva in Vetra je zaječala, zvilo jo je, stisnilo. Ne vem, kaj je čutila in na kaj je mislila, a jaz sem molil in prosil. Približno takole: Mati, ne zameri, ker sva prišla k tebi v takšnem stanju in ob tej uri. Tvoja otroka sva; izgubljena, zablodela, ranjena in žalostna. Tavava po svetu brez vodnika. Mati, ozri se na naju in položi svojo dlan na najini srci. Glej, ljubljena, kako daleč sva od tvoje Ljubezni, kako sva zmedena in kako ničesar ne razumeva in nič ne veva. In Vetra, ki se izgublja, ki beži pred vsemi in pred samo sabo in ki hoče biti hkrati ženska in moški in ki sovraži moške, ker ni sposobna ljubiti sebe...

- Matej, sem tedaj zaslišal notranji glas, utihni! Ne žali tišine. Ne blebetaj. Dovolj je, da sta prišla sem. Dvigni oči k meni, sin moj.

In sem dvignil pogled in ostrmel. Marija je plamenela v živi svetlobi. In postalo me je sram mojega jecljanja. Sklonil sem glavo in zaječal, kot je malo prej Vetra.

Takrat, v tisti noči, tam ob Materi, sem poljubil Vetro na čelo. Stala sva ob stebričku, ki naj bi označeval mesto najmočnejšega sevanja "kozmične energije". Stala sva vsak na svoji strani. In sem se nagnil čez in jo poljubil. Ne kot žensko, ne kot prijateljico, ne kot sestro, ne kot ženo, ne kot kamen...

Potem sva se spet vozila skozi noč. Vodila me je v svojo rojstno vas in mi pokazala kraj, kjer je kot deklica doživela srečanje z NJIMI, in še kraj, kjer se zvonjenje iz domače cerkve potisočeri.

- Kot da bi zvonilo tisoč zvonov hkrati, je razlagala.
- In kdo so bili ONI?
- Ne vem. Angeli, duhovna bitja. Veliko so mi povedali, razložili, pokazali, mi razodeli, me na nekaj pripravljali, me z nečim usklajevali...
- Skrivnosti?
- Da. Skrivnosti. Ne vem. Morda to. Ali pa kaj drugega. Glej, tam je moja rojstna hiša. Tista na hribčku.

Peljeva se mimo, in ko tako minevava skozi noč, mi razlaga: Tu sem vedno čutila dobro energijo, a tu slabo, in tu spet dobro... a na tem mestu ne je bilo vedno nora strah...

- Strah?
- Vsak drugi dan tečem po pet, deset kilometrov. Ko sem zadnjič tekla in se bližala vasi in je bila že noč, me je zgrabila panika in vame je prodrla nora groza. Na

ves glas sem kričala. Kričala sem in tekla, kričala in nemela od nepojmljive groze. Kot da bi prihajalo nad nas nekaj neopisljivo strašnega.

- Nad nas?

- Nad nas vse, ja. Spuščalo se je z neba in lezlo iz zemlje in ni bilo več nobenega upanja, nobene rešitve, nobenega izhoda...

- Pa si vseeno tekla?

- Seveda. Če bi se ustavila, bi me raztrgalo... Glej, tam, pri tistem drevesu (peljeva se med hišami, mimo ulične svetilke) sem vedno drhtela. Že kot otrok. Tam je moje telo drobno, drobno trepetalo, mrlelo. Vse celice, vse molekule, atomi. Neznosno, a hkrati prijetno, drobno, drobceno mrgolenje...

- Vetra...

- Tu sem doma. Tu zdaj stanujemo. Ne ustavljam, pelji naprej. Rada bi bila še malo s tabo. Tja zapelji. Tako. Ustavi.

Ustavil sem, ugasnil motor in zamižal. Tudi v meni tisto sladko mrlenje...

Bilo je toliko svetlobe, da sem zaznaval njen profil. In spet sem začutil tisto doslej neznano, nedoločljivo ljubezen; da bi jo objel, stisnil k sebi, jo zaščitil, ji odvzemal ranjenost. Ena sama nežnost in sladka milina.

Poljubljal sem ji roko; vsak prst posebej, hrbtišče dlani, dlan... Ni se branila, a tudi sodelovala ni. Kot da ji je vseeno. Moji prsti, blazinice na njih... in sem ji blazinil roke, ji poljubljal obraz: čelo, lice, ustnice... Bila je daleč od mojih poljubov in dotikov. Silno daleč. Izgubljena v gluhoti dna.

- Vetra!

- Moji prsti so enako dolgi kot tvoji, je rekla in pomerjala svoje ob moje.

Presenečeno je vzkliknila: Saj sem vedela!

Prepletla je svoje prste z mojimi in čutil sem, da sprejema mojo žalost. Potopila se je vame in me spoznavala od znotraj, me sprejemala takšnega, kakršen sem v resnici.

- Vse se mi ruši. Moj zakon, moja družina... Prihajam, odhajam, bežim, se vračam, si želim, a hkrati nočem... Združujem da in da v NE, in ne in ne v DA, a hrepenenje ostaja nespremenjeno. Močno. Vedno močnejše. Ko bi vsaj vedeli, po čem hrepenimo!

Ozrem se. Nekdo stoji za avtom in naju opazuje. Črna silhueta v oblaci, na dež se pripravljajoči noči. Pojavi se miška, steče pod naju.

- Kdo je bil?

- Moj drugi jaz.

- Moj temni angel.

- Moj svetli angel.

- Najini senci.

- Angel varuh.

- Ne, bila je miška.

- Resniča ali simbolična?

- Oboje.

- Ne. Bil je moj drugi jaz!

Moje ustnice na njenih. Rahlo jih razpre, razpira. Vendar še vedno: dotik brez želja. Kot rosa, ki ovlaži liste. Kot rosa, ki se zjutraj spremeni v meglico.

- Spet bom šla na intenziv. Zadnjič je bilo super. Slavinski mi je rekel: Mala, bila si strašna! Strašna.

Razmišljam, ko počiva njena dlan ob moji: Kaj išče ta moja Vetra? Po čem hlepi njena duša? Česa prosi Boga, ki ga ne priznava? Ali pa... morda... da ga ljubi njena duša. Da te ljubi moja duša.

- Jaz sem čarovnica. Tudi moja prijateljica je čarovnica. Jaz sem črna noč. Zemlja. Gomila. Zemlja, zemlja! Noč brez povratka dneva.

Ah, ne verjamem, da je čarovnica. One ne hodijo k Materi, čarovnice ne ljubijo delfinov, jih ljubeče ne kličejo. In se ne potapljaajo v ledeno morje sredi noči in ne pošiljajo v nebo krikov, ki so molitev in prošnja in usmiljenje.

Ali pa? In si res čarovnica. In jaz čarovnik. In kaj sploh delava tu sredi teme? Zablodela otroka, ki sta izgubila lučko-kresničko vodnico in zdaj tavata in jočeta brez solz, brez usmiljenja.

- Morje me privlačuje. Ko bi imela hišico ob obali, bi se mi izpolnila največja želja. Ljubim morje. Ljubim, ljubim.

Sklenil sem, da ji pričaram to hišico. Postavil jo bom ob oljčni gaj, na rob bele skale in do morja ji bom izklesal stopnice, ji zgradil pomol in ob skalah zravnal peščeno obalo. Da se bo brez strahu hodila kopat ob polni luni in da ji ne bo treba več s krikom brizgati v nebo bolečine in svoje obupne ranjenosti. Poškropil jo bom s studenčnico, izvirajočo iz rdeče zemlje, da bo česčena in pregrešna. Zakopal jo bom med korenine borov, da bo močna, in med korenine oljk, da bo mila, in med korenine hrastov, da bo vzdržljiva. Razpršil jo bom v brinov dim, da bo skrivnostna in jo bo sprejelo moje nemo in mrtvo ljudstvo. In mazilil jo bom z oljčnim oljem, da bo sveta, sveta.

- Tisti starec v groznjanski cerkvi, ki je šepal in hodil z berglami... veš, kako me je plašil, kako sem se ga bala!

- Zakaj?

- Ne vem. Nisi čutil?

- Ne. Bil je cerkovnik. Ko je postoril, kar je bilo treba, je utrujen sedel in še on malo pomolil. Nič drugega.

- A jaz sem se ga bala.

- Bil je utrujen starec. Samo to.

- Kaj imaš v žepu, tu, kjer otipavam?

- Kostanj s Huma.

- Mi daš enega?

- Dam ti vse.

In jo v duhu spet vidim: stoji pod pokopališčem. Zahajajoče sonce ji zlato biserno krono. In jo vidim, ko plane iz sna, tam v hotelu, in steče na balkon pozdravit vzhajajoče sonce. In ji jutranje nebo pokloni milino. In vidim jo, ko stiska na prsi Alice iz devete dežele in umira od radosti in ljubezni. In čutim, kako plameni ta breztelesna ljubezen in kako trepeta v strahu, da ne bi dokončno zatavala midva, njena izgubljena, v blodno iskanje začarana otroka.

Vetra šteje: ...pet, šest, sedem. Sedem jih imaš. Sedem mi jih daš?

- Vseh sedem.

- Hm...

Spravi jih v žep bunde in reče zamišljeno: Moja dlan se dotika tvoje; moje življenje lega vate in tvoje v moje. Toda ne zdaj in ne tu. Morda v naslednjem življenju.

- Da, pokimam, morda v naslednjem. To se pravi: v tem, edinem.

Igor Zabel*Skodelica*

Zdaj, ko takole razmišljam, mi prihaja na misel marsikaj: zunaj je bilo precej hladno in nad zgrbančenim in razpokanim asfaltom sta se že nabirala tema in hlad; to je bil čas, ko je bilo mogoče vsepovsod vohati mrzlo vlažno gnilobo, pozna jesen, že skoraj zima, ali pa zgodnja pomlad, še skoraj zima. Restavracijska soba ni bila ravno majhna, bila pa je razbita in razlomljena v nekakšne stranske prostorčke: bila je polna kotov in predelnih sten, poleg tega še mračna: po njej so bile razporejene svetilke, ki so pošiljale na mize usmerjeno svetlobo, medtem ko so veliki deli prostora ostajali v mraku in celo v temi. Na naši mizi so se še valjale drobtine od gostov pred nami, tam je bil tudi zmečkan papirnat prtiček. Po vseh kotih prostora se je vlekel težki vonj hrane, pripravljene v velikih količinah, in grenki smrad večkrat prežganega olja. Takrat najbrž že nismo bili več čisto pri sebi; seveda, saj smo se že vse popoldne potikali po mestu; zato se vsega spominjam tako zelo megleno. Potem je prišel natakar, vzel prt, ga stresel, obrnil in spet razgrnil pred nas. Pobral je naša naročila in čez čas prinesel krožnike s tistim tankim suhim in mastnim pohanjem in s pomfritom, ki so ga potegnili prav iz onega prežganega olja, ki smo ga bili malo prej zavohali. Razpostavil je pred nas steklene skledice s solato, ki se je že sesedla vase, in oškrbljene kozarce, nam voščil dober tek z vljudnostjo, za katero se mi je zdelo, da je rahlo posmehljiva (ali pa niti ne tako zelo rahlo), nato se je umaknil in nas pustil, da smo se potopili v užitke zabadanja, žvečenja in požiranja. Kadar človek veliko pije, postane lačen. Vsaj meni se to dogaja, po pivu še prav posebej. Zasledovali smo trde in spolzke pomfrite, ki so za sabo puščali mastne sledi kot kaki polži, in basali vase velike kose tistih zrezkov. Če sem pogledal na levo, sem lahko skozi okno videl na peron; tiste keramične ploščice po tleh, litoželezni stebri in posode s cvetjem, vse to je dajalo kar eksotičen pogled, ki je spominjal na kak beneški kanal ali na katero od tistih ulic, kjer takole v mraku sploh ne opazimo, da so trgovine zaprte, ker številni lokali delajo z vsemi zmogljivostmi in ker je ljudi, ki brez kake naglice in brez pravega usmerjujočega cilja postopajo in posedajo tam okrog, več, kot jih je bilo podnevi. Tudi med stebri in lonci za rože je postopalo nekaj ljudi; v glavnem niso nosili kake prtljage, niso bili potovalno oblečeni in sploh niso dajali vtisa, da se odpravljajo na kako potovanje, prej je bilo videti, kot

da so stopili malo v mesto (verjetno je bilo tudi res tako, najbrž so se vračali iz služb ali po opravkih v mestu domov v katerega manjših krajev tam blizu); bilo je dobro, da smo dobili mizo na tej strani in da smo lahko gledali skozi okno na peron. Okna na drugi strani so namreč gledala na tisto, kar so poleti imenovali "vrt", v resnici pa je bil pravokotnik, ki so ga z betonskimi bloki in koriti iztrgali asfaltiranemu prostoru pred postajo in ga kultivirali s kovinskimi mizami in plastičnim stoli, podobno kot Holandci počnejo z morjem. Za tem vrtom se je nekako raztegoval prašni, dolgočasni in smrdljivi postajni trg z avtobusno postajo; na nasprotni strani so trg omejevale razpadajoče hiše, ki so svojčas hotele biti fine vile; v okorne secesijske krivulje oblikovani omet je padal s fasad in njihovi vrtovi tudi niso bili posebej vzdrževani. V eni teh hiš je bil nekakšen čuden pajzelj, v katerega nismo zahajali; v drugi pa policijska postaja, v katero seveda tudi nismo zahajali. Od tam je vodila zelo vegasta cesta proti centru mesta. Ko sem šel prvič po njej, sem se kar naprej spotikal ob izboklinah in razpokah v asfaltu; to ni bilo nič čudnega, saj je bila tudi zelo slabo razsvetljena in še drevesa so jo senčila in temnila.

Ta cesta je vodila mimo zanikrnih trgovin, mimo ekskluzivnega lokala, ki se je skrival na drugem koncu nekega dvorišča in za katerega smo po pripovedovanju vedeli, da je mogoče tam dobiti školjke z madeirsko omako; potem je bilo treba iti mimo bivšega hotela (če bom imel priložnost, bom o tej stavbi kdaj še kaj povedal, ker je bila takrat zame na nenavaden način privlačna); končno je bilo treba pri trgovski hiši oziroma pri bivši gimnaziji, ki je bila zdaj srednja ekonomska šola, zaviti, če nisi hotel, da te cesta odvede spet v nizka, brezoblična in neskončno razvlečena predmestja, ki so se komajda dvigala nad obzorje, komajda so ga malo grbančila; spominjam se nizkih hiš, vročine, prahu in nenavadno ravno zarezanih cest; ko sem naslednjič pogledal skozi okno, me je najprej presenetilo nenavadno skrčenje razgleda. V kratkem trenutku sem se zavedel, da ni nikjer več mračnega gostega zraka, ki je prej onstran tirov prehajal v nerazločnost, pač pa je bil prostor zbit, zožen in nekako nasilen; v naslednjem trenutku sem videl, da stoji na prvem tiru srebrnomoder motorni vlak z odprtimi vrati in da so ljudje, ki so prej postavali po peronu, večinoma že vstopili. Spodaj je ostal samo še kakšen izkušen popotnik, ki se je že leta vsak večer vozil do tretje ali četrte postaje, do ene od tistih, ki niso imele niti urejenih peronov, ampak je bilo treba skakati kar s stopnic na poševno pobočje nasipa; to je bilo kar visoko in videti skoraj nevarno; a še ta je kljub rutinirano nonšalantnemu obnašanju stal previdno ob vratih, da bi lahko planil gor, če bi bilo potrebno. Sem pa tja je še kdo prihitel, kdo brez prtljage, kdo drug pa s kakim lahkim kovčkom ali večjo torbo, in brez obotavljanja zlezal v zaobljeno telo vagona. Tisti trenutek, ko sem vlak zagledal, sem tudi zaslišal enakomerno ropotanje motorja in začutil nekoliko pridušene tresljaje in celo mastno in smrdečo vročino, ki se je širila od prepletenih cevi, žic in ležajev stroja in pihala skozi ozke kovinske reže. Če se mi seveda ni vse to samo zdelo. Vlak je še nekaj časa stal tam, potem so se tudi vsi tisti izkušeni potniki povzpeli po ozkih stopnicah, vrata so se zaprla in vlak je preprosto odpeljal. Čez nekaj sekund je bilo vseeno, ali je sploh

kdaj stal tam na peronu ali ne, zato smo se spet posvetili zrezkom, da so nam suhe drobtine cvrtja padale od ust nazaj na krožnik.

Nenavadno je, kako odnos do take reči, kot je vlak ali avion, niha: najprej je nekaj nenavadnega in strašno presenetljivega, cele družine delajo nedeljske izlete na letališče in stojijo na tisti ploščadi tudi po uro, da dočakajo vzlet ali spust kakega letala – dokler se človek postopoma ne navadi na to. Iz lastne izkušnje lahko povem, da je lahko človek še tak fanatik in da ga lahko še tako zelo zanima tisti infinitezimalno majhni trenutek, ko se letalo dotakne tal ali ko prekine stik z njimi, tisti trenutek, ki je tako zelo podoben minirani stavbi, ki je že izgubila svojo notranjo trdnost in kot čisto neresnična stvar lebdi in valovi in še ohranja svojo obliko, dokler se ne sesede vase in v tiste lepo oblikovane oblake prahu – ampak če vsake tri minute vzleti ali pristane kako letalo, postane vse že po pol ure malo utrudljivo in dolgočasno. Dokler se ti potem lepega dne v takem ali podobnem položaju spet ne zazdi vožnja z vlakom ali letalom ali avtobusom ali biciklom ali kaj vem s čim čisto nerealna in te zato toliko bolj preseneti, da taki čudeži vendarle še kar so in da se ne menijo preveč zate in za tvoje koncepte sveta, zato zijaš v star razklumpan ropotajoč motorni vlak najbrž s še večjimi očmi, kot bi zijal v legendarnega zmaja, imenovanega saturn 5, ki spušča slapove pare, rine z nosom v oblake in se pripravlja, da bo odpeljal Neila Armstronga na Luno (medtem ko vsi nestrpnost pričakujejo, da bo tam izrekel "prve besede", ki bodo srečnemu zmagovalcu nagradne igre Nedeljskega "Kaj bo rekel Armstrong na Luni" prinesle nagrado, ki pa je končno ne prinesejo – kdo bi si namreč lahko mislil, da bo lahko rekel nekaj takega kot: "... yeah, t'is a small step, but ..." – tako da so tolažilno nagrajeni "najbolj duhoviti predlogi"). Dokler potem vlak enostavno ne odpelje ali pa saturn 5 z bliskom in gromom ne odpotuje v nebo (vem, ker sem gledal prenos po televiziji) in se ti spet posveti, da so stvari bistveno bolj enostavne, kot se ti zdijo, ker jih mistificiraš; zdaj je tu, potem odpelje in konec – v tem ni nič, kar bi ustrezalo vsemu tistemu pompu, ki ga ti in tebi podobni obešate na te prehode. Toliko o tem.

Kmalu zatem smo zrezke požrli do konca, s kruhom pomazali mast s krožnikov, na peronu je bilo že precej temno in bil je prazen, kot da postaja sploh ne dela. Pozneje sem bil sit in bilo je tudi toplo, zato sem postajal zaspan. Prej sem si naročil kavo, ki sem jo tudi pogoltnil skoraj neposredno zatem, ko jo je natakar (mimogrede) odložil na mizo; dol sem jo udaril v dveh, mogoče v treh požirkih, zdaj pa sem se igral s skodelico, zakaj z njo sem imel svoje namene. Strgal sem z žličko sladkor, ki je še ostal na dnu, jo obračal v rokah, blefiral, da še po malem srebam ven kake kapljice ali tisti zadnji najbolj slastni požirek, ki ga pravi Slovenec prišpara za na konec, vse to pa so bile le taktične poteze, katerih cilj je bil, da mi natakar ne odnese prazne skodelice skupaj s krožniki in da v navalu posodja, ki mu neprestano teče pred očmi, pozabi nanjo. Bil sem zelo koncentriran na stvar. Vedel sem, da bo prišel krizni trenutek, ko bomo plačevali. Takrat bom moral spustiti skodelico iz rok, tako rekoč javno priznati, da je že prazna. Če natakar ne bo opazil tega ali je celo odnesel, potem je pol dela že tako rekoč za nami in preostane samo še tisti bistveni preobrat tik pred

tem, ko se bomo dvignili od mize. V takih mislih sem na videz razmišljeno dvignil pogled od skodelice nekam nedoločno navzgor in takrat me je skozi vse tiste meglice, ki so me obdajale in ki so samoumevnost realnosti raztapljale v nekakšno iluzorno sanjsko nenevarnost, nekaj udarilo po pogledu, nekaj znanega, ampak v tistem trenutku še neidentificiranega. Moral sem pomežikniti, se napeti, zbrati koncentracijo: streha, na katero pada svetloba, in zadaj njive s solato. Najbrž sem se kar nakremžil od napora, ko sem vlekel skupaj vso preostalo pozornost: med lesenim stenskim opažem in stropom je bilo nekaj ometane stene in tam je visela slika. Zdravi razum me ni popolnoma zapustil in danes mi trezni razmislek to potrjuje: to je bila gotovo reprodukcija, ne pa originalna oljna slika; morala je biti dobra, na platno tiskana reprodukcija, ker je bila v tistem polmraku tako zelo prepričljiva, da samemu sebi nisem verjel in se nisem mogel popolnoma prepričati. Celo še ta trenutek ne bi prisegel in pod prisego izpovedal, da ni bilo olje. Preverjal tudi nisem, ker je visela nad sosednjo mizo, družba ob tej pa ni bila videti posebej navdušena nad tem, da bi se dajala motiti kakemu umetnostnemu conoisneurju, ki bi praskal po površini, da bi si prišel dokončno na jasno glede tehnike. Na sliki je bila primestna pritlična hiša z rdečo streho, v ozadju so bile še druge take hiše, vmes pa njive (kako sem že kar takoj vedel, da naj bi tiste zelene lise pomenile solato, ne pa neke abstraktne povrtnine?), vse v zahajajočem soncu. Svetilka, ki je bila tam nedaleč privita na steno, je sicer metala žarke načeloma usmerjeno navzdol proti mizi, toda ena lisa je ušla tej generalni liniji in je ležala prav na strehi in se mešala z rožnato svetlobo zahajajočega sonca, tako da ni bilo jasno, kje se končuje naslikana luč in kje se začenja prava. Takrat se je tudi meni posvetilo, kaj je to. Taka srečanja so presenetljivo podobna adrenalinskemu šusu, da te kar dviguje na stolu: "saj to je vendar to, kar znam!" je vzkliknila kraljična, ko je zaslišala zvončke, ki so zašpilali o mein lieber augustin augustin augustin, "saj to je vendar to, kar poznam," je vzklikal adrenalin (adrenalin ?), ki se mi je pospešeno vrtinčil po žilah; poznam slikarja, poznam sliko (v resnici mi je bila zmeraj všeč), poznam naslikani kraj, in tako človek ne more niti v eksotično divjino, na konec železniškega slepega črevesa, v deželo, kjer celo tisti, ki so v Ljubljani služili vojsko (takih najdeš povsod dosti) in vejo, kje je Tromostovlje, še nikoli niso slišali za krakovske in trnovske solatarice in nimajo pojma, kaj je to, dobra ajsarca, ne da bi ga tam prav to Trnovo s svojo solato ajsarco navdušilo, šokiralo in mu zmedlo misli, da začne premišljevati o tem, kak je zrak, ki v poznem jesenskem popoldnevu lebdi nad njivami v Krakovem, in pri tem resnično pozabi, da drži skodelico v rokah s prav posebnimi nameni.

Res je šlo potem vse kot po maslu. Natakar si je oblizoval ustnice, ko se je koncentriral pri računanju, zbrano je gledal v svoj blokec, nato pa v kot, kjer smo kopičili denar, ki smo ga zbirali; tega je potem vzel in se ni več zmenil za nas, na mizi pa je pustil steklenice in kozarce in mojo skodelico. Dvignili smo se. V tistem trenutku je bilo treba ukrepati. Pobral sem polivinilasto večko, v kateri sem imel nekaj stvari, položil sem jo na stol, se postavil tako, da sem s hrbtom zapiral pogled na mizo,

zagrabil skodelico in jo porinil v vrečko s krožničkom in žličko vred. Potem smo naglo odšli. Skodelica je v vrečki seveda izdajalsko rožljala, ko smo šli mimo osebja, zbranega pri šanku. Najbrž so to slišali; še danes me čudi, da me niso dobili. Mogoče niso bili pozorni na zvok, ali jim je bilo vseeno, ali pa jih je napadlo nenadno usmiljenje in so si rekli, naj jo odnese, prava reč. Vsekakor sem to skodelico potem lahkih nog prinesel do svoje omarice, sicer pa mi jo je čez par dni tako ali tako nekdo sunil ali sem jo izgubil (to je dosti manj verjetno); zato sem hotel nekaj kasneje podvig ponoviti. Takrat sem bil tako zalit s šnopsom, da sem bil že kar predrzen, in vse je šlo v redu; plen je bil že lepo zapakiran v vrečki, ki sem jo imel tokrat kar na mizi, takrat pa je začel, tisti, ki je bil z mano, stokati, naj se ne zajebavam, ker da ne bo dobro, če in kaj, ko itd., tako da me je prepričal in sem sporni objekt bolj ali manj neopaženo spet potegnil iz vrečke in ga plasiral nazaj na mizo. To me je potem žrlo, ker bi tako lahko prišel do skodelice, ki sem jo potreboval, pa sem bil zaradi vsega skupaj še nekaj časa brez nje. Da, to se je dogajalo nekega mokrega večera, in sicer v neki drugi gostinski lokaciji, nekakšnem bastardnem pajzlju, ki je združeval elemente restavracije, gostilne, kafane in odsevov derivata kavarne dunajskega tipa; sekret je imel nihajna vrata in dva centimetra vode po tleh; ceste okrog so bile mračne; pri sosednji mizi so žvečili čevapčiče in mešano meso na žaru; čas je bil nenavadno podoben zdrobljenemu okenskemu steklu, jaz pa sem za mizo zadremal, če ne kar zaspal, in ko sem šel skozi megleno mokroto spat, sem še kar dremal in noge sem imel kot gumijaste fedre.

Matija Ogrin*Rišba nekega čakanja*

Tema je pritisnila na srce in zamašila kapilare upanja. Strašno čakanje je zaustavilo minute. Podmornica je oblebdela negibna, le nekaj metrov pod gladino, ujeta v mračne, črne kubike vodnih skladov, nemočna, nepremična. Njeno velikansko telo na vse strani izginja v temo. Niti za ped se ne moremo premakniti, niti za centimeter potoniti ali se dvigniti. Noč, ki je padla na morje, je iz pokvarjenih agregatov podmornice spustila eone teme. Njeni črni hodniki, ki smo se v njih zgubili, in njeni mrtvi merilni instrumenti so nas vklenili v jezike nemega strahu. Bili smo blizu eden drugega, a izgubljeni v neskončni črnini smo nepremično tavalili strašno daleč vsaksebi. Tiho, z neslišno drsečim dihom, krhkim in tankim kot las. V mrzlih sponah podvodnih pritiskov.

Sedel sem kot vsak dan in toliko noči pri glavnem periskopu. Kolikokrat sem od tod s pridržanim dihom gledal morsko površje, obdano z varnim robom horizonta in zaščitniškim lokom neba. Kolikokrat sem zrl skozi to cev v podvodne morske senčine, gledal zavese sončnih žarkov, ki se lomijo v plasteh morja. Imel sem pogled. Kakšno zavetje! Zdaj sedim v temi, ki pritiska na srce s črnino, ki se v srhljivem polzenju plazi med širjenje in krčenje njegovega utripa. Prav v srce, tja noter, sama tema, in tam prenika v kri. Naenkrat se v naježeni grozi zavem, da se ne morem domisliti nobene podobe morja podnevi, nobene slike tega, kar je okrog mene. Usta imam čisto suha, strahu več ne morem obvladati, imam okus, ki mi drži jezik ukleščen v svincu mutosti, ne morem, ne morem se spomniti, kakšen je prostor okrog mene, vse je tema, globoko v glavo prodira mrak kot mrzel svinčen dež. Ugasli stenj gledanja z grozo opazuje svoj dim, ki se razblinja.

Prihaja konec? Tema, ki me bo razpustila v smrt? Nevidnost, ki razkraja podobe življenja? Ne, ne tukaj, ne v tej temi! Prosim prosim, ne v temi! Tudi če nas izsledijo in pošljejo raketo, tudi če vdere voda in se počasi pogreznemo, samo da mine ta tema, ta noč, ali da vsaj popravijo agregat za razsvetljavo. Vsaj trohico luči v to srce. Ne morem videti rok! Ali postajajo črne? O, groza. Da bi videl vsaj roke! Telo se mrzlo poti kakor v krču, oči gledajo belo in široko; njihov pogled se pretaka iz teme v noč, in tam je morje, morje v temi, vanj se izgublja podmornica kakor paradoks, ki briše

žive meje razuma. Neki trenutek nisem več gotov, ali se mi ni kri spremenila v tinto; v ude mi piše črke umiranja. Strah kroži skozi vretenca hrbtenice, se širi vedno gosteje skozi tunele živcev, vibrira v njih kakor volframova nitka v detonatorju. Živčni končiči nasajajo na svoje konice zadnje ostanke razsodnosti.

Da bi, prosim, videl vsaj roke. Nimam jih več... Ima jih noč.

Z odprtimi usti, v bledi grozi me obhaja zavest, da tkiva razuma vse bolj atrofirajo v temo. Da je konsistentnost mojega bitja na robu tega, da se razblinim v morje ponorelih živčnih konic, da se razidem v iracionalno število z neskončno vrsto decimalk. Nekaj, nekaj storiti... Noč, ki je zavladała podmornici in pregnala iz nje sleherno mrvico svetlobe, je grozila, da raztoči svet podob, iz katerih smo, v slepo magmo teme. Vedel sem, da bi v tistem trenutku vdrla v podmornico voda ali bi nas zadela raketa. Z mislijo, ki se vsak hip lahko utrne, kakor vrvice zmaja, ki leti zelo visoko in ga veter lahko odtrga od sveta, sem skozi zaodrje obupa tipal k še nekaj uram čakanja. S pogledom, ki ga neznan vetrič prenese čez brezno nemoči, sem zagledal to edino, čudovito možnost. Doseči nekako, da me pustijo skozi temo in latenten kaos hodnikov, ki se lahko vsak hip podre v katastrofo, k strojniškemu častniku, ki vodi popravilo agregatov in ima v roki majhno rešilno svetilko. Od časa do časa jo prižge in posveti; pogledajo, kaj so naredili, potem pa spet tema; v njej mislijo, šepetajo, se zedinijo in spet popravljajo.

Vstanem in tipam k vratom. Kocka usode pada. To, kar govorim, da bi me pustili ven, se mi dozdeva blazno, toda na zunaj je bilo polno smisla, in spustili so me na stopnice, ki se spuščajo proti strojnici. Zmogel sem celo čudenje nad tem nedojemljivim nasprotjem, in zdelo se mi je, da je to že prva stopnica k življenju. Kakor vsaka od teh, ki sem se po njih spuščal v globino mrtvega giganta. Toda nekje v njegovih zamrklih meandrih se skriva tihoten mrč upanja.

Ko pridem na hodnik pred strojnico, se ustavim. Zdaj je treba zdržati, dokler strojniški oficir ne prižge svoje svetilke, in potem... Ampak to, to je potem. Zdaj so moje roke še vedno v temi, in splet vrvic, ki povezuje delce moje zavesti o telesu in podmornici, lahko vsak hip spolzi narazen kakor v fatamorgani.

Izgubljen v neznanski temi sem stal na tesnem hodniku in prisluškoval odmevom upanja. Zdaj sem prvič lahko ugledal vso svojo željo. Zdela se mi je velika kot ptica, ki bi z enim samim zamahom kril preletela poldan in noč. Da bi dočakal jutro, da bi prišla njegova svetloba. Da bi videl, vsaj roke. Predstava, da bi me trenutek smrti zasačil v temi, mi je bila strahotna. Odkar je padla noč, mi ta misel grozi z neobstojem. V hipu, ko bi me odnesla, bi postala prava voda, ki vdere v podmornico in bi v njej utonil.

Naenkrat ob vratih v strojnico poblisne sij plezajoče svetlobe. Zablisne mi v oči, presije v kri, utriplje tam doli, požene me naprej, dih živega se prebudi v telesu, okrog mene zažvrgolijo oblike sveta. Podobe bliskovito postajajo čvrste, se mi povezujejo v zavest, tamle je morje, z mikroorganizmi, ki fosforescirajo v temi, med njimi plavajo ribe s srebrnimi luskami. Skozi hrbtenico drsi v živčno mrežo val čutne tišine. Vsak

korak k tem vratom me je polnejši. To noč so se pusti obrisi podmorniških naprav spremenili v substanco trajanja. Stopil sem med vrata in obstal.

Tanki žarki svetilke so v diamantnih premicah leteli po temni strojnici. Prebodli so me z življenjem vseh podob spomina in sedanosti, okolice, ki se je že razpustila v dim. Moja zledenela kri je zašumela v cvetje. Zazrl sem se v prostran svet speče, ukleščene podmornice.

Stisnjeni med ogromnimi mrtvimi stroji so štirje popravljali agregat, vtopljeni v bleščečo želatino vidnosti. Oviti kakor v drug svet v to svetlo, čudežno snov gledanja. Počasi premikajo roke z orodji in odvijajo kak vijak. Nihče ne bi pomislil, da na vso moč hitijo. Zdijo se malce zasanjani, kakor v upočasnjem baletu. Ali jih je svetloba začarala, vrgla nanje urok? Spreleti me občutek, da gledam ritual svetlobnega kulta v veku atomskih podmornic. Svetlobe je malo, v polmraku smo, a tisti tanki curki, ki se odbijajo po neskončnem konglomeratu naprav, mi presevajo prav med stene srca. Slišno kapljanje te prelepe luči mi boža celice razuma. Z utripom srčnih zaklopk se v kri raztaplja sončni fluid. Teče mi po telesu in v njem obuja praznik življenja. Moje oči so polne svetlobe.

Strojniškemu častniku povem, kar so mi naročili. Sredi stavka naenkrat vse izgine. Ugasnil je svetilko in beseda se mi ustavi. Ne morem govoriti v temo, nekomu, ki ga skoraj ni. Ampak on se ne gane, besede v črnem so mu nemara enako jasne, in govorim naprej. Čakam na odgovor, povsod je molk. So le kovinski zvoki orodja. Trepetal sem, da bi lahko ostal, dokler vnovič ne prižge luči. A pod čelom sem čutil čudovito olajšanje ob zavesti, kako lahka je tema že po nekaj sekundah gledanja v svetlobi. Poslušam, kako popravljajo velikanski agregat. Popolnoma mrtev se zdi. Vendar se v njem latentno prikriva energija. Obhaja me čudenje, kako lahko strojniki v tako gosti, zasičeni temi tipajo za nitjo reda in jo poskušajo vdeti v šivankino uho moznosti. Morda imajo drugačne oči in vidijo nitko smisla tudi v najtrši temi.

Vtem častnik prižge svetilko. Gledajo v agregat. Zdi se, da so vse njihove misli na begu za neko drugo mislijo, ki je ni in brez nje stroja ne morejo priklicati v življenje. Nato delajo naprej; v upočasnenih gibih vrtijo, vijačijo, držijo ravnotežje, prelit s tekočimi kristali žarkov. Njihova svetlikajoča se zamaknjenost v gib, obrate, podajanje orodja me kakor zrcalo obrnejo vase. Spomnim se rok, ki so mi prej skoraj odmrle v temo. Stegnem jih proti svetilki in gledam v dlani. Moji roki. V njiju so razpadli že vsi modeli vztrajanja, vse skulpture zavesti in podobe o svetu. Zdaj sta del nekega krogotoka, ki se mu je v zavojih in prekatih nabrala stopljena luč in teče naprej še, ko se vse razgrajuje v noč. Moji roki. Približam ju k obrazu. Prsti. Po njih tečejo drobne kožne črte, ki delajo prstne odtise. Prej je bilo vse v mraku. Zdaj so te zavite črte kakor izohipse trajanja. Plastnice bivanja, ki vijuga v vse možne, neponovljive smeri in se na kazalcu ovija v kroge, ki se manjšajo v neskončnost.

Spet sem ob svojem periskopu, ki ne vidi ničesar. Svet, ki ga je dokazovala svetilka v strojnici, je izginil. Neštete minute, ki mi ostajajo do jutra, moram napolniti z bivanjem. Neskončna vrsta trenutkov, ko je treba vztrajati. Če bi nehal, bi se

prepolovila in njena razpoka bi me pogoltnila. Tudi zjutraj, ko pride dan, lahko prileti raketa. Malo možnosti je, da nas ne odkrijejo. Ampak to bo jutro. Imel bom vid, in v svetlinah zore se bom pripravil, da stopim onkraj vsega, kar vidim. Zdaj nimam ničesar, razen neskončnega mraka. Naj izginem vanj? Edino, kar imam, je ta kita trenutkov, ki jo moram držati, napeto v nepretrgan zven obstoja. Tema me z vseh strani oblega s pošastnim srhom, ki hoče moj zven zadušiti, na gosto nariva kupe katrana in saj, ki se obešajo na to tanko struno, ampak jaz zategnem še bolj in struna zveni naprej.

Zveni naprej, z mehko kolofonije in z vztrajnostjo zelenkastega titana, in neki hip sem začutil, da je globoko v tem jeklenem glasu napočilo jutro.

Iz srca mi drobna ptica olajšanja zoblje zrna svobode.

Noč okrog mene je še dolgo gosta in črna. Ampak nekje v njej je razpoka, čeprav je ne vidim in je ni še nikjer. Trajal sem, in od napora tega bdenja so me meje zavesti in spanja zapustile. Zdrsel sem na široko gladino mirovanja, ki se ves čas zaveda napora, plavanja v vrtincu. A to ni bila mora. Bilo je mirno sedenje v prazni loži, od koder sem jo ves čas opazoval. Gledal sem, kako traja tudi ona. V modrih klicih minevanja sva bila vedno dlje eden od drugega. Čas je tekel med nama kakor globoka, ogromna reka. Bila je že preširoka, da bi lahko videl na ono stran.

Ne vem, kako dolgo sem spal, na da bi sanjal v budnosti. Zdramil me je nejasen občutek, da je okrog mene vse drugače. Odprl sem oči in povsod je bila ista nepremična tema in tišina. Ampak ta tema, ki je prej razjedala vsako podobo in misel, se je zdela, kakor da se je prekrasila v nekaj drugega in da tisto zdaj počasi vzhaja, da globoko v njej vre kakor v sodu ob novem vinu. Nisem razumel te nenadne spremembe. Prisluškoval sem in se poskušal česa spomniti. Potem sem brez jasne misli planil k mojemu periskopu, ga potegnil v višino oči in pogledal.

Nizko nad horizontom je prva zarja bočila svoje prozorno telo v zmagovit sij rajstva.

Modrikast soj nad njo je odrival noč v daljavo prostora. Silen odjek svobode mi udarja v oko. Mir, globok kot ocean, valuje na gladini. Vidim morje, temno se leskeče v prvih odsevih mogočnega jutra. Njegove meje zvenijo v ravnih črtah horizontov. Čez njegove tiho bleščeče valove teče v lahnem diru, kakor v prividu, bel konj svetlobe skozi slavaloke mojih oči.

Dočakal sem. To je torej zdaj. Tisti zdaj, ko je v zvenu bivanja, ki ga je vso noč ohranjala le tanka struna, zazvenelo vse telo, vse bitje. Tema v prostoru okrog mene je zacvetela. Bila je polna pomenov, strah pred njo in pred eksplozijo se je umaknil mirni zbranosti. Trenutek, ko sem zadihal v dan, je tudi tisti, ko se moram do sitega nagledati površine sveta, da se lahko vsak hip spustim pod njo. Moja preteklost je tanka vrstica, ki valovi v vetru, njen tukajšnji konec držim v roki, ta hip, zdaj. Koliko hipov še? Kakšna razdalja je to? Ali jo lahko opišem s tem jutrom, ki sem ga dočakal v šelestu upanja?

Spet gledam skozi cevi in prizme periskopa. Iz negibne, omrtvele podmornice sega s svojo kovinsko roko nad morje, ki ga veter nabira v majhne, živahne gube. Nad vzhodom je nekaj dolgih oblakov, ki žarijo zdaj že rdeče. Prav na vrhu oboda, ki ga še lahko vidim, izginja v svit zadnja zvezda. Nad brezbrežjem je dan razpel krila svetlobe.

Po prebedeni noči, polni rotenja za preživetje, je slika, ki jo v jutranji svetlobi vidim skozi cev, polna preteklosti. V nej so vse podobe, vsi spomini: razburkano morje z viharnimi valovi, drsenje pen v lepem vetrovnem vremenu, spomini na pomole in vkrcavanje, plovbe, plovbe... Dočakal sem uro, ki je v njej spomin vse moje preteklosti. Bodo njene podobe večne? Je to odgovor na vprašanje o hipu in vrvici?

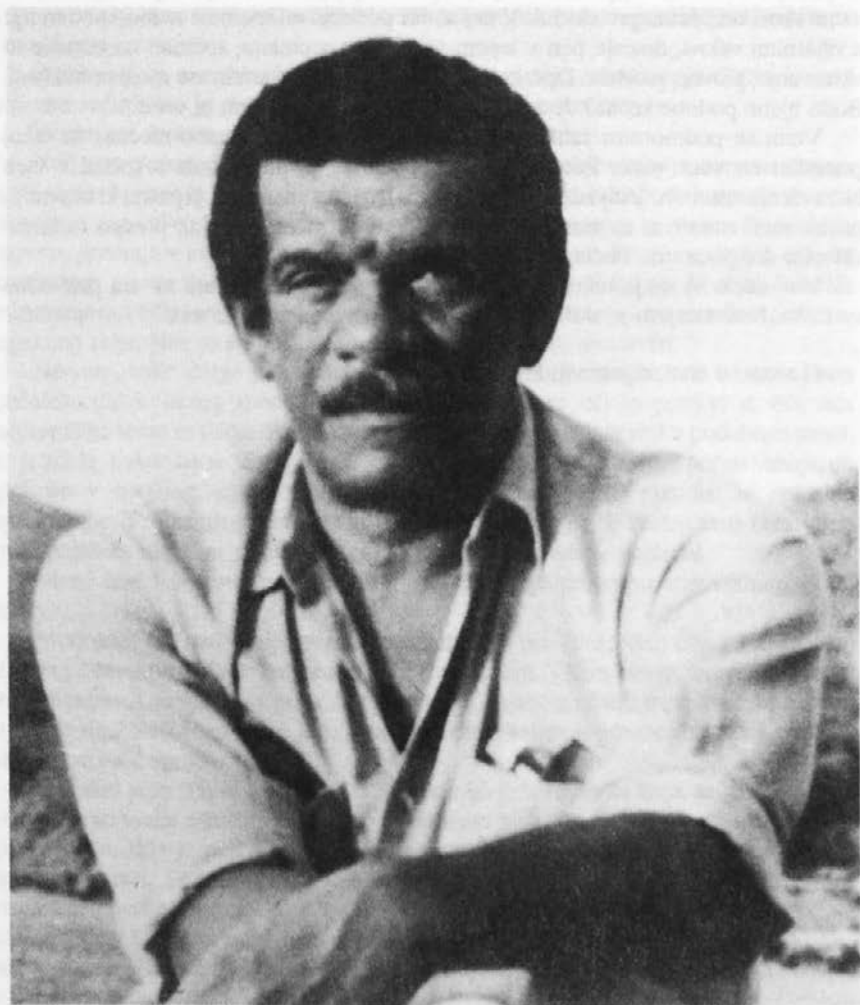
Vtem se podmornica rahlo strese. Predstava o raketi je tako močna, da takoj pomislim na vdor vode. Potem me spreleti, da se je premaknila tekočina v vseh hidravličnih sistemih. Vsaj zdelo se mi je tako. Da je to znan zvok črpalke, ki uravnava pritisk med zunanjim in notranjim delom, prve, ki začne delovati, preden se lahko vklopijo drugi sistemi. Padla so navigacijska povelja.

Vsaj zdelo se mi je tako. Skozi line kabine je prihajala k nam modra podvodna svetloba. Nad morjem je stal dan in se po prstih vzpenjal na zahod.

O tema, o eoni, o jutro in krila!



DEREK WALCOTT



Derek Walcott

Pesmi

Morje je zgodovina

Kje so vaši spomeniki, vaše bitke, mučeniki?
Kje je vaš plemenski spomin? Gospodje,
v tej sivi grobnici. Morje. Morje
jih je zaklenilo. Morje je Zgodovina.

Najprej je bilo valujoče olje,
težko kot kaos;
nato, kot svetloba na koncu predora,

svetilka karavele,
in to je bila Geneza.
Nato so bili zgneten kriki,
drek, stokanje:

Eksodus.

Kost s koralo spojena s kostjo,
mozaiki,
ogrnjeni v blagoslov sence morskega psa,

to je bila Skrinja zaveze.
Nato so z odtrganih strun
sončne svetlobe na dnu morja prišle

doneče harfe Babilonske sužnosti,
ko so se beli kavri kot okovi zbirali
na utopljenih ženskah,

in to so bile slonokoščene zapestnice
Salomonove pesmi,
a morje je še naprej obračalo prazne strani

in iskalo Zgodovino.
Nato so prišli možje z očmi, težkimi kot sidra,
ki tonejo brez grobov,

razbojniki, ki so pekli živino
in puščali njena zoglenela rebra kot palmove liste na obali,
nato penasti, besni gobec

plimnega vala, ki je pogoltnil Port Royal,
in to je bil Jona,
a kje je vaša Renesansa?

Gospod, zaklenjena je v tem morskem pesku
tam zunaj, onkraj stiskajoče se police čeri,
kjer so potonile vojne ladje;

nabrusi to srepenje, sam te bom vodil tja.
Vse je nežno in podmorsko,
prek kolonad koral,

mimo gotskih oken morskih pahljač,
tja, kjer krastavi ostržnik oniksooki
mežika, obtežen s svojimi dragulji kot plešasta kraljica;

in tiste obokane jame z loparji,
kozavimi kot kamen,
so naše stolnice,

in preizkušnja pred hurikani:
Gomora. Kosti, v mlinih na veter zdrobljene
v lapor in koruzno kašo,

in to so bile Žalostinke -
to so bile samo Žalostinke,
to ni bila Zgodovina;

nato je prišlo, kot gošča na sušech se ustnicah reke,
rjavo trsje vasi,
ki se skrivajo in strjujejo v mesta,

in pod večer zbori mušic,
in nad njimi konice zvonikov,
prebadajočih bok Boga,

ko se je namestil Njegov sin, in to je bila Nova zaveza.

Nato so prišle bele sestre in ploskale
ob valovih napredka,
in to je bila Osvoboditev -

slavje, O slavje -
hitro izginjajoče,
ko se čipke morja sušijo na soncu,

a to ni bila Zgodovina,
to je bila samo vera,
in nato se je vsaka skala razbila na svoje ljudstvo;

nato je prišla sinoda muh,
nato je prišla pisarniška čaplja,
nato je nastopila krastača in tulila za glas,

kresnice z bleščečimi zamislimi
in netopirji kot leteči veleposlaniki
in bogomolka, podobna policaju v uniformi,

in dlakave gosenice sodnikov,
pozorno preučujoč vsak primer,
in nato v temnih ušesih praproti

in v slanem hihotu skal
z bazeni morja, to je bil zvok,
kot bi brez vsakega odmeva mrmrala

Zgodovine, ki se zares začenja.

Konci

Stvari ne eksplodirajo,
ampak odpovedo, zbledijo,

kot zbledi sončna svetloba z mesa,
kot pena hitro ponikne v pesek,

celo svetleči se blesk ljubezni
nima gromoglasnega konca,

umre z zvokom
roč, ki zbledijo kot meso

s preznojenega lehnjaka,
vse se prilagaja temu,

dokler nas ne pusti
s tišino, ki obdaja Beethovno glavo.

Klavirska vaja

(za Marka Stranda)

April, naslednjih štirinajst dni metropolitanski april.
Pršec lošči muzejski vhod
kot njihove oči, ko te zapustijo, izmikajoča pomlad!
Sonce nežno suši lehnjakasta pročelja
avenij kot dekle, ki si pritiska robček k licu;
asfalt se lesketa kot svileni klobuk,
kot vprežni konji tekajo vodnjaki okoli Meta,
klip, klop, klip, klop v Manhattnu belle epoque,
ko žlebovi razpirajo ustnice pomladnemu dežju -
po avenijah, nejasnih kot impresionistični klišeji,
po napuščih z odtočnimi cevmi,
po betonskih rožah na okrušenih timpanonih,
po postajah podzemske v bizantinskem mozaiku -
duša kiha in nekdo skuša sestaviti
kolaž iztekajočega se stoletja,
epistolarni zanos, staro laforgueovsko bolečino.

Zapuščeni trgi, pometeni od sunkov kesanja,
od dežja sprani tlak, na katerem je zastrta kočija
še zadnjič dirjala okoli vogala Evrope,
ko so se kanali pregibali kot kromatične harmonike.
Vročica zdaj rdeči krizna žarišča globusa,
dež prši na bele železne stole na vrtovih.

Danes je četrtek, Vallejo umira,
toda pridi, dekle, vzemi dežni plašč, poiščiva življenje
v kakšni kavarni za zasoljenimi okni,
morda fin de siècla še ni konec,
morda ga nekje izvaja klavir,
ko se žarnice prežigajo skoz srce popoldneva
v obdobju tulipanov in bledega morilca.
Poklical sem muzo, izgovarjala se je na glavobol,
a morda ji je bilo zgolj nerodno, da bi jo videli
z nekom, ki pozna en sam letni čas,
in zato sem sam šel mimo rož v kamnu, gozdnih
timpanonov. Jaz nisem tisti, ki je ustrelil nadvojvodo.
Opravičujemo se za vse podobne zločine,
za mrmranje obscenih grafitov iz podzemske;
ničesar ji nisem mogel ponuditi, razen predvidljivo
blede naglavne rute iz prstene svile somraka.

Zbogom, torej, žal mi je, da nikoli nisem bil
v velikem mestu, v katerem je Vallejo našel mrzlico.
Morda Sena zasenči Vzhodno reko,
morda, toda ob Metropolitanu
jekleni tenorski obraz
slepeče vadi nekaj s starega Dunaja,
lestvice bliskajo po morju kot pezdirki.

Temni avgust

Toliko dežja, toliko življenja kot zabuhlo nebo
tega črnega avgusta. Moja sestra, sonce,
tuhta v svoji rumeni sobi in noče ven.

Vse gre k hudiču; gore se kadijo
kot čajnik, reke poplavlajo; vseeno
noče vstati in izklopiti dežja.

V svoji sobi je, ljubkuje stare reči,
moje pesmi, obrača svoj album. Tudi če pade grom
kot trušč krožnikov z neba,

ne stopi ven.

Ali ne veš, da te ljubim, vendar nimam moči,
da bi uredil z dežjem? A počasi se učim

ljubiti temne dni, kadeče se hribe,
zrak z opravljaječimi komarji
in srkati grenko zdravilo,

da takrat, ko se boš pojavila, sestra,
razmikajoča kapljice dežja,
s svojim čelom iz rož in odpuščajočimi očmi,

ne bo nič, kot je bilo, vendar bo resnično
(vidiš, ne pustijo me ljubiti,
kot bi rad), kajti, sestra moja, potem

se bom naučil kot svetle ljubiti tudi črne dneve,
črni dež, bele hribe, čeprav sem nekoč
ljubil samo svojo srečo in tebe.

Kres, Tobago

Široke, s soncem tlakovane plaže.

Bela vročina.

Zelena reka.

Most,
ožgane rumene palme

pred poletno spečo hišo,
dremajočo ves avgust.

Dnevi, ki sem jih imel,
dnevi, ki sem jih izgubil,

dnevi, ki so kot hčere prerasli
moje zavetne roke.

Korala

Oblika te korale spominja na izpraznjeno
dlan. Njena

sedanja odsotnost je težka. Kot lehnjak,
kot tvoja dojka v moji skrčeni dlani.

Morsko hladna s svojo bradavico praska kot pesek,
njene pore se, kot tvoje, lesketajo od slanega znoja.

Telesi v odsotnosti prelagata svojo težo,
in tvoje voljno telo, kot nobeno drugo,

ustvarja natančno odsotnost, kot ta kamen,
položen na mizo z belim stolalom

spominkov. Izziva mojo roko,
naj zahteva tisto, česar ljubimčeve roke niso nikoli poznale:

narave telesa drugega.

Izbral, prevedel in spremno besedo napisal Jure Potokar

"Moč poezije je moč dežele in zemlje. Pesnik sam mora biti neomikan in neveden, hkrati pa se mora vedno znova učiti istih črk. To je pot do pesmi."

To so besede karibskega pesnika **Dereka Walcotta**, rojenega leta 1930 na samotnem Odvetnem otoku Sveta Lucija, danes živečega med Trinidadom in Bostonom, kjer gostuje kot profesor kreativnega pisanja. Švedska akademija mu je letos podelila Nobelovo nagrado za književnost.

Zgodovina Karibov je zgodovina kolonializma, nasilja in uničevanja kulturnih dediščin in Walcott je v svojih delih zvest tej zgodovini, pa tudi kulturi zahodne civilizacije od Grčije dalje in 'angleškemu jeziku, ki ga ljubim'. Walcott je odličen pesnik melodioznega in občutljivega sloga in izjemnega obvladanja angleškega jezika. To morda pride najbolj do izraza v njegovih veličastnih epskih pesnitvah *Drugo življenje* (*Another Life*, 1973) in *Omeros* (1990). V Ameriki živeči ruski pesnik Josif Brodski, ki je zelo zaslužen za to, da je svet prepoznal enkratnost

Walcottovega pesniškega glasu, je njegove pesmi imenoval 'zlitje dveh neskončnosti: jezika in oceana'. Walcott je svojo trojno ustvarjalno zavezanost nekoč jedrnato podal z besedami: "Rdeč črnc, zaljubljen v morje, z diplomom kolonialne univerze, napol Nizozemec, črnc, Anglež, hkrati nihče in ves narod."

Walcott je prvo pesniško zbirko z naslovom *25 pesmi* izdal leta 1948, že leta 1984 je pri ugledni ameriški založbi Farrar, Strauss & Giroux izšla tudi obsežna knjiga *Zbrane pesmi 1948-1984* (po njej je nastal tudi izbor slovenskih prevodov). Walcott je poleg pesmi in epov napisal tudi več odmevnih gledaliških del (*Ti-Jean in njegovi brajci*, 1958, *Poslednji karneval*, 1968, in *Sanje na opičji gori*, 1970); ukvarja se tudi s slikarstvom.

Sublimno naključje poezije

Intervju Billa Moyersa z Derekom Walcottom

MOYERS: Kaj se zgodi s kulturo, če ljudje pustijo, da različnosti v jeziku izginejo, če se bogastvo in raznolikost jezika zaradi prilagodljivosti izgubita?

WALCOTT: Ne bi hotel biti melodramatičen – vendar umre. Ne zruši se, vendar se posuši, kajti zadnje pribežališče vsakršnega razuma je docela jasno, natančno in pošteno izražanje. Kultura se sesuje, tudi če so njene besede zamenljive. Vsi poznamo militaristične evfemizme za uničenje. Če "odstraniš" koga, to ni čisto tako, kot če odstraniš kaj, kar ti je napoti – toda če lahko sprejmemo jezik, ki pravi, da "odstranitev" ne pomeni smrti ali izničenja, če to sprejmemo kot konvencionalno javno metaforo, se nekaj zgodi tudi z moralno in etiko, ki ju vsebuje beseda.

Toda razvoja jezika ne iščemo v javnem življenju ali v medijih, temveč v literaturi. Nekdo, ki gleda svojo deželo, je vedno osupel nad analizo zavesti o državi, ki se kaže pri ameriških pesnikih. To je bilo na primer vedno prisotno v delu Roberta Lowella – skrb za državo, pa ne na ravni nacionalizma ali džingoizma, ampak kot utelešenje znane stvari, referenčne stvari.

MOYERS: Moralno središče.

WALCOTT: Nekaj, kar je nekoliko bolj tesnobno od tega. Če se držiš moralnega središča, je tisto, kar hočeš početi, to, da predavaš, da si etičen in da pridigaš – evangeličanski ekvivalent poezije. Ko se država stara, je za njeno integriteto potrebnih več izzivov. Pri najboljših ameriških pesnikih vidim mirno jezo in prepričanost: stvari niso take, kot bi morale biti, in sam sem odgovoren za to.

Splošna kritika o Ameriki, ki jo slišim od evropskih pisateljev, je v tem, da se ameriški pisatelj ali pisateljica ne angažira. Evropski pisatelj pričakuje od ameriškega pisatelja, da se bo angažiral na enaki ravni kot evropski pisatelj, drugače povedano, da bo spregovoril o posameznem problemu, ki je relevanten za vzhodnoevropskega pisatelja – neposredna represija, bodeča žica, policija in tako naprej. Tega tukaj ni, toda ameriški pisatelj mora biti celo še bolj skrben prav zato, ker tega tukaj ni, ker tu

ni zares treba reči, da obstaja kakršnakoli nevarnost. Toda grožnja državi zaradi grožnje integriteti duha je stalna tema v najboljših primerih ameriškega jezika.

MOYERS: Platon je pesnika izgnal iz svoje države – zakaj?

WALCOTT: Prebrisan je bil. Pesniki vedno delajo valove. Idealna država ne more tolerirati pesnikov. Ne gre za to, da godrnjajo in kritizirajo, ampak za to, da pesnik ne sprejema situacije, ki se ji pravi "popolno stanje človeka". V komunističnem režimu pravijo: "Kaj se pa pritožuješ? Nič drugačen nisi od kogarkoli drugega. Ceste imaš, zdravstvo, stanovanje – kaj hočeš še več?" To je ideja države. Vse deluje – kdo si ti, da se pritožuješ? Pesnike draži aroganca ideje o idealni republiki, kajti idealna republika bi očitno morala biti komunistična Rusija ali pa do popolnosti delujoča demokratizirana Amerika. Zakaj naj bi se kdorkoli pritoževal? Pesnik se ne pritožuje samo na ravni sociologije. Pesnik kaže na nezadovoljstvo, ki se skriva v srcu človeka – in kako je to mogoče poplačati? Tega ni mogoče poplačati z boljšim zdravstvom, boljšimi cestami, boljšimi stanovanji.

MOYERS: Kaj je torej "popolnost", ki jo išče pesnik?

WALCOTT: Saj za to gre. Ne išče popolnosti. Pesnik pravi, da take popolnosti ni.

MOYERS: Bodisi v materialističnem ali duhovnem smislu.

WALCOTT: Zato je Platon rekel: "Spravite se od tod. Če bi država obstajala, bi vi, fantje, vse pokvarili."

MOYERS: Toda ali je res najhujša usoda to, da te izženejo ali ignorirajo? Američani ignoriramo svoje pesnike.

WALCOTT: Ja, zanimivo bi bilo vedeti, koliko ljudi je v Sofoklovem času pravzaprav hodilo v gledališče – bi lahko z njimi na primer napolnil Broadwaysko gledališče? Mislim, da je to, kar pravite, primer samokaznujoče ameriške vesti, ki pravi, da bi morali narediti več. Če bi na primer vzeli povprečno univerzitetno mesto in pomislili na število ljudi v šolah in kolidžih, ki pišejo verze, kar je krasno opravilo za sleherno kulturo, bi bila situacija videti dosti bolj vesela, kot praviva.

MOYERS: Ali v tem vidite raznolikost glasov? Govorijo pesniki v svojem lastnem razpoznavnem metrumu, s svojim razpoznavnim sporočilom in slogom?

WALCOTT: Ja. To se dogaja regionalno. Če si na pacifiški obali, njihova poezija izvira prav tam, tista na Srednjem zahodu pa je druge vrste. Vsaka prava poezija ima korenine v kraju, v njej se kaže zavest o prostoru.

MOYERS: Nekoč ste dejali, da je pesnik obsedenec. Kaj je ta obsedenost?

WALCOTT: Obsedenost je nezmožnost povsem jasnega izražanja. Dante bi bil nezadovoljen z Božansko komedijo. Stanje pisatelja je stanje hudo trpeče ponižnosti. Mojstrovina sveta njihovi avtorji nikoli niso videli kot mojstrovine. Pisatelj pri ustvarjanju dela ve, da to ne bo vizija, ki jo je imel. Pesniku je lastno božansko nezadovoljstvo.

MOYERS: Vam pesnikom pogosto zavidam to, da poimenujete stvari. Govorite nam, kaj stvari so v jeziku, ki ga lahko razumemo. To je moralna odločitev, mar ne? In zato je iskanje prave besede moralno dejanje.

WALCOTT: Ja, to je velikanska odgovornost, kajti v tem je tudi odgovornost do zgodovine besede. Ne gre le za to, da dobiš pravo besedo. Beseda ima zgodovino.

MOYERS: Ali kdaj začutite kaos toliko glasov iz preteklosti, kako vam hrumi v ušesih?

WALCOTT: Ne, za mladega pesnika so vsi ti odmevi vznemirljivi. Kritiki radi pravijo: "Oh, vi pa pišete kot Dylan Thomas," ali pa: "Pišete kot vsi drugi." Mlad pesnik si pravzaprav želi pisati kot vsi drugi.

MOYERS: Kaj poskušate narediti, ko ustvarjate pesem?

WALCOTT: Upam, da to ne bo zvenelo kot pretirano preprost odgovor – človek poskuša le odkriti, katera je naslednja beseda. Če takrat, ko pišeš pesem, veš, kaj boš napisal, bo pesem povprečna. Ustvarjanje pesmi je kontinuiran proces oživljanja lastne nevednosti v smislu, da ne veš, kaj pride zatem. Številni pesniki v zgodovini so govorili o nekakšnem transu. To ni kot vedski trans, ko se ti zasukajo oči in odplavaš. Gre za proces, ki ni vedenje, ampak nevedenje, ponovno učenje. Naslednja zapisana beseda ali stavek mora zbuditi občutek, kot da je zapisana prvič, da odkrivaš pomen besede, medtem ko jo zapisuješ. To je idelna sreča pri pisanju pesmi.

MOYERS: Sreča?

WALCOTT: Prakso pisanja verzov moraš povezati s sublimnim naključjem poezije. To se zgodi, samo če se uriš v verzih kot večščini. Fenomen ni mogoč. "Čudežni pesnik" ne obstaja.

MOYERS: Drugače je s čudežnim glasbenikom – glasba preprosto prihaja skozenj.

WALCOTT: Morda je tako celo pri slikarjih, vsekakor pa pri igralcih. Pri poeziji je drugače, kajti jezik je del izkušnje. Celo Rimbaud, ki je nehal pisati pri devetnajstih, je imel za seboj zgodovino francoske književnosti. Bil je vnet bralec. To urjenje v večščini je tisto, kar sproži sublimno naključje. Toda v večščini se je treba urit.

MOYERS: Ste kot deček veliko brali?

WALCOTT: V nekem smislu sem imel srečo, da sem živel v revni državi. Revne države si ne morejo privoščiti škarta ali povprečnosti. Imajo bodisi klasike v knjižnicah ali pa stripe. Tam, kjer sem odraščal, smo imeli neposreden dostop do velikih piscev.

Že zelo zgodaj sem prebiral Dickensa in Shakespeara, in ker sem bil dobro izobražen, sem ju bral z velikim užitkom, ne kot nalogo ali kot kazen. Ljudje si pomišljajo ponuditi mladim knjige, ki jih ti ne morejo razumeti. Toda nenasiten tek mlade domišljije bo použil karkoli. Bral sem Dickensa, čeprav knjig nisem razumel v celoti. Vendar pa je prebrati knjigo do konca zame pomenilo izziv, saj potem lahko rečeš, pravkar sem prebral Dickensov roman. Lahko hodiš okrog in si to govoriš.

Nočem zbuditi vtisa, da sem kritičen do te države, toda v Ameriki vse počnejo po stopnjah. V vsaki karieri obstajajo številne faze – začneš tako, da počneš to in to, potem postaneš to in to, če se lepo obnašaš in storiš to in to, se potem lahko zgodi to in to. Za obilje talenta to ne velja. To ni v nasprotju z mojim mnenjem o potrebnosti vajeništva. Pravim le to, da smo v tej državi morda malce preveč previdni, ko mislimo, da mladi ne morejo razumeti Moby Dicka ali Vojne in miru.

MOYERS: Mislite, da bi morali mlade spodbujati, naj sami prebirajo poezijo, ali pa je poezija, kot mi je nekoč dejala Maya Angelou, "glasba, napisana za človeško uho"?

WALCOTT: Od svojih študentov včasih zahtevam, da se stvari naučijo na pamet. Recitiranje in ohranjanje svoje zasebne antologije pesmi, pri katerih sem jim pomagal, da so si jih zapomnili, sta jim v veliko veselje. Dejanje pomnjenja je ohranjanje jezika. Včasih prosim študente v razredu, naj deklamirajo kakšno pesem. Sprva oklevajo, kajti v takšni kulturi nikoli ne odpreš ust, medtem ko v nekaterih drugih kulturah človek preprosto odpre usta in spregovori.

MOYERS: Mar pri tem, ko ustvarjate pesem in vas ena beseda vodi k drugi ali ko ustvarjate energijo, iz katere izhaja naslednja beseda, obstaja tehnika, ki jo obvladujete? Se tega zaveđate kot spretnosti na enak način, kot se mizar zaveda kladiva in obliča?

WALCOTT: Če oblate kos lesa, veste, da ima ta rob in da lahko greste pri oblanju samo do roba. Kot pri pisanju pesmi se na neki način zavedate bližajočega se roba. Metrično se bo na določeni točki končala. Med tem in koncem roba obstaja močna ekstatična panika. Veselje ob konstruiranju pesmi se skriva v ekstazi pri ohranjanju discipline pesmi. Če to "etiko" estetike poezije razširite na etiko družbe, vidite, da je odgovornost ohranjanja reda – ne v nixonovskem smislu "zakona in reda", ampak kot ideja ustvarjenega reda – bistvo civilizacije.

MOYERS: Ste mislili na to, ko ste nekoč dejali, da pesnik poskuša "iz kaosa ustvariti red"? Kakšna je narava kaosa?

WALCOTT: Kaos pomeni zmedo in dvoumnost in laži, ki jih lahko prinesejo besede. Besede so po naravi laži. Niso resnične, dokler ne postanejo to, kar se imenujejo. Svetilka ni svetilka, dokler ni pravilno poimenovana kot to, kar je. Za zdaj je kamera najbolj fin instrument, ki ga imamo za predstavljanje realnosti. Toda kamera ni zmožna metafore – kamera je zmožna le primere. Kamera lahko le postavlja en posnetek poleg drugega. Drugače povedano, lahko napraviš rez od lilije k deklici in s tem poveš, da je deklica sveža kot lilija. To je en posnetek, postavljen ob drugega. V filmu pa ne moreš pustiti nekje same deklice in nekje same lilije in iz enega samega predmeta ustvariti metafore. Primera je drugotno stanje metafore: To je tako. Metafora je: To je to. Dve stvari postaneta eno. Naj ljudje kar govorijo o tem, da poezija ne bo preživela medijskega napada, vseeno nikoli ne bo nobenega instrumenta, ki bi lahko ustvaril metaforo.

MOYERS: Kamera ne dela za nas – kaže nam podobo in mi jo sprejmemo kot tisto, kar vidimo. Pesem od nas zahteva delo – zahteva, da v svoji zavesti podobo oživimo.

WALCOTT: Bralec poezije pri tem, ko napreduje skozi pesem, skupaj s pesnikom zлага pesem in deli z njim ustvarjanje trenutka pesmi. Gledalec ne deli ustvarjanja podobe, ampak je sprejemnik podobe.

MOYERS: Televizija resda deluje na nas, toda pesem naredi nekaj z nami.

V številnih pesmih in v vsaj eni vaši igri se pojavi zgodba o Robinsonu Crusoeju. Kaj vas tako vznemirja pri Crusoejevi zgodbi?

WALCOTT: Ta zgodba je pritegnila številne pisatelje dvajsetega stoletja, še posebej zato, ker je Crusoe v odnosu do Petka emblematičen za pokristjanjevanje kanibalov in spreobračanje ljudi iz divjaštva – to je dramski vidik. Bolj oseben vidik pa je: Kako se Crusoe počuti? Kaj postane, ko je tako izoliran od svoje države in svojega jezika? Kdo je ta moški, ki ima za ohranitev samo sebe? Kaj zanj pomeni Petek?

Še eno vprašanje, ki si ga je treba postaviti, je, kaj za Crusoeja pomeni Petek? Tisto, kar je videti kot Petkova uslužnost, ni vdaja, ampak sodelovanje. Pisatelj tretjega sveta ne zanima Petkova odvisnost; zanima jih razsežnost te ideje – "Kaj kolonija pomeni za imperij?" ne pa "Kaj imperij pomeni za kolonijo?"

MOYERS: Vsi vemo, kaj so imperiji naredili kolonijam.

WALCOTT: Drži. Ena od stvari, s katerimi se mora soočiti Amerika, je realnost tega, da je imperij. Američani to zelo težko sprejemajo.

MOYERS: Sebe si ne predstavljamo kot imperij.

WALCOTT: Omahljivost pri tem, ko naj bi ta imperij opisali kot imperij, je v nekem smislu vredna obžudovanja, kajti povprečen demokratičen državljani pravi: "Nočem biti del imperija." Toda neogibnost zgodovine je iz Amerike napravila imperij in zato odgovornost tega imperija leži na plečih Amerike. Kako je mogoče biti demokratičen imperij? Tudi taka stvar, kot je demokratičen imperij, je možna, če se le imperij zaveda, da ga kulturno in duhovno lahko obogatijo druge države. Nikaragva bi lahko obogatila Ameriko. Tiste zunanje province bi lahko oplodile in osvežile idejo republike. Na to mislim, ko pravim, da je Petek Nikaragva, Robinson Crusoe pa Amerika.

Na Karibih temnopolti ne predstavljajo problema. Človek na Karibih ne vstane in reče: "O Bog, jaz sem problem." Ko pa vstaneš v tej državi, si rečeš: "Oh, jaz sem del problema, ki se mu pravi temnopolti človek v Ameriki." Če Crusoe gleda Petka kot problem, bo naredil veliko koristnih stvari – razumete, dal mu bo klobuk in tako naprej. Mislim, da gre pri tem za pristop.

MOYERS: Toda angleške besede so Petku položene v usta. Zdi se mi, da je to stereotipna podoba.

WALCOTT: Najboljšo poezijo v Viharju, če odštejem Prosperov govor na koncu, govori domorodec Kaliban. V tem je Shakespearova veličina. Shakespearov Kaliban ne govori kot kak Tarzan ali opica – dal mu je kar najbolj muzikalen jezik. Kaliban pravi: "Jezika ste me učili; in moj prid je ta, da kleti znam." Vendar pa ne le preklinja. Govori tudi prelepe stvari kot: "Ne boj se, otok poln je sladkih zvokov..." (prev. Oton Župančič., op. S. G.) To je njegov govor. Zares velik pisatelj je onkraj predsodkov – ne pa tudi onkraj sovraštva. Dante je sovražil. Predsodki so bili preslaboten občutek za Danteja. Predsodki so manjvreden način razmišljanja.

MOYERS: Pravite torej, da so se zato, ker je Amerika imperij, njene dobrine in ideje razširile po vsej obli. Če bomo pametni in odprti, bomo lahko veliko prinesli nazaj.

WALCOTT: Druge države po svetu vedo, da je Amerika imperij, vidijo, kako sovražen je velik del njene zunanje politike, in to, kako trmasta zna biti. Vendar pa obstaja še druga Amerika, kamor prihajajo kot priseljenci in v katero še vedno trdno

verjamejo. Ni jim težko sprejeti moči Amerike, toda ko vidijo Ameriko, ki se pretvarja, da nima moči, jih ta hipokrizija hudo zmede.

Zase mislim, da sem odraščal v neškodljivi kolonialni situaciji. Kdo bi utegnil reči: "Kako lahko tako govoriš, ko pa sta v ozadju tega suženjstva in izkoriščanje?" Kar zadeva moje osebne izkušnje, nikoli nisem doživel nobene kazni zato, ker sem prebivalec kolonije. Pravzaprav se je dogajalo ravno nasprotno. Politično se nisem počutil nič drugače kot kak britanski šolar. Bil sem deležen, celo bolj odločno kot drugi, enakega šolanja z latinščino in klasiki in počutil sem se popolnoma svobodnega, kajti policija na Karibih ni bila oborožena. Oboroženo policijo sem prvič videl takrat, ko sem šel na Martinique, ki je francoska kolonija. Policisti so bili belci in rekel sem si: "Je mar to francoski zakon?" Pretreslo me je. Nisem bil vajen ideje zakona. Kot deček iz kolonije sem se počutil kot del Britanije – sedmine sveta. Jezik, ki sem ga govoril, je jezik, ki nama je skupen s Shakespearom. Nisem mogel čutiti estetske sovražnosti do jezika te države – in to je na neki način pomembnejše od zgodovine. Na zgodovino gledajo mnogi ljudje – razen pesnikov – kot na zaporedje dogodkov. Toda ker poezija nima časovnosti, ne deluje v takem času zaporedij. Ne samo da odpušča, ampak marsikaj tudi vsrkava, zato čeprav misel na zgodovinsko izkušnjo suženjstva ni zelo blagodejna, gre vseeno za dramatično idejo, ki jo je vsekakor mogoče na veliko načinov izkoriščati, bodisi s stališča zatiralčeve krivde ali pa žrtvine jeze.

Morda se zdi, da bi bila karibska izkušnja suženjstva enaka kot ameriška izkušnja suženjstva. Toda ko grem mimo getov na 125. ulici, me osupne stanje te kolonije, ki obstaja znotraj imperija. Zakaj bi Ameriko skrbela Nikaragva, ko pa imate 125. ulico? V Nikaragvi nihče ne živi tako. Te stvari se zdijo protislovne ljudem, ki gledajo od zunaj. Ameriško oklevanje pri prevzemanju odgovornosti je del celotnega problema. MOYERS: V oceni ene izmed vaših pesniških zbirk je nekdo zapisal, da je miscegenacija, mešanje stvari, ključ do modernega sveta – mešan izvor, mešana angleščina. Se vam zdi to prikladen opis?

WALCOTT: Beseda "miscegenacija", če jo prav razumem, pomeni, da je genetično nekaj narobe. Nečloveška misel je, da dva človeka različnih ras z združitvijo zagrešita miscegenacijo. Miscegenacija je pojem, ki ga na Karibih ne poznamo. Kdorkoli se lahko poroči s komerkoli. Par, v katerem je nekdo bel, drugi pa temnopolt, bi sicer padel v oči, vendar pa ne pomeni žalitve. Pa ne, da je tu kaj narobe. Če bi bil kritik dejal hibridizacija ali kreolizacija, da, kajti v enem samem mestu – Port-of-Spain – imajo vse kulture svoje predstavnike. Vsakdanja izkušnja s tem je postala tako običajna, da nihče ne dela razlik, nihče ne reče: "O, tole je pa kitajsko." Koncept miscegenacije potemtakem ne obstaja. Ljudje lahko rečejo: "Ja, Afrika je izgubila svojo identiteto, ker se je povsem pomešala s Kitajsko. In Kitajsko je izgubila svojo identiteto." Ampak kaj je identiteta? Identiteta je v križanju tistih različnih kultur v enem samem zelo trdnem mestu. Port-of-Spain je eno najzanimivejših mest na svetu. Kdo bi utegnil vprašati: "In kje je kultura Port-of-Spain?" Kultura Port-of-Spain je

v prebivalcih Port-of-Spaina. Če vsi ti rodovi Azijcev, Afričanov in Sredozemcev krožijo, je neogibno, da bo vzniknilo nekaj, kar bo zelo zelo plodno.

MOYERS: Prav vašo življenjsko zgodbo pogosto predstavljajo kot metaforo. Vaši predniki so bili po rodu Afričani, Nizozemci in Angleži. Živite med Port-of-Spainom na Trinidadu in Združenimi državami. O vas pravijo, da ste od povsod in od nikoder, da živite nikjer in povsod. Se kdaj počutite, kot da ste res postali metafora in da res nikamor ne sodite?

WALCOTT: Ne, natanko vem, kje hočem biti, in sicer na Santa Lucii. Če obstaja ideja razselitve, se pojavi takrat, ko se poistovetim z izkoreninjenostjo karibskega ljudstva – z resničnostjo nezadovoljstva ob poskusih, da bi preživel na Karibih, in ob dejstvu, da ljudje morajo emigrirati. Sanje priseljenca so nedotakljive sanje o Ameriki, nedotakljive. Moralo bi priti do tega, da bi bile tudi sanje temnopoltega človeka enako nedotakljive. Pa niso. To je tisto, kar se zdi neizpolnjeno.

MOYERS: Se sanje temnopoltega človeka razlikujejo od ameriških sanj?

WALCOTT: Drugačne postanejo zaradi sil, ki ga hočejo zadržati na njegovem mestu, in zaradi omejitev, ki jih postavljajo njegovim prizadevanjem.

MOYERS: Je razizem pristop ali socialna struktura?

WALCOTT: Ondan sem pri Melvillu naletel na osupljiv odlomek o beli barvi pri kitu, kjer je samoumevno, da je bela rasa več vredna kot katerikoli od njenih temnih bratov. To je pri Melvillu zelo hudo brati. Se ustaviš in rečeš: "No, ta je pa rasist"? Nered uporabljam besedo "rasist", ker je preveč preprosto reči rasist in ker gre za globlje reči od rasizma. To naj bi bil veliki um – kako je mogoče, da je lahko izrekel tako malenkostno ali drzno sodbo o preostalem svetu ali drugih rasah? Če rečeš "temna plemena", potem reduciraš Melvilla na najslabši vidik Kiplinga in na ta način nemudoma postane manjvreden pisatelj. To je nekakšna lenoba velikega duha. Lahko se tudi odločiš in rečeš: "No, ja, to je napisal v devetnajstem stoletju." Toda tudi Shakespeare ni pisal v dvajsetem stoletju, kajne?

MOYERS: Če temnopolti drugod po svetu vejo, da obstajata dve vrsti sanj, ameriške sanje in sanje temnopoltega človeka, in če sanjam temnopoltega človeka ni dovoljeno, da bi postale ameriške sanje, zakaj potem še naprej prihajajo? Kaj jih vleče v ta prostor tako silovitega protislovja?

WALCOTT: Ljudje prihajajo zato, ker Amerika predstavlja ideal. V nobeno drugo državo v zgodovini sveta si ljudje niso želeli tako globoko v svojih srcih, pa ne zaradi denarja, temveč zaradi tega, kar pravi ideal: Vsi so ustvarjeni enaki.

MOYERS: Še vedno verjamejo v kraje, kot je Port-of-Spain?

WALCOTT: To je teže verjeti zaradi vaše zunanje politike, vendar vseeno verjamejo.

MOYERS: Zaradi naše zunanje politike?

WALCOTT: Ta je nedorasla, nezrela, neodgovorna, impulzivna, ne prisluhne in ne razume, da Latinska Amerika ni ena država, temveč zapletena minicelina z vsemi svojimi problemi. Angleški jezik je tako avtoritativen, da ne prisluhne na primer španščini ali pa francoščini. Angleščina ima v sebi nekakšno vrojeno superiornost, ki

pravi, da se noben drug jezik v resnici ne more meriti z njo. To je značilno za večino imperijev. Če pa imaš do govora demokratičen pristop, v resnici ne poslušaj jezikov drugih ljudi zato, ker bi mislil, da pač govoriš pravilno. Če zaslišiš španščino, takoj pomisliš, da bi rekel: "No, to je manjvredno ljudstvo. Ne znajo angleško." In zato jih imenujejo "Spics", kar izvira iz jezika. Nekoga imenuješ Spic zato, ker ne govori (Spic – speak; govoriti, op. prev.) angleško. To je pristop k jeziku: Če jaz govorim večvredni jezik in če se hočete prilagoditi, potem se raje kar naučite moj jezik.

MOYERS: In vendar pravite, da govorimo demokratičen jezik. Če upoštevamo to superiornost, človeku ne pride na misel nič demokratičnega.

WALCOTT: Tukaj človek, ki se vzravna in reče: "Nobenih neumnosti ne bomo prenašali," ne govori v tonu diktatorja, niti ne govori z diktatorjevimi večzložnicami. Govori v enozložnicah ameriške povprečnosti. Vseeno pa ima enako moč. Torej je to spet protislovje. Resnični jezik, ki bi ga morali slišati tam z odra, bi moral biti jezik, ki vsebuje večzložnice moči. Vendar pa je zastrt s povprečnostjo enozložnic, zaradi katerih postane zamenljiv. Morali bi biti sposobni označiti kandidata po vehemenci njegove retorike, ne pa po prilagoditvah v njegovi retoriki. Ta vehemenca bi morala imeti moč večzložnic. Ne pa: "Za svojo deželo hočem narediti najboljše, kar zmorem," ker to nič ne pomeni.

MOYERS: Kaj bi torej moral reči?

WALCOTT: "Znebimo se sandinistov," ali pa "Znebimo se kontrašev." Tako govori diktator. Tako govori kralj. Toda ameriški kandidat tako ne more govoriti, ker je to najprej treba zastreti z nekakšnim univerzalnim govorom enozložnic, ki naj bi ga vsi razumeli in ki se zdi blag, nevtralen in sproščen. Toda pravi jezik za tem je večzložna vehemenca. Če se Hitler dvigne in reče: "Iztrebili bomo svoje sovražnike," so to večzložne besede. Če si nacist, potem rečeš: "Heil, Hitler." Če nisi, rečeš: "Ta človek je nor." Vendar pa počne vsaj to, da govori resnico o tem, kar čuti, zato lahko o tem presoja. Tukaj je jezik tako uniformen, da se zdi, kot da vsi govorijo resnico. Vzemimo na primer Nikaragvo.

MOYERS: Ronald Reagan očitno ni maral Nikaragve. Hotel se je znebiti sandinistov.

WALCOTT: Toda tega ni povedal v takem jeziku. To je povedal v jeziku, ki je zamenljiv z McDonaldovo reklamo. Če bi v trenutkih, ko se zdi, da je Amerika podla do svojih zaveznikov ali sovražnikov, če bi se njena podlost izrazila v jeziku, ki bi bil ekvivalenten strasti vehemence, potem bi to bolj jasno razumeli. Osupljivo je dejstvo, da je jezik zglašen v uniformnost, ki na nobeni strani ne pove ničesar.

MOYERS: Mogoče pa je angleščina izgubila svojo moč.

WALCOTT: Ne, kot sem dejal, svoje vehemence ni izgubila v velikih novinarskih dosežkih v tej državi. To se ne dogaja pesnikom v tej državi. Obstaja jezik, ki je lahko vehementen. Ginsbergova poezija je zelo vehementna zaradi svojega sramotenja ljudi, za katere misli, da kvarijo ameriško vizijo. Mailerjeva proza je vehementna zaradi svoje jeze in tako naprej. Ne pravim, da je ameriški jezik izgubljen in da ničesar več ne pomeni.

MOYERS: Toda zakaj je to v politiki postal tako varljiv in blag jezik?

WALCOTT: Pri tem gre za pristop. Gre za to, da imperij ni odrasel. Pomislite na viktorijanske retorike. Ministrski predsednik Disraeli je govoril tako, kot je pisal Macauley.

MOYERS: V tem, kar pravite o imperiju, čutim protislovje. Še malo prej ste govorili o tem, kako neškodljiv je bil Britanski imperij. In vendar pišete in celo zdajle govorite o pokvarjenosti imperija. Mar to ni protislovno?

WALCOTT: Ne, govoril sem o lastnih izkušnjah. Ničesar se nisem zavedal. To pa mi ne preprečuje, da ne bi opazil revščine in vedel, da za tistim, kar sem videl, tiči zgodovinska krivda. Potem ko sem odraščal, je zgodovinska odgovornost zaradi tega, ker sem postajal starejši pesnik, pač rastle.

MOYERS: Toda zgodovinsko gledano, je pokvarjenost imperijev za belce pomenila pridobitev moči, prevlade in bogastva, za temnopolte na Karibih pa revščino, kolibe, bolezen in smrt. Kaj se vam zdi, kako Američani vidijo Karibe?

WALCOTT: Mislim, da vidijo približno deset jardov peska in margarito. Vzamejo si dopust in tam preživijo štirinajst dni stran od problemov imperija.

MOYERS: Reklama je predstavo Američanov usmerila proti Zahodni Indiji – čutno sonce, obale, bohotne palme, zeleno morje, nedolžne duše – skoraj kot Adam v raju. Včasih se sprašujem, ali reklama ni morda moderna poezija, ki se je polastila domišljije povprečnega človeka veliko bolj kot poezija Dereka Walcotta ali kateregakoli drugega pišočega pesnika.

WALCOTT: Vsaka država prodaja sama sebe. Grčija se prodaja. Tudi Shakespearova je zdaj turistična atrakcija. Pravzaprav ne nasprotujem reklami; nasprotujem monotoniji reklame za Karibe. Tako predvidljiva je, da ne moreš ločiti enega otoka od drugega. Nekdo skoči iz vode, in to je St. Croix. Hop iz iste vode, in to je Trinidad. Gre za način gledanja.

MOYERS: Se zavedate, koliko vas je v jeziku, ki ga govorite? Doslej se še nisva srečala, vendar vas vseeno zdaj vidim kot človeka, ki sem ga odkrival v pesmih. Vi ste jezik, v katerem govorite.

WALCOTT: Vse življenje traja, da pišeš tako, kot govoriš, ne da bi se prenaresjal. Pesniku je zelo težko poslušati svoj glas brez spakovanja. Svojih pesmi ne bi mogel brati z britanskim ali ameriškim naglasom. Veste, nekaj notranjega je, kar me sili govoriti tako, kot bi pisal – popolnoma, ne samo kar zadeva besedišče. Če bi sedaj nehal govoriti z vami in bi na glas prebral kaj, kar sem napisal, bi morebiti zdrsnil v svojo lastno melodijo. To je tisto, kar pesnik vse življenje poskuša doseči.

Prevedla Staša Grahek

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Brane Senegačnik

*Med poetiko in poezijo*Esej o poeziji Kajetana Koviča, napisan ob zbirki *Poletje*¹

Uvod

Kajetan Kovič sodi med najpomembnejše oblikovalce podobe sodobne slovenske poezije in književnosti. Ta sodba ni niti nova niti presenetljiva in se lepo prilega veljavnim standardom literarne kritike in zgodovine. Vseeno pa je mogoče navesti nekaj dejstev, ki jo sicer upravičujejo, hkrati pa jo postavljajo v drugačen okvir in s tem seveda tudi korigirajo njen smisel.

Namen pričujočega spisa pravzaprav ni podati zgoščeno informacijo o vsebinskih in oblikovnih značilnostih Kovičeve zbirke *Poletje* niti na široko razglabljati o njenih estetskih strukturah, kot je sicer v navadi, temveč spregovoriti o njeni poetični prepričljivosti: prikazati, kakšen je bil njen učinek skozi moje – le eno od možnih – branje. V prvi vrsti gre torej za popis nekega soočenja. Zato se mi je zdelo najprej pomembno povedati, kaj mislim, da je poezija, v čem vidim njen smisel in prepričljivost. Še pomembnejše pa je bilo vprašanje, kako je s temi rečmi na drugi strani, pri avtorju: kakšen odgovor lahko izluščim ne le iz verzov, ki sestavljajo zbirko *Poletje*, ampak iz celotne pesniške osebnosti Kajetana Koviča, v soju katere ti verzi stopajo predme. S tem so se odprla vprašanja poetike in poetičnosti celotnega Kovičevega opusa, posredno pa tudi vprašanje, kakšen je bil odmev tega opusa v slovenskem kulturnem prostoru.

¹ Esej je v glavnih črtah nastal, še preden sta izšla Kovičeva zbirka *Sibirski ciklus* in izbor njegove poezije z naslovom *Letni časi* (oboje v Ljubljani 1992). Zbirka *Poletje* je izšla v Mariboru leta 1990.

O poeziji

Profil Kovičeve poezije bralca ne usmerja neposredno k razmišljanju o idejnih in estetskih temeljih, na katerih se je izoblikoval, in tudi ne kaže programske navezave na kakega od sočasnih poetičskih tokov. Konkretneje rečeno: tako tradicionalistična zavezanost sporočilu kot modernistična ideologija postopkov sta zunanja, nebitvena elementa te poetike. Sploh bi bilo mogoče reči, da Kovič pripadnosti tej ali oni poetiki sami na sebi ne pripisuje večje vrednosti in pomena. Pomislimo na tisto, kar je zapisal ob svojih velikih prevodih velikega *R. M. Rilkeja*; oglejmo si njegove spremne besede k Pismom mlademu pesniku! Ali pa prisluhnimo nedvoumnemu tonu njegovih zadnjih pesmi (v *Poletju*), ki so odkrita parafraza *Rilkejevega* kasnega umetniškega in življenjskega prepričanja! Tako na neki način velja, da Kovič teoretiziranje o poeziji – še posebej pa na ravni poezije – bolj dopušča, kot sprejema, navzlic temu da se je na nekaterih mestih tudi sam dotaknil ontoloških vprašanj literature. Na drugi strani estetskost jezika, izbranost tematike in tehnopoetski ustroj njegovih pesniških tekstov z izbrušenimi rimami in natančnimi metričnimi tlorsi vendarle pričajo o racionalni razdelanosti, celo načrtnosti in o svojevrstni ekonomiji pesniškega izraza, ki svojega učinka nikakor ne dosega naključno. Poetično snovanje je tako po eni plati oprto na avtonomno "polno" notranje življenje, ki je neprestano distancirano od teoretske in tehnične, denimo, retorične spretnosti proizvajanja pesmi, oziroma presega z retoriko začrtani horizont, po drugi pa nesporno navzoči tehnopoetski elementi odkrivajo navezavo te notranjosti na skrbno in učinkovito besedno dejavnost. Osnovna težava poezije, najbolj intimno vprašanje njenega življenja se poraja prav iz te opozicije: iz dvojnosti, v katero je vpeto pesnikovo bitje. Neizčrpana kompleksnost in neizrekljivost doživljaja in javnost jezika, ki jo zahteva njegova komunikacijska funkcija, sestavljajo polje, na katerem se rojeva in oblikuje pesniška beseda, hkrati je v odkrivanju tega položaja preskusni kamen pesniške zavesti in moči. *Resnična pesniška moč se potrjuje v širini dojetanja osnovnega vprašanja: Kaj je človek?* Eden bistvenih vidikov tega vprašanja je tudi človekova družbenost, natančneje odnos med njegovim intimnim osebnim svetom in javnim svetom družbe, ki posameznika vzpostavlja. Pesniki, ki se nam zde veliki ali močni ali, recimo, prepričljivi ne glede na modno vročico ali politični kontekst ali diktat, se odlikujejo prav po intenzivnem aktualiziranju tega vprašanja. Način, na katerega so v skladu s svojimi osebnimi danostmi ter zgodovinskim in socialnim položajem odpirali ta osnovni problem, je tisto, čemur pravimo osebni stil, najodločilnejša in najbolj neopredeljliva kategorija umetnosti. Bolj ali manj razvidna skupna poteza teh raznoterih osebnih pesniških svetov je v tako ali drugače realiziranem spoznanju, da je tudi človekovo enkratno notranje življenje odvisno od soljudi, da ga torej določajo "javni objekti komunikacije" in preverljive, zunanje jezikovne strukture. Prostor in smisel človeka kot posameznika, enkratne personalne entitete, sta človeška družba in njen komunikacijski temelj – jezik. Jezikovna, "retorična" dejavnost je tako neizbežna, imanentna razsežnost pesnjenja, ki v marsičem

določa kakršnokoli vsebinsko problematiko. Če pa so "retorični" in širši jezikovni problemi (ki sodijo v zadnji analizi med osnovne probleme mišljenja) torej povsem legitimni in celo zelo pomembni elementi pesniške dejavnosti, vendarle drži, da le-te ni mogoče v celoti izvajati iz jezikovnih zakonitosti ali je zvesti nanje, kakor tudi ne na splet katerihkoli drugih zakonitosti (socioloških, psihoanalitičnih, literarnozgodovinskih). Različne razsežnosti, od zgodovinske in psihološke do socialne, se namreč pojavljajo skozi jezikovni ustroj sočasno in bistvo presežnosti pesniške govornice nad diskurzivno ali zvečine tudi nad običajnim pogovornim jezikom je prav v sinhroniji teh razsežnosti oziroma vidikov. Velja pa, da ni mogoče določiti trdne in stalne strukture v umetniškem doživljaju sinhrono navzočih razsežnosti človeškega življenja. Z drugimi besedami: ni je mogoče dškurzivno fiksirati. Takšen doživljaj je namreč vselej vzpostavljen šele z bralčevim duhovnim dejanjem, s katerim se celostno bitno razpre, ali bolj praktično, izkustveno povedano, v katerem hkrati odpre vse registre svoje dojemljivosti (prav s tem bistveno presega retoriko). Čeprav, logično, nimamo nikakršne oprijemljive, diskurzivne evidence, predpostavljamo, da stoji tudi na drugem koncu, ob izvoru pesmi istoroden pesnikov doživljaj; ob tem pa izkušamo, da gre pri takšnem aktu za nekaj, kar se ne pokriva z intelektualno pozornostjo, ki jo zahteva polje diskurza. Umetniški doživljaj, doživljaj celote, je seveda vselej zaznamovan z zgodovinskim in družbenim makrokozmosom in eksistencialnim mikrokozmosom, na presečišču katerih nastane, in tako predstavlja vsakokrat specifičen zorni kot, s katerega je mogoče uzreti celoto. Ali če se izrazim s podobo: v eno in nespremenljivo katedralo hodimo po svojih mnogih in spremenljivih poteh in vstopamo vsak pri svojih vratih. Zato so tudi mogoče in nujne različne poti skozi sleherni pesniški tekst, ne da bi ga reducirali na kako od njih, in zato, kot uči fenomenološka šola, isti tekst niti v dveh branjih ne ustvari docela identične podobe.

Poetična brahiologija je nenadomestljiva, ker ni usmerjena v analizo (v primarnem, etimološkem smislu, v smislu razkroja) mentalnih stanj, v njihovo primarno razgradnjo, izolacijo in v nadaljnji opis ali razlago, kakor ju narekujejo določen model in aspekt znanosti, temveč v besedno poustvarjanje, "komunikacijo" celote pesnikovega notranjega sveta. Razgradnja, ki ima jasen smoter (tehnično obvladovanje resničnosti) in bolj ali manj očitno pozitivno funkcijo (korpus znanstvenega vedenja in veščin), v svoji dokončni izpeljavi vodi v racionalistični ekskluzivizem oziroma totalitarizem. Edini kriterij resničnosti torej postanejo racionalistični parametri in verifikacijski postopki. Na to so v našem stoletju opozorili številni miselni in duhovni tokovi. Njihovi izvori, poti in cilji so bili, in so, različni; to pa jih povezuje, je težnja zavreči iluzijo o razpoložljivosti sveta, utemeljenega v človekovi subjektiviteti. Kljub vsemu se zastavlja vprašanje, ali ni bil pravi rezultat vseh teh poskusov (strukturalizem, poststrukturalizem, nekritična recepcija vzhodnjaške duhovnosti) samo *eliminacija človeka*,²

² Na poseben način zadeva to vprašanje t.i. mišljenje biti, a zadeva ga.

konkretnega, nezvedljivega in neponovljivega posameznika. Resnični, čeprav pogosto prikriti temelj vsakega analitičnega mišljenja je dekonstrukcija osebe, razgrajeno duhovno jedro osebnosti, v luči katere ljudje lahko edino artikuliramo svet. Omenjeni temelj je prepoznaven zlasti pri tistih miselnih usmeritvah, ki so sicer upravičeno kritizirale "računajoči metafizični um", ideološkost metafizike in obljubliale dokončno rešitev vseh problemov znanosti. Po *eliminaciji človeka* v njihovi perspektivi namreč ni več nobenih meja razgradnje realnosti. Vednost postaja iz dneva v dan bolj atomizirana, posamezni resorji so vse bolj avtonomni in neprepustno zaprti vase. Človekova zavest se bolj in bolj omejuje, in ker praktično ni več mogoč nikakršen odnos do celote, ljudje podlegajo raznim oblikam specializacije in postrokovljenja. Naboj spontanega, v svobodni volji in etični odločitvi utemeljenega dejanja, ki naj bi potrjevalo posameznikov pomen, se nevtralizira tako, da se ga bodisi razgradi v mikrokozmos psihološko določljivih sestavin bodisi vključi v družbeni makrokozmos, kjer je med nešteti podobnimi dejanji spet mogoče ugotavljati specifične relacije. Človekove pobude in odzivi so tipizirani, pod vsemogočim principiatom tehnike izginja naše, rekel bi človeško normalno doživljanje sveta, duhovni pogled se oži. Intelektualna in predvsem čustvena vsebina naših oseb je v skladu s tem zmerom bolj enostavna in siromašna, naša mentaliteta pa modelirana in manipulabilna.

Za umetnost ostajajo celostnost, neposrednost in osebnost na tak ali drugačen način še zmeraj konstitutivne vrednote; kolikor določajo človeka, toliko umetnost ohranja svoj smisel in nenadomestljiv pomen. Poezija je, kot že rečeno, jezikovni prenos z ravni neposrednega in zato kompleksnega in sinhronega doživljanja; natančneje rečeno: prenos posebej intenzivnih momentov doživljanja v specifično zgoščeno jezikovno tkivo. Pri tem je jasno, da imata tako doživljano kot izrekano družbene korenine, vendar so v skladu z individualno pesnikovo močjo glede na posebnost in enkratnost njegove duhovne eksistence te korenine s pesniško besedo na novo osvetljene.

O poeziji Kajetana Koviča

Vitalno jedro Kovičeve poetike je večinoma vezano na besedno oblikovanje opisanega doživljaljskega dogajanja, na jezikovno modulacijo notranjega življenja. To je imelo izjemno pozitivne posledice za njegovo poezijo, ki je nekakšen praktičen izraz njegove resnične pesniške naravnosti, oziroma če obrnemo perspektivo, iz njegovih pesmi žari prav takšna inherentna pesniška drža. Razumljivo je torej, da se je pomen njegove poezije ohranil tudi v novejših generacijah, pri katerih je Kovič užival in še vedno uživa precej večji ugled od marsikaterega generacijskega vrstnika in predhodnika. Njegova poezija v resnici ni bila nikdar v celoti zvedljiva na zahteve politično vzpostavljenih, etabliranih poetik, pravzaprav pa ni bila nikdar niti prav dobro kompatibilna z njimi. (Je mar sploh treba posebej eksplicirati razliko med Kovičem in vsemi tistimi pesniki in romanopisci, katerih pomen sta podprli in napihnila politizirana

literarna zgodovina in pravoverna, lojalna literarna kritika?) Ob vsem tem je Koviču vendarle uspelo z določenimi koncesijami "družbene stvarnosti" vzpostaviti relativno širok in pozitiven socialni odmev. Če prvo, namreč njegovo imanentno literarno ceno (oziroma ugled znotraj literarnih in umetniških krogov) potrjujejo uvrstitve v številne antologije slovenske poezije, ki so jih zasnovali v marsičem različni, včasih celo nasprotujoči si avtorji, pa o drugem priča njegova opazna navzočnost v ospredju novejše slovenske literature, neizogibnost njegovega pesniškega opusa pri oblikovanju šolskih beril in ne nazadnje do pred kratkim ugleden uredniški položaj. Kovič je tako združil oba, v današnjem času pri nas pretežno razhajajoča se in nasploh težko združljiva pola: čeprav ni dvoma o njegovi relevantnosti za tvorne segmente slovenskega literarnega življenja, je vendarle presegel običajno "intelektualno izolacijo" in postal dobro poznan, veliko bran, pa tudi priljubljen avtor.

Če se sedaj vrnemo k misli o tistih osnovah in specifikah poetičnega snovanja, ki mu zagotavlja identiteto in posebno mesto v galeriji človeške duhovnosti, in jo skušamo nadrobneje povezati s Kovičevo pesniško dejavnostjo, predvsem z njegovo poezijo za odrasle, moramo vzpostaviti neko važno distinkcijo. V poeziji je treba namreč razlikovati med avtorjevo *intencionalno ravno* in *ravnjo poetične realizacije*, pri tem velja, da je *odločilna le-ta*. Intencija pesniškega akta, ki je v končni analizi vselej avtonomno doživljanje in izrekanje sveta, je lahko povsem implicitna, a vendarle v celoti realizirana. Skrajno splošna, principialna določila pesništva, kakor so tista, ki sem jih predhodno orisal, in kakor vsaka zgolj racionalna, logično-abstraktna sodba, sama na sebi seveda še niso isto kot njihovo konkretno udejanjenje v posamezni pesmi. Četudi z njimi bolj ali manj posrečeno opišemo in morda tudi razložimo nezvedljivo kvaliteto poetične komunikacije, je s tem še malo nismo ustvarili. Zelo veliko strani svetovne literature priča, da je racionalno izčiščeno in docela konsekventno vedenje o bistvu umetniškega pisanja celo sekundarnega pomena v primerjavi z neposredno danim "besednim čutom" za utelešenje eksistencialnih spoznanj in uvidov. (V prejšnjem poglavju sem zapisal, da je moč poezije povezana z osnovnim vprašanjem, kaj je človek. Zdaj lahko dodam, da se ta moč izkazuje predvsem v prepričljivosti podob, s katerimi postavlja to vprašanje.) Sleherna logično-abstraktna, ekskluzivno racionalna analiza, kot rečeno, lahko osvetljuje poetično tkivo z različnih vidikov in te vidike tudi povezuje, vendar prav zaradi svoje nadosebnosti zasnuje svoj pristop na povsem drugem temelju kot literarna, poetična besedila. V teh je namreč osebni, eksistencialni doživljaj tisto, kar omogoča izkustvo totalitete v vseh, torej tudi v časovni dimenziji (sinhronija!), principi členitve, dekonstrukcije in rekonstrukcije, značilni za znanstveno (analitično) govorico, pa so po svojem bistvu diahronistični. Zato je "razumevanje" umetnosti, kakršno se vzpostavlja skozi, vselej distancirano, v nekem smislu zunanje, in omogoča zgolj a posteriori pokazati na vrednote posameznega dela, ne da bi jih s tem podali izčrpno; vnaprej je na ta način mogoče govoriti le o osnovnih okvirih, o konturah literarne umetnine, ne da bi mogli prestopiti brezno, ki ločuje poetiko od poezije. *Recepta za umetniško*

pisanje oziroma vnaprej danega, splošnega lakmusa za umetniškost torej ni. (Odsotnost takšnega deduktivnega kriterija pa ne pomeni, da je vsaka teoretska osvetljava za pesniško prakso docela brez vrednosti, saj diskurz na neki način bistri poetično zavest, na novo odkriva njeno lego in jo ves čas problematizira in tako v določenem smislu tudi vitalizira.)

Kaj torej reči o Kovičevih pesmih glede na opisano posebnost, nezvedljivost, če hočete, neprepisljivost pesniške resničnosti in pri tem ne pozabiti, da gre zgolj za problematičen približek ali pa za spekulacijo, ki temelji na enotnosti "eksistencialnega zapopadka", se pravi na doživetju teh izpovednih besedil? Kovič si, kot sem že omenil, teh vprašanj ni zastavljal v *eksplicitni obliki*, vsaj do zadnje zbirke ne. Ontološka problematika se je v njegovih pesmih skoraj vselej pojavljala implicitno, zvezana z neko ožjo, konkretnjšo temo in potemtakem je razumljivo, da tudi vprašanja *pesniške resničnosti* ni postavljaj na ravni teme. Morda pomeni prav *Poletje* izrazit odmik v tem smislu, saj prihaja v njem do eksplikacije teh problemov, čeprav v razmeroma nedolžni, če ne že kar nebogljeni obliki. A kot rečeno, na poeziji je predvsem, da to resničnost udejani in tako sploh omogoči, da se jo tudi registrira in se o njej razglablja. Tu pa se že znajdemo na bolj negotovih tleh. Srečujemo se z neko po mojem temeljno dvojnostjo Kovičeve poezije, ki v daljnih konsekvencah najbrž ni brez zveze z razcepom med poetičnim smotrom in poetično realizacijo, ki, natančneje povedano, kaže, kako potrebno je, ne da si pesnik postavlja "teoretske cilje", da odzunaj določa namen svojega dela, temveč da stalno razpira horizont svoje dojemljivosti, preverja in odkriva možnosti pesniške samorealizacije. S preprostejšimi besedami: da tudi veliko in poglobljeno razmišlja o tistem, za kar misli, da mu je dano, in kar ima za vredno sporočiti drugim, da vzdržuje in neguje svojo jezikovno, a tudi duhovno občutljivost, v tem je ne le etimološki, ampak edini pravi smisel kulture. Pesniška umetnina je prepričljiva, samo če njena faktura izraša iz skrajne doživljajske napetosti, s katero se avtor odpira resnici, se pravi če je skladna z ritmom nenehnega avtorjevega samospraševanja. Koviča namreč odlikujeta izrazita jezikovna eleganca in občutljivost za izris ekspresivne vsebine, še več: ubranost njegovega izraza, združena z očitnim posluhom za rimo, grajena na suverenem metričnem temelju kot osnovi za gibanje duha v pesemski, resnično sodi med vrhunske elemente sodobne slovenske lirike. To sodbo nedvomno potrjujejo ali celo dopolnjujejo Kovičevi prevodi. Nekatere med njimi – tiste *Rilkeja in Trakla* – zagotovo lahko imenujemo veliki. Ti so živ dokaz Kovičeve sposobnosti izoblikovati primerno strugo za pretok pesniškega fluida, zmožnosti transponirati neko že obstoječo pesniško resničnost v registre slovenskega jezika oziroma jo celo preobraziti v ustrezen korelat na področju slovenskega duha. Na drugi strani pa je mogoče opaziti manjšo "nadarjenost za spekulacijo", za odpiranje in razreševanje vprašanj, ki zadevajo t. i. eksistencialije, vprašanj, ki izrisujejo condition humaine, se pravi človekovo stanje, pogoje njegovega bivanja v svetu, in ki določajo tisto, kar je v poeziji najbolj temeljno: konkretno osebo. (Izraz spekulacija je uporabljen le pogojno in je tu veljaven, le če vztrajamo na stališčih trde teorije in

sprejemamo njeno redukcioniistično razlago življenja kot obsežnega sklopa med seboj prepletenih mehanizmov. Sicer pa z njim mislim nekaj povsem pragmatičnega: duhovno držo, s katero vstopamo v svojo konkretno, nedeljivo in neskončno kompleksno življenjsko prakso, določeno z neštetimi naključji. *Zemljevida duhovne dežele, v kateri se dogaja ta praksa, ni mogoče začrtati clare in distincte*, veljavno za vse in vsakogar; za njeno ugledanje je treba prestopiti iz lagodnega intelektualizma v mnogo napornejšo osebno doživljajsko odprtost.) Podoba Kovičeve poezije je torej zaznamovana z očarljivim tehnopoetskim sijajem, a tudi z izrazito šibkejšimi miselnimi in doživljajskimi toni. Tako je v njegovem celotnem opusu moč najti le nekaj pesmi, v katerih mu je uspelo zlitii na videz suho, linearno jasno tematiko s čvrsto tradicionalno, a nenavadno učinkovito tehnopoetsko strukturo in s tem zlitjem *neoporečno izraziti temeljni življenjski binom človeka, ki stopa po nevidni črti med svetlobo in temo, med zvezdnim hipom smisla in temnim morjem izgubljenosti, med življenjem in smrtjo*. To velja zlasti za zbirko *Labrador*, za cikel *Dežele* in pesem *Južni otok*. V teh po obsegu skromnih, asketskih pesniških skicah, s tihim, navznoter obrnjenim metaforičnim zvenom, žari neponarejeno in nezvedljivo, na pesniški način vseobsegajoče izkustvo. Z manj besedami: zdi se, da je v teh pesmih vse nevprašljivo, zapisano natanko tako, kot mora biti. Pretežni del tega opusa pa nasprotno, čeprav je izpisan z istim odličnim jezikovnim čutom, ostaja brez prave napetosti in žara: ritmi in rime drsijo zanesljivo, pogosto v pravilnih, vselej v pravih razmerjih, vendar kakor v prazno... kakor zgolj po jezikovni površini med že ugaslimi podobami, motivi, simboli...

Poezija vse od *Pesmi štirih* do *Labradorja* in *Dežel* je torej v največji meri splet čistih metričnih in evfoničnih elementov in razmeroma običajnih tradicionalnih motivov in tem (občutje ljubezni in smrti, refleksija naravnih dogajanj in ciklov, biblijskih zgodb), ki pa se le poredko sprejmejo v takšno tekstno strukturo, ki uteleša integralno osebno izkustvo človeške "samote na srcu zemlje", če si izposodim Quasimodove besede. *Poetična intencija je očitnejša od poetične realizacije*.

O poeziji Poletja

V svoji zadnji zbirki se je Kovič odrekel prav tistemu, kar je bilo ves čas elementarna odlika njegove poezije – *zunanjemu, tehnopoetskemu lesku*. Morda mu je tako odločitev narekoval premislek o naravi tematike, kakršno je upesnjeval v svojih zadnjih tekstih. Kot sem že nakazal, gre v njih za premik v nekakšno poetično samorefleksijo, pri tem se skuša pesnik vživeti v tujo zavest (zlasti mladega pesnika), neposredneje meditirati o smislu poezije, o njenih nalogah, opravičilih, preskusnih kamnih. V teh priljudnih in poljudnih poslanicah kar mrgoli dobrohotnih, blagih nasvetov, ki jih pesnikom in ljudem deli z izkušnjami in spoznanji bogata duša modreca: umirjena, razsvetljena, nostalgična avtoriteta. Spoznanja in ugotovitve, ki jih Kovič na ta način sporoča, sicer niso vsebinsko vprašljivi, saj zajemajo realne elemente

duhovnega razvoja in življenja pesnikov, vendar njihov pomen in prepričljivost zmanjšuje predvsem dvojje: neobvezujoča splošnost in površnost "resnic" ter sumljiva neproblematičnost, trdnost pesnikovega vedenja. Takšna stališča se ne zde težko izbrani rezultat osebne doživljajske dinamike (ali pa meče nanjo čudno luč), temveč plod površnega sprejemanja tradicije, pretkane z resigniranimi avtobiografskimi pasażami. V podobnih tonih je izpisana tudi večina pesmi z običajnejšo tematiko (kot je na primer razmišljanje o razmerju med avtorjevim globinskim, ontološkim pogledom na življenje in preprosto nereflektirano eksistenco ljudi, ki ga obkrožajo v nekem miljeju, v pesmi *V mojem bifeju*). Nekakšna slovesna, svečana vzvišenost, blagohotnost in na vse strani razprostrta prizanesljivost razlivajo nad besedili, zbranimi v *Poletju*, atmosfero, ki je vsaj tako izrazito v Kovičevi poeziji še ni bilo čutiti. Ta spravljenost ima v *Poletju* žal za korelat zmanjšanje intelektualne napetosti v še bistveno večji meri kot v prejšnjih zbirkah. Opuščanje intelektualnih prvin je povsem nefunkcionalno in izvira iz nenačelnega predajanja lirskim impulzom na eni strani in hkratnega priseganja na skrajno splošne principe pesniške mentalitete na drugi. Zato se zdi glavna značilnost te poezije, razen v izjemnih pesmih *Tihožitje* in *Odhod*, tiha razčustvovanost; umirjena, moderirana, rahlo resignirana drža človeka, otožno zazrtega v odtekanje življenja. Kljub izčiščeni jezikovni liniji in nekaterim novim tematskim prvinam zbirka *Poletje* sodobni slovenski liriki ne vtiskuje svojega pečata, še več: predstavlja enega bolj ali manj predvidljivih, nespecificiranih poetičnih samogovorov, ki jih zaznamuje površinsko razumevanje in neinventivno spoštovanje tradicije. Takšno normativno umevanje tradicije, ki jo mestoma dopolnjujejo modernistični elementi, je značilno za avtorje, ki modernizem dosledno, nekritično zavračajo. Pravo vprašanje pa po mojem ni niti to, kako nevtralizirati modernizem in povsem opustiti njegovo kritično zavest, niti to, kako ohraniti "nedokončani projekt moderne" z vsemi prepovedmi užitka in s Teorijo na prestolu duha, temveč, kateri so transhistorični, ali boljše ahistorični elementi umetnosti. To vprašanje je neločljivo povezano z dvojim: z razumevanjem vsakokratne konstelacije teh elementov, ki je zgodovinsko in kulturno spremenljiva, in s pomenom človekove osebe. Le-to, kar pa presega okvir našega spisa, pomeni tudi povezavo umetnosti z etiko.

Če se je Kovičeva poezija v svojih najsrečnejših trenutkih celo približala prostoru tiste doživljajske zgoščenosti, ki jo prinašajo besedila velikih mojstrov (tudi v njegovih prepesnitvah), potem velja, da zadnja zbirka ne dosega običajne poetične izraznosti njegovih predhodnih knjig. Ali je *Poletje* zgolj bled odtis nekega mnogo globalnejšega pesniškega zastavka? Je zgolj krhek podaljšek usihajoče poetične govornice, ki je nekoč obljubljala izreči "južni otok", neskončno bibavico smisla? Le izgubljen odmev pesmi o izmenjavanju kozmičnega upa in obupa, kot poteka v človekovi notranjosti? – A vse te besede, vse tehtanje in argumenti so le opis nekega soočenja.

Sklep

To branje bi vendar želel skleniti s svetlejšo primerjavo. V zadnjih letih so v slovenskem literarnem (seveda tudi v literarnokritičnem) življenju še posebej agilni pisci "generacije osemdesetih", na katerih obrobje sodi tudi avtor pričujočih vrstic. To je povsem razumljivo: večina teh avtorjev je rojena v šestdesetih letih in tako gre za običajna leta generacijskega preboja, ki mu gre na roko še močan politični angažma številnih predstavnikov starejših generacij. Imena teh pesnikov, pisateljev, kritikov, teoretikov in filozofov – vsaj neke vrste filozofov – so v obči slovenski kulturni zavesti tesno povezana s pojmom postmoderne na zgodovinsko-epohalnem polju in postmodernizma kot njej pripadajoče, v sebi izrazito razčlenjene miselne in umetnostne strategije. Ena bistvenih kategorij postmodernističnega mišljenja, še posebej značilna za njegov koncept umetnosti, je avtorefleksija, samopremislek, kakor ga, denimo, ponazarjajo tudi nekateri najslavnejši, skoraj emblematični primeri postmodernističnih umetniških del (na primer Escherjeve roke, ki rišejo same sebe, Borgesova metafora z aleksandrijsko knjižnico, Barthova reaktualizacija izčrpanosti literature, njeno zapiranje vase). Potemtakem je razumljivo, da so osrednji predmet dejavnosti postmodernističnih kritikov in teoretikov avtorji, ki so jim v generacijskem ali inspiracijskem pogledu sorodni, in morda še tisti, ki jim – per negationem – rabijo za izoblikovanje lastne identitete. (To po mojem velja v večji meri, kot se običajno prizna, kljub znani maksimi, da gre pri postmodernizmu za izstop iz tradicije ubijanja duhovnih očetov, za tako rekoč programsko strpnost in svojevrsten duhovni eklekticizem.) Drugi avtorji, med katere vsekakor sodi tudi Kovič, so ostali praviloma izven interesne sfere omenjenih piscev ali pa so jim kvečjemu rabili za nabiranje referenčnih točk pri njihovih poskusih oblikovati historično ozadje lastnih poetik. Temu je treba prišteti še neko ne nepomembno okoliščino, ki se je najbrž vsi zavedamo, manj pa o njej govorimo. Iskanje in prizadevanje za svoj lastni položaj na literarnem nebu je bolj ali manj povezano s spopadanjem generacijskih poetik in s prekrižanjem za njimi stoječega idejnega orožja, z izrinjanjem starih in pojavljanjem novih imen, z bojem za reinterpretacijo zgodovine, z rehabilitacijo v pozabo odloženih, nenadoma spet nenadomestljivih piscev, s prepiri o tem, s katere strani velja osvetliti kakega vzornika, ki si ga prisvajata tako nova kot stara "šola" in o katerem zna cela paleta intelektualnih sekt prepričano razgrniti svojo edino pravilno interpretacijo. Prihajajoče generacije spreminjajo konstelacijo tradicije, bi lahko rekli z Eliotom; medtem ko se profilirajo ob izročilu, ga tudi same pomagajo profilirati in na ta način vstopajo vanj in pridobivajo historično dimenzijo. Ker pa je literarni spomin vsaj deloma omejen in v resnici ni strukturiran tako, da bi bila vsa mesta v njem enakovredna, obstaja v medgeneracijskih odnosih določena napetost, ki vpliva na vedenje tako v zunanjih (medgeneracijskih) kot v notranjih (znotrajgeneracijskih) relacijah. Seveda ta banalna sociološka ugotovitev osvetljuje samo en, nebistven segment kompleksnih sklopov, ki so na delu pri oblikovanju literarnih generacij, smeri, skupin in njihovih poetik. Od tod

tudi značilna strategija kritikov in apologetov prihajajočih generacij. Ne gre za to, da bi, denimo, zagovorniki postmodernizma nujno morali na slepo hvaliti avtorje, ki ustrezajo njihovi koncepciji, in deliti negativne ocene demodiranim modernistom in po naftalinu dišečim tradicionalistom, pač pa, povsem razumljivo, izhajajo iz dejstva, da je vrednost etabliranih piscev tako ali tako že očitna, dovolj osvetljena, v nekem smislu objektivirana v skupni literarni zavesti in da je sedaj treba pokazati predvsem na njihove šibke točke, da bi končno prišli do pravilnejše, popolnejše slike. Nasprotno pa je pri novih piscih še vse neznano, v zraku; njihove neuveljavljene kvalitete namreč ob še tako hvalilni kritiški dikciji le sčasoma dosežejo večjo družbeno ekstenzijo; pri tem je razumljivo, da ne govorimo o muhah enodnevnih, katerih provenienca nima nobene resnične zveze z literaturo in ki so se vanjo spustili iz povsem heterogenih pobud. Četudi spodobni znanstveniki, teoretiki v vzvišenem pomenu besede o takem vprašanju ne bi hoteli razpravljati in bi ga morda sploh imeli za preveč banalnega, ni zato nič manj resnično; logiki opisane strategije se je še veliko težje izogniti oziroma jo nevtralizirati kot pa si jo predočiti. Kot del globalne kritike intencionalne strukture je vanj vgrajena tudi na ravni nezavednega, in preden se je reši – tako da jo postavi v razumne okvire – mora tudi v splošnem človeško dozoreti.

Potemtakem je povsem mogoče, da se tudi nekaterih trditev v pričujočem zapisu držijo sledovi opisane logike, kljub izrecni težnji po nasprotnem. *Mislím namreč, da bi prav gotovo imeli precej težav, če bi začeli iskati pesnike osemdesetih, ki bi obetali več, kot nam prinaša Kovičev opus, in celo tiste, ki naj bi mu stali ob boku, ne glede na prej izpostavljene manj prijazne vrednostne kvalifikative. Govorjeno s povsem osebnega stališča – vendar, ali je vrednotenje poezije v končni konsekvenci sploh lahko kaj prida drugačno? – bi najbrž izbral kako ime, a še to s pomembnim zadržkom. Toda tu se odpira že novo vprašanje, ki je za druge priložnosti, za druge namene in še za druga peresa: vprašanje o smislu vrednotenja literature.*

Tomo Virk

Postmodernističnost J. L. Borgesa

Uvod

Ko beremo neki literarni tekst, vstopamo v posebno, izrazito avtorsko obarvano atmosfero, po kateri navadno prepoznavamo specifični avtorski duktus. Hkrati pa s stališča "naivne" recepcije vedno znova naletimo na neko nedostopno senco, nejasno meglico, presežek, ki daje tej atmosferi sicer povsem določen ton, a ostaja netematiziran. Tu ne mislimo na tisti hermenevitični pomenski presežek, ki mu včasih pravimo "globlji smisel" in ki je zaradi polivalentnosti umetniškega teksta pač vedno individualno-recepcijsko obarvan. Mimo njega ostaja namreč neka neizrečena dimenzija, ki presega vsako individualnost in v nas evocira bolj občutje nečesa epohalnega. To občutje kot nekakšna senca spremlja tudi vse Borgesove tekste in od bolj sofisticiranega bralca terja, da ga osvetli z definicijo. Tej dimenziji Borgesovega opusa bi se rad približal s pojmovnim in predstavnim aparatom tega, kar nam – kljub pomislekom, ki jih utegnemo ob njem imeti – pomeni pojem *postmodernizem*.

Težave utegnejo nastopiti že na samem začetku, saj pojem postmodernizma še ni do kraja ustaljen in kanoniziran. Vendar se zdi, da se kljub temu uveljavlja – tudi na Slovenskem – nekakšna konsenzualna predstava o njem, ki povsem zadošča za naš namen. Pojemovno in predstavno območje postmodernizma razumemo v tem eseju v okviru naslednjih (nekoliko poenostavljeno shematiziranih) določil:

1. Postmodernizem prinaša konec velikih zgodb. Kaj to pomeni, je v svojem *Postmodernem stanju* podrobno pokazal Lyotard. Ena od posledic tega dejstva je na primer ta, da ni več ideologij, ki bi vlekle (vsaj v umetnosti ne). Konec velikih zgodb namreč pomeni tudi konec Ideje. To hkrati pomeni, da ni več transcendence; ne le, da je mrtva, ampak je sploh ni več. Na njeno mesto naj bi (po mnenju Tineta Hribarja) stopilo sveto. Tak razvoj se potrjuje v opažanjih teoretikov postmodernizma, ki ugotavljajo, da se postmodernistična literatura bistveno vrača v dimenzijo mitskosti. Ta vrnitev je bolj razvidna v poeziji, zagotovo pa se pojavlja tudi v prozi. Lyotard jo imenuje vrnitev od projektivnih metazgodb k zgodbam, ki uvajajo v območje mitologije.

2. V zvezi s koncem velikih zgodb se je uveljavilo posebno pojmovanje zgodovine. Konec je velike teleološke heglovske zgodovine, ki se razvija k vnaprej določenemu cilju. Sploh je konec vsake prave zgodovine v modern(ističnem) smislu, saj je ta zgodovina razumljena bistveno kot linearna, postmodernizem pa ne priznava linearnosti zgodovine (na tem nepriznavanju se tudi sam utemeljuje, češ da ni linearni, razvojni naslednik modernizma). To nespoštovanje zgodovine ali "svobodna razpoložljivost tradicij" se povsem evidentno kaže v tipičnih postmodernističnih postopkih, kot so citat, imitacija, simulaker, sploh vračanje k prejšnjim literarnim vzorcem (omenimo Fowlesa, ki ga pač poznamo, ali Borgesga, Eca itd.). Iz tega izhaja poudarjen odnos do tradicije.

3. Konec velikih zgodb pomeni končno tudi to, da ni več ene same Resnice; nastopi pluralizem resnic in "vzpostavljanje epistemološkega prostora".

Ker je Janko Kos v razpravi *Literatura na Slovenskem po modernizmu* ob analizi Borgesove zgodbe *Jug* že pokazal, kako je utemeljena na imanentnem pluralizmu resnic (iz tega tudi Kos sklepa na Borgesovo postmodernističnost), bomo našo pozornost posvetili predvsem *nelinearnemu pojmovanju zgodovine in mitološkosti* v Borgesovi literaturi. Tega se bomo lotili na podlagi kratkega *Zasnutka* iz zbirke *Stvaritelj*. Takole se glasi (v prevodu Aleša Bergerja):

Da bi bila njegova groza popolna, prepozna Cezar, ki so ga neučakana bodala prijateljev potisnila ob podstavek kipa, med obrazi in rezili tudi Marka Junija Bruta, svojega varovanca, nemara sina, in se ne brani več in vzklíkne: Tudi ti, sin moj! Skahespeare in Quevedo povzemata ta patetični krik.

Usodi so všeč ponavljanja, enačice in somerja: devetmajst stoletij zatem napadejo gavči drugega gavča na jugu province Buenos Aires, in ko pada, prepozna med njimi svojega krščenca in mu reče blago očitajoče in rahlo presenečeno (ti besedi je treba slišati, ne brati): Lepa reč! Ubijejo ga in ne ve, da umira zato, da bi se ponovil neki prizor.

Ta kratka mojstrovina je tipičen *conchetto*, forma, ki je bila izredno razširjena in celo dominantna v obdobju manierizma, od koder je Borges črpal ogromno svojih motivov in tem, po njem pa se je zgledoval tudi formalno. Za *conchetto* so značilne bizarne primerjave in vzporednice natanko v tem smislu, kot jih najdemo tudi v Borgesovem tekstu, v katerem sta druga ob drugo postavljeni gavčova ter Cezarjeva usoda.

Če na hitro poiščemo prvi diskurzivni pomen *Zasnutka*, takoj opazimo, da gre v njem v bistvu za neko ponovitev, ki pa ni povsem "navadna", preprosta, ampak je *conzettistična*; je namreč bizarna, parodirana. Na eni strani umira veliki Cezar, na drugi anonimni gavčo. Cezar ob smrti vzklíkne zgodovinske besede ("tudi ti, sin moj"), gavčo pa nekaj povsem banalnega ("lepa reč"). Gavčo sicer ponavlja Cezarja, vendar na zelo bizaren način. *Conzettistični* diskurzivni pomen *Zasnutka* se nam ob tem pojavi

kar sam od sebe. Najbolj točno ga, tako se vsaj zdi, odraža heglovska misel, da se zgodovina ponavlja kot farsa.

Ta – gotovo sijajna – poanta Borgesovega teksta, povezana z njegovo značilno dvojno šifracijo, pa še zdaleč ne izčrpa vseh pomenskih dimenzij teksta (ta je po svoji pomenskosti neizčrpen; tu opozarjam samo na navodilo, da je treba "ti besedi... slišati, ne brati"). V njem se namreč skriva bistveno več, kot samo parafraza omenjenega izreka. Ta "več" zaslutimo predvsem v dveh nekoliko skrivnostnih stavkih. Prvi se glasi "Usodi so všeč ponavljanja," drugi pa je sklepni stavek teksta: "Ubijejo ga in ne ve, da umira zato, da bi se ponovil neki prizor." Vidimo torej, da za ponavljanjem ne tiči zgolj neka stilna figura, ampak – kot nam sugerirata gornja stavka – usoda. Da bi lahko razumeli, odsev česa so gornje Borgesove formulacije (ki se sicer berejo kot duhovita domislica, a so mnogo več od tega), moramo vsaj bežno preleteti precej širši kompleks njegovega pisanja.

Ponavljanje

Če pregledamo celoten Borgesov opus, ki zajema pesmi, prozo, eseje in predavanja, lahko že na prvi pogled vidimo, da ponavljanja niso všeč samo usodi, ampak tudi samemu Borgesu. V pesmi *Prerok I, 9* tako zapiše: "Ponavljam tisto, kar je udejanjeno neskončnokrat na moji označeni poti. Nič novega ne morem narediti, razpletam in vedno znova razpletam isto zgodbo, ponavljam že ponovljeni verz, govorim to, kar mi govorijo drugi." Ponavljanje je ne le osrednji problemski in tematski sklop Borgesove literature, ampak tudi njena globalna, vseprežemajoča struktura. V *Tem o izdajalcu in junaku* na primer srečujemo ponovitve, večno vračanje enakega, preseljevanje duš, pa tudi povsem enako situacijo, kot v *Zasnutku*: tudi tu namreč beremo, da "zgodovina ponavlja zgodovino", in to kot farso. V *Babilonski knjižnici* izpeljuje Borges misel, da se stvari ponavljajo zato, ker je svet neskončen, v nekaterih drugih tekstih (na primer v *Stvari telju*, v sonetu *Everness* ter v zgodbah *Krožne razvaline*, *Loterija v Babilonu*, *Smrt in kompas*) pa ponavljanje izhaja iz ideje o reinkarnaciji oziroma preseljevanju duš.

Eden najbolj presenetljivih in bizarnih miselnih vzorcev v zvezi s ponavljanjem je izražen v zgodbi *Oblika meča*. Takole pravi v njej: "Kar dela en človek, je tako, kot če bi to delali vsi ljudje. Zato ni čudno, da je neposlušnost v nekem vrtu lahko okužila človeški rod; zato ni čudno, da ga je križanje enega samega Juda lahko rešilo. Mogoče ima Schopenhauer prav: jaz sem drugi ljudje, katerikoli človek je vsi ljudje." Misel, da je vsak človek vsi ljudje, se pojavlja v preveč Borgesovih tekstih, da bi lahko tu vse upoštevali. Zato bom samo na kratko pojasnil idejne podlage, iz katerih izhajajo. Včasih je to ideja o reinkarnaciji, kombinirana z matematično idejo o neskončnosti. Drugič je tu Schopenhauer s tezo, da je v vsakem subjektu utelešena ista volja. Ponekod (*Zahir*, *Golem*, zbirka *Atlas*) izhaja iz ideje arhetipa, ki jo razume v smislu Platonove ideje (okužene s Plotinom in Schopenhauerjem); iz nje izpelje misel, da so

vsi posnetki oziroma ponovitve deležni iste (arhetipske) ideje. Iz tega izhaja nato še vrsta tekstov; na primer pesem *Dve katedrali*, ki govori o pesniku, ki je v pesmi hotel ponoviti katedralo v Chartresu, nato *Prilika o palači* z identično idejo, zatem *Muzej. O znanstveni strogosti* (zemljevid Cesarstva) ipd. Ideja o tem, da je vsak človek vsi ljudje, pa ima še en idejni vir, ki je nemara najbolj dognano prikazan v znani črtici *Borges in jaz* ali v pesmi *Ti*, povsem eksplicitno pa opisan v eseju *Nesmrtnost*, kjer pravi: "Po čem se to, da se jaz občutim kot Borges, razlikuje od tega, da se vi čutite kot A, B, C? Po prav ničemer. Ta jaz je tisto, kar nam je vsem skupno, tisto, kar je v tej ali oni obliki prisotno v vseh bitjih." Iz tega pa sledi posledica, da vsakič, ko dosežemo ta (transcendentalno-fenomenološko reducirani) jaz, ponavljamo druge ljudi, smo z njimi identični. Zato se Borges identificira z Adamom, s Shakespearom, Cervantesom oziroma sploh z vsakim človekom.

To ponavljanje, ki že samo po sebi implicira (tipično postmodernistično) ciklično pojmovanje časa, je nosilec še druge (prav tako tipično postmodernistične) funkcije. V zgodbi *Raj XXXI, 108* beremo o subtilni ideji ponavljanja razpršenega Boga: svet ponavlja Kristusa po delčkih. Tu se ponovi en njegov del, tam drug. Vsakič, ko podoživimo del Kristusa, kakšno njegovo gesto, se ponavlja sam Kristus. Še boljše je potem ta misel udejavena v sijajni in nekoliko grozljivi varianti *Zasnuka*, v zgodbi *Markov evangelij*. Prav v zgradbi te zgodbe namreč lahko povsem jasno odčitamo tisto temeljno mitološko strukturo, ki je tako značilna za Borgesa in pomeni v bistvu izrazito postmodernistično noto. *Markov evangelij* se odvija natanko po klasičnem mitološkem scenariju, katerega temelj je (vsaj po Mirceu Eliadeju) ciklična podoba časa in iz tega izhajajoče periodično obnavljanje sveta s ponovitvijo kozmogonije. Ta potek lahko natanko opazujemo v vseh njegovih najpomembnejših fazah. Kot pravi Eliade v svojem *Kozmosu in zgodovini*, postane arhaični človek s poslušanjem mita sodobnik arhetipskega dejanja. Natanko to se zgodi v *Markovem evangeliju*. Značilno je, da Gutrejevi nočejo poslušati nobene druge zgodbe kot ravno zgodbo o Kristusu, se pravi mit, tega pa nenehno (ciklično pojmovanje zgodovine!). S poslušanjem mita izstopijo iz profanega (zgodovinskega, v katerem že tako niso preveč trdno usidrani) v sakralni čas mita. Mit je zanje *realnost*, kot pravi Eliade; prestavi jih v *illo tempore*, prvobitni čas. Identificirajo se s Kristusovimi sodobniki, samega Espinosa pa prepoznajo kot ponovitev arhetipskega junaka – Kristusa (za to prepoznanje je v sami zgodbi dovolj subtilnih namigov: Espinosa je "v Kristusovih letih", je izjemno blage narave, pusti si rasti brado, "čudežno" ozdravi upravnikovo ovco, zato ga prično povsem neprikrito častiti in "hoditi za njim" in končno, z izgovarjanjem Jezusovih besed ob branju Markovega evangelija se – po mehanizmu, ki smo ga pri Borgesu že pokazali – tudi povsem neposredno izenači s Kristusom). Sledi utečen mitološki scenarij z vsemi tipičnimi fazami. 1. *Vzpostavitev prvobitnega kaosa*; v *Kozmosu in zgodovini* je Eliade pokazal, kako je to periodično ponavljanje kaosa, v katerem družbena pravila ne veljajo več, bistveno vezano na dež in vodo. V *Markovem evangeliju* se vsa "mitska zgodba" prične natanko z deževjem in poplavami. 2. *Orgije*

v obdobju kaosa, hierogamije s sužnjami, obredno in iniciacijsko združevanje z devico kot znamenje vzpostavljanja kozmosa. – Večer pred križanjem pride v Espinosovo posteljo upravnikova hči, devica. Ta njena gesta je izven tega mitološkega konteksta povsem iracionalna, nerazumljiva. 3. *Izbira svete žrtve*. – Že sam Kristus je v religiološki optiki sveta žrtev. Kot njegova ponovitev postane to tudi Espinosa. 4. *Ponovitev obrednega, mitskega, arhetipskega dejanja, ki pomeni obnovitev časa in ponovno vzpostavitev kozmosa*. – V Markovem evangeliju je to seveda križanje.

Že Markov evangelij kaže, da ponavljanje in mitološkost nista le eksplicitna tematika Borgesovih tekstov, ampak se vklapljata tudi v njihovo zunanjo in notranjo zgradbo. Najkrajšo ilustracijo te vkorporiranosti nam lahko poda Ruplova analiza *Pierra Menarda, avtorja Kihota* (enako pa bi lahko analizirali tudi na primer *Vrt s potmi, ki se cepijo*), ki opozarja na koncentrično ponavljanje enega od pomenskih sklopov (ki se tudi sam tiče ponavljanja!): "Ista stvar torej ni povedana le trikrat (Cervantes, Menard, Borges), ampak štirikrat: dodatno glosa je priskrbelo besedilo samo. Metoda je podobna tisti, ki smo jo že srečali v *Vrtu s potmi, ki se cepijo*: tudi tam se ista >tema< ponovi: najprej jo izvemo v metaforični obliki v pripovedi o labirintu, nato v ubijalskem aktu nemško-kitajskega vohuna. To je približno tako, kot če bi v detektivki oseba, ki jo umorijo s strupom, brala roman, v kateri neko osebo umorijo s strupom. Pravzaprav bi mogli reči še huje: oseba bere roman o zastrupljanju, ki se godi na naslednji način: romaneskna oseba bere roman o zastrupljanju, ko jo zastrupijo – nato prvo osebo zastrupijo."

Ponavljanje se torej kaže tudi na strukturni ravni. Na njej je mogoče to strukturo definirati kot strukturo *mise en abîme*. Ta struktura se udejanja na številnih ravneh. Vanjo se vklaplja na primer pogosta Borgesova metafora zrcala, nabolj ilustrativno nemara v *Nesmrtniku*, kjer sta si dve zrcali postavljeni nasproti in se ponavljata v neskončnost. Najdemo pa jo tudi v *Alefu*, kjer aludira na strukturo Russelove antinomije množice vseh množic. V Alefu, točki, v kateri je zajet ves svet, pripovedovalec ugleda tudi sam Alef (v množici vseh množic tudi samo to množico torej). To je tipični *mise en abîme* (kakršnega nam na primer ponazarjajo Escherjeve grafike), struktura *regressuma ad infinitum* (o tem piše v zvezi z Borgesom John Barth), ki je ravno po tej svoji strukturalni lastnosti, da je neskončen, se pravi nerazrešljiv, in ponavljajoč se, torej reproducirajoč vedno isti vzorec, pravzaprav hkrati tudi paradigmatično labirintna struktura. Prav labirint je namreč paradigmatična struktura ponavljanja. Na tem mestu analize se najbrž lahko zaustavimo, saj je znano, da je Borges eminentni pesnik prav labirinta. Labirint vsebinsko, strukturno in tematsko prežema Borgesov opus, njegovo skrito jedro pa se ne nahaja v nobeni etimološki razsežnosti, ampak v preprostem dejstvu, da je utemeljen na še primarnejši strukturi – na strukturi ponavljanja.

Čas

Podrobna analiza – mi smo jo bolj nakazali – pokaže, da odkrijemo to strukturo ponavljanja na vseh ravneh; če pa jo hočemo tudi razumeti in smiselno pojasniti, se moramo napatiti na videz čisto na drug konec njegovega idejnega sveta, k problematiki časa. Ta problematika je implicitna v celotnem njegovem opusu, eksplicirana pa v nekaterih esejih. Ker bi nam vzelo preveč časa, če bi to problematiko prikazali ob vseh primerih, se bomo najbolj opirali na esej *Novo spodbijanje časa*.

Borgesovo razumevanje časa je kompleksno, večkrat celo protislovno. Ta odnos nemara najlepše kaže verz iz pesmi *Descartes*: "Morda me je nekakšen bog obsodil na čas, to veliko prevaro." Čas je torej prevara, vendar smo nanj obsojeni. Obsojeni zato, ker smo ravno zaradi časovnosti smrtni. Čas namreč ni nič drugega kot zaporedje trenutkov, nezaobrnjiva sukcesija, ki se izteka proti naši smrti. V sklepu eseja *Novo spodbijanje časa* zato Borges nostalgичno ugotavlja: "Čas je reka, ki me odnaša, toda ta reka sem jaz; tiger je, ki me trga, toda jaz sem ta tiger; ogenj je, ki me požira, a sam sem ta ogenj." Kajti čas teče, kot neizbežno v nepovratno smer teče tudi naše življenje, ki se s tem svojim gibanjem samo spodjeda. Eksistirati pomeni po Borgesu biti čas ("čas smo," pravi na primer v pesmih *Stvaritelj* in *To so reke*). Tu-bit je bit-k-smrti, bi rekel Heidegger. Ali Dekleva: "Smrt je posest živih."

Vsakdo seveda ve, kaj je strah pred smrtjo ali kaj je groza (zgolj) nič. Vsakdo tudi ve, gibalo kakšnih usodnih procesov je lahko takšna človekova zgroženost. Tudi Borges te neznosne misli – čeprav se racionalno z njo sooči – globoko v sebi ne prenese, ampak skuša poiskati kakršnokoli rešilno bilko. Najde jo v idealistični filozofiji Humea, Berkeleyja in Schopenhauerja. Oprime se Humeove in Berkeleyjeve misli, da materija ne eksistira zunaj zaznave oziroma da duh ne eksistira zunaj mentalnega stanja. To misel je še radikaliziral Schopenhauer, ki je bil prepričan, da svet ni drugega kot (nevidna) volja in (za nas vidna) predstava, da je torej na neki način cerebralni fenomen.

V ilustracijo te idealistične doktrine navaja Borges daoistično zgodbo o Zhuang Zhouju. Zhuang Zhou je sanjal, da je metulj, in ko se je prebudil, ni vedel, ali je metulj, ki sanja, da je Zhuang Zhou, ali Zhuang Zhou, ki je sanjal, da je metulj. Poanta je seveda v tem, da je bil v sanjah pač metulj, da po idealističnih doktrinah Zhuang Zhouja tedaj sploh ni bilo. Kajti v idealizmu je edina realnost mentalni proces. Če je torej vsako psihično stanje samozadostno, če ga ne smemo povezovati z določeno okoliščino ali z jazom, s kakšno pravico mu potem pripisujemo prostorsko in časovno integriteto? Če dosledno sledimo idealistični doktrini, tedaj moramo priznati, da je ena sama ponovitev nekega trenutka dovolj, da razbije veliko zgodbo časa, zgodovine.

Ob takem razglabljanju navede Borges v omenjenem esejju svojo mladostno zgodbo *Čutiti se v smrti*. V njej pripoveduje, kako je nekega dne hodil po zakotnih ulicah mesta in obstal pred nekim zidom; v trenutku ga je prešinilo, da je natanko tako

pred istim zidom obstal pred nekaj desetletji, in to spoznanje ga je zelo pretreslo. Iz konteksta celotnega eseja je poanta povsem jasna: dva identična trenutka sta isti trenutek. To pa narušuje sukcesijo časa in v posledici tudi človekovo smrtnost. Kajti če čas ni neizbežno minevanje, ampak (zaradi ponavljanja) tudi dejansko vračanje, obstaja upanje, da bi bilo z nenehnim ponavljanjem vendarle mogoče doseči nesmrtnost. Na tako strukturo naletimo v Borgesovi literaturi na vsakem koraku.

Mitološkost

Ponavljjanje torej, kot lahko vidimo, v Borgesovem opusu ne igra kakšne stranske vloge in se v njem ne pojavlja po naključju. Če pristanemo na idealistično doktrino, tedaj že ena sama ponovitev zadošča za razbitje časovne sukcesije, v posledici pa od nas tudi odvrne grožnjo smrti. Borges seveda ve, da bo tako kot vsak človek tudi on moral umreti, toda globoko v svoji podzavesti – če lahko tako rečemo – se s to mislijo ne more sprijazniti. Njegova najgloblja notranjost je prežeta z obsesijo ponavljanja, ki utegne dajati noro upanje na nesmrtnost. Iz istih globin se, kot slutimo, poraja poezija. Tako seveda ne preseneča, da je ta povsem prežeta s tem norim upanjem, da je torej pri Borgesu simptomatsko strukturirana kot ponavljanje. Zato je ta struktura, kot smo videli na začetku, značilna tudi za *Zasnutek*. In če v njem zadnji stavek pravi: "Ubijejo ga in ne ve, da umira zato, da bi se ponovil neki prizor," tedaj vemo, da se pri njem ponavljanje in smrt ne pojavita skupaj po naključju. Gavča ubijejo, vendar zato, da bi se ponovil neki prizor. To ponavljanje pa je paradoksalno prav garant nesmrtnosti, garant, da se bo prizor še neštetokrat ponovil. Šele v tej dimenziji lahko zares globlje uzremo paradokšno koncetističnost *Zasnutka*. Hkrati pa jasno slutimo, da je v ozadju nekaj globljega, namreč posebno pojmovanje zgodovine, ki ni več linearna, ampak ciklična. To strukturo najdemo na vseh ravneh: vsebinski, tematski, idejni, narativni itd.

Že ta očitna postmodernistična lastnost bi najbrž zadoščala, da bi Borgesga lahko označili za postmodernista. Toda mi bomo – še vedno ob *Zasnutku* – šli še malo dlje. Pokazali bomo, kako najdemo v tem tudi drugo pomembno prepoznavno lastnost postmodernizma – mitološko dimenzijo. Čeprav smo to delno že storili ob primeru *Markovega evangelija*, bomo pokazali, da ta dimenzija ni prisotna le v strukturi posameznega Borgesovega teksta, ampak kot neka globalna atmosfera prežema njegov celotni opus, katerega brez razkritja te dimenzije sploh ne moremo ustrezno razumeti. Mircea Eliade je – zlasti v knjigi *Kozmos in zgodovina* – analiziral "arhaično ontologijo", torej življenje predmodernih družb, in kot njeno osrednjo strukturo odkril ponavljanje. Ponavljjanje arhetipskega dogodka je po Eliadeju primarni obrazec, s katerim so se primitivna ljudstva branila pred nasiljem zgodovine. Nasilje zgodovine tudi v Eliadejevi interpretaciji ni drugega kot nasilje časovnosti nad človekovim neutolažljivim hrepenenjem po večnosti. Ponavljjanje je tudi pri arhaičnih družbah – vsaj v Eliadejevi eksplikaciji – refleks strahu pred smrtjo.

Je to naključje in gre v primerjavi Borgesa z Eliadejem za nasilno analogijo? Poglejmo: če Borges, kot smo že videli, zapiše: "čas je ogenj, ki me požira, a jaz sem ta ogenj," piše Eliade v *Mitih, sanjah in skrivnostih* naslednje: "Čas in zgodovina nas požirata." In če skuša Borges odkriti dva identična trenutka in s tem narušiti sukcesijo časa, da bi od sebe odvrnil grožnjo smrti, ugotavlja Eliadejeva analiza v *Kozmosu in zgodovini* prav to: predmoderno človeštvo je z vsemi razpoložljivimi sredstvi dušilo zavest o ireverzibilnosti časa, da bi odvrnilo misel na smrt. V obeh primerih se je ta prikriti proces odrazil v strukturi ponavljanja; v enem primeru ta struktura zaznamuje fikcijo, v drugem ontologijo. In če morda tudi te analogije ne zadoščajo, naj navedem primer, ki govori sam zase. Kot vemo, sklene Borges *Zasnutek* z besedami: "Ubijejo ga, in ne ve, da umira zato, da bi se ponovil neki prizor." Dodajmo ob ta stavek odlomek iz Eliadejevega eseja *Mitologije smrti*, ki se glasi takole: "Prvi ljudje, mitski predniki, niso poznali smrti; ta je zanje posledica nečesa, kar se je zgodilo v pradavnini. Ko spoznamo, kako se je smrt prvič pojavila na svetu, tudi začnemo razumevati vzrok lastne smrtnosti: človek umira zato, ker se je v začetku zgodilo to in to."

To je natanko tisto, kar najdemo v *Zasnutku*. Gavčo umira zato, ker je v začetku umrl Cezar.

Sklep

Borgesov opus je seveda poln elementov, ki veljajo za eminentno postmodernistične: labirint, mešanje realnosti s fikcijo, imitiranje, citiranje, parodiranje, sploh vse oblike metafikcije, zlasti samotematiziranje pisateljskega postopka itd. Ti elementi sicer so pogosta lastnost postmodernističnih del, niso pa njihova določujoča lastnost. Ob primeru Borgesovega *Zasnutka* smo skušali odkriti, kaj je tisto, kar v globljem smislu opravičuje dodeljevanje takih atributov, kot je "postmodernističnost". Analiza je pokazala, da Borgesovo pisanje (ob pluralizmu resnic) bistveno zaznamujeta nelinearno pojmovanje časa in neka mitološka dimenzija. S tem je bilo dovolj jasno pokazano na tisti segment specifične atmosfere njegove literature, ki smo ga tematizirali kot *postmodernističnost*. Hkrati pa se je odprla pot tudi za razumevanje dimenzij, ki presegajo njeno epohalno določenost. Izkazalo se je, da Borges s svojim pojmovanjem časa (in zgodovine) ter mitološkostjo v *epohalni* preobleki ubeseduje *individualni* odgovor na eno od *večnih* vprašanj ne le literature, ampak človekove duhovne dejavnosti nasploh: na vprašanje človekove smrtnosti.

Michael Hamburger

Preživetje poezije

Če je bilo v minulih desetletjih manj polemik o "smrti" poezije kot o "smrti romana", je treba razlog pripisati najprej dejstvu, da romani v vsakem primeru zbujajo več pozornosti, ker lahko postanejo uspešnice v knjižni obliki, obenem pa jih je mogoče prirediti za gledališče, radio, film, televizijo ali video. Res je tudi, da so poezijo označili za anahronizem že v času prve industrijske revolucije v Britaniji. Odvečnost so ji prerokovali v prvih desetletjih devetnajstega stoletja, ko je Thomas Carlyle, med drugimi, zatrjeval, da poezija ne bo mogla prav učinkovati v dobi, ki jo je imenoval "mehanska doba". Napoved seveda ni bila dovolj dialektična, da bi se skladala s *protimehanskim* in *protirealističnim* nabojem romantičnega gibanja in z vračanjem k predindustrijskim ter celo predliterarnim vzorcem – ljudski pesmi, baladi in pripovedki. V viktorijanski dobi, vse do prve svetovne vojne, si je poezija pridobila širok krog bralcev, zahvaljujoč razvoju pismenosti, mehanizirani založniški industriji, mnogo širšemu sloju "užitkarjev" in potrebi tega sloja po kratkih, umišljenih in sentimentalnih pobegih iz ekonomske stvarnosti "mehanske dobe". Stoletja je bila neukost tista, ki je poeziji omejevala krog bralstva, obenem pa je tonilo v pozabo tudi ustno izročilo dežel in pokrajin, ki jih je industrializirala, mehanizirala in/ali izobrazbeno poenotila centralizirana oblast.

Danes, v dobi druge (elektronske) industrijske revolucije, je izobraženost, ne neukost tista, ki preti preživetju poezije, ne pa tudi preživetju literature kot sredstva komunikacije, kakorkoli že je okrnjena njena tovrstna funkcija ob prisotnosti elektronskih medijev. Literatura je namreč še vedno namenjena za prenos vsakovrstnih informacij, ki se zdijo uporabne, vključno z informacijami o poeziji in življenju pesnikov! Literatura je del informacijske industrije, to poezija sama po naravi ni bila nikoli in nikoli ne bo. Z besedami španskega pesnika Juana Ramona Jimenezza iz leta 1941 je literatura "razkošje kulture, poezija pa razkošje miline pred in po kulturi".

Ker človek ne živi le od tehnologije – čeprav se resnično trudi, da bi ga pokopala – same okoliščine, ki grozijo preživetju poezije, zagotavljajo, da bo ta potrebna toliko časa, dokler bo obstajal človeški rod. Tudi elektronska revolucija ustvarja nov sloj užitkarjev, tistih, ki bodo vsled avtomatizacije industrije in uničenja celih spektrov

znanj in poklicev postali "odveč". Bolj ko postaja naša civilizacija nehumana, večja je možnost, da se bo vsaj majhen del dokončno nezaposlenih obrnil stran od ostalih medijev k "razkošju miline pred in po kulturi", k *anahronizmu* poezije.

Doslej sem pojem *anahronizem* uporabljal predvsem v smislu nečesa, kar ne gre v korak s časom, in se pri tem omejeval na civilizacijo, ki jo poznam, na t. i. razvite narode. Kot vse čiste umetnosti pa je poezija v nasprotju z uporabnimi umetnostmi anahronistična tudi v drugačnem, bolj dobesednem smislu namreč, v smislu brezčasa. Res, beseda je staromodna, vendar *nagon* po brezčasu ostaja del procesa pisanja pesmi ne glede na snov, predanost, nastop, besedni zaklad ali stopnjo sodobnosti, ki jo pesnik dosega oziroma namerava doseči. Brez takšnega *nagona* lahko pisec verzov ustvari literaturo, a ne poezije. Ker pesnikov medij, besedo, zmotno in pogosteje istovetimo z nosilcem informacije, kot pa to velja za medij glasbenika ali likovnega umetnika (čeprav informacijska in reklamna industrija vse bolj uporabljata tudi podobe in zvoke), velik del bralcev, učiteljev in celo piscev verzov zamenjuje funkcijo pesmi z naravo poezije, ki je v tem, da nosi svojo začasno in občasno prtljago v dimenzijo brezčasa.

Ne želim zagovarjati enega tipa poezije – na primer hermetične poezije – na račun drugega in popolnoma se zavedam, da je poezija imela in obdržala mnogo različnih funkcij v okviru različnih kultur in civilizacij. Verz je rabil kot mnemonika (Mnemosine je bila mati muz), kot sredstvo za pripovedovanje zgodb, kot bližnji družabnik znanosti in filozofije, rituala, praznovanj, prerokovanj in razodetja, vendar tudi kot igra, zabava, družbena satira, družbena kritika, reportaža in moralna spodbuda. Ne trdim, da je katerakoli od naštetih funkcij neprimerna, pa četudi si jo lastijo še drugi literarni mediji. Menim pa, da se te funkcije ne oddaljujejo in se ne smejo oddaljiti od primarnosti jezika v umetnosti poezije in da ta jezik v nasprotju z jezikom informacij ne izgubi svoje moči ali pomena, četudi mnogi podatki, ki jih zaobjema, niso več skupna last kateregakoli zgodovinsko pogojenega občinstva ali bralstva. S tem je utemeljena tudi privlačnost slovarjev (še posebej etimoloških) za mnoge pesnike in obenem navada tistih pesnikov, ki so tako sodobni v siceršnjih pogledih kot W. H. Auden ali Bertolt Brecht, da vpletajo arhaične izraze in slogovne značilnosti v svoja pesniška besedišča; temu bi se sicer izognili v proznih besedilih, namenjenih informiranju ali prepričevanju. Pesniku pomeni jezik vse, kar je bilo in kar lahko nastane, vse, kar je že in kar še lahko naredi. V določenem smislu ima torej lahko vsak pesnik, ki je kdajkoli, kjerkoli kaj napisal, svojega sodobnika – sodobnika v brezčasu.

Kakor je poezija anahronizem v smislu izvenčasovnosti, tako je tudi utopija v običajnem in bolj dobesednem pomenu izvenprostorskega, neprostorskega – spet ne glede na to, ali pesnik želi, da je tako, tako razmišlja o sebi ali se čuti zakoreninjenega v določenem okolju in načinu življenja. Če naj postanejo poezija, bodo tudi takšne posebnosti našle pot v dimenzijo, ki je ni in ki je povsod.

Izven svoje poezije je lahko pesnik vse, kar želi ali k čemur je primoran. Lahko je zapisan ciljem, institucijam in vplivom, ki nimajo nič skupnega z utopijo; lahko postane

žrtev teh istih ciljev, institucij in vplivov. Kot nam pokaže že površen pogled na življenja izbranih pesnikov dvajsetega stoletja, je lahko zaposlen v kateremkoli poklicu ali stroki, ki mu kaj pomeni. Kakšni so ti poklici in stroke, je v veliki meri odvisno od odnosa javnosti do pesnikov v posameznih deželah, kakor tudi od osebnih nagnjenj in sposobnosti. V številnih evropskih in latinskoameriških državah na primer ostajajo pesniki v tolikšni veljavi, da so nekatere predlagali za diplomatsko službo. V drugih državah jih bomo verjetneje našli na univerzah in v knjižnicah. Kjer pa celo univerze in knjižnice veljajo za nevarna mesta, vladajo izbrušena nacionalna merila, ki pesnikom zagotavljajo materialno varnost, ob tem ko trdno držijo vajeti njihovih svoboščin in jih odvrčajo od zaposlitev, v katerih bi se njihov utopizem lahko izkazal za prevratništvo. Čeprav so zanimive, imajo te politične in socialne razlike kaj malo opraviti s preživetjem poezije, kajti poezija je preživela v vseh okoliščinah in pod vsemi pogoji, vključno s tistimi, ki so neugodno vplivali celo na obstoj ustvarjalcev.

Za preživetje poezije je pomemben ponoven pojav najstarejših, na videz podedovanih funkcij pesništva in pesnikov, tudi v visoko tehniziranih, komercializiranih in pluralističnih kulturah. Celo mitološki arhetip Orfeja je med vzorci, ki se vračajo. Preroška ali bardovska tradicija je imela veliko opraviti z neobičajno privlačnostjo poezije Dylana Thomasa v štiridesetih in zgodnjih petdesetih letih v Veliki Britaniji in ZDA, čeprav je bil dobršen del njegovih stvaritev zavrt v tančico obskurnosti in oboževalcem nejasen. Preporod govornjene poezije, tu in tam kombinirane z glasbo, v šestdesetih dolguje temu predhodniku veliko; o tem priča že ime Dylan, ki ga je zase izbral eden najslavnejših izvajalcev obdobja, čeprav v drugačni vlogi. Drugi izvajalci so prevzeli različna področja: preroki, šamani in guruj v Severni Ameriki, klovnji, žonglerji in ljudski zabavljaji v Veliki Britaniji, satiriki v Nemčiji. (To, da je Wolf Biermann, satirik, živel v Vzhodni Nemčiji in snemal za zahodnonemško občinstvo, je ena mnogih ironij desetletja). Javna branja so si ustvarila številno publiko tudi v Vzhodni Evropi kot odgovor na potrebe, mnogo starejše od političnih sistemov, ki so o teh javnih branjih odločali in jih cenzurirali.

Ekonomsko "zaostale" kulture so tiste, v katerih uživajo pesniki najširšo in spontano priljubljenost in kjer jih spoštujejo kot glas ljudstva. Ta tradicionalni odnos se ne prekine, niti če pesnikovo delo zahteva od bralca intelektualen napor, to bi drugje ne bilo v skladu z okusom množic. Eden mnogih primerov je delo Pabla Nerude v Latinski Ameriki. V Grčiji je bil pogreb Georgea Seferisa javni dogodek, ki je počastil ne le pesnika samega, temveč tudi ogrožene vrednote, za katere se je zavzemal. Še leta 1984 je velika množica pospremila na zadnjo pot Nodarja Dubarskaija, gruzinskega pesnika, ko so ga v odprti krsti odnesli izpred sedeža pisateljskega združenja v Tbilisiju do pokopališča. V vseh teh primerih je popularnost ohranila svoj resnični pomen: zvestobo in vdanost, ki nista merljivi s prodajo in publiciteto. V totalitarnih režimih je mogoče s popularnostjo manipulirati in jo brzdati, vendar je politični sistem ne more ne vsiliti niti zatreti.

Čeprav pogosto slišimo, da pesnik brez občutka povezanosti z neko skupnostjo (ta občutek je seveda spodbudnejši kot kakršnakoli čast in priznanje v družbah, ki so izgubile notranjo povezanost) ne more ustvariti pomembnejšega in trdnejšega opusa, so se pesniki že s koncem osemnajstega stoletja naučili shajati ob komaj kakšnem odzivu. Zahvaljujoč anahronistični in utopistični naravi svoje umetnosti, so lahko nagovorili kogarkoli ali nikogar med živimi, Rilkejevega *Orfeja* ali pač "neizogibnega angela zemlje", ki sta si ga ustvarila oba, Rilke in Wallace Stevens. Že davno prej je Hoelderlinova poezija slonela na občutku povezanosti z mrtvimi in nerojenimi. Vse bolj pa je tudi res, da je pisanje odlične poezije sila redek dar, ki ne potrebuje otipljivega priznanja oziroma odziva.

Namere, kakršne so bile Brechtove, da bi poezijo naredili spet predvsem uporabno, da bi umetnost postala družbeno in politično učinkovita, so naletele na mogočno oviro. Brecht je dokazal, da lahko pozija odvrže vso svojo romantično in post-romantično tenkočutnost in govori v jeziku brez čustev, kot tisti romanski pesniki, ki si jih je, med drugimi, vzel za vzor. Od tod izvira njegova klasična vzorčnost, ki so jo na široko povzemali v obeh, Vzhodni in Zahodni Nemčiji. S svojo revolucionarnostjo je Brecht ustvarjal poezijo, za katero je menil, da ustreza njegovim didaktičnim namenom, vendar njene uporabnosti in učinkovitosti ni mogel kontrolirati. Zato se je tudi njegova vzorčnost začela kazati kot utopija.

Kot katerikoli pesnik "mehanske dobe" je Brecht lahko le nesebično dajal oziroma – s prisposodobno, ki jo je izbral pesnik Paul Celan, tako težko razumljiv, kot je Brecht hotel biti enostaven – lahko je le odvrigel svoje sporočilo v steklenici, "v veri, ki ji ni vedno botrovalo upanje, da bo steklenico nekje, nekoč morda naplavilo na obalo obljudene dežele." Enostavna sporočila se niso obnesla nič bolje in nič slabše kot tista skrivnostna, kodirana.

Ta negotovost je povezana tako s samim pisanjem in objavljanjem pesmi kot s posebne vrste zadovoljstvom, ki mora slediti ob branju. Ker pesniki prevzemajo tveganje nase in ker ne morejo zagotovo vedeti, pri čem so navzoči in ali bo njihove steklenice sploh kdo našel, lahko poezija zadovolji potrebo, kakršne ne more zadovoljiti noben drug jezik. Nasprotje temu jeziku ni proza, saj obstaja proza, ki tvega enako. Prav tako ne tišina, ki ostaja vir in predpogoj poezije, tako kot glasbe. Je prej hrup literature, s svojo borzo ugleda in osebnosti, svojimi šolami, smermi in tabori, vzponi in padci priznanja in zavračanja. Kot kritiki in novinarji lahko pesniki prispevajo k temu hrupu. Če pa oglušijo, bo vse, kar bodo napisali v verzih, vrhunska literatura. In njihovi pravi bralci, tisti, ki ne berejo zgolj zaradi nečimrnosti ali gole radovednosti, se bodo tega zavedali, kajti ti bralci obenem iščejo jezik, ki tvega, jezik, ki je neposreden in vztrajen in ki morda ne bo razkril, od kod prihaja in kam gre. Dokler bodo obstajali taki bralci in pisci, bo poezija živela.

Prevedel Boštjan Leiler

PREVOD

Michael Ende

Zrcalo v zrcalu

Na straneh in zgoraj izgubljaajo se v temini, visi teška rna tkanina v navpičnih gubah navzdol, ki medtem ko jih vzgibava neopazen prepil, malce vejejo sem in tja.

Rekli so mu, da je to odrski zastor, in brž ko se bo zael dvigati, naj neumudoma zaane s svojim plesom. Zabičali so mu, naj nikakor ne pusti, da bi ga kaj zmotilo, kajti včasih je bilo od zgoraj videti, kot bi prostor za gledalce ne bil nič drugega kot prazno, mračno brezno, včasih pa tudi, kot bi gledal na marljivo pehanje tržnice ali obljudene ulice, na učilnico ali pokopališče, a vse to naj bi bila čutna prevara, skratka, ne da bi ga sploh brigalo, kakšen je njegov vtis, ali ga kdo gleda ali ne, naj bi zael plesati svojo solo, brž ko bi se dvignil zastor.

Tako je torej stal, z nosilno in prosto nogo prekrižanima, s spuščeno desno roko, z levo rahlo oprto na kolk, in čakal zaetek. Sem in tja je, ko ga je k temu primorala utrujenost, zamenjal to držo, preobražajo se tako rekoč v svojo zrcalno podobo.

Zastor se še ni hotel dvigniti.

Šibka svetloba, ki je prihajala od ne vem kod iz višave, se je zgrinjala nanj, a ni bila tako močna, da bi lahko videl svoja stopala. Svetlobni krog, ki ga je obdajal, mu je ravno še pustil, da je pred sabo razločil teško rno tkanino. To je bilo njegovo edino oprijemališče v smeri, katere se je moral držati, kajti oder je ležal v popolni temini in bil razsežen kot kaka ravan.

Pomislil je, ali kulise sploh so tukaj in kaj bi utegnile prikazovati. Za njegov ples niso bile več pomembne, a rad bi bil vedel, v katerem okolju ga bodo gledali. V praznični dvorani? V pokrajini? Gotovo bi se z dvigom zastora premenjala tudi osvetljava. Tedaj bi bilo pojasnjeno tudi to vprašanje. Stal je in čakal, z nosilno in prosto nogo prekrižanima, s spuščeno levo roko, z desno rahlo oprto na kolk. Sem in tja je, ko ga je k temu primorala utrujenost, zamenjal položaj, preobražajo se tokrat v zrcalno podobo svoje zrcalne podobe.

Ni se smel raztresti, kajti vsak hip bi se zastor utegnil dvigniti. Prisoten je moral biti z dušo in telesom. Njegov ples se je zaenjal z mogočnim udarcem na pavke in vrtinčastim furiosom iz skokov. Če bi zamudil zaetek, bi bilo vse izgubljeno,

zamujenega takta ne bi nikdar spet ujel. V mislih je še enkrat šel skozi vse korake, piruete, ontrešate, žeteje in arabeske.

Zadovoljen je bil, vse mu je bilo pred očmi. Prepričan je bil, da bo dober. Že je slišal plimovati aplavz kot zlato šumenje morja. Tudi skozi zahvaljevanje je šel še enkrat, kajti bilo je pomembno. Kdor je to dobro opravil, je včasih opazno lahko podaljšal ploskanje. Ko je vse to premišljal, je stal in čakal, z nosilno in prosto nogo prekrižanima, s spuščeno desno roko, z levo lahno oprto na kolk. Sem in tja je, ko ga je k temu primorala naraščajoča utrujenost, zamenjal držo, preobražajoč se znova v zrcalno podobo svoje odzrcaljene zrcalne podobe.

Zastor se še vedno ni dvignil, in vpraševal se je, kaj bi utegnilo biti razlog za to. So nemara že na začetku pozabili, da stoji na odru? So ga morda iskali v garderobi, gledališčni kantini ali celo doma, vijoč roke in obupujoč? Naj se nemara naredi opaznega v odrski temini, vzklikne ali pomigne? Ali pa ga sploh ne iščejo, ker je bila predstava zaradi česarkoli že preložena? Je na koncu odpadla, ne da bi ga o tem obvestili? Nemara so vsi že zdavnaj odšli, ne da bi se spomnili na to, da stoji tu in čaka na svoj nastop. Kako dolgo že stoji tukaj? Kdo mu je sploh odkazal to mesto? Kdo mu je torej rekel, da je to zastor in da naj, brž ko se bo dvignil, začne plesati? Začel je računati, kolikokrat se je že utegnil preobraziti v svojo zrcalno podobo in zrcalno podobo svoje zrcalne podobe, a si je brž spet premislil, da ga nenaden dvig zastora ne bi presenetil in zmedel ter se ne bi, ne da bi si še bil na jasnem o svoji vlogi, nebojgljeno zastrmel v občinstvo. Ne, ostati mora miren in zbran!

A zastor se ni zganil.

Počasi se je njegovo začetno srečno vznemirjenje umaknilo globoki grenkobi. Imel je občutek, da so si ga privoščili. Najraje bi pobegnil z odra, da bi se kje naglas pritožil, da bi svoje razočaranje, svojo razjarjenost komu izkričal v obraz, da bi zagnal vik in krik. A ni vedel, kam naj steče. Tisto malo, kolikor je videl črne tkanine pred sabo, je bilo njegova edina orientacija. Če zapusti to mesto, bo tipal naokoli v temi in zagotovo izgubil vsako orientacijo. In rado se utegne zgoditi, da se ravno ta hip dvigne zastor in zadoni začetni udarec na pavke. In tedaj bi stal na popolnoma napačnem mestu, z rokami, stegnjenimi predse kot slepec, nemara s hrbtom obrnjen proti občinstvu. Nemogoče! Ob tej predstavi mu je bilo vroče od sramu. Ne, ne, brezpogojno mora ostati, kjer je, v dobrem ali v hudem, in čakati, ali in kdaj mu bo dano znamenje. Stal je torej, z nosilno in prosto nogo prekrižanima, z ohlapno visečo levo roko, z desno težko oprto na kolk. Sem in tja je, ko ga je k temu primorala utrujenost, zamenjal položaj, preobražajoč se kdove kolikič v svojo zrcalno podobo.

Kadar je izgubil vero, da se bo zastor odprl, je obenem vedel, da svojega mesta ne bo zapustil, saj možnosti, da se proti vsem pričakovanjem vendarle še odpre, ni šlo izključevati. Zdavnaj je nehal upati in se jeziti. Le še stal je lahko, kjer je stal, pa če bi se kaj zgodilo ali ne. Nič več mu ni bilo do nastopa, najsi bi ta bil uspeh ali polom ali ga celo sploh ne bi bilo. In ker mu njegov ples ni ničesar več pomenil, je drugega za drugim pozabil vse korake in skoke. Med čakanjem je celo pozabil, čemu čaka. A

še vedno je stal, z nosilno in prosto nogo prekrizanima, s težko črno tkanino pred sabo, ki se je zgoraj in na straneh izgubljala v temini.

* * *

Gospa je odgrnila zaveso z okna svoje kočije in vprašala:

"Čemu ne voziš hitreje? Ti veš, kaj polagam na to, da sem pravočasno na praznovanju!"

Enonogi kočijaž se je sklonil s kozla in odgovoril:

"Prispela sva v konvoj, madame. Tudi jaz ne vem, kako. Sem pač malce zadremal. Vseakor so tu nenadoma ljudje, ki so nama zaprli ulico."

Gospa se je nagnila skozi okno. Deželno cesto je res zapolnil dolg spreved ljudi. Bili so otroci in starci, moški in ženske, vsi v pustolovskih pisanopikastih glumaških kostumih, s fantastičnimi klobuki na glavah, z velikimi culami na plečih. Nekateri so jezdili na mulah, drugi na velikih psih in nojih. Vmes so ropotale tudi dvokolnice, visoko naložene z zaboji in kovčki, ali vozovi s ponjavami, na katerih so sedele družine.

"Kdo ste?" je gospa vprašala dečka v harlekinskem oblačilu, ki je hodil ob njeni kočiji. Na rami je nosil drog, katerega drugi konec je nosila mandljeoka deklica v kitajski noši. Z droga so viseli različni kosi hišne oprave, na njem je sedela majhna premražena opica. "Ste cirkus?"

"Ne vemo, kdo smo," je rekel deček. "Cirkus nismo."

"Od kod pa prihajate?" je hotela vedeti gospa.

"Iz nebeška pogorja," je odvrnil deček, "a tega je že dolgo."

"In kaj ste tam počeli?"

"To je bilo, še preden sem prišel na svet. Rodil sem se na poti."

Tisti hip se je v pogovor vmešal star mož, ki je na plečih nosil veliko lutnjo oziroma teorbo.

"Tam smo predvajali *Nepretgano igro*, lepa gospa. Otrok tega ne more več vedeti. To je bila igra za sonce, luno in zvezde. Vsak od nas je stal na vrhu druge gore in klicali smo si besede. Nenehoma se je igralo, kajti ta igra je skupaj držala svet. Zdaj pa jo je večina od nas že pozabila. Predolgo je že tega."

"Čemu ste jo nehali igrati?"

"Zgodila se je velika nesreča, lepa gospa. Nekega dne smo opazili, da nam manjka neka beseda. Nihče nam je ni ugrabil, tudi je nismo pozabili. A brez te besede nismo mogli igrati naprej, ker ni več imelo smisla. Bila je tista beseda, po kateri je vse povezano z vsem. Razumete, lepa gospa? Odtlej smo na poti, da bi jo znova našli."

"Po kateri je vse povezano z vsem?" je osuplo vprašala gospa.

"Ja," je rekel starec in resno prikimal, "gotovo ste tudi že opazili, lepa gospa, da je svet le še iz koščkov, ki nimajo več ničesar opraviti drug z drugim. Tako je, odkar se nam je izgubila beseda. In najhuje je, da koščki kar naprej razpadajo in tega, kar je med seboj povezano, ostaja vse manj. Če ne najdemo besede, ki bo vse spet

povezala z vsem, se bo svet nekega dne ves, kar ga je, sesul v prah. Zato smo na poti in jo iščemo."

"Mar verjamate v to, da jo boste nekega dne resnično našli?"

Starec ni odgovoril, ampak je pospešil korak in odhitel. Deklica z mandljeokimi očmi, ki je zdaj hodila ob gospejinem oknu, je plaho pojasnila:

"Z dolgo potjo, po kateri hodimo, pišemo besedo na površje zemlje. Zato ostajamo nikjer."

"Ah," je rekla gospa, "potemtakem torej zmeraj veste, kam morate iti?"

"Ne, pustimo se voditi."

"Kdo ali kaj pa vas vodi?"

"Beseda," je odgovorila dekllica in se nasmehnila, kot bi hotela prositi opravičila.

Gospa je s strani dolgo opazovala otroka, potem pa je potihem vprašala:

"Grem lahko z vami?"

Dekllica je molčala in se smehljala in počasi, sledeč fantiču pred sabo, prehitela kočijo.

"Stoj!" je gospa zaklicala kočijažu. Ta je potegnil za uzdo, se obrnil nazaj in vprašal:

"Mar res hočete iti s temi tukaj, madame?"

Gospa je nema in vzravnan sedeča v blazinah ter gledala naravnost predse. Počasi se je mimo stoječe kočije sprehodil preostanek trume. Ko je bil mimo zadnji zamudnik, je gospa izstopila in se zazrla za sprevodom, vse dokler ni izginil v daljavi. Začelo je malce deževati.

"Obrniva se!" je zaklicala kočijažu, ko je spet vstopila, "peljiva se nazaj. Drugače sem vs odločila."

"Hvala bogu!" je rekel enonogec, "mislil sem že, da res hočete iti s temi."

"Ne," je raztreseno odgovorila gospa, "ne bi jim bila v prid. A ti in jaz, midva lahko pričava, da so in da sva jih videla."

Kočijaž je obrnil konje.

"Smem nekaj vprašati, madame?"

"Kaj hočeš?"

"Verjamejo madame v to, da bodo tile kdaj našli to besedo?"

"Če jo bodo našli," je odgovorila gospa, "se bo svet moral preobraziti iz ure v uro. Ne verjameš? Kdo ve, morda bova tudi temu kdaj priči. Zdaj pa poženi!"

* * *

Vrti se, počasi kot planet se vrti velika okrogla miza z debelo ploščo. Na njej je pokrajina z gorami in gozdovi, mesti in vasi, rekami in morji. V središču vsega, droben in krhek kot figurica iz porcelana, sedi in se vrtiš ti.

Veš za nenehno gibanje, a ga tvoja čutila ne zaznavajo. Miza stoji sredi dvorane s kupolo, ki se s kamnitim tlakom, oboki, zidovi ravno tako vrti počasi kot planet.

Daleč v svitu vidiš vzdolž sten omare in skrinje, veliko staro uro, ki kaže sonce in luno, vmes stene, ki so poslikane z zvezdami, tu in tam kak komet in visoko nad sabo v kupoli mlečno cesto. Nobenega okna, nobenih vrat. Tu si na varnem, vse ti je znano, vse je trdno usklajeno, na vse se lahko zaneseš. To je tvoj svet. Vrtil se, in ti se sredi središča vseskoz vrtil z njim.

A nekoč se zgodi, da gre skozi vse potres. Kamniti zidovi razpokajo, razpoka je vse večja in večja. Naslikane zvezde se razmaknejo, in zreš v nekaj, kar je tvojim očem tako tuje, da si pomišljajo gledati, daljava je, kamor pada tvoj pogled, svetleča temina, viharen veter brez sape, trajen blisk. Edino, pri čemer se lahko zadrži tvoje zrenje, je človeška postava, počev naslonjena na neslišni orkan, od glave do pete zavita v rjuho, ki se zdi, da plapola in se kljub temu, kot na kaki slikariji, ne gane. Zavita postava mirno stoji tukaj, a ne stoji na ničemer, kajti pod njenimi stopali je brezno. Veter je rjuho pritisnil ob obličje, slutiš njegovo obliko.

Zdaj zagledaš, kako se premikajo usta za zastorom, in slišiš reči globok, blag glas: "Pridi ven, krvni brat!"

"Ne!" zgrožen zavpiješ, "spravi se proč! Kdo si? Ne poznam te."

"Ne moreš me spoznati," ti odgovori zastrtež, "dokler ne prideš ven. Torej pridi!"

"Nočem!" vzklikneš. "Čemu bi to storil?"

"Čas je," reče on.

"Ne," odvrneš, "ne, to je moj svet! Tu sem zmeraj bil, tukaj hočem ostati. Pojdi proč!"

"Pusti vse!" pravi on, "naredi prostovoljno, kar boš nekoč moral narediti. Sicer bo prepozno."

"Strah me je!" mu zavpiješ.

"Pusti tudi strah!" odgovori on.

"Ne morem," odvrneš.

"Pusti tudi sebe!" pravi.

Zdaj si gotov, da je hudi glas, ki ti govori, in si trdno odločen, da ga zavrneš:

"Čemu se skrivaš in mi ne pokažeš svojega obličja? Vem: ker me hočeš uničiti.

Zvabiti me hočeš k sebi, da bi padel v praznino."

Kratek čas molči in končno reče:

"Nauči se padati!"

Loveč sapo, gledaš, kako zastrta postava izgine iz tvojega vidnega polja. A pri tem se ne gane. Dvorana s kupolo se počasi vrtil in z njo velika okrogla miza, na sredi katere sediš, majhen in krhek. In razpoka v zidu se vrtil proč od postave tam zunaj.

A nekaj je drugače. Razpoka se tokrat ne zapre. In za tvojimi naslikanimi zvezdami, zunaj tvojega trdno utemeljenega, nikoli dvomljivega sveta, ostaja pričujoče tisto Drugo, ki ti vse nareja vprašljivo. Proti temu se ne moreš braniti. A tudi nisi pripravljen na to, da bi obveljalo. Dolgo torej vztrajaš v občutju, da ti je bila zadana rana, ki se ne bo nikdar zacelila. Nič ne bo tako kot prej.

In tedaj se znova zgodi, da ti pride pred oči pošev na nepremični vihar naslonjena postava. Ni se oddaljila. Čakala je nate.

"Pridi!" reče blag, globok glas, "nauči se padati!"

Odgovoriš:

"Dovolj hudo je, če se komu primeri, da zdrsne v praznino. A da bi to hotel ali se tega celo učil, je gnusno! Skušnjavec si, ne bom ti sledil. Torej pojdi proč!"

"Padel boš!" reče zastrtež, "in če se tega ne boš naučil, ne boš znal. Torej pusti vse! Kajti kmalu te ne bo nič več držalo."

"Vdrli si v moj svet," ga nadereš, "nisem te klical. Nasilno si strl, kar je bilo moja varnost in moja lastnina. Le uničiš lahko, kar me nosi, a me ne moreš prisiliti, da bi te poslušal."

"Ne silim te," reče zastrtež, "prosim te, mali krvni brat! Čas je."

Postava obmolkne, in medtem ko spet uhaja tvojemu pogledu, dvigne roko in jo podrži pred tabo, in tebi se zdi, da v svetlobi trajnega bliska vidiš v zapestju krvavo znamenje žeblija. A tvoj pogled je že bil na tem, da se odvrne, in si se naprej vrtel na svoji mizi pod kupolo.

Praviš si, da je vse to le slepilo. Prej ali slej se bo razpoka v zidu spet zaprla, kot bi je nikoli ne bilo. In pokazalo se bo, da je v resnici nikdar ni bilo, kajti nikakor ni mogoče, da bi bila, zidovi so prastari in neuničljivi. Kar je zmeraj bilo, zmeraj bo. Vse drugo je prevara, ki je nastala kdove s čim. Ni se dobro spuščati v to. In potem ta strašljiva zahteva! Mar ne vsebuje grožnje? In ko bi segel po roki, kdo ti pravi, da bi te držala? Se je sploh stegnila, da bi te držala? Ali pa se je stegnila le zato, da bi te iztrgala iz tvojega varnega malega sveta in te pahnila v brezno? Ne, bolje bo, da te tisti zunaj ne najde več. Postani še manjši! Skrij se pred njim! Ko te ne bo mogel več odkriti, bo najbrž odnehal, in vse bo spet tako kot nekoč.

Dvorana s kupolo se je počasi vrtela in z njo velika okrogla miza skupaj z mesti, vasmii in morji in s tabo na sredi. In še tretjič je v tvoje vidno polje stopila zastrta postava, osvetljena od trajnega bliska v nepremičnem viharju.

"Mali krvni brat," reče glas, in tokrat zveni trudapolno, kot bi govoril iz bolečin, "poslušaj me in imej zaupanje! Ne moreš več ostati, kjer si. Pridi ven!"

"Me boš potem ujel in držal, če bom padel?" vprašaš.

Zastrtež počasi zmaje z glavo.

"Če se naučiš padati, ne boš padel. Nobenega zgoraj in spodaj ni, kam naj bi torej padel? Ozvezdja se drugo drugemu nasproti držijo v ravnotežju na svojih poteh, ne da bi se dotikala, ker so si sorodna med seboj. Tako bi moralo biti tudi z nama. Nekaj mene je v tebi. Držala se bova drug drugemu nasproti, in nič drugega naju ne bo držalo. Krožeči zvezdi sva, zato pusti vse! Bodi prost!"

"Kako naj vem, da je res, kar praviš?" dvomeče vzklikneš.

"Iz sebe samega," odgovori, "ker sem jaz v tebi in ti v meni. Tudi resničnosti se držijo druga drugi nasproti in na ničemer ne stojijo."

"Ne!" zavpiješ, "tega ni mogoče prenesti! Torej ni rešitve pred tabo? Kaj ti je do mene? Čemu ne pustiš, da bi v miru ostal, kjer sem? Nočem tvoje prostosti!"

"Prost boš," reče, "ali pa te ne bo več."

Potem zaslišiš nekaj, kar zveni kot vzdihovanje. Od tega se tresejo in premikajo zidovi, in razpoka se počasi zapre, čisto tako, kot si si želel. Lahko bi bil zadovoljen, a to ne traja dolgo.

Obhaja te nekaj, kar šele počasi doumevaš. Prej znani svet ti ni več znan. Obrača se proti tebi. Iz dvorane s kupolo se usipajo sence, sive lačne megljaste postave, majhna in velika obličja, ki so tu in potem spet niso več, vzbujen švigajoč vrvež udov in teles, ki se raztekajo in zmeraj znova oblikujejo. Kaj počnejo? Kdo so? Od kod prihajajo? Vstajajo iz skrinj in omar, iz ure, iz zidov samih, iz vsega, kar si si varno in naskrivaj domišljal. Vse to nima več obstanka, samo se uničuje.

In medtem ko se dvorana s kupolo počasi vrti okoli tebe kot majhnega krhkega središča, moraš pustiti, da se zgodi, kar se zgodi. Saj si to sam priklical. A postave imajo še zmeraj strah pred tabo, svojim spočetnikom, tako se vsaj zdi. Stiskajo se v najzunanjših kotih in vzdolž sten. Pritiskajo se ob kamnite zidove, ob stenah navzgor in navzdol mezijo hkrati z vsemi svojimi megljčastimi telesi, in naslikane zvezde bledijo. Kjer švignejo mimo, sklad postane nerazločen, meglen kot one same. Tvoj svet oropajo resničnosti, iz njega posesajo substanco, naredijo se za prikazen sveta. Izbrišejo se, ker jih nikoli ni bilo.

Vendar se zdijo nenasitne, kajti počasi prihajajo vse bliže k tebi. Le miza z debelo ploščo in pokrajino na njej se še vedno vrti in vrti, in ti na sredi. Doumeš, da bodo izbrisale tudi tebe, ker te nikoli ni bilo.

Zdaj čutiš udarce kladiva, a ni slišati ničesar. Kaj počnejo? Poprek, z ene na drugo stran plošče potiskajo cev, naporno delo, a se ne utrudijo. In potem, ko se cev prikaže na obeh straneh, začne nekaj teči in teče vsevdilj, in to polizejo, lakomno kot psi. In čutiš, kot bi bila tvoja lastna kri, ki izteka, kako obla pod tabo postaja iz srčnega utripa v srčni utrip neresničnejša. Zdaj te zgrabi nebogljen zgroženost.

"Krvni brat!" vzklikneš s tankim glasom, ki ga še sam komaj slišiš, "reši me! Nauči me padati!"

A zid se ne odpre, ker ga ni več tu. In kmalu ne bo ničesar več, razen brezna. Padal boš in padal, ne da bi se tega naučil, in v sebi boš iskal, kar je sorodno tvojemu krvnemu bratu, kot so ozvezdja, ki druga drugo držijo na svojih poteh, kajti nič drugega te ne bo držalo in za nič drugega se ne boš mogel držati. Boš zmogel? Ker se tega nisi naučil, boš zmogel?

Vse je izginilo.

Čas je.

Zdaj!

Izbral, prevedel in spremno opombo napisal Vid Snoj

Michael Ende se je kot sin nadrealističnega slikarja Edgarja Endeja rodil 12. novembra 1929 v Garmischu. Že v štiridesetih letih je pisal pesmi in krajše pripovedi. Po vojni je obiskoval igralsko šolo v Münchnu. Potem je delal za bavarski radio ter pisal skeče in pesmi za kabarete. Od leta 1971 do leta 1985 je živel v Albanskih gričih južno od Rima. Zdaj kot svobodni pisatelj živi v Münchnu. Dobil je številne nemške in mednarodne nagrade.

Pričujoče zgodbe so vzete iz knjige *Der Spiegel im Spiegel* (1984). Od njegovih knjig sta bili v slovenščino med drugim prevedeni *Momo* (Ljubljana 1978) in *Die unendliche Geschichte* (*Neskončna zgodba*, Ljubljana 1987).

BLITZKRIEG

Irena Ostrouška

Francoska sodobna proza

Teško bi našli skupni imenovalc ali vsaj skupne značilnosti francoske sodobne proze zadnjih let. Literarni pojavi, kot so bili novi roman, skupina *OULIPO* ali avtorji skupine *Tel quel*, se v osemdesetih letih in na začetku devetdesetih niso ponovili. Gotovo bi našli avtorje, ki so si na neki način podobni, vendar do konstituiranja prave literarne smeri, šole ali vsaj samopoimenovanega gibanja, enkratnega in neponovljivega, ne samo po svoji vsebini, ampak tudi po fenomenu enotnega nastopa, ni prišlo. Skupno oznako bodo avtorji morda dobili šele kasneje.

Res je, da se tudi novi roman ni formiral z nekim eksplicitnim nastopom, vendar je teorija o novem romanu v obliki kritičkih zapisov in pragmatičnih besedil Alaina Robbe-Grilleta, Nathalie Sarraute, Jeana Ricardouja od petdesetih do sedemdesetih let sovpadala z razvojem romana kot takega. V svojem delu *Pour un nouveau roman* se Robbe-Grillet celo eksplicitno odreka kakršnegakoli poskusa formirati jasno določeno gibanje, čeprav so pod oznake "école du regard", "roman objectif" ali "école de Minuit" (večina "novih romanov" je namreč izšla pri založbi Editions de Minuit, ki ima še vedno sloves založbe, ki izdaja najboljša in najvišje ocenjena dela, je tako rekoč elitna založba) uvrščali vse avtorje, ki so se izmikali tradicionalnim klasifikacijam. Če naj verjamemo besedam Robbe-Grilleta, je ob sicer prikladni oznaki tedanje romanopisce povezovalo novo videnje sveta in razumevanje razmerja med svetom in človekom, ki se je razvilo iz nasprotja z dotedanji, že izrabljenimi in neustreznimi realističnimi modeli. Postavlja se vprašanje, v kolikšni meri bi lahko podobno situacijo našli v moderni francoski prozi, ki bo svojo oznako dobila najbrž šele post festum. Novi roman je sicer na nekatere sodobne pisatelje vplival z vzpostavljenim dvomom v kredibilnost pripovedi. To je opazno zlasti pri Jeanu Echenozu, čeprav je ta vsaj na površinski ravni poskušal vzpostaviti porušeno kontinuiteto pripovedi. Po drugi stani je novi roman izvedel dokončen premik v ustvarjanju, ki vključuje sistematično iskanje literarnih rešitev na ravni pisanja samega. Vsaj dve potezi novega romana sta torej, zavoljo katerih pomeni mejno točko v romanopisju dvajsetega stoletja in sodobni francoski prozi: poudarjanje akta ustvarjanja in odrekanje pomena umetnosti kot posrednici metafizične ali druge resnice. Če bi sledili logiki, po kateri je novi roman

reakcija na tradicionalni roman, potem bi moral biti sodobni roman reakcija na novi roman. To pa je po svoje najbrž vprašljivo, saj sprememb, do katerih je prišlo z nastopom novega romana, le ni mogoče spregledati.

Med neposredne dediče novega romana bi lahko uvrstili avtorje skupine *Tel Quel* z njihovim skrajnim izrabljanjem tekstualnih struktur.

V šestdesetih letih najdemo še en primer "literarne skupine", *OULIPO* ali *Ouvroir de littérature potentielle* (*Delavnica potencialne literature*), ki sta jo leta 1960 ustanovila Raymond Queneau in Francois Le Lionnais, njeni najvidnejši sodelavci pa so bili Georges Perec, Jacques Bens, Noël Arnaud, Jean Lescure in Italo Calvino. Oulipjanovci so sicer odklanjali oznake, kot so literarno gibanje, znanstveni seminar in aleatorna literatura, OULIPO naj bi bil "nekakšna raziskovalna skupina za eksperimentalno literaturo", vendar so svojo pripadnost izražali s klasičnimi oblikami: manifesti in podobnimi pragmatičnimi teksti. Njihov glavni cilj je bil raziskovanje starih in novih literarnih oblik in struktur, ki so jih preoblikovali v pravila, ali bolje: omejitve. Te so znotraj svojega, sicer zaprtega literarnega prostora odprle številne neskončne možnosti. V delih "oulipjanovcev" je bilo torej ustvarjalno delo osredotočeno na vse formalne vidike literature, predvsem na stalne verzne oblike in jezikovne omejitve, ki so izključevale semantične vidike. Naj navedemo samo primer Perecovega romana *La disparition*, v katerem izgine samoglasnik e. Obveljala je paradoksalna maksima "la contrainte en liberté absolue", ki jo lahko primerjamo z Rabelaisevo maksimo iz opatije Theleme "Fay ce que voudras".

Precej obširen uvod je bil seveda potreben za ugotovitev, da o podobnih skupinskih literarnih pojavih, teoretičnih in ustvarjalnih, za obsežno in raznovrstno sodobno francosko prozo ne moremo trditi. Po romanu posegajo denimo tudi pisci, ki so odločilno vplivali na intelektualni razvoj v šestdesetih in sedemdesetih letih in ki postajajo že kar razvpiti literati. Med pomembnejšimi velja omeniti Julio Kristevo (romana *Samuraji* in *Stari mož in volkovi*), Phillipa Sollersa (*Portret igralca*, *Absolutno srce* in številni drugi romani) in Bernarda Henri-Lévyja (*Hudič v glavi*, *Zadnji dnevi Charlesa Baudelaira*).

O odsotnosti prevladujoče literarne reference – vprašanje je, ali gre za prednost ali pomanjkljivost – so razpravljali tudi v zadnji številki literarne revije *Roman* (26/1989). Zadnje tematsko številko so namreč posvetili trenutnemu položaju francoskega romana in v končni debati ugotovili, da po razpadu skupine *Tel Quel* ni več prevladujoče literarne ideologije. Poskus glavnega urednika založbe Editions de Minuit Jérômea Lindona – istega urednika, ki je izdajal novi roman –, da nekatere avtorje, kot sta Jean Echenoz, Jean-Phillipe Toussaint, promovira kot "les impassibles" (neprizadete), bi najbrž le težko označili kot resnično literarno gibanje, saj gre najbrž le za dobro premišljeno reklamno potezo, s katero naj bi premamil dezorientiranega bralca, vajenega kolikor toliko trdne literarne hierarhične lestvice. Omenjeno oznako bi morda bilo celo bolje zamenjati s "francosko različico minimalizma" in mednje prišteti Marie Redonnet. V vsakem primeru ostaja dejanje samopomenovanja

vprašljiva poteza in problematično dejanje v individualističnem in estetskem neredu umetniških strategij, ki trenutno vlada v Franciji in najbrž tudi drugje.

Taka odsotnost literarne šole, ki bi bila primerljiva z novim romanom ali Tel Quelom, bi mordaapeljajala k trditvi, da francoska literarna ustvarjalnost stagnira. To je vsekakor logična posledica prepričanja, da se v Franciji vse dogaja v obliki šol, skupin ali tokov; za vse to bi v literarni zgodovini našli dovolj dokazov. Morda ne gre za stagnacijo nekega literarnega razvoja, ampak bolj za poteze splošnega literarnega razvoja, ki je v znamenju mnogoterosti izmov. Pri sodobnih pisateljih mlajše generacije bi bilo treba tudi upoštevati dejstvo, da ne gre več toliko za francoske vplive kot za latinskoameriške in severnoameriške reference.

Ugledni pisatelji, dobitniki in glavni aduti velikih francoskih založb – Gallimard, Grasset, Seuil – ostajajo Marguerite Duras, Tahar Bel Jelloun, Eric Orsenna, Pierre Combescot, Bernard Clavel, Francois Nourissier, Patrick Modiano, Annie Ernaux in drugi.

Kje torej v poplavi bolj ali manj posrečenih romanov, ki dokazujejo svojo zvrstno pripadnost ravno z izredno prilagodljivostjo spremenljivim horizontom pričakovanja, najti tista imena, ki s svojo enkratnostjo potrjujejo umetniške kvalitete romana? Zavoljo pomanjkanja skupnih imenovalcev bi se veljalo omejiti na nekaj, v vsakem primeru naključno in subjektivno izbranih imen: Hervé Guibert, Jean Echenoz in Marie Redonnet.

Pisana Marie Redonnet ne bi mogli označiti z minimalizmom, niti v francoski različici ne. Svet njenih romanov je svet tišine, svet, ki ga upoveduje z minimalnim jezikovnim gradivom, izčiščenim slogom in premišljeno izbranim besednjakom. Deskriptivne razsežnosti njene pripovedi niso omejene na formalne vidike pripovedi. Zanj, kot za marsikaterega drugega pisatelja mlajše generacije, je značilna vrnitev h krajši prozni obliki, ki pa, formalni omejitvi navkljub, ne ostaja zavezana linearnemu poteku zgodbe, ampak seže globlje, v arhetipske pokrajine in svojstveno preoblikovane mitske figure človeštva.

Prav zaradi paradoksalnega učinka tišine in neizrekljivega, ki ga je Marie Redonnet uspelo ustvariti s premišljeno semantično rabo in strogo kompozicijo, bi jo lahko primerjali z Beckettom, če v tej skrivnostni tišini ne bi bilo nekaj izjemno ženskega. Liki njenih romanov so junakinje, ki hranijo skrivnosti življenja v preroške besede in molke ali premolke.

V romanu *Rose Melie Rose* je uporabila tretjeosebno pripoved o Melie, ki ji sledimo od otroštva do smrti. Prizori njenega življenja – prva ljubezen, smrt najbližjih, poroka, rojstvo hčerke Rose – se pred bralcem zvrstijo kot filmski prizori. Z rojstvom hčerke, ki ji je znova ime Rose, je eno življenje končano in drugo začeto, trilogija Marie Redonnet pa je dobila svoj epilog.

Opus Marie Redonnet sestavljajo romaneskna trilogija *Rose Melie Rose* (1987), *Forever Valley* (1987), *Splendid Hotel* (1986), ki jo je izdala pri založbi Editions de Minuit, pri založbi P.O.L. pa je izdala pesniško zbirko *La mort & cie* (1985) in zbirko

zgodb *Dvojnosti* (*Doubleurs*, 1986). Letos jeseni je Marie Redonnet izdala nov roman na meji med ljubezenskim in kriminalnim romanom, *Candy story*.

V istem času je svoj novi roman *Mi trije* (*Nous trois*) izdal tudi Jean Echenoz, ki je eden od glavnih adutov založbe Editions de Minuit. V nasprotju z Marie Redonnet bi mu morda oznaka "francoska različica minimalizem" – Lindon bi rekel neprizadetost – bolj ustrezala, čeprav ima z ameriškim minimalizmom kaj malo skupnega. Echenoz je ustvaril podobo izrazito nonšalantnega pisanja in odnosa do jezika, literarnih in pripovednih modelov, ki razkriva življenjsko igrivost, lažnivo otroško naivnost in morda, celo res, neprizadetost. Predstavljajte si, na primer, Marlowa v francoski različici in dobili boste Echenozevega junaka: detektiva, vohuna ali astronava. Svoj prvi roman *Poldnevnik Greenwich* (*Le Méridien Greenwich*) je Echenoz objavil že leta 1979, sledili so roman *Cherokee* iz leta 1983, zanj je dobil tudi književno nagrado Medicis, *Malezijska prigoda* (*L'équipée malésienne*) leta 1986, leta 1988 je izdal nenavadno in kratko zgodba *Zasedba tal* (*L'occupation des sols*) in roman *Jezero* (*Le lac*) leta 1989.

Po novem romanu je Jean Echenoz, tako kot mnogi drugi v osemdestih letih, odkril prednosti in privlačnosti zgodbe. To je najbrž tudi eden od razlogov, da se je odločil za pripovedni model kriminalnega romana, ki ga združi z njegovimi različicami – vohunskim in avanturističnim romanom – v skoraj vseh romanih na absurden in nejasen način. V *Poldnevniku Greenwich* je motiv pripovedi kriminalni zaplet, ki se začne, ko izgine neki znanstvenik, odvija pa se v Parizu in na otokih Mikronezije. V romanu *Jezero* postavi intrigo v visoke politične in finančne kroge Pariza in Ženeve. Značilnost Echenozeve "detektivke" je nejasnost kriminalnega motiva. Glavno težo suspenza imajo tipizirani junaki in virtuosno prepletanje njihovih identitet, njihovo pojavljanje in izginjanje s prizorišča, ki ga lahko primerjamo z jezikovno inventivnostjo Pereca. Deskriptivna razsežnost njegove pripovedi je fragmentirana, zato se zdi, da sta fragmentacija junakovih dejanj in ironičen pogled tretjeosebne pripovedi tisti kvaliteti Echenozevega pisanja, ki mu podeljujeta navidezno lahkotnost in nonšalanco, še tako absurdnemu dogajanju pa samoumevnost in navidezno pomembnost, tudi če je pok papirnate vrečke v prevajalski kabini edini dogodek, ki označuje eksistencialni prelom v zapleteni človeški usodi (roman *Poldnevnik Greenwich*).

Echenozev junak se giblje v svetu nejasnih kontur in podob, ki jih zaznava zgolj površinsko. V romanu *Jezero* je junak mladi detektiv Chopin, ki raziskuje primer izginulega poslovneža oziroma politika Oswalda in postane ljubimec njegove mlade žene Suzy. Čeprav se zdijo vohunski in kriminalni zapleti v Echenozevih romanih deloma abstraktni in absurdni, ponujajo kljub vsemu prečiščeno vizijo resničnosti osemdesetih let. Junaki v *Jezeru* pripadajo mlademu meščanskemu razredu, gre za mlade uspešneže, "jeunes loups", nekakšno francosko različico japijev.

Hervéju Guibertu pripada v prozi osemdestih let najbrž prav posebno mesto. Guibert je nekakšen enfant terrible, ki je znal izrabiti svoj nedvoumni pisateljski talent in v tragičnih okoliščinah tudi sredstva javnega obveščanja. Odlomki iz njegove zadnje knjige *Moj hlapec in jaz* so bili že objavljeni v reviji *Littérature*. Kljub temu da je

dosegel medijsko slavo z zadnjimi romani *Prijatelju, ki mi ni rešil življenja* (*À l'ami, qui ne m'a pas sauvé la vie*), *Protokol usmiljenja* (*Le Protocole compassionnel*) in *Mož z rdečim klobukom* (*L'homme avec le chapeau rouge*), v katerih je morda na najbolj izviren način prikazal srhljivo soočenje v iztekajočem se drugem tisočletju, kot ga je spoznal v zadnjem obdobju bolezní – letošnjo zimo je umrl za aidsom – se zdijo zanimivi predvsem njegovi kratki romani, novele in zgodbe iz začetnega ustvarjalnega obdobja. Prve resnične komercialne uspešnice so bili namreč šele njegovi romani "introspekcije neke bolezní in umiranja".

V kratkem romanu *Gangsterji* iz leta 1988 leta mu je morda najbolj uspelo združiti značilno avtobiografsko provoosebno pripoved svoje drugačnosti – ekskluzivne provoosebne ljubezenske pripovedi – z možnostmi pripovednega modela kriminalnega romana. Na vrtu in v hiši njegovih tet neki delavci sumljive identitete opravljajo hišna popravila, dokler se ne izkaže, da ju pravzaprav izsiljujejo. Kriminalni zaplet in igra identitet seveda nista tako virtuožno izpeljana in izrabljena kot v Echenozevih romanih.

Glede Guibertovega opusa so si kritiki precej enotni, da je morda najznačilnejši roman, v katerem je Guibert dal prosto pot svoji nebrzdani domišljiji, roman iz leta 1987 *Vous m'avez fait former des fantômes* (*Zaradi vas imam prikazni*). Gre za alegoričen roman, ki ga sestavljajo groteskni in morbidni prizori perverznih fantazem in krutosti. Podobno bi lahko trdili za kratko zbirko zgodb – obsega samo trideset strani – *Psi* (*Chiens*) in za novele iz zbirke *Mauve le Vièrge* (*Mauve Deviènik*) iz leta 1988. Guibertov opus je za tako mladega pisatelja – rodil se je leta 1955 v Parizu – precej obsežen. Naj omenimo še nekaj del: *Arturjeve kaprice* (*Les lubies d'Arthur*), *Slepci* (*Les aveugles*), *Moji starši* (*Mes parents*) in *Nor na Vincenta* (*Fou de Vincent*).

Redkokateri pisatelji so tako izrazito prepletali fiktivno izkušnjo pisatelja z intimno izkušnjo. S homoseksualno tematiko se Guibert pridružuje vrsti francoski piscev, kot sta Bataille in Genet, ki sta na njegovo ustvarjanje močno vplivala. Vpliv Barthesovega teoretičnega dela *Fragmenti ljubezenske govornice* pa je viden v kompoziciji romana *Nor na Vincenta* (*Fou de Vincent*).

In končno je bil ravno Guibert tisti, ki si je upal in ki mu je uspelo poustvariti doživljanje kuge dvajsetega stoletja in literarno ustvarjanje. Aids je navsezadnje omogočil svojevrstno katarzo modernemu avtorju, katarzo ljubezni, kajti bolezen, rojena iz ljubezni, lahko ljubezen iznièi, ali pa tudi ne. Ljubezen s konca dvajsetega stoletja oznaèuje imaginarij užitka smrti in znova oživljeno antinomièno dvojico Eros-Tanatos. Z literarnega stališèa gre za nevarno in spolzko podroèje, kjer literatura prehaja v aktualnost. Ali pa je morda nasprotno? Se je le ljubezenski roman spremenil v roman osamljenosti, ki je bil najbrž vedno samo to?

Lahko bi podrobneje predstavili še nekatere druge pisatelje iz mlajše in srednje generacije, ki imajo prav tako posebno mesto v sodobni francoski prozi, to so Patrick Grainville, Yann Quèffelec, Jean-Marc Roberts, Patrick Besson ali Pascal Bruckner, vendar ne prostor ne poznavanje tega ne dopuščata.

FRONT-LINE

Katarina Marinčič

Rožni vrt

Založba Wieser, Celovec 1992

V nedavno objavljeni blitz analizi predmeta, nedolgo tega še legitimnega pod oznako "sodobna jugoslovanska književnost", je Svetlana Slapšak ob pretresanju ženske pisateljske populacije spregledala avtorskost pisave Katarine Marinčič. Njeno literarno ime je bežno omenjeno v Virkovi kratki monografiji o postmoderni in "mladi slovenski prozi", v kateri je sicer distinkcija med moško in žensko literarno govorico načrtno zabrisana. Toda omenjenega molka ne gre pripisati nezainteresiranosti slovenskega bralnega in kritičkega občestva za romaneskni opus mlade pisateljice, saj je njen prvenec *Tereza* leta 1989 doživel ugoden sprejem. Prav tako razlog ne more biti nerazpoznavnost ali neizdelanost njenega osebnega sloga, saj je prav ta pred tremi leti zbudil največje zanimanje. Vzrok je verjetno v kvantiteti njenega opusa, ki ga je vse do letos, ko je pri celovski založbi Wieser pod naslovom *Rožni vrt* izšel njen drugi roman, predstavljal en sam, sicer za komaj dvajsetletno avtorico občudovanja vreden primerek.

Slogovna kontinuiteta *Rožnega vrta* s *Terezo* še posebej spodbuja primerjalne apetite. Raziskovanje začenjam z junaki, ki jih ni; čeprav prvenec Marinčičeve vsaj naslovno še zaznamuje *Tereza*, ki pa je kot objekt želje v korespondenci med bratoma Ivanom in Ernestom in v Ernestovih ljubezenskih fantazijah le še posredno prisotna. V *Rožnem vrtu* je izgubljena tudi ta, na naslovu temelječa hierarhija predstavnikov romanesknega sveta Katarine Marinčič. Njihova stanja, zabrisane emocije, iskanja udobnega življenjskega položaja, rahla doza sanjarij in majhna merica ali kar odsotnost velikih dejanj, v katera bi jih klical intelektualni ali politični angažma, morda revolucija ali versko prepričanje in s katerimi bi usodnostno zaznamovali sebe in svet okoli njih, pa odsotnost vsakršne metafizike, vse skupaj izpisano v prijetni, arhaični, izredno lucidni in lagodni pripovedni maniri, so temeljne sestavine romana po receptu Marinčičeve. Njeni liki so ljudje, očarljivi v svoji ničposebnosti, vsakdanjosti, majhnosti, ljudje, o katerih slišimo iz ust sosed, ko se zberejo v naši kuhinji na popoldanskem klepetu ob kofetku (takšna je v *Rožnem vrtu* gospa Molekova v "togi halji in klobučevinastih copatih"), ljudje, katerih sobotnemu čiščenju prisluškujemo udobno zleknjeni v fotelju izza sten kakega blokovskega naselja (čistunski pedantizem tete Valerije). Ljudje, ki jih opazuješ, kako ob nedeljah pritajeno prekoračijo meje svoje mestne pisarne in betonskih bivališč in se odpravijo po poteh otroštva nekam na vas (Cirilov stric Viktor). Ljudje, ki jih zleknjen na okenski polici budno spremljaš z

očesom, kako v svoji malomeščanski opravi hitijo ali koračijo mimo, včasih nasmejani, ker so se spomnili kakšne redke radosti iz svojega zakonskega življenja, včasih zagrenjeni, ker so se ustrašili svojih erotičnih fantazij ali začutili, da življenje skriva v sebi zahtevo po eksistencialnem iskanju, najdevanju in utemeljevanju samega sebe, a svojega občutenja ne znajo niti razumeti niti artikulirati.

Rožni vrt je šopek takšnih zgodb, kot jih – heglovski rečeno – na svojem pohodu beleži in iz svojega spomina sproti zabrisuje življenje. So zgodbe, v katerih nismo na sledi prikriti avtobiografiji romanopiske, temveč sledimo dnevniku vsakega izmed nas. Kljub temu dvaindvajset fragmentov iz *Rožnega vrta* ni povsem sklenjenih, samozadostnih literarnih izpiskov iz življenjske beležnice, ki bi jim lahko pripisali značilnosti novel ali še vedno popularnih kratkih zgodb. V luknjičavo, a vseeno sklenjeno literarno celoto jih povezujejo tesne in razrahljane, verižne in enostranske, večinoma družinske in vedno prikrito tudi ljubezenske vezi.

Rožni vrt bi žanrsko v prvi vrsti lahko označili za familiarijo, v vsej pomenski paleti te besede, tako za družinsko kroniko kot za zapis o nečem, kar nam je blizu, znano in domače. Družinski odnosi, ki jih – freudovski brano – giblje libido, so nanizani okrog osnovne osi, sestrskih odnosov med Valerijo in Ado in njunih družin (Viktorjem, soprogom prve, in Cirilom, sinom druge), a se od nje pogosto odklikajo k novim moško-ženskim navezam, nič bolj pretresljivim in nič manj vsakdanjim, a nikoli razvitim do nepreglednosti.

Romaneskní svet Marinčičeve je kot herbarij, v katerem so na pol osušene cvetlice razvrščene po vrstni in rodovni pripadnosti, kot "splet drobčenih trenutkov strasti", kot prelistavanje družinskega albuma, privlečenega iz zaprašenih predalov kredence, na katerega je "legla patina pozabe" in iz katerega – tako se nam ob gledanju vsaj zmeraj dozdeva – so iztrgani ravno tisti ključni posnetki, s katerih se portretiranci ne bi le mlačno nasmihali ali na njih žalovali, ampak bi jih spoznavali v velikih akcijah, povzdignjene v junake. Njen svet je kot "hiša, ki diši kot velik rožni vrt", v katerem imajo vsi sicer prikupni cvetovi podobno neizrazit vonj. Ta hiša diši po meščanski zatohlosti in samozadovoljnosti, v njej manjkajo sprememba, usodnost, transcendenca, "dogodek", ki bi s svojo katarzično funkcijo utemeljevali smotrnost literarnega zapisa.

Zavestno minimaliziranje romaneskni h oseb, dogodkov in problemov, pospremljeno z avtoričinimi duhovitimi komentarji, nanizanimi v oklepajih, ki pričajo o tem, da so meje njenega jezika obsežnejše od zamejene vednosti figur njene literarne igre, je sicer kar prijetno čtivo po popoldanskem drežežu na domačem kavču, kljub temu pa so v *Terezi* še sveže cvetlice v *Rožnem vrtu* že nekoliko ovele. Poudarjeno sovpadanje anahronizmov na časovni in stilni ravni v *Terezi* – prelom 19. in začetek 20. stoletja, pisemski roman s tremi prologi in enim samim epilogom – je v *Rožnem vrtu* izgubljeno. Zamenjala ga je sodobnost, tuinzdajšnje dogajanje, realistična naracija, ukinjena je distanca, ki bi v bralcu krepila, čeprav iluzoren, občutek, da je le naključni udeleženec neke fiktivne igre, iz katere lahko vsak hip izstopi.

Nedvomno je Marinčičeva v *Rožnem vrtu* manj skrbno obdelala svoj literarni vrt in morda zato z njega natrgani "šopki za bralca hitreje venijo".

Ignacija Fridl

Andrej Medved

Telo losa

Cankarjeva založba, Ljubljana 1992

Čeprav pesniški opus Andreja Medveda niti ni tako zelo majhen, predstavlja prebijanje skozenj zelo prijetno in kratkočasno branje. Posebej prva in druga knjiga (*Po poti vrnitve po poti bega*, 1969, in *Sled*, 1971) omogočata zapoznelemu bralcu, kamor se v primeru Medved uvrščam sam, nemalo užitek; glede na časovno distanco recimo dvajsetih let pa "zgodnji" zbirki kar sami od sebe ponujata tudi neki določen kritiški ali literarnozgodovinski okvir. V Medvedovem primeru gre za krog pesnikov, ki so se izoblikovali v poznih šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih letih, v času, ko je modernistična tehnika zapisovanja verzov doživljala svoj vrhunec in obenem že počasi prepuščala mesto tisti poeziji, ki jo danes predstavlja na primer Tomaž Šalamun. Andrej Medved se je zvrstil nekje vmes, nekje v krogu skupaj z Ivom Svetino, Milanom Deklevo, Andrejem Brvarjem, morda celo Francijem Zagoričnikom, ko se ta še ni prepustil "konkretizmu"... Vendar se že v naslednji zbirki (*Ogenj, ogenj pada*, 1974) od tega formalno-ideološkega kroga hudo odmakne, ko prostor v svoji poeziji bolj kot idejno-estetskim zahtevam prepusti snovno-tematskim prepletanjem poetovanja in "pomišljanja". Od tod naprej Medveda več ne moremo trpati med moderniste, pomoderniste, nove moderniste, kaj šele neoavantgardiste, ampak le še med pesnike, ki so se s svojo poetološko naravnostjo dodobra približali tistemu, čemur smo v osemdesetih tako radi rekli kar postmodernizem.

Ali je v resnici res šlo za postmodernistične "zapiske", ali je to zgolj formalni videz, ali pa gre pri Medvedu za zapriseženega modernista, ki se razbohotenemu postmodernizmu že ne bo dal kar tako, vse to ni predmet tegale recenzentskega pisanja, pa čeprav se mi ob prebiranju pesniških fragmentov, zbranih v knjigi *Telo losa*, misel na ultramodernistično orientirano poezijo nenehno pojavlja; oziroma, ne morem si kaj, da na Medveda ne bi gledal tudi skozi teoretska očala, ki mi že kot taka narekujejo percepcijo, ki meri izključno na tovrstno tehniko pisanja.

Naj gre pri Medvedu bodisi za to bodisi za ono, njegova najnovejša knjiga je neke vrste summa summarum vsega tistega, kar je imel, kar je hotel povedati v vseh prejšnjih zbirkah. In ravno zato se prebijati skozi njegove minuciozne pesniške fragmente ni kar tako oziroma še zdaleč ni tako enostavno, kot je to videti na prvi

pogled, zato se vsa lahkota in vsi užitki ob prebiranju njegovega opusa sesujejo na tej zadnji postaji. Mislim predvsem na izbiro naslova, ki – po domače povedano – grdo zavaja. Telo losa (Telos) naj bi asociiral na telo, na nekaj telesnega, oprijemljivega, čutnega, senzualnega oziroma kar tuzemskega, bralcu naj bi ponudil oseben, da ne rečem telesen, stik s poezijo. Ta naj bi morebitnega bralca trdo prijela za "kravateljc" in potegnila v brezna skritih pomenov njegove pesniške pisave. Namesto tega pusti bralca razočaranega na površini, kjer mu zaradi gladkosti drsi, da nenehno pada in se pobira, na hladni in ledeni površini, kjer ni niti najmanjše opore, ob kateri bi bila hoja po tem ledu znosnejša, kjer ni nobene razpoke, skozi katero bi morda čisto po naključju radovedni bralec zdrsnil pod to debelo in nepresojno površino, ploščo ledu.

Medvedovo pisavo, ki jo kot vsako drugo determinira jezik, je še najbolj enostavno "dešifrirati" na nivoju semiologije; navdušenje ob zvokih besed, ob "risbah" besed (ne smemo pozabiti, da je Medved dokaj globoko vpleten v likovno umetnost, v slovensko likovno življenje) je preprosto tako veliko, da avtor oziroma lirski subjekt, ki je večidel skrajno neoseben, "netelesen", pa vendar izrazito pripoveden, včasih tudi izpoveden, nenehno preskuša samega sebe, svoje jezikovne zmožnosti, zmožnosti jezika, ki ga uporablja... In priznati je treba, da ga uporablja že prek tiste znosne meje, da se včasih ob tem navdušenju, ob tej očaranosti, že kar zapleta, kipi prek roba lonca. Medved je nekakšen sprehajalec po vmesnem polju dovoljenega in nedovoljenega, izrečenega in neizrečenega, povedanega in nepovedanega oziroma zamolčanega: "Molk črne glave, ki presiha / v dalje; predpisani razmiki na podobi. / Svetloba tropov, snežni psi / na oknih; kot strah pred begom v otroškem joku."

Če smo vse predhodne Medvedove knjige lahko prebirali še vedno kot sklenjene poetološke in estetske organizme, kjer nam je vsaka posamezna pesem, vsaka najmanjša pesemska enota, še vedno ponujala magnet, s pomočjo katerega smo se lotili naslednje pesmi, in tako vse do konca, pa v pričujoči, v *Telesu losa*, tega več ni. Vsaka pesem zase je sklenjena celota, vsaka pesem zase je svojevrsten jezikovni eksperiment, vsaka pesem zase je skušanje jezika, skušanje samega sebe, iskanje mej v z besedami in njihovimi pomeni zamejenem jeziku. Pri Medvedu, kakršen se nam predstavlja v najnovejši knjigi, ne gre iskati nekih posebnih in vzvišenih vsebinskih – ali kako se temu že reče? – ciljev, sporočil, v pričujoči knjigi ne gre iskati nadaljevanja iz prejšnjih knjig, pač pa zaobjetje le-teh; to pomeni, da se da v zbirki najti tudi kakšen spodletel lingvistični preskus, zaradi katerega pa taka pesem pridobi pri snovno-tematskem nivoju. Pri tem mislim predvsem in samo na rahel spust z ledenikov skritih pomenskosti na plodne površine, kjer se ti pomeni tu in tam vendarle razvozlavajo. Takrat se njegova pisava iz na začetku omenjenega "pomišljanja" prelevi v poetiziranje, ki ga gre razumevati kot pesniško osmišljevanje reda in nereda stvari v svetu, postavljanja novega sveta, ki ne bo več temeljil na recimo razpoznavnih znakih, marveč le še na trpljenju, mukah, slasti in nasladi ob razreševanju takih ali drugačnih, predvsem pa zapletenih jezikovnih ugank.

Tretji cikel (zbirka je razdeljena na tri pomenske cikle ali enote) skuša te jezikovne imaginacije, zvočne eksperimente, potisniti v ozadje oziroma v ospredje vedno bolj prihajajo pesniški postopki, ki smo jih občudovali v zgodnjem Medvedu. Se pravi, bogata sporočilnost, ki se ne obremenjuje s filozofskimi razsežnostmi povedanega, ki skuša izrečeno osmisliti zgolj v estetskem smislu, ne pa z golim dodajanjem nekaterih filozofskih interpelacij, ki pesem spreminjajo v sentenco, ki je še daleč od recimo izreka, aforizma, domisleka, izmisleka itd. Ta tretji cikel – se mi zdi – še najbolj neobremenjeno slika neko novo resničnost, jo osmišljuje, izreka in podaja, odkriva njeno neodkritost, njene podobe, njene skrite želje in hotenja, postavlja in gradi temelje tej resničnosti, tej neodkriti in še neizrečeni stvarnosti. Šele v tem tretjem delu, dejanju, se da Medveda prebirati v kontekstu pisave, ki jo je zakoličil že pred dobrimi dvajsetimi leti; in šele v tem zadnjem dejanju postane branje njegovih fragmentov užitek, kakršnega smo bili deležni, ko smo se prebijali skozi njegove prve tri knjige.

Tadej Čater

Peter Malik

Lovci na Rembrandta

Kih Krimi, Delo revije, Ljubljana 1992

Že od Marxa sem je obče znano, da umetnost odseva družbeno-ekonomsko stanje in stopnjo razvoja produkcijskih sredstev, zato ne preseneča, da se detektivski roman kot značilna forma meščanske družbe na Slovenskem ni ravno udomačil, čeprav je imel odličnega začetnika v Jakobu Alešovcu, čigar opisi demoliranih trupel iz osemdesetih let prejšnjega stoletja pri bralstvu še dandanes vzbujajo srh in neubranljivo željo po uveljavitvi reda in pravice. Pa se je obrnilo drugače in šele v zadnjih letih smo bili deležni nekaterih del, v katerih avtorjem osebe niso več toliko pri srcu, da ne bi obležale že v prvem poglavju.

Eno tovrstnih del je roman *Lovci na Rembrandta* podpsevdonimnega avtorja Petra Malika, ki s svojo nepretenciozno obliko in trafikantsko prodajo na Slovenskem znova oživlja trend popularne, vsakomur dostopne literature, ki se v osemdesetih v rahlih prebliskih (prevodna zbirka "Krimi" Cankarjeve založbe, Antenina "Omama") pri nas ni obdržal, čeprav se zdi prav ob detektivskem žanru skoraj naravna podlaga za produkcijo in morebitno pojavo kvalitetnega vrha. Forma oziroma težnja po popularnosti Melikovega romana pa ne pomeni trivialnosti: zgodba je celo v primerjavi z "resno" literaturo kompleksno razvejana, skorajda zapletena, jezik je (resda to atribut v žaru zgodbe rahlo obledi) živ in inovativen in avtor z vso resnostjo upošteva pozitivistično dediščino žanra, saj smo seznanjeni s poznavalskim občutkom za dokaj neliterarnih področij, kar se zdi za slovensko literaturo prav osvežilen atribut. Resnično: *Lovci na Rembrandta* so knjiga, ki jo preberemo v kosu, to pa nam jamčita tako filmsko-sekvenčna pripoved in prava mera suspenza, ki Valentinu Kosu onemogoča odkriti morilca umetnostnega kritika in zbiralca Rudolfa Pisanskega.

Če si Malikov roman ogledamo z žanrskega stališča, nam pride na misel nekaj resnih vprašanj. Predvsem se pripoved od personalnega premika k vsevednemu, objektivnemu pripovedovalcu oziroma skoraj filmski kameri. To sicer dodaja čar domišljene dramaturgije, v veliki meri pa na bralca deluje moteče, saj mu je dogajanje predstavljeno z več perspektiv, ki logično dedukcijo docela onemogočajo. Bralec resda največ časa ostaja ob simpatično izrisanem inšpektorju Kosu, a oba skupaj bolj ali manj letargično čemita na mestu zločina in čakata, da viharni niz dogodkov sam

privede storilca v njune roke. Druga, verjetno še usodnejša vprašljivost, ki jo avtor nedopustno zagreši nad bralčevim razumom, se razkrije odločno prepozno: truplo, ki smo ga na začetku družno z junaki nezmotljivo identificirali za kadaver gospoda Pisanskega, se kasneje izkaže (do rešitve lahko sicer pridemo prej, a z vsaj osnovnim poznavanjem madžarščine) za nekoga drugega – in s tem pade v vodo celotna pot, ki smo jo dotlej premislili. Da o tem, kako v bistvu sploh ne gre za Rembrandta, temveč za verjetno najnenavadnejše tihotapljenje mamil v zgodovini svetovne književnosti, niti ne govorimo.

Osnovni problem *Lovcev na Rembrandta* je torej v tem, da zgodba na ravni suspenza in prepletenosti motivov resda ostaja v mejah žanrske forme, ne dopušča pa tistega, kar detektivski roman šele omogoča: disperzija nepovezanih motivov, pripovedovalcev in nepravih ključev zamegljuje bralčevo pot do rešitve problema oziroma zadovoljstvo (sicer največkrat iluzorno), da mu je le drobna lastna napaka v interpretaciji onemogočila, da bi moralca razkrinkal pred genialnim detektivom. Tako smo priča formalno in narativno nedvomno simpatičnemu tekstu, ki pa znotraj trdno formaliziranih regul detektivskega romana zagreši nekaj nedopustnih napak. To ga znotraj žanra postavi v dokaj vprašljiv položaj. Tako lahko tudi po *Lovcih na Rembrandta* v smislu teorije odraza ugotovimo, da Slovenci prave detektivke pač ne bomo imeli, dokler se ne bomo denimo skozi Koseze vozili samo podnevi, in še to kar najhitreje. Tovrstne – literarnoznanstveno še tako lepe – želje pa raje pozabimo.

Tone Vrhovnik

Suvremena teorija pripovijedanja

Globus, Zagreb 1992

Bahtin i drugi

Naklada MD, Zagreb 1992

Vladimir Biti (r. 1952), profesor literarne teorije na kroatističnem in južnoslavističnem oddelku zagrebške filozofske fakultete, se je doslej ukvarjal z naratologijo in teoretsko problematiko na presečišču filozofskih, literarnovednih in lingvističnih interesov ter objavil tri samostojne knjige (*Bajka i predaja: povijest i pripovijedanje*, 1981, *Interes pripovjednog teksta: prema prototeoriji pripovijedanja*, 1987, *Pripitumljavanje drugog: mehanizam domaće teorije*, 1989). Lastne naratološke preokupacije je s pričujočim zbornikom referencialno uokviril in umestil. Pospremil jih je z evidenco in lastno teoretsko osvetlitvijo (obsežen uvod Preobrazbe suvremene teorije pripovijedanja) tistih spisov, ki so v zadnjih petindvajsetih letih markirali konjunkturo te teoretične discipline, na katero so se koncentrirale novejšje literarnovedne paradigme (strukturalizem, fenomenologija in hermenevtika, recepcijska estetika in teorija bralskega odziva, poststrukturalizem in dekonstrukcija ter t. i. kritična teorija) – s članki ali v razpravljanju je zastopan tako rekoč ves zvezdniški sistem naratologov: Mieke Bal, R. Barthes, Lennard J. Davis, U. Eco, Shoshana Felman, Alexander Gelley, G. Genette, A. J. Greimas, W. Iser, Barbara Johnson, François Rastier, F. Stanzel, T. Todorov, G. Waldmann, Susan Winnett idr. Antologija naratoloških tekstov je urejena tako, da avtor z njo ilustrira svoje teze o razvojnih stopnjah pripovedoslovja od strukturalizma do dekonstrukcije in da se razgrne tudi problematika, ki so jo te naratološke paradigme obravnavale (Struktura pripovednega teksta, Konfiguracija in komunikacija, Kdo koga bere, Ideologija branja oziroma pripovednega teksta).

Bitijevo zgodbo o naratologiji bi lahko povzeli nekako takole. Strukturalistična naratologija se v nasprotju s predhodno ni ukvarjala v prvi vrsti z romanom, ampak z najsplošnejšimi vzorci pripovedovanja, ki so skupni pripovedki, pravljici, noveli, romanu, časopisnemu poročilu; opustila je problematiko mimesis zunanjega sveta, ob kateri so naratologi prej vzpostavljali svoje kategorije (na primer perspektiva,

pripovedni prostor in čas), in se osredotočila na strukturne relacije med osnovnimi prvinami, ki z označevalno prakso pripovedi svet šele proizvajajo. V svojem redukcionalizmu je pripovedovalca, like in bralca zvedla le na funkcije (A. J. Greimas), ki izgubijo sleherno teoretično povezanost s situacijo pisanja, teksta in branja. Strukturalizem so naratologi nadgrajevali v dveh smereh: z natančnim študijem fokalizacije (G. Genette, M. Bal), tj. doziranja obsega in vrednostnih konotacij pripovednih informacij, in pozornostjo do površinskega, jezikovnega sloja besedila, do integrativne vloge opisov, intertekstualnih povezav z različnimi kodi vednosti.

Prav ta smer je strukturalizem odprla poststrukturalizmu (R. Barthes): namesto iskanja shematične invariante, najmanjšega skupnega imenovalca raznolikih pripovednih tekstov je pozornost zasukana v vpis heterogenih kodov v enem besedilu. Renovirana fenomenološka teorija pripovedi iz sedemdesetih let se je v nasprotju s strukturalizmom ukvarjala ravno s situacijo, v kateri nekdo komu o nečem pripoveduje (P. Ricoeur); njeno izhodišče je zato pripovedni interes, ne pa struktura teksta. Zgodba je zanje vedno že žanrsko formirana, torej je del vrednostnega sveta določene zavesti, ki presega jezik. Fenomenološka naratologija se je ukvarjala tudi z vprašanji recepcije in interpretacije ter prišla do določenih socioloških kategorij (Iserjev implicitni bralec, presupozicije, literarna kompetenca, socializacija). Dekonstruktivska analiza pripovedi (P. de Man) se je ukvarjala v glavnem s hermenevitičnimi aporijami, ki jih proizvaja nedoločljivost (indeterminacija) teksta (S. Felman) in to, da tekst nima identitete, da je bralčevo razmerje do njega takšno kot psihoanalitikovo do pacienta (subjekt, ki se zanj predpostavlja, da ve). Avtonomija označevalnih praks je z dekonstrukcionizmom izgubljena, saj se te medsebojno pogojujejo: ena je 'gospodar' drugi, nanjo se opira sistem neizrečenih predpostavk, s katerim razumevamo in vrednotimo drug diskurz.

Knjiga je vzorno urejena: razloženi so kriteriji izbora, ima imensko in stvarno kazalo, uvodno besedo, bibliografijo, tako da lahko rabi tudi kot priročnik za naratologijo. Tistega, ki ga je pred nekaj leti precej bolj površno pripravil Z. Kramarić, lahko zdaj potisnete v kakšen odročnejši predel vaše knjižnice.

* * *

V. Biti, ki se na Hrvaškem poleg Miroslava Bekerja najbolj ažurno in sistematično ukvarja s sodobno teorijo (literature), je prav tako temeljito (z bibliografskimi napotki, predmetnim in imenskim kazalom, podatki o avtorjih) uredil zbornik, posvečen M. Bahtinu. Knjiga odpira zbirko Polilog. Ta je "zamišljena kot odgovor na izziv revolucionarnih sprememb v znanosti in filozofiji", ki so premikale in ukinjale tradicionalne demarkacije med disciplinami ter "ustvarile transdisciplinarno in transnacionalno subverzivno 'zmes', ki se je ustalila pod preprostim imenom 'teorija'".

Ruski teoretik Mihail Bahtin (1895-1975) je za odprtje tako zasnovane zbirke prav gotovo primeren "epistemološki kartograf". Njegovi z esejistično elokvenco,

briljantno znanstveno metaforiko formulirani spisi namreč vse od dvajsetih let našega stoletja dalje povezujejo različna področja vednosti v teoretsko mrežo, ki še zdaleč ni eklektična (kljub temu da so nekatere njegove teze faktografsko in teoretično sporne, pogojene tudi z avtorjevo izjavljevalno pozicijo v realsocialističnem totalitarizmu). Dialoška koncepcija jezikovnega znaka je tista semiotična rdeča nit, ki je vtkana v teoretske šive med fenomenološko problematiko zavesti, psiholingvistično in psihoanalitično teorizacijo notranjega govora in vloge Drugega v njem, med hermenevtiko aktivnega sprejemanja in vrednostnega odzivanja na tuje izjave, sociolingvistično in pragmatško umeščenostjo izjavljajočega subjekta v intertekst univerzuma diskurzov; ti konstituirajo historično spremenljive semiotične sisteme družbe in kulture, v katerih igrajo pomembno vlogo govorni oziroma besedilni žanri, tudi tisti, ki so se kanonizirali ali dekanonizirali kot literarni (zlasti se je Bahtin posvečal romanu). Bahtinov pristop omogoča teoretsko koherentno prehajanje od črke do duha, od tekstualnih mikrostruktur do kulturoloških sistemov.

Odkar je v šestdesetih letih postal znan tudi na Zahodu, je navdihoval dialoško odzivanje v delih strukturalističnih, recepcijskoestetskih in poststrukturalističnih literarnih teoretikov, tekstologov, fenomenologov in hermenevtikov, psihoanalitikov, kulturologov, literarnih zgodovinarjev, teoretikov medbesedilnosti in govornih dejanj. Prav ta polilog sodobne, poststrukturalistične teorije ("drugih teoretikov") z Bahtinom, natančneje, njihova soočenja z njegovo koncepcijo Drugega, drugega in drugosti, uspešno zapopada pričujoči zbornik, ki vsebuje nekatere poglavitne izpeljave oziroma njihove komentarje spod peres vidnih in kompetentnih poznavalcev (Bahtin v Derridaju, S. Webru, de Manu, Lyotardu in mehki misli). Bahtinovo predhodništvo zgoščeno formulira v svojem prispevku Terry Eagleton: "Resnično preseneča, kako Bahtinovo delo rekapitulira – zdi se – številne dominantne motive sodobnega poststrukturalizma (in to precej pred njihovim začetkom) ter kako jim celo daje zgodovinske temelje. Cepitev in razpršitev človeškega subjekta znotraj jezika; diseminacijska moč 'centrifugalnega' jezika, ki krši vse avtoritativne kode; ugotovitev, ki jo zdaj najtesneje povezujejo z imenom Michela Foucaulta, da v diskurzu ni pomemben samo označenec, ampak tudi tisti, ki ga izreka, in pogoji, v katerih to počne; derridajevsko zanimanje za ponavljanje, citatnost in 'okvirjanje', ki so takšni, da je 'govor drugega, potem ko je enkrat včlenjen v kontekst' – ne glede na natančnost prenašanja – 'vedno podvržen stalnim semantičnim spremembam': vse to so pomembne proleptične geste."

Marko Juvan

Matjaž Kocbek

Ars amandi

Mladinska knjiga, Ljubljana 1992

Pred nami je nova pesniška zbirka Matjaža Kocbeka. Prijetno navdušen jemljem njegovo zrelo čtivo v roke. Nekoč sem ga posnemal, in sicer sem bil zagledan v njegovo zbirko *Opalni rob*. Na žalost mi je izginila z dosega. Zdaj sem lahko vesel, da sem svojega "učitelja" ponovno dobil v roke.

"Hej, Dagmar!" kliče Matjaž Kocbek takoj za spremno besedo Daneta Zajca. Klic iz najbolj notranjih plasti simfonično pomirjene duše. Koliko zanimivih verzov! Koliko svetlobe! Koliko do skrajnosti izrečenih besed! Posvetilo v enem samem vzkliku, v enem samem klicu. Redki kaj takega zapišejo.

Kocbek je umirjen pesnik. Ne mudi se mu nikamor, kakor raznim kritikom in esejistom. Pozorno opazuje svet in ga poskuša ujeti in razložiti skozi svojo prodorno refleksijo. Pesem mu pomeni svet, ki ga počasi in z notranjim smislom za logično razgrne pred nami.

Nekoč so mi na filozofski fakulteti rekli, bila je neka študentka slavistike, da so pesniki slabiči. Ko sem to na uho prišepnil Kajetanu Koviču, se je kratkomalo nasmejal. Ne vem, kako je reagiral Matjaž Kocbek, ampak menim, da slabič sploh ni nič slabega. Tisti študentki pošiljam naslednje Kocbekove verze: "Sem popotnik, ki jasno / vidi svojo pot, svoj drget in svetlobo. / Danes romar, jutri plenilec grobov, / zdaj v sedlu, jutri proti toku. // Blaženost je mati, / popolna čistost, / kristal, ki sveti, ki je luč, / ki je modrost." (str. 37) Koliko briljance na eni sami strani! Najbrž tista študentka sploh ne bo opazila, s čim sploh pesnik opravičuje svojo bivanjsko držo in zaposlenost s takšnimi in drugačnimi metaforami.

"Pesnik živi v sedanjosti, ki je sklenjena s preteklostjo," zapiše v svoji spremni besedi z naslovom *Jezdec v visokem poletju* Dane Zajc, tokrat v vlogi recenzenta. To pomeni, da se je tisto, kar se dogaja zdaj, ravno ta hip, nekoč, včeraj že zgodilo. Dualiteta časovnega zamika je izpostavljena ravno v erotični pesmi *Jedrce*: "...Vse, kar je, / je bilo..." (str. 30).

Kocbeku je dovolj kratek časovni impulz, da pribeleži zajetno problematiko "ujetega pogleda", ki se sprosti tako hitro, kolikor je dovolj prstu, kazalcu, da pritisne na sprožilec fotografskega aparata; v istem hipu se pred nami odpre široka paleta še

nenanešenih barv ekspozicije. Ta časovni impulz zaznamo v pesmi *Zaznava pokrajine*, kjer pesnik pravi: "...Gozdovi, tolumni, hudourniki / so mati, / so mati s kozolci, gorami in / stezami..." (str. 36). Ko se odpre "oko" kamere ali fotoaparata, pride do preloma svetlobe. Kocbek zelo dobro ve, koliko časa traja ta bežni hipec, zato ga zvesto opazuje in beleži. Lom svetlobe je značilen zanj, zato "opalni rob" zadostuje, "opalna svetloba" pa razsvetljuje kristalizirani pesniški naboj. Pesnikovo oko zmore prenesti veliko več kot v resnici ravno zaradi hipnih momentov pri prelamljanju svetlobnih žarkov. Ta drža je čista luč, prečiščena metaforika in lirizirano razmerje do najdrobnejših detajlov vsakdanjika. "Kristal, ki sveti, ki je luč, / ki je modrost." (str. 37) In s tem se pesem konča. Ni ji treba nič več dodajati in nič več jemati stran. Pesem je izpovedana z enim samim vzklikom, ki ne potrebuje več klicajev.

Druga plat medalje je "ogenj". Tam se klicaj že v prvem verzu pojavi odločilno in udarno. Ogenj daje svetlobo. Takoj za njo pride do pridevniške besede "ognjeno telo", kar že zaznamuje neko točno določeno videnjsko definicijo o nastanku in zamiku sveta. Kaj pesniku pravzaprav pomeni "ogenj"? Pomeni mu to, da lahko ugleda luč sveta, ki je bila razdeljena božanstvom. Pesnik nekje govori o "eksploziji božanskega" in o "barvah, ki so bile razdeljene božanstvom". Sinteza vsega je torej, da pesnik čuti nastajanje novega sveta in pričakuje mirakel, čudo. Srednjeveške balade in legende so mu zelo blizu, čeprav se nanje neposredno ne navezuje. Od kod torej črpa Kocbek pesniški substrat in pretakajočo se energijo časovnih impulzov? Iz podmene in naslova cele zbirke, "ars amandi", kar v latinščini pomeni "umetnost, kako je treba ljubiti" ali po Ovidu "umetnost, kako se ljubi". Torej gre najpoprej za ljubezen v njeni najbolj prečiščeni obliki in šele potem za umetnost. Ali pa narobe: tu je pač paradoks izpostavljen na način tistega, kar je umetnost, da se lahko ljubi, in tistega, kar je ljubezen, da bi še lahko bila umetnost. Umetnost ljubezni je v Kocbekovi drži izpovedana v najbolj rafinirani in prefinjeni mitični preobrazbi; namreč: ljubezen do bližnjega.

Vendar Kocbek ne zaide v vsakdanje moraliziranje, ljubezen prekrije in prekriva s čustvi in drugimi vrednotami svoje pesniške senzibilnosti. Struktura "ognja" je struktura svetlobe in teme in harmonije med njima. Ujemimo prvo kitico te čudovite pesmi: "Ogenj! / Ognjeno telo, ki drvi čez soteske / in lovi zapoznele sanje. Vsak pogled nazaj / - freska Giotta. / Pred mano severna stena: hladno razpelo domovine. / Avanturisti zabijajo žeblje. Neprestano in v mogočnem ritmu. / Ujeti v mrežo letnih časov, kakor govorice." (str. 41) Sam kot pesnik ostajam brez besed.

Umetnosti ljubezni se je treba naučiti; zato ugotavljam, da je *Ars amandi* najbolj zrela knjiga Matjaža Kocbeka, ki mu je malo mar za postmodernizem, ker ga je že presegel. To pa še ne pomeni, da bi ga zapustil, saj se mu zdi zanimiv svet mladih pesnikov in pisateljev, ki se vsak zase borijo za svoj vsakdanji prav. Vsekakor je verjetno, da Kocbek spremlja tudi svojo generacijo, saj zapiše v pesmi *Kje si, rob postelje?*: "Novembra postane moje telo svetniško. / Čudeži se pretakajo v njem. / Brezmejno čisto telo, sprano v deviškem studencu." (str. 44) Tukaj navezujem na

Poniževe *Štiri letne čase* (1989), pesniško zbirko Kocbekovega vrstnika, ki je prav tako izšla pri Mladinski knjigi. Brez dvoma si je ta generacija utrla "trnovo pot" k zvezdam.

Za sklep lahko prepíšemo zadnjo kitico zadnje pesmi iz Kocbekove zbirke, in sicer iz cikla *Kolednice*:

"Gozdni veter – kot bi vedel vse o minljivosti, da je gozd zibelka in krsta hkrati. Spretne roke tesarjev so postavile hišo brez oken in vrat – tam veter piše svoje vznemirljive note."

Tam veter piše in Matjaž Kocbek piše danes, tukaj in zdaj. Danes mu pomeni dom, tukaj ognjišče, zdaj trénutek, hipec dneva, ki ga uzre in zmore uzreti z vso svojo presenetljivostjo in presunljivostjo. Minljivost je vse, kar se še da imenovati s pesniško besedo mojstra intenzivne literarne govorice.

Rade Krstič

ROBNI ZAPISI

Lidija Asta: LIDIJA – SKOZI TRNJE DO ZVEZD ALI AVTOBIOGRAFIJA NEKE TRIDESETLETNICE, samozaložba v sodelovanju z društvom YAM, Ljubljana 1992.

Pri knjigah, ki nas skušajo spodbuditi k razmišljanju o malodane neskončnih zmožnostih našega "duha", smo vedno ujeti v trojnost odločitve: naj jim verjamemo, naj se jim posmehnemo, in kar je najhuje, naj še naprej ostanemo v neprestanih antinomijah čistega dvoma: je čas ali ga ni, je karma ali je ni, obstaja reinkarnacija ali ne, lahko zdravimo z mislijo in vero ali ne, je bog v nas ali kje drugje... Nekaj je gotovo: Lidija je suvereno in samozavestno napisana življenjska štorija, ki se, bolj ko gre h koncu, spreminja v sanjske oblike nočnih popotovanj, kjer se dan in noč, včeraj in jutri, jaz in ti zamenjujejo s tako naglico, da pozabimo, kako pravzaprav prebiramo avtobiografijo in ne kakšnega na hitro napisanega fantazijskega roman. Če ima na začetku avtorica še potrpljenje, da nas prepričuje, nam razlaga in utemeljuje svoje, za večino ljudi nenavadne izkušnje, pa na koncu le še blagohotno deli modrosti. Vendar je vprašanje, ali je knjiga povzročila pravcati škandal zaradi svoje vsebine ali zato, ker so se v njej prepoznali ljudje, ki tega nikakor niso želeli. Kakorkoli že, goreči privrženci in strastni nasprotniki so eno in isto: bralci. In teh ima Lidija mnogo več, kot bi marsikdo pomislil. (Ženja Leiler)

Andrej Capuder: MOZAIK SVOBODE: politika in kultura 1985-1992. Založba Mihelač, Ljubljana 1992. Bivši kulturni minister je dokazal – kar smo prej vsi le slutili – da je v nasprotju s političnimi kolegi, ki blefirajo, da so esejisti in pisatelji, predvsem politik in ideolog. Namesto običajnih "spominov" je objavil izbor političnih govorov in nekaj programskih uvodnikov iz Celovškega zvona, nekaj tekstov s konvencij stranke ter dodal nekaj intervjujev. Knjiga naj bi s predstavitvijo nekaterih odmevnih Capudrovih provokacij v izvornem kontekstu izzvala polemiko. Ker sem prepričan, da je ne bo, knjiga ničemur ne služi. Polemike pa ne bo iz dveh razlogov; ker drži Blatnikova teza, da se intelektualci danes ne hvalijo več s tem, kaj so prebrali, temveč s tem, česar niso. Ob *Premikih in Stotih osamosvojitvenih dnevih* je *Mozaik* gotovo v samem vrhu tako omenjane literature. Polemike verjetno ne bo tudi zato, ker je Capuder na oblasti dokazal, da je neverjeten ignoranc, pa mu po izgubljeni igri verjetno nihče ne bo dal možnosti za revanšo. Upajmo, da ne bo pritisnil s cunjakovskimi sredstvi! (Matej Bogataj)

Konstanty Ildefons Gałczyński: Lirika, Založba Mladinska knjiga, Ljubljana 1992 (prevedel in izbral Lojze Krakar, spremna beseda Tone Pretnar). Za vse ljubitelje pesniške satire in ironije, ki jim je bil literarni opus Poljaka Gałczyńskega doslej neznan, je Mladinska knjiga v zbirki Lirika izdala izbor njegovih pesmi, nastalih v letih med 1926 in 1953. V G. avtopoetiko je vklesan stavek: "Moja poezija so navadni čudeži..."; o pesništvu nasploh pa je zapisal, da je "vrh, ki ga osvojiš, ali prepad, da skočiš vanj..." in da "ni za take, ki se plazijo po tleh, izgubljenih kot tapeta". G. se je v medvojnem in povojnem "ubožnem času" zatekal k satiri, jedki ironiji, že kar sarkazmu, kakršen veje iz *Pesmi o vojakih z Westerplatte*, ki "naravnost v nebesa po štirje so šli". G. je pesnik vedno nekoliko zaobrnjenega sveta, tako, kadar se spotakne ob portretu lenobnega očeta, kot tedaj, ko se od domačega ognjišča poda v družbo in se ponorčuje iz župana in županje, podšefov, nadasistentov in celo ministra. G. je tisti pesniški fenomen, ki je bil na Poljskem tako priljubljen, da je J. Olchewski njegova predvojna besedila za knjižni natis rekonstruiral kar na pamet. Med slovenskimi bralci pa bo vendarle našel nekaj manj privržencev, saj je treba obenem imeti smisel za angleški črni, nemški racionalno hladni in poljski fantastično baladni humor, da vžge. (Ignacija Fridl)

Bohumil Hrabal: TOTALNI STRAH, Wieser, Celovec-Salzburg 1992 (prevedel Jaroslav Skrušny). Nenavadna avtobiografska knjižica o življenju češkega pisatelja v času *strogo nadzorovanih pisateljev*. Hrabal v nasprotju s številnimi vzhodnoevropskimi kolegi svojo oporečniško eksistenco predstavlja povsem prostodušno in neheroično, življenje pod komunizmom pa kot nekaj med grotesko in absurdom. Združujeta se kafkovska atmosfera, v kateri vlada *totalni strah*, in švejkovski vitalizem, kakršnega srečamo lahko le pri Čehih. Hrabal ne pretendira na kakršnokoli zgodovinsko "objektivnost" niti ne skuša iz lastne usode kovati kakšnega posebnega moralnega kapitala, ki bi ga avtoriziral za velike besede o neprijazni preteklosti. Nasprotno, gre za odkritosrčno poročilo o pitju piva v podeželskih krčmah. In o času, ko si tisto, kar si zaupal naključnemu pivskemu kolegu, naslednje jutro že lahko slišal na zaslišanju. Nepretenciozno, in morda ravno zato privlačno branje. (Matevž Kos)

Tine Hribar: ONTOLOŠKA DIFERENCA, Fenomenološko društvo, Ljubljana 1992. Tine Hribar, priznani slovenski filozof, se z ontološko diferenco spoprijema na temeljit, izzivalen in dokaj izviren način. Ontološka diferenca v filozofiji pomeni razliko med bitjo in bivajočim, s katero so se ukvarjali predvsem Plotin, mojster Eckhart, Tomaž Akvinski, na nov način pa jo je zastavil in tematiziral Martin Heidegger, nemški filozof, čigar temeljno delo je *Bit in čas*. Hribar v Uvodu pravi: "V svoji biti kot biti človek ni nekaj bivajočega, marveč tubitnostno bitje. Je bitje, ki ne samo biva, tako kakor vsako drugo bivajoče, ampak vselej že tudi prebiva." Knjiga je razdeljena na poglavja: Uvod, Kriza filozofije in usoda evropejstva, Bit bivajočega, Biti in bivati, Bit kot bit, Vrnitev na začetek, k izviru filozofije in Bibliografski podatki. Zastavljena problematika se Hribarju izkaže za "nujno spremembo mišljenja pri vstopanju v drugačen začetek", to naj bi pomenilo, da je ontološka diferenca nerešljiva uganka za vse sodobne filozofe nasploh. (Rade Krstič)

Drago Jančar / Adam Michnik: DISPUT, Wieser, Celovec-Salzburg 1992 (pogovor vodil Niko Jež). Slovensko-poljski razgovor je uglašen na temo, skupno sedanosti in (pol)preteklosti obeh dežel: zlom komunizma, demokracija in totalitarizem, literatura in disidentstvo, nacionalizem, Srednja Evropa, konservativizem in liberalizem. Oba razpravljalca sta intelektualca, zato se ne moreta izogniti najljubši temi ljudi svojega kova: položaju intelektualcev v družbi. Novi časi so intelektualcem – med njimi so tudi pisatelji – bolj prijazni, saj policaji njihove knjige berejo le še v prostem času. Ta svoboda pa ne osvobaja povsem, saj postavlja identiteto "kritičnega intelektualca", kakršna se je izoblikovala v nasprotovanju totalitarnim oblastem, pred hude preizkušnje. Novonastale razmere nujno terjajo refleksijo, drugače lahko pride do tragikomičnega položaja, ko se bodo nekdanji disidenti nostalgično spominjali dobe "revolucionarnega terorja", v kateri so njihove osamljene, a toliko bolj odmevne besede še imele težo. Jančar-Michnikov kultivirani in poučni disput torej prihaja ob pravem času, natančnejši odgovor na vprašanje, kam in kako z intelektualci v postkomunizmu, pa bo treba še formulirati. (Matevž Kos)

Marko Kerševan: VSTOP V KRŠČANSTVO DRUGAČE, Cankarjeva založba, Ljubljana 1992. Knjiga je podnaslovljena Protestantška teologija (Karla Bartha) v našem času in prostoru. Eden pomembnejših stavkov se glasi: "Božje razodetje je božja navzočnost in božja skritost v svetu človeške religije." Gre torej za resno zastavljeno razpravo, ki naj bi odkrila tiste možnosti v razumu posameznika, ko se je treba odločiti med ateizmom in religijo, med vero in nevero, človekom in bogom, med jaz in ti...Vsekakor dobro postavljene iztočnice. Karl Barth se je rodil l. 1886 v Baslu v družini profesorja teologije, ki jo je nato študiral tudi sam (Berlin, Tuebingen, Marburg). Leta 1919 je izdal *Pismo Rimljanom*, komentar k Pismu Rimljanom apostola Pavla, kar mu je odprlo vrata na nemške univerze. Obsežna *Cerkvena dogmatika*, ki je nastajala vse do njegove smrti in ostala nedokončana, je dosegla obseg več tisoč strani. Kerševan na vseh mestih dosledno sledi Barthovi misli, skoraj bi se lahko reklo, da preveč, vendar nas seznam literature na koncu knjige prepriča o tem, da gre za obsežno in izčrpno študijo. (Peter Boštjan)

Marko Kravos: OBZORJE IN SLED, Državna založba Slovenije, Ljubljana 1992. Pričujoča pesniška zbirka Marka Kravosa je razporejena v pet ciklov: Jazonova sled, Triptih, Pesmi desetnice, S ptičje perspektive in Lipov bog. Kravos se je še najbolje odrezal v zbirki *Tretje oko* (1979), za katero je prejel nagrado Prešernovega sklada. V *Obzorju in sledi* bolj kot celota izstopajo posamezne pesmi, kot so na primer: Krmarjev konec, Odhod, Netopir, Hvalnica ušesu in Prošnjaja za dež. Iz zadnje nekaj verzov: "Kako brez kanca strahu pogledati proti nebeškim vrhovom, kjer strašno visoko, kot vedno, gnezdi državna oblast." Ostale pesmi so bolj vrtanje v eksistencialno bistvo človeštva in iskanje posameznika in naroda. Vendar kljub vsemu zanimivo branje. (Peter Boštjan)

Maruša Krese: POSTAJE, Založba Drava, Celovec 1992. Maruša Krese je leta 1989 prav tako pri založbi Drava izdala pesniško zbirko *Danes*, ki je bila prevedena v nemščino po zaslugi Fabjana Hafnerja. V pričujoči knjigi avtorica (iz)oblikuje svojski svet "postaj" v svojem življenju. V eni od pesmi pravi: "Na postaji človek kupi aspirin / in še časopis povrhu. / Na postaji človek lahko bere misli / in se greje istočasno. / Na postaji človek lahko znori / in nihče tega ne opazi. / Lahko že kar jutri ali celo danes." Preprosta logika vsakdanjega življenja, ki ni obremenjeno z ničimer. Razmišljanje, kisi daje duška in nas (po)pelje v svet drugačnega doživljanja ljudi, stvari in pojmov. Neobremenjen smisel za "preprost" in "odprt" dialog s časom. Prostor, v katerega lahko vstopi marsikatera (ne)posvečena noga. Maruša Krese piše kratke in jedrnate pesmi, iz katerih se lahko marsikaj naučimo. Razlog več za sproščeno branje. (Peter Boštjan)

Andrea de Nerciat: FELICIJA ali moje nepremišljenosti, Založba Mladinska knjiga, Ljubljana 1992 (prevedla Irena Ostrouška). Vitez Andrea de Nerciat (1739-1800) je spisal v svojih časih še kar zanimivo knjigo, ki je bila prepovedana. Tiskali, razpečevali in brali so jo naskrivaj – pa zato s tem večjim veseljem. Danes se pravzaprav pišejo še "hujše" stvari, kot si jih je de Nerciat zamislil. Mislim, da bi mu postalo slabo ob naraščanju pornografskih revij, časopisov in knjig. Vendar je *Felicija* nadvse "nedolžna" knjiga. Izšla je leta 1776. Razdeljena je na štiri dele, bere pa se dokaj hitro. Felicija je zapeljivka in po raznoraznih razburljivih dogodivščinah pristane v postelji tega ali onega grofa, podjetnika, preprostega meščana ali samo lahkoživca. Izberete si lahko katerokoli od zgodb (zgodb je namreč sto triindvajset) in za nekaj hipcev se vam bo zdelo, da ste prebrali dobro napisano čtivo. Ni omejitev. Knjigo lahko požirate na obroke ali pa jo preberete v eni sapi. Oboje je koristno. Felicija vas namreč opazuje in samo vprašanje časa je, kdaj bo zlezla k vam v posteljo. (Rade Krstič)

France Papež: ZAPISI IZ ZDOMSTVA, Nova revija, Ljubljana 1992. Papeževa zbirka fragmentov nas otožno, a obenem z nazornostjo še vedno klene slovenske besede prepričuje, da je zdomstvo najbolj rahla in minljiva izmed vseh kategorij, s katerimi označujemo različne načine biti, ki pripadajo pripadnikom kakega naroda. Takole pravi France Papež: "Svet slovenstva leži v treh geografskih in bitnih sferah: v domovini s skrinjo žive besede, v obmejnem pasu zamejstva s trpečo besedo in v tretji sferi zunanjega in prekomorskega sveta z umirajočo besedo." (str. 10) Papež je namreč iz prvega rodu slovenskih političnih emigrantov v Argentini, vendar ne govori o *izseljenstvu*, ampak o svojem in *zdomstvu* svojih tovarišev. Ta biti zdoma, ki ga drugi, že v tujini rojeni rod ne pozna več, metaforizira predvsem v liku Odiseja, ki po končani trojanski vojni blodi v tujini na poti domov. Slovenska kulturna akcija in revija Meddobja, katerih soustanovitelj je bil, se mu na obzorju te metafore kažete kot odisejski ladji. Njegovo izkušeno in literarno večje pisanje, ki spada med vidne dosežke slovenske spominske proze, pri tem izzveneva v vprašanje: mar bo izmed vseh ladij ostala še kakšna, ki se ne bo razbila na tujem morju? O dilemi komunizem – antikomunizem pa izrecno pravi: mar bi bilo sploh vredno vsega tega, če bi se delovanje zdomcev izkazovalo samo po "ne-komunizmu", se pravi – navsezadnje – po besedici "ne"? (Vid Snoj)

A. C. Bhaktivedanta Swami Prabhupada: ŠRIMAD-BHAGAVATAM (Prvi spev – prvi del), The Bhaktivedanta Book Trust – Društvo za zavest Krišne, Ljubljana 1992 (iz angleščine prevedel Andrej Kikelj). Biser vedске književnosti je končno prispel tudi med nas. In to v lepem, kristaliziranem slovenskem jeziku. Zasluge za ta prevod ima Andrej Kikelj, bhakta Avadhuta das. Prevedel je še *Šri Išopanišad, Nauk Gospoda Caitanye* in *Življenje izvira iz življenja*, tri pomembne in dragocene knjige. *Šrimad-Bhagavatam* je Prabhupadovo največje delo. Počasi in skrbno lahko prebiramo ta zaupni spev, ki ga je Narada zaupal Vyasadevu. Zavest Krišne je temeljita znanost, ki je ne moremo razumeti, če se ji ne približamo z vsem srcem in z vso dušo. V današnjem svetu se je do pravega razsvetljenja zelo težko prebiti, toda Krišna nam to ponuja v svoji Maha-mantri (petje Gospodovih svetih imen): "Hare-Krišna, Hare-Krišna, Krišna-Krišna, Hare-Hare; Hare-Rama, Hare-Rama, Rama-Rama, Hare-Hare!" Lotosova stopala Gospoda Krišne so nekaj najlepšega v univerzumu. *Šrimad-Bhagavatam* nam to potrjuje na več mestih. Okusite ta nektar blaženosti tudi vi! (Rade Krstič)

Ada Škerl: TEMNA TIŠINA, Državna založba Slovenije, Ljubljana 1992 (spremna beseda Kajetan Kovič). Pesniška zbirka je razdeljena na pet sklenjenih enot: *Senca v srcu, Status febris, Mrtva žena, Tihožitje in Osenčeni finale*. "Ej, dobro si z menoj se naigralo!" zapiše psemica v pesmi *Življenje*. Ta trpkost ima zanesljivo zvezo s samostojno, kontemplativno držo, ki ponosno zre v prihodnost. Škerlova se zaveda, da je svet minljiv: "Bežijo ure in bežijo dnevi / še preden se porazgubijo v spomine.", vendar se ta minljivost zarisuje v spominih, besedah, mislih, v pesmih; in kot "temna tišina" gloda po njeni notranjosti. Kajetan Kovič zapiše v spremni besedi tole: "Temna tišina, z narekovaji ali brez njih, lahko pomeni marsikaj. Lahko jo razumemo kot zbirni naslov ali skupni imenovalec življenjskega dela, kot individualno doživetje prostora in časa pred vrati v neznano ali kot splošno prisposodbo človeške eksistence." Vsekakor gre za knjigo pesmi, ki se jo spleča vzeti v roke. (Rade Krstič)

Dragan Velikić: GLAS IZ RAZPOKE, Založba Wieser, Celovec 1992 (prevedel Boris A. Novak). Razpoka je seveda metafora za glas umetnikov in intelektualcev, ki skušajo v času, ko naj bi muze molčale, biti bitko bivanja besede še kako drugače kot za kičastimi govorniškim odri, v sejnih sobah, na konferencah in bojiščih. Velikić, ki ga v slovenščini poznamo le po njegovem romanu *Via Pula* (1988), skuša s svojo esejistično knjižico zapolniti vrzel, ki se je danes, ko je moč Jugoslavijo misliti le še v nacionalnih (nacionalističnih) mejah, odreka večina intelektualcev, na vseh vpletenih straneh. Velikić, ki se je rodil v Beogradu in odraščal v Pulju, sicer ne izenačuje krivcev, dotika pa se zločina primitivizma, ki je zanetil balkanski ogenj in ki sedaj ne najde več načina, da bi ga pogasil. Melodramo jugoslovanskega bratstva in enotnosti je zamenjal teror vseobsegajoče omejenosti. Velikićev glas je glas muze, ki se oglašča, tudi ko govori orožje, a kot vedno doslej je orožje glasnejše. (Roza Hribar)

