

# LITERATURA

## POEZIJA

Milan Dekleva, Boris A. Novak, Alojz Ihan

## PROZA

Jani Virk, Andrej Blatnik, Nina Kokelj

## INTERVJU

Tine Hribar

## ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Tomo Virk, Uroš Zupan

## ZADNJA IZMENA

Álvaro Mutis

## FRONT-LINE

T. Virk / Karlovšek / Maderndorfer

Slawinska / Malik

## ROBNI ZAPISI

JANUAR 1995

43

**Poezija**

- 1 Milan Dekleva: *Jezikava rapsodija*  
 5 Boris A. Novak: *Mojster nespečnosti*  
 10 Alojz Ihan: *Šalamun*

**Proza**

- 16 Jani Virk: *Požar*  
 25 Andrej Blatnik: *Tao ljubezni*  
 37 Nina Kokelj: *Berač; Thana*

**Intervju**

- 48 Tine Hribar: *Pustiti govorici, da spregovori*

**Enciklopedija živih**

- 73 Tomo Virk: *Temni angel ljubezni*  
 94 Uroš Zupan: *Svetloba znotraj pomaranče*

**Zadnja izmena**

- 104 Álvaro Mutis: *Program za neko pesem; Trilogija*

**Front-line**

- 118 Matej Bogataj (T. Virk: *Bela dama v labirintu*) / Matevž Kos  
 (Karlošek: *Klan*) / Vanesa Matajč (Möderndorfer: *Tarok pri Mariji*)  
 / Vid Sagadin (Slawinska: *Adam, kje si?*) / Jasna Vombek (Malik:  
*Woodyjev kanal*)

**Robni zapisi**

- 137 Brejc / Brown / Črnilogar / Delcambre / Ellis / Heller / Hill /  
 Mal&Tomec / Pevec / Poniž / Potter / Repar / Stres / Štefančič

# POEZIJA

**Milan Dekleva**

*Jezikava rapsodija*  
(za glas in jazz orkester)

## ENAJSTI SPEV: ZANOSNO

Stoletje se je začelo z zanosom in utvaro.  
V Whitmanovi močni sapi je Marinetti  
iz zvezd koval podkve za roževinasto prihodnost  
domišljije.

Jolly Roll Morton, črn kot podplat klavirja,  
s katerim je skušala Evropa uglasiti  
sobno veselje, je ozvezdje steinwaya spreminjal  
v napeti mir zveri. Svet je napolnil  
z vreščočim ponosom začetka, z muziko,  
v kateri se je topilo kamenje.

Kamenje in obljube: prišli so Malevič,  
Tatlin in Nadežda in prisegli na: nič,  
nič, nič.

Nič v zameno za vse, kar je bilo vse razen  
niča v svojem izvoru: kdo bi si v Rusiji obetal  
nago žensko brez fotomontaže?



999602314

Bog in Breton pa sta brenčala v dvoglasju.  
 Bog in Breton, dva sistematika sanj.  
 Medtem ko se je vseмирje širilo,  
 je postajala globina atoma vrtoglava.  
 Meje med snovjo, duhom in sporočilom  
 so bile dokončno izbrisane:

človekova svoboda se je prekrila s samovoljo,  
 geniji in krvniki so ostali brez oporne točke,  
 realiteta je postajala izmišljaja,  
 mestni trgi, bazilike, igrišča so se spremenili  
 v pokopališča,  
 življenje se je preselilo v zemljo,  
 kajti zrak je postal kraljestvo smrti.

A ptice so vztrajale in njihove kosti  
 so postajale od eksplozij nevtronskih bomb  
 lažje in novodobni Dedali so jih opazovali  
 z zavistjo.

Celi narodi so se v hipu postarali,  
 napuh njihovega praznoverja je pokrila  
 bela trava spomina,  
 na plesišče zgodovine, spominjajoče  
 na skrivnostne de Chiricove vedute,  
 so prihajali novi preroki, katerih popolne  
 napovedi je kazilo pomanjkanje senc.

Celi narodi so bili izbrisani,  
 ne da bi njihovi pripadniki doživeli intimo,  
 doživeli so le samoto.

A samota ni intima, temveč njena pozaba.  
 Samota je posledica preobilja, hrupa, brezvrednega vrišča,  
 v katerem ni mogoče slišati posameznika,  
 totala njegovih drobnih skrbi,  
 pretrganih sanjarij in spodletelih načrtov.

Boj s kibernetičnim umom ni spopad za Mesec,  
 ampak borba za lastni prag: kdo bo še  
 strmel nad njegovo zlizanostjo?  
 Kdo bo udomačen v težnosti?  
 Kdo bo osvajal bližino?

Kdo bo izpraznil želje v svojo ljubo  
 in jo čuval pred uroki in zlokobnimi  
 pajdaši teme?

Nihče. Nihče se ne bo podal na pot.  
 Nihče se ne bo vračal.  
 Ne bo se mogel.  
 Nikogar ne bo. Človek se je odpravil  
 s sveta.  
 V pulziranju Vsega se na videz ni spremenilo nič,  
 a človek se je izstradal.

Govorim, mogoče. A niti kot človek  
 niti kot bog. In tudi ne kot žival.  
 Spet ne kot črna luknja.  
 Govorim kot nekaj drugega,  
 česar ne razumem, ker ne razumem,  
 kaj bi sploh moral razumeti.

"Stoletje se bo končalo z zanosom in utvaro ..."

## DVANAJSTI SPEV: LJUBEČE

Pravzaprav me je ena sama ljubezen.  
 Pravzaprav me je ena zloba.  
 Pravzaprav me je nežna hudobija.  
 Me je zadela, hudo poškodovala.  
 Ne vem, ali govorim dovolj jasno,  
 draga,  
 razumem slabo. Slabo mi gre  
 v ušes. V uhelj mi sneži svetovni cinizem.  
 Dovolj se mi otepa hlepenje po -  
 kaj vem, nekaj sem premikal prste po notah,  
 malce improviziral, medtem ko me je  
 popolnost tvoje telesne poglobljenosti  
 učila sistema, natančnosti, discipline,  
 strpnosti.

Postavljam se v različne vloge, zate.  
 Zate sem odkril četrto osebo ednine  
 in nov glagolski vid: neminljivost.  
 Razvil sem magijo enostavnosti.  
 Izumil vzvod in kolo,  
 zasadil labirint iz žive kože.  
 Vzgojil renčeče ptice - čuvaje  
 in vrtnice s šesterokotno zavestjo,  
 vonjajoče po Rilkejevih elegijah.

Malo, premalo.  
 Zaradi mene si jokala  
 na smrt,  
 ampak ne v pesmi, ne v pesmi.

Od takrat je Luna presenetljivo blizu  
 slovenščini.

**Boris A. Novak**

*Mojster nespečnosti*

**BEDENJE**

Bedim nad globoko belino papirja,  
bedim nad belino razgrnjenih rjuh,  
bedim nad pogrnenim snom, kjer se kruh  
suši in se bliža poslednja večerja,

bedim nad otrokom in ženo, ki sanja,  
mornarji dotikanja se oberoč  
držimo drug drugega, tiktakajoč  
s koraki po spalnici, ki je brezdanja,

a jaz sem utrujen, tako sem utrujen,  
bedim nad begunci iz rane sveta,  
iz nezaceljivega brezna srca,  
in glava mi pada, in vse bo še huje,

bedim nad odsotnostjo samega sebe,  
zgubljenega, mrtvega, zdaj sem nekdo  
popolnoma drug, ki še nosi telo  
nekdanjega sebe, telo, ki me grebe,

bedim in bedim, ker sem mojster nespečnosti,  
edinega mojega deleža večnosti,

na smrt sem utrujen, in vse bo še huje.

## SLONOKOŠČENI STOLP

Na stolpu čakam znamenja glasnice.  
Zaman. Preteklost je v nič odtekla,  
prihodnost pa prihaja brez porekla,  
z zamahom smrtonosne perutnice.

Na nebu blisk: prikazen repatice  
množi odseve ognja, žvepla, jekla.  
Iz mraka kriki in razbita stekla.  
Tesnoba seje nalezljive klice.

Čprav se ruši starodavna stolba,  
še zmeraj rišem stihe in bleščice  
na okno slonokoščenega stolpa.

Od tod se daleč vidi: z darom ptice  
bom prvi vedel, kdaj se bliža tolpa.  
Stvari imajo mirno, grozno lice.

## IZGNANSTVO

Ne pomaga več nobena zvezda.  
Zrem v mrzlo severno nebo,  
južno mi je skrito. Bela mesta,  
v katerih sem odraščal, mro  
za zvezdnim zidom južnega obzorja.  
Med menoj in mano raste skorja,  
vse bolj gosta. Le še skoz meglice  
vidim senco mrtve polovice  
sebe samega: kako brez dna  
drhtim in tipam svoje temno lice.  
Le v lastnem grlu sem doma.



ROBINZON

Že leta stojim na obali prostora,  
 ki se, nezaslišan, izmika besedi.  
 Nikjer ni pregrade, nikjer ni zastora.  
 Pogled je zabljen na tej čudežni sledi.

Stoletja stojim na otoku sred morja.  
 Ves otok je prazen. In morje je prazno.  
 Stoletja so prazna in mrtva obzorja.  
 Strmim v nebo, ki je modro in blazno.

Moj otok je vrh izginule planine.  
 Pod vodo so strehe, dvorišča, stopnice.  
 Gladina narašča, vse manj je koprnine.  
 Čez morje pošiljam leteče glasnice.

Občasno se zdi, da se bliskajo jadra.  
 Kričim na ves glas, a nihče me ne vidi,  
 kot da je ves svet zapečatila sadra.  
 Sicer pa so jadra le beli prividi.

Na čelo mi pade izmučena ptica.  
 Spočij se, o požrtvovalna glasnica!  
 Po dolgem letenju si našla spet tla,  
 ta otok, pozabljeno čelo neba.

Ne spomnim se več, v katerem smo letu.  
 Vseeno. Mogoče sem zadnji na svetu.

OČE

Dokler so starši živi, se s telesom  
postavijo med smrt in nas, otroke:  
usodo zremo kakor skoz zaveso.

Bolele so me tvoje suhe roke,  
ko si umrl, o moj edini oče:  
še tvoje, a že tuje, pregloboke,

so padle, kamor meni ni mogoče,  
v zrak, a čisto blizu, sèm, k izviru  
solzá, kjer padam na obraz in jočem.

V tistem strašnem, vélikem večeru,  
ko smo umivali usahlo truplo,  
da bi vrnili lep nemir vsemirju,

sem nase vzel, kristalno jasno in osuplo,  
svojo človeško smrt: odslej sem oče  
jaz, jaz sem gola rana, ki brezupno

ščiti otroka pred udarci toče  
z edino smrtjo lastnega telesa,  
ki raste iz spomina v bodoče

in poje, ritem plesa, sneg slovesa.  
Na ono stran letim z zakonom jate  
selivk, in jočem, ko se vračam nate,  
moj oče.

*(ob triletnici smrti,  
30. decembra 1994)*

OPOROKA

Otrok moj, stopi noter, v to zgodbo,  
 ki naju čaka že ves čas, palača  
 Spomina. Slišal boš kraljevsko godbo

pozabljenih glasbil, prerokbe vrača  
 in tožbe mrtvih skoz nagrobno režo.  
 Ugledal boš preteklost, ki se vrača.

Oprosti, čutil boš neznansko težo.  
 Potežkaj jo, a vedi: to ni breme  
 za tvojo dušo, čisto in prenežno.

Ti nisi kriv za smrtonosno seme,  
 ki zmeraj znova vzkalí do klasja.  
 Tostran dejanj in razdejanj je lepo vreme.

Naj te obsije krhka milost časa,  
 ki váruje skrivnostno srž sveta!  
 Naj sredi gozda groze zrasede jasa,  
 da najdeš pot do lastnega srca!

Alojz Ihan

*Šalamun*

ŠALAMUN

Šalamun je tisti, ki je izdal največ knjig poezije  
 šalamun je tisti, ki je največkrat napisal fuk in kurac  
 šalamun je tisti, ki je največkrat letel v Ameriko  
 šalamun je tisti, ki je pofukal največ zamork  
 in držal največ zamorcev za jajca

smo debatirali Pri Mraku in naročali pivo  
 vsi smo bili lepi mladeniči z umetniškimi ambicijami  
 in skupaj smo skušali razumeti, zakaj iz črnega piva nastane bela pena  
 in skupaj smo ugibali, ali bi iz bele pene nazaj spet nastalo črno pivo  
 ali kaj povsem drugega  
 prevzemala nas je skrivnostna alkimija življenja  
 in svoje znanje smo velikodušno delili slehernemu  
 ki je prišel mimo našega šanka

nekoč je k nam pristopil urejen, plašen gospod  
 eden tistih, ki se po tridesetih letih službe na banki prvič vprašajo po smislu  
 spogledali smo se in ga s profesionalno rutino sprejeli medse  
 bili smo kot velikodušni zdravniki,  
 ki čutijo moralno obvezo, da zdravijo tudi najbolj dolgočasno bolezen  
 pripovedovali smo o poeziji, o Ameriki, o zamorkah in zamorcih  
 imeli smo občutek, da je gospod sposoben slediti določenim poudarkom  
 na drugih mestih pa se je zgubljal, vendar smo ga vztrajno vodili  
 do samega konca

potem se je gospod zahvalil za družbo  
in rekel, da je Tomaž Šalamun

ko je Tomaž Šalamun izginil skozi nihajna gostilniška vrata  
smo nekaj časa molčali in osuplo gledali drug drugega  
potem pa nam je počasi postajalo jasno  
da smo v resnici pomembnejši, kot smo v najbolj drznih sanjah slutili  
brez nas bi bil Tomaž Šalamun samo plašen gospod iz banke  
ne pa nekdo, ki je izdal največ knjig poezije  
ki je največkrat napisal fuk in kurac  
ki je največkrat letel v Ameriko  
ki je pofukal največ zamork  
ki je držal največ zamorcev za jajca  
brez nas, mladcev, bi Šalamun ne bil vreden omembe  
mi smo njegovo edino upanje

od tistega večera smo še bolj strastno hodili v skupno družbo  
le šank Pri Mraku smo postopoma zamenjali za uglednejša mesta  
da bi ostali na primernem nivoju  
kajti nekateri smo postali slavni umetniki, trgovci, znanstveniki, obrtniki  
tudi mimoidočih se nam več ni ljubilo poučevati  
vsi smo imeli bridke izkušnje z nehvaležnostjo  
s katero ljudje vračajo plemenitost in dobroto  
zato smo se držali tenisa, avtomobilov, ljubic in drugih domačih tem  
le če bi še enkrat prišel Tomaž Šalamun, bi se najbrž razživel  
in mu razložili o zamorkah in zamorcih  
samo zanj zaradi starih časov  
potem bi do konca izpili viskije  
in ob treh zjutraj začeli zavidati tistim med nami  
ki imajo že svoje lastne šoferje.

### TOMBOLA

Drugo za drugim po čistem naključju  
hlastno zapisujem te besede, kot bi obkrožal številke  
na tombolskih listkih, in vem, da mi ni treba  
razmišljati in računati  
nič iskati ali si delati skrbi

ni namreč besed, ki bi bile že resnične  
 niti tistih, ki bi bile že laž  
 ni prerokb, ni goljufij  
 in vse se bo šele začelo,  
 se zavrtelo kot kolo na tomboli  
 potem se bo med zadržanim dihanjem vseh  
 počasi ustavljalo in obmirovalo  
 takrat bo mogoče prebrati zmagoslavno število  
 takrat bo šele nastala preroška beseda  
 takrat bo zazvenela dovršena pesem  
 in po razdelitvi glavnih nagrad  
 se bo spet začel nov krog.

### DIPLOMA

Ustavila me je kar na ulici in rekla, da me vabi na pijačo  
 ker je pred kratkim napisala diplomu o moji poeziji  
 razčeperila je boke kot nadevana kokoška  
 in dišala zlato pečena, krhka, hrustljava  
 nisem mogel odkloniti  
 v mislih sem odpovedal vse nujne sestanke  
 in si uživaško zaželel veliko pivo in pico.

Njena diplomska teza je bila presenetljivo stroga  
 do verzov, rim in mojega jezika  
 zabavalo me je, da se je ženska tako strastno  
 lotila mojega pesnikovanja  
 in ji je od čustev mično drgetala brada  
 zdelo se mi je kot vznemirljiva, zanimiva predigra  
 in po malem sem se spraševal, kako bo pogovor obrnila  
 k bolj bistvenim stvarem  
 priznam, pripravljen sem bil z vsakim koščkom svojega telesa

Po picini in pivu sem naročil še eno veliko pivo  
 in polagoma me je začelo motiti  
 da je ženska še vedno govorila le o poeziji  
 oblizal bi jo od čela do nožnih prstov  
 ona pa je govorila le o mojem pesniškem jeziku

kot bi ne imel tistega pomembnejšega  
 ki se mi je slinil v ustih  
 nenadoma me je obšel srd na žensko  
 ki se ji je zdela pomembnejša poezija kot moji številni organi  
 ki jih ni bilo več mogoče krotiti.

"Razkrinkal sem te, sadistka!" sem ji zavpil v obraz  
 in z eno potezo izpil pivo do konca  
 potem sem odšel brez oziranja, poln prezira  
 nad ničvredno žensko dušo  
 ki grabežljivo grabi ne oziraje se na čustva  
 nikoli več se ne bom dal zapeljati in zmesti ženskam  
 sem prisegel in za vogalom mirno počakal  
 da je odšla iz gostilne  
 potem sem se previdno vrnil in naročil še eno veliko pivo  
 ker podobnega že dolgo nisem pil.

### KO SE VRAČAŠ OD LJUBICE

Ko se vračaš od ljubice  
 se moraš pošpricati s šnopcem  
 in umazati srajco z rdečim vinom  
 ni stvari, ki bi ženo ob treh zjutraj bolj pomirila  
 kot če se privlečeš razgrajaški in smrdeč po šnopcu  
 če pa zavoha še pobruhan rokav  
 niti v sanjah ne posumi  
 zato je vedno smiselno imeti v žepu šnopc  
 da ga pred domom pogrgraj in se z njim popljuvaš po obleki  
 in če je ura zelo sumljiva  
 se spleča s palico razbiti šipo na dvorišču  
 in na glas preklinjati birokrate, državo in politično represijo  
 malo je žena, ki bi ob tem še kaj posumile  
 in ne bi pomirjeno zaspale  
 s prijetnim občutkom maščevanja, ker nočejo odkleniti  
 ter bodo zjutraj samo nedolžno vprašale  
 ali je bil ključ pod prtlačnikom  
 kot je bilo dogovorjeno.

NA ZEMLJI STOJIM

Na zemlji stojim  
 na krogli  
 brez ravnovesja  
 in logičnih pravil  
 kajti kdor poklekne  
 seže više, vse do angelov  
 in ko ga čez čas zakopljejo v zemljo  
 je še bliže nebu  
 zato je smiselno molčati  
 da se zares izpove  
 in mirovati  
 če hoče po bližnjici  
 na drug konec sveta  
 če se zares ne premakneš  
 pride v desetih urah k tebi Kitajska  
 v petnajstih pa se ti pod noge  
 pridobrika celo Amerika  
 kot izgubljena psička  
 ki je zagledala ljubega gospodarja.

POTOVANJE

Spet je bilo eno tistih grenkih potovanj  
 ko sem obiskal sleherni muzej, sleherni katedralo  
 zvečer pa ostajal sam v hotelu  
 in si pred televizorjem s porno kanali  
 želel toplo, živo, sladko ljubico  
 čeprav čisto majhno majceno Kitajčico  
 sedela bi vsak na svojem koncu postelje  
 in se nasmihala v gole trebuhe  
 kaj več ne bi tvegala zaradi pravila  
 da je varno iti v posteljo samo z ženskami  
 ki zlepa ne gredo v posteljo z vsakim  
 zato odpadejo vse, ki bi hotele  
 in pridejo v poštev le tiste  
 ki iskreno nočejo



vendar je te izredno težko prepričati  
 če pa jih že prepričaš  
 pa prenehajo biti tiste, ki nočejo  
 in postanejo tiste, ki hočejo  
 in zato z njimi ni več popolnoma varno  
 in ne pridejo v poštev.

FINALE

Pa če recimo dvakrat pogledam Marjetko, sosedo  
 ko se preoblači v kopalnici, pri odprtem oknu  
 in si voščiva dober dan  
 in skočim čez na kavo  
 in se potem dobiva dvakrat, trikrat v naglici  
 za košček veselja  
 da si med oblačenjem kimava  
 saj sva še za kaj  
 pa če recimo prepričam računovodkinjo Majdo  
 da me na kolektivnem izletu spusti v sobo  
 pa oba veva  
 da ne gre za veliko strast niti užitek  
 da vse skupaj ne bo nobena Amerika  
 ampak kvečjemu objesten spomin  
 dokler pač bo  
 pa če se zmenim še z Meto in Tino  
 skupaj ali posebej, ni pomembno  
 vonj ostane enak  
 in ko se porazgubi  
 se temeljito in za vedno  
 in zato nihče ne bo nikoli obžaloval  
 razen če ne bo vmes kakšne nerodne okužbe  
 in bo treba zgodbo obnavljati specialistu  
 specialist jo bo diktiral svoji strojepiski  
 strojepiska razširila med prijateljice  
 prijateljice svareče šepetale ljubimcem  
 tako se zgodba neokusno razširi do pisateljev  
 in potem se ni več mogoče izogniti  
 velikemu namišljenemu finalu.

# PROZA

**Jani Virk**

*Požar*

*More li kdo nositi ogenj  
v svojih nedrih,  
ne da bi njegova obleka  
zgorela?*

(Preg 6, 27)

Odrinil je težka lesena vrata svojega ateljeja in stopil na prosto. Na samotni, prašni ulici je lajal pes, veter se je zaganjal v hiše, ulične svetilke so kovinsko zabrnele skoz njegovo ušesno membrano kot zvok oddaljenih tračnic. Na električnih žicah sta se v vetru zibala dva ptiča, avto, ki je z medlimi žarometi razsvetlil cesto, je za seboj dvigoval oblake prahu, ki so se vrtinčili v mračen večer. Zaril se je v plašč, čez usta je potegnil šal in počasi stopil proti mestu. Od nekod je pršela rdečkasta kopasta svetloba, prodirala vanj in mu razjedala spomin. Podobe so se luščile in sesipale vase, njihovi strti obrisi so kot naplavljenе ribje kosti ležali pod vznožjem sanjske gore, razbrazdane od hudournikov in silovitih strel. Poznal jo je, goro, mogočno in čisto, od vedno je bila v njem. Ni vedel za njeno ime in domovino, vendar ni nikoli dvomil, da nekje v resnici obstaja in ga čaka; ko jo je tega dne zjutraj zagledal na steklu turistične agencije, sploh ni bil presenečen, ampak je to razumel kot dolgo pričakovani znak, naj gre proti njej. Zamaknjeno kot zapornik, ki ga po tednih samice spustijo pod jasno nebo, je strmel v mehke, prelivajoč se stik barv na plakatu, sivino skal, belino snega, modrino neba.

Vedel je: to je bilo, kar ga je čakalo, to je bilo, kar je iskal, izhod, rešitev pred tem, kar ga je ogrožalo; ogenj, ki ga je žgal od znotraj, ogenj, ki ga je žgal od zunaj, njegova koža, opečena od dolgega padanja mimo sonca, pomrznjena od padcev v globoko, hladno temo; njegova duša, hlapi

njegove duše, ujeti v komaj še zaznavno obliko, pršeči po njegovem telesu, izginjajoči v trdo tkivo sivih dni.

Rudi ni bil človek, ki bi se bal odločitev. Ko je tistega hladnega jesenskega jutra v izložbenem oknu turistične agencije zagledal podobo mogočne, kopaste gore, je brez razmišljanja zavil skozi vrata in zahteval prospekt o potovanju.

"Nimamo prospekta," je rekla mlada svetlolasa uslužbenka, "pripravljamo šele prvo, testno potovanje. Cena je tokrat zelo ugodna in samo še dve prosti mesti imamo."

Rudi je vdihnil njen parfum, s pogledom je šel po njenem telesu, bila je njegov tip, ženska z nežnim, finim obrazom, lepimi prsti, majhno, lepo oblikovano postavo in s pravilnimi, polnimi prsmi. "Dober model za akt," je samodejno pomislil.

"Je to vse, kar mi lahko poveste?" je vprašal in poskušal ujeti njen pogled.

Zdrsela je mimo njegovega obraza in se zazrla proti vratom. Rudi je pogledal čez ramo; nikogar ni bilo tam.

"Ne," je rekla brezbrizno v prazno. "Sedem dni traja vožnja s spalnikom, v Aziji vagone preklopijo na drugo lokomotivo, deset dni ostanete na gori in potem se spet sedem dni vozite s spalnikom. Hrana je zagotovljena za ves čas poti, cena za osebo sedemsto mark." Za hip je zastala, z roko segla na polico, vzela list papirja in nadaljevala: "Tule pa imate seznam, kaj vse morate vzeti s sabo in proti čemu se morate cepiti." Na njeni mizi je zazvonil telefon, dvignila ga je in se, preveč naveličano in nejevoljno za svoja leta in za povsem znosno dopoldansko uro, pogovarjala s stranko. Na računalniku je živčno menjavala gesla, šoba na njenem obrazu in top, napet pogled iz oči sta pričala, da nekaj ni prav. Rudija je privlačila jezna energija njenega obraza, nikamor se mu ni mudilo, opazoval jo je in ocenjeval. "Za sabo ima najbrž neuspešen študij jezikov," je premišljeval, "priložnostno je delala kot hostesa po raznih sejnih in v poletni sezoni v recepciji kakšnega hotela, tu in tam se je, čeprav je imela stalnega starejšega prijatelja z dobrim avtomobilom, pustila povaljati kakšnemu tujcu, za darilo ali denar; škoda, lepa je, take hočejo vedno prehitro doseči vse, narobe razumejo stvari, domišljajo si, da jih imajo ljudje radi, zaženejo se prehitro in previsoko in potem jih izrabijo in potolčejo, če ima kakšna med njimi srečo, jo v padcu navzdol prestreže povsem normalen in pošten moški in jo reši v lep in dolgočasen zakon, ampak takšnih moških je danes malo in vedno manj jih bo, v modi so svinje in večina žensk se je temu brez težav povsem

prilagodila."

Potrpežljivo je čakal, da se je nehala pogovarjati. Ko je odložila slušalko, ga je pogledala nekam med trebuh in brado.

"Še nisva končala?" je vprašala z nesramnim glasom mlade ženske, ki ima težave zaradi ljubimca, ki je, ali zaradi ljubimca, ki ga ni. Ponavadi je ob takih tonih vzrojil in žensko ozmerjal, tokrat pa se je zadržal. Njena nesramnost se mu je zdela zanimiva in privlačna, za njo je čutil zatrto toplino ženske, njen glas je bil kot počena melodija račjega gaganja na vodni gladini, mikalo ga je, da bi z enim samim udarcem razbil razdaljo med njima in prodrl v njen svet, malo je manjkalo, da je ni z roko prijel okrog našobljenih ustnic kot mladega psa za smrček in ji pogrizljal ustnic.

"Rezerviral bom za dve osebi," je rekel Rudi povsem hladno.

"Za dve?" je vprašala navajeno, brez vsakega namena.

"Ja, za dve," je odvrnil. "Je kaj narobe?"

"Ne," je rekla, "zakaj bi bilo?"

Pravzaprav je v tistem trenutku sam pomislil, da je nekaj narobe. Nikoli ni premišljeval, da bi se na svojo goro odpravil z ženo ali s kom drugim in niti sam ni vedel, odkod je vanj tako samoumevno prodrla dvojina.

"Dobro," je rekel po premolku, "dobiti moram še ženo in čez kakšno uro ali dve lahko potrdim rezervacijo. Je to v redu?"

"Ja," je rekla, vzela v roke pisalo in čakala, da ji pove svoje in ženino ime. Ni ga gledala, z živčnim in napetim pogledom je strmela v prijavno polo; smešno se mu je zdelo njeno odločno in muhasto vedenje, ravno toliko moške objestnosti je še bilo v njem, da jo je pustil nekaj časa čakati v njeni ošabni drži, preden ji je narekoval obe imeni.

"Na koga naj se obrnem, ko pokličem," je vprašal proti njej, ko je že vstal in se pripravil za odhod.

"Name," je rekla, dvignila telefonsko slušalko in s prstom začela pritiskati na gumbe.

Zasmejal se je.

"In kdo ste vi?"

"Petra," je nosljaje rekla s samoljubno nežnostjo in tako, kot da bi to morali vendar vsi vedeti.

"Petra," je med potjo oponašajoče nosljal njeno ime, "Petra, Petra," je nosljal, ko je odrinil steklena vrata poslovne stavbe in po hladnih marmornatih ploščah stopil mimo recepcije k telefonu. Dvignil je slušalko in zavrtel številke.

"Sandra?" je vprašal, ko je slišal, da je klicni signal utihnil. "Kaj je," je

rekla v slušalko, "nisi v ateljeju? Je kaj narobe?"

"Ne," je odgovoril, "čakam te pri vratarju, pridi dol."

Rudi je sovražil polteni vonj sprejemnice izvozno-uvoznega podjetja, pri katerem je bila njegova žena zaposlena kot pravnica, težko je prenašal pogled na gladko obrite, zlikane in poškropljene moške in na ženske, skrite za sloje pudra. Vedno se je spraševal, kako je mogoče, da se vse to ni dotaknilo Sandre, da se je ni prijel zoprni kiselnasti vonj teh ljudi, s katerimi sam ne bi hotel imeti nobenega opravka, kot se je tudi pogosto spraševal, kako to, da vztraja pri njem, ki je cele dneve preživel v svojem ateljeju, večino večerov in dober del noči pa pohajkoval in blodil naokrog in sam ali v pivski družbi premleval o življenju in smrti, o ženskah in o večnosti, o Bogu, ki najbrž je ali pa ga tudi ni. Čakajoč v hladni marmornati sprejemnici, je premišljeval, da svoje žene pravzaprav sploh ne pozna. Poskušal jo je razumeti nekje na površini, globlje pa se niti ni želel spuščati, saj se je sprijaznil s tem, da se ona tako doma kot v službi neprestano ukvarja s stvarmi, ki so rešljive, on pa se je najraje ukvarjal s stvarmi, ki jim ni bilo mogoče priti do konca, ker je vsakršne konce bolj ali manj sovražil, saj konec, kot je pogosto premišljeval, ni drugega kot majhna nepreklicna smrt, in tudi svoje slike je večinoma puščal nedokončane.

Včasih mu je bilo slabo od globokih, nerešljivih vprašanj, s katerimi se je ukvarjal, saj so bile stvari po drugi strani povsem preproste, življenje je bilo tu do roba in smrt malce dlje, čez rob, nebo je bilo zgoraj in zemlja spodaj, Bog je bil nekje tako neskončno daleč in drugje, da je bilo za zemeljske težave čisto vseeno, če ga ne bi bilo, in ženske so bile pasti, v katere se je kdaj pa kdaj ujel, v katere je prostovoljno skakal z veseljem idiota, ki se v življenju ne more ničesar naučiti, in se je potem s skrajnimi napori komaj še lahko vračal k Sandri, brez katere bi se že zdavnaj dokončno zapil, brez katere ne bi mogel najti tistega zasilnega notranjega ravnotežja, ko je lahko vsaj slikal, dneve in dneve slikal, mesece in mesece slikal, dokler ga ni spet vžgala kakšna mlada, lepa ženska, v kateri je najprej iskal lepoto linij in oblik in kmalu tudi toploto kože, s katero se je na začetku igral in je zabaval sebe in njo in se na koncu tako nepremišljeno, neumno in manično zapletel, da cele tedne ni počel drugega, kot da jo je božal na divanu v svojem ateljeju in z njo spal.

S temi svojimi razmerji je vedno trčil v beton, nobene prave obrambe ni imel pred njimi, ovijala so ga in mehčala, da je postala njegova pamet nazadnje povsem neuporabna in mu je povsod rinilo ven le še srce, meseno in krvavo, utripajoče kot zamolklo tiktakanje stare baročne ure, in se mu je ves svet povsem oddaljil in razsul. S skrajnimi napori in z grobstvo, ki si

je njegove ljubice niso zaslužile, je razdiral svoja prenapeta razmerja in se zatekal v popolno pijanost, kjer se je vse zravnilo in je bolečina počasi potonila kot truplo ptice v močvirju. Ničkolikokrat si je obljubil, da bo s tem prenehal, vendar nikoli ni zdržal dlje časa, njegova volja se je že zdavnaj razlila čez rob telesa in njegovo meseno srce je preraslo sledi pameti.

Do Sandrinega prihoda se je trudil z vratarjem, ki se je na vsak način hotel z njim pogovarjati in resnično mu je odleglo, ko je vsa mladostna in nasmejana iz dvigala stopila proti njemu. "Če bi jo videl prvič," je za hip pomislil, "bi se takoj zaljubil vanjo." Odšla sta v bližnji lokal in tam jo je po dolgem pogovoru prepričal, da s potovanjem misli resno in da na vsak način želi oditi skupaj z njo, čeprav je bil pripravljen odpotovati tudi sam. Vendar je ob misli, da bi šel sam, v sebi čutil majhen, nerazložljiv strah in vztrajal je, dokler Sandra ni popustila. Njena privolitev ga je pomirila in kasneje je po krajšem potepanju po mestu, med katerim je klical v turistično agencijo, preostanek dneva preživel med potprežljivim delom v ateljeju.

Ko se je zvečer iz ateljeja, preurejenega gospodarskega poslopja propadle predmestne kmetije, po prašni makadamski cesti peš vračal proti domu, je bil kljub vetru, ki se mu je upiral v prsi, njegov korak lahek. Od nekod je nanj sijala svetloba, počutil se je, kot bi hodil po dlani velikega mehkega angela, majhen človeček, majhna končna duša v neskončnem obzorju, krhko steblo večnosti, ki je iz njega poganjalo skoz prašni makadam ulice, skoz nebo in ugasle zvezde, ki jih ni bilo več in so le še oddajale svojo svetlobo, kot slike slavnih mojstrov, ki so še desetletja in stoletja potem, ko so njihovi avtorji sprhneli v zemljo, svojo svetlobo pršele med ljudi. "En droben trenutek," je premišljeval skrit v svoj plašč, ko je s pogledom drsel po razsvetljenih hišah, "en sam samcat hip in vse to izgine za vedno, hiše postanejo skladovnice prahu, ljudje v njih nikogaršnji spomin in ena sama neskončna praznina zavlada vsemu, do konca brez konca, do bobneče tišine, in en sam samcat vdih Boga potem zadošča, da so povsod zopet barve in oblike, da se ljudje ljubijo in pobijajo na žametni preprogi časa in da duše na koncu zaplešejo skoz plasti sveta."

Proti njemu je pritekel pes in se lajajoče zaganjal vanj. Rudi je stegnil roko, da bi ga pobožal in umiril, vendar je pes šavsnil proti roki in z zobmi zgrabil rokav njegovega plašča. Rudi je iz sebe spravil grozeč lajajoč glas, pes je spustil plašč, nekajkrat renčeče ritensko poskočil in jo ucvril proti hišam. Sklonil se je, pobral kamen in ga vrgel za psom, zaslišal se je zamolkel pločevinast zvok, ko je kamen priletel v zabojnik za smeti.

Pogledal je na uro, ni še bila osem, do doma je imel dobrih dvajset minut hoje, redko se je zgodilo, da je med tednom domov prišel pred deseto.

Čas do potovanja je Rudiju minil prehitro. Želel je dokončati nekaj začelih slik in je cele dneve prebil v ateljeju. Vedno, tudi če se je kam odpeljal le za dva ali tri dni, se je bal, da se mu bo kaj zgodilo in bo pustil stvari nedokončane. Vendar niti za hip ni zares pomislil, da bi se odpovedal svoji gori, takšne tesnobne občutke je poznal že dolgo in njegova panična moška intuicija je v podobnih primerih vedno zgrešila.

V nasprotju z Rudijem, ki ga je iztekajoči čas dušil, pa je Sandra, ki se je najprej s težavo in še to le zaradi moža sprijaznila s potovanjem, vedno bolj veselo in sproščeno pričakovala dan odhoda. V službi je uredila vse potrebno in se s svojimi starši do najmanjše podrobnosti dogovorila, kako naj v času njune odotnosti ravnata z otrokoma, in ko je videla, v kakšnem stanju je Rudi, je prevzela in z lahkoto opravila tudi vse tisto, kar naj bi po pogovoru sicer naredil on.

Skupina tridesetih turistov in petih vodnikov je na pot odšla sredi novembra. Takoj ko je vlak odpeljal, je Rudija tesnoba minila, s Sandro sta se umaknila v spalni vagon in se večino časa pogovarjala ali pa brala knjige. Drugi dan vožnje je Rudi v jedilnem vagonu opazil, da je med vodniki tudi Petra, svetlolaska iz turistične agencije. Dobro se je spominjal njenega smešnega, ošabnega vedenja, zato se je začudil, ko mu je čez dve mizi poslala prijazen nasmešek. Pokazal je, da ga je sprejel, in nič več. Obrnil se je k Sandri in nadaljeval pogovor z njo.

Prvi dnevi potovanja so jima minili tako prijetno, da se Rudi ni spominjal, da bi po poroki kdaj skupaj preživljala lepše dni. Ure in ure sta ležeč drug ob drugem gledala skoz okno drvečega vlaka, molčala in potem kdaj zdrsula v dolg, topel pogovor. Rudi je Sandri razlagal o gori iz svojega spomina in o biblijski gori, h kateri sta bila namenjena, na kateri naj bi bili, kot je zdaj vedel, ostanki Noetove ladje, božje posode za človeška in živalska bitja. Sandra ni verjela v biblijsko zgodbo o potopu in Noetu, vendar ga to ni motilo, zadoščalo mu je, da je vedel, da se peljeta proti gori, ki se je, kot je premišljeval, že od vedno dvigovala v njem, stolp miru in lepote sredi morastih sanj, pijanskih blodenj in obupanih premišljevanj.

Edino, kar je Rudija vznemirjalo in spravljal v slabo voljo med mirnim in prijetnim drsenjem po tujih pokrajinah, je bilo Petrino neprestano spogledovanje z njim. Jasno mu je bilo, da ona ve, da je na potovanju s svojo ženo, neokusno se mu je zdelo, da ga draži na tak način in tu in tam

je proti njej vrgel prezirljiv pogled, ki pa jo je ponavadi le spodbudil k še bolj nesramnemu spogledovanju. V njem se je zgoščevala kri, postajal je živčen, hotel je imeti svoj mir, hotel se je povsem posvetiti Sandri in končno od sebe pahniti tisto drugo življenje, ki ga je cepilo na dva dela, zaradi katerega je imel v sebi dva moška, zaradi katerega sta v njem rasli dve srci. Sandra je zaznala njegovo vznemirjenost, a zanjo ni bila nič nenavadnega; vedela je, da ga vedno kaj preganja in vznemirja, ni pričakovala, da bo ves čas potovanja tako pozoren do nje in zgovoren, kot je bil prve tri dni.

Četrto noč v vlaku Rudi ni mogel zatisniti oči. Poslušal je Sandrino hrčkasto dihanje, gledal njen mirni obraz v spanju in redke luči v bežeči pokrajini. Preklinjal je žensko, ki ga je dražila in je zdaj verjetno nekaj kupejev stran mirno spala. Ni mogel brez misli nanjo, potihoma jo je zmerjal z najbolj umazanimi in trdimi kletvicami, hkrati pa si je predstavljal, kako jo počasi slači, jo ljubkuje in potem spi z njo. Premetaval se je na svoji postelji, vedel je, da ne bo mogel zaspati, že pred leti je zaradi hude pljučnice nehal kaditi, vendar si je silovito zaželel, da bi kje dobil cigaret in ga v miru pokadil na hodniku, počasi je zdrsnil s postelje, se obul, potihoma odprl vrata in oddrsal iz kupeja. V večini kupejev je bila luč ugasnjena, le proti koncu hodnika je nekje še gorela. Stopil je do njega, zavesa je bila zagnjena in ni mogel videti, kdo je v njem. Zavonjal je cigaretni dim, nekaj časa je premišljeval in čakal, potem je potrkal. Nobenega odziva ni bilo, čez čas je potrkal še močneje in kmalu je kovinsko škrtnilo; vrata so počasi zdrsnila in se odprla. Pred njim je s cigareto v roki stala Petra, pogledal je mimo nje in ugotovil, da je v kupeju sama.

"Vedela sem, da boš prišel," je rekla in lagodno našobila ustnice; nikoli ni tepel žensk, a tokrat ga je prijelo, da bi ji primazal klofuto, hkrati pa se je komaj premagal, da je ni zgrabil za vrat in se prisesal na njene ustnice.

Nepremično je stal pred kupejem, ne da bi karkoli rekel.

"Bojiš se," je rekla, "ne želim te strašiti, od daleč si videti bolj pogumen. Saj veš, če želiš, lahko greš."

Na robu jezika je imel kletvico, skoz zobe jo je spustil proti njej. "Prosim?" je vprašala, "nisem te dobro slišala," je rekla z glasom, da je vedel, da ga je slišala. "Imaš cigareto?" je vprašal s pritajenim glasom. "Ne jezikaj in ne izzivaj," je nadaljeval, "raztrgal te bom in uničil, ne igray se z mano."

Glasno se je zasmejala, zdrznil se je in pogledal po hodniku.

"Vidiš, bojiš se," je rekla, "stopi noter, nič ti ne bom naredila."

Jasno mu je bilo, kaj se bo zgodilo, če bo šel noter, vendar se ni mogel več upreti, bilo je prepozno. Vstopil je in za seboj zaprl vrata, s police je vzal njene cigarete, eno izvlekel iz škatlice in jo dal v usta. Obrnil se je proti



njej, stala je na dosegu njegove roke, stegnil jo je in s prsti pod vratom zdrsel za njeno srajco. Zataknil se je za verižico, potegnil je žensko k sebi in verižica se je zableščala v brleči svetlobi s stropa, iz ust je spustil neprižgano cigareto, z zobmi je zgrabil mehko kožo njenega vratu, zastokala je in ga potisnila proti postelji, slekel jo je in zvalila sta se na posteljo in dolgo, dolgo je lahko poslušal, kako njeno stokanje prekinja drdranje tračnic. Potem sta zaspala in šele proti jutru se je vrnil k Sandri. Bila je zbudena, vprašujoče ga je pogledala.

"Je kaj narobe?" ga je vprašala.

"Ne," je odgovoril, "z nekim tipom od osebja sem igral šah."

Verjela mu je, ni videla razloga, zakaj mu ne bi.

Naslednje tri noči se je vsakič za nekaj ur odtihotapil k Petri in spal z njo, kot da bi bil to edini smisel življenja, kot da bi bilo njeno golo telo edini kraj na tem svetu, kjer človek lahko čuti življenje. Poznal je ta prekleti občutek večnosti, položen v žensko telo, ni se mu mogel, niti se mu ni hotel upirati. Preklinjal je svojo šibkost, edino rešitev je videl v tem, da se vožnja konča in dnevi hoje na goro ob Sandri iz njega izženejo hudiča.

Po sedmih dneh vožnje je vlak pripeljal na planoto, obkroženo z visokimi vrhovi. Naletaval je gost, moker sneg in karavana turistov je namesto običajnih treh do vzočja gore in do naselja lesenih kolib hodila šest ur. V kolibah so jih čakale zakurjene železne peči, vodnik je ljudi klical po imenih in jih razporejal po pet. Rudi in Sandra sta se znašla v skupini z mlajšim parom in s Petro, kar se Rudiju ni zdelo naključje.

Zaradi nenehnega naletavanja snega se odprava po treh dneh, predvidenih za privajanje na redki višinski zrak, ni napotila proti vrhu gore in Rudi je postajal nestrpen. Skoz goste snežne oblake niti za hip ni videl grebena, kaj šele vrha gore, po podobi iz spomina in s fotografij je vedel, kakšen je videti, in ob dobrem vremenu bi ga lahko videl, zaradi sneženja pa ga ni, in to ga je spravljal v nejevoljo, kot ga je spravljal v bes, da je Petra neprestano opazovala njegovo početje in se je na skupnih ležiščih v kolibi namestila obenj, čeprav je imel na drugi strani tik ob sebi Sandro in je bilo jasno, da si ne sme ničesar privoščiti.

Tudi četrti dan se vreme ni kaj dosti izboljšalo, z neba je pršel droben leden dež in odhod proti vrhu je bil ponovno prestavljen. Rudi je bil slabe volje, izognil se je vsakodnevnemu privajalnemu sprehodu po pokrajini, ostal je v kolibi in opazoval, kako se je kolona turistov po snegu vzpenjala v hrib. Nekaj časa je še lahko razbral, katera od postav je Sandra, kmalu pa so vsi ljudje v koloni postali enake temne pike, počasi izginjajoče v belino.

Po majavi leseni lestvi se je povzpел na skupna ležišča in zadremal. V

težkih, morastih sanjah so se z njegovih slik luščile barve in padale v veličanske bele vrtince snega, zeblo ga je in nagonsko se je zaril še globlje v spalno vrečo. V polsnu se mu je zazdelo, da sliši škripanje lestve, hotel je reči Sandra, vendar je rekel Petra, k njemu je prišla ženska in ga začela slati, ni odprl oči, na pol omotičen je ležal na po vlagi zaudarjajoči žimnici, na sebi je začutil golo žensko telo, ki se je privijalo nanj in se hotelo združiti z njegovim, v halucinacijskih valovih ugodja in toplote je, kot se mu je zdelo, z žensko spal neskončno dolgo in v zakritem, nevarnem polsnu mu je postajalo vedno bolj toplo. Nenadoma se mu je zazdelo, da je okrog njega ena sama brezmejna toplota, zaslišal je krik in odprl oči, krik je bil njegov in še enkrat je z očmi, razprtimi od groze, kriknil v zublje, ki so kot ogromni živalski jeziki poganjali proti njemu iz lesa vsenaokrog, zlezel je iz goreče vreče, stopil je na rob skupnih ležišč do lestve, goreč les pod njim se je udrl in padel je v globino, počasi se je zavrtel v zraku, lahko je še videl, kako gori njegova obleka, in zdelo se mu je, da neskončno dolgo gleda baklo svojega telesa, ki je plavala po zraku in potem zamolklo priletela ob tla, da so se iskre razprhnile kot roji kresnic, in pega njegove zavesti je za vedno ugasnila, njegovo telo pa je izgorevalo hitro in dokončno, kot izgoreva strast.

Andrej Blatnik

*Tao ljubezni*  
(odlomek)

*Kaj se je zgodilo prej? Pripovedovalec se je z družico kdovezakaj odpravil v daljne azijske kraje. Ker pa se je v njih trlo po doživetjih hlastajočih prišlekov, je prigod zanju nekako zmanjkalo, in spregledala sta, kako bi bilo nujno poiskati kak samotnejši kotichek, kakršnih dandanes na svetu že kar neprijetno primanjkuje, da bi potovanje dobilo smisel. Beseda je dala besedo in slišati je bilo, da nekje v tropskem višavju obiske sprejema skrivnostni možak po nenavadnem imenu Rožni popek in da je v ta namen vzpostavil že svojevrsten samostan, kamor hodijo izkušeni željni z vsega sveta. Tako sta tudi pripovedovalec in njegova družica sklenila poskusiti in pozno zvečer sta se prigrizla na hrib, kjer ju je čakalo nekoliko na hitro skupaj zbito Popkovo kraljestvo. Dodelili so jima bivališče in pogreznila sta se v spanec ... Kaj se bo zgodilo potem? Kdo ve, kdo ve.*

6.

Navsezgodaj naju je zbudilo, kako bi bilo drugače, kruljenje divjih prašičev. In drhtenje tal, ki sem ga že pričel smiselno povezovati s prašičjo voljo do naskakovanja brun, na katera je bilo postavljeno najino bivališče.

"Čas za zajtrk," sem sporočil N.

Zastokala je. Iz zavisti, seveda. Včasih sem iz tega ali onega razloga v trenutku, ko se zbudim, nejevoljen, a zmeraj me udobrovolji že prva misel, ki se me poloti: da bom zdaj zajtrkoval. Ob stiku čeljusti s hrano se, tako se mi zdi, vzpostavlja dovršena urejenost vsakdanjika, to pa je najbolj dragoceno prav zjutraj, ko je še zelo težko slediti ritmu sveta, v katerega se zbudiš.

Zato si zajtrka ne dam vzeti. N. je velikokrat sople od nejevolje, ko sva

zamujala prave avtobuse ali karkoli že, ker sem še žvečil svojo tortiljo, brodil po pudingu iz črnega riža ali srebal sojino juho, a še pravočasno je spoznala, da na to temo pač ne trpim ugovorov. Dnevi, ko nisem zajtrkoval, so bili zame izgubljeni. Malodušno sem se vlačil naokoli in komaj čakal noči, v kateri sem videl predvsem pot, ki pelje do novega zajtrka. Sčasoma se mi je posrečilo takšne dni povsem izriniti iz svojega življenja. In s tem tudi iz N.-jinega, če je to hotela ali ne. Dan se je začel počasi in zanesljivo: z zajtrkom.

Seveda pa ji to ni vzelo veselja, da lahkotnosti, s katero sem v nekaj grižljajih uredil svoj svet za prihajajoči dan, ne bi skušala osmešiti vselej znova.

"Me pa res zanima, kaj boš prigriznil," je privoščljivo rekla tokrat (in ne prvič).

Zanimalo je tudi mene; res pa je, da na potovanjih sčasoma niti ni bilo več pomembno, kaj sem, kot je rekla N., prigriznil, da je le bilo kaj. Če bi namreč temu "kaj" posvečal preveč pozornosti, ne bi prišel daleč; reči, ki so ti jih ponujali po robovih sveta, kakršnih sva se držala zadnje čase, so bile tako po videzu kot po okusu precej daleč od masla in marmelade in podobnih dobro znanih reči, ki jih z zajtrkom enačimo v naših krajih.

Stopil sem skoz, pa recimo tako, vrata. Tla so se mi pod nogami nezanesljivo majala. Skozi reže med deskami, ki so nadomeščale tla, sem lahko opazoval prašiče, ki so tekali semtertja. Vsakih nekaj trenutkov se je kateri ustavil tik pod menoj, dvignil rilec, me pogledal naravnost v oči in zakrulil. Iz gobca mu je tekla slina, pomešana z blatom. Težko bi rekel, da je človeka ob takem prizoru zlakotilo. Prej nasprotno.

"Pravzaprav navsezgodaj ne bi smeli toliko jesti," sem kisló sporočil N.

"Pravzaprav res ne," se je nekoliko začudena strinjala. "Ampak kaj hočeš, sva pač žrtvi bogate zahodne civilizacije. Navade. Jestí najmanj trikrat na dan, prej si umiješ roke, potem zobe, in take reči. Človeku hrana daje občutek varnosti, zato najbrž."

Ravno sem hotel oznaniti, da bom danes kaj malega požvečil kar v sobi, in povprašati, ali imava kje na dnu nahrbtnika še kaj pozabljenih čapatijev, ko je izza vogala najinega novega domovanja stopil na vsa usta nasmejan svetlolasec. Ja, belec. Dolgi lasje. Zagorel. Po kalifornijsko bleščéči se zobje. Samo še surf pod roko mu manjka, sem pomislil.

"Živio!" je navdušeno kriknil. "Ti si nov? Si že jedel zajtrk?"

Ta pa zna takoj navezati stik, sem moral priznati.

"Ne," sem odvrnil, N. pa je hkrati vprašala: "Kdo je to?"

"Ne vem," sem šepnil skoz, recimo jim spet tako, vrata.

"Kaj pa mu piše na majici?" je znova vprašala N. Očitno je že odkrila najpravnejši način za razkrivanje hierarhičnih položajev v teh krajih.

"*Appetite for Destruction*," sem sporočil čisto tiho.

"Oh, niste sami," je rekel prišlek začudeno.

"Kaj?" je rekla N. Očitno ni slišala ali pa v tem ni našla reference. Rokenrol kultura ji ni ravno vsakdanji kruh. Nobene elektrike v glasbi ne mara, nikar; pristno, etno, nepotvorjeno, tokljanje s paličicami po živalski koži, pihljanje v bambusne cevčice, to pa že, takšne reči, to ji je všeč.

"*Appetite for Destruction*," sem ponovil glasneje.

"Guns'n'Roses," je zadovoljno potrdil svetlolasi. "Poznate?"

Prikimal sem, zamomljal nekaj podobnega kot "kako ne bi", in se trudil, da moj obraz ne bi izdajal, kaj si mislim.

"Moje ime je Amor," se je predstavil fant.

"Lepo ime," je rekla N., ki se je medtem prikazala na prostem.

"Tudi ti si lepa," je zinil fant, se zasmejal in zamahnil z glavo, da so lasje poleteli po zraku. Čakal sem, ali se ne bo čezenj razpotegil reklamni napis za osvežilno pijačo. "No, saj to ni moje pravo ime. Samo tukajšnje. Doma mi je ime drugače. Precej drugače."

"Si lahko mislim," sem zajedljivo rekel. Tudi on ni opazil, da nisem čisto spoštljiv. Tukaj si bom pa lahko veliko privoščil, sem pomislil.

"In kako je ime vama?"

"Jaz sem Dick," sem pohitel. In se takoj oštel: prehitro greš, prehitro in predaletč. Take vrste lepotec ne more biti drugega kot Američan, takoj bo vedel, kaj si mislil, *dick* je zanj dobro znana beseda za tisto moško reč, ki lajša življenje in teži prenekateri trenutek, lahko bi rekel, da ti je ime tič, bongelj, goban, kaj takega, vse lepo po slovensko, N. bi razumela, ona ceni takšne šale, tale pa ne bi vedel, da se delaš norca iz njega.

Amor je široko odprl oči.

"Da, seveda, lahko bi si mislil." In ošinil je N. z dolgim in toplim pogledom.

"Ne, nismo se razumeli," sem pleteničil naprej. "Nisem Dick kot tič, torej Dick tukaj, temveč sem Dick kot Dick, torej Dick doma."

"Razmem," je rekel Amor začudeno. "To se pravi ... Torej ... No, pravzaprav ne razmem." Spet je pogledal N., tokrat tako, kot da se zateka po pomoč.

"Jaz tudi ne," je rekla N. prostodušno. "In tudi to, da je Dick doma, slišim prvič."

Dobro me je zabila, sem si priznal. Zna, ni kaj. Ampak takole, pred pričami, oziroma, brez pretiravanja, pred pričo? Se to spodobi za življenjsko

družico?

Zastonj sem si gnal k srcu. Amor tudi tega ni razumel. Nekam zbegano se je oziral od N. k meni in spet k njej, dokler ni obupal in sklenil, da se bo vrnil na varna tla, k rečem, ki so vsem skupne.

"Sta že jedla zajtrk?" je vprašal.

"Ne," sem spet rekel, kot že prvič, z nič manj upanja.

Amor se je znova široko nasmehnil, da so se zobje zasvetlikali. Svet se mu je očitno vračal v obvladljive kolesnice.

"Pa pojdimo na zajtrk," je zmagoslavno predlagal.

## 7.

Ko sva šla za Amorjem, je moja predstava o kraju, kamor sva prišla, ki je vključevala nekaj v meditacijo potopljenih po glavi na hitro pobritih Zahodnjakov in vsakih nekaj metrov kakega Tajca, ki se jim spodbudno smehlja, prestajala hude preskušnje. Dobro, življenje se vselej izkaže za bolj posvetno, kot si predstavljamo, a tudi posvetnost je kazala nekam nepričakovano podobo. Za ogrado, na katero je bil prislonjen tudi najin bungalovček, če naj se sprijaznim s tem poimenovanjem, so se podili divji prašiči, a njihov pastir za njimi ni brodil po blatu, temveč je sukal ročko za plin svojega rohnečega terenskega motorja. Še par takih strojkov je stalo naokoli. Res so imeli lak od vožnje skoz džunglo že nekoliko zguljen in so ga brez pravega reda prekrivale različne nalepke in sličice vzhodnjaških lepotic, vendar je ta nekoliko zdvijani videz vozilom glede na okolje prav pristajal. Če se že v divjino vrine tehnologija, sem pomišljal, je navsezadnje prav, da malce sama zdivja.

Presenetila pa je tudi zajtrkovalnica: v prostoru, kamor naju je pripeljal Amor, ni bilo kakega razkošja, prav tako kakor vse drugo tod naokoli je bil očitno nanagloma zbit iz desk, ki so bile enako hlastno prirezane, in zato je bil videti nekako začasen. Vendar se je po prostoru razlegala tiha novodobna glasba z nekakšno sintetično oboo v ospredju in pljuskanjem morskih valov v ozadju, in ko smo se usedli v kot, je v sivem in na videz neuglednem zvočniškem kablu, ki je tekel ob zidu, moja zavist ubožnega in zato neuslišanega avdiofila prepoznala *Audioquest Dragon* – kabel, katerega meter stane dobrih devetsto mark. In prostor ni bil majhen, zvok pa je prihajal tako rekoč od vsepovsod. Dober zvok. Tudi tisto, kar se je teh kablov držalo pri koncih, ni moglo biti ravno poceni.

Hitro sem nas popeljal v kot, kajti radovednih oči, ki so se prilepile na nas, pravzaprav na naju z N., ko smo vstopili, nisem hotel pustiti bliže, kot

je bilo neogibno. Če te nekje sredi Azije s toplimi in vdanimi očmi čaka deček, ki ti hoče očistiti čevlje ali prinesiti pijačo, je položaj jasen: menjava. Čista in tekoča. Preprosta. On tebi milino in vdanost, ti njemu kovanec več. Ni pa mi bilo razumljivo, kaj naj bi menjala s temi mladimi Zahodnjaki, ki so pričeli zaradi naju počasneje nositi hrano k ustom.

Temu vprašanju bi zagotovo posvetil še kaj pozornosti, če mi ne bi Amor pomignil, naj stopim za njim k mizi, kjer se je ponujal zajtrk. Hrana uspešno premaga večino mojih pomisli. Da bi vzpostavil nekakšno hierarhično verigo, sem jaz pomignil še N. in pričeli smo jemati z mize, N. z nekoliko kislim obrazom. Vedel sem: njen antropološki apetit bi si želel kak tipičen tajski zajtrk, to pa je bilo nekaj povsem nasprotnega. Na oko pečena jajca, nekakšne šunke, siri, maslo, marmelada. Vse iz uvoza, bi rekel. Še najbolj tajska je bila ponudba južnega sadja.

"Možnost izbire, kajne? Vidim, da lahko izbiramo med angleškim in celinskim," je rekla N. ne brez zamere.

N. smisel potovanj vidi v tem, da živiš tako kot domačini. Bolj ko ji dopovedujem, da to pred vsem drugim povečini pomeni, da greš lahko bolj ali manj le do sosednje vasi, in še to največ enkrat na leto, kar so zagotovo zahteve, ki jih ne moreva izpolniti in jih je zato najbolje opustiti, bolj vztraja pri vožnjah z avtobusi kar najnižje kategorije. Ker sem jaz tisti, ki skrbi za popotno blagajno, se upiram le toliko, kot zahteva higienski in komfortni minimum.

"Ne naloži si preveč," me je opomnil Amor, še preden sem si dobro začel nalagati. "Preveč hrane obremeni telo, ki potem ni zmožno ničesar drugega."

Očitajoče sem ga pogledal. Pa tako dober vtis je že ustvaril pri meni, ko naju je pripeljal do hrane! Zdaj pa ceneno moraliziranje!

"Hočeš reči, da če imaš apetit za hrano, ga potem zmanjka za uničevanje?" sem skušal parafrazirati napis na njegovi majici. Nebogljeno, vem. Kadar me opozorijo, da preveč jem, postanem kdove zakaj krotek kot ovčka. Morda mi občutek krivde pouzma iz rok vsa orožja.

"Ne razumem," me je začudeno gledal Amor.

Nisem vedel, kaj bi.

"No, napis. Apetit za uničevanje," sem zamrmral.

"Ah, da," je rekel, kar nekako v zadregi. "To misliš. Ah, to je kar tako. To so si zmislili oni, Gansi. Ni resnično."

"Resnično, v primerjavi s čim?" sem spet poduhovičil in takoj obžaloval. Fanta bom spet čisto zmedel. Lepa zahvala za to, da naju je pripeljal k hrani.

"No, resnično v primerjavi s tem, kar je tukaj," je rekel široko odprtih oči, ne da bi se obotavljal.

"Aha," sem rekel in se s pogledom popasel po obloženi mizi. Ta resničnost mi je bila prav res blizu.

"Resničnost, ki se godi tukaj, presega vse drugo," je rekel Amor. "Čeprav, seveda, se nepoučenemu zdi, da ni tu prav ničesar. Ne gre le za tisto znano reč, da je bistvo očem nevidno. Prav zato, ker na pogled ni nič resničnega, se izza tega pogleda skriva neznanska resnica. Res, kako resničnejše je tisto, kar je večno, od tistega, kar se dogaja v vsakdanjiku, vedno znova!"

Spregledal sem, da sem Amorju delal krivico z oceno njegove duhovne nadstavbe, v kateri mu tako dolgih stavkov nisem pripisoval. Premišljeval sem, kaj bi rekel Aristotel, če bi slišal, kako tule sredi tajskih hribov obnavljajo njegovo neprenehoma preobračano misel o poeziji, ki da je resničnejša od zgodovine.

"In kaj je tukaj?" sem vprašal, da pogovor ne bi zastal.

Amor se je našobil.

"No," je rekel, "no."

Čakal sem.

"No," je spet ponovil. "Saj sam veš. Drugače ne bi prišel."

Aha, sem si mislil, že vem. Torej? Zakaj sem že prišel?

Nekdo se je dotaknil moje rame. Ozrl sem se in bil je na kratko postrizeni receptor, podoben pevcu benda *Fine Young Cannibals*. Kanibal, sem pomislil. Za človeka, ki je najbrž prišel dodat na moj račun vse kose kruha z maslom in marmelado, ki sem jih pripravil predse, nemara kar pravnji izraz.

"Vidim, da vaju je Amor lepo vpeljal v našo ponudbo," je rekel. "Priden, priden."

Amor je zažarel. Videti je bilo, da je po vsem, kar sem počel z njim, hudo potreben kake pohvale.

"Zahvaljujem se ti, da si jima delal družbo," je kratko in nazorno pristavil Kanibal in Amor je, kot je bilo pričakovano, prikimal in vstal od mize.

"Lep dan," je rekel bolj N. kot meni in se priklonil. "Se vidimo."

Kanibal je počakal, da je Amor odšel, nato pa se je sklonil k nama.

"Veliki modrec, Rožni popek, sprejme vsakega prišleka k pogovoru, preden se ta vključi v vsakdanjik naše ustanove. Tu sem zato, da ugotovimo, kateri čas bi bil najbolj primeren."

Pokazal sem na obloženo mizo.



"Tole pojeva," sem rekel, "potem greva malo naokoli, da vidiva, kje sploh sva, potem pa ... Težko bi rekel, da imava kakšne posebne obveznosti."

Kanibal se je sklonil k meni.

"Niste me prav razumeli," je rekel počasi. "Gospodar, hočem reči Veliki modrec, vaju pričakuje."

"Toda rekli ste," sem ugovarjal, "da ste prišli zato, da ugotovimo, kateri čas bi bil najbolj primeren."

"Vsekakor," je prikimal Kanibal. "Veliki modrec to že ve; ta čas je zdajle. In tudi jaz vem, saj mi je sam povedal. Zato sem prišel, da povem še vama in da ugotovita še vidva."

Ta argumentacija je imela svoj notranji smisel, vendar mi ni pretirano ugajala.

"Torej naj greva takoj?" sem rekel in si ogledoval jestvine, ki sem si jih s premislekom nabral in, ne brez truda, pregledno razporedil pred seboj.

"Pojdiva," je rekla N. "Ne moreva vendar dovoliti, da bi zaradi najine požrešnosti čakala ugledna oseba."

Ogledal sem si Kanibala in sklenil, da ne bom preskušal njegove ljubezni do Gospodarja. Nemara je bil reden obiskovalec tukajšnjega studia za fitness, jaz pa sem se zaradi preobilice drugih skrbi nekoliko fizično zanemarljivo, če se bolj milo izrazim. Čeprav je bilo najino telesno razmerje nekako dva proti ena v mojo korist, kar se kvantitete tiče, bi se utegnil podaljšek pogovora v fizično prepričevanje o lastnem prav izteči zelo negotovo, da, morebiti celo neprijetno zame. Vstal sem od mize in vedel, da me bo podoba skrbno in z ljubeznijo razporejenih jedi spremljala ves dan in da ta dan ne bo premogel nič, prav nič dobrega, vsaj zame ne.

8.

Takoj ko sem zagledal Velikega modreca, sem vedel, zakaj mu rečejo Rožni popek. Tudi jaz bi ga tako poimenoval, če bi me kdo kaj vprašal. Lepo zapolnjena lica, ki so obkrožala majhna usteca, so imela rožnat pridih. Čuden, svojevrsten obraz, pa vendar nekako znan, domačen. Kdo bi vedel, od kod. Z rokama se je držal za nespregledljivo izbočen trebuh; lega telesa, ki nedvoumno razkriva lagodje.

"Tako," je rekel. "Končno sta prišla."

N. me je karajoče pogledala in mi sporočala: vidiš, ko se obiraš. Zdaj jih bova pa slišala.

"Opravičujem se," sem rekel, "vendar čutim do polno obložene mize nekakšno usodno navezanost, ki vam je nemara ni treba nadrobneje

razlagati."

Plameni iz N.-jinih oči so me vse bolj žgali po temenu. Seveda, tudi sam sem se ugriznil v jezik, ampak, kot se reče, bilo je močnejše od mene.

"Nisem mislil na prihod v moj osebni prostor, ampak na prihod v naše občestvo, za katero sta se končno odločila včeraj zvečer," mi je smehljaje se pojasnil Veliki modrec v tekoči oksfordski angleščini, vredni občudovanja.

"Ste naju pričakovali?" je vprašala N. Kar videl sem, kako se ji v glavi sestavlja celotna zloženka: družinski oče iz Chiang Maia faksira sem, kakšni stranki sta na poti, tale nama že pripravlja ustrezno zgodbo, svoj delež v njej dobi tudi Amor, tako poimenovan prav za naju, ki pač padava na take reči, midva naj bi bila vsa navdušena in tukaj naj bi pustila vsaj goro denarja, če že svoje duše ne, potem pa bi se naju že kako znebili. Včasih človek prebira take zgodbe v pogošnem časopisju in nemara jih torej mora od časa do časa kdo doživeti tudi na lastni koži. Da bi si vse izmislili, tako domiselni pa pri časopisju, kolikor jih poznam, vendarle niso.

"Vsakogar pričakujem," je odvrnil. "Vsakogar – in vse."

No, sem pomislil, ti nama kar govori, ljubček. Za to imaš pa vseeno malo premajhen penzionček, pa tudi rahlo preveč nedostopen.

"Razumljivo," sem dejal na glas, "svoje želite povedati vsemu človeštvu. Znanje, ki ste si ga nabrali, hočete uporabiti v dobro vseh ljudi."

Premolknil sem, da bi videl, ali sem na pravi poti. Veliki modrec mi je prijazno pomignil, naj kar nadaljujem. Če je tako, bom pa res nadaljeval, sem si mislil.

"Vsakomur znate povedati, kaj mu manjka, da bi se dopolnil, in kako naj do tega pride," sem se dobrikal.

Pomignil mi je, naj to preskočim in nadaljujem. Kakor da bi imel že preveč častilcev in bi ga laskanje že malce dolgočasilo.

"In tako boste pomagali tudi nama," sem potemtakem naglo prešel v končnico.

"Mogoče," je kratko pripomnil Veliki modrec.

Seveda, sem pomislil, kupčija še ni končana, nič pa ni zastoj. Dobro, ti boš povedal svojo ceno, jaz bom rekel, koliko dam, nato boš ti malo spustil, jaz dvignil, še enkrat ali dvakrat bova storila vsak svoje in zmenjeno. Zdaj to zgodbo že znam, v Aziji smo jo stalno ponavljali. Le tega tokrat ne vem, kaj kupujem.

"Tega si vsaj želiva," sem se vkopal na položaju, "le eno me bega."

Veliki modrec je pokazal nekaj zanimanja.

"Da?" je rekel.

"Ne vem," sem rekel, "kako boste izvedeli, kaj nama manjka. Tega

namreč še sama ne veva."

Veliki modrec je prikimal.

"Seveda. Človek, ki hoče sam reševati svoje težave, je kot ladja iz vode. Sam je težava, zato ne more biti sam rešitev."

Dobro, sem pomislil, dal si nama vedeti, da brez tebe ne moreva nič opraviti, ampak to vendar ni odgovor na moje vprašanje.

"Razumem, da potrebujeva vašo pomoč," sem rekel priliznjeno, "a vseeno ne vem, kako boste vedeli, pri čem nama pomagati."

Rožni popek je stopil k meni. Z njega je zavel močan, sladkast vonj. *Paco Rabane*? Nisem bil prepričan: zanesljivo eden tistih parfumov, ki jih hočem čimprej pozabiti.

"Kako?" je vprašal.

Da, to je vprašanje, sem si mislil. Razširil sem roke in ga prikupno gledal.

"Zadeva je preprosta," je izrekel Rožni popek počasi in poučno. "Ljudje prihajajo sem na dva načina."

Peš in z vojaškim helikopterjem, sem pomislil.

"Sami in v parih. In tisti, ki pridejo sami, imajo težave s svojo samoto. In tisti, ki pridejo v parih ..."

Ni bilo treba dokončati stavka. Razumel sem. Preprosta in natančna analiza, ni kaj. Linearna logika, ki si hitro najde občudovalce. Pogledal sem N. Skomignila je z rameni, kar mi je svetovalo: poslušaj strokovnjaka, ta bo že vedel.

"Kaj pa, če jih pride več, mogoče v skupini?" sem vprašal. "Imajo težave s skupino?"

Veliki modrec me je pozorno preučeval. Videl sem, da si svoje suverenosti ni pridobil v nezaslужen dar. Kar sva odletela iz Evrope, je prvič nekdo podvomil o dobrih namenih izza mojih vprašanj, dotlej so jih vseskok jemali kot smešno nezmožnost tujca, da bi uzrl najbolj očitne reči.

"Seveda," je končno rekel. "Taki bi imeli težave s skupino. A naj vam povem, da v skupini ni še nihče prišel. Skupina ni težava, skupina je rešitev."

Aha, sem pomislil, pa te imam.

"Oprostite," sem rekel nadvse vljudno. "Razumem, zdaj boste vse stavili na skupino, kako se ji je treba predati, take reči. Naj vas malce prehitim, da se ne boste brez haska trudili. Midva imava o tem nekakšno lastno mnenje. Človek po najinem pač potrebuje veliko lastnega prostora ali pa se začno težave. Verjemite mi, imava nekaj izkušenj, ki pa se jih res ne bi rada spominjala."

Veliki modrec se je odpuščajoče nasmehnil.

"Ne jemljite me vendar tako dobesedno! Nisem imel namena reševati vajinih težav tako, da vama v sobo zbašem še dva ali tri pare, vas vse nakadim z opijem in počakam, da se zadeva razvije, kamor bi se pač razvila. Ne, to ne bi bila rešitev."

Morda ne, bi pa pričakovanje rešitve nemara precej popestrilo, sem pomislil. Ampak ne bomo zdaj o tem, počakajmo, kakšni so njegovi predlogi.

"Skupina je, priznajte," je nadaljeval, "nekaj, kar je več od vas. Nekaj, kar vas zmore presegati in kar vas zanesljivo presega, če ste vključeni vanjo. Najpreprostejša matematika. In potrebni ste prav tega. Presežka."

Sklenil sem, da ne bom ugovarjal, med drugim tudi zato, ker nisem vedel, kako naj bi, če bi.

"Za prestop v skupino in s tem v presežek," je sklenil Veliki modrec, "pa morate najprej izstopiti iz samega sebe. In iz tistega, v čemer ste sedaj. Torej iz svojega najbližjega."

Pogledal sem N. in videl, kako me gleda; izraz na njenem obrazu je bil meni dobro znani "spet izgubljava čas, pojdiva naprej, le zakaj sva se ustavila tukaj, saj veš, da tega nisem hotela".

"Ne skrbita," naju je hitel pomirjati Popek, ki je očitno zaznal nekaj najinega nelagodja. "Ko se znova najdete, se lahko znova združite z njim, z njo, če želite. Na nov način. Boljši."

"In kako to dosežemo?" sem ponižno vprašal.

"Kako? Preprosto. Imamo metode," je ponosno oznanil Veliki modrec.

"O tem ne dvomim, vendar ... Naj slišiva."

"Prva stopnja priprave traja deset dni," je rekel. "V tem času moški in ženska bivata vsak v svoji sobi in premišlujeta o sebi in o teži svoje samote."

Z N. sva se spogledala.

"V naslednjih desetih dneh se moški in ženska ob sončnem zatonu postavita vsak pred svoje okno in drhtita ob pogledu drug na drugega."

"Dalje, prosim," sem rekel. Postajal sem nestrpen.

"Po tretjem desetdnevju se dotakneta z vršički prstov. Nato sta spet deset dni vsak v svoji sobi, da v miru premislita ta dotik."

N. se je sklonila k meni in zašepetala:

"Kaj če bi telefoniral svoji šefici, naj ti dopust podaljša za kaki dve leti?"

"Oprostite," sem rekel svečeniku, "ljubezen je res večna, a občutimo jo v času. Najin čas pa je, kako naj rečem, nekoliko omejen."

"Razumem to skepso, vendar vama zagotavljam, da ta metoda dela

čudeže. In čudeži so, zdi se mi, tisto, česar sta potrebna."

"Res," sem rekel, "res, kak čudež bi nama prišel prav."

"Zaupajta mi," je rekel. "Zaupati mi morata. Mi ne zaupata?"

"Zaupava. Samo ..."

"Oprostita za pritlehno primerjavo," je rekel Veliki modrec. "A v vseh krajih sveta in zanesljivo tudi v vaših poznajo pregovor, ki pravi, da ženska je noseča ali pa ni, vmes ni mogoče. No, z zaupanjem je enako. Zaupate mi ali pa mi ne. Če mi ne zaupate, dobro, pot v dolino je še tam, kjer je bila. Če pa mi zaupate, boste nemara ostali tu. In premišljali o tistem, kar vam bom povedal."

Premišljal sem kar o tistem, kar že je povedal. Predvsem o tistem o poti v dolino. Pogledal sem N. Lahko tudi ne bi. Videl sem tisto, kar sem vedel že prej: ona ne mara hoditi navzdol. Navzgor, naprej – to vselej. Nazaj in navzdol, tja sem vselej silil jaz. Zato sva se tako dobro dopolnjevala. Zato sva prišla na toliko krajev.

"Razumem," sem spravljivo rekel.

"Razumeti," je rekel Veliki modrec, "ni dovolj. Morate mi zaupati."

Seveda, sem si mislil. Eno izključuje drugo. No, ker ne razumem, bom vsaj zaupal, kaj drugega mi preostane. Le kje so vsi tisti, ki so prišli sem gor pred nama? Najbrž so zaupali, in zdaj se imajo tako dobro, da jih nič več ne mika dol.

"Seveda vam zaupava," sem rekel. "Drugače naju ne bi bilo tu."

N. me je ošinila z žgočim pogledom, ki je govoril, naj ga ne lomim.

"Lepa čast," je rekel Rožni popek, ne brez posmeha, zaradi katerega je moje spoštovanje do njega hočeš nočeš moralo narasti. "Vprašanje je le, ali jo zaslužim."

Da, sem pomislil, to je vprašanje. Prav nič nepomembno vprašanje, bi rekel.

Moje odlašanje z odgovorom je Popek nemudoma razložil sebi v prid.

"Očitno sta se torej odločila, da poskusita. Prav imata. Poskus je začetek poti. Sprehodita se po našem naselju, čez uro pa se dobimo na sestanku skupnosti. Tam se začnejo vse poti, začela se bo tudi vajina."

Zamišljeno sem pokimal. Lepa reč, kam sva zabredla; a tudi to bo minilo, sem se tolažil in se napolnil k vratom. N. je stopila za mano.

"In, seveda," je zaklical Veliki modrec za nama, "dogovorita se, kateri od vaju bo zapustil apartma in se preselil v drugega. Prvo desetdnevje bosta začela danes."

"Kdaj pa bova lahko izmenjala kako besedo?" sem sarkastično vprašal.

"Veste, v deželi, iz katere prihajava, nas je tako malo, da smo si pridobili

čudno razvado. Takoj ko pridemo v tujino, začnemo na vso moč govoriti med seboj, četudi se prej še poznati nismo hoteli. Tako malo ljudi govori naš jezik, da je treba izkoristiti vsako priložnost. In midva, ki imava srečo, da potujeva v paru, sva navajena pogovora. Veste, tega se bova nemara malce težko odvadila."

"Ne pretiravajte," mi je dejal Popek, ne brez naklonjenosti. "Saj nočem, da prekineta vse stike. Gre le za to, da se jih na novo zavesta. Da se jim pomen prečisti. In zato morata najprej imeti vsak svoj prostor. Prostor je namreč tisto, kar ljudi zelo zblizuje, če hočejo ali ne. In jih prav zato tudi razdvaja."

Argumentacija, ki sem jo moral ceniti, če sem hotel ali ne. Da ne govorim o tem, kako sem moral ceniti človeka, ki je takoj spregledal moj prezir do okolice. Sklonil sem glavo in se ponižno poslovil. Popek mi je zadovoljno pokimal v pozdrav, kot da bi mi hotel reči: le pogumno, saj nisi tako slab fant, ni še vse izgubljeno, te bomo že spravili v red.

**Nina Kokelj***Berač*

Spala je na vročem soncu na lesenih deskah palube in sanjalo se ji je, da ji obraz preraščajo zelene alge, da tone v zeleno vodo brez dna, da bi v meglenem migotanju valov uzrla napol porušen grad, pod katerim se na vodi guglje zelen kovček, poln starih fotografij, ki si jih prinaša k očem ter na eni izmed njih uzre lasten obraz, preraščen z algami, ko se ji za hrbtom odvrta siva pot, po kateri pride njegov prijatelj, ji položi roko na ramo in ji reče: "Čudovit človek si bila." Pod zelenimi rastlinami se ji razmrežijo podobe, stkejo se v dolg venec spominov, v ogrlico, katere vsaka kroglica je en dan, ki ga je preživela. V rdečem kolobarju je njena rdeča bluza z velikimi gumbi, kričeča in lepa, kot jo je imela na sebi takrat, ko ga je prvič ugledala čez mizo. Iz rjave krogle boljši vanjo čokoladni dan indijanskega poletja, dan, v katerem sta se smejala v labirintu belih brezovih stebričkov in kadila cigarete na robu velike rjave luže, polne odpadlega listja, v kateri so čofotale žabe. Vidi in vonja vse dneve, vožnje z avtomobilom čez razdrapane ceste, vidi sebe, kako ga budi ob treh zjutraj, da bi mu ponudila svoje telo v beli spalni srajčki, ki jo je nosila njena mama, ko je zaspana pred mnogo leti kar v nočni obleki polagala sena oslu, ki je rigal na dvorišču siv in zdolgočasen. V sanjah se znova spomni svojih sanj, v katerih je živčno strpal skoz vrata veliko množico ljudi, ki so bili postopali pod lustri s kozarci v rokah, da bi ostala sama in da bi jo pogledal z velikim lačnim pogledom, jo poravnal podse in ji zaprl usta ter odprl drobovje, da bi čutila, kako ji po kosteh lazijo veliki mravljinци in kako ji notranjost otožno ihti.

V vročinskem polsnu si je vlekla z rokami skoz temne lase in žmurkala z očmi. Stegnila je noge, se prevalila do ograje in gledala v vodo. Za ladjo se je vlekla široka bela črta. Spomin ji je valoval pod pljunki rumenega sonca in videla se je, kako se vozi z njim na podobni ladji in kako spi zavita

v odejo. Tedaj je nosila slamnik z velikimi krajci, ki ji ga je odpihnil veter, da je samotno zajadral po gladini. Čakala sta meglic, ki so kakor morske vile zjutraj vstajale iz morja. Srkala sta sok in lomila piškote, v vodi pa so čemele velike rjave kepe kopnega. Tudi zdaj so ob ladji izginjala mesta in samotne temne skale, na katerih so čepele bele cerkve. Dan je bil kot iz lecta, njena notranjost pa je bila kot iz temne gošče, ki ji je preplavljala ude, da si je želela le spati. V oslabelosti je v redkih trenutkih dojela, da so kepe kopnega v morju v resnici grške, da so grške tudi kave, ki jih pije na raztrganih usnjenih stolih kavarne, in glasba, ob kateri se gibljejo natakariji. Ure in ure je prečepela na stranišču, poslušajoč rožljanje in krehanje ladijskih strojev. Včasih se ji je zazdelo, da modra barva prehaja vanjo, da se izgublja v zraku, da bo zdaj zdaj izgubila zavest. "Samo živci so to," se je mirila, ker je podobne občutke imela vedno, ko se ji je življenje zaustavljalo. Občutek, da plove. Občutek, da nima telesa, da razpada na drobce, ki se živčno lovijo z lovkami, da nima ne očeta, ne mame, ne doma, da niti sama sebe nima več. Občutek, da jo zebe med ljudmi, da ji mraz sunkovito leze skoz zobe. Pobrala se je in se odšla oprhat. Gledala je svoje lepo golo telo pod vodnimi curki in bilo ji je odveč.

Odveč so ji bile noge, ker ni želela priti nikamor, in roke, s katerimi si je odstirala lase pod žebranjem kapelj. Stopila je izpod prhe in si navlekla malo oblekico, nato je šla do ograje, se naslonila čeznjo in se zagledala vase. Potniki okrog nje so kramljali v angleščini, hebrejščini in francoščini. Judovski študenti so se vračali domov, sedeli so po klopcah in kadili cigarete. Videla je poljsko družino, ki je romala v sveto deželo; spali so na velikem kupu odej. Gledala je v mladega Juda z obrito glavo. Spal je tri dni nepretrgoma, zbujal se je le toliko, da je dal vode dolgouhemu psu, ki ga je imel privezanega na kovček, poln knjig. Libanongi so kramljali francosko in srkali kave, zbirali so kovance in prodajali žetone za barvite igralne avtomate, med katerimi so se vreščec lovili otroci. "Libanon je bil nekoč bogat," je ponavljal starec z drobnimi, živahnimi očmi, ki je sedel za mizico. "Za novega leta dan smo plesali po mizah." Veter je blago pihljaj. V zakotnem kotu njenega pogleda je sedela judovska družina. "Verjetno so iz kibuca," je pomislila. Mlada žena je bila zanemarjena in sproščena, pestovala je živahnega otroka, ki je brcal z nožicami in regljaj. "Kako starodavni so," je pomislila. Za Jude se ji je včasih zazdelo, da nosijo na obrazih nekakšno starost, kot da bi njih pogledi imeli večji domet. Oče se ji je nasmehnil; opazovala jih je prečitno in vrnila mu je smehljaj. Zazdelo se ji je, da je sploh ni. Da namesto nje sedi na stolu neko drugo telo, ona pa je vsebovana v motnem oblaku misli, ki visi nad telesom in mu zaslanja pogled. Slike



ladje, morja in ljudi so bile le kulise za njeno izostreno razmišljanje. Mornarji so zvečer privlekli dolgo verigo svetilk na palubo in jo razobesili med koncema. Ladja je bila zdaj kot razsvetljena krogla, ki se je valila čez vodovje. Včasih je otožno zatrobila in potniki so nemirno obrnili glave. Usedla se je v kot med veliko rdečo skrinjo, nad katero je bil pritrjen rešilni čoln, in ograjo. Sedela je tako na toplem lesu in nemirno trzala z nogami. Kadila je cigareto. Bila je kakor lepa, osamljena žival, kakor žival, ki se je zavlekla na samotno jaso in zdaj pestuje svojo lastno ohromelost. Mladi Jud z obrito glavo se je vnovič prebudil, povlekel se je navzgor in počohal psa. Občepel je. "Imate morda ogenj?" S hitrim gibom roke mu je prižgala cigareto in morala se mu je nasmehnuti, ko je poklapano čepel ob svojem psu in se gladil po obriti lobanji. "Nori so bili ti izpiti, nori." Z roko je potrkal po kovčku. "Na pamet sem moral poznati imena vseh virusov. Kakor bi se na pamet učil telefonski imenik. Noro." Kolebal je ob kovčku in čohal psa, ki je stal na široko. "Zdaj grem domov, Bogu hvala. Tri dni sem vozil iz Romunije. Avto je bil tako nabit, da nisem mogel niti udobno sedeti, eh." Šlo ji je na smeh, a ni rekla ničesar. Predstavljala si ga je za volanom, kako okorno sedi med knjigami kakor mornar krepkega telesa in se vozi po cestah Srbije in Makedonije, ob katerih se v pobočja zažirajo rumena polja, in sonce mu sveti na steklo, ko se utrujen ozira po vaseh v Panoniji; po razbitih traktorjih in goskah na dvoriščih, po osamljenih konjih in zelenih glavah zelja. Vnovič se je zvalil nazaj in se gladil po goli lobanji. "Jutri se ustavimo, kajne? Darila moram kupiti za svoji sestri." Valovi so butali ob ladjo. Nekoč ji je neki mornar s širokimi zobmi in smrdeč po alkoholu povedal, da se valovi tik ob ladji imenujejo "kapitanove hčerke". "Kapitanove hčerke," je pomislila. Meglice so vstajale v nebo. Vnovič je zaspala.

Iz salona na ladji se je slišalo petje in žvenket kozarcev, ona pa je zvita ležala na odeji in veter ji je premikal lase. Zjutraj se je zbudila, ko je sonce že viselo na nebu, a še ni bilo neznosnega migotanja vročine. Ladja se je počasi ustavljala kakor velika okorna žival; nagnila se je čez ograjo in uzrla pristanišče z velikimi doki in novimi potniki, ki so se gnetli proti odprtini. Avtomobili so hupali, mornarji so tekali sem ter tja po hodnikih in enoličen glas je ponavljal: "Postanek! Prosimo potnike, ki nadaljujejo vožnjo, da oddajo svoje potne liste pri recepciji." Mladi Jud se je skobacal pokonci in jo zehaje vprašal: "Bi me učila angleščine?" "Seveda." Stisnila sta se med potnike, med velike kovčke in ljudi s črnimi lasmi, ki so valovili proti izhodu. Pristanišče je bilo vroče in umazano, od črnega asfalta je puhtelo. Šla sta po cesti proti mestecu. Gostilničarji so z vodo polivali tla pred vrati

in jo ometali z metlami, prijazno so se smehljali, ko sta hodila mimo njih. Sončni žarki so se valjali po ravnih betonskih strehah in žičnatih ograjah. Spila sta kavo in se ozirala naokrog, po morju v daljavi ter po ljudeh, ki so brzeli mimo na glasnih motornih kolesih. Mladi Jud je nato nerodno kupoval zapestnice za svoji sestri, ona pa je stala v ozadju in gledala vase. Počutila se je, kot bi se ji vse skupaj samo sanjalo, kot da kamni ne bi bili pravi, kot da se ji le dozdeva, da se kopa v vodi zaliva poleg pristanišča. Mimo je prišel mož z opico na rami. "Bi jo kupila?" Opica se je pačila. Smejala sta se in jo ubrala nazaj proti ladji, se zrinila mimo potnikov s prtljago in kadila cigarete na palubi. Čakanje pod soncem se je vlekle.

Ko je ponoči odprla oči, se ji je za hip zazdelo, da na robu obale vidi velike ognje, ki se razraščajo v temo in ližejo njeno notranjost z velikimi rdečimi jeziki, da bodo kot v starodavnih mitih požgali in razgalili svet. Zaželela si je, da bi obliznili tudi njeno notranjost, da bi požgali temo v njej, da bi prenehala potovati skoz temne odbleske življenja, da bi prenehalo hlipanje njene zavesti. Ko jo je ladja izpljunila na pomol in ji je mladi Jud trikrat pomolil roko skoz okno svojega avtomobila in je odštopala do Jeruzalema, z nogami, zamazanimi od ladijske smole, in dušo, nažrto od prezgodnje sreče, ko je izpadla iz avta pred Damaščanskimi vrati, kjer je puhtelo od poletja, arabskih preprodajalcev, žolčnih besed in olivno zelenih uniform in so se paradižniki kotalili po stopnicah, je pomislila, kako velika je samota v najlepšem mestu na svetu. Kako obupno lepi so mali judovski otroci z dolgimi zalizci pod črnimi čepicami, ki zvečer vzklikajo na robu pločnikov v vseh jezikih sveta. Kako mirno se suče zastava na belem Davidovem stolpu v večernem sopihljanju vetra, ko po zlizanih kamnih bazarja peketa starec na konju, s košarami ob strani in vrsto mokrih mačk, zavijajočih ob stenah kamnitih hiš. Ko se je zvečer vračala v hotel, v belih hlačah in s cigareto med prsti, je skoz odprta vrata v eni od kamnitih hiš videla tri peke, ki so valjali testo v usklajenem ritmu. Videla je tri arabske peke, ki so se gibali nad rumenim testom ob brljenju gole luči nad njihovimi glavami. Tri dni je samo gledala podobe. Prezaposlena je bila s slikami najlepšega mesta na svetu, ki je lajalo vanjo. Kri se ji je gostila, slike so dajale, a tudi jemale. Videla je starca s ptičem na rami in ptič je pod težo njenega pogleda počasi razprl krila, videla je temnolasega berača v beli laneni srajici, ki je spal na strehi istega hotela in zjutraj kadil cigarete na stopnicah ter srkal čaja; v jutrih je tolkel po plehnatih vratih in spodvijal umazane noge na raztrgani odeji. Videla ga je na ulici, ko so njegove olivne beraške oči ležale na njenih rokah, misleč: "Ni lepa, a na njej je nekaj, zaradi česar je lepa." Bila je to njena samotna izgubljenost. Bilo je to njeno

živalsko puščavništvo in srepa zagledanost v podobe, silna lakota in neznosna žeja. Srečala ga je med upehanim kričanjem prodajalcev, ko je njegov obraz visel med belimi pokrivali. Spominjal jo je na pikovega fanta in na brezupnost ciganskih vozov, ki se pogrezajo v rjavo blato, ko pisano oblečeni ljudje na njih žolto premikajo ude in žvenketajo z nakitom. Stisnila je ustnice in preprijemala jabolko v roki; imel je volčje oči. Imel je volčje oči in umazane noge in odrgnjene roke. Na obrazu so se mu poznali sledovi modre indigo barve. Tri leta se je klatil po svetu, spal je na cestah Španije in ljubil neko dekle v Milanu, živel je leto dni z jugoslovanskimi Cigani, z njihovimi garjavimi psi in vreščavimi otroki, ki so se drenjali med prikolicami. V Egiptu je ljubil Nil in umazan hotel, kjer so mački sedali po mizah in je hotelir neprestano kadil veliko pipo, mežikajoč gostom, ki so se valjali po posteljah v nešteti sobah, ko je za okni dan migotal v vročini in je puhtelo od ogromnih, napol porušenih hiš, na katerih nazobanih terasah so živeli ljudje; tri dni je opazoval eno od njih; ženo s temnim obrazom in moža, ki je pokrit z belo čepico kadil cigarete, ko so otroci metali žogo med sprhlim drobirjem in rumenimi kamni, visoko nad mestom. Med njimi se je sprehajal puran, krožil je okrog otroških nog, ki so padale v prah, ko so ljubko skakljali po terasi. V njegovi naravi je bila družabnost in izgubljenost; na rokah so mu sledovi igel le počasi izginevali, imel je mnogo topline. Družil se je z vsem in vsakomer, čeprav je bila na trenutke njegovi naravi lastna tudi samotnost; ko je hodil skoz rdečo puščavo, sključen in oblečen v črno, z malim sodčkom v roki in culo, v kateri je ležal izrezljan šah. Mislil je na smrt, katere obraz mu je zadobival različne poteze, poteze samotne uhojene poti in šotorov beduinov ter obrise solnih stebričkov, ki so bili posajeni v nizki vodi, od katere se je solnato kadilo. Smrti si ni želel, a se je tudi ni bal, smehljaj se ji je v obraz, ko se je na koncu romanja v jeruzalemskih barih sam napil, da so mu udje otopeli. Usedla se je zraven njega in govoril ji je o nezadržnem iskanju in razmotavanju podob, tudi on je bil videl ptiča z razprtimi krili. Smehljala se mu je in bil ji je drag od vsega začetka. Slonela je ob mizici, glavo si je podprla z rokami, v vinsko rdeči obleki, ki ji je padala čez noge, obute v sandale. Zdel se ji je najiminitnejši od vseh podob in njegova izmozgana toplina, ki se je kotalila čez mizo proti njej, ji je načela miselni tok. Zanj je bilo povsem drugače; družila se ni z nikomer, njena narava je bila samotarska in le redko, le za kratke hipe so obrazi ljudi prodirali v njeno atmosfero. Njega se ni bala. Bil je preveč izkušen, še premalo zapit in barve njegovega telesa so sevale rjavo. Vojaki so plesali s puškami na ramah in ženske so imele barvna, dolga krila. Bilo je poletje. Govoril ji je o cestah, za katerimi je spal, ovit v borno

odejo, izogibal se je velikih besed. Govoril je počasi, v lepi, trdi angleščini. "Tedaj sem se prebudil zraven svojega najboljšega prijatelja in ugotovil sem, da leživa na sredi vaške poti, posute s kamenčki." Tudi ona se je že prebujala ob cestah; nekega jutra jo je zdramil starec, ki je enakomerno klical svoji kozi, ki sta pozvanjali okrog nje, ko je vstala iz rumene trave in zagledala nebo brez oblčka in morje za skalami. "Tedaj sem zapustil svojo domovino, da bi lahko živel brez injekcij, svojo družino in mesto, mamó, ki je le redko vstajala iz alkoholne omame" ... in plesnivo obliko bivanja med zabavami ljudi, oblečenih v pisano, in orjaških, ekstatičnih slik droge; spačenih obrazov in šumenja v ušesih in naglega butanja srca, ko so pred njim vstajale drameče se slike in so pajacem na stenah rasla ušesa. Gledala ga je in videla, kako je zamenjal eno obliko propadanja za drugo, v resnici istovrstno verzijo. Bil ji je drag, ker mu je bila izgubljenost v naravi in ker se je tako obupno boril proti njej. Prehodil je milijon cest, sedeč na kamnih, prebiral knjige, okušal hrano in ljubil ljudi, boreč se z lastno nezadostnostjo. Tudi njej se je že najavljal propad. Zvečer ga je pričakala, ko se je vračal čez kamnite stopnice, in legel je k njej. Vso noč sta se smejala. Smejala sta se, dokler se ni za hribom, poraščenim z olivami, prikazalo sonce in pljusnilo vanju. Po hišah so zarožljale vilice in dvignili so se zvoki glasbe. Telesi sta ju boleli od nespečnosti in težko sta dihala od pokajenih cigaret. Nasmehi so jima ostali na obrazih; odvlekla sta se do čajarne in tam jima je postregel mlad fant, ki so mu že poganjali brki, spraševal ju je s hripavim glasom, od kod prihajata. Da si ne bi postala podobna, sta se takoj nato ločila z otožnim leskom v očeh, zalita s potom.

Po dolgih dneh potovanja se ji je le to zazdelo kakor beračenje za življenje, kakor najhujša oblika samote in ukleščenost med podobe še hujša od ukleščenosti stalnega bivanja in vsakdana. Ponoči ni mogla spati; bilo ji je vroče in hkrati jo je zeblo, nespečnost ji je očistila misli in postala je nekoliko otopela. Želela si je domov; podlegla je bila naveličanosti nad podobami, kakor se to dogodi vsem potnikom čez čas. V njeni zavesti so že rasli domači dnevi, plavi, zeleni, neizmerno dolgočasni in hkrati edini pravi. Otoka, na katerem se je ustavila, sploh ni več videla. Ni videla neskončnih oljčnih nasadov in jesenskega dežja nad kamnitimi hribi, v katerem so se pasle koze. Sopotniki so izgorevali v popotniškem veselju; ponoči so plesali v klubih in ploskali plesalkam na mizi, vrteli so se v divjem ritmu dni, kramljali z domačini, ki so sedeli na klopcah ob poti in z nogami risali kroge v prah. Ona pa je večino dni prespala. Gledala je skozi okno na kamnita pobočja in starca, ki je krehal v spodnjem nadstropju. Preoblačila si je obleke in se gledala v ogledalo. Na stene je sonce risalo velike sence.

Vozila se je z avtom skoz veter in gledala cerkvene zvonike. Bili so kakor kitajske pagode. Brala je le malo in zjutraj se ni mogla prebuditi iz pijanega živčava sanjskih mislih. Pomislila je, kako je berač osmislil njeno bivanje v Jeruzalemu, kako je dal tona vsem slikam, katerih se je nahlastala. Jedla je pistacije in pljuvala pečke v koš. Razmišljala je brezkrajno. Sredozemski dnevi so padali v jesen. Tudi njena notranjost je bila jesenska. Nobeni ognji ji niso bili izlivali žalosti in bilo ji je žal za vsem. V takšnem stanju je spet zapadla v neskončnost spominjanja. Nekega dne je počakala, da so sopotniki odšli na kopanje; pretvarjala se je, da spi. Nato je vstala ter si nadela obleke. Pripravila si je bila prtljago in pustila denar na kuhinjski mizi, na kateri je plosko ležal nož. Dolgo ga je gledala, gledala je po kuhinji in skoz okno, pod katerim je ležal svet. Toplota dneva je blago valovila. Po stolih so bile obešene obleke. Zapahnila je vrata za sabo in ni postala niti za hip. Šla je do pristanišča, da bi počakala na prvo ladjo. Sedela je na klopci, zamazani od katrana, in v rokah mečkala karto. Na drugi strani ulice so sedeli trije berači. Jedli so kruh in pili vodo. Gledali so jo. Imeli so povešene ličnice, redke lase in spodvite noge. Gledala je vanje. Nobeden od njih ni bil pravi.

### *Thana*

Bila je od vseh najprisrčnejša. Z veliko črno torbo na rami je planila v sobo; hihitala se je in vreščala. "Odpustnica; odpustnico sem dobila," zavrtela se je na petah, si z nemirnimi kretnjami vlekla skoz lase, jih česala, padali so ji nazaj v rumenih vencih, zvalila se je na posteljo in spet planila navzgor. Pod oknom pa je čas tekel drugače. Dan je migotal v večernem modrilu; telesa na igrišču so migotala med belimi črtami in rumeno je odmevalo odbijanje žoge; pod oknom, za ograjo, ob igrišču so na lesenih stopnicah sedeli otroci in v rokah trli arašide, pljuvali so semena na tla in se dotikali drug drugega z golimi rameni. Thana je kolebala po sobi, zibala se je sem ter tja in se gledala v ogledalo, za kratke hipe je metala roke okoli ramen žensk, ki sta čemeli vsaka na svoji postelji. Odpirala in zapirala je predale, vlekla ven čokolado, je odlomila košček in ga pojedla z nikakršnim zadoščenjem, besno je razpirala revije in jih metala nazaj. "Čakaj, da odprem in pogledam," v toaletni torbici na omarici je izbrskala pilico in zarezala v modro kuverto, v malih, svetlih hlačah je sedla na posteljo in vse tri so staknile glave nad papirjem; tri ptice; dve temni in samotni ter ena svetla in frfotava. Na listu je prav na dnu pisalo: "Infantilna osebnost".

Thana je planila navzgor v žuborečem loku: "Kaj je to? Intanifna? Kako že?" Smejala se je. V resnici se je smejala. Zdrznile so se ob korakih, ki so zadržali mimo vrat, zamečkale list nazaj in se razpršile po posteljah. Temnolaska s poševnimi očmi se je naslonila ob okno in pogledala v migotajoč večer. Roka v belem ovoju ji je nema in zašita ležala v zanki, otročja osebnost, Thana, večni otrok, sedemindvajsetletni otrok je bliskovito odfrlel skoz vrata, zibajoč se v ozkosti ljubke ženske silhuete. Temnolaska je smehljaje gledala za njo. Slonela je na zidu, pestujoč belo štručko roke. V ozkih očeh ji je temno ležalo brezskrajno razmišljanje. Razmišljanje o tem, zakaj ne pljuva luščin arašidov skoz zobe, zakaj ne sedi na lesenih stopnicah, brazskrbno zibajoč se, naslonjena na sosedovo ramo, zakaj o stvareh lahko le misli, ko sloni na zidu in opazuje obraze, smehljaje se, loveč drobne zanke spominov, ki ji prepredajo zavest. Ko so mladci pod oknom v večerih odpeljali vse luščine, ko je potihnilo gibanje žoge in brezdušno mrmranje glasov pogovorov, sta s Thano ležali objeti v postelji, nemirno utripajoč z vekami. Odvijali sta čokolado iz svetlečega se staniola, jo polagoma sosljali in se dotikali z glavami. "Jaz ne morem obljubiti, da ne bom več poskušala," je odkimavala Thana in jo po otročje božala po laseh, ona pa je pomislila, kako neskončno zoprno bi ji bilo takšno božanje kakega drugega človeka, kako mehko pa to počne infantilna osebnost zraven nje. "Že večkrat sem rekla svojemu dragemu; če me imaš rad, bova skupaj kar takoj šla s tega sveta." *Pomislila je nanj, kako se mirno smehlja iz ozkega obraza, kako mirno položi roki obse, se nasloni na steno in jo gleda, ju gleda. S kakšno lahkoto vstane zjutraj in zaspi popoldne za mizo; za urico ali dve, ker mu dnevi sestavljajo zibajočo se verigo navajenosti, ritma in smiselnosti.*

On je stal ob steni, mirno zroč nanju iz ozkega obraza, s prikupnim nasmehom nerazumevanja in naklonjenosti, onidve pa sta tožili v neskončnost, prenašajoč eno samo obveznost; lastno duševno stanje. *Pomislila je nanj, na to, kako nabit z nesmisлом se mu mora zdeti Thanin predlog, ko zvečer sklene en dan in čaka na novega, ležeč med dragimi mu predmeti svojega stanovanja; kako skromno se pripelje na obisk, počasi zaustavi avto in obstane ob njiju, ki se valjata na klopci pod zamišljeno težo zelenih vej nad njima, kako ljubeče gleda Thano in tudi njo, ko poslušča njuno zapletanje misli in zmerjanje vsakdanjika.* "Ne razume, da jaz ne morem kuhati in hoditi v službo, da bi samo plesala. Danes zjutraj me je spet tako stiskalo v prsih, tako me nekaj ščipa, ne morem jim obljubiti, da ne bom več poskušala." Gledali sta ga, kako kramlja s Thanino mamo, skromno sedeč na robu klopc. Mama je prihajala peš, vsako popoldne, v starinskem kostimu in z rjavo torbico, na kateri je plosko ležal mali dežnik. Pridrsala

je skozi vrata v ograji, mimo čednega telefonista s kratkimi črnimi lasmi, ki ji je polagoma sprožal roko v pozdrav. Gledala je vanju z motnimi rjavimi očmi, mežikajočimi med starimi rjavimi ličnicami. "Mladi sta, delati bi morali." Tudi ona je nekoč bila mlada in tudi njej je bilo težko; pa je delala. Dolga leta je obračala klobuke vseh barv na vrtečem se kolesju, včasih si je želela le spanca, pa je vstajala vsako jutro, ključalo ji je v glavi, pa je spila skodelico črne kave. "In ti, deklica, si tako tiha in zamišljena." "Tiha in zamišljena, da," se je hihitala Thana in se ji metala v objem, nervozno je poklapljala veke čez velike rjave oči. "Da, jaz sem delala, Thana pa ni nikoli nikjer zdržala. Bila je frizerka, pa je drugi dan prišla k njej stranka, prosič jo, naj ji naredi frizuro. Thana pa, da iz tako redkih las frizure ne more delati." In usedla se je na avtobus in se peljala iz mesta; vozila se je čez zlizane pasove asfalta mimo rjavih kvadratov njiv in trzajočih človeških silhuet, mimo nemirnih voda pod pokrovom plavega, za dva dni je povsem pozabila nase. "Potem je delala v vrtcu, a je pustila tudi to." Thana pa se je le smejala in se nemirno presedala. Jedli so kosilo in pili kavo, smehljlajoč se drug drugemu. Thana je nosila vsega na mizo, poljubljala dragega, mu očitala to in ono. Ljubko se je vrtela, stresla je pribor, polila juho, opravičevala se je, brisala, pojedla vse do zadnjega. Razmišljujoče oči na drugi strani mize so visele na njej in prhutale proti njemu, ki je stoično prenašal vse, ki ne bi nikdar nosil roke v beli zanki ali prostovoljno zapuščal svojega bivanja na tem svetu. Kalni ton njegovih zenic je spominjal, da dejstev življenja ne sprejema v nasproti stoječih si kategorijah bivanja in nebivanja, da mu misli mirno tečejo čez naloge jutrišnjega dne, čez redke spomine in praktična vprašanja, da je neskončno miren, posvečen v svojem poslanstvu, da skrbi za Thano, jo obiskuje, varuje in ljubi, jo prenaša, ko ponoči nenadoma prične z gospodinjskimi opravili in se hip zatem naveliča življenja, da ji vleče iz rok tablete in ji vanje polaga svoje mirne, ozke prste, cigarete in predmete, ki jih izgublja ter jo spominja na stvari, ki jih pozablja.

Zadnji dan se pripelje kakor vsak dan poprej, skrbno zgane Thanino odpuštnico in jo spravi, dogovori se za kontrolo in čaka Thano, ki noče domov, ki se kotrlja po parku in se objema z vsakomer, dokler se v nujnosti gibanja časa ne primakne večer.

"Glej, omaro še moram zakleniti in izgubila sem torbico in ..." Teman, ozek pogled tumorsno leži na njenih sunkovitih gibih. Pod oknom večer vztraja v svoji temačnosti, igralci poberejo svoje utrujene ude v rumene celice sob. Z roko v zanki odide za Thano in jo objame pri rampi, Thanin moški pa dolgo drži njeno roko v svoji in ne ve, kaj naj bi dejal. S težavo

oblikuje oblubo ponovnega snidenja, skuša ji tudi reči, da je čudovita. Zadnje zavije v okorne stavke, ki pa jih ona dobro razume. Poslovijo se z gibanjem in mežikanjem, s trepljanjem in zverženimi nasmehi, ki jim visijo na obrazih še zatem, ko izgineta za malo postajo, ob kateri se strmo dvigajo škatlasti bloki ter mala lesena hiša z orodjem, prislonjenim ob nabrazdane stene, in velikima grmoma plastično sijočih vrtnic. Počasi odklama nazaj v sobo, mimo samotnih klopic in čez bele stopnice, mimo sestre, ki bere Metulja in grizlja paličke. Z močnim, raskavim glasom jo vpraša: "Kaj je, ljubica?" "Nič, hvala. Spat grem." Med rjuhami se zave prav kmalu, da bosta s Thano kmalu umrli, vsaka po svoje, vsaka zveržena na svoj osebni način. Ko odide domov, postane čas zanjo trzajoča celota, katere robovi nemirno valovijo v neznosnosti čakanja.

V resnici Thana ne obstane dolgo med predmeti stanovanja, med vstajanjem in leganjem, med zbujanjem in odnašanjem. Nekega večera obsedi pod drevesom na obrobju nasmetene plaže. Pokrita s spalno vrečo kadi in se smeji dejstvu, da je še vedno živa, da premika ude, da gleda pikčaste ognjemete, ki jih spremlja daljno, pridušeno rajanje, da vleče vase beli dim cigarete in ga spušča skoz nos. Minute nežno curljajo, kot nežno curlja njeno življenje. Ostareli Španci v polmraku pobirajo smeti za seboj in plosko zlagajo stole in mizice v male avtomobile. Otroci z nogami brodijo po pritlikavem morju, ženske si mečejo temne lase na rame. Nato polagoma ostane sama pod vedrimi ognjemeti, ki rišejo svetleče se pajkove mreže na nebo. Glavo si prisloni na roke in zapre oči, da bi robovi sveta ne pridobili oblik, ki bi jo zevaje plašile. Zaspri z mrežami daljnih ognjemetov nad seboj in se zbudi ob krehljanju avtomobilskega motorja. Zavita v temo gleda postavi, ki izstopita iz avta, mlada moška, ki tiho kolovratita okrog avta in stikata za dračjem. Prvi nosi bundast suknjič, potegnjen čez kratke hlače, z mehkimimi gibi si kot ribič, ki lovi ribe, nabere vej ter počasi obstane ob rumenem prasketu plamenov. Tovariš mu sede nasproti, z lučko cigarete med ustnicami se nato nagne skoz odprto okno avtomobila in potegne ven radio. Thana ju gleda, kako si sedita nasproti ob ognju in se po tihem pomenkujeta ob lovečih se zvokih nočne glasbe. Gleda vanju, v rumene plamene, v dračje, ki izginja v njih, in med koncema spalne vreče se zave prav kmalu, da bo kmalu umrla. Zdaj kadita oba, s svojima moškima postavama sta kot dva svizca, ki se grejeta ob ognju. Thana gleda vanju iz teme in njena zavest je kakor spomin, spomni se nekako, kako se spoznajo neke noči v Valenciji. Spomni se, kako ju gleda iz teme in se nato izkobaca iz vreče ter bosa odstopicljiva do njiju. Spomni se, kako nežna je mivka pod njenimi nogami in kako se trzajoče zazreta vanjo, ko obstane pred njima, kako



*ju prosi za cigareto in kako se tisti z bundò nagne naprej in ji nemarno izroči eno. Spomni se, kako se točno spominja njune slike iz časopisa, kako že nekaj hipov zatem vleče svojo spalno vrečo proti ognju in obsedi zraven, ovita v stopicanje besed, ki si jih izrekajo.*

*Ko zre vanju, kako v dvoje sedita ob ognju, se spomni rjavega pogleda svoje prijateljice, ki ozek ve vse, ter tega, kako se nagleda moškega z bundo v poletni noči do pijanosti, kako govorijo tako dolgo, da se zjutraj zbudijo prepozno, obliti z znojem, z neusmiljeno rumeno pego sonca nad njimi, kako obsedi, nekako samoumevno na zadnjem sedežu, med ropotijo, ko drvijo mimo prodajalcev ob cesti. Medlo se spomni še enega od njih, tistega, ki prodaja ptice, tega, kako ji moška na begu za šalo kupita zeleno papigo v slamnati košarici z vratci, ter tega, kako papiga zraven nje brblja z glasom televizijskega napovedovalca, kako ji teče pot curkoma po telesu, ko za šipami ležijo rumenorjavi jeziki polj, ko zre v ogledalce in se z očmi ljubi z očmi moškega, ki vozi, ko zavijejo v prazno.*

## INTERVJU

**Tine Hribar**



Avtor fotografije: MIHA FRAS

*Pustiti govorici, da spregovori*

*Pustiti govorici, da spregovori*

**Tine Hribar** se je rodil leta 1941 v Goričici pri Ihanu. Po maturi na gimnaziji v Kamniku je vpisal filozofijo in sociologijo na ljubljanski Filozofski fakulteti, kjer je diplomiral leta 1964. Štiri leta kasneje je doktoriral na zagrebški univerzi. Leta 1975 je bil na zahtevo CK ZKS izključen iz "pedagoškega procesa" na ljubljanski Fakulteti za sociologijo, politične vede in novinarstvo, kjer je bil docent. Danes je redni profesor za fenomenologijo in filozofijo religije na Oddelku za filozofijo Filozofske fakultete v Ljubljani.

Bil je med ustanovitelji *Nove revije* in njen prvi glavni in odgovorni urednik. Je avtor številnih razprav, študij in esejev, pa tudi (zavrnjene) preambule o svetosti življenja k slovenski ustavi; lansko leto je izdal knjigi *Pustiti biti in Fenomenologija I*; zadnja, ki je doslej najtemeljitejši prikaz fenomenološkega mišljenja izpod peresa slovenskega avtorja, je njegova sedemnajsta knjiga. V marsikateri od njih je posebno pozornost namenil književnosti oziroma umetnosti nasploh. Razlog več za intervju z njim v *Literaturi*. Mimogrede: to je do zdaj najdaljši intervju s Tinetom Hribarjem.

*Literatura: Profesor Hribar, med slovenskimi filozofi ste eden redkih, ki je pomemben del svojega opusa posvetil literaturi oziroma tematizaciji odnosa med mišljenjem in pesništvom. V zadnjem času se skorajda izključno posvečate "čisti" filozofiji. Ali je to predvsem posledica dejstva, da ste pred tremi leti prišli kot redni profesor na Oddelk za filozofijo ljubljanske Filozofske fakultete, kjer predavate fenomenologijo in filozofijo religije, ali pa današnja slovenska književnost, zlasti poezija, s katero ste se največ ukvarjali, za vas ne predstavlja več pravega izziva?*

**Hribar:** Potihem sem upal, da bom v slovenski poeziji našel nekaj takega, kot je Heidegger v Hölderlinu. Neko oporno točko, iz katere bi lahko izhajal, ne da bi si moral vse sam domisliti, si tako rekoč izmisliti. Na novo. In brez kritja. Zato sem znova prebral slovenske pesnike, tudi vse pesniške zbirke sodobnih, skupaj z menoj živečih pesnikov. Vzvrtno sem odkril, se pravi le spoznal, da so sredi sedemdesetih let pesniki ubrali isto pot, po kateri sem se tedaj tudi sam podal: po poti svetega. To me je na neki način vzradostilo, pa tudi pomirilo. Morda vendarle ne tavam, morda sem res na pravi poti.

Najdalj me je za seboj potegnil Gregor Strniša. Vendar skoz njegovo poezijo, skoz njegovo mi(s)tično pesnjenje, onkraj nje, tja, kamor je zares usmerjena, nisem mogel prodreti. Še vedno me privlači, zlasti *Oko*, a iz oči v oči se ne vidiva. Sam, brez prijatelja, moram naprej. To je glavni razlog, da se s poezijo ne ukvarjam več na tisti način, kot pred deset in več leti. Saj

sem obenem odkril, prav pri Strniši, in to izrazil v besedilu *Pesem, ki je ni*, objavljenem v zborniku *Gregor Strniša* (Nóva revija 1993), da je tudi pesnik brez zadnje opore; zato se zateče k filozofiji, a na koncu se mora vendarle vrniti k samemu sebi, zgolj k svoji slutnji Pesmi kot neposrednega izreka svete igre sveta.

**Literatura:** *Od izida odmevne antologije Sodobna slovenska poezija, ki ste jo pripravili in opremili z obsežnim komentarjem, je minilo že dobro desetletje. Ali bi danes pri izboru uporabili enake kriterije, kakšnemu avtorju namenili več/manj prostora, dodali kakšno novo ime?*

**Hribar:** Zagotovo bi zdaj vključil Uroša Zupana, bržkone tudi Aleša Štegra. Koga bi izpustil, a imen vnaprej, brez upravičila in opravičila, raje ne bi navajal. Kriterijem, ki sem jih že uporabil, bi dodal milino. Milino, s kakršno se srečamo pri nekaterih Kleejevih angelih, milino nežne lepote. Pred leti sem bil na vsakoletni prodajni razstavi v KÖlnu, in ko sem na povsem običajni razglednici zagledal takega angela, sem osupnil; šel sem okoli in se znova vrnil, nazadnje kupil razglednico in jo poslal Janezu Berniku. Tudi Nikotu Grafenauerju sem govoril o tej lepoti. Zelo blizu so ji podobe Metke Kraševce, le da me zaradi svoje hladnosti ne morejo povsem pritegniti. Prepričan sem, da je najtežje upričujočiti ali unavzočiti prav lepoto. Govorjenje o tem, da upodabljam grdoto, da bi tem bolj zahrepeneli po lepoti, je v glavnem izgovor. Kajti veliko lažje je slikati grdo ali strašljivo kakor pa lepo. Namreč lepo, ki ni niti sentimentalno niti stripovsko. Lepo, ki ni čutno svet(1)enje ideje, marveč zastrto odstrtje skrivnosti.

**Literatura:** *Ali je naš čas, kot ste ga opredelili v vašem pregledu povojne slovenske filozofije, ki ste ga pred leti objavili v Novi reviji, na ravni pesništva še zmeraj čas avtopoetik, na ravni mišljenja pa avtonoetik?*

**Hribar:** Vsak čas je tak. Le da je v 19. stoletju in v prvi polovici 20. stoletja vladal vtis, kako močnejši in uspešnejši bomo postali, če se bomo kolektivno strnili okoli kakega programa. To je bil pač čas manifestov in manifestiranja.

\* \* \*

**Literatura:** *Spomnim se, da ste nekoč rekli (in, če se ne motim, tudi zapisali), da se nenehno menja mišljenjska "paradigma" v tem smislu, da so enkrat v ospredju estetska, drugič etična, tretjič politična itd. vprašanja. Če pogledamo vaše knjige, precej jasno vidimo, da se je vaš interes res ravnal po približno takšnem ritmu. Zanima me, od kod vam ta misel, ki se mi zdi zelo sorodna Crocejevi ciklični filozofiji zgodovine, kjer se "duh" prav tako sukce-*

*svino (in ciklično) uteleša v znanosti, umetnosti, politiki, religiji, filozofiji itd.*

**Hribar:** Te misli so po izvoru seveda Heglove. Stari vek je bil vek umetnosti, srednji vek je bil vek religije, novi vek pa je vek filozofije oziroma znanosti. Zato se umetnost še lahko razvija in razširja, toda dandanes, to pa je bilo kajpada že leta 1830, ne more biti več najvišja potreba duha. Croce, ki ga sicer prav nič ne cenim, pa je povzel še Nietzschejevo misel o večnem vračanju enakega. Sam sem to, kar navajate, izjavil na nižji ravni. Na ravni obdobjnostne izčrpanosti oziroma nasičenosti. S Heglom se sploh ne strinjam; njegova trditev velja le, če sprejmemo tudi njegovo definicijo umetnosti, po kateri umetnost spada, kakor smo videli, v območje čutnosti: nadčutni Ideji *podrejene* čutnosti. Nekateri moji teksti so, žal, zgolj davek preživetju: preživetju družine oziroma preživetju naroda. Notranjemu ritmu so sledili samo filozofski teksti oziroma teksti o umetnosti.

**Literatura:** *V svojih besedilih večkrat opozorite na negativne posledice estetizacije etike in etizacije estetike. Ali se vam zdi, da je mogoče etično dimenzijo povsem izolirati iz estetskega oziroma umetniškega dela?*

**Hribar:** Tudi te moje izjave, izjave na tej ravni so davek času oziroma publiki, ki ji je pač treba govoriti v njej razumljivem jeziku. Najpoprej je šlo za fašistično estetizacijo politike in boljševisko politizacijo estetike. Danes bi lahko govorili o estetizaciji vsakdanjega življenja, o občem estetiziranju življenjskega sveta. Toda ali niso bili še veliko večji estetizatorji, ko so vesolje razglasili za kozmos, za lepo urejeni red, Grki?

Vprašanje razmerja med etiko in estetiko je omogočil pravzaprav šele Kant. V obliki, kakor ga zastavljate vi, pa je še novejšega datuma. Prvotna delitev na etiko, fiziko in logiko je nastala v Aristotelovi šoli, po njegovi smrti. Etiko pa so v središče postavili šele stoiki; po njih je filozofija jajce, katerega lupina je logika, beljak fizika, rumenjaki pa etika. Gre seveda za naslonitev na Platona in njegovo idejo Dobrega, v imenu katere umetnost degradira, vsaj v *Državi*, v vlogo služkinje "etike"; torej ima tudi teorija umetnosti, "estetika" lahko le podrejen položaj. Prava umetnost je le dobra umetnost, se pravi umetnost, ki uveljavlja dobro. In lepo je lepo, kolikor je dobro oziroma kolikor uvaja v dobro. Simetrija je lepa, ker je dobra. Ker pomeni red. Lepa je tudi država, kolikor temelji na dobrih zakonih, tj. zakonih Dobrega. Tako pridemo do ocenjevanja umetnosti po njeni vsebini; posledica je etizacija in pedagogizacija estetike. A kaj pomeni to? Vzemimo stavek velikega slovenskega humanista Antona Sovreta, stavek, ki ga ni zapisal nikjer drugje kot v uvodu v prevod Platonovega *Simpozija* (Slovenska matica, Ljubljana 1960, str. 50): "Pederastija je bila Grku etično neoporečna, kakor je zamorcu neoporečno, če svojega očeta poje, oče pa je srečen, da

najde grob v sinovem želodcu." Dobro je tisto, kar je v skladu z idejo Dobrega; to, kaj je ta *ideja*, zlasti ko *idea* postane kartezijanska *representatio* (pred-stava) pa odločamo Mi, odločam navsezadnje Jaz.

Estetizacija etike pomeni reakcijo na to in takšno početje; v umetnosti naj bi bila vse oblika (umetnost *zaradi* umetnosti) in vztrajanje pri tem naj bi bilo že samo po sebi tudi etično dejanje. Toda vse to so obrati znotraj enega in istega, se pravi znotraj platonistično aristotelovskega hile-morfizma. Saj se, ko sprejemamo, ne da bi se vprašali po izvoru in bistvu etike ali estetike, premetavamo znotraj natančno začrtanih meja. Ne glede na to, ali znotraj teh meja potem potiskamo v ospredje zdaj etiko zdaj estetiko.

**Literatura:** *Ostaja seveda vprašanje, ali ni tisto, kar v nekem delu – na primer v Antigoni – zaznamo kot etično (in nam morda lahko celo služi kot vodilo za povsem praktično delovanje), v bistvu vendarle estetsko; namreč to, kar na nas v umetnini učinkuje, izgubi svojo estetsko avro, če ga izvzamemo iz konteksta dela kot umetniškega. To pa se najbrž zgodi vedno, kadar nam takšen izvorno "estetski" moment postane konkretno vodilo za etično delovanje.*

**Hribar:** Imate prav. Že zaradi tega, ker Antigonino dejanje v bistvu sploh ni etično, marveč religiozno. Z vidika običajnega življenja in njegove morale ni dobra, vsem prinaša le hudo. Saj ji ne gre za dobro, temveč za posvečenost mrtvih: za pokop mrtvega brata. Od tod tudi tako imenovana estetska *avra*; tako imenovana, kajti estetično kot tako nima avre. S tem pa smo že pri razliki med estetiškim in umetniškim: *aisthesis* je nujni, ne pa zadostni pogoj umetnosti. Razen kolikor že sama *aisthesis* ni razumljena zgolj iz čutnosti oziroma iz zgolj čutnosti, ampak pomeni resnico, to, kar razkriva grška beseda *a-letheia*: ne-skritost. In to, kar vstopi v ne-skritost, je za Grke že tudi dobro. Dobro v smislu stavkov iz *Geneze*: *Bog je rekel: "Bodi svetloba!" In bila je svetloba. Bog je videl, da je svetloba dobra. Je svetloba dobra na etičen način? Je to dobro tu etično dobro?*

**Literatura:** *Prav v zvezi z etiko me zanima vaš pogled na razmerje med umetniškim in estetskim. Namreč: kakšno je razmerje med etičnim in estetskim in kakšno med etičnim in umetniškim?*

**Hribar:** Nekaj je dobro lahko le tedaj, če je. Pred etičnim je ontološko dobro. Dobro je biti dober, toda dober si lahko le, če si; biti sama je torej nekaj dobrega. Je tisto prvobitno dobro. Le tako je Spinoza svojo ontologijo lahko označil kot etiko in prvo knjigo *Etike*, v skladu z metafiziko kot onto-teologijo, namenil Bogu. In kakor biti ni brez nič in nas radost biti objema le ob grozi zgolj nič, tako dobrega ni brez slabega in lepote ne brez grdega. Vendar slabo ni že tudi nekaj zlega. Slabo se nam kot zlo pokaže šele v vzratnem ogledalu etike. Ko smo torej ontološka tla že zapustili. Ker

kot tisto slabo prepozna in označi čutno, metafizika umetnost, ki in kolikor se ne zmore podrediti etičnemu, neogibno razglasi za zlo. Umetnost kot umetnost ni mogoča, se pravi, ni dovoljena. Je slepilo in prevara, to, čemur danes pravimo virtualna realnost, umetelna resničnost.

Poznamo seveda tudi reakcije na vse to. Najprej, ob prevratu metafizike, zadenemo na Nietzschejevo glorifikacijo umetnosti (umetnost je več vredna kot resnica), potem, na koncu metafizike, na forsiranje estetike grdega. Kajpada sta v območju estetike estetična, to kot trdno izhodišče svoje *Estetike* zagovarja že naš France Veber, tako lepo kot grdo; estetični torej ni le lepi, ampak tudi grdi predmet. Vendar samo lep predmet, če je obenem še človekov proizvod, lahko postane podlaga umetnine. Podlaga v pomenu temeljne, hkrati pa najnižje ravni. Nad njo, kot nujni pogoj umetnine, je etično.

**Literatura:** *Se vam zdi, da je od umetnosti mogoče zahtevati, naj bo etična?*

**Hribar:** Tako je menil Veber. Še več, za po(po)lno umetnino je terjal tudi pričujočnost svetega. A tu mu je že začelo drseti. Tako kakor že Platonu, na primer v *Simpoziju*. Načeloma naj bi dobro, lepo in sveto sovpadali. A o dobrem človeku ne rečemo, da ima dobro, temveč da ima lepo dušo; vzvratno gledano pa človek, ki ima lepo dušo in je zato dober, ni nujno tudi lep. Lepa duša lahko tiči v grdem (Sokratovem) telesu, v lepem telesu pa grda duša. Še večje težave nastopijo ob svetem, ki je "po pravilu" ambivalentno, se pravi privlačno in odbojno, grozljivo in zapeljivo ter daleč od tega, da bi bilo povsem isto kot dobro ali lepo. Sled tega nahajamo še tudi v pobožanstvenem svetem: Bog, namreč kot moralični Sveti, dobro plačuje in hudo kaznuje. Bog je torej dober le za dobrega in ostaja dober (dobroten) zgolj in samo, dokler je ta sam dober.

Ti razcepi pomenijo prvi, preprostejši del zagate. Drugi del je zapletenejši. Če namreč v območje estetičnega spadata tako lepo kot grdo, tudi v območje etičnega spadata tako dobro kot zlo; in v območje religioznega tako sveto kot ne-sveto, recimo posvetno. Toda ko potegnemo zaporedje lepo-dobro-sveto, se nam z vrha navzdol, torej s položaja svetega, kot umetniško potrdi še samo dobro in lepo. V tem hipu pa že tudi sveto zgubi svojo svetost (numinoznost) in začne nastopati kot sakralno: kot pobivajočeno, z nekim vzvišenim, najpogosteje z najvišjim bivajočim zenačeno sveto. Vse drugo bivajoče se tedaj spremeni v profano bivajoče in umetnost, ki ga upodablja, je obsojena kot profanizirajoča umetnost. Ki je kot taka tudi etično manj vredna, če ne že tudi neetična ali celo nemoralna. Čeprav se Veber dobro zaveda, da nabožna slika ni umetnina že zaradi svoje

nabožnosti, tako nabožnemu motivu vendarle podeli neko prednost. Vsebinsko prednost. To velja tudi za etiko. Umetnina, če že ne more biti izrecno etična, naj vsaj ne-etična ne bo. Problem, zaradi katerega sam ne morem pristati na takšno izhodišče, pa je v tem, da je povsem metafizične narave ne samo razlika med vsebino in obliko, ampak tudi hierarhija (zvesto ji na primer sledi Kierkegaard) lepo-dobro-sveto oziroma estetično-etično-religiozno.

**Literatura:** *Toda v predgovoru h knjigi Sveta igra sveta (1990), ki ste jo podnaslovili "umetnost v post-moderni dobi", sami pravite, da vam ne gre za formalno, ampak za vsebinsko razločevanje med modernizmom in postmodernizmom: "Postmoderno dobo uvaja vračanje in jo bo zaznamoval povratek svetega." Ali na drugem mestu: "Postmodernizem pomeni vračanje, renesanso svetega." Umetnost od literature do glasbe je potemtakem določena z nečim, kar ni imanentno samo njej, ampak celotni epohi, to pa je "vračanje svetega". Očitno je pojem postmoderna nadrejen pojmu postmodernizem, čeprav oba opredeljujete na podoben način ...*

**Hribar:** Kakor sami navajate, gre za pred-govor, ko skušam govoriti v utečenem, vsem razumljivem jeziku in to glede na tisto, od česar se skušam raz-ločiti. V tem primeru prav od modernizma in njegovega poudarjanja forme, oblike nasproti vsebini pa tudi zoper njo, na primer v teoriji lar-purlartizma, umetnosti zaradi umetnosti. Zato izpostavim zdaj "vsebino"; vendar to ni več vsebina iz nasprotja med vsebino in obliko, temveč "vsebina" tostran razlike in nasprotstva med njima. Tako je treba razumeti tudi govorjenje o povratku svetega; kajti sveto v resnici ni odpotovalo nikamor. Nikoli, kajti tedaj bi zginil tudi človek.

Sveto, namreč kot sakralno, je navzoče tudi v modernizmu; celo tedaj, ko je na položaj sakralnega povzdignjeno profano. Prav zato postmodernizem pišem kot post-modernizem; postmodernizem prihaja za modernizmom, vendar ga ne zanika, temveč njegovo jedro nosi s seboj. Na vseh področjih duha, od umetnosti in verovanja do znanosti in modroslovja. Post-modernizem je zadeva sodobnega duha oziroma duha sodobnosti kot takega, in ker je vsaka so-dobnost, so-dobnost vsake dobe določena prav z duhom, podstmoderni seveda ne more biti nekaj drugega od postmodernosti. V kakšnem smislu naj bi se sploh razlikovali? Naj bi ob post-moderni umetnosti tehnika ostala moderna tehnika? Ne, "povratek" svetega izhaja iz biti kot biti, zadeva torej bivajoče kot tako in v celoti.

**Literatura:** *Ob besednih zvezah "vračanje", "povratek", "renesansa svetega" pomislimo najprej seveda na neki pretekli čas, epoko mišljenja, zgodovinski svet, ki je "že bil" svet svetega. A po pravkar rečenem kaže, da moramo besedo*



vračanje *razumeti bolj "metaforično", v tem smislu, da je sveto že ves čas tu, le da je njegov povratek mogoč šele s postmodernim mišljenjem, z "bitnim uzrtjem svetega"?*

**Hribar:** Da, saj ne gre za povratek svetega kot sakralnega, v njegovi ločenosti od profanega, temveč za "povratek", se pravi za upričujočenje svetega kot svetega. Svetega, ki kot jasnina biti ne pripada zgolj religiji. Jasnina, drugo ime za ne-skritost, je prostor človekove odprtosti za odprtost biti in s tem prostor naše prostosti. Sveta igra sveta ni nič drugega kot odpiranje biti v ta prostor: časenje skrivnosti skoz odstiranje v neskritost. Svet kot prostor biti je vselej že tudi prostor tu-bitu; je bit, ki je tu, na mestu naše lastne odprtosti: smrtne razprtosti v čas.

Časenje časa, istovetno z bitjem biti, se dogaja le skoz našo smrtnost: skoz končnost edinole nam lastne biti. Biti, ki ni izmerjena s stopnjami biti in/ali bivajočega, marveč se meri z ekstazami časa. To, kar smo, smo v sočasju bodočnosti, bivšosti in pričujočnosti, ne pa znotraj takšnega ali drugačnega razprostrta bivajočega.

Sveta igra sveta se dogaja kot jasnitev biti. Dogodek zjasnitve je trenutek vzniknjenja zgodovinskega smisla biti. Dogodeni smisel biti določa pomen vsakokratne bivajočnosti bivajočega. Stvari po njem dobijo pomen, postanejo stvari (našega) sveta. Od smisla biti je odvisno, ali bomo bivajoče razumeli, sprejemali in obravnavali, kot nekaj prisotnega (predplatonistično, arhaično), kot nekaj navzočega (platonistično, staroveško), kot nekaj dejanskega (sholastično, srednjeveško), kot nekaj predmetnega (kartezijansko, novoveško) ali kot nekaj razpoložljivega (derridajevsko, čeznovoveško). Ker se nam vse, kar se nam pokaže, lahko kaže le iz jasnine biti, mimo smisla biti ne moremo zagledati ničesar. Ne stvarnosti običajnih stvari ne boštvenosti bogov. Ne moremo uzreti tega, da bogovi *so* ali da Bog *je*, če poprej ne razumemo smisla *biti*; dokler ne dojamemo, kaj pomeni *so* (drevesa, živali ali bogovi) oziroma *je* (hrast, miška ali Bog), za nas zgodbe o božjem ali boštvenem ni. Ne more biti. Vse zgodbe so vselej že zgodba ne-skritosti, tisto, čemur so Grki rekli *mythos tes aletheias*, beseda ali zgodba resnice. Ne izjavne, logične resnice, marveč resnice sveta.

Povratek svetega zato še ne pomeni vrnitve starih ali prihoda novih bogov. Vrnitev ali prihod božjega nista njegova neposredna posledica. Vračanje, renesansa svetega se dogaja kot raz-ločevanje svetega in božjega. Torej skoz prepoznavanje, da sveto ni odvisno od življenja in smrti bogov. Da smrt Boga kot najvišjega bivajočega ne pomeni konca svetega. Božje, shramba svetega, je odvisno od svetega, sveto pa ni odvisno od božjega. Sveto je odvisno samo od jasnine biti, se pravi od naše odprtosti za odprtost

biti: od dogodujoče se so(od)visnosti obeh v ne-skritost razpirajočih se odprtosti.

*Literatura:* V Sveti igri sveta ste zapisali tudi naslednjo, malodane "aksiomatsko" sodbo: "Umetnina, kolikor je umetnina, je upričujočenje svete igre sveta." Na literarno-interpretacijski oziroma hermenevtični ravni se zastavlja načelno vprašanje, katera je tista izvorna instanca, ki omogoča presojanje, kdaj neka umetnina je/ni "upričujočenje svete igre sveta", predvsem pa, kakšni so interpretacijski postopki za takšno presojanje?

*Hribar:* Nedvomno smo pred ključnim vprašanjem, se pravi, prispeli smo do odločilne točke: na iniciacijski kraj preskušnje. Stavek, da je umetnina upričujočenje svete igre sveta, je seveda moja lastna trditev, obenem pa pomeni tudi ugovor Heglovi trditvi, da je umetnina kot lepo umetniško delo *das sinnliche Scheinen der Idee*, čutno svet(l)enje Ideje. Pa tudi ugovor Heideggrovi trditvi, da je umetnost *das Ins-Werk-Setzen der Wahrheit*, postavitve resnice v (umetniško) delo. To tezo je Heidegger zapisal leta 1936, v času pred obratom ozirom ob prvih pripravah nanj in ob neposredni naslonitvi na Hegla.

Tako pri Heglu kot pri tukajšnjem Heideggru gre za platonovski zaris razmerja med resnico in lepoto; prvenstvo ima resnica, lepota pa je njen prikaz, pravzaprav prikazen. Saj lepota, kolikor govorimo o lepoti umetnine, lepega umetniškega dela, resnice nikoli ne more posneti v popolnosti. Ne more je popolnoma posnemati, kajti v tem primeru bi bila resnica sama. Popolni posnetek bi bil isto kot izvornik, torej sploh ne bi bil več posnetek. Posnetek je posnetek le, kolikor je obenem tudi ponaredek. Tako pridemo do tega, da je umetnina, kakršna je slikarjeva slika, z vidika resnice manj vredna od mizarjeve mize, ki je kot posnetek sicer tudi ponaredek čistega ideje, izgleda mize kot take, pa vendarle bliže resnici sami kot pa naslikana miza, ki je posnetek dejanske mize in s tem posnetek posnetka, tj. ponaredek ponaredka. Hegel tega ne razume več tako, zanj je naslikana miza kot umetnina v nasprotju z običajnimi mizami sij Ideje, tj. Resnice same, vendar pa resnico še zmeraj razume platonovsko, se pravi iz ideje in kot idejo. Ideja kot *idea* je izgled, izgled kot izgled pa je čista navzočnost; takó je resnica, četudi je razumljena kot *a-letheia* (ne-skritost), dojeta iz navzočega v njegovi čisti navzočnosti (čisti lepoti), torej prek poudarka na ne-skritosti.

Kako močan je platonizem na tej točki, dokazujejo prvi slovenski prevodi nemške besede *Lichtung*, Heideggrovega imena za resnico biti, s slovensko besedo *razsvetljava*. Tako je sprva *Lichtung* razumel tudi Levinas, toliko lažje oziroma toliko bolj upravičeno, ker se pred obratom ob

*Lichtung*, ki pomeni *jasnino*, tudi Heidegger sam sklicuje na *Licht*, na luč. Lahko bi rekli: na tisto luč, ki osvetljuje nadnebni prostor idej, znotraj katerega je *ideja dobrega* isto kot sonce v našem svetu. Tu je torej izhodišče pa tudi meja Levinasove kritike Heideggra.

Po obratu Heidegger poudarek od *ne-skritosti* čedalje bolj prenaša na *ne-skritost* in s tem na skrivnost. Od fenomenalnega se pomikamo k afenomenalnemu. V igri četverja, zemlje in neba ter smrtnih ljudi in nesmrtnih bogov, ki je nad križno prečrtano bitjo bivajočega (navzočnostjo navzočega) dogajajoča se igra sveta, lepota ne nastopa ob resnici, pa tudi pred ali za njo ne. Lepota in resnica sta ISTO, sta ta IGRA, igra četverja kot igra svet(n)osti sveta. Lepota ni več prikazovanje resnice, marveč se dogaja, skupaj z resnico, kot sama pričujočnost svete igre sveta: kot zastrto odstirajoče razkrivanje srca *ne-skritosti*, skrivnosti v srcu resnice. Upričujočevanje svete igre sveta, o tem priča prav zrcalna igra četverja, se dogaja v človekovi odprtosti za odprtost biti, se pravi v jasnini kot svet(n)osti sveta. Čemu tedaj še neko, kakor se zdi, dodatno upričujočenje svete igre sveta, ki naj bi se dogodilo in dovršilo v umetnini kot umetnini? Ne pomeni takšna formulacija spet nekega nareka od zunaj? Prikritega ukazovanja, kaj in kako naj delajo umetniki, recimo pesniki? Ne gre tedaj spet le za novi poskus povzpetja filozofije nad poezijo? Ne. Ne! Biti v svetu pomeni biti odprt za odprtost biti, biti gralec v sveti igri sveta; vendar pa ta soudeleženosť sama na sebi še ne pomeni *upričujočenja* svete igre sveta. Samo prebivanje človeka kot tu-bití še ne pomeni *sveto-tvornosti*, ki je lastna umetnosti. Toda umetnosti, ki ni samo pesništvo, ampak tudi mišljenje.

**Literatura:** *Odnos med filozofi in pesniki je po svoje zaznamoval Platon z "zloglasnim" mestom v X. knjigi Države, kjer pravi, da je treba pesnike pregnati iz razumne države – razen tistih, ki pesnijo "himne bogovom in hvalnice plemenitim ljudem". Platonu svojih političnih nazorov ni uspelo realizirati, še več, sicilski tiran Dioniz, ki ga Platonovi pogledi na ureditev države niso navdušili, ga je menda dal prodati za sužnja. Kot dokazuje usoda pesnikov iz Platonove imaginarne države, pa tudi Platonova lastna, sta imeli filozofija in literatura nekdanjo pomembno vlogo v javnem življenju, pa tudi v t. i. družbeni konstrukciji realnosti. Desakralizacija in profanizacija človekovega življenjskega sveta, ki smo ji priča ob izteku tisočletja, postavljata filozofijo, pa tudi literaturo pred posebne preskušnje. Ali mislite, da današnja filozofska refleksija in literarna imaginacija ponujata vstop v svet, ki ne bi bil samo oaza, ampak tudi dejanska "alternativa"? Ali pa nas lahko reši, kot je rekel Heidegger v svojem znanem intervjuju za Spiegel, "samo kakšen novi bog"?*

**Hribar:** Morda, pri čemer pa seveda ne smemo pozabiti na Heideggrov

moto zadnjega poglavja *Poslednji bog* iz njegove knjige *Prispevki k filozofiji (O dogodju)*, v katerem je o tem *novem bogu* rečeno tolee: "Povsem drugi glede na bivše, zlasti glede na krščanskega." Zlasti seveda glede na metafizičnega, glede na onto-teo-loškega Boga, o katerem po Nietzscheju ni nikakršnega dvoma več, da je mrtev. Za vselej.

Desakralizacija kot sekularizacija se kaže kot profanizacija – in se kot taka sploh lahko kaže – samo z vidika nekdanjega sakraliziranega, se pravi dandanes mrtvega Boga. V resnici pa desakralizacija pomeni predvsem razločitev svetega in božjega oziroma sakralnega in prav skoz to raz-ločitev vrnitev svetega kot svetega. Nikjer ne vidim profanizacije življenjskega sveta; estetizacija ne pomeni profanizacije, temveč sakralizacijo vsakdanjega življenja. Bržkone pa razlika med sakralnim in profanim razpada, saj latinska beseda *pro-fanum* pomeni pred-sveti, pred-sakralni prostor, torej de-sakralizacija prečrtuje tudi profano. A vrnimo se k Platonu.

Platonove izjave o razmerju med filozofijo in poezijo moramo brati zelo natančno in to v kontekstu celotne *Države*, kar pomeni najprej tole: Platon ne izganja pesnikov kot tretjerazrednih posnemovalcev, ne izganja umetnikov v smislu lastne definicije umetnosti, temveč izganja poete, kakršna sta bila Homer in Heziod, se pravi poete kot mito-loge in/ali teo-loge. Hezidova teo-logija pomeni ob tem, kakor vemo že iz naslova njegovega glavnega dela, teo-gonijo in prek nje zgodbo nastanka sveta. Pesništvo, s katerim se spopada Platon, je sveto-tvorno pesništvo. Spopada pa se zato, ker hoče sam prevzeti in z novim zarisom bivajočnosti (vsega) bivajočega tudi zares prevzema svetotvorno vlogo.

Ob tem je *gigantomachia tes ousias*, o kateri govori Platon v *Sofistu* in ki pomeni znotrajfilozofski velespopad o pomenu in/ali smislu biti, malenkost v primerjavi s strahovitim spopadom filozofije s poezijo. Kajti v tem spopadu ne gre le za metanje kovanca po načelu cifra/mož, o čemer Platon izrecno govori v zvezi z *demonično parobolo* o votlini (in soncu), ampak za sveto igro sveta samo, natančneje, za upričujočenje te igre. Pesniki, ki jim Platon daje prostor tudi v državi pod obnebjem ideje Dobrega, niso hvalilci katerihkoli bogov, temveč bogov, ki so preostali po Platonovem teocidu, natančneje, bogov, katerih tvorec je Platon sam: to pa so le dobri bogovi, dobri seveda z vidika po Platonu samem izpostavljene ideje Dobrega. Za stare bogove, za Homerjeve ali Heziodove bogove, za bogove, ki so se valjali v mlakuži tostran dobrega in zlega, zdaj ni več mesta. S tem pa tudi za tiste, ki so sestavljali mite, zgodbe o njih, torej za pesnike, ne.

Vendar ti pesniki niso "pesniki", niso (bili) *samo* pesniki. Kot zgodbarji v temeljnem pomenu zgodbe, kot bogotvorci in/ali svetotvorci, vzpostavljajo

tudi tisto, čemur po Platonu pravimo religija in filozofija. Umetnost je v predsokratskem času še vse troje, povzema v sebi tako religijo kot filozofijo; a ne v smislu kasnejše razdelitve oziroma razcepitve, temveč kot enotno upričujočenje svete igre sveta. S temi in takimi "pesniki" obračunava Platon. To pa, da bi jim bil kos, lahko dela le, kolikor sam stopa na njihovo mesto. Ker in kolikor sam prevzema njihovo vlogo. Zato je povsem napačno, če vzamemo za mit le že omenjeno demonično prispodobno kot tako, za mit kot svetotvorno zgodbo moramo vzeti to *prispodobo* in *tisto*, česar podoba je ta prispodoba, se pravi vsebino Platonove razlage te prispodobe, torej njegovo filozofsko samorazlago. Če se nam enkrat odpre, da moramo vsako filozofijo vselej uzreti prav v takšni celovitosti, potem bomo kaj lahko prepoznali tudi to, da je kljub svoji racionalističnosti eden največjih mitov človeštva na primer Heglova *Fenomenologija duha*; filozofija obstaja kot filozofija le znotraj mita, znotraj te celovite, a prav zaradi filozofskega reza za časa filozofije nikoli povsem zaceljene zgodbe sveta.

To seveda ne velja za vse tisto, kar sicer spada v šolski pojem filozofije. Ne velja za vso množico izpeljav, ponavljanj in obnavljanj. Ne velja za poplavo komentarjev in interpretacij. Sveto pismo je, v svoji dvojnosti, le eno, katekizmov pa je nešteto. V polnem pomenu sta umetnika v smislu, ki združuje tako religijo kot poezijo in filozofijo, le ustanovitelj in dovršitelj metafizike, Platon in Nietzsche. Njuna največja "filozofska" besedila, Platonova *Država* ali *Simpozij* pa tudi *Fajdros* oziroma Nietzschejev *Tako je govoril Zaratustra* ali *Dionizovi ditirambi* pa tudi *Ecce homo*, so obenem že tudi umetnine: umetniška dela. In profetski, "religiozni" teksti. *Biblija* spada med religiozne tekste, a je, čeprav sestavljenka, tudi poetična in filozofska knjiga. Nietzschejeva knjiga *Tako je govoril Zaratustra* je predvsem filozofski, a tudi poetični in religiozni tekst. Dantejevo *Božansko komedijo* uvrščamo v poezijo, a je tudi religiozno in filozofsko besedilo. Obenem pa *Visoko pesem* iz *Biblije* ali *Nočno pesem* iz besedila *Tako je govoril Zaratustra* lahko beremo kot samostojni umetnini. Po analogiji z *Biblijo* pa spet celokupna Kafkova, Elitova, Beckettova ali Borgesova dela lahko – ali celo moramo, saj jih le tako lahko razumemo v celoti – sprejeti kot eno samo umetnino.

Ni naključje, da tudi Heidegger, ko skuša povzeti in na ta način izraziti svoje najbitnejše misli, seže po nečem, kar prepoznamo kot pesem. Isto, kar je Nietzsche v odnosu do Platona, je namreč Heidegger v razmerju do Parmenida, se pravi do njegove pesnitve o biti. To pa pomeni, da – kot je pri Parmenidu še ni bilo – pri Heideggerju ni več razlike med etiko in estetiko, ontologijo in epistemologijo, itn. Se pravi, s temi termini si ne

moremo več pomagati. Na ravni svetotvornosti, upričujočenja svete igre sveta prav nič več. Smo, ko se nam upričujočena bit kot bit in z njo sveto kot sveto odstirata kot lastno vračanje, pred čisto drugačnimi, čeprav nekoč že poznanimi razmerji. Vsa množica razprav o odnosu med etiko in estetiko ali etiko in ontologijo postane ob tem zapoznala, na ravni bitnih razmerij odvečna zadeva. Ravno tako je s tradicionalnim razglabljanjem o razmerju med religijo, umetnostjo in filozofijo. Ključni teksti teh področij so vse troje hkrati. Gledano seveda skoz tradicionalna razločevanja, v vzvratnem ogledalu tega, kar sedaj je, namreč kot zgubljeno, a znova vrnjeno, pa so ti teksti vsakokratni bitnozgodovinski dogodek, celostno upričujočenje nekega trenutka v časenju sveta: kairos svete igre sveta. Za Platona pot iz votline kot prispodobe vsakdanjega življenja na primer ni le pot premisleka, ampak tudi pot do Lepote/Dobrega, ki se kot taka zato dovrši v spreobrnitvi: s spreobrnitvijo.

Ko to spoznamo, se nam na povsem drug način zastavi tudi vprašanje kriterijev. Kriteriji ne morejo biti več rezultat kantovskih kritik, ne kritike čistega ne kritike praktičnega uma pa tudi ne kritike presodne moči. Skratka: instanca, ki omogoča presojanje, ne more biti rezultat tega istega presojanja.

Leta in leta je tekla razgreta razprava o tem, ali moramo umetnost razumeti kot *poiesis* ali kot *mimesis*; sklenjeno je bilo, da je prava umetnost le umetnost kot *poiesis*, nihče pa se ni ozrl na to, da Platon *mimesis* opredeljuje prav kot *poiesis*. Za Platona je posnemanje oblika, ne pa nasprotje proizvodnje. Za zablodelo razpravo je kajpada tičalo nekaj drugega: hotenje po priznanju umetnika kot ustvarjalca. Se pravi: *poiesis* kot bistvo umetnosti je, naj bo, mora biti *creatio ex nihilo*. Tako je kreativnost postala najvišji kriterij umetnosti. Toda sam pojem *stvarjenja iz nič* je pod vplivom neoplatonizma izoblikoval šele Avguštin. Gre za izrazito metafizičen, za izrecni onto-teo-loški pojem. Od njega se velja zato čimprej posloviti. Namreč na ravni upričujočenja svete igre sveta. Na tehno-poetični ravni, na ravni proizvodnje umetelne resničnosti, umetnih (individualnih, kolektivnih ali vsečloveških) svetov pa velja ne samo naprej, ampak bo njegova veljava rasla vzporedno z rastjo umetnosti, "estetičnosti" našega vsakdanjega življenja. A ne samo *kreativnost*, tudi *poetičnost*, kakršno poznamo od Platona (najsibo v ožjem najsibo v širšem pomenu) naprej, nas kot kriterij ne more več obvezovati.

Upričujočenje svete igre sveta ne pomeni proizvodnje sveta, saj tudi ta igra sama ni isto kot privajanje iz nebivajočnosti v bivajočnost, temveč zgolj in samo njeno sproščanje. Sproščanje, katere pogoj je naša lastna sprostitvev.

Ni odprtosti biti brez človekove odprtosti za to odprtost. Ničesar ne bomo odkrili, če ne bomo najprej odkriti pred samim seboj. Vstop skozi vrata Postave vodi le skozi vrata naše lastne biti. Edini kriterij na ravni upričujočnja svete igre sveta je zato *prepoznanje*; vsi drugi kriteriji, kriteriji presojanja v smislu tehtanja in merjenja so, kolikor sploh ne odpadejo, dodatni.

**Literatura:** *Ena od vaših najpogostejših sintagm se glasi: "pustiti biti". Tako ste naslovili tudi lanskoletno knjigo, v kateri utemeljujete razliko med liberalističnim (modernim, nihilističnim) in libertarnim (postmodernim, postnihilističnim). Libertarnost opušča nihilistični ekspanzionizem, voljo do moči. Temelji na razliki med človekom in njegovimi vlogami, med človekom in subjektom. Toda ali ne predpostavlja sintagma "pustiti biti" tudi neke odločitve, odločitve, ki nastaja v risu subjektivizma? Konec koncev gre za odločitev suverena subjekta v smislu ali-ali. Nekaj dopustiti. Ali pa tudi ne.*

**Hribar:** Pritiska nas, kakor je že pred natanko tremi desetletji naslovil svojo pesniško zbirko Niko Grafenauer, stiska jezika. Ko govorimo o človeku in njegovih vlogah, to lahko razumemo v modernem, novoveškem pomenu: človek je subjekt svojih vlog. In nato: človek kot subjekt nečemu, temu ali onemu bivajočemu kot svojemu objektu, dopušča biti ali pa tudi ne. Na ravni biti kot biti gre za nekaj drugega. Človek sam je kot subjekt bitno-zgodovinska vloga: dogodeni igralec v sveti igri sveta. Ne sveta kot celote bivajočega, marveč sveta kot načina biti vsega bivajočega. In pri *pustiti biti* ne gre za dopuščanje tega ali onega bivajočega, marveč neskrnitost biti, za človekovo odprtost za odprtost biti.

Na izhodišču te odprtosti je govornica. Govornica kot "hiša biti". Sveta ni brez ubeseditve sveta. Svet je vselej že ubesedeni svet, svet poimenovanih in s tem opomenjenih stvari. To ne pomeni, da smo subjekti sveta in da so stvari sveta naši predmeti. So, če in kolikor smo subjekti sveta, najpoprej torej subjekti govornice; toda tedaj, ko govorimo, izvorno ne govorimo mi, marveč govori govornica sama. Govornica, pravi Heidegger, govori. Premika meje sveta. A ne brez naših besed.

Pustiti biti pomeni najpoprej pustiti govornici, da spregovori. Da pride do besede. Do besede, ki pomeni ubeseditve sveta. Ubesedenje sveta ne pomeni niti utelešenja besede niti spreminjanja sveta, marveč je tisto, kar svetu pusti biti svet: nad prekrižano bitjo bivajočega dogajajoča se sveta igra zemlje in neba, ljudi in bogov. Inkarnacija logosa, katere priča je Beseda, ki je meso postala, prinaša prvo veliko nezaupnico besedi kot besedi, s tem pa tudi svetu. Po Besedi smo v svetu, a nismo od tega sveta; in ta svet, prostor naše biti, ni vreden, da obstane: potrebna sta nova zemlja in novo nebo, še poprej pa seveda novi človek in še poprej novi, edino pravi ali

dopustni Bog. Od tod je le še korak do revolucionarnega spreminjanja sveta.

Tudi sintagma *pustiti biti* ima torej različne ravni. Na prvi, izhodiščni ravni pomeni biti pustiti biti bit. Bit kot bit je bit in nič drugega; se pravi, ni, kakor zatrjuje metafizika, bivajočnost bivajočega (prisotnost prisotnega, navzočnost navzočega, dejanskost dejanskega, in tako naprej vse do po-stavja kot razpoložljivosti razpoložljivega). Bit kot bit bivajočega, kot bivajočnost bivajočega je že dogodena bit; je sled zgodovinskega bitja biti. Na tej ravni pomeni pustiti biti pristati na svojo zgodovinsko pričujočnost, na pričujočo igro sveta; tudi tedaj in prav tedaj, ko se nam ta igra v primeru po-stavja, te post-moderne bivajočnosti bivajočega, odstira kot pred-igra nečesa drugega, tistega, čemur Heidegger pravi do-godje. Šele na tretji ravni gre za bivajoče, za to, da dopustimo bivajoče v njegovi biti, torej za pustiti biti v produkcijskem, ekonomskem, političnem in socialnem pomenu.

Največ zagat in zablod, nerazumevanj in nesporazumov se poraja na drugi, srednji, bitno-zgodovinski ravni. Tu zmerom znova vznikajo črno-gledi oznanjevalci katastrofe. To so napovedovalci apokaliptičnega konca sveta, ko gre vendarle le za konec neke dobe in z njo povezane podobe sveta. To so razglaševalci smrti človeka, ko gre vendarle le za konec poistovetenja človeka s subjektom. To so tisti, ki odkrivajo splošno brez-umnost, ko gre vendarle le za konec tistega uma, ki se je uveljavljal kot ratio, torej za konec racionalističnega, kartezijanskega, s tem pa tudi kantovskega (teoretičnega, praktičnega in poetičnega) uma. To so nazadnje tisti, ki se jim zaradi smrti (metafizičnega) Boga zdi, da je povsod zavladal goli nihilizem, ob tem pa niso sposobni uzreti, da se za desakralizacijo odstira sveto kot sveto. Teh prav nič nesrečnih nergačov, saj je njihova sreča prav v razglašanju nesreče, na Slovenskem kar mrgoli. Gre pa za same bolj ali manj odkrite spreobračevalce oziroma za manj ali bolj skrite prekrščevalce.

Težavnost post-moderne dobe je prav v njeni dvo-obraznosti. Dvoobraznosti, ki ni dvoličnost, pomeni pa dvoznačnost oziroma dvoumnost, morda pa tudi več-umnost. Po-stavje, ki je po Heideggru bistvo sveta tehnike, se namreč kljub temu, da pomeni od-godje dogodja, dogaja iz do-godja, saj je kot bitno-zgodovinski dogodek pričujoče bitje biti. Kot sled dogodja vsaka zgodovinska epoha biti pomeni *epoche*, zadržek ali odtegnitev samega do-godja, torej od-godje. Postavje kot postmoderna bivajočnost bivajočega tu ni nikakršna izjema. Njegova izjemnost pa je v tem, da kot bivajočnost v pomenu razpoložljivosti vse in vsako bivajoče pretvarja v nekaj povsem razpoložljivega. Pred to razpoložljivostjo se ne more umakniti nobeno bivajoče, se pravi, ni bivajočega, ki bi lahko za stalno ohranilo svoj izjemni položaj. Bilo na primer najvišje bivajoče in kot tako absolut: nekaj



nerazpoložljivega. Vendar prav ta razpoložljivost *bivajočega* dokončno in za vselej razkrije, da pa *bit* sama ni razpoložljiva. Da ni na razpolago. Ne bit kot bit ne bit kot bit bivajočega. Tudi po-stavje, ki kot moderna bit (*bivajočnost*) bivajočega pomeni razpoložljivost razpoložljivega, samo ni raz-položljivo. Je brezprizivno izzvani izziv do-godja.

Jadikovanja nad post-moderno pluralnostjo in relativnostjo, natančneje, relacijskostjo, so zato smešna. Kajti s položaja katerega Bivajočega, s položaja katerega absoluta in katerega monizma letijo te tope puščice? Ob čemer za povrh tudi njihov cilj ni jasen, saj sploh ne ločijo med post-modernizmom in ultramodernizmom. Recimo med post(a)teizmom, ki vrača sveto kot sveto, in tistim hiperateizmom, ki obenem z Bogom ne zanika le svetega, kar je počel tradicionalni ateizem, ampak se roga tudi vsemu sakralnemu, tj. institucionalno posvečenemu.

Najtežje je pri vsem tem razumeti, saj se ob tem pogosto zapleta tudi Heideggro, tole: doba po-stavja kot post-moderne bivajočnosti bivajočega v pomenu popolne razpoložljivosti razpoložljivega, ki zaradi tega izpričuje dovršitev metafizike, konec njenega razvoja, ni istovetna z ukinitvijo, temveč z uresničitvijo metafizike. Z uresničitvijo v dobesednem pomenu, ne pa v pomenu, kakršnega vsebuje Heglova *Aufhebung*, prerastitev. Čez po-stavje ni mogoče, še manj pa se je moč vrniti v kako postavju, tj. razpoložljivosti predhodno bitno-zgodovinsko dobo. Vsakršna fiksacija kakega bivajočega, vsakršen poskus njegove utrditve v nekaj nerazpložljivega je kot tak namreč že vnaprej podvržen načelu razpoložljivosti.

Razpoložljivost bivajočega je postala stalna in trajna. Bivajoče kot nekaj razpoložljivega ni niti nekaj dejanskega niti nekaj predmetnega, temveč je vsakokratni sestav: začasna postavka. Namreč, spet poudarjam, v območju tehnike oziroma tehnologije, tudi tehno-poetičnosti, ustvarjanja umetelnih svetov. Ne pa v prostoru svete igre sveta. Ta igra, ki prečrtuje bit bivajočega, prečrtuje tudi postavje. Vendar ne na ta način, da bi bila ta igra kot igra do-godja naličje po-stavja ali da bi po-stavje lahko pustila za sabo. Tako kakor je na primer post-moderno po-stavje, ko jo je povzelo, pustilo za sabo dobo moderne subjektivitete: dobo razsvetljenstva in njenega kategoričnega imperativa ali njenega larpurlartizma. Doba postavja kot trajna doba, kot doba za vse čase, se pravi kot doba sočasnosti vseh dosedanjih dob, se dogaja kot časenje dogodja samega. Je sproščeno in sproščajoče bitje biti.

\* \* \*

**Literatura:** *Bili ste eden pionirjev teoretske refleksije o postmodernizmu in postmodernej dobi pri nas. Svojo refleksijo problematike ste oprli tudi na Heideggra (zanimivo, da je podobno v sedemdesetih letih v Združenih državah storila vrsta teoretikov ameriškega postmodernizma, ki ga, če se ne motim, zavračate). Pri tem vsekakor zbode v oči tole: medtem ko je v svetu pojem postmodernizma že kar močno uveljavljen v zvezi s prozo, se v zvezi z dramatikom in poezijo pojavlja le izjemoma. Pri vas pa je ravno nasprotno. Čemu pripisujete to dejstvo?*

**Hribar:** V glavnem zgrešenemu razumevanju postmodernosti in postmodernizma. Razumevanju, ki postmoderno dobo jemlje kot eno izmed možnih dob in postmodernizem kot eno izmed možnih smeri umetnosti. Razumevanju, ki je torej sektorsko tako v tematskem kot historičnem pomenu. V bistvu imamo opravka z eno izmed oblik historicizma.

O postmodernizmu so najprej, na začetku 20. stoletja, začeli govoriti v Španiji, v zvezi s takšno literaturo, kakršno smo pri nas uvrstili v moderno. V petdesetih letih se je ta izraz prenesel v Ameriko. Vendar že z zamikom. Naslonitev na Heideggra izhaja iz napačnega razumevanja njegove izpostavitve bistva tehnike, iz tistega branja, ki je v tej izpostavitvi razbralo predvsem kritično ost zoper tehniko. Svojo razlago post-modernosti opiram izključno na Heideggra in njegov sestop z ravni metafizike, sestop, ki ni sestop le h koreninam, ampak tudi k ozemljitvi in ozemeljskosti korenin filozofije. Sestop, ki Heideggra vodi v sosedstvo mišljenja, se pravi k pesništvu.

Ameriška varianta post-modernizma, ki se upre moderni razpoložljivosti, se pravi larpurlartizmu ali esteticističnemu ludizmu, se v bistvu zaobrne nazaj k tradicionalizmu: k slogom iz preteklosti itn. Kljub temu se ni mogla izmakniti bistvu postmoderne dobe in vladavini po-stavja v njej. Četudi je montaža posnetkov izvirna, iz nje ne bo nikoli izšel novi izvirnik. Umetniškost nadomešča umetelnost. Podobna, četudi usmerjena v nasprotno smer, je francoska varianta post-modernizma. Tako v svoji lyotardovski ali deleuzovski apologetičnosti kot v svoji baudrillardovski ali viriliovski kritičnosti post-moderno razume kot ultramoderno: Zgodbe ni več, videz je pred resnico, podoba pred izvirnikom, skratka, vse je ena sama simulacija. Opravka imamo le še s simulakri, ki niso nič drugega kot podobe podob.

Tako za ameriško kot za francosko varianto tiči nepreživetni platonizem. Nostalgija po biti kot čisti navzočnosti; kajti le z vidika te in takšne biti se mi potem obrača pogled bodisi k čistim izgledom (pa naj bodo magari meta-fikcija) bodisi z njim, namreč s tako usmerjenim pogledom, vse izgleda, ki niso čisti (to pa niso nikoli), sprevračam v docela navidezni videz. Toda umetelna resničnost, četudi je nadomestek, v bistvu ni navidezna resničnost.

Pri umetni svetlobi vidim zares, ne pa navidezno. Substituti niso simulakri. Prav zato se vse tradicionalistične puščice ob po-stavju neizogibno odbijejo. Res je, da se skoz postavje razkriva temeljna anarhičnost arhetipov in se izumljeni prototipi sproti spreminajo v stereotipe, res je, da je hologram zelo hitro spodrinil stenogram in da sploh vse tako hitro teče, res pa je tudi, da apokalipse, ki jih otroci pri video igrah doživijo večkrat na dan, skupaj s prizori "ubijanja" in "umiranja", niso nič drugega kot post-moderna oblika pravljicarstva.

Ob vsem tem pa me ta obraz post-modernizma, obraz po-stavja, se prvi obraz tehno-poetičnosti, ni nikoli posebej zanimal. Vso pozornost mi je od vsega začetka pritegnil drugi obraz. Ne obraz umetnosti, temveč obraz umetnosti kot umetnosti. Obraz, upričujočen najpoprej in predvsem v obličju pesništva. Edino pesništvo, pa naj gre za pesništvo v literaturi, religiji ali filozofiji, je namreč povsem istovetno z upričujočenjem svete igre sveta.

**Literatura:** *Ni morda takšen pogled tudi posledica vašega filozofskega razlikovanja med tremi zvrstmi? Prozo razumete, če vas lahko citiram, kot "premočrtno vzpenjanje naprej, napredovanje in napredek ... Proza je težnja človeka, da bi se našel," poezija pa je za vas "petje, da človek ne bi skopnel od strahu, da ne bi umrl pred grozo zgolj niča ... Poezija je težnja človeka, da bi si ušel." Je mogoče, da nam poezija in proza že kot zvrsti podajata različne odgovore na naša vprašanja? Oziroma ali so torej vprašanja, na katera odgovarjata, različna?*

**Hribar:** V navedenih stavkih nisem imel pred očmi poezije in proze v pomenu literarnih zvrsti, marveč v poprej nakazanem smislu. Proza v pomenu literarne zvrsti, kar je seveda neprimerna in zato le pomožna oznaka, ima v sebi, če je zares umetnina, veliko več pesniškega od večine tako imenovanih pesmi. V citiranem okviru pa ima proza pomen prozaičnosti. Gre za prozo kot sinonim za program in projekt. Za tako imenovano težno umetnost, ki pa ne stanuje le v literaturi, ampak se je naselila vsepovsod: od filozofije do znanstvenih in političnih referatov. Proza je metafizična reč, dandanes razširjena po vseh področjih po-stavja; je tisto, čemur pravimo kibernetika: avtopoetično krmarjenje oziroma krmiljenje umetelnih sestavov.

Potemtakem je očitno, da so na tej točki potrebni popravki oziroma ograditve glede pojma avtopoetike. Ta izraz sem izbral kot alternativo kolektivnim, manifestativno programiranim poetikam. In samo v tem kontekstu ima ta izraz zares smiseln pomen. Poezija kot pesništvo, kot pesniško snovanje ali snujoče pesnjenje, ni avtopoetična. Je alopoetična. Je petje, da človek ne bi skopnel od strahu, da se ne bi več ko do dna zgrozil

ob strašnejšem od strahu, da ne bi umrl pred grozo zgolj niča. Da bi prenesel grozo zgolj niča in tako kljub križno prečrtani biti, kljub breznu pod temeljem sveta prestal svoje prebivanje. Prestati svoje prebivanje, stati v svoji odprtosti za odprtost biti pa pomeni ne le upričujočevati sveto igro sveta, ampak tudi pričati o njej. Vsa umetnost je upričevanje svete igre sveta, pesništvo pa je izrecno pričanje o njej. O njej in iz nje.

**Literatura:** *Ostane seveda še problem dramatike. Kakšna se vam zdi razvojna perspektiva slovenske dramatike in gledališča, v katerem je še pred kratkim prevladovala spektakelska funkcija, v zadnjem času pa se ta težnja – z upri-zoritvijo nekaterih izvirnih slovenskih dramskih tekstov – očitno znova umika?*

**Hribar:** Kot umetnost je dramatika, naj znova ponovim, najpoprej in predvsem pesništvo. Kolikor pa gre za gledališče, brez spektakla, pa naj bo še tako minimalen, seveda ne gre. Resnica v gledališču videza, takšno pa je vsako gledališče, tudi sama ne more biti drugega kot videz. Vendar v pravem gledališču videzi niso nič navideznega, so torej fenomeni, kljub temu pa ostajajo videzi. Se pravi: poudarek je vseskoz na resnici kot ne-skritosti. Gledališče nudi izgled za pogled. Gledališče uprizarja. Takšno je gledališče že od nekdaj, sega daleč nazaj od grške tragedije in njene scene. Sprva je bilo to gledališče tako rekoč brez besed, zelo podobno dandanašnjemu cirkusu, saj so v njem nastopala v glavnem živali oziroma ljudje, igralci v živalskih maskah. Beseda se zato v gledališču vselej počuti nekoliko tuje, morda celo kot vsiljivka. Lahko bi rekli, da je gledališče z veliko besed prozno gledališče. Kakor vemo tudi poezija, poezija v smislu pesništva, ne potrebuje veliko besed. Toda gledališče brez besed, kot pantonima, spet kaj kmalu postane dolgočasno; pravzaprav nas priteguje, kljub molku in morebitni popolni tišini, s svojo povednostjo: povednostjo brez besed. Drugače je z glasbo, toda njej se ne približamo zato, da bi jo gledali, ampak zaradi tega, da bi jo poslušali; zelo pogosto le z notranjim poslušom, saj je glasba, čeprav neslišno, pričujoča v vsaki umetnosti, še posebej pa v pesništvu kot pesništvu.

O perspektivah ne bi govoril. Več ali manj spektakla, več ali manj režiserskega posredovanja, to spada v menjave, o katerih smo govorili na začetku. Sicer pa sta spektakel in spektakularnost del sodobne estetizacije; ne srečujemo ju ne le v gledališču in v kinu, v pomanjšani obliki na televiziji, ampak tudi na športnih in političnih prireditvah, da ne govorim o velemestih, ki so, zlasti ponoči, en sam spektakel.

Bi pa rad navedel, da me posebej fascinira Freyevo gledališče. Morda je prav njegova koreodrama, za katero je značilna (ne le v *Pomladnem*

obredju) obrednost, najbližje gledališču kot gledališču. Najbližje tudi nekdanjemu misteriju, ki ravno tako ni poznalo statistov. Z vrati ali okni, ki se odpirajo onstran, v svetlobo ali temo, vsekakor pa nečemu skrivnostnemu. Z elementi zemlje in neba. Z obrazi, od *Dogodka v mestu Gogi do Lepe Vide*, kot živimi maskami itn.

To, kar bi posebej rad poudaril glede vseh sodobnih slovenskih gledališč, pa je, da sem izredno vesel mladih, pa tudi že nekoliko starejših slovenskih igralcev. Če se spomnim na mučna napenjanja v petdesetih pa še tudi v šestdesetih letih, nudi današnja sproščenost njihove igre pravi užitek. Igrajo, ne da bi se videlo, da igrajo. To mi navsezadnje priča tudi o tem, da Slovenci le nismo tako zavrti in zadržti, kakor se pogosto zdi. Da sproščujoča plat postmoderne razpoložljivosti, razpoloženje razpoloženosti za to ali ono tudi pri nas ne ostaja brez sledi.

**Literatura:** Zdi se, da je tudi s filozofijo včasih tako kot z umetnostjo, kadar se preveč radikalno nagne proti larpurlartizmu, postane mišljenje zaradi mišljenja na neki način izrazita jezikovna igra. Vedno pa sem imel vtis, da pri vas izvorno filozofsko čudenje ne izvira iz veselja nad tovrstnim umovanjem, ampak iz nekih neizbrisnih eksistencialnih doživetij oziroma nepremagljivih usodnosti. Indikativno se mi zdi, da se – večkrat ob navezavi na literaturo – bolj kot "tehničnim" filozofskim vprašanjem posvečate na primer problematiki smrtnosti (groza zgolj ničča), hrepenenja (kot nezaceljive rane sveta) in etike (ki za vas, če se ne motim, ni le filozofski problem, ampak živo vprašanje o izvoru, smislu in dometu osebne vesti). Tisto, do česar so kritični vaši fenomenološko orientirani kolegi, je po mojem ravno ta vaša (če lahko tako rečem) osebna angažiranost, ki se kaže na primer kot povezovanje hrepenenja in ontološke diference.

**Hribar:** Ti "fenomenološko orientirani kolegi", kakor jim pravite, pač pozabljajo, da filozofija izvira iz čudenja (tako kot umetnost in religija) in da izvorni pomen filozofije ni modro-slovje, temveč rado-vednost. Radovednost, za katero tiči že predsokratsko, misterijsko razumevanje fenomenov (*to phainomenon* je v misterijih vselej dvovalenten: je tisto odstirajoče se skrivnostno oziroma na skrivnosten način odstirajoče se) in ki jo po Platonu vodi Eros; želo erosa, ki ni le seksualno poželenje, ampak predvsem nezavedna želja, pa je hrepenenje. Pred leti sem neki intervju sklenil z besedami: *Rad imeti, to je vse ...* Še vedno verjamem v to. Vendar sem zmerom bolj prepričan tudi o tem, da spolno poželenje ni le izhodišče, ampak tudi stičišče vseh in stečišče vsakršnih erotičnih izkušenj.

Ne v Freudovem, še manj v Lacanovem (ta psihoanalizo, oprto na Nietzschejev prevrat, po vseh ovinkih končno pripelje nazaj do Platona),

marveč v tistem pomenu, ki ga nahajamo že v Heziodovi *Teogoniji* in ki se ohranja, čeprav v zavrtni obliki, skoz Aristofanov mit o prvotni celovitosti človeka. Platon ga v *Simpoziju* zavrne tako, kot zavrne Hezioda. Hezioda (ki ga sicer ne imenuje) zaradi tega, ker ta Erosa opeva kot lepotca (po Platonu prav zato, ker teži k Lepoti, sam ne more biti lep), Aristofanov (lahko bi rekli tudi Heraklitov ali Parmenidov) zaradi tega, ker da pravi razcep ne izhaja iz dvo(s)polnosti, iz dia-boličnosti v sim-bolni celoti moškega in ženske, temveč iz oddaljenosti tako moškega kot ženske od Dobrega. Od Dobrega, ki je onkraj biti, tu pa je navzoče, natančneje, zastrto prisotno, le kot človekov *daimon* (Sokratov demon, krščanska vest), kot dedič *agalme* (svetlečega kipca v grških lesenih silenih, hostije v tabernakljih), od katere pri Lacanu ostane še samo *petit a*, razlog želje: ljubim te zato, ker ljubim v tebi tisto, kar je več od tebe. Ne. Ljubezen je najpoprej spolna; vendar pa spolnost sama ni zgolj nekaj seksualnega.

V ozadju vseh teh premikov je nekaj, kar ostaja zamolčano oziroma se pokaže potem, dodatno; ne samo kot nekaj iz ozadja, ampak tudi kot nekaj, kar pride šele nazadnje. To pa je smrt, pričujoča skoz svoje nasprotstvo: skoz hrepenenje po nesmrtnosti. To nasprotje ni navidezno. Čeprav hrepenenje po nesmrtnosti, ki se sprevrže v stremljenje, lahko vodi v smrt, je samo na sebi potrjevanje življenja. Recimo življenjskega nagona. Če na izvoru ne bi bilo veselja do življenja, hrepenenje po nesmrtnosti kot hrepenenje po življenju onkraj življenja sploh vznikniti ne bi moglo. Zato ne verjamem v nagon smrti.

Lahko nas prevelika ljubezen, hrepenenje po združitvi v celoto brez diabolične zareze v njej potisne v smrt. Lahko omahnemo v smrt, utrujeni od življenja ali smrtno ranjeni od groze zgolj nič. Lahko nas pahne v smrt ta ali oni fundamentalizem: na svetost življenja ne ozirajoča se religija Dobrega, brezpogojni absolut (kdor se mu ne pokori, ne zasluži drugega kot smrt) razglašajoča veroizpoved. Do vsega tega lahko pride; tudi v post-moderni dobi razpolaganja z vsem, kar je, torej kljub vsesplošni razpoložljivosti: kljub prevladujoči simulaciji in razširjenosti simulakrov. Padeč iz postmoderne načina biti je vselej mogoč, ni pa mogoč nov, zgodovinsko drugačen način biti. Tudi na ravni človeštva nam vesoljsko preživetje lahko zagotovi samo tehnika, tehnika, katere bistvo je po-stavje, post-moderni način biti, tj. bivajočnosti bivajočega.

Hrepenenje po nesmrtnosti, na izhodišču katerega je življenjski eros, ostaja. Tudi po prepoznanju, da zaradi človekove smrtnosti biti ni večna, temveč končna. Heideggrovo vztrajanje pri končnosti biti, ne le človekove biti, ampak biti kot take, je tisto, kar šele zares zamaje platonizem in s tem

metafiziko. Nietzschejeva vera v *večno* vračanje enakega je kajpada ne spodmakne, narobe, četudi pomeni zadnjo, najbolj sofisticirano obliko vere v nesmrtnost (nesmrtnosti pri tem ne smemo enačiti z neumrljivostjo), metafiziko znova obudi k življenju. Edinole Heideggrova kretnja seže daleč nazaj, bržkone več tisočletij pred platonizem. Platonizma ni brez hrepenenja po nesmrtnosti, toda samo to hrepenenje žene v smrtno nevarne dogodivščine že Gilgameša, epskega junaka s konca tretjega tisočletja pred našim štetjem. Današnji paradoks pa je, da po nesmrtnosti, četudi se zavedamo nepresegljivosti svoje smrtnosti, hrepenimo še naprej. Ob tem ne gre za vero. Tisto, v kar bržkone vsi verjamemo, je neskončno trajanje; verjamemo, da vesolje ne more zginiti kar v nič, da se bo – bodisi prek transformacij bodisi skoz transsubstanciacijo – ohranilo. Zdajšnji kozmos se je rodil in bo umrl, toda vesolje kot tako ne more zginiti v nič. Je v tem smislu, se pravi v smislu časovne neskončnosti, večno. Obstaja še drugačna, teološka podoba večnosti, toda spekulacije o zunajčas(ov)ni večnosti so pač to, kar so. Hrepenenje po nesmrtnosti se ne ravna ne po prvi ne po drugi podobi večnosti. Ne pomeni vere v večnost, marveč nekaj, kar se ne da izreči, temveč le opisati. Ko ste že imenovali jezikovne igre, naj se zatečem po pomoč k Wittgensteinu, k formulacijam iz njegovega *Predavanja o etiki* (1930): "In zdaj lahko doživetje začudenja nad existenco sveta opišem z besedami: To je doživetje, ob katerem vidimo svet kot čudež. Zdaj pa sem v skušnjavi reči, kako pravilni jezikovni izraz za čudež existencije sveta ni nikakršen z jezikom izraženi stavek, marveč je pravilni izraz sama existenca jezika. A kaj tedaj pomeni to, da se ob nekaterih priložnostih zavemo čudeža, ob drugih pa ne? Ko sem namreč artikuliranje čudeža premestil od izraza *s pomočjo* jezika na izraz *posredovan z existenco* jezika, spet nisem rekel nič drugega, kakor da nismo zmožni izraziti tega, kar želimo izraziti, in da vse, kar *povemo* o absolutno čudežnem, ostaja nesmisel še naprej." Namreč nesmisel z vidika logike ali znanosti. Ne pa z vidika same *existencije jezika*, se pravi *bitja govornice*, ki kot *hiša biti* pomeni neposredno upričujevanje svete igre sveta in zato na tej ravni ni nikakršno sredstvo. Ne more biti orodje, s pomočjo katerega bi na primer obvladovali ali spreminjali svet.

**Literatura:** *Pred nekaj meseci ste slovenski filozofi imeli svoj prvi kongres. Tudi znotraj filozofije, tako kot v vsej humanistiki, je očitna vse večja specializacija, "interdisciplinarnost" itd. Danes so na Slovenskem zastopane skorajda vse filozofske smeri od analitične filozofije, marksizma, ki se je preimenoval v "socialno filozofijo", psihoanalize, poststrukturalizma, estetike ... pa do fenomenologije. Filozofija kot metaphysica generalis je seveda stvar*

*preteklosti, vseeno pa se zastavlja vprašanje, ali danes sploh še obstaja enotni pojem filozofije.*

**Hribar:** Kot ne obstaja *metaphysica generalis*, tudi *philosophia perennis* ne obstaja več. Skušal sem pokazati, zakaj ne; zaradi tega ne, ker niti upriču-jočevanje svete igre sveta niti čudenje tej igri ne pripada samo filozofiji, ampak tudi religiji in umetnosti, natančneje, tistemu, kar je kot ISTO pred ali spod teh različic človekovega duha. Vrsta tako imenovanih filozofij, ki ste jih našli, pa sploh niso filozofija, niti v najbolj splošnem pomenu ne. So ideologija in v najboljšem primeru, v primeru analitične filozofije, filozofska propedeutika (tega se je Wittgenstein zavedal zelo dobro) oziroma teorija znanosti. O filozofiji, bolj ali manj, lahko govorimo le tam, kjer naletimo – mimo običajnih predalčkov – tudi na fenomenologijo: izhodiščno pri Husserlu in Heideggru, nato pri Levinasu, Lacanu in Derridaju oziroma pri šolah, ki izhajajo iz teh imen. V ta krog spada tudi Wittgenstein, vendar ne po svoji logično-analitični, marveč po svoji gnostično-mistični plati. Le pri teh mislecih je rado-vednost pred Vednostjo.

**Literatura:** *Bili ste med ustanovitelji Nove revije, njen glavni in odgovorni urednik, eden glavnih piscev itn. Pred kratkim sem še enkrat bral uvodnik v prvo številko. Tam je bilo med drugim, od tega je trinajst let, zapisano tudi, da "se bo nova revija kot revija novih kriterijev že sama po sebi dogajala kot kriza, ki vsebuje odprtost, dogodivščino, presenečenje in skrivnost ter nas prav zato vedno znova odteguje sklenjenemu krogu reprodukcije ene in iste ideje, sloga, usmeritve itn.". Zdi se, da se je Nova revija danes znašla v protislovnem položaju: pomemben del njenih urednikov in piscev skuša delovati kot kolektivni, marsikdaj celo politični subjekt, obenem pa se predstavljajo kot t. i. neodvisni intelektualci, ki imajo do politike "distanco". Morda je to na "politični ravni" produktivno, ni pa načelno. Še zlasti, ker gre največkrat za povsem konkretne, "samoumevne" politične "akcije", ki jih ne spremlja kakšna globalnejša refleksija oziroma filozofska tematizacija slovenskega politikuma, posameznih ideologij, ki smo jim danes priča na Slovenskem ...*

**Hribar:** Popolnoma prav imate in to svojim kolegom, na katere se nanaša ta vaš prikaz, zamerim. Nisem razočaran nad sedanjimi dogajanji v oblikujoči se politiki kot politiki, nad pripetljaji znotraj mlade parlamentarne demokracije in še mlajše nacionalne suverenosti, kajti vse to sem predvidel in pričakoval, razočaran pa sem nad kolegi, tudi prijatelji, od katerih pa sem pričakoval vse kaj drugega. Na eni strani *Nova revija* po svoji preživetveni naravnosti (ob tem ohranja svojo kvaliteto, a ohranjanje seveda ni ne dogodivščina ne presenečenje) namreč čedalje bolj drsi v



strategijo ekonomske uspešnosti, na drugi strani pa se precejšen del njenega uredništva ne more in brzkone tudi ne želi ločiti od politike ter se zares posvetiti mišljenju kot mišljenju in pesništvu kot pesništvu. Kakor da sta mišljenje in pesništvo kako mimobežno, tako rekoč popoldansko opravilo ali posel za konec tedna.

Sam sem se zavzemal za to, a ne pretirano, ker s temi in podobnimi zadevami preprosto nisem več hotel zgubljeni časa, ki mi še preostaja. Med drugim sem predlagal, da vsi uredniki, ki se bodo ob drugem krogu ponovno odločili za politiko (tokrat neogibno za politiko v pragmatičnem, apoetičnem pomenu), zapustijo uredništvo *Nove revije* in svojo energijo vložijo v novo podjetje. Vsakdo je pač svoje sreče kovač. Nič nimam zoper to, da kdo spremeni svoj poklic in iz pisatelja, recimo, postane politik. Življenje dvoživk ali celo troživk pa me moti. Kajti prav to blokira ne samo izhodiščna načela *Nove revije*, ampak tudi nujno potrebno profesionalizacijo na vseh področjih nacije oziroma vse prepotrebne razločitve v tkivu kulture pa tudi širše. Ekonomija naj bo ekonomija, politika naj bo politika in kultura naj bo kultura. Toda politika mora zagotoviti delovanje nacionalnih kulturnih ustanov in kar se da pomagati, tudi tokrat že samo z vidika države kot subjekta naroda, kulturi sploh.

Žal so prav na tej točki odpovedali vsi resorni ministri (za kulturo, za šolstvo in za znanost) Demosa, poleg tega pa sta bila krščanskodemokratska ministra povsem brez posluha za avtonomna kulturna gibanja. A tudi glede tega bi morali biti pri *Novi reviji*, vključno z mano, bolj tiho, saj smo bili za nastanek takšnega položaja v veliki meri sami krivi (jaz na primer kot možni minister za znanost, Jančar kot možni minister za kulturo). Toliko bolj nenavadno se mi zato zdi obnašanje tistih, ki so se tedaj (v času, ko res ni bilo mogoče ločiti politike in kulture, saj je šlo za velike duhovne odločitve) otepali ministrskih položajev in vloge republiških poslancev, danes pa se prerivajo za mesta po občinah. Očitno ne tedaj ne zdaj pri teh v ospredju nista bili mišljenje ali pesništvo, temveč so imeli besedo drugi razlogi.

*Literatura:* V preteklih desetletjih so bili slovenski pisatelji, pa tudi filozofi, seveda, podobno kot njihovi kolegi v vzhodnoevropskih državah, izpostavljeni raznovrstnim sankcijam itd. S padcem enopartijskega sistema in ustoličenjem nacionalne države je prišlo do bistvenega, iz specifično slovenske perspektive nedvomno zgodovinsko-epohalnega preloma. Vendar se zdi, kot da se precejšen del slovenskih književnikov v novonastalih razmerah ne znajde najbolje. Ne bi hotel biti ciničen, vendar se nemalokrat zdi, kot da pisatelji zdaj, ko njihove besede nimajo več nekdanje teže, zaradi katere so partijski komiteji sklicevali nočne seje, pravzaprav ne vedo, kam in kako z dediščino svojega "angažmaja".

*Kot da svinčeni časi na neki sprevržen način postajajo stvar nostalgичnega spomina ...*

**Hribar:** Žal je tako. Vendar upam, da bo vendarle prišlo do streznitve in da se bo večina pisateljev in pesnikov, vsaj tistih iz kroga mojih prijateljev in kolegov, navsezadnje le vrnila – in to na zavezujoč način – k svoji poklicnosti.

Ob tem pa velja opozoriti še na neki drug, zgoraj prikazanemu korelativen, a veliko bolj zavržen pojav. Ne tako redko beremo, tudi to je ponavljajoča se dediščina svinčenih časov, da so bili pisatelji, celo zaporniki, vseskoz le plačana (dvorska) opozicija. Torej ljudje, ki naj bi le igrali svojo vlogo in le navidezno zastavljali svoja življenja. To lahko trdi le tisti, ki takrat zares ni nič zastavil, ki je vseskoz preklinjal, a še to zelo potihoma, le pod odejo, danes pa si tega slabištva ne upa priznati in zato podtika svoje stanje tudi tistim, ki pa so se upali. In sklepa: če so si upali, jaz pa ne, so morali imeti prekleto dobro krit hrbet. Najbolj verjetno je, da so delali celo za tajno službo in imeli vseskoz, tudi med osamosvajanjem, skrivne napotke in izjemna pooblastila.

Vem, kako brez moči smo bili, tudi sam, ko so o izpostavljenih disidentih kdaj pa kdaj v javnost spustili "zaupno" informacijo, zaradi katere je potem kak znanec obotavljaše, pri kavici za šankom, vprašal tvojega prijatelja: Ali res dela ZANJE? Za koga? Danes bi rekli: za Organizacijo. Na vso srečo se pri *Novi reviji*, v nasprotju s *Perspektivami*, za takšne glasove sploh nismo menili. Nismo sumili drug drugega in kasneje se je izkazalo, da to tudi potrebno ni bilo. V *Novo revijo*, čeprav sta to poskušala tako UDBA kot KOS, jima ni uspelo prodreti. Zato se mi je zdela paranoja, ki so jo širili veleustni psevdointelektualci in ki je nazadnje pokopala Janeza Janšo, na katerega so se lepili ti večni slabiči in pokorni služabniki bivšega režima, toliko absurdnejša.

No, menim, da se pobiramo tudi iz tega, z moralnim smogom prepojenega razdobja. Zame je od osamosvojitve naprej najvažnejše to, da Ljubljana ni postala mesto Grozni in Slovenija ne Čečenija. Vselej, ko se spomnim, kaj bi se lahko zgodilo, me po celem telesu, do zadnje celice spreleti srh. Tudi ob misli na to, kakšna krivda, če bi bil sploh še živ, bi me preganjala. Prav zato me takoj zatem zalije val hvaležnosti, obenem pa ganotje nad samim seboj, nad svojo srečo in srečo nas vseh. Ob daru usode, ki smo ga bili deležni, bi bili vsi lahko nekoliko vedrejši.

Spraševala sta **Matevž Kos** in **Tomo Virk**

## ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Tomo Virk

*Temni angel usode*  
(prozni opus Draga Jančarja)

## I. Kronologija

Literarni opus Draga Jančarja, v svetu najbolj uveljavljenega in prevajanega sodobnega slovenskega pisatelja, je ne le obsežen, ampak tudi po kakovosti presenetljivo uravnotežen. Če je Jančar z dramskimi besedili v osemdesetih letih neizbežno zaznamoval slovensko dramatiko, je z mednarodno odmevno esejistiko v devetdesetih postavil normo, ki jo bo na domačem literarnem prizorišču pravzaprav težko preseči. Še močneje se je vpisal v slovensko – in danes že lahko rečemo, da tudi evropsko – literaturo s prozo, ki sega od prvih knjižnih objav v začetku sedemdesetih let do najnovejših del, in za katero ni prejel le najvišjih slovenskih literarnih priznanj, ampak nedavno tudi evropsko nagrado mesta Arnsberg za kratko prozo.

Že bežni pogled na kronologijo Jančarjevih proznih objav (ki je skoraj matematično simetrična; iz nje lahko odčitamo štiri "ustvarjalne zamahe", ki so se vsakič, kot po nekem pravilu, izrazili s po enim romanom in eno novelistično zbirko) nam daje slutiti, da se je njegovo pisanje stopenjsko pomikalo od enega tematskega ali poetološkega poudarka k drugemu. Zbirka zgodb in novel *Romanje gospoda Houžvičke* (1971) ter roman *Petintrideset stopinj* (1974) sta zagotovo pisana še v območju modernistične poetike, namreč francoskega novega romana oziroma njegovih slovenskih ustreznic, z velikim poudarkom na jezikovnih poigravanjih (lingvizem) ter ponekod celo spogledujoč se z reizmom. V obeh delih je v ospredju feno-

---

\* Esej je nastal kot spremno besedilo k izboru Jančarjevih zgodb in novel, ki bo izšel jeseni 1995 pri Mladinski knjigi v zbirki Kondor.

menološka deskripcija *pregleda* – včasih celo prvoosebna, kar je pri Jančarju redkost, saj je za njegov opus značilen tretjeosebni pripovedovalec –, ki nekako zasenči samo naracijo, fabulo. Ta fenomenološka deskripcija in vivisekcija (z izjemo nemara zgodbe *Do bajte ob reki*, ki že najavlja prvi razvojni premik) se zaradi svoje indiferentnosti še ne posveča toliko posamezniku, "človeku iz krvi in mesa", kot poznejša Jančarjeva dela, ampak nas sooča z monološko realnostjo. Prevladuje sanjska atmosfera, ki morda pred bralca delno že postavlja vprašanja o ontološkem statusu realnosti, razmerju med realnostjo in sanjami, statusu fikcije itd., čeprav se obenem zdi, da je ta sanjska realnost tu pravzaprav še precej monolitna in nevprašljiva. Takšna poetika, ki razvidno korenini v modernistični *fenomenologiji zavesti* kot edine, čeprav negotove in fluidne realnosti, se nato v marsičem ohranja tudi v poznejših Jančarjevih besedilih. Tako na primer v naslednjem "ustvarjalnem zamahu" (roman *Galjot* in novelistična zbirka *O bledem hudodelcu*, oboje 1978), v katerem razmerje med sanjami in budnostjo (zlasti v novelah) še vedno predstavlja pomemben moment Jančarjevega pisateljskega duktusa. Seveda pa so opazni tudi že večji poetološki in tematski premiki. Vedno bolj se pričinja uveljavljati razvidna fabula, pomensko pa pripade najvidnejše mesto problematiki disidentstva in izobčenstva. Ne le v novelah, tudi v romanu se prvič pojavijo jasni obrisi tistega tematskega sklopa, ki najbolj odločilno zaznamuje Jančarjev opus v celoti: izobčenstvo junakov determinira usoda, ob njej pa prične stopati v ospredje problematika zgodovine. Roman *Severni sij* (1984) ter zbirka novel *Smrt pri Mariji Snežni* (1985) se nato prvenstveno posvečata prav tema dvema temama, večkrat povezanima v enoten sklop: *Zgodovini*, ki pogosto v obliki muhabe *Usode* (in – ob primeru *ponavljanja* – njene ironije) neubranljivo kroji življenje in delovanje posameznika. Prav zanj se zdi, da na prizorišču zgodovine ne nastopa kot udeleženec v *gigantomahiji* (čemu je bil v svoji nedostopnosti in nekakšni "svetopisemski" monumentalnosti nemara še blizu junak *Galjota*), ampak kot vedno bolj ranljivi posameznik. Kljub kontinuiteti, ki se kaže na primer v dosledni tretjeosebni pripovedovalski optiki in iz nje izhajajočem, nekoliko distanciranem, rahlo hermetičnem slogu, je opazen tudi jasen poetološki premik v smeri nekaterih postmodernističnih postopkov. Še določnejša je njihova raba v "četrtni fazi", zbirki zgodb *Pogled angela* (1992) in romanu *Posmehljivo poželenje* (1993), delih, ki se ne približata postmodernizmu le oblikovno, ampak je v njiju viden tudi vsebinsko-tematski premik: od velikih tem, kot sta *Zgodovina* in *Usoda*, k vprašanju melanholije in drobnim, intimnim, toda za posameznikovo eksistenco nič manj pomembnim in odločilnim

problemom.

Nakazani premiki so dovolj očitni, da omogočajo takšno sistematizacijo in periodizacijo Jančarjevega proznega pisanja. Pa vendar se zdi, da bi bilo nasilno, če bi skušali raziskovati njegov opus z nekakšnimi nepremakljivimi sistemi in kalupi, saj bi vse prelahko zapadli v nevarnost in bi pod poetiko nekega "ustvarjalnega zamaha" neupravičeno uvrstili tudi tista besedila, ki sodijo v njegovo območje zgolj kronološko. Ker najdemo tudi v najnovejših Jančarjevih knjigah zgodbe in novele, ki so tematsko in včasih celo poetološko močnejše vezane na prejšnje "faze", se takšen sinhronično-diahronični prikaz ne zdi v celoti ustrezen; vsekakor ga je nujno – če že ne nadomestiti, pa vsaj – dopolniti s pristopom, ki ne glede na kronologijo – vendar tudi ne povsem mimo nje – obravnava osnovne tematske in poetološke paradigme Jančarjeve proze.

## II. Svoboda in usoda

Preden pa se posvetimo izključno Jančarjevi prozi, moramo najprej spregovoriti nekaj besed o njegovi dramatiki. Nekatere temeljne tematske in pomenske koordinate, ki zaznamujejo Jančarjevo prozo, so se namreč zgoščeno in nemara na najbolj nazoren način udejanile prav tu, v dramskem opusu, knjižno objavljenem med letoma 1982 in 1988. Tako za *Blodnike* (1982; drame *Disident Arnož in njegovi*; *Razseljena oseba*; *Nenavadni dogodki v Kotu* ...) kot tudi – denimo – za *Triptih o Trubarju* (1986), *Dedalus* (1988), *Klementov padec* (1988) in delno *Veliki briljantni valček* (1985) je značilno, da Jančarja zanima osebna tragedija, v katero pahnejo človeka neobvladljive, v tem smislu usodne zgodovinske silnice. Pri tem je pomembno in odločilno, da Jančar ni ideolog: svojih dramskih likov ne slika črno-belo, ampak vsem nosilnim junakom-revolucionarjem (Arnožu, Trubarju, Jugu ...) pritakne tudi vrsto negativnih potez.<sup>2</sup> Obenem je tudi očitno, da Jančarjeva dramska dela niso improvizacije, ampak na dosledni logiki utemeljen opus. Prav ta tip revolucionarnega junaka je nosilec jasnega in doslednega razvoja: od karikiranega idealističnega in na neki način "shematičnega" revolucionarja (Arnož) prek "zunanjega" družbenega revolucionarja (Trubar) do "notranjega", etičnega revolucionarja (Klement Jug). S takim stopnjevanjem se Jančar dovolj integralno vključuje v tok

<sup>2</sup> Na primer: podobno kot Arnož tudi Trubar v skrivališču piše knjige, medtem ko se drugi izpostavljajo za "njegovo stvar" itd.

povojne slovenske dramatike. Ta premik namreč predstavlja tri razvojne stopnje istega procesa. Vsi trije Jančarjevi junaki so podložni isti temeljni metafizični zakonitosti: (revolucionarna) akcija vedno propade, vedno vodi v avtodestrukcijo, pa naj gre za "teoretično", "praktično" ali "etično" akcijo.<sup>3</sup>

V Jančarjevi dramatiki je tako – na specifičen način, kot ga seveda narekuje druga literarna vrsta – na delu podoben interes kot v proznih besedilih. Največja pozornost je posvečena posebnemu razmerju med posameznikom in tem, kar ga presega, nekakšno transcendenco, Usodo, ki po eni strani sicer res nosi naličje Zgodovine, po drugi strani pa mu je tudi imanentna. Človek je na ta način v nenehnem razporu, pravzaprav je nenehna in žal še kako vpletena priča spopada med lastno subjektiviteto in tem, kar mu, denimo, nalaga Zgodovina. Usoda torej ni le Zgodovina sama, ampak prej nekompatibilnost subjekta in te, bolj zunanje transcendence. Junaki so pogosto celo bolj kot z Zgodovino determinirani s svojo subjektivnostjo. Prav ta, ki se v dramatiki transparentno kaže kot njihov značaj, karakter, je namreč tisto, česar nikoli ne morejo preseči ne Arnož, ne Trubar, ne Jug. Drama Jančarjevih junakov se sicer (skoraj) vedno dogaja na razvidnem zgodovinskem ozadju, kjer so zgodovinske silnice jasno izpostavljene. Pa vendar je v konfliktu posameznika z Družbo oziroma Zgodovino, s katero ni v soglasju, končni poudarek vedno na konkretnem posamezniku, "človeku iz krvi in mesa", na njegovi subjektiviteti, na usodi njegove lastne notranjosti (značaja), kateri ne more uiti, enako kot ne more uiti zgodovinski transcendenci. Tak subjekt je predpostavka razumevanja Jančarjeve proze in tematika njegove dramatike je na neki način oder, na katerem se – v nekoliko drugačni obliki, seveda – odigrava tudi velik del njegove proze.

### III. Dvojno obličje usode

Da se prvi stavek Jančarjevega romana *Galjot*, ki neizbrisno zaznamuje atmosfero dogajanja, glasi: "Gosti skladi zraka," ni naključje. Nad doga-

<sup>3</sup> In *Klementov padec* je seveda treba razumeti v smislu te subjektno-revolucionarne logike, ki jo je v svojih spisih dovolj natanko analiziral že Dušan Pirjevec. Vse polemike ob uprizoritvi – denimo o tem, ali je Jug res napravil samomor ali ne – so torej odveč. Ne glede na to, kaj je res in kaj je o tem menil avtor, notranja logika akcije radikalnega novoveškega subjekta – in vsaj v Jančarjevi interpretaciji je Jug to nedvomno bil – vodi v avtodestrukcijo, in "naloga" umetniškega dela je pač ujeti to globljo zakonitost.

janjem v romanu in zlasti nad junakom vsekakor nenehno visi nekaj gostega, težkega. Tako težkega, kot je lahko težka samo *usoda*.

*Galjot*, danes že eno vidnih del evropske literature, je zgodovinski roman. Pripoveduje o izrazito monološkem, vase zaprtem Johanu Ottu, potujočem skoz peripetije slovenske zgodovine v sedemnajstem stoletju (čarovniški procesi, nova štifta, robija na galeji, kuga). Vsaj v formalnem smislu bi lahko njegovo žanrsko vzporednico ali celo predhodnika videli v pol stoletja starejših Bevkovih *Znamenjih na nebu*. Podobnosti med obema deloma ni malo: širok epski zamah, žanr zgodovinskega romana, človekova determiniranost, uporniški, vase zaprti junak, končno tudi podoben zaključek – junakovo umiranje zaradi kuge. Seveda pa obstajajo med njima tudi številne razlike. Jančarjev roman je kljub zgodovinski temi bistveno manj zgodovinski v tradicionalnem pomenu besede; v marsičem – ne le s psihologijo svojega junaka, ki ne ustreza povsem tedanjemu času – je bolj transhistoričen. Njegova namera nikakor ni življenje v neko zgodovinsko dobo, temveč mu je ta bolj pretveza za opis občečloveških stanj in usojenosti. Zato bi bilo *Galjota* po drugi strani napak tudi pretirano aktualizirati. Historična fabula je vsaj delno sicer res tudi krinka, pod katero se skrivajo aluzije na aktualne družbene in politične dogodke. Vendar se Jančar ne skriva za zgodovinsko temo; ne gre mu namreč v prvi vrsti za to, da bi na ta način metaforično šibal aktualni politični totalitarizem (čeprav je seveda prisotna tudi ta razsežnost; v romanu so opisani elementi totalitarne oblasti, montirani procesi, disidentstvo, robija, ovaduhi, provokatorji, množična histerija, ideologija), ampak skuša zajeti tiste momente – tako družbene kot individualne – ki so transhistorični in zadevajo, ko govorimo o individuumu, človekovo antropološko in družbeno bistvo. Denimo dejstvo, da se množica vedno obrne zoper posameznika, ki se dvigne nad mentaliteto črede. Tako brezimna množica kot logika *Usode*, oboje je nasprotno individuumu kot subjektu. Ta – pa naj gre za introvertiranega Johana Otta ali ekstrovertirane revolucionarje iz Jančarjevih dram – je vedno dvignjen nad črednega duha množice, in od tod nemožnost mirne polnosti njegove eksistence.

Drugo delo, ki nam prihaja ob *Galjotu* na misel, je morda *Suženj* ameriškega judovskega pisatelja I. B. Singerja. Tudi v Singerjevem romanu gre za podoben tip zgodovinskega romana s podobno splošno atmosfero, ponekod celo podobnim slogom in podobnim junakom: vase zaprtim, nekoliko skrivnostnim, izobraženim, vendar socialno degradiranim – skratka: disidentom, izobčencem, ki se mora zaradi čudne usode bati roke pravice. Tudi Singer prikazuje v svojem romanu junaka v metežu velikih

zgodovinskih silnic, ki ga neusmiljeno premetavajo skoz življenje. Tudi nad njim, podobno kot nad Johanom Ottom, grozeče visi *usoda*. In tudi pri Singerju, končno, v ospredju ni poglobljanje v določen zgodovinski čas, ampak je – nasprotno – njegov namen pokazati *usodo* kot univerzalno, transhistorično silo, ki je pri njem seveda bistveno zaznamovana s potezami judovske religiozne tradicije.

Singerjevemu *Sužnju* je *Galjot* soroden zlasti v tem, da se razmerje individuum-Zgodovina/Usoda pri Jančarju nikakor še ne nagiblje toliko na stran individuuma kot v nekaterih njegovih drugih delih, kjer je vloga zgodovinskih determinant večkrat obrobna ali pa je sploh ni več. V kakšnem svetu živi Johan Ott, junak *Galjota*, nam lepo pokažejo naslednji stavki iz romana: "Tako se človek ne more skriti. Mož svoji usodi ne more uiti."<sup>4</sup> Ali: "Zakaj se izmika, zakaj hoče z oboda zbežati, da ga kolesje zmeraj znova k središču vleče."<sup>5</sup> Namreč kolesje zgodovinskega časa, ki si ga človek pač ne more sam izbrati in ki med svojimi zobniki posameznika neusmiljeno zmelje. Kljub vsemu trpljenju in nevarnostim, ki jih je Johan Ott prestal, svoji usodi ne more uiti. Roman se sklene z njegovim umiranjem zaradi kuge.

Toda med Jančarjem in Singerjem obstaja tudi bistvena razlika. V skladu s svojim religioznim "fundamentalizmom" se Singerjev junak v usodo pač vda. Njeno vdano prenašanje je seveda posledica njenega – za judovstvo značilnega – religioznega razumevanja. Vdanost v usodo tako pri Singerju vendarle prinaša tolažbo, zato junak ob koncu romana doseže pomiritev z usodo in "spravo" z njo. Drugače je seveda pri Jančarju, čigar umetniški svet ni zaznamovan s tovrstno religiozno izkušnjo in tradicijo. Za premočrnostjo usode se pri njem ne skriva religiozna podoba Boga/Očeta, temveč subtilna dialektika posameznika in Zgodovine, ali še natančneje: posameznega in občega. Vsaj v *Galjotu*, v katerem nedvomno prevladuje zaznamovanost junaka z zgodovinsko usodo, je v ospredju Jančarjevega zanimanja iracionalnost tega na videz "urejenega" (usodo navadno pojmuje kot "vnaprejšnjo določenost", neke vrste skrajno "urejenost" torej) stanja, "kolesja zgodovine", ki pod seboj neizogibno pokoplje vsakega ven štrlečega posameznika, ki bi hotel živeti zunaj usode.

<sup>4</sup> Drago Jančar: *Galjot*. Tretja, pregledana izdaja. Mladinska knjiga, Ljubljana 1984. (Hram); str. 147.

<sup>5</sup> *Ibid.*, str. 271.



Toda zgodovinska Usoda je pri Jančarju zgolj eno lice usode. Njenega drugega obličja se v istem času loteva v novelistični zbirki *O bledem hudodelcu*. V noveli *Noč nasilja* pripoveduje o junaku, ki je bil po nekem nedoumljivem vzgibu muhave usodnosti potegnjjen v zločin. Atmosfera je v marsičem podobna tisti iz *Galjota*: "Še zmeraj so med nami temne sile usode," lahko preberemo na nekem mestu.<sup>6</sup> Toda obenem se tudi povsem jasno pokaže, da je ta usoda pravzaprav dvojna: zgodovinska in osebna, transcendentna in imanentna, in obe skupaj se neločljivo prepletata v nekakšni kozmični Usodi: "V meni je sen in resnica in spomin na sedanost in vse skupaj hkrati. Samo majhen, neskončno majhen drobec nasilja je v meni v tej zmedi in v tem redu čistih črt, samo drobec nasilja, ki je razporejeno v veseljstvu. V nekem trenutku se sproži v reakcijo, nekaj zahrešči in verižna reakcija steče, neka beseda jo sproži, neka kretnja. Ko se neznani vzgib spremeni v tako dejanje."<sup>7</sup>

Junaka *Noči nasilja* v usodno dogajanje z usodnimi posledicami zavede povsem drobna, nepomembna, trenutna odločitev. Tematizacija takšne nepredvidljive, muhave usode seveda v slovenski literaturi ni nova. Antologijsko jo je med drugim utelesil na primer Vladimir Bartol v *Kantati o zagonetnem vozlu*. Toda medtem ko gre pri Bartolu bolj za fascinacijo nad zanimivo idejo, je v Jančarjevi tematizaciji čutiti neko globljo prizadetost. Njena srčika je spoznanje, da človek očitno ni povsem subjekt svojih dejanj. Kot navaja pripovedovalec v *Smrti pri Mariji Snežni* Bulgakova, "obstaja sila, ki nas včasih premami, da pogledamo z roba prepada navzdol, ki nas vleče v praznino."<sup>8</sup> Ta sila povsem razvidno kaže, da nad človekom ne "bdi" zgolj zgodovinska Usoda, ampak ga – podobno kot junake drame – nič manj odločilno ne determinira *notranja* usoda.

#### IV. Usoda in Zgodovina

Morda je videti nenavadno, da se v obdobju skrajnega metafizičnega nihilizma, skrajne razpoložljivosti in skrajne svobode v nekem umetniškem

<sup>6</sup> Drago Jančar: *O bledem hudodelcu*. Mladinska knjiga, Ljubljana 1978. (Nova slovenska knjiga); str. 170.

<sup>7</sup> Ibid., str. 172-73.

<sup>8</sup> Drago Jančar: *Smrt pri Mariji Snežni*. Novele. Mladinska knjiga, Ljubljana 1985. (Nova slovenska knjiga); str. 5.

opusu tako trdovratno pojavlja tematika usode. Vendar le na prvi pogled. Jančarjeva dvo-obrazna janusovska usoda namreč še zdaleč ni le metafora očetovske logike totalitarnih režimov, ampak je hkrati – zaradi umetniške jasnovidnosti – že onkraj tega. Jančarjevo tematiziranje usode je pravzaprav posledica kataklizme subjekta neomejene svobode. V samo srž njegovega pisanja je vsajeno spoznanje, da je evforija subjektivne svobode navidezna, saj je svobodna akcija v skrajni posledici avtodestruktivna; ne ravno po svoji volji, pač pa prav zaradi nje. Subjekt se sicer – vsaj na videz, in kakor je učil eksistencializem – svobodno odloča. Toda ta svoboda je res le navidezna. Bodisi zgodovinske (dramatika, novela *Dve sliki*) bodisi nerazumljive osebne (*Noč nasilja*) silnice mu konec koncev vedno "usodijo" neko odločitev, ki v skrajni posledici ni svobodna, saj je ali posledica iracionalnih vzrokov (*Noč nasilja*) ali notranje nuje (revolucionarji iz dramatike). Izjemno subtilna, nemara skrajna deziluzija svobode je prikazana v *Skoku z Liburnije (Pogled angela)*, kjer je v vsej ostrini predstavljen paradoks "svobodne volje": prav "po lastni volji" se protagonist ujame v mučno zanko, ki mu nikakor ni "po volji" in za katero si želi, da bi bil iz nje potegnjen na videz "proti svoji volji", v resnici pa – saj to si vendar želi – paradoksalno ravno v skladu z njo.

Ko torej iluzija svobode odpade, se začne spraševanje po iracionalni usodi, ki seveda ne more več biti metafizična transcendenca. Prav njena neujemljivost je begajoča; tudi pri Jančarju, kot smo videli, usoda nenehno niha med osebno in zgodovinsko. Če je v *Noči nasilja* v ospredju neki sicer iracionalen, vendar imanenten vzgib, pa zlasti v uvodnih novelah zbirke *Smrt pri Mariji Snežni* in v nekaterih zgodbah iz *Pogleda angela* Jančarja bolj zanima obličje zgodovinske usode; tiste, ki je za protagonista *Dveh slik* "obrobje neke strašne igre, ki je on ne more več razumeti".<sup>9</sup>

*Smrt pri Mariji Snežni* je, podobno kot *Dve sliki* ali *Aithiopika*. *Ponovitev* poskus, da bi v nepredvidljivi usodi kljub vsemu uzrli nekakšno sistematičnost, poskus torej, da bi jo na neki način osmislili. Če je naloga umetnosti odgovarjati na neodgovorljiva vprašanja, je seveda tema nedoumljive usode za to še kako primerna. V želji, da bi naredil iracionalno usodo kolikor toliko dojemljivo in s tem znosno, se Jančar (ki zaradi izkušnje s totalitarizmom in pa zaradi spoznanja, da je težnja progresivno razvijajočega se metafizičnega subjekta volje do moči in absolutne svobode avtodestruktivna, ne more pristati na nobeno teleologijo ali eshatologijo)

<sup>9</sup> *Smrt pri Mariji Snežni*, str. 37.

vrne k logiki mita oziroma k ontologiji predmodernih družb. Kot je pokazal Mircea Eliade, se je predmoderni človek zoper "nasilje zgodovine" in zgodovinske usode boril tako, da je v zgodovinsko logiko vsadil princip ponavljanja, ki je omogočil racionalizacijo usode. Češ: usoda posameznika sicer res tepe, vendar je te udarce moč prenašati; to se namreč dogaja le zato, da/ker se ponavlja prvotni mitski dogodek, ki se je primeril *in illo tempore*. Svet je torej urejen in razumljiv, se pravi: znosen.

Najbrž ni naključje, da se v zvezi s tem Jančar neposredno naveže na pisca, čigar opus je bil povsem prežet s tako mitološko atmosfero: namreč na J. L. Borgesa. V motu k *Dvema slikama* povzame stavek iz Borgesovega *Zasnutka*, ki povsem eksplicitno povezuje usodo in ponavljanje: "Usodi so všeč ponavljanja ..." V zgodbi Borges opiše prizor ubijanje nekega gavča, ki po logiki in nujnosti usode ponavlja uboj Cezarja. V *Dveh slikah* opiše Jančar, kako usoda Gojmira, ki krvavo konča na anonimnem grobišču v glinenih jamah, ponavlja usodo domobranskega očeta, ki je prav tako končal "v nekih drugih jamah", tri desetletja predtem, enako v ideološki bratomorni vojni.<sup>10</sup> (Identiteta v ponovitvi je poudarjena s tem, da lahko Jančar – s podobnim prijemom, kot ga je uporabil v *Aithiopiki. Ponovitvi* – znano zgodbo iz poboja domobrancev brez težav prenese v Argentino, ne da bi spreminjal njeno besedilo.) Še bolj eksplicitno je borgesovska dikcija prisotna v *Smrti pri Mariji Snežni* ter v *Aithiopiki. Ponovitvi*. Če Borges *Zasnutek* sklene z besedami: "Ubijejo ga in ne ve, da umira zato, da bi se ponovil neki prizor,"<sup>11</sup> gre za isto podobo tudi pri Jančarju: za doktorja Vladimira Semjonova iz *Smrti pri Mariji Snežni* zaradi "božjega računa" (pri Borgesu: "usode") velja, da "je moral biti nekoč odrešen zato, da bi se toliko let pozneje znašel v istem brezupnem položaju".<sup>12</sup> Podobno je v zgodbi *Aithiopika. Ponovitev*, kjer je prizor iz Heliodorjevega romana "s celotnim ozadjem od vsega začetka videti kakor pripravljen za ponovitev".<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Vmes je še tretja ponovitev: grobovi v Katinskem gozdu; vse skupaj pa je le ponovitev "prvobitnega" brezna, Trofonijeve jame, kjer se Jančar ob arhetipskih ponovitvah tudi eksplicitno naveže na mit.

<sup>11</sup> Jorge Luis Borges: *Stvaritelj*. Prevedel Aleš Berger. Obzorja, Maribor 1990. (Znamenja); str. 23.

<sup>12</sup> *Smrt pri Mariji Snežni*, str. 7.

<sup>13</sup> Drago Jančar: *Pogled angela*. Trinajst zgodb. Založba Mihelač, Ljubljana 1992; str. 94-95.

Tema ponavljanja pa Jančarja ne povezuje le z Borgesom, ampak vsaj še z dvema avtorjema, ki jima je blizu. V že omenjenem Singerjevem *Sužnju* poljski Jud Jakob, ko pokoplje ženo Saro, takole razmišlja: "Jakob se je spomnil besed, ki jih je izrekel njegov soimenjak na smrtni postelji: 'In ko sem prišel iz Mezopotamije, mi je Rahela umrla na poti po deželi Kanaanski, ko je bilo do Evfrata le še kos poti, in pokopal sem jo tamkaj ...' (...) Tudi on je bil Jakob; tudi on je izgubil ljubljeno ženo, hčerko malikovalca; tudi Saro so pokopali ob poti in zapustila mu je sina. Kakor svetopisemski Jakob je tudi on, zgolj z gorjačo v roki, prečkal reko in za petami mu je bil drug Ezav. Vse je ostalo enako: pradačna ljubezen, pradačno gorje. Morda bo spet minilo štiri tisoč let, ko bo spet ob neki drugi reki stopal neki drug Jakob in objokaval drugo Rahelo."<sup>14</sup> Singer torej povsem tipično uvaja idejo ponavljanja kot tolažbo zaradi krute usode, tolažbo, s katero je mogoče prenesti "nasilje zgodovine", in povsem v skladu z Eliadejem ponovitev tudi zvede na arhetipski dogodek. – Nekoliko drugačna je vloga ponavljanja pri tretjem piscu, ki ga omenjamo v tej zvezi, pri Danilu Kišu, ki v eni od zgodb v *Enciklopediji mrtvih* paradoksalno zapiše takole: "Nič se ne ponovi, vse se ponavlja neskončno in nepovljivo."<sup>15</sup>

Čeprav se zdi, da je Jančarja ob ideji ponavljanja najbolj spodbudil Borges, pa je v resnici precej bliže Kišu.<sup>16</sup> Ne le po formalni plati obeh uvodnih novel iz *Smrti pri Mariji Snežni*, ki sta – zlasti *Dve sliki* – več kot očitno vzporedni besedilom v *Grobnici za Borisa Davidoviča*, in tudi ne le zato, ker Jančar, podobno kot Kiš, borgesovsko na neki način abstraktno idejo odločno obarva z jasnimi in prepoznavnimi, konkretnimi zgodovinskimi

<sup>14</sup> Isaac Bashevis Singer: *Suženj*. Prevedla Stanka Rendla. Cankarjeva založba, Ljubljana 1985. (Ameriški roman); str. 232.

<sup>15</sup> Danilo Kiš: *Enciklopedija mrtvih*. Prevedel Ferdinand Miklavc. Mladinska knjiga, Ljubljana 1987. (Knjižnica Kondor; zv. 245); str. 51-52.

<sup>16</sup> Tudi sodba, da je Borgesova prisotnost pri Jančarju močno obeležena s Kišem, seveda povsem drži; prim. Janko Kos: *Slovenska literatura po modernizmu*. Sodobnost 1989/90. Dodati še velja, da sam Kiš Borgesovega vpliva nikakor ne zanika, vendar hkrati tudi opozarja na svoje odstopanje, ki je podobno Jančarjevemu. *Grobnico za Borisa Davidoviča* tako denimo razume predvsem kot polemiko z Borgesom, z njegovo *Splošno zgodovino podlosti*, ki tematsko nikakor ni tisto, kar obeta naslov, ampak so to "družbeno povsem irelevantne zgodbe za otroke". Prava *splošna zgodovina podlosti* je namreč po Kišu "dvajseto stoletje s svojimi koncentracijskimi taborišči, v prvi vrsti sovjetskimi". (Danilo Kiš: *Gorki talog iskustva*. Priredila Mirjana Miočinović. Drugo izdanje. BIGZ, Beograd 1991 /Razgovori s piscima/); str. 117.

oziroma političnim kontekstom. Od Borgesove ideje ponavljanja se Jančarjeva, v izhodišču nemara sicer res enaka, loči že formalno: medtem ko gre pri Borgesu za dobesedno ponovitev (kar je utemeljeno v njegovem idejnem svetu), gre pri Jančarju (podobno kot pri Kišu) za *varianto*: usoda izbere ob ponovitvi drugo možnost. "In nemara je resnična zgodba, ki sledi, izpisana v življenju Vladimira Semjonova zgolj zato, da bi jo igriva volja usode v drugem kraju, v drugem času in med drugimi ljudmi zabeležila kot drugačno verzijo in drugačen izhod iz nekega brezupnega položaja,"<sup>17</sup> beremo v *Smrti pri Mariji Snežni*. Podobno je v zgodbi *Aithiopika*. *Ponovitev*: prizor se dobesedno ponovi le v izhodišču, sicer "pa se razvija drugače ... Toliko let pozneje božji prizor ni več mogoč."<sup>18</sup>

Ta na videz drobní odmik od Borges seveda ni tako majhen, ampak je odločilen, za svet Jančarjeve literature bistven. Pri Jančarju v nasprotju z Borgesom ne gre za metafizično-filozofsko idejo, ampak za konkretno, kruto življenjsko resničnost v okviru iracionalnih zgodovinskih silnic. Če se zaradi ironije usode sicer res vse *ponavlja* (in s svojim tematiziranjem ponavljanja Jančar skuša detektirati enega od nevidnih mehanizmov Usode, Zgodovine), pa to za konkretnega človeka nikoli ni shematična ponovitev, ampak vedno povsem individualen dogodek z vso težo eksistencialne groze in trpljenja. Ponavljanje pri Jančarju zato ni shema, statičen kalup, ampak vedno varianta, ki poudarja to individualnost in osebno (ne zgodovinsko) tragičnost. Eksistenca živega "človeka iz krvi in mesa" je vedno tragična in Jančar – morda v tem res tudi nekoliko Camusev učenec – si pred tem dejstvom ne zatiska oči. Če se zdi, da Borges prav v ponovitvi ne le išče, ampak morda tudi najde racionalni vzgib usode, na primer zakonitost ponavljanja arhetipa, odnosa med genotipom in fenotipom itd., in je zato ponovitev natančna, torej pregledna in doumljiva (le kot taka lahko dokončno osmisli trpljenje in nesmisel), pa se Jančar s tem ne more zadovoljiti. Ob zgodovinski Usodi, ki jo sicer res lahko ureja pravilo večnega kroženja, "večnega vračanja enakega", ga vedno zanima tudi in predvsem individualna. Zato pri njem v ponavljanju ni tiste stroge urejenosti kot pri Borgesu, zato ponovitev ni popolna, ampak je le varianta, ki jo je določila usoda. Usoda tako ne postane predvidljiva, ampak ostaja v vsakokratni konkretni pojavnosti – čeprav zvedljiva na nekakšen arhetip – še vedno

<sup>17</sup> *Smrt pri Mariji Snežni*, str. 7.

<sup>18</sup> *Pogled angela*, str. 96.

iracionalna, človeška eksistenca, ki je od nje odvisna, pa tragična in hkrati brez-temeljna. Usoda torej je, vendar ne, kot pri Singerju, očetovska religiozna transcendenca, ki tolaži in pomirja in v katero se je pač treba vdati; nasprotno: je "muhasta usoda", ki ne tolaži, ampak samo vznemirja.

Kljub jasnim stikom z Borgesom Jančar torej ni njegov "učenc"; povezava usode in ponavljanja pravzaprav organsko raste iz njegovega lastnega opusa. Ne nazadnje je cikličnost, ki jo implicira ponavljanje, povsem jasno prisotna že v *Galjotu*: roman se prične z istim "dejanjem", s katerim se sklene: Johan Ott gleda v "temne lise vlage" na zidu. Ob tej cikličnosti, ki implicira nekakšen *red*, pa je obenem vedno prisoten tudi protipol *redu*, ki se kaže kot iracionalnost Usode, Zgodovine. Če se *Galjot* konča v boccacciovskem razsulu kuge, se *Severni sij* sklene s kaosom vojne. Zgodovina je usodna ne le zato, ker je neizbežna, ampak tudi, ker je iracionalna in kaotična. Njene muhavosti ne morejo odpraviti niti ponavljanja, saj so pri Jančarju – zaradi soočenja individualne in zgodovinske usode – vedno variacije. Prav ta trk dveh različnih usojenosti, zgodovinske in osebne, ostaja srž Jančarjevega opusa – dramskega, romanesknega, novelističnega, pa tudi esejističnega – vse do novejših besedil, do zgodbe *Podgana*, denimo, kjer je ta iracionalni moment *dialektike občega in posameznega* metaforično upodobljen v srečanju ženske in podgane, in sicer "v nekem trenutku, ki ju je združil v stik, katerega ne razumeta".<sup>19</sup>

## V. Individualna usoda

Če način Gojmirove likvidacije v glineni jami opuščene opekarne v *Dveh slikah*, ki jo doživlja kot "strašno in nesmiselno igro"<sup>20</sup>, živo spominja na eksekucijo Josefa K. iz Kafkovega *Procesa* v kamnolomu, nas prizor "galjotovega" umiranja postavlja v enako situacijo, kot jo lahko najdemo v Cooverjevi zgodbi *A Pedestrian Accident*: človek umira, in čeprav obkrožen z ljudmi, je s svojo smrtjo sam. Tako kot je v *Podgani* zgodovina prikazana dvojno: kot Usoda in kot subjektov "objekt", je dvojna tudi subjektova "zgodovina". Umiranje, najbolj intimno dejanje človeka kot biti-k-smrti, je za "neudeležence", *opazovalce*, zgolj objekt *opazovanja*, nekaj zunanjega torej. In podobno kot v območju zgodovine Jančarja ne zanima zgodovina

<sup>19</sup> *Pogled angela*, str. 16.

<sup>20</sup> *Smrt pri Mariji Snežni*, str. 53.

kot objekt, temveč kot usoda, tudi svojih junakov ne zastavlja tipsko, ampak kot konkretne individualne usode. Pravzaprav ta delež zanimanja za intimno zgodbo v Jančarjevi prozi celo narašča. Že v *Severnem siju*, ki je sicer zgodovinski roman z dovolj močnim zgodovinskim ozadjem (naslovni dogodek, znameniti naravni pojav, metaforično najavlja kataklizmo druge svetovne vojne), zgodovina posameznika neposredno le še zelo rahlo – ali skoraj nič ne – determinira. Glavni junak se zdi v svoji varianti "čakanja na Godota" bolj ujetnik nekakšne srednjeevropske melanholije in kot tak že napoveduje roman *Posmehljivo poželenje*. Tu namreč zgodovina ne fungira več v iracionalni vlogi tistega usodnega kolesja, ki zmelje posameznika. Junakov imanentni svet ni več postavljen v opozicijo do sveta zgodovine, ampak je do nje nekako indiferenten. Jančar sicer slika družbo in okolje, vendar rabi ta podoba bolj kot kontrast, ki naj še jasneje osvetli značilnega srednjeevropskega individuuma z vso njegovo globino, zaresnostjo in travmami. V takem pisanju se seveda čuti bližina sodobnih srednjeevropskih piscev, od Handkeja do Kundere in Esterházyja.

Ta tematska paradigma je bila spričo celovitega zanimanja tako za posameznika kot za zgodovino<sup>21</sup> v novelistiki prisotna že od vsega začetka. Z intimnimi problemi in travmami se zato ne ukvarjata šele *Ultima Creatura* in *Skok z Liburnije* iz *Pogleda angela*, ampak jih s posameznimi besedili tematizirajo tudi prejšnje novelistične zbirke. Vsaj delno so bile take že novele o "izobčencih", zlasti *Noč nasilja* ter izvrstni noveli *Zalezovanje človeka* in *Zoževanje prostora*. Vrhunec pa doseže takšno pisanje v omenjenih zgodbah iz *Pogleda angela* in v romanu *Posmehljivo poželenje*.

Prav v okviru *intimistične* tematske paradigme lahko nemara najlepše opazujemo, kako se v dveh različnih ustvarjalnih obdobjih Jančarjeve poetike na dva različna načina udejani pravzaprav ista idejna pobuda. V *Noči nasilja* pripoveduje zgodba o junaku, ki je bil zaradi na prvi pogled povsem anonimnega, v resnici pa usodnega vzgiba potisnjen v zločin. Ta iracionalni vzgib je opisan takole: "Moral sem biti že kakšnih dvajset korakov naprej ... Ne vem, katera misel me je potegnila nazaj ... Za čelom se je nekaj lenobno premaknilo in korak se je ustavil. Tak dolg trenutek sem tisti popoldan stal tam na pločniku med hitečimi ljudmi ... in kdo je

<sup>21</sup> O tem smo govorili že zgoraj; naj navedemo še ilustrativno misel Andreja Inkreta: "Jančarjeve novele rastejo iz presunjenosti nad izvirnim, enkratnim in nepovljivim človeškim gradivom, obenem pa tudi iz refleksivnega razkrivanja 'atavističnih', arhetipskih elementov v njem." (Besedilo na zavihku knjige *Smrt pri Mariji Snežni*).

tedaj mogel vedeti, da se je tam spočela neka nova usoda nekega novega človeka ... Vse zares važne in odločilne stvari se prelomijo v enem samem trenutku. V hipu, ki res nemara traja neskončno dolgo, ko se bojujejo neznane misli in neznani vzgibi za in proti ... Tako se je zgodilo. Tako je moralo biti. Ni potrebna misel, presoja. Stvari tečejo, kot tečejo same po sebi."<sup>22</sup> Ideja tega nenavadnega zasuka v junakovem življenju pravzaprav presenetljivo ustreza ideji *Ultime creature*, kot jo je v enem od intervjujev opisal sam avtor: "Preprost sprožilni moment, ko nek na videz neznamen drobec ali dogodek pripelje do strahovitih razsežnosti ... *Ultima Creatura* ... se začne z nedolžnim branjem časopisa, na koncu pa pridemo do kozmičnega sveta."<sup>23</sup> Tudi tukaj torej povsem naključni dogodek junaka vrže v *tirnice kozmične usode*, tudi tukaj je, če znova navedemo *Noč nasilja*, sprožilo "drobec nasilja, ki je razporejeno v vesolju".<sup>24</sup>

Obe noveli torej očitno izhajata iz iste ideje.<sup>25</sup> Toda kljub temu idejnemu ujemanju ob njunem branju takoj zaznamo tudi razlike, ki se ne tičejo zgolj fabule, ampak so predvsem poetološke narave. *Noč nasilja* s svojo rašomonsko strukturo, ki ruši monološkost modernistične zavesti, ne opisuje le iracionalne vzgibe individualne usode, ampak so v "klasičnem" pomenu usodni tudi dogodki, sproženi s temi vzgibi. Ob vseh postopkih, ki nakazujejo težnjo k novim poetološkim premikom, ostajata tematika *smrti* in *nasilja* – dve *veliki zgodbi* ne le literature, ampak tudi življenja – v srčiki *Noči nasilja*. *Ultimo creaturo* v tem pogledu že zaznamuje tisti premik, ki ga ponazarja sintagma "sestopanje od velikih zgodb k majhnim". V svojem pisanju Jančar sicer nikoli ne zdrkne na raven ciničnega karikiranja. Toda

<sup>22</sup> *O bledem hudodelcu*, str. 174-75.

<sup>23</sup> Drago Jančar v intervjuju z Nelo Malečkar, *Razgledi* 17 (1024), 1994, str. 8.

<sup>24</sup> *O bledem hudodelcu*, str. 172.

<sup>25</sup> Ne le to: obe v bistvu tudi opisujeta *noč nasilja* – le da ena prvoosebno in z optiko storilca, druga tretjeosebno z optiko žrtve. Izredno zanimivo se zdi tudi ujemanje v drobnem motivu, ki v obeh primerih pravzaprav spodbuja k nasilju, le da se ta spodbuda – usodno – udejani samo v *Noči nasilja*. V tej zgodbi beremo: "In je res, da je vsega kriva tista črna ustna votlina, za katero se je odpiral ves temni svet ... tisto kričanje, ko babura ne bi tako kričala ... in tako sem jo sovražil v tistem trenutku, da ne vem, kaj bi ji lahko storil." (*O bledem hudodelcu*, str. 184) In v *Ultimi creaturi*: "Začudeno je gledal v spačeni obraz tistega bitja, ki je sedelo tam, in ni razumel zakaj, zakaj sedi in zakaj vrišči, pomislil je, da bi nekako zamašil tisto odprto ustno votlino, iz katere je prihajal visok, monoton vrisk ... Udaril jo bom, je pomislil, zakaj vrešči, nič ji nisem naredil, udaril jo bom, je pomislil." (*Pogled angela*, str. 27)



*Ultima creatura*, zgodba o trgovskem potniku Francu Rutarju, nikakor ni več tragična v smislu *Noči nasilja*, ampak postane na neki način majhna, smešna in mučna zgodba. Tudi dogodki, ki jih uravnava Usoda, so izgubili svojo nekdanjo usodnost. Franca Rutarja ne zaznamuje nič zares tako temeljnega kot denimo junaka *Noči nasilja*: namreč umor, srečanje s (čeprav tujo) smrtjo; največ – in prav v tem je nemara njegova najgloblja tragičnost –, kar je doživel, je bila ponižujoča prevara: "Nič drugega se mu ni zgodilo, razen tistih stvari, ki se zgodijo slehernemu med nami."<sup>26</sup> Ta *minimalizem* zaznamuje – tako tematološko kot poetološko – Jančarjevo približevanje postmodernizmu.

## VI. Poetika

Zlasti pri srednjeevropskih piscih, ki jih poznavalci povezujejo s pojmom postmodernizma (Kundera, Handke, Esterházy, Bernhard), postmodernistična poetika nikoli ni bila tako transparentna in enoumno določljiva kot na primer pri ameriških metafikcionistih ali piscih Ecovega tipa. Tako je tudi pri Jančarju, čigar opus raste povsem organsko in v njem pravzaprav ni mogoče detektirati kakšnih ostrih in dokončnih kronoloških prelomnic med – denimo – modernizmom in postmodernizmom. Kot vsaka velika literatura leži tudi Jančarjeva pravzaprav onkraj teh, pogosto zgolj arbitrarnih oznak. To pa seveda ne pomeni, da nima jasne, prepoznavne poetike. Nasprotno, nekatere njene temeljne koordinate se vlečejo skoz vse njegovo pisanje. Tako na primer notranjo formo njegove proze najbolj značilno zrcali imanentistični slog, zastavljen v romanu *Petintrideset stopinj* in pozneje postopno razrahljan. Zlasti za "zgodovinska" besedila je značilna patina nekakšne distance do pripovedovanega, distance, ki se kaže v prevladujoči tretjeosebni pripovedni perspektivi. Že ta tretjeosebnost odseva vrsto vsebinskih potez Jančarjevega pisanja. Po eni strani je posledica dejstva, da ostajajo njegovi junaki strogo imanentni, po drugi strani pa – zlasti tam, kjer uporablja t. i. historični sedanjik – zrcali tisto pripovedovalčevo distanco do pripovedovanega, ki jo nemara najlepše simbolizira *pogled angela* v istoimenski zgodbi. Jančarjeva proza namreč – kot smo pokazali – tudi tedaj, ko dopušča jasne aluzije na znane zgodovinske ali politično obarvane dogodke, nikdar ne stavi na tendenčnost ali zgolj na prepoznavanje teh namigov, ampak skuša vedno ubesediti svojo

<sup>26</sup> *Pogled angela*, str. 31.

lastno izkušnjo "človeške tragedije", ki je tako rekoč univerzalna. Takšna "transideološka" in "tranhistorična" optika pa, kot je kritika ob Jančarju že ugotovila,<sup>27</sup> zahteva tretjeosebne pripovedovalca.

Toda ob teh osnovnih potezah vendarle najdemo tudi vrsto poetoloških lastnosti, ki jih je mogoče določneje povezovati s postmodernizmom. Sanjska realnost modernistične pisave, s katero je Jančar začel svoje pisanje, že v zbirki *O bledem hudodelcu* prehaja v negotov in nejasen status sveta nekje med realnostjo in sanjami; ne le, da "Vili ne ve več, kje je meja sanj, kje resnično" (*Sanje Vilija Finka*),<sup>28</sup> ampak pogosto tega tudi bralec ne ve več. Ta "ontološka negotovost", ki velja za eno glavnih lastnosti postmodernizma, se ohranja, če ne celo stopnjuje, tudi v nekaterih poznejših zgodbah. Na primer v *Savani*, kjer ni le zabrisana jasna meja med realnostjo in fikcijo, ampak gre tudi za značilno postmodernistično "topografijo" (izraz Briana McHalea). V geografskem prostoru zgodbe najdemo na istem ozemlju savano, antilopo in Ljubljano in ni povsem jasno, ali gre zgolj za stik oziroma soobstoj treh različnih ontoloških realnosti (empirične, sanj, dekletovih slik) ali pa za njihovo zlitje, in je pripovedna resničnost neproblematizirano homogena.

Ontološka negotovost – na drugačen način značilna tudi za junaka *Posmehljivega poželenja* – je seveda pomemben indikator postmodernizma, saj kaže, da je s sveta izginila prav vsaka gotovost, tudi "notranja" gotovost zavesti. Na vsebinski ravni to ustreza Jančarjevi transideološkosti, poetološko pa se ujema s posebno obliko ponavljanja v njegovih delih. Pri tem morda ni toliko pomembno, da igra ponavljanje več kot opazno vlogo tudi pri tako znanih postmodernistih, kot so Borges, Márquez ali Fuentes. Bolj imamo pred očmi dejstvo, da je ponovitev pri Jančarju vedno *varianta*. Takšno ponavljanje ukinja predvidljivost in implicira – povsem v skladu z gornjim navedkom iz Kiševe *Enciklopedije mrtvih* – pluralnost možnosti. Najpogostejša izraba te poetološke poteze – ali nemara najbolj značilna –, izhajajoča iz Borgesove zgodbe *Vrt s potmi, ki se cepijo*, je uvedba alternativnih zaključkov besedila (na primer John Barth: *Lost in the Funhouse*; John Fowles: *Ženska francoskega poročnika*; pri nas Dimitrij Rupel: *Povabljeni – Pozabljeni*). Nekoliko drugače, vendar značilno, se temu

<sup>27</sup> Aleksander Zorn: *Kritika branja*. Mladinska knjiga, Ljubljana 1988. (Kultura); str. 159.

<sup>28</sup> *O bledem hudodelcu*, str. 41.

postopku pridruži Jančar z "rašomonsko" zgodbo *Noč nasilja*, ki povsem v duhu postmoderne paradigme ponuja dve videnji istega dogodka. Ta poetološka poteza (ki, idejno gledano, spodbija totalitarizem ene Resnice) je ne nazadnje ohranjena tudi v novelističnem paru *Zalezovanje človeka* in *Zoževanje prostora*.

Morda najpomembnejša lastnost (če odmislimo tako uveljavljene postopke, kot so citatnost, palimpsestnost idr.), ki jo je treba omeniti v tem kontekstu, pa je *poetika pogleda*. *Pogled* igra pomembno vlogo že od samega začetka Jančarjevega pisanja; v zgodnjih besedilih je seveda medij modernistične fenomenološko-deskriptivne poetike; izpostavljeno vlogo igra tudi v *Galjotu*, saj se roman začne in konča s pogledom. Še vidneje je ta tema – prek paradigme opazovanja – zastopana v *Posmehljivem poželenju*. Svoj višek pa doseže pri Jančarju *poetika pogleda* v *Pogledu angela*.

Ni naključje, da so kritiki zlasti v poetološkem smislu *Pogled angela* razglasili pravzaprav za povzetek Jančarjevega pisanja. Njegova distancirana tretjeosebna pisateljska tehnika v resnici doseže kulminacijo prav v besedilu, kjer sam *pogled* kot metafizijska instanca simbolizira ne le položaj pripovedovalca, ampak hkrati tudi transhistoričnost Jančarjevih zgodb in njegovo tematizacijo Usode. Da bi bilo to razumljivo, je treba poetiko pogleda pojasniti na ozadju že opisanih tematskih paradigem.

## VII. Poetika pogleda

*Naročilo*, "novela v štiriindvajsetih stavkih" Friedricha Dürrenmatta, nosi podnaslov: *O opazovanju opazovalca opazovalcev*. Podnaslov ni naključen, saj je paradigma *opazovanja* v romanu vseprisotna. "En Bog opazuje drugega"<sup>29</sup>, vsakdo opazuje vsakogar in je od vsakogar opazovan.<sup>30</sup> V to paradigmo se vključuje tudi *Posmehljivo poželenje*, čeprav brez priokusa (po McHaleu za postmodernizem menda značilne) Dürrenmattove paranoje.

Pri Jančarju, pri katerem subjektova svoboda nikoli ni neomejena, ampak "naddeterminirana" (z Zgodovino, s transcendentno ali z imanentno usodo), paradigma opazovalca ustreza temu dejstvu. "Opazovalec sem, reče,

<sup>29</sup> Friedrich Dürrenmatt: *Naročilo ali O opazovanju opazovalca opazovalcev*. Novela v štiriindvajsetih stavkih. Prevedel Štefan Vevar. Cankarjeva založba, Ljubljana 1994. (Zbirka XX. stoletje); str. 73.

<sup>30</sup> Prim. *ibid.*, str. 84.

opazujem, kaj se z menoj tukaj na drugem koncu sveta dogaja,"<sup>31</sup> pravi junak Gregor Gradnik. Subjekt ni več subjekt akcije, sveta si ne podreja in prilagaja več s svojo akcijo, ampak ga le še pasivno – in v romanu prevladujoča *melanholiija* je tipična pasivna eksistencialija – opazuje. "Svet se mu je dogajal, on je bil zato, da ga opazuje. Opazovalec sem, je rekel."<sup>32</sup>

Status opazovalca je moč preseči le z akcijo. In res v romanu ob melanholični materiji obstaja tudi "akcija": ljubezenska afera z Irene Anderson. "Ni bil več opazovalec,"<sup>33</sup> je zapisano med to "akcijo". Toda kot vsaka, je seveda tudi ta "akcija" obsojena na propad, avtodestrukcijo, in junak se ponovno vrne v status opazovalca. Roman se zato sklone s prizorom, v katerem je junak znova zgolj melanholični, negibni opazovalec.

Prisotnost paradigme *opazovanja* v Jančarjevem opusu ni naključna; sodi namreč v širši kontekst *poetike pogleda*, ki je bila značilna že za novi roman (Butor, Robbe-Grillet), vendar doživi v času postmodernizma transformacijo. Kot ugotavlja italijanski raziskovalec Stefano Tani, preoblikuje Italo Calvino v svojih delih indiferentni in brezstrastni, slepi pogled novega romana v pogled, ki raziskuje svet.<sup>34</sup> Lep primer za to je njegov *Palomar*, o katerem je sam nekoč dejal: "V vsaki zgodbi te knjige je oseba, ki misli samo, kolikor vidi, in je nezaupljiva do vsake misli, ki pride do nje po katerikoli drugi poti."<sup>35</sup> Druga možnost je, kot smo videli, udejanjena v Dürrenmattovem opusu. Seveda pa v našem prikazu ne moremo podrobneje razvijati vseh pojavnih oblik in implikacij *poetike pogleda*. Iz razumljivega razloga se bomo omejili na tisto, kar se zdi pomembno za Jančarjevo prozo. Tani navaja za postmodernizem dve varianti *poetike pogleda*: 1.: glas, ki pripoveduje zgodbo, je pogled; 2.: gledanje je tema pripovedi.

Prav prvo možnost uteleša Jančarjev *Pogled angela*. Glas, ki zgodbo pripoveduje, je pogled. Kot smo že omenili, je zato v pogledu angela moč

<sup>31</sup> Drago Jančar: *Posmehljivo poželenje*. Založba Wieser, Celovec-Salzburg 1993; str. 12.

<sup>32</sup> Ibid., str. 174.

<sup>33</sup> Ibid., str. 134.

<sup>34</sup> Stefano Tani: *La Giovane Narrativa. V: Postmodern Fiction in Europe and the Americas*, Rodopi/Amsterdam, Restant/Antwerpen, 1988.

<sup>35</sup> Cit. po JoAnn Cannon: "Gospod Palomar" in *Collezione di Sabbia*", *Literatura* 26-27, 1993, str. 114.

videti izpostavitve avtorjevega položaja in s tem povzetek Jančarjeve naratologije. Vendar *Pogled angela* presega to metafizijsko dimenzijo in – enako kot tretjeosebna pripoved – zrcali vsebinska razmerja njegove proze. Pogled angela je namreč pri Jančarju vsekakor tudi odsev dejstva, da človek v svoji svobodi ni neomejen, ampak se vse, kar se mu dogaja, dogaja pod budnim očesom (navadno temnega) angela Usode. Tudi pogled angela zrcali kompleksno dialektiko imanence in transcendence, ki je značilna za Jančarjevo pojmovanje Usode.

Pripovedovanje z vidika očesa, ki osvetljuje dogajanje iz različnih zornih kotov (in je v notranjem soglasju s t. i. rašomonsko strukturo), ki torej "pripoveduje" s tehniko očesa filmske kamere, v postmodernizmu seveda ni novo. Takšna je na primer Cooverjeva zgodba *The Sentient Lens*, ki prav tako že v naslovu izpostavlja pogled kot narativni postopek, ki "pripoveduje" besedilo z optiko kamere. Če zgodbo primerjamo s *Pogledom angela*, vidimo, da se obe besedili začneta s *poslušanjem* in da sveta ne opazujeta le skozi pogled očesa (kamere oziroma angela), ampak tudi z menjavo zornih kotov, oboje tako, kot nam pač sugerira tehnika snemanja; obe besedili vsaj po tej plati ustrezata Calvinovi fenomenološki *poetiki pogleda* oziroma poetiki, kot jo opiše Tani: "To je pogled, ki je vedno nekoliko tuj, čustveno odmaknjen od sveta, ki ga opisuje ... To je pogled, ki nepristransko in brez poudarkov analizira elemente pripovedne situacije s tehniko navajanja ... Vendar pa ti pisci ne želijo ponikniti za nevtralnimi opisovanjem: pogled je objektivni v tem smislu, da bralcu sicer ponuja fizične predmete, vendar iz izvirnega zornega kota, poudarjajoč svojo subjektivnost. Tudi če gre za tretjeosebno pripoved, ne gre za pogled vsevednega avtorja: zorni kot je selektiven."<sup>36</sup>

Ta Tanijev opis do neke mere ustreza tako Cooverjevi kot Jančarjevi zgodbi. Vendar se Jančarjevo besedilo ne izčrpa v teh implikacijah poetike pogleda, ampak se pri njem v ozadju skrivajo globlji pomeni, vezani na njegove tematske paradigme. Nemara laže kot s Cooverjem bi ga zato (znova) lahko primerjali s Kišem, ki večkrat uporablja tehniko filmske kamere in ki v nekem pogovoru takole opisuje dogodek iz svojega otroštva: "Panorama zaledenele Donave. Ob mestnem kopališču, tam, kjer stoje lesene kabine, je kot v steklo zasekana v led velika luknja. Prek nje je položena skakalna deska. Povsod naokrog so vojaki; na brke se jim lepi slana, iz nosnic se jim kadi. Iz smeri kabin nenadoma pride mlada, gola ženska; za roko drži deklico. Tudi deklica je gola. Kožo imata od mraza

<sup>36</sup> Tani, str. 164.

pomodrelo. Vojaki ju potiskajo na skakalno desko. Ustrelijo ju v sence ali pa ju prebodejo z bajoneti. Žrtvi padeta v temnozeleno vodo Donave. Neki civilist ju potisne pod led. Prizor je posnet iz božanske perspektive absolutne objektivnosti sivega zimskega oblaka, kamor glasovi ne prodrejo. Zdaj se objektiv širi in vidimo vrste na obeh straneh kabine. S te višine, kjer stoji kamera, ki ne drhti, ne razlikujemo obrazov; komaj ločimo ženske od moških in otrok.<sup>37</sup>

Kišu je Jančar bližji v prvi vrsti zato, ker sicer uporablja tehniko pogleda očesa (kamere), vendar ta ni v ospredju kot metafizijsko dejstvo, ampak kot pripovedno sredstvo, ki najbolj ustreza intenci same "vsebine". Kiševo "božje oko" – ki sicer povsem ustreza *poetiki pogleda*, kot jo eksplicira Tani – že s tehniko pripovedovanja simbolizira mehanizem zgodovinske Usode.<sup>38</sup> Pri Jančarju, ki se je od Zgodovine v svojem besedilu odmaknil, je s to pripovedno tehniko in "pogledom angela" v prvi vrsti prisotna "intimna", individualna usoda. Toda hkrati, kot vemo, pri njem ta vedno korenini v *kozmični usodi*. In prav prisotnost *kozmične usode* je tisto, kar nas nenehno spremlja ob branju *Pogleda angela*. Jančarjeva paradigmatična zgodba nam daje namreč jasno čutiti, da se vse, kar se pod nebom dogaja, vedno dogaja pod pogledom tega očesa *božanske objektivnosti*.

*Pogled angela* zato pri Jančarju ni le trenutna domislica, ki se izčrpa v eni sami noveli, ampak prerašča v *transparentno metaforo*, ki sijajno zrcali Jančarjevo prozo v celoti. V tem širšem oziru namreč dosledno simbolizira dialektično razpetost med – denimo – *strukturo Zgodovine*, ki je odčitljiva v *ponavljanjih*, in *imanenco "človeka iz krvi in mesa"*, ponazorjeno v individualnih variantah ponovitev. Ni naključje, da je *pogled* pri Jančarju – pogled *angela*. Angel je, kot vemo, božji sel in nekakšna "vmesna stopnja" med človekom in Bogom. Zaradi te svoje vmesnosti, po drugi strani pa tudi dvojnosti, pogled angela ni vseobsegajoči božji pogled in tudi ne more simbolizirati *vsevednega* in *vsevidnega* avtorja (če beremo Jančarjevo zgodbo, seveda vidimo, da je res tako; oko ni vsevidno, vidi le tisto, kar je vsakokrat v njegovem zornem kotu!); pogled angela zgolj *zastopa* prisotnost tega, kar presega posameznikovo voljo. Globlji pomen Jančarjeve prispodobe moramo torej brati nekako takole: skoz angelov pogled, ki nam je pač

<sup>37</sup> Gorki talog iskustva, str. 195.

<sup>38</sup> Sam Kiš ob tem pove, da je s takšnim "kinematografskim postopkom", ki ga primerja s *potujstvi*, dosežen učinek "božanske objektivnosti v svetu brez Boga" (ibid., str. 194-195).

usojen, življenje vedno vidimo le iz enega zornega kota. Ker ga ne moremo uzreti celovito (spoznanje, ki ga v območju iste poetike sugerira tudi Calvinov *Palomar*), ne zmoremo "sinteze", s katero bi doumeli Usodo, smisel življenja itd. Pogled angela torej res dosledno povzema celotno Jančarjevo poetiko in hkrati zrcali dvojnost, ki je najbrž živa pobuda Jančarjevemu pisanju: po eni strani namreč simbolizira naš omejeni pogled, hkrati pa – gre vendar za angela! – zastopa Usodo, ki nas presega, Usodo, ki sama odloča, kateri drobec nedoumljivega, skrivnostnega, tragičnega življenja nam bo dala videti in doživeti. Ali kot sklene Jančar v antologijskem zaključku zgodbe *Smrt pri Mariji Snežni*:

"Znano je, da ta gospa v življenje izpisuje literaturo, ki nas zmeraj znova postavlja pred nerešljive uganke. Ona vidi tja, kamor naš pogled ne seže. Mi vidimo komaj čez reko, pa še to ne zmeraj, kakor pripoveduje ta zgodba."

## Uroš Zupan

*Svetloba znotraj pomaranče*

*And now that the end is near  
The segments of the trip swing open like an orange.  
There is a light in there, and mistery and food  
Come see it. Come not for me but it  
but if I am still there, grant that we may see each other.*

John Ashbery: *Just walking around*

## I.

Nastajanje pesmi je vedno čudežno\*. Nepričakovana so rojstva. Dogajajo se, ko jih pesnik najmanj pričakuje, včasih že na robu obupa. Nihče ne ve, kdaj se je nekje v globini napolnil vodnjak, kdaj se je voda začela dvigovati, nihče ne ve, kdaj bo prišel tisti impulz, tista spodbuda, ki bo razlila vodo na plano, kdaj bo pesnik zaslišal glas, kdaj se bo v tistem milijontem delu sekunde nekaj premaknilo, mogoče našlo ravnovesje, mogoče se bo zasvetila ena sama beseda, mogoče bo v hipu brezčasa pred očmi kot okamenela obstala samo ena podoba, mogoče bo zaporedje besed drugačno, karte drugače premešane in bo tisto, kar je v spominu stalo na začetku, zdaj stopilo na konec ali pa narobe.

In dogaja se, v hipu, pesnik je presrečen, jezik, ki se je že skoraj strjeval v vodnjaku, zopet postane glasen in tekoč, ali pa, kot pravi Celan, "načrt za obstanek se izpolni, predhodnica sebe je poslana k sebi, v iskanju samega sebe". Pesnik postane del neke mere, ki ga presega, hkrati neulovljiv in

\* Besedilo je nastalo kot spremna beseda k pesniški zbirki Tomaža Šalamuna *Ambra*, ki bo izšla pri založbi Mihelač.



vsemogočen, obraz mu žari. Natančno se zaveda, da je v milosti, da je sposoben v nekaj verzov ujeti svet, kot je bil, kot je in kot bo. Natančno se zaveda, da ne more biti napake, da bodo vsi deli v ravnovesju, pesem popoln organizem, da bodo vse besede v pravih legah, da bo zaporedje besed pravilno.

Ampak takšne pesmi so redke, redkejše od trenutkov, v katerih se dogaja pesnikova ubranost z vesoljem, in kdor jih je vsaj enkrat občutil, se hoče vedno znova in znova vračati v to stanje, v stanje prisotnosti in izdvojenosti, v stanje popolne ranljivosti in nedotakljivosti, v stanje na robu med življenjem in smrtjo, stanje pred rojstvom in po smrti, v vonj porodne vode, po kateri se pesnik vrača nazaj v maternico vesolja.

Podobna skrivnost, kot se dogaja pri pisanju pesmi, se dogaja tudi potem, ko je pesem že napisana. Včasih se njeno telo, njen jezik zakoplje v zemljo, in ostane tam, spi spanje, včasih se izgubi med oblaki in kroži tam kot temnorjava reka, ki teče okoli zemlje in skozi nebesa, in se zvija med vesoljskimi prostorji, in šele čez leta pride na pravi naslov, pred prave oči, da ga ponovno obudijo v življenje. Pride do srečanja, ki ga Octavio Paz opiše, "v plimah in osekah naših strasti in vsakdanjih opravil (stalno razcepljeni na same sebe, naš drugi jaz in njegovega dvojnika) pride trenutek, ko se vse uskladi. Nasprotja ne izginejo, temveč se za trenutek združijo. Kot neko zadrževanje diha, ko čas izgubi težo. Upanišade nas učijo, da je to pomiritev 'ananda' ali uživanje v Enem." Bralec se skloni nad pesem in v njej prepozna vse lastne obraze. Dolga pot jezika je opravljena in se zopet začena. Nekdo se bo še enkrat sprehodil od rojstva do smrti in še naprej.

## II.

Ni veliko pesnikov v naših življenjih, s katerimi stopamo v posebne odnose, v odnose čudenja, v odnose posvečenosti, v odnose darovanja in ne nazadnje tudi v odnose velike ljubezni. Vsakdo si te pesnike izbira sam. Včasih dolgo srečujemo njihova imena. Oči neslišno drsijo po platnicah knjig, ki smo jih videli na policah. Včasih jih roka vzame s police, v kakšni knjigarni ali pa knjižnici in potem oči preskušajo vonje besed, so neposlušne, ker je okrog nas hrup in glava polna misli, tako da omagajo, teža argumentov jih ne prepriča in knjiga se vrne na polico, da bi čakala tam na drugo priložnost. Včasih beremo imena v učbenikih ali pa jih slišimo iz ust sogovornikov. In včasih se komu izmed nas zgodi, da nekje v naši globini začne odmevati Williamsov verz, ki ga nismo nikoli brali in ga ne

poznamo, in zavemo se: "da je novost v prezrtih pesmih, čeprav bi iz njih težko izvedeli nekaj novega, ampak ljudje vsak dan bedno umirajo, ne da bi vedeli, kaj se v njih skriva". In tako se vrnemo na kraj, kjer nas pred časom teža argumentov ni prepričala, in poskusimo znova.

In če smo vztrajni, nam je dano, da srečamo poezijo, atmosfero, ki jo nosi v sebi pesem. Ta se največkrat navezuje na podobo, na stanje, na sliko, ki je pri vsakem človeku drugačna. Ob Paveseju se recimo spomnim na jug Italije, na morje, na avgustovsko zemljo, na vinograde, na premikanje cipres v vetru, ob Traklu pa na zlato svetlobo, ki prenika skozi kokainsko meglo, na zlate zvonike in rumena hišna pročelja. Ampak vsak bralec ima svojo podobo, svoj sklop asociacij, ko zasliši ime nekega pesnika, toda to ni dovolj – pesnike je treba brati pazljivo in natančno, vse, kar so napisali, in ne samo ene knjige.

### III.

Kakšno zvezo ima vse do sedaj povedano s Tomažem Šalamunom?

Jezik, ki je našel telo v njegovih pesmih, je bil tisti, ki sem ga najprej sprejel. Bil je tista gosta kri, prinašalka življenja, ki je do tedaj nisem poznal. Njegova poezija mi je dala ključ za nadaljnja branja, bila je nekakšen smerokaz, vodilo do drugih pesnikov, ki so mi najbližje, ki so z leti postali moji mojstri in vzorniki. Šalamunova poezija je bila ničelna točka, ko sem jo bral, sem se osvobodil predstave o poeziji kot o trdem, togem sistemu pravil, kot o jeziku z nenaravnim vrstnim redom besed.

Težko bi sedaj ponovno prelistal leta, obrnil čas v drugo smer in se spomnil prvega stika s Šalamunovo poezijo, ne tiste omembe Šalamunovega imena pri urah slovenskega jezika, po katerih vsakdo, ki je kdajkoli slišal za Tomaža Šalamuna, poveže njegovo ime s prvencem *Poker*, ampak tistega stika, ko sem prek branja začel čutiti, kaj poezija sploh je, kam lahko pelje in s kakšno silo lahko določi in opredeli človeško življenje.

Mislím, da je bila prva Šalamunova knjiga, ki sem jo bral, knjiga izbranih pesmi, ki je konec sedemdesetih izšla pri založbi Mladinska knjiga. Tisto, kar me je presunilo, je bil neusahljiv vrelec energije, vrelec, ki buta in brbota, ki bruha kot vulkan. Ničesar nisem razumel, a poezija me je odnesla, sprejela me je v svoje telo in me tam napajala z zrakom, kazala mi je zaporedje nenavadnih podob, plapolajoče angele, čudil sem se njeni silni erupciji. Bilo je, kot da bi me zasul plaz, kot da bi se name usulo kamenje, vendar ni bolelo, s široko razprtimi, začudenimi očmi sem spremljal okretnost in lahkotnost Šalamunovega jezika, in pustil sem, da me je pesnik

selil iz kraja v kraj, od človeka do človeka, pustil sem, da je spreminjal agregatna stanja moje duše. Nobena natančna struktura mi ni ostala v spominu, besede so bile kot roj zvezd, ki se je prižigal in ugašal.

Vse to se je dogajalo pred leti v Trbovljah. In če se danes spomnim na to obdobje, mi vedno pride pred oči pesem Tadeusa Ruzewicza, v kateri govori, kako so zavezniki zaprli Ezro Pounda v kletko sredi trga v Pisi in ga je pred norostjo rešila antologija poezije, ki jo je bral. Zdi se mi, da se imam tudi jaz zahvaliti poeziji, predvsem Šalamunovi, da sem lahko v obdobju rušenja ljubezni v majhnem kraju preživel.

Ampak v tistem času sem se navduševal nad drugačnim Šalamunom, v tišini sem si lomil drugačen kruh in se gledal v drugačno ogledalo, kot se vsakdo od nas gleda v drugačnih verzih v skladu s svojo predstavo o življenju, v skladu s svojim obsegom hrepenenja. Bil mi je vseč nori plesalec, ki je z vsakim zamahom jezika mitotvoren, ki se z jeti seli s kontinenta na kontinent, ki gleda slike, ki so mu jih podarile svete gobe, ki v Salt Lake Cityju je mormonski sladkor, ljubi poetry in svoje prijatelje, vseč mi je bila njegova vehementna gesta, s katero brčne bolečine kot kangle z mlekom in da melanholiji bombo.

Vendar pa se z leti branje poezije spremeni. Kaj botruje temu? Verjetno odnos do lastnega življenja in določena zrelost, ki je potrebna za branje določenih pesnikov. Zato nam na duhovnem horizontu ostanejo le še tisti pesniki, ki ponujajo nove in nove rešitve, nova in drugačna branja. In tudi moje branje Šalamuna se je spremenilo.

Čar in privlačnost poezije je ravno v teh novostih, v različnih plasteh, ki jih ponuja poezija nekega pesnika. Bralec najprej hodi po vrhnjih plasteh in se kasneje skupaj s pesnikom, voden od pesnika, potopi v globino, se približa središču. Kot sem rekel, se branje poezije z leti spreminja. Pesniki so sploh posebni bralci poezije. Ob prvem stiku z določeno pesmijo si vedno pozoren na celoto, na organizem, ki bi bil lahko analogen človeškemu telesu ali pa stroju. Vsi njegovi deli morajo biti v popolnem skladju, v popolnem ravnovesju, nikjer ne sme biti zastojev, kajti zastoji vodijo k bolečini. Besede in podobe morajo biti popolnoma usklajene, brez viškov in mankov. Vendar so takšne pesmi izredno redke, zato se ob branju zadovoljiš že z določenimi deli, nenavadnimi obrati, žepi ali pa eksplozijami v jeziku, ki odprejo popolnoma nov prostor.

Tudi jaz sem se najprej sprehajal po zgornjih plasteh Šalamunove poezije. Vendar se je s tem, ko se mi je spremenil odnos do lastnega življenja, spremenilo tudi identifikacijsko polje, hotel sem naprej, tja, kjer zakoni, znani iz literature in življenja, ne obstajajo več. Hotel sem s

površine Šalamunove zgodbe priti v njeno središče. Hotel sem v pomarančo, ki se mi je z vztrajnim branjem začela počasi razpirati, hotel sem pogledati, ali me v njeni notranjosti resnično čakajo hrana, skrivnost in luč.

#### IV.

Pravzaprav bi bilo razgraditi celoten Šalamunov opus nemogoč projekt, fantastično potovanje, iskati neke kontinuitete od začetka zgodbe do sedanjega časa, izločiti posamezne faze in v njih najti mesto za knjigo, ki jo imam pred sabo. Mislim pa tudi, da bi takšno početje spominjalo na tisto, o čemer govori Brodski, ko pravi, da "sodobna estetika ni nič drugega kakor šum zgodovine, ki gluši ali pa si podreja petje umetnosti. Vsak izem neposredno ali posredno priča o porazu umetnosti; je brazgotina, ki skriva sramoto tega poraza."

Ampak tudi ta knjiga, kot vsaka predhodna, ni zrasla iz neke neobstoječe in popolnoma nove smeri, je nedvomno nadaljevanje tega, kar predstavljata dve izredni Šalamunovi zbirki iz druge polovice osemdesetih let: *Mera časa* in *Živa rana, živi sok*.

Kaj se je spremenilo glede na prejšnje Šalamunovo pisanje?

Šalamun v *Meri časa* citira Gershoma Scholema, enega največjih strokovnjakov za judovsko mistiko. Citat je iz knjige *Kabala*, iz poglavja *Mit in kabala*:

*Gershom Scholem mi pa pravi drugače:*

"Svet, iz katerega izhajaš iz striktnega monoteizma Postave iz Halakhe, iz pradavnega judaizma, ki si v njem zakoreninjen, ne more kar tako sprejeti erupcije mita v svojem centru. Zato ga pačiš. Tuji mitični svetovi so na delu v velikih arhetipskih podobah kabalistov, čeprav izvirajo iz globin avtentičnega in plodnega religioznega čutenja. Brez tega mitičnega sodelovanja bi tuji impulzi ne prišli do svoje oblike; prav gotovo ne do te, ki jo poznamo, in to je tisto, kar ti daje

*dvoumen in na videz kontradiktoren značaj. Gnoza, ena izmed poslednjih manifestacij mita v religiozni misli, zasnovana vsaj deloma kot reakcija proti judovskim osvojevalcem mita, ti je dala jezik."*

V izvorniku namesto prve osebe ednine stoji tretja oseba množine. Šalamun namesto židovskih mistikov postavi v tekst samega sebe, toda to ni edina sprememba. Doda še kratek stavek "Zato ga pačiš." To niso edine sledi židovske mistike, ki jih najdemo v tem obdobju, sem spadata še pesmi *Golem* in *Tikun*. Šalamun pride do točke, ko se zave, da se je v zgodovini književnosti velika poezija vedno pisala z ritualom. Zave se, "da poezija vključuje vase zgodovinski čut, neogibno potreben vsakomur, ki hoče po svojem petindvajsetem letu ostati pesnik", kot pravi Eliot.

Zakaj pesnik vstopa v ritual in kakšne so posledice?

Pesnik vstopa v ritual, ker je z njim dana ideja reda, ker ga na neki točki okuži nostalgija po univerzalnem redu. Ena temeljnih zahtev poezije je, kot pravi Milosz, "potreba po redu, ritmu in obliki, po teh treh besedah, ki so nasprotje kaosu in niču". Vstop v ritual pa nosi s sabo še nekaj, krčenje sebe, dogaja se na račun pesnikovega vseobsegajočega jaza. Avtomitotvornost iz Šalamunovih zgodnejših knjig se precej zmanjša.

Vendar Šalamun kljub dejstvu, da v določenih segmentih svoje poezije vstopi v ritual, ohrani tisto, kar je za vsakega pesnika konstitutivno, poskuša preskočiti umetnost, da bi prišel do središča neke lastne domišljije, in zahteva ta prostor, z vsemi njegovimi demoni in pošastmi kot tla svobode. Šalamun si ritual razlaga po svoje, kot da bi se zavedal dejstva, da ima mistika, ki je po besedah Tomaža Akvinskega "izkustveno spoznanje boga", kar je nenavadno podobno Šalamunovi izjavi, da je "ambicija njegove pesniške pisave bližina z Bogom", dva karakterja, dva aspekta, revolucionarnega in konzervativnega.

Konzervativnost se kaže v ponovnem odkrivanju tradicionalne avtoritete. Pot pelje nazaj k izvoru, iz katerega se je začela. In tudi če pride mistik do središča, to je do dotika z božanskim, bo izraz, ki ga bo mistik dal svojemu spoznanju, verjetno ostal znotraj konvencionalnih simbolov in idej.

Šalamun nikoli ne ostane znotraj tega, to je verjetno največja skrivnost njegove poezije. Vedno preseneti z novimi slikami, do tedaj še neznanimi in nevidenimi.

## V.

Octavio Paz piše, da imata religiozno in poetsko izkustvo iste korenine, da sta istega izvora, njune oblike v zgodovini so pesmi, molitve, miti in obredi, včasih ju ne moremo razlikovati, a obe sta v skrajni konsekvenci izkušnja drugosti, ki je del nas.

Zopet bom zavrtel čas v nasprotno smer in si skušal pred oči priklicati svoje življenje v Trbovljah. V tistem času sem veliko kadil hašiš in marihuano. Ena najbolj zanimivih izkušenj je bilo v stanju zadetosti brati poezijo. Najbolj od vseh poezij je temu stanju "ustrezala" ravno poezija Tomaža Šalamuna. In skoraj prisegel bi lahko, da mi je bilo dano za njegovimi verzi, ki jih nisem samo gledal, temveč tudi slišal, srečati "metalni zvok vsemirja".

Zdaj mi niso več potrebni sedativi in razne substance, da bi mi bilo dano slišati odmeve, ki jih pošiljajo oddaljene zvezde. Dovolj je, če se posvetim branju poezije na način, kot se Sveti Gregor iz Nise posveča molitvi, in že se lahko znajdem v stanju, kakršno opisuje Peter Handke v knjigi *Poskus o utrujenosti*, namreč, kako se pri ljudeh zaradi velike utrujenosti naredi preobrazba, ko utrujenost, ki prestopi določeno mejo, postane prijateljica, in te prevzame takšen občutek blaženosti, da samo sediš in gledaš, prevzame te občutek, kot da ti ne bi bilo treba dihati. To stanje je verjetno podobno tistemu stanju, o katerem piše veliki mistik Emanuel Swedenborg, ko govori o stanjih, v katerih je človek kot vzeti iz telesa, in ne ve, ali je v njem ali zunaj njega.

## VI.

Tudi sam sem se srečal s tem ob branju nekaterih pesmi iz *Ambre*.

Kaj se je zgodilo in do česa je prišlo?

Temeljna in konstitutivna stvar v pisanju poezije je jezik. Ta poezijo določa za poezijo. Jezik je tisti, ki se v zgodovini spreminja. Motivi in teme poezije ostajajo isti. Z jezikom dobre poezije je treba vedno ravnati kot s konkretno stvarjo. Jezik se občuti fizično, na način, kot ga občuti Czesaw Milosz v neki misli s platnic knjige *Collected Poems*, kjer pravi: "Najti svoj dom v stavku, konciznem, kot če bi bil zabit v papir."

Mislím, da je edini način, ki omogoča bližanje Šalamunovi poeziji, ta, da k njej pristopimo z zavestjo, da jezik v visokih legah ne posnema več

resničnosti, temveč sam jezik postane resničnost. Pride do mističnega obrata. Pesem ne hodi niti ne ponavlja prehojene poti, temveč to pot ustvarja. Šalamunova poezija se dostikrat začne tam, kjer človeku zmanjka diha in besed, kjer "Geneza ne šušti in niti ne sika". Začne peti tisto drugo, kar se krati govoru in jeziku, izrazi pa se ravno v jeziku. Pred tem zunajpoetskim zakonom je le še malo besed, in za tiste, ki stoje tam, ve edino pesnik. Pred nas pa je postavljena naloga, da mu sledimo in verjamemo. Pa še eno dejstvo postavlja in določa Šalamunovo poezijo kot ogledalo časa, ogledalo sveta in tudi tistega, kar je za njegovim hrbtom. Šalamun se že od začetka, od salta mortale jezika zaveda, da se sodobna poezije od Baudelaira naprej piše v jeziku mesta, da poezija na prehodu iz drugega v tretje tisočletje ne more obstajati kot lepa krajina, kot impresionistična slika, temveč je jezik moderne poezije lahko samo jezik mesta, jezik "senzibilnosti urbanega človeka, čigar edina mistična izkušnja je tavanje po labirintu velemesta".

Vstop v Šalamunovo pesem je vedno odprtje vseh kanalov. Pesnik gleda "Tunele v vzporednih kanalih, ki so se zrušili." Le redko se pesem dogaja samo na eni ravnini. Pesnik je "varen, dokler ne zapre oči, In potem je samo preštelan kot v muenchenskem cestnem omrežju, na linijo pač, ki bo z usodo sinhronizirana." Potuje z jezikom, ki kot pri Ashberyju, enem najljubših Šalamunovih pesnikov, nima natančno določenega cilja, giba se v različnih smereh, ni neke "bottom line". "We are never allowed to relex or rest. We're constantly coping with a situation that's in a state of flux." Pesem je nekaj, kar teče na vse strani, in nekaj, kar v svojem telesu združuje vse. Pa še nekaj lahko najdem pri obeh pesnikih, sveto in profano z roko v roki. Najprej drkamo in potem beremo liturgične knjige. Najprej "hrešči solata v kantah za smeti", potem pa si že "nit orkestra, ki je šivala iz raja". Življenje nam ne prizanaša s takšnimi situacijami. Prav tako tudi Šalamunova poezija ne.

Sveti in profani deli se izmenjujejo, da se "Od prevelikega razkošja človek ne raztrešči". Imam občutek, da je Šalamun vedno na tem, da "v črni temi ne bi ohranil spomina na ljubezen", kajti le ljubezen je tista, ki nas zadržuje tu in nas vrača med ljudi. Ljubezen in spomin, ki vstopa v pesem, ko se zrak že popolnoma razredči. Šalamun stopi na tla, zajame sapo, ko pusti, da ga naseli spomin.

Ko se to dogaja, se mi odkriva še ena komponenta Šalamunove poezije. Začutim ga kot mediteranskega pesnika. Začutim bližino in sorodnost med Šalamunom in Pavesejem, med Šalamunovo *Rivo* in med Pavesejevim *Mare di sudi*. Ko berem tedve pesmi, sem izročen času, ki mi ni nikoli pripadal.

Spomnim se črno-belih filmov, ki sem jih gledal kot otrok, ko so bili dnevi polni svetlobe in ni bilo nobenega strahu. Obmorska mesta mi prihajajo pred oči, z otokov se oglašajo škvrzati, beli zloščeni kamni hvarskega pristanišča se svetijo v soncu in bele ladje režejo modrino morja, življenje začne obstajati na način mornarjev, popotnikov, ki si ob meglenih jutrih v culo zložijo vse svoje premoženje, stopijo skozi vrata, si v tišini prazne ulice prižgejo cigareto in se počasi napotijo do pristanišča, kjer se bodo vkrcali na ladjo za južna morja, kjer bodo gledali sončne vzhode in zahode, in živeli kot večni ubežniki, desperadosi, ki niso doma nikjer, ki se ne moreju ustaliti v nobenem prostoru in ob nobeni ženski.

## VII.

Posebno poglavje v knjigi so ljubezenske pesmi. Zdi se mi, da tudi tu pride do premika. Pesnik se tudi tu zave, da je deskripcija sveta za površne ljudi, in da če z razdalje opazuješ ljubezen, njene premike, njene vzpone in padce, ne prideš nikamor. Oziroma si vedno v nekem zaostanku. Šalamun se potopi v središče ljubezni, svoj jezik zapelje v njeno telo in piše od tam, se premika skupaj z njo. Ni časovnega razmika. Šalamun ni nikoli v zaostanku, vedno je v središču te briljantne in strašne igre, vedno na robu, in če prečka prepad in pride na drugo stran, poruši most, ki ga je jezik zgradil, pusti le vonj, po katerem se bo bralec orientiral in mu poskušal slediti.

Njegovo poezijo v visokih legah doživljam kot hojo po ogromni stavbi, zdi se mi, da se sprehajam po sobah, in ko že mislim, da sem prišel v neki prostor, ki nima več vrat, vidim, da je Šalamunov jezik v zidu izdolbel novo odprtino in se prebil naprej. Vendar se jezik ne giblje samo premočno, ne teče samo po enem nadstropju, temveč se spušča in dviguje, kaplja, prenika skozi nadstropja, in vedno ko Šalamun "kleše v jeziku, naredi siamska dvojčka" ali pa postane "bifurkacija rek", je hkrati na tem mestu in še na nekem drugem, je hkrati zgoraj in spodaj. Šalamun celo "sliši skozi jezik", ki mu je "rešitelj ljubezni, rož, človeštva in instrument Boga".

## VIII.

Kakšen je cilj takšne poezije?

V hinduizmu obstaja izraz Maya, ki označuje vse, kar je materialno, kar je podvrženo spremembi, staranju in izginenju. Obstaja pa še neki drug



svet, ki je večer. Enega in drugega ločuje zid. In Šalamun skuša prebiti ta zid, pogledati, kaj je tam zadaj, skuša razbiti stanje zavesti in doseči satori – iluminacijo, popolno pojmovanje tistega, kar je tam. Ali pa če poskusim s Plotinom. Eno dosežemo le s skokom. Ta skok je v Šalamunovem primeru jezik poezije. Tu me pesnik nenavadno spominja na alpinista, ki se brez kisikove bombe poda na Himalajo, na alpinista, ki se mu bo zaradi razredčenega zraka odprla stena in bo lahko gledal vse metamorfoze svoje osebnosti, vsa stanja med življenjem in smrtjo, vsa stanja pred njima in tudi po njiju. Ali pa me nenavadno spominja na potapljača na dah, tistega iz filma *Velika modrina*, ki se navkljub vsem obljubam zemlje in ljubezni odloči, da se bo še enkrat potopil, da bo odšel dol, v globino, in pogledal, kaj je tam, kaj ga tako neustavljivo privlači in daje smisel njegovemu življenju.

Vemo, kako nevarna je ta igra. Treba je zdržati pogled Enega, treba se je spogledati z Velikim tekstom, ki se v tem trenutku odkrije, nanesti nanj še eno plast, kot to naredi vsaka vrhunška poezija.

Posledice pogleda so lahko katastrofalne. In od tod verjetno Pazovo spoznanje, da je zgodovina moderne poezije zgodovina pretiravanja. Vsi njeni veliki protagonisti so se, potem ko so narisali kratek in skrivnosten znak, razbili na čereh. Črna Lautréamontova zvezda usmerja usodo naših najodličnejših pesnikov.

In ko takole gledam Tomaža ob kakšnih popoldnevih, ko sediva Pri Jernejčku in se pogovarjava o poeziji, o slikarstvu, o mistiki in o tistem, kar združuje vase vse, o ljubezni, ali pa ko prebiram njegove knjige, se zavem, da se Pazovo pravilo lomi, da ne drži. Zdi se mi, da ni težko narisati kratkega in skrivnostnega znamenja in se potem razbiti na čereh, da ni umetnost v tem. Umetnost je popolnoma na drugem koncu. Umetnost je v trajanju. V tem, kako prenašati poraze, kako prenašati izgubo jezika, kako se kosati z življenjem. Umetnost je "tek na dolge proge svojega obličja", pomeni poskus vedno znova vrniti se na površino kot zmagovalec. To je Šalamunu z *Ambro*, eno njegovih najmočnejših knjig, tudi uspelo.

"Čudež se ponavlja in ponovi."

## ZADNJA IZMENA

**Álvaro Mutis**

*Program za neko pesem*



Utihnil je orkester, glasbeniki zaspano pospravljajo instrumente in izkoristijo še zadnjo svetlobo večera, da si uredijo partiture.

Preden se izgubijo v mrak ulic, se poslušalci menijo o koncertu. Nekateri govorijo z odločno in natančno razločnostjo. So tudi taki, ki so polni mladostne vneme; ves popoldan so jo zadrževali, sedaj pa je zablestela kot umetni ogenj v temi. Drugi govorijo s strašno zanesljivostjo in prepričljivostjo in dajo razločno videti v svojem glasu dele velikega platna brezčutja, na katero projicirajo vse svoje kretnje, vse svoje besede.

V temi, brez obrisov, postaja trg velikanska praznina. Voda fontane poudarja pričakovanje in tesnobo, ki se počasi polašča kraja.

V daljavi postaja vse glasnejša in vse bližja neka divja glasba. Iz najtemnejše globine noči prihaja ta zvok, planetaren in rjoveč, da trga iz globin duše drhteče korenine pozabljenih strasti.

Nekaj se pričenja.

**Program**

Vse je že opravljeno. Izzvene so že vse mogoče pesmi. Solisti so na glasbilih preskusili že vse svoje skromne partiture. Dolgo noč, zmedeno in plaho, ki se zgrinja nad nas, je treba sprejeti s pesmijo, v kateri je dosti njenega bistva, stkano iz niti, ki sežejo do najtanjše črte umirajočega dneva, iz najbolj napetih in najdaljših, iz najstarejših, iz tistih, ki se še spominjajo

telegrafskih žic, iz časov, ko so deževale sveža jutranja sporočila, že zdavnaj pozabljena.

Poiščimo najstarejše besede, najbolj sveže in natančne oblike jezika, da bi z njimi izrazili poslednje dejanje. Z njimi bomo rekli slovo svetu, ki se pogreza v dokončni kaos, v neznano prihodnost.

In oplemenitimo te besede z veličastno in koristno senco kaosa.

Ne z neznatnim vsakdanjim kaosom, s katerim smo doslej strašili pesnike – otroke. Ne z ad hoc morami, nagrmdenimi, s katerimi bi se v svoji naivnosti radi zavarovali proti velikemu prihodnjemu kaosu.

Ne. Naoljimo se s kaosom, v katerem bomo potonili jutri.

Kakor faraoni bi morali imeti na ustnicah pripravljene najlepše besede, ki bi nas spremljale na potovanju skoz ta svet megle. Kdo naj bi jih pripravil z namaščenimi vsakdanjimi obrazci, ob tako strašnem in večnem tveganju? Zaman bi jih tehtali, jih zadržali in jim odvzeli vzvišenost.

Da bi preprečili katerokoli možnost, ki se nas tiče zdaj, je treba razkriti pravo bistvo nekaterih prvin, doslej rabljenih s pretiranim zaupanjem in prikritih v naivnih obrazcih, ki se ponavljajo na tržišču.

### Smrt

Ni nam treba odkrivati njenih voda. Ne trudimo se nespretno iskati njenih mikavnih strug, njenih skritih zalivov. Nesmiselno se je pretvarjati, da smo si domači z njo. Pustimo ji njeno staro pravo prisotnost. Častimo jo s starimi molitvami in prepoznali bomo njene zapletene poti, spet nas bo očarala temna goščava slepih mest, kjer tišina širi svojo najčistejše bistvo. Velike ptice se bodo znova pojavile nad našimi glavami in njihove bežne sence bodo previdno utrnile naše oči. Gol obraz, s kožo prekrute prvine kosti, ki so vzdrževale obrise, zaupanje v smrt bo spet razveseljevalo naše dneve.

### Sovraštvo

Iz vseh obvez, s katerimi smo poskušali zdraviti njegove rane, napravimo umazan kup ob svojem boku. Kako drhtijo gole ustnice dneva od globoke rane na soncu, očiščevalcu opoldneva. Naj vetrovi raztrgajo kožo in odnesejo proč kose naše biti, hiteče po svoji kaotični poti širjav. Posejmo visoko, drhtečo rožo sovraštva. Vrzimo njena semena na vse štiri strani. Z letino v naročju vstopimo skoz glavna vrata z belim portalom.

Nobena hlinjena sovraštva: sovraštva do nepravilnosti, sovraštva do ljudi, sovraštva do oblik, sovraštva do svobode nam niso več dovolila, da bi

videli veliko masko, očiščevalko pravega sôvraštva, sovraštva, ki zapečati zobe in pusti oči, da zrejo v praznino, kamor bomo nekega dne odšli in se v njej izgubili. Dalo bo najboljše glasove za petje, besede, ki bodo služile vzvišenosti njene večne arhitekture.

### Človek

Zaradi njegove značilne neokretnosti, njegovih nesmiselnih in obrabljenih kretenj, zgrešenih vztrajnih želja, njegovega "nikakor", njegovega nadzorovanega hrepenenja po občevanju, njegovih smešnih in večnih potovanj, njegovega zmigovanja z rameni kot nekakšna sestradana opica, njegovega naučenega in plahega nasmeha, njegovih silno ubogih litanij o trpljenju, njegovih izurjenih, netveganih skokov, njegovega toplega in sterilnega drobovja, zaradi vse te znane male harmonije bi moralo biti petje njegov glavni in najpomembnejši nagib.

Ne bojte se napora. V vsakem stoletju je bilo nekaterim lepo. Ne spleča se begati zaradi tega, oddaljiti se od poti in sesti, da bi videli mimohod črede s kalnim pogledom alkohola v očeh. Ne spleča se.

### Zveri

Verujte v zveri! Izmislite si njihovo zgodbo. Nabrusite jim krive in trde kremplje. Njihove krive in tanke kljune napravite jeklene. Določite jim pot, preračunano in varno.

Ej, gorje, kdor je brez zverinjaka, da bi z njim obogatil določene trenutke in da bi ga spremljal v prihodnost!

Razširimo kraljestvo zveri. Naj pridejo v mesta, naj si napravijo pribežališča v porušeni zgradbah, v razpadlih kanalih, v nekoristnih stolpih, ki hranijo pozabljene datume. Vstopimo v kraljestvo zveri. Od njihovega ugleda je odvisno naše življenje. Odprle bodo naše najljubše rane.

### Potovanja

Treba se je lotiti odkrivanja novih mest. Tam nas čakajo plemenite rase. Boječi Pigmejci. Debelušasti in golobradi Indijanci iz gozdov, brezspolni in blede kot kače iz močvirij. Prebivalci visokih planot sveta, osupli pred sijajem snega. Slabotni prebivalci mrzlih pogorij. Vodniki ovac. Tisti, ki živijo sredi morja že stoletja dolgo, in nihče ne ve, zakaj potujejo v smeri, nasprotni naši. Od njih je odvisna zadnja kaplja sijaja.

Treba je še opisati pomembne kraje na Zemlji: velika pljuča, s katerimi diha ocean, obale, kjer umirajo reke, ki nikamor ne tečejo, gozdove, kjer rase les, iz katerega je grlo čričkov, kraj, kamor hodijo umirat metulji, temni zaradi velikih mehkih kril oker barve, suhe bilke greha.

Še in še iskati in si izmišljati. Še je nekaj časa. Zelo malo. Zelo malo, res je, a treba ga je izkoristiti.

### Želja

Treba si je izmisliti neko novo samoto za željo. Neko veliko samoto z blago obalo, po kateri se širi hripav glas želje. Odprimo spet vse žile užitek. Naj se curki vodomotov poganjajo do nepomembnih višin. Še nič ni opravljenega. Ko smo nekaj prehodili, nekdo obstane na poti, da bi si uredil oblačila, in vsi za njim obstanejo. Nadaljujmo pot. So rečne struge, po katerih lahko tečejo veličastne vode.

Spomnite se na zveri, o katerih smo govorili. Lahko nam pomagajo, dokler ne bo prepozno in se ne vrne orkester in vznemiri nebo s svojo škripajočo glasbo.

### Konec

Gluh pisk vlaka, ki vozi po nočnih pokrajinah. Lenivi dim iz tovarn se dviga do neba, ki ima barvo jabolka. Prve luči, ki ohladijo ulice. Ura, ko hoče nekdo na pot, dokler ne pride izčrpan do roba noči. Zaspan popotnik išče poceni hotel. Sunki oken, ki se zapirajo z drhtenjem stekel, ki ohranjajo oljnato testo poletja. Krik, ki onemi v grlu in pusti grenak okus v ustih, podobnih ustom jeze ali želje. Ploščice na hodniku z nesramnimi besedami, mrak jih bo izbrisal. Vsa ta lupina sveta duši glasbo, za katero se zdi, da prihaja iz globine noči, da bi nas potopila v svojo silno snov.

Nič se ne zgodi.

### Trilogija

#### O mestu

Kdo ob vstopu v mesto opazi  
kri, ki so jo prelili stari bojevniki?  
Kdo sliši udarce orožja

in temno topotanje zveri?  
 Kdo usmerja steber dima in bolečine,  
 ki jih spočenjajo bitke, ko se zmrači?  
 Niti najbolj ubog, niti najbolj sprijen,  
 niti najbolj slaboten in pozabljen od ljudi  
 se ne bo spomnil ničesar od te zgodbe.  
 Zdaj, ko se o svitu po parku širi  
 vonj po pravkar posekanih smrekah,  
 smolast in prosojen vonj,  
 kot bežni spomin na neko čudovito žensko  
 ali kot bolečina neke nebogljene zveri,  
 zdaj se mesto do kraja vdaja  
 svoji umazani megli in vsakdanjemu hrupu.  
 Kljub temu je mit prisoten,  
 preživi v kotih, kjer si berači  
 izmišljajo drhteče verige užitkov,  
 na oltarjih, ki jih načenja črv  
 in jih prekriva prah z neizmerno in bleščečo pozabo,  
 na vratih, ki se nenadoma odpro,  
 da bi soncu razkrila veličastni torzo  
 ženske, ki se zbuja sredi pomaranč  
 – zmeščan mrtev sad, neuporaben zrak spalnice.  
 V miru opoldneva, v zgodnjih jutranjih urah,  
 v vzdihujočih vlakih, polnih živali,  
 ki objokujejo odsotnost svojih mladičev,  
 tam je ta izgubljeni mit, neodkupljiv, neplođen.

### O polju

Pohodu nočnih tatov se postavi nasproti  
 naval velikih plamenov vročine.  
 Udarcem ladij v sidrišču  
 strah daljnega zvoka nekega roga.  
 Plahi svetlobi opoldneva, ki dviga soparo  
 na dvoriščih, zvoneč krik ptic, ki prhutajo  
 v kletkah.  
 Mraku, ki prevzame kavarne,  
 šepet trnkov na dnu razburkane

reke.

Nič ne spremeni tega resnega boja prvin,  
 medtem ko čas použiva telesa ljudi  
 in jih potiska proti brezsrčni smrti  
 kot nekakšne zmedene živali.

Če reka narašča, izruva drevesa  
 in jih prisili, da vzvišena potujejo  
 na njenih plečih,

če se v sladkorni tovarni kurjač združi  
 z žensko, medtem ko kipi sladkorna pena

kot vegetalno in veličastno zlato,  
 če z glasnim krikom lahko rudarji  
 ustavijo napredovanje vetra,

če se te in druge stvari zgodijo  
 kljub besedam, kljub ubogi povrhnjici,  
 ki pokriva pesem,

če se eno celo življenje lahko vzdržuje  
 s tako nestalnimi prvinami,

kakšna muka nas potem sili izreči to,  
 izkričati to brez haska,

in kje je skrivnost tega sterilnega boja,  
 ki nas použiva in nas nežno  
 odnaša proti smrti?

### O gorah

Kača svetlobe se sproži, poskoči in dvigne  
 slapove z zelenim sijajem opoldneva,  
 polnega in prosojnega.

Velikanski konj se vzpenja k nebu in nenadoma  
 zakrije sonce.

Senca vrtočlavo hiti prek zemlje in potemni pot,  
 po kateri vozijo tovornjaki, obloženi s kavo,  
 začimbami, volno in živalmi.

Svetloba se vrne z obnovljeno močjo  
 in kuščar se začne vzpenjati po privilegiranih vodah.  
 Glas ljudi, njihove skromne želje  
 in najtemnejše sobe velikodušno sodelujejo  
 pri tej razkošni prosojnosti.

Senca ne najde več pribežališča, samo še na stopnišču stadiona in na dolgih hodnikih bolnišnic ali v okorni kretnji invalida.

Ptica, ki se spusti z visokega neba, je prva znanilka obupa. Velikansko oko se odpre, da bi bedelo nad korakom ljudi, in že je svetloba samo še obetajoč plašč, ki zakriva bedo stvari.

Na dvorišču suhe veje in osiveli odpadki prižigajo ognje.

Dim širi po zemlji vonj po človeku, premaganem in tihem, ki suši s svojo smrtjo svetlo milost voda, prihajajočo iz najgloblje teme gora.

### Povodenj

O svitu narase reka, v jutru bobnijo ogromna debla, ki prihajajo iz mrzle puste dežele.

Na plečih kalnih voda se spuščajo zrele pomaranče, teleta z usti, živalsko odprtimi, slamnate strehe, papagaji, rezko vreščéči sredi vrtincev.

Vstanem in se spustim do mostu. Naslonjen na rdečkasto kovinsko ograjo gledam, kako hiti mimo ta pisani svet. Čakam na čudež, a se nič ne zgodi.

Z vodo, nenadoma obogateno z najbolj plodnimi darovi, odhaja moj spomin.

Potujem po krajih, ki jih pogosto obiskujejo častilki balzama cedar, tečem za vonjavami, zapuščenimi hišami, hoteli, ki sem jih spoznal v otroštvu, za umazanimi železniškimi postajami, čakalnicami.

Vse dospé do tople zemlje, ki jo spodbujajo rečne vode, še naprej naraščajoče: radost premogov, dim prečiščevalcev, pesem visokih dežel, megla, ki krasi poti, sopara, ki jo izdihava govedo, poplave, rožnata in obetajoča vimena krav.

Preplašeni glasovi komentirajo smeri trupel, jezdnih živali s tesnobo, vtisnjeno v njihovih očeh.

Netopirji, ki prebivajo v Jami prividov, bežijo z rezkimi kriki, obešajo se na veje dreves, grabijo za debla. Plaši jih strašna in neizogibna prisotnost



smrdljivega blata, ki napolnjuje njihovo bivališče.

Ne da bi nehali vreščati, vabijo noč v hieratično držo.

Šum vode se polasti srca in ga peha proti vetru.

Vrne se otroštvo ...

O mladost, težka kot plašč!

Gost oblak dima izgubljenih let prekrije pest ubožnih pepelov.

Hlad vetra, ki naznanja večer, hiti nad nami in pušča bujno sled na drevesih gorskih grebenov.

Mrači se in reka še naprej ječi in spotoma vleče svoj težki tovor.

Vonj po trpinčeni zemlji se naseli po vseh kotih hiše, les mehko prasketa.

Od časa do časa, neko veliko drevo, ki mora potovati vso noč, naznanja svoj mimohod z glasnimi udarci ob kamenje.

Toplo je in rjuha se lepi na telo. S snom na plečih se spet napotim proti neznanemu, v družbi poplave, ki premika v meni najbolj skrite sadove zemlje.

### Maqrollova molitev

Tole ni celotna molitev Maqrolla, čuvarja jambora. Zbrali smo samo nekaj najbolj izstopajočih mest, ki jih priporočamo prijateljem za vsakdanjo rabo kot učinkovito sredstvo proti neveri in neupravičeni blaženosti.

Govoril je Maqroll, čuvar jambora:

Gospod, zasleduj oboževalce mehke kače!

Ukaži, naj vsi sprejmejo moje telo kot neusahljivi studenec tvoje sramote.

Gospod, posuši vodnjake sredi morja, kjer se zbirajo ribe, a jim ne uspe, da bi se razmnoževale.

Oplahni dvorišča vojašnic in pazi na temni greh stražarnice. Zaplodi, Gospod, v konjih jezo svojih besed in bolečino stark, ki ne poznajo več usmiljenja.

Raztelesi lutke.

Razsvetli klovnovo spalnico, o Gospod!

Zakaj dopuščaš razcapani sfingi ta nečisti nasmeh užitka,

ko pridiga po čakalnicah?  
 Zakaj si odvezel slepim palico, s katero so se dotikali  
 gostega baržuna želje, ki jih obseda in preseneča v megli?  
 Zakaj braniš gozdu vstopiti v parke in pogoltniti  
 peščene poti, ki tečejo po krvoskrunstvih,  
 obotavljajočih ljubimcev, ob prazničnih večerih?  
 S svojo asirsko brado in žuljavimi rokami predseduj,  
 o Najbolj plodni!, blagoslovu javnih kopališč  
 in kopalnic za nedolžne mladostnike.  
 O Gospod, sprejmi molitve tega ponižnega oglednika  
 in dopusti, da umre pokrit s prahom  
 mest, položen na stopnice neke razvpite hiše  
 in osvetljen od vseh zvezd na nebu.  
 Spomni se, gospod, da je tvoj služabnik pazljivo  
 sledil zakonom črede. Ne pozabi njegovega obličja. Amen.

## Sonata

Veš, kaj je čakalo nate med tistimi zvoki harfe,  
 te klicalo iz drugega časa, iz drugih dni?  
 Veš, zakaj se neki obraz, neka kretnja, ki si ju videl iz vlaka,  
 ko se ustavi na kraju poti,  
 preden se zgubiš v mestu, ki drsi med meglo  
 in dežjem, vrneta in te obiščeta, da bi ti izrekla,  
 z nemimi ustnicami, besedo, ki bi te lahko rešila?  
 Le kje si postavil svoje šotore! Čemu to sidro,  
 ki brez vzroka vznemiri globine,  
 in ti ne veš o tem ničesar?  
 Ogromna razsežnost vode lahno niha v širnih pokrajinah, ki se  
 izročajo popoldanskemu soncu;  
 vode velike reke, ki se z vso krutostjo in hladom bojujejo z morjem,  
 ki dviga svoje valove proti nebu  
 in se izgublja v blatni delti.  
 Morda bi lahko bilo to.  
 Morda bi ti tam kaj rekli.  
 A trmasto molčijo in ti ne izveš ničesar.  
 Se spominjaš, ko je šla v jedilnico na zajtrk  
 in se je nenadoma zdela še bolj otroška, še bolj daljna, lepša  
 kot kdajkoli prej?

Tudi tam te je pričakovalo nekaj prikritega.  
 To ti je razkrila nema bolečina, ki stiska prsi.  
 A nekdo je govoril.  
 Natakarju je padel krožnik iz rok.  
 Smeh pri bližnji mizi,  
 nekaj je strgalo vrstico, ki te je vlekla iz globokega vodnjaka  
 kot Jožefa tisti trgovci.  
 Potem si govoril in ostala ti je samo tista žalost, ki jo že poznaš,  
 in čar,  
 sladkogrenak zaradi svoje osuplosti pred svetom, vsak  
 dan vržen v zrak  
 kot prapor, ki razglaša tvojo prisotnost  
 in kraj tvojih bitk.  
 Kdo si bil, torej? Od kod nenadoma te  
 spremembe v pristanišču in tista téma, ki jo tke violina,  
 da bi te odnesla na neki trg, v neki miren star  
 park s svojim ribnikom, po katerem plovejo radostne  
 jadrnice poletja?  
 Ni mogoče vsega vedeti.  
 Ni vse tvoje.  
 Vsaj tokrat ne. Naučil si se že  
 obupavati in se sprijazniti,  
 da del tebe za vedno odhaja  
 in postajaš vse bolj sam in vse bolj tuj,  
 kot tisti natakara, na katerega kričijo v jutranjem neredu  
 hotela, mu ukazujejo, ga oštevajo, mu nekaj obljublajo, v vseh jezikih  
 tega sveta.

### Mesto

Jok,  
 jok neke ženske,  
 brezmejen,  
 tih,  
 skoraj pridušen.  
 Ponoči me je zbudil jok neke ženske.  
 Najprej ropot ključavnice,  
 potem opotekajoči koraki,  
 in nazadnje, nenadoma, jok.

Šepetanje v presledkih,  
 kot padanje vode nekje znotraj,  
 goste,  
 odločne,  
 neizčrpne,  
 kot zatvornica, ki zbira in osvobaja vodo,  
 ali kot prikrit vijak,  
 ki zadržuje in obnavlja svoje opravilo,  
 pretakajoč beli čas noči.  
 Vse mesto se je napolnilo s tem jokom,  
 do tja, kjer se kopičijo odpadki  
 pod kupolo bolnišnice,  
 do teras poletja,  
 do skritih sobic prostitutk,  
 med papirje, ki drsijo po samotnih ulicah,  
 s toplo soparo iz vojaških kuhinj,  
 med medalje, ki počivajo v skrinjicah iz tikve,  
 jok neke ženske, ki je jokala dolgo  
 v neki sobi v bližini,  
 za vse, ki so si v snu kopali svoj grob,  
 zame, ki jo poslušam,  
 ne da bi vedel kaj drugega, razen  
 za njeno krhko kroženje v nevihti,  
 zasledujoč tihe peščine jutra.

### Znamenje

Zaprli bodo park.  
 V ribnikih  
 nenadoma nastanejo velike praznine,  
 v katerih nežno trepetanje listov  
 izdaja drevesa v senci.  
 Kri, slabotna zaradi trajanja,  
 rožnata limfa,  
 je kipela brez prestanka  
 v prikritih kotih gaja,  
 nad skritimi klopni.  
 Zaprli bodo park  
 in otroštvo brezskrbnih in sončnih dni

se bo izgubilo za vedno v nepovratni megli.  
 Dvignil sem roko, da bi to preprečil;  
 zdajle, pozneje ne bo mogoče ničesar storiti.  
 Rad bi zaklical, a pogrebna tančica  
 mi duši glas  
 in mi ne pusti drugega življenja,  
 samo tega vsakdanjega,  
 rabljenega in tujega  
 ob vztrajni budnosti drugih let.

### Vsaka pesem

Vsaka pesem je ptica, ki beži  
 s kraja, ki ga je zaznamovalo zlo.  
 Vsaka pesem je obleka smrti  
 na cestah in poplavljenih trgih,  
 v smrti sveči premaganih.  
 Vsaka pesem je korak bliže smrti,  
 ponarejen novc za odkup,  
 strel v prazno sredi noči,  
 ki razmaje mostove čez reko,  
 katere speče vode potujejo  
 od starega mesta proti poljem,  
 kjer pripravlja dan svoja ognjišča.  
 Vsaka pesem je mrzel dotik  
 tistega, ki leži na marmorju neke klinike,  
 je pohlepna vaba, ki prihaja  
 iz mehkega blata grobov.  
 Vsaka pesem je počasno utapljanje želje,  
 škripanje jamborov in vrvi,  
 ki vzdržujejo težo življenja.  
 Vsaka pesem je kup robcev, ki vržejo  
 na mrzlo besnenje voda  
 bel sveženj pajčolana.  
 Vsaka pesem napade in strga  
 bridko pajčevino studa.  
 Vsaka pesem se rodi iz slepe straže,  
 ki kriči v globoki votlini noči  
 geslo svoje nesreče.

Voda sna, studenec pepela,  
 porozen kamen klavnic,  
 les v senci suhocvetnic,  
 kovina, ki pozvanja za obsojence,  
 pogrebno olje z dvojno ostrino,  
 vsakdanji potni prt za pesnika,  
 vsaka pesem trosi po svetu  
 trpka žita umiranja.

Prevedel in spremno opombo napisal Ciril Bergles

*Mrzli veter brije / preko trdih / školjčnih lupin./ Glasni krik brazda / nebo z ledenim bliskom / vetra./ Kot siva zavesa / se spuščata noč in strah.* Ta odlomek iz neke Mutisove pesmi lepo označuje temeljno bivanjsko občutje, ki ga razkrivata poezija in proza tega kolumbijskega pesnika, za katerega mnogi menijo, da spada med največje živeče pesnike španske Amerike. Mutis pripada skupini kolumbijskih pesnikov, imenovanih "nadaisti", pesniki nič. Skupina se je začela uveljavljati po letu 1950. V tistih letih je Kolumbija doživljala številne družbene krize in hudo nasilje, kar ni ostalo brez odmeva v mladi kolumbijski poeziji. Mladi pesniki so občutili stisko, ki je bila posledica odtujitve prvobitnemu načinu življenja in vse večjega preseljevanja ljudi z dežele v velika mestna središča, ki niso mogla ponuditi nič drugega razen dehumaniziranega, nasilnega in mehaniziranega mestnega okolja, v katerem so se izgubile tradicionalne vrednote. V takem svetu je vse relativno, o vsem je mogoče dvomiti. Od tod temeljna filozofija "nadaistov", njihova vera v nič, ki je pravzaprav oblika upora iz obupa pred izginjanjem vsega, kar označuje človeka.

Octavio Paz je nekje zapisal: "Ni težko prepoznati v Alvaru Mutisu glas resničnega pesnika, najbolj nenavadnega španskega pesnika: bogatega brez bahaštva in brez zapravljanja. Čuti potrebo, da bi dosti govoril, a se zaveda, da se ne da ničesar povedati. Ljubezen do besede, zaničevanje besede, sovraštvo do besede: pesnik skrajnež. Občutek za razkošje in občutek za bistveno, nasprotujoče si strasti, a ne izključujoče. Duh niha med kamnom in razpadanjem. Razkošje in agonija: obredje katastrofe, ritual nesreče. Vse, tudi smrt, potrebuje neko liturgijo. Mita ni, ni zgodbe o prenovi sveta, z eno besedo, ni poezije brez tega rituala." Resnični pesniški glas Amerike, v katerem je moč zaslediti prenikavost Borgesove poezije, prvine podzavesti nadrealistov, elegično hrepenenje po morju in daljnih deželah Portugalca Pessoae in Saint-John Persa in mračno vzdušje iz Nerudovih zgodnjih pesmi. Njegova poezija začenja nastajati ob prelomu stoletja. Leta 1970 je izšlo njegovo osrednje pesniško delo *Suma de Maqroll el Gaviero*, eno najlepših in najbolj vznemirljivih pesniških umetnin našega časa.

O svoji dosedANJI življenjski poti in svoji knjižni beri pravi pesnik tole: "Rodil sem se v Bogoti 25. avgusta 1923. Prva šolska leta sem prebil v Bruslju. Po vrnitvi v

Kolumbijo sem nekaj časa preživel na posestvu svoje babice, lastnice nasadov kave in sladkornega trsa. Ta topli kotiček naše dežele je postal vsebina mojih sanj, hrepenenja in radosti. Na univerzi v Bogoti sem študiral literaturo, moj profesor je bil pesnik Edvarado Carranza, njegova predavanja so zame nepozabna. Njemu dolgujem svojo strast do poezije. Leta 1953 sem objavil prve pesmi in kmalu nato v Buenos Airesu prvo pesniško zbirko *Los elementos del desastre*. Leta 1956 sem odšel v Mehiko, kjer živim še sedaj. Octavio Paz, ki je bil navdušen nad mojo poezijo, mi je odprl vrata do najbolj slovečih literarnih revij. Paz je pozneje napisal tudi znameniti esej o moji zbirki *Reseña de los Hospitales de Ultramar*, ki je izšla leta 1959 v Bogoti. Leta 1960 je v Veracruzu objavljeno moje prvo prozno delo *Diario de Lecumberri*, v katerem glavna oseba opisuje svoje izkušnje iz nekega mehiškega zapora. Pet let pozneje izide v Mehiki zbirka *Los trabajos perdidos*. Leta 1973 je založba Seix Barral iz Barcelone izdala izbor mojih dotedanjih pesmi pod naslovom *Suma de Maqroll el Gaviero*, neka druga založba pa v Buenos Airesu mojo prozo. V naslednjih letih sem izdal nekaj knjig, v katerih se proza družijo s poezijo, 1981 *Caravansary* in 1984 *Los emisarios*. Nato sledi vrsta romanov, prvi je *La nieve del Almirante*, ki sestavljajo nekakšen cikel, v katerem vedno nastopa Maqroll, čuvaj jambora. Zbirka *Crónica regia y alabanza del Reino*, 1985, je sicer posvečena kralju Filipu II., njegovi družini in dvoru, v njej je polno fantazije, ki me je vznemirjala v mladosti, predstavljene nekoliko drugače. Na simbiozo proze in poezije lepo kaže moja zbirka iz leta 1986 *Un homenaje y siete nocturnos*. Zadnja leta me proza vse bolj privlači."

Poezija Alvara Mutisa se upira nespameti sodobnega sveta, ki je zanemaril prvinski človekov čut za vonje, zvoke, domišljijo. Človek je ob koncu tisočletja izgubila stik z idejo ljubezni, ki ga je prej razsvetljevala, z idejo skrivnosti in milosti. Tiranija razuma in navad je ubila razkošje človekove prvinske domišljije. Kontaminirani in sintetični svet se potrjuje kot surova realnost. Mutisov mornar Maqroll išče možnosti za vrnitev k človekovi veliki ljubezenski zgodbi, k resnični sreči, v magičnost in svetost sveta. To pa seveda ne pomeni pobega iz modernega sveta in vdajanja razboleli nostalgiji. Ta svet je pač "zverinjak" in treba se mu je upirati. Tudi s poezijo. Kajti vsaka pesem "napada in trga bridko pajčevino studa". Treba je živeti to vsakdanje življenje in ob tem ne pustiti umreti tistega drugega življenja, morda tistega, ki ga na svojih potovanjih išče Mutisov čuvaj jambora.

Mutis ne pozna ostro začrtanih meja med prozo in poezijo. Zato se lahko v obeh pojavlja njegov alter ego - Maqroll, čuvaj jambora, njegova velika književna stvaritev: mornar, ki kroži po divjih morjih, po tujih deželah, očarljivih in nenavadnih, nemirni popotnik brez domovine, brez cilja in brez vere.

## FRONT-LINE

Matej Bogataj

*Beseda labirinta, labirint besede*

Tomo Virk: BELA DAMA V LABIRINTU

Literarno umetniško društvo Literatura, Ljubljana 1994

Borges je nedvomno tisti avtor, ki je najbolj zasekal in zaznamoval v svetu zadnjih nekaj desetletij, pri nas pa vsaj zadnje desetletje proznega ustvarjanja. Najprej z razširjanjem proze s paraliterarnimi žanri, torej s filozofičnostjo in teoretizacijo, ki je legla na dušo ameriškim profesorjem kreativnega pisanja in sploh vsem, ki so dajali prednost šolanim piscem pred tistimi z videnji. Borges je bil zaščitna znamka povojnega aleksandrinizma. Hkrati je Borges kot mislec pomemben in vpliven soustvarjalec štimunge, v kateri se je s stopnjujočimi problemi z identiteto po izgubi njenega temelja znašel zanikrni ostanek subjekta; populistični dosledni idealizem pa ideja o korespondenci med izmišljijami vseh vrst in realnostjo, predvsem pa privilegiranje prvega pred drugim so nedvomna tista obča mesta, na podlagi katerih smo razumeli premike v senzibilnosti prejšnjega desetletja.

*Bela dama v labirintu* Toma Virka je prva domača monografija o Borgesu, ki se ga loti – kljub zavesti, da "je Borges vedno nekdo drug", torej nekaj kontradiktornega, paradoksalnega, shizoidno neulovljivega – kot nosilca posebne "metafizike", torej predvsem kot misleca in manj na podlagi njegovih proznih ali pesniških del. Ta so všita v Virkovo pisanje, vendar predvsem kot nosilci esejistično-filozofskih vsebin, kot podlaga za rekonstrukcijo "idejnega svet J. L. Borgesa", kar je tudi pojasnjevalni podnaslov monografije, čeprav je ravno zaradi narave Borgesovega pisanja "težko ločiti esej od fikcije".

Virk se loti štirih za Borgesa ključnih pojmov; odnosa do časa, ponavljanja, labirinta in besede, ki pa so pogosto tesno prepleteni.

Že čas je za Borgesa nekaj sukcesivnega, nekaj, kar si sledi kot zaporedje, hkrati pa nekaj ponavljajočega, torej nelinearnega, podobno kot



pri nekaterih mislecih od antičnih prek Hegla, Avguština, Hegla in Nietzscheja. Vse to dela Borgesovo pojmovanje časa "paradoksalno", kot zapiše Virk, tudi zato, ker se ravno zaradi ponavljanja, kakršno je možno skoz spomin, Borges izogne zapadenju smrti in propagira svojevrstno večnost, ki jo omogočajo tudi spekulacije o nepovezljivih, vzporednih in neodvisnih časovnih tokovih.

Virk potem detektira - zazna in detektivsko zasleduje - Borgesovo razmišljanje o večnosti, ki, paradoksalno, nastopa kot vsota vseh nepreštevni časovnih tokov, skupek vseh časov. Čas je torej nekaj, kar omogoči mislecu postopno prilagajanje na bit, ki je, če bi jo ugledali v hipu in ne postopoma, ne bi prenesli. Misel na večnost je očitno enako "grozljiva" kot grožnja smrti, ki je spekulacijo sprožila, saj pride z njo tudi "neznosna" nesmrtnost, ki je nemogoča tudi zaradi omejenih možnosti sveta in njihovega postopnega izčrpavanja. Človek je torej obsojen na čas, "človek je čas in tak po svojem bistvu minljivo, torej smrtno bitje". (str. 25) Vrnitev na začetek prebije Borges z drugačno, znosno obliko nesmrtnosti, takšno, ki nastane ob predpostavki na identiteto trenutkov in situacij in nas kaže kot ponavljajoče tuje in ne lastne doživljanje.

"Problematika časa se v končni posledici izteče v problematiko ponavljanja," pravi Virk (str. 26). Paradoksalno, tokrat z močno naslonitvijo na Zenona, ugotovi Borges, da je že ob spominu mogoče ponavljanje, kar ruši linearnost časa. In v času naj bi šel človek skoz različne "vloge", v katerih naj bi izčrpal vse možnosti eksistence, kar hkrati pomeni, da je "vsak človek ... vsi ljudje". Virk natančno razkrije vse "večkrat ... bizarne pobude" za takšne trditve, predvsem Schopenhauerja, Kierkegaardova razmišljanja o izvirnem grehu, Plotina ... In razmišljanja o arhetipih kot posnetkih ideje, ene in iste ideje, kar jim daje identiteto in izničuje pluralnost. V dveh identičnih trenutkih torej obstaja identiteta tega zadnjega ponavljalca s tistim prvim, na primer z Adamom in Evo.

Ponavljjanje enega in istega, regressus ad infinitum, mise en abyme so pojmi, ki nas s svojo paradigmatško labirintnostjo vodijo še k enemu ključnih Borgesovih pojmov, ne le na motivni ali pripovedni, temveč tudi na strukturni ravni. Po natančni analizi Virk pokaže, da je Borgesov model labirinta rizom, kar ob dosledni razsrediščenosti predpostavlja, da "smo vsi isti jaz in zunaj nas ni nobenega Boga. Ali še bolj radikalno; nobenega Boga, ki bi nas sanjal. Svoj lastni sen smo, svoja lastna predstava." (str. 55) "Svet s tem ni več resničen, edina realnost, ki nam preostaja, je - v skladu z Wittgensteinovsko in poststrukturalistično paradigmo - jezik, in sicer kot jezik kot intertekstualna mreža pomenov, katere paradigmatška metafora je

seveda knjižnica." (str. 57)

In - nadaljuje Virk - če že ni Boga, ga je treba z nečim nadomestiti. "Zato je Borges v Babilonsko knjižnico skrnil Besedo," kar je želja po orientaciji v nepreglednostih labirinta in hrepenenje po nesmrtnosti hkrati. Ob tem, da je iskanje Besede iskanje vsebine in oblike, izenačevanje označevalca in označenca, torej znaka in referenta, magične enotnosti, pa je iskanje Besede edina možna pisateljska opcija; kreacija izmišljenih svetov labirintov, v katere lahko položi smisel, preglednost in v katerih suvereno vlada. V katerih je sam Bog, ki pozna vse poti in pasti.

Po tej "analizi" sledi Virkova "sinteza", v kateri postavi Borgesovemu idejnemu svetu ob bok Schopenhauerja, "saj Schopenhauerjeva izjava, da je 'svet zaporedje predstav, ki jih med seboj povezuje zakon kavzalnosti' najbolj zgoščeno povzema Borgesov filozofski nazor." (str. 69) Ob tem se nam izmuzne ideja ponavljanja, ki jo Virk še enkrat razloži s pomočjo mitološkega mišljenja, kakor ga je razkril Eliade; delo obeh polihistorjev kliče po zanikanju zgodovine in njene teleološkosti, do česar je po njuni smrti tudi prišlo in sprožilo poplavo postmodernih razprav. Vendar Virk analogije le sugerira, eksplicitno se namreč izogne vsakršnim trdnim paralelam in morebitnim pojmovnim obkrožanjem postmoderne.

Temu "osrednjemu" delu sledijo trije dodatki, ki niso nič napaberkovanega, temveč so - skladno z razmerjem do osrednjega pri Borgesovem in Virkovem delu - po obsegu enako obširni kot prejšnji del. Gre za fragmente, ki se pod naslovom Naratološki nastavki (seveda: še enkrat) ukvarjajo z odnosom do fikcije, do vdora Borgesa kot junaka v lastne zgodbe pa do zgodovine in njene objektivne resničnosti, do eseja kot parafilozofske ali paraliterarne forme in - seveda - do metafikcije. Knjigo *Bela dama v labirintu* pred izčrpnimi opombami in pregledom citiranih Borgesovih del zašpilita "komparativistični študiji"; prva detektira vpliv Borgesa na generacijo metafikcijcev: Braneta Gradišnika, Andreja Blatnika, Janija Virka, Igorja Bratoža in Alekso Šušulića, druga se ukvarja s paralelami med Borgesom in manieristi iz šestnajstega in sedemnajstega stoletja z eksplicitno izraženo predpostavko, da gre za dve pozni obdobji; prvo sproži epohalen prehod v moderno, drugo prehod v postmoderno.

*Bela dama v labirintu* je mešanica znanstvenega, načrtnega in izčrpnega pregleda vsega mogočega branja, od vseh dostopnih Borgesovih prevodov esejistike, pogovorov, komentarjev k lastnim delom, pa tudi teh del samih, ter morebitnih filozofskih vzornikov. S tem ko izpostavi štiri ključna mesta Borgesovega ustvarjanja, Virk samo obkroži tisto, kar je v središču Borgesovega "idejnega sveta" in hkrati njegove refleksije. Pri tem je zaradi

izredne in večkrat tesne prepletenosti, ki je pogosto paradoksalna in celo kontradiktorna – in s tem dopolnjujoča – pogosto razkri(nka)vanje virov, ki jih je eklektik Borges popasel. Vendar se Virk tokrat zaveda, da idej ni mogoče brez preostanka prelivati iz filozofije v prozo ali poezijo; natančne primerjave mu rabijo najbolj pogosto predvsem kot sugestije, kot bolje artikulirana ali razumljivejša smer razmišljanja, zato jih v trenutku, ko se približa "jedru" problema, opusti in se zadeve loti iz drugega zornega kota. Pri tem je seveda tudi njegova knjiga "redundantna", to je položeno že v samo repetitivno naravo gradiva, s katerim se ukvarja; ves čas poganja na pot ena in ista vprašanja in jih poskuša na čim mehkejši, čim manj nasilen in dokončen način razplesti. In ravno zato je *Bela dama v labirintu* kljub skrbnemu naboru referenc in izčrpnega, prav nič poljubnega pregleda gradiva predvsem esejistična knjiga, saj se zaveda, da Borgesovih nedorečenosti ne gre dorekati; tam so zato, da s svojo paradoksalnostjo na literaren način dopolnjujejo tisto, česar pojmovno ni mogoče izreči niti Borgesu. In zato, ugotavlja Virk, je Borges velik in zanimiv pisatelj, ne pa slab filozof.

*Bela dama v labirintu* je po načinu, na katerega je zgrajena, izomorfna pisanju, ki si ga jemlje za objekt. Zato ponavljanja in presvetlitve, zato vztrajanje pri fragmentih, ki so včasih nanizani logično oziroma linearno, eden za drugim, kot ponazoritev kontinuitete sproženega mišljenja, ki v svoji nujnosti pripelje do naslednjega za Borgesa ključnega pojma, drugič hote razrahljani, stoječi sami zase, kot neodvisne poti k problemu. Zato se Virk ukvarja z enimi in istimi zgodbami in paradoksi in citati po večkrat, saj se pojavljajo zdaj znotraj esejistične obdelave časa, drugič labirinta, tretjič nečesa tretjega, potem kot nekaj primerljivega s filozofijo. Ravno zaradi zavozlanosti teh pojmov v tistem "idejnem svetu" se je treba vozla lotiti z razpletanjem enih in istih druga v drugo zavozlanih zank.

Temu podobna je umestitev Borgesa v sendvič, ki ga s svojim delom predstavljata Schopenhauer na eni in Eliade na drugi strani. Ali ponovno razmerje med realnostjo in izmišljijo, literaturo in esejistiko in podobnim. In v tem je *Bela dama v labirintu* po repetitivnosti podobna ne le Borgesovim labirintom in krožečim zgodbam, temveč tudi nenehnemu zaganjanju in poganjanju Kermaunerjeve esejistike – s to razliko, da ostaja ves čas trdno navezana na svoj predmet, na Borgesa, brez odštekanih ekskurzij na vsa mogoča področja, če se le da, s kar najmanj razvidno povezavo s predmetom, na katerih se zadnje čase izgubljuje Kermaunerjeva kramljanja s sabo.

Bolj teoretska sta tista dela knjige, ki ju Virk uvršča "na področje

komparativističnih raziskav geneze-vpliva", torej izčrpen pregled Borgesovega vpliva na slovensko mlajšo generacijo prozaistov in njegova sorodnost z manierizmom. Za obe lahko rečemo, da je njihova odlika predvsem izčrpno poznavanje Borgesovega dela, ki ga je potem toliko lažje opremljena s citati aplicirati na vzete primere. Če smo do sedaj pisali predvsem o tem, da se velik del slovenske metafikcije neposredno ali prek Barthovih esejev sklicuje na Borgesa, je ravno primerjava mest v literaturi pokazala, katera korespondirajo s katerimi Borgesovimi prozami, esejji, trditvami.

Povedano drugače: po *Beli dami v labirintu* bo ugotavljanje borgesovščine jalovo početje. Najprej zato, ker je za nazaj, za čase, ko je bil takšen način pisanja še nekaj potentnega, že narejeno. Potem pa tudi zato, ker bo navzočnost Borgesa – vsaj dokler se ne odkrije kakšna njegova spregledana dimenzija, ki jo bo mogoče videti šele v prihodnosti – v prozi nujno že dokaz epigonskosti. Virk je torej sklenil in pripeljal do pojma, s tem pa kot učinkovito in zgolj literarni odprtosti lastno pokopal tisto, kar se je od Juvanovega pisanja o medbesedilnosti do teorije o metafikciji in postmodernizmu vleklo skoz mnoge Literature do trenutka, ko je v zadnjem času postala najbolj reprezentativna oblika generacije ravno esejistika oziroma refleksija.

*Z Belo damo v labirintu* je postala vsakršna nadaljnja literarna navezava na Borgesa nepotrebna, epigonska, mrtva in iztrošena.

**Matevž Kos**  
*Klan se s klanom zbija*

**Igor Karlovšek: KLAN**  
 DZS, Ljubljana 1994

Obdobje zloglasne "tranzicije", "lastninjenja", postsocialistične "primarne akumulacije kapitala" in podobnih "procesov" je izziv za vsakega podjetnega moža; če zna dovolj spretno krmariti med "politiko" in "gospodarstvom", luknjičavo zakonodajo in apetiti tržnice, lahko ta izziv spremeni v življenjsko naložbo, ob kateri si bodo opomogli tako pustolovčeva stara mama kot vnuki. Čas "socialne diferenciacije", v katerem nekdanji *izvajalci* samoupravljanja, t. i. delovni ljudje, postajajo zgolj in samo "proizvajalna sila", nekdanji *teoretiki*, poznavalci osnov dialektičnega materializma, zlasti zakona o prehodu kvantitete v kvaliteto, pa nemalokrat lastniki "proizvajalnih sredstev", obenem ponuja obilo "gradiva" za literarno produkcijo: od novodobnega realizma-naturalizma, socialno-moralične, družbenokritične proze, žaloigre, komedije in farse pa do - ne nazadnje - kriminalke.

Kriminala je bilo sicer dovolj že v nekdanjem režimu, vendar je bil bolj podeželske narave. Če pa je šlo za kakšne večje, na primer gospodarske afere, je - glede na specifiko samoupravljalne vladavine - debata o njih takoj hkrati že sprožila razmislek o politiki, partiji, imaginariju "družbene lastnine" itd. Takšno, "nemetaforično" in bolj ali manj transparentno pisanje z jasnimi družbenokritičnim "sporočilom" je bilo kljub relativni svobodi "mišljenja in pesništva" bolj priporočljivo prakticirati zasebno kot javno; že *klasiki* so vedeli, da postane ideja materialna sila takrat, ko zajame množice ... Skratka: razcvet trivialne literature, kamor sodi kriminalka, je mogoč šele takrat, ko *kriminal* postane nekaj "normalnega", "transhistoričnega", eden dejavnikov integritete človeške družbe, ne pa nekakšen anahronistični ostanek "razredne družbe".

Če številne afere, zarote in politični pretresi, ki jim je priča v zadnjih letih, poprečnega slovenskega državljana navdajajo z grenkimi mislimi in skrbjo za celoto slovenskega bivajočega, pa lahko iz tega dogajanja nekaj – po pravilu, da ni nič dovolj slabo, da ne bi moglo biti še bolj zanimivo – potegne vsaj literatura, zlasti seveda pisci kriminalk. Specifika slovenskega kriminalnega žanra je, da se pisatelj, ki mu ne gre zgolj za kriminalko v najbolj trivialni in s tem popularni – črno-beli (zločinec-policaj, dobro-zlo, plemenitost-sprevrženost itd.) – podobi, običajno začinjeno še s kakšno ljubezensko prigodo, ne more izogniti refleksiji sočasnih družbenih metamorfoz.

*Klan* Igorja Karlovška, avtorjev tretji lanskoletni roman, ne ostaja na ravni klasičnega obrazca za kriminalko, ampak skuša prikazati tudi tiste družbene procese, interese in ambicije, ki stojijo v ozadju in določajo pravila tranzicijske igre. Karlovšek je eden redkih, če ne celo trenutno edini slovenski prozaist, ki se loteva aktualnega političnega, gospodarskega, policijsko-obveščevalnega in podobnega "dogajanja". Z romanom *Rodoljub*, ki je prav tako izšel lansko leto, je na primer napisal napeto štorijo, v kateri se – v ozadju je seveda trgovina z orožjem – med sabo spopadajo različne obveščevalne službe in "strukture". Vendar je *Rodoljub* ostal na pol poti, njegova temeljna pomanjkljivost je bil ob prehitro izpeljanem koncu predvsem prevelik poudarek na ljubezenski zgodbi med glavnim junakom in njegovo punco, svoje pa je opravil tudi deus ex machina v podobi junakove iznajdljive mame, univerzalne bojavnice.

Karlovšek v *Klanu* – v primerjavi z *Rodoljubom* je nedvomno pisateljski korak naprej – plete zgodbo o privatizaciji in lastninjenju, o borbi za denar in s tem kajpada za oblast. Glavni junak romana je trdoživi gospodarstvenik in finančni direktor enega slovenskih podjetij. Dr. Andrej Majcen se trdoživo upira vsem pastem, ki mu jih nastavljajo njegovi podjetniški kolegi oziroma tekmeci, da bi se ga znebili in s tem okrepili svoj lastninski delež v podjetju. Družčina, ki Majcnu podtakne finančno afero, predstavlja iznajdljivo združbo, *klan*, v katerem se prepletajo subjekti iz sodstva, policije, gospodarstva in novinarstva. (Današnja slovenščina tej posrečeni navezi pravi "udbomafija".)

Karlovškova karakterizacija likov, zlasti "udbomafijskih", pa tudi nizanje prizorov iz družinskega življenja, je precej klišejska. Glavni Majcnov protigravec, direktor podjetja, je prototip negativca (od karakternih do fizioloških potez); na srečo je vsaj dovolj zviti za dostojnega nasprotnika. Takšnega pa Majcen potrebuje, saj ni samo lep, močan in bogat, ampak tudi inteligenčen (dr. ekonomije itd.) in oborožen z dolgoletnimi izkušnjami pridobivanja materialne substance v specifičnih okoliščinah socialistične

ekonomije. Vendar se pisatelju uspe izogniti "klasični" črno-beli shemi: Majcnov lik razrahlja s tem, da poudari njegovo nasilniško, vročekrvno plat, pa tudi participiranje na nezakonitih poslih, provizijah, finančnih transakcijah itd. Glavni junak potemtakem ni kakšna posebna močna moralna instanca, ampak le manj pokvarjen med pokvarjenimi.

*Klan* nima kakšnih visokotelečnih "umetniških", "literarnih" ambicij. Njegov največji adut je – ob razburjljivi in aktualni tematiki, seveda – spretno prepletanje posameznih, vzporedno potekajočih zgodb, ki sovpada z mladane filmskim nizanem prizorov, pa tudi zgoščen, hiter tok pripovedi, ki se izogiba vsem nepotrebnim zastranitvam in odvodom. Rezultat tovrstne pisateljske strategije sta fabulativna okretnost in precizna dramaturgija. Avtorju uspeva doseči precejšnjo mero verističnosti s poznavalskim opisovanjem različnih sodnih, policijskih, finančnih postopkov. Obenem zgodbe ne razplete v konvencionalni happy end, kakršnega praviloma pozna tovrstno pisanje, ampak jo sklene s smrtjo Majcnovega sina; s tem prepreči prevelik naboj zmagovalsko-pravičniškega patosa, tako da je zadoščeno tudi skeptikom med bralci.

Če Harrison Ford v filmu *Clear and Present Danger*, ki so ga nedavno vrteli v kinih, dokazuje, da je celo ameriški predsednik, znotraj hollywoodske produkcije običajno najvišja moralna instanca in univerzalni ombudsman, sprevržena kultura, ob kateri mora za pravico poskrbeti civilna iniciativa (seveda v podobi poštenega posameznika – po naključju je šef FBI), je s Karlovškovo zgodbo podobno: univerzalne, "nasebne" pravice ni, ker vlada korupcija tako v zakonodajni kot izvršilni oblasti (eden glavnih v *Organizaciji* je minister za notranje zadeve). Pravico mora prav tako v roke vzeti posameznik; na njegovo srečo se tudi znotraj različnih "struktur" in njihovih pododdelkov zmeraj najde kakšen poštenjak, pripravljen na angažma za narodov blagor. Predvsem pa ni moč ničesar storiti brez družine, te osnovne celice družbe – Majcna bi zdavnaj pobralo, če mu ne bi stala ob strani žena (podobno kot mama glavnega junaka v *Rodoljubu* idealen ženski lik, pa hčerka ...). Udbomafijski klan se z *družinskim* klanom izbija.

Konec romana ostaja bolj skiciran in prehitro izpeljan (mimogrede: nerazložen ostaja misterij avtomobila, s katerim se Majcnova odpeljeta v Split, ga pustita na tamkajšnjem letališču in odletita v Zürich, nato pa se avto nekaj poglavij kasneje "samodejno" znajde v Majcnovi garaži), kljub temu pa bo kar držalo, da je Karlovškov *Klan* eno najbolj berljivih, gibčno in inteligentno napisanih žanrskih besedil, nastalih v zadnjem času na Slovenskem.

**Vanesa Matajč**  
*Sočutje in smeh v stari Ljubljani*

**Vinko Möderndorfer: TAROK PRI MARIJI**  
Prešernova družba, Ljubljana 1994 (Zbirka Vrba)

Po *Krogu malih smrti* (1993) sta Vinku Möderndorferju ob izteku leta v neznatnem časovnem razmiku izšli še dve deli, *Čas brez angelov* in *Tarok pri Mariji*. Obe sta zbirki novel, vendar se vsaj delno razlikujeta po tematiki in brez dvoma po kompozicijskem načelu. Le-to je najbrž učinkovitejše v *Taroku pri Mariji*. Medtem ko so novele v *Času brez angelov* notranje členjene na govore ali opise dogodkov iz različnih perspektiv svojih junakov, med posameznimi novelami pa ni niti najrahlješe povezave, novele iz *Taroka pri Mariji* povezuje okvirna zgodba.

Kot se spodobi, je ta okvirna zgodba najmočnejše zaznavna v prvi in zadnjih dveh novelah, medtem ko so vmesne medsebojno povezane predvsem po enotnem referenčnem okviru in istih junakih. Tat na drobno Fredi, šofer Milan, pobešnjak Dika, pomožna vzgojiteljica Pavla, faliran študent Lojze, Pepi in njegova Italijanka, Punčka in še kdo ... živijo kot najemniki v isti, veliki in stari, razpadajoči mestni bajti pod varstvom "nacionalizirane" gazdarice Marjete. Značajsko so seveda pisani, združuje pa jih skupna pripadnost socialni margini in še nekaj, kar je s to pripadnostjo v bistvu povezano: petkovi večeri taroka pri hišnici Mariji. Ti so edina konstantna svetla točka njihovega precej bednega vsakdanjika; tu se zbere vsa hiša in pusti "nesrečni svet" pred vrati, malo podoživlja pretekli teden, malo popravlja, malo tarokira, malo kvanta, se zapije in se drugo jutro zmačkana zbudi novemu, precej klavrnemu tednu naproti.

Večeri trajajo vse do Marijine nenadne smrti, s čimer je konkretni vezni element med junaki ukinjen in knjiga se mora končati. Stanovalci postanejo žrtev denacionalizacije, gazdarica Marjeta jih razseli, iztek njihove



skupne usode pa obda nostalgija pripovedovalca, ki je v hiši prebil del svojega življenja.

Če bi v skrajni sili dojemali naslov novelistične zbirke v simbolni razsežnosti, bi se izkazalo, da igre ni dobil nihče, razen pripovedovalca, ki se je, kot kaže, izvil iz determinizmov socialne periferije, in male Punčke, za katero se je življenje šele začelo. Vsi drugi stanovalci sicer sanjajo o boljšem življenju, vendar se jim sanje dosledno izjalovijo, zato si nekateri prostovoljno izberejo smrt ali pa jih ta doleti po spletu naključnih pripetljajev. Ti zaradi njihovega načina preživetja pravzaprav niso naključni (neimenovanega pijančka zaradi dolgov prešpika pravično rezilo šiptarske mafije; podobno konča tatinski Fredi). Njihove smrti pravzaprav niso naslikane tragično, temveč je emocionalni akcent prenešen na počasno propadanje njihovih sanjskih upov in načrtov. Zbirko tudi zato preveva občutek resignacije, ki prekriva manjše občutke: nemoči, strahu, krivice, včasih tudi krivde in kesanja. To ne more več preprečiti dokončnega poraza.

Tragičnost posameznih usod zato ni razvidna na prvi pogled in ni eksplicirana: lamentacij na socialno temo ne poje nihče od junakov in še manj pripovedovalec. Vzdušje gotovega poraza se razkriva samo iz vživljanja v občutke junakov, iz splošne štimunge besedila in predvsem iz situacij, v katerih opazujemo posameznike.

Tega vzdušja ne morejo ukiniti niti nenehni humoristični pripetljaji. Kolikor jih je sploh posvečenih "čisti" komiki, so to obrobni, drobni dogodki, pa tudi ti se najpogosteje iztečejo v učinek groteske. Kot se zdi, so izključno komični predvsem dialogi med nastopajočimi, medtem ko so groteske v glavnem situacijske, na primer seks dveh najemnikov na postelji, ki jo deloma zaseda že hišnično truplo, ali pa predsmrtni miselni vzgibi študenta Lojzeta, ki se pred tovornjakom še mrzlično skuša spomniti, ali si je to jutro oblekel sveže gate in s tem preprečil sramoto svojemu truplu. Včasih je torej tudi smrt nevzvišena, nepoetična, banalizirana; mogoče ne samo zaradi učinka groteske, ampak najbrž tudi zaradi avtorjeve želje po realističnem upodabljanju, ki mnogokrat preide v neusmiljen verizem.

Glede na socialni status junakov, na njihovo življenjsko okolje, ki je dogajalni prostor zgod(b)e, predvsem pa glede na humornost ali grotesknost *Tarok pri Mariji* nekoliko spominja na Mazzinijeve *Drobtinice*, vendar se Möderndorferjevo pisanje od Mazzinijevega razlikuje po tem, da humornost pri njem, kot že rečeno, blaži atmosfera resignacije in rahle melanholije. Ta je nekoliko značilna sicer tudi za Möderndorferjev *Krog malih smrti*, vendar *Tarok pri Mariji* ni več pisan tako patetično kot omenjeno delo, poleg tega se bolj kot na čustva in občutke pripovedovalca, kljub vživljanju v psiho

junakov, osredotoči na konkretnost zgodbenih dogodkov. Bistveno bolj je "objektiven" in to je knjigi v primerjavi s *Krogom malih smrti* le v korist.

*Möderndorfer* je, kot kaže, poskušal biti življenjski in s *Tarokom pri Mariji*, pa tudi s *Casom brez angelov*, mu je to kar dobro uspelo. V obeh delih v ta namen učinkovito izrablja možnosti, ki jih ponujajo različne pripovedovalske drže. Najpogosteje se pri njem kombinirajo prvoosebni, vsevedni in personalni pripovedovalec. Okvirno zgodbo in njeno razpletanje zasleduje vsevedni pripovedovalec. Včasih nastopi tudi v kateri od novel, večinoma pa so novele pisane v drži personalnega pripovedovalca, ki se vživlja v posameznega junaka in dogodke dojema iz njegove perspektive. V nekaj novelah svojo življenjsko zgodbo pripoveduje junak sam in s tem postane prvoosebni pripovedovalec. Avtorski prvoosebni pripovedovalec nastopi šele v epiloški noveli *Po koncu* in knjigo sklene z lastnim občutkom nostalgije po izginulem, nekoč tudi njegovem malem svetu.

K vtisu življenjske pristnosti prispeva svoje tudi jezik. Vsevedni pripovedovalec uporablja neproblematičen, knjižni jezik, ko pa citira dialoge, bi bilo glede na socialni položaj in okolje junakov seveda bedasto, če bi vztrajal na tem nivoju, zato pomeša (ne prehude, simpatične, hecne) vulgarizme tudi s hrvaškim besediščem, skladno z izvorom govorca.

V *Taroku pri Mariji* ne moremo najti pravzaprav nič posebno izjemnega, kljub temu je ta *Möderndorferjeva* zbirka novel zlasti zaradi humornega ali grotesknega verizma še kako berljiva.

**Vid Sagadin**  
*Oddaljeni bližnji pogled*

**Joanna Slawinska: ADAM, KJE SI?**  
Založba Mihelač, Ljubljana 1994

V zvezi s pričujočo prvo celovito interpretacijo celotnega Kocbekovega pesniškega opusa izpod peresa mlade poljske slavistke se postavljata vsaj dve vprašanji: prvo zadeva povečano zanimanje zlasti mlajše generacije za Kocbeka pesnika – njegovo "oživljanje" tako s pesniško kot tudi literarno-teoretsko produkcijo; drugo, metavprašanje, se dotika dosedanjega pomanjkanja celovite interpretacije Kocbekove poezije, pa čeprav si je že dodobra utrdila svoj prostor med vrhovi slovenske moderne lirike. S tem v zvezi je treba ugotoviti splošen manko tovrstnih interpretacij, ki bi poleg prevladujočega (primerjalno-) lingvističnega modela vsebovale tudi filozofsko-idejne (v širšem smislu: kot nazorske in mito-poetske) in bivanjske (biografske) dimenzije. Na prvo vprašanje, na katero posredno odgovarja avtorica sama, bomo skušali spregovoriti v nadaljevanju.

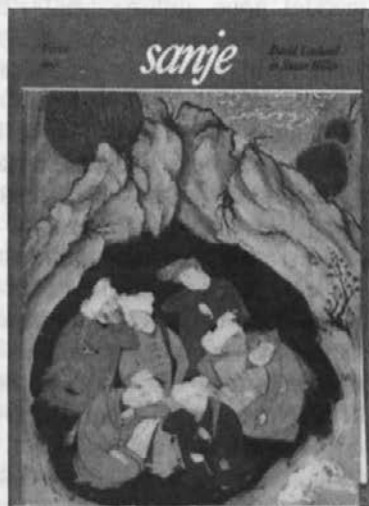
Interpretacija tako močne, vizionarske, že kar mitske osebnosti slovenske literature je težka in hkrati lahka naloga. Lažja, ker njegova neprestano avtoreflektirana poezija izhaja vedno iz neke točke znotraj sebe, tako da ustvarja svojo lastno zgodovino, z lastno mitologijo oziroma eshatologijo, ki se sklenc ravno pri svoji odpovedi – odrekanja besedi –, to ji da videz zaokroženosti in celovitosti. Težka zaradi pasti – iz dvoumja, paradoksa, kontradikcije, neulovljivosti, že skoraj mističnega izrazoslovja spletenih zank, v katere se lahko ujame vsak, še tako izkušen interpret. Joanna Slawinska, poljska slavistka, navdušenka za slovensko književnost, se je vsem tem pastem – kolikor se to seveda da – uspešno izogibala. Izhajajoč iz podmene o možnosti celovite interpretacije Kocbekovih pesniških "faz", je na podlagi t. i. teorije srečanja J. Tischlerja, sklicujoč se med

drugim tudi na filozofijo dialoga M. Buberja, argumentirajoč z obsežnim – avtorjevim in kritiškim – bibliografskim gradivom, zagovarjala tezo o dialogu kot temeljnem gibalbu Kocbekove pesniške kozmogonije. Prek posebne narave kocbekovskega dialoga, ki pomeni hkrati odprtost in sprtost, se soočamo s temeljnimi odnosi človeka v svetu, tj. s samim seboj, z bližnjikom (Kocbekov izraz za so-človeka) in z Bogom. Človek pa stopa v te odnose vedno in samo prek besede. Pesnikova pot je zatorej kozmogonija besede, ki skuša postati kozmologija (dobiti univerzalni pomen, zajeti celotno stvarstvo). Skupaj z avtorico ji sledimo po tej naporni in ne vedno jasno začrtani poti, od njenega nastanka iz "Zemlje" – njene prvinske skladnosti z naravo –, prek dionizične sprtosti s svetom v obliki kaotične igre elementov, njene težnje in padca ob poskusu, zajeti celoto stvarstva (transendentni nivo), do njenega apoliničnega vračanja nazaj v zemljo, v molk, v odsotnost besede smisla: "Zemlja je za Kocbeka začetek in konec (projekt in vsota) življenja in poezije, je najpomembnejše in najresničnejše SREČANJE, nemara srečanje, iz katerega se poraja občutek odgovornosti za besedo, spoštovanje do besede." (104) (Poudaril V. S.) S teorijo srečanja avtorica utemeljuje Kocbekovo iskanje transcendence v imanenci, torej med ljudmi v svetu, prek odnosa do "bližnjika": "Prodiranje do metafizične problematike SKOZI ZEMELJSKA SREČEVANJA je najgloblji smisel Kocbekove poezije ..." (37) (Poudaril V. S.) Kljub izraziti dvojni orientiranosti Kocbekove mito-poetike, ki ju lahko označimo kot zgodovinsko in tranzgodovinsko območje pesnikove zaveze, avtorica vseskozi (v skladu z duhom naše dobe, upravičeno, čeprav nekoliko sporno) zagovarja pesnikovo metafizično naravnost (transhistorično perspektivo): "Vse, kar je umetniško – poetika, slog, konvencija – v njegovi poeziji služi in se podreja metafiziki in 'poetičnosti ...' ..." (114) Slawinska potemtakem temeljni Kocbekov izraz za umetnost, "poetičnost", ki je "zunaj literarne zgodovine, /z/unaj poetike" (114), enači z metafiziko, ko citira Kocbekovo definicijo "poetičnosti, ki sveti kot MAGIČNA SVETLOBA sredi sodobnega mraka in človeške nesreče." (Poudaril V. S.) Magična svetloba je nemara res metafizični izvor, vendar je ta transcendenca vedno usmerjena v imanenco bivanja, je, kot pravi Kocbek nekje drugje, "celostno darežljivo in odrešujoče doživljanja vsega, kar je." (Svoboda in nujnost, 1974, 222) Poetičnost mu je tudi "nezadržna in radostno sproščujoča se domišljajska IGRA z najrazličnejšimi prvinami usode." (Ibid., 223) (Poudaril V. S.) V tem kontekstu umetnost ne "odpoveduje kompetenci" totalnega odgovarjanja, kot se to zgodi z znanostjo, ampak je prej neuspešen poskus integracije "vsega, kar je", bivajočega kot bivajočega, ki se bitno raz-pira z medijem jezika.

Strinjamo se torej s trditvijo Slawinske o metafizičnosti Kocbekove poezije, vendar le v okviru bitno-zgodovinske perspektive, ki poteka v jasni biti ("kot magična svetloba"). Kocbek nekje celo pravi (parafraziram), da je eksistenca nujno pred esenco, da je torej fizis (v grškem pomenu bitnosti, bivajočnosti, biti bivajočega) nujno pred meta-tà-physike (transcendirajočo bitjo, tudi v teo-loškem pomenu te besede). Naslednja ključna poteza Kocbekove nazorske perspektive je njegov (metafizični) dvom o možnosti integracije celotnega sveta z besedo. Čeprav se avtorica tega neuspelega poskusa zaveda – in ga v zadnjem poglavju tudi zelo natančno opiše – pa spregleda, da je ravno ta metafizični dvom, ki ni samo dvom o moči besede smisla niti ne zgolj negativna teologija (nezmožnost artikulacije božjega), tista nevarna bližina a-teistične religije, ki ovija možnost odrešitve v tesnobno skrivnostnost, sokratski dvom o tistem onstran, leibnizovski "zakaj nekaj in ne raje nič": "Vse vemo in nič, v posesti resnice smo in vendar smo izgubljeni." (Svoboda in nujnost, 184) Joanna Slawinska v iskanju metafizičnosti pri Kocbeku, pa četudi z zemeljskim dialogom, preslabo poudari Kocbekov "nihilistični korak (...) /ki bo/ prisilil človeka, da se bo uvedel svojega lastnega bistva" (250). Enako pomembna kot nihilizem je pri Kocbeku tematika zla. Zlo ni samo tisto negativno, marveč je za človeka neizogibno in hkrati nujno, kajti: "Zlo bo postalo skrivnostnejše, (...) človek bo z njim razodel nove globine biti." (250) Temeljna Kocbekova težnja, prisotna v vsej njegovi poeziji, je preobrazba človeka na etični ravni: "Revolucija na višji ravni, relacijska preobrazba, ustvarjanje odnošajskega človeka." (252) Še višja, tj. religiozna dimenzija (dobivanje nove vednosti o resničnosti, iskanje božje transcendence kot bistva subjektivega samo-transcendiranja), ki pri Kocbeku še zdaleč ni tako razmaknjena, se osredotoča na bistveni pojem presežka, ki omogoča darežljivost. Ta je kot edina metafizična odprtost v višjo in izvirnejšo bit kot stalnemu pra-počelu "vsega, kar je", pri naši avtorici nezadostno eksplicirana. Vsega tega seveda nismo navedli, da bi skušali preseči ali popraviti nedvomno dobro zastavljeno in izvedeno celovito interpretacijo Slawinske, temveč sklicujoč se na uvodno trditev o pasteh idejnega horizonta, navzočega v Kocbekovih pesmih (podprtega z lastno esejistiko), opozarjamo na možnost temeljno različnih interpretacij, kar samo še povečuje vrednost Kocbekovega opusa in ga dela še bolj neulovljivega.

Poleg sklenjene interpretacije se Joanna Slawinska dotakne še revizije nekaterih literarnoteoretskih opredelitev Kocbekovega mesta v slovenski in svetovni književnosti. Potem ko točno ugotovi najpomembnejše slogovne lastnosti te poezije (refleksijskost, oksimoroničnost, t. i. prestop –

"intonacijska in pomenska razhajanja med skladenskim in verznim členjenjem"; 106), se osredotoči na slogovno-idejno opredelitev, zavrže nekaj površnih ali nevzdržnih ustaljenih literarnoteoretskih ocen (metafizični ali poduhovljeni realizem, novi realizem, neoekspresionizem, nova stvarnost in celo nadrealizem), da bi Kocbeka približala neosimbolizmu, češ da najbolj ustreza "zamegljenim področjem metafizike", ki jih je najti pri Kocbeku, pri tem pa poudari tudi skrbno izpostavljanje zvočnih učinkov verlainovske tradicije: "Njegov prosti verz tako kot pri Verlainu teži h glasbenemu oblikovanju izpovedi, k poudarjanju njenih zvočnih učinkov." (106) Predvsem pa je pomembno, da avtorica odpira pogled na Kocbekovo pesem "zunaj literarne zgodovine". Kajti: "(...) Kocbekova pesniška izpoved (...) /t/edaj ne zveni le kot avtointerpretacija lastne poezije, temveč tudi kot kriptointerpretacija sodobne poezije" ali kot "namern/a/ slogovn/a/ neubranost." (105)



## SANJE

Delo iz zbirke VIZIJE z vidika filozofije, primerjalne mitologije in medicine obravnava pomene fenomena sanj v različnih zgodovinskih obdobjih.

**M**  
MIHELAC

**Jasna Vombek**  
*Fragmenti sedanjosti*

**Peter Malik: WOODYJEV KANAL**  
Mondena KK d.o.o., Grosuplje 1994 (Jurčičeva zbirka)

Kadar ocenjevalci in zapisovalci lastnih misli, ki se rojevajo ob prebiranju del avtorja, zdaj že širše beroči javnosti znanega pod sicer še vedno skrivnostnim psevdonimom *Peter Malik*, takole uvodoma omenijo njegov dosedanji knjižni register, naredijo običajno eno od dveh napak: ali umeščajo Malika med avtorje uspešnih žanrskih romanov – to vsekakor drži –, pri čemer imajo seveda v mislih kriminalko *Lovci na Rembrandta* (njen točnejši naslov bi nemara bil *Lovci na drogo*) in vojni roman *Lovišča*, ob katerih je neupravičeno prezrta kratkoprozna knjižica *Živ*, ali pa to delo enostavno pripišejo kriminalnemu žanru. Razloga za to ni (in najbrž ga tudi ne gre iskati), ostaja pa dejstvo, da je tako neupoštevana ena od plasti Malikovega pisanja. Edini podatek, ki povzroča takšno početje, je najbrž ta, da je *Živ* izšel pod avtorjevim pravim imenom (ki ga pa tukaj in zdaj pač ne bomo razkrivali) in zatorej meša štrene morebitnim iskanjem besedila v knjižničnem računalniku. Kolikor je zveščič sploh iskan.

Resda so *Lovci* izzvali ob izidu različna mnenja – od tistih superlativnih do onih drugih (kot se to dogaja); pri tem je svoje pristavil prav kriminalistični žanr, ki se kot značilna forma meščanske družbe na Slovenskem nikakor ne prime, je pa besedilo zanesljivo imelo cel kup bralcev (klasična "usoda" slovenskih kriminalk od Jakoba Alešovca sem), postavljajočih avtorja naravnost na panteon slovenskih novodobnih proznih piscev. Tudi to se dogaja. Podobno kot bralci je tisti čas menil (vsaj) en kritik ("enostavno navdušujoče gladko izpisano delo, ki se mu ni treba bati še tako nerazpoloženih /in nonšalantnih – op. J. V./ ocenjevalcev ...") in nergavega in trmastega detektiva Kosa skupaj z omenjeno maso bralcev ne-

mara znova prepoznal v Malikovi letošnji kriminalki, *Mišnici inšpektorja Kosa*, kjer avtor pelje zgodbo na podoben način kot v *Lovcih*, le da so tokrat vrata mišnice morda nekoliko (pre)hitro zapahnjena.

A preidimo zdaj na obravnavano besedilo.

Uvodoma omenjena prezrtost *Živ-a* se namreč zdaj pokaže kot nedopustna, saj *Živ* opozarja, če ne že kar napoveduje enajst zgodb, sprva naslovljenih *Dotik v temi*, nato pa izdanih pod naslovom *Woodyjev kanal*. Vendar kratkozgodbarstvo ni edini razpoznavni znak obeh del. To, kar ju družijo, je značilna lastnost tovrstne forme; zgodbe *Woodyjevega kanala* (skrivnega televizijskega kanala, edinega "kanala", ki zapolnjuje protagonistov sanjski in halucinacijski svet potem, ko kar uspešno izpolnjuje dolžnosti zvestega moža in skrbnega očeta, dokler tega kanala žena in hči slučajno ne odkrijeta in gledata film Woodyja Allena, v katerem se on prepozna ...) so pripete na osnovno nevidno (po temi vsekakor rdečo) nit, ki se ne le nenehno razpleta v celotnem besedilu, ampak se s svojimi bizarnimi položaji, v katerih se znajdetata moški in ženska, običajno po zamotanem spletu okoliščin (kje bi drugje?), ponekod navezuje tudi na zgodbe iz *Živ-a*.

Iz obeh del med drugim odseva bolj ali manj konflikten odnos med materjo in odraslim sinom (odnos oče-sin je tako in tako poglavje zase), a je pri tem mati vendarle potisnjena nekam v ozadje; zdi se, da je prisotna le toliko, kolikor je potrebna za garniranje usode glavnega akterja. Se pravi, da se v tej isti vlogi pojavi tudi takrat, ko je fizično ni več.

Tudi lociranost nekaterih zgodb preprečuje Maliku, da bi - glede na različnost avtorskih imen - katero od primerjanih del zatajil. Vas Komenja, ki se v bolj zgodnjem besedilu (izdanem leta 1990) izrisuje kot vojno prizorišče, je v *Woodyju* simbol nostalgije po domu in vsem tistem, kar sodi zraven, hkrati pa morebitno zatočišče za "izgubljenega" sina. Obe deli razkrivata pravzaprav troje generacij rodu Žerjavnik (Peter iz *Živ-a* ter Gregor in Marko iz *Woodyja*), ki jim impulzivnost in kratkost vsakokratnega časa prinašata usodne posledice, neizprosno potiskajoče jih v predverje pekla.

Prej omenjena rdeča nit "romana o ljubezni" - a ne ljubezenskega romana - kot je zapisano na zavihkih, je torej Marko Žerjavnik. Preigra se razdobje med njegovim petindvajsetim in štiridesetim letom, in sicer tako, da ga vsaka zgodba (razen zadnjih dveh) postavlja ne le v nekakšen konkubinacijo z novo žensko, ampak tudi v novo socialno okolje, ki mu po nekih nenapisanih ustaljenih pravilih vedno znova pritiska pečat outsiderstva, vodečega ga po tanki liniji med erosom in tanatosom. Vsaka zgodba je trenutek na novo ustvarjajočega (ali podirajočega) se sveta, poskus premaganja monstrumov lastne duhovne prenažrtosti, vse skupaj pa merijo na ne-



definirano nedosegljivost, nezadostnost, minljivost, razsulo sodobnega sveta.

V prvem delu, ki nosi malikovsko značilno paradoksalen naslov *Zgodba o nenasilju*, srečamo Marka v vlogi reporterskega klativiteza, ki je prišel, seveda z žensko, novinarko, v sarajevski *tamni vilajet* po dober zaslužek. Nakrmljen s tujo lakoto in praznino vizualnih prostorov vojne (ter tu in tam s kakšnim posušenim ptičjim mladičem) lovi za denar v objektiv kose stolčenege, razcefranega človeškega mesa. Slika vojno, da bi preživel. Človek pod artilerijsko in emocionalno zaporo. Malik tako znova fotografira balkansko avtonorijo, kar je počel že v *Loviščih*, le da se tokrat seli iz bosenskega hribovja v porušeno in požgano Sarajevo, to "zeleno brozgo v Miljacki", ta "krvavi človeški špeh in kričanje breznoгих otrok na kirurgiji". Vendar ga od *Lovišč* navidezno oddaljuje neki moment: zdaj izkušeni fotoreporter se samozaščitniško ne približuje preveč ljudem, ki so v nesreči (razen če so mrtvi); pri živih utegne namreč naleteti na njihove sanje in potem je nujno nekdo uničen: oni ali on ...

Drugi del, *Zgodba o dotiku*, uvaja Markova detoksikacija na podeželju, vkalupljena med žensko in kmečkimi opravili. A niti prvo in še manj drugo ga v resnici ne razstrupi in zato s pomočjo igle znova potrga "mavrice z neba". Nato Markova starša. *Zgodba* sesutega razmerja zakoncev; on v svojem slepčevskem getu, ona emocionalno hendikepirana ženska, iščoča novih možnosti. Skupna jetniška celica, v kateri se soočata principa ženske in moškega. In potem Marko. Pogreznjen v močvirje očitkov, preživelih travm in osebne stiske, prešibek zaradi od daleč vidnega strahu in razdraženosti, človek, ki se izogiba konfliktom, ki se že ob najmanjšem zapletu počuti ogroženega. In ki se boji ljudi. Spolno frustrirani samec v tropu, ki se boji močnejših samcev. Hkrati se v ogledalih izložb narcistično pritajeno spogleduje s svojim boleznim pogledom. Pred votlino bivanja beži v ravno tako prazna pristanišča in šteje svoje stopinje s trpečo resignacijo in precejšnjo mero skepse. Ne bo spreminjal družbe in preusmerjal toka dogodkov v svojem okolju, vendar mu je povsem jasno, da je tudi njegov svet jalov in brezizhoden. Vse, kar teži k vzvišenosti, kar hoče imeti svoj smisel, je že v kali zatrto in zatorej nujno obsojeno na propad. Ob drogi je sam svoja nadmarioneta, privlečena iz ropotarnice lastnih pripomočkov za vzpostavljanje iluzije. Marionetine nitke so sicer bolj ali manj uspešno potrgane, ko ga v tretjem delu, v *Zgodbi o zblízanju*, moškega zrelih let, srečamo ugnezenega v družinskem utirjenem trajanju, varno spravljenega v službi, a "pripravljenega na iztirjenje, ki bo - je pričakoval - vdrlo vanj in ga poplavelo kot stoletna voda".

Besedilo bi žanrsko - pogojno seveda - lahko imenovali "psihodrama",

v kateri junak z očitnim patosom in trpečim užitkom razkriva svoje intimne pasije in analizira svoje frustracije; zgodba o implicitni norosti, komponirana z elementi melodrame, ki pa dosledno nastopajo v distanci: avtor jih nenehno ironizira in razveljavlja kot "točke" v "igri".

Malik ne nudi skleпов. Zgodbe so fragment sedanjosti, trenutni vtis, ujet v fotografov objektiv. Malik je raziskovalec, hkrati pa obrobni opazovalec, ki s komentatorskega stolčka s prstom kaže na človeka, ujetega v lastne strasti, ga razgalja, se mu posmehuje in ga naposled takšnega, kot je, pusti v lastnem zosu in gre stran.



## FILMSKI ALMANAH 1994

Vsi kino filmi leta 1994, ki so prišli na redni spored slovenskih kinematografov in Cankarjevega doma.

M  
MIHELČ

## ROBNI ZAPISI

**Miha Brejc: VMESNI ČAS. Varnostno informativna služba in nastajanje nove slovenske države 1990–1993. Mladinska knjiga, Ljubljana 1994 (Zbirka Premiki).** Ko sem bila lansko poletje na študijskem izpopolnjevanju v Združenih državah, sem si v simpatičnem antikvariatu v majhnem mestecu na koncu Long Islanda za nekaj dolarjev kupila zajetno uspešnico Boba Woodwarda *VEIL: The Secret Wars of the CIA 1981–1987*. Avtor je eno prvih peres Washington Posta, glavni junak knjige pa je William J. Casey, direktor Cie med letoma 1981–1987, v času, ko so bila glavna prizorišča delovanja *agencije* Nikaragva, Libija in Iran. Slovenija takrat še ni bila samostojna, ni imela svoje obveščevalne službe, Miha Brejc pa je bil še – tako se v knjigi najraje predstavlja – univerzitetni profesor. Janševi *Okopi* so me zadnjič kar razveselili, medtem ko me je *Vmesni čas* razočaral. Avtor, prvi in nato leta 1993 odstavljeni šef Visa, v predgovoru pravi, da je težko "pisati knjigo o delovanju tajne službe" in da bi, če bi napisal tisto, kar ve, večino svojega časa v prihodnje preživel na sodišču, ogrozil delovanje *službe* itd. Ostane mu vmesna pot: pisati malo o *službi*, predvsem pa o sebi. In ravno ta *Jaz* je neprijetno vsiljiv. Rad si zastavlja retorično vprašanje v slogu: *Zakaj sem tako pameten?* S piedestala lastne pameti, "univerzitetne izobraženosti", kulturnosti nemalokrat presoja ljudi na poseben način: kako so oblečeni, kako imajo zavezane kravate, kaj pijejo itd. Zanimivejši del knjige so mesta, v katerih *Jaz* nadrobneje pojasnjuje nekatere javnosti manj znane akcije *službe*, zabavnejši del pa številni platonski – po spominu ali iz beležnic rekonstruirani – dialogi, ki jih ima *Jaz* z raznoraznimi subjekti. V *Jazu* se združujejo Sokrat, Platon, načela pravne države in izročilo demokratične tradicije, v Sovi, današnji naslednici Visa, pa – grenko ugotavlja Brejc – udbomafija. Prihaja čas za akcijo. Vmes je *vmesni čas*. (Ana Marija Hočevar)

**Rita Mae Brown: GRANATNO JABOLKO. Založba ŠKUC, Ljubljana 1994** (Zbirka Lambda; 7). Ko je pesnici, pisateljici, scenaristki in radikalni feministki Riti Mae Brown po številnih zapletih leta 1973 uspelo objaviti *Granatno jabolko*, je delo menda čez noč postala uspešnica. Gre za lahkotno pisan avtobiografski roman o doživljajih in prizorih iz otroštva in mladosti, pri čemer prvoosebna spominsko snov suvereno oblikuje in je delo tako splet izmišljenega, naključnega in stvarnega. Glavna oseba romana Molly je prevratnica; s svojo kljubovalnostjo in drznim vedenjem ruši puritansko moralo in norme ameriškega delavskega in malomeščanskega okolja, ki je v petdesetih in šestdesetih svoje hčere še vedno vzgajalo kot prihodnje gospodinje in matere. Molly doseže več kot večina njenih fantovskih vrstnikov: znebi se varstva nevrotične adoptivne matere, finančno se osamosvoji in konča študij kot najboljša študentka svojega letnika. *Granatno jabolko* bi torej lahko bilo zelo stimulatívno, morda celo vzgojno branje za ambiciozne najstnice, ko ne bi imelo majhne "napake": po nekaj ljubezenskih izkušnjah z osebami obeh spolov Molly spozna, da bolj uživa v seksu z ženskami. Pa brez bojzani: vsi lezbični erotični prizori so v romanu diskretno zakriti. (Nataša Bavec)

**Otmár Črnilogar: HVALITE GOSPODA, KER JE DOBER: Duhovnikov odziv na svetopisemski izziv. Mohorjeva založba, Celovec, 1994.** V predgovoru k Črnilogarjevi knjigi beremo, da gre za razmišljanja, ki jih je avtor razgrinjal pred sobrati duhovniki v Tinjah. Knjiga res že na prvi pogled kaže, da ni bila namenjena "navadnim" vernikom, saj je v njej polno (neprevedenih) latinskih in grških citatov, pa tudi sicer avtor razmišlja ob manj znanih svetopisemskih motivih. Knjiga ima neko očarljivo lastnost: občutek imamo, da je avtor ni napisal zato, ker bi se hotel obrniti na vernike ali sobrate in jim posredovati svoja razmišljanja, temveč jo je preprosto moral napisati, kot so mu verska razmišljanja, vznemirjenja in nenazadnje tudi lepota vere tako napolnila srce, da je začutil potrebo o tem nekemu govoriti. Skratka, gre za knjigo, ki bi jo prej pripisali kakemu menihu in ne duhovniku, ki želi komunicirati z verniškim občestvom. To se avtorju celo zdi "pohlepna, malenkostna, trdosrečna množica", njeni člani pa "majhni, ... ozki, sebični, opravljeni", torej taki, "zaradi katerih je Jezus prišel na svet", zato ima Črnilogar do njih vseeno prizanesljiv odnos. Vsi tisti, ki bodo (upravičeno ali neupravičeno) o svojem duhovniku govorili, da ga bolj zanima posvetno kot duhovno življenje, da lenari in preganja ženske, naj bodo prizanesljivejši, saj mora tudi njihov duhovnik marsikdaj potrpeti z njimi. (Barbara Potrata)

**Anne-Marie Delcambre: MOHAMED ALAHOV PREROK. DZS, Ljubljana 1994 (Zbirka Mejniki).** Bogato ilustrirano delo široko osvetljuje ozadje fenomena islamskega preroka: prek zgodovine njegovega rodu prikazuje običaje puščavskih plemenskih skupnosti, katerih etični nenapisani kodeksi so se po rojstvu Mohameda že umikali, in ena od njegovih spretnih zgodovinskih potez je zagotovo ta, da je vedenjske in juridične vzorce v času preteče anarhije nadomestil z lastnimi. V okviru spretne politike, ki je interpretirala tudi novo nastalo ideologijo, so se njegove kanonizacije življenjskih navad razmahnile vse do ravni današnjega islamskega fundamentalizma. Čeprav dokaj zgoščeno delo je zaradi izredne berljivosti in privlačnosti zagotovo izpolnilo didaktični namen zbirke Mejniki. (Vanesa Matajč)

**Bret Easton Ellis: THE INFORMERS. A. A. Knopf, 1994.** Leta 1964 rojeni Ellis je zaslovel s prvim romanom *Manj kot nič*, ki ga je izdal pri enaindvajsetih, zatonil v pozabo z drugim in znova zaslovel s tretjim, *Ameriškim psihom*. Velike možnosti so, da se bo s to, četrto, knjigo vzpostavljeni vzorec nadaljeval. V njej je zbral svoje kratke zgodbe, ki segajo od opisovanja družinskih travm mladih Američanov, žanra, s katerim je David Leavitt v *Family Dancing* (1984) odprl vrata novi izgubljeni generaciji, do prizorov seksualnega sadizma, nemara tematskih nastavkov za *Psiha*, ki pa v kratkozgodbeni obdelavi spominjajo na srednješolsko fantazijsko nastopaštvo. Tudi raznorodni fabulativni in narativni stereotipi, ki obvladujejo prav vse zgodbe in ki nemalokdaj spominjajo na uporabne vaje za pisanje, dajejo misliti, da je Ellis postrgal svoje predale vse do prvih učnih let v tečajih kreativnega pisanja. Dolgočasno. (Andrej Blatnik)

**Joseph Heller: CLOSING TIME. Simon & Schuster, 1994.** Zajetni roman se predstavlja kot nadaljevanje *Kavlja 22*. Res je v njem lepo število referenc na Hellerjev prvenec, pa tudi nekateri junaki, seveda primerno postarani (Yossarian jih zdaj šteje 68), a stvari so se kajpak precej spremenile; namesto z vojnim kaosom se srečujejo s kaosom urbane Amerike. To, da tudi *Closing Time* kar brbota od iskrivega humorja in duhovite ironije, ki ju poganja nihilistično-absurdna podlaga, čeprav je prizorišče urbana Amerika, ne pa (kakor v *Kavlju*) ameriška letalska baza med drugo vojno, je pač dokaz, da je mir dandanes nadaljevanje vojne z drugimi sredstvi. Avtor je temu pridružil več metafizijskih prvov, od nastopa samega sebe in drugih resničnih oseb, predvsem iz ameriškega književnega življenja, do obnavljanja nekaterih kulturnih knjižnih in filmskih prizorov, med katerimi po pomembnosti izstopa sklepni prizor Viscontijeve *Smrti v Benetkah*, vključno z

Mahlerjevo glasbo. Novost pa je tudi optika osebnega – osebne izkušnje, osebnega trpljenja –, ki jo najbolj nazorno izpriča ob znanem ameriškem mitotvornem vprašanju: Kje ste bili, ko ste izvedeli za smrt Johna Kennedyja? Yossarianu se zdi to povsem nepomembno, natanko pa ve, kje je bil, ko je umrl njegov soborec Snowden: v istem avionu, čisto blizu njega, in tega ne more pozabiti. Kljub občasni prerazpotegnjenosti sodi *Closing Time* med najbolj zanimive izdelke "velikih" ameriških pisateljskih imen v zadnjih letih, še posebno če se omejimo na tisto pisanje, ki ima širši bralni odjem. (Andrej Blatnik)

Lorna Hill: SANJE O BALETNI ŠOLI. Prevedla Marjana Samide; PRVI USPEHI. Prevedla Irena Trenc Frelih. Mladinska Knjiga, Ljubljana 1994 (Zbirka Baletni copatki). Glavna junakinja obeh del je najstnica Veronika, katere največja želja je postati gojenka slavne baletne šole. Ko je ta prepreka v pričakovanem, šolsko dramaturškem poteku za nami, si v nadaljevanju želi uspeti še na najslavnejših baletnih odrih. Tudi ti ji, seveda po obveznih polenih pod noge, ki letijo iz smeri zlobnega sveta, zatopotajo pod plesnimi copatki. Obe deli sicer spadata v mladinsko literaturo, le da gre za njeno skrajno ceneno in banalno različico: "pravljlična" pocukranost, polna stereotipov in klišejev, ki nimajo nobenih stičnih točk niti z dejanskim svetom in še manj s problemi sodobne odraščajoče populacije, temveč ostajajo na nivoju v celofan zavitih vrednostnih koncentratov. Da avtorica do predmeta svojega pisanja nima niti najmanjše distance, najbrž ni treba posebej poudarjati. Osem dodatnih nadaljevanj, ki naj bi izšla v tej zbirki, bo bržkone to le vsakič znova potrdilo. (Lara Jernejko)

Vitan Mal in Jernej Tomec: HITRO, HITREJE. Prešernova družba, Ljubljana 1994 (Zbirka Vrba). Novo mladinsko delo Vitana Mala se kljub pisateljski kooperaciji z mladeničem, ki je tudi glavni akter knjige, ne razlikuje kaj bistveno od prejšnjih Malovih del, recimo od najbolj popularnega *Poletja v školjki*. Prizorišča so seveda različna, struktura Malovega pisanja pa ostaja dobra znanka: fragmentarizirane epizode, ki sestavljajo linearni kontinuum, dokaj življenjski dialogi, zgodba s pubertetniškimi velikimi in malimi problemi, nič izjemnega. (Vanessa Matajč)

Metod Pevec: LUNA, VIOLINE. Založba Mladinska knjiga, Ljubljana 1994. Pevec se je na začetku svoje literaturopisne poti takoj spopadel z romanom (*Carmen*, 1991), mu čez tri leta dodal novega (*Marija Ana*, 1994), vmes spisal še nekaj radijskih iger, z *Luno*, *violinami* pa v smislu obsega "sestopil"

na tla v teh krajih zelo popularne kratke proze. Resnici na ljubo je treba priznati, da je z njo ne bo bistveno obogatil, pa ne, ker bi zgodbam primanjkovalo zglednega preigravanja jezikovnih partitur, temveč ker so v večini brez prave žlahtne soli: Pevec nam najprej ponudi nekaj dramaturško precej šepavih legend o gravžih, ki bojda iz nepojasnjenih vzrokov napadajo ljudi, le da ni povsem jasno, zakaj so ti napadi potem usodni za njihove žrtve – razen če ne gre za malo preveč zlizane in klišejske "vzgojke". Tem sledijo nekakšne vinjete iz družinske problematike, zavite v pričakovane stereotipe in moralične poante. Malo bolj sofisticirana in dramaturško polna je zgodba *Oglas*, a le če verjamemo v okorno zlepljena naključja, usodna za končni učinek; *Ave Marija* je pokrajšana verzija romana *Marija Ana*; *Prva ljubezen* dovolj morbidna in zabavna zgodbica o začetniških seksualnih težavah, pomešanih s farmo piščancev; *Glavobol in ljubezen* ena od zelo trivialnih različic na temo zakonskih brodolomčkov, a spretno napisana; zgodbi *Sladkosnednež* in *Rože* literarno-gastronomska in literarno-vegetativna impresija (predvsem *Sladkosnednež* bi nedvomno zanimal kakšnega Zolaja v *Trebuhu Pariza*, ko je pisal svoje gastro simfonije), ki pa že meji na nepotrebno nasilje nad literaturo, še tipajočo po pravem navdihu za dobro zgodbo; *Nekaj malega o vojakih, kozi in ljubezni* natančno to, kar obljublja naslov; *Nokturno rahločutnega vampirja* nadarjen prosti spis o poslednjih rečeh; *Ženska z oguljeno torbico in zaskrbljenimi očmi* eksistencialistična moralka o mestnem potniškem prometu in z njim povezanimi melanholičnimi in poniževalnimi občutki, ki te navda s prijetnim zadovoljstvom, danim lastnikom avtomobilov; sklop *Duhovne vaje* napolnjujejo ženske, kakršne smo prvič (naivne, lepe, nedolžne in čuteče), drugič (le navzven poduhovljene, a v resnici prave pohotnice) in potem tretjič (večno spodletelo srečanje) ...; naslovna zgodba pa zateče dva patra in z neba padlo dekle, ki se spremeni v simbol nedosegljivega objekta hrepenenja. Za vaje iz sloga plus dobro, za izvirnost zadostno. Romana sta napovedovala več. (*Ženja Leiler*)

**Denis PONIŽ: KRATKA ZGODOVINA EVROPSKE IN AMERIŠKE DRAMATIKE – od antike do postmodernizma. Založba Mihelač, Ljubljana 1994.** Značilnost večine "kratkih zgodovin" je, da svojo kratkost avtorji najpoprej pojasnjujejo v uvodih. Tudi Poniž se tej slasti ni odrekel. Za začetek je opozoril na (za domačo stroko žalosten in zaskrbljujoč podatek), da moramo še "*posebej, kadar govorimo o pregledu svetovne dramatike, ugotoviti, da tako rekoč nimamo dela, napisanega v slovenščini in izpod peresa slovenskega avtorja, ki bi se celovito lotil te teme*". Tudi glede namembnosti svojega prispevka v ta prazni lonec Poniž jasno zapiše, da je knjiga v prvi

vrsti priročnik za vse študente visokih šol in dijake višjih letnikov srednjih šol, pri čemer "osnovo priročnika predstavljajo predavanja o posameznih delih, obdobjih in problemih, ki jih je pisec imel zadnjih pet let v okviru predmeta *Zgodovina evropske dramatike na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani*". Če se potem zavzeto sprehodimo po tem "univerzitetnem" priročniku, ki antiko, srednji vek, renesanso, razsvetljenstvo ter dramatiko "moderne dobe" (od nemške romantike do postmodernizma) preteče s hitrostjo, ki da na primer Shakespearu na voljo tri in Čehovu dve strani ter "postmodernističnim tendencam v sodobni evropski in ameriški dramatiki" natančno osemindvajset vrstic, lahko samo potrdimo, da gre za gradivo, namenjeno srednjim šolam. Malo težje razumemo, da gre za gradivo, namenjeno študentom visokih šol, še težje, da gre za gradivo s predavanj na eni od takih šol. To seveda ne pomeni, da bi želeli dvomiti o potrebnosti ali zasmehovati trud, ki je vložen v takšne kratke pregledne – daleč od tega: Poniževa knjiga je namreč nadvse dobrodošla knjižica za malo bolj radovedne srednješolce. (Ženja Leiler)

**Beatrix Potter: MAJCENE POVESTI O PETRU ZAJCU** (pomanjšana izvirna izdaja). Mladinska knjiga, Ljubljana 1994. Delo znane angleške pisateljice pravljic je tokrat izšlo v zanimivi obliki predalčnika, v katerem je lično shranjenih dvanajst knjižic, v teh pa so k sreči ohranjene avtoričine izvirne ilustracije. Pravljličnost povestic izhaja izključno iz personifikacije živali, vendar večinoma niso niti idealizirane niti tipizirane (kot bi bilo značilno za basen), ampak prikazujejo celoten spekter karakternih lastnosti. Ves ta živalski zbor (od Petra Zajca do občestva živahnih miši) živi z ljudmi, s katerimi prihaja v stik, harmonično, ali pa jim kakšno zagode, to je odvisno od nravstvenih kvalitete posameznega človeškega objekta. Pravljice pa v nasprotju z večino tradicije niso sentimentalno naglašene. Sentimentalnost preprečujeta avtoričina preprost in stvarni ton pripovedi, predvsem pa prefinjeni humor, ki ga marsikdaj eksplicira šele ustrezna ilustracija. Igrivost povečujejo vložni verzi nonsens poezije v veveričjih ugankah, dialoške mišje pesmice, zgodbeni paralelizmi ... Resen problem, ki se zastavi ob knjižni (?) formi edicije, pa je tale: Ali naj bralec ta predalčnik postavi na knjižno polico ali raje v zaboj z igračami? (Vanesa Matajč)

**Primož Repar: ONKRAJ SVETA JE KRHKJA PAJČEVINA.** Založba Emonica, 1994. Komunikativnost prav gotovo ni lastnost Reparjeve druge pesniške zbirke: okoli sedemdeset pesmi, razdeljenih v tri cikle, vzbujata vtis hermetičnosti oz. "larpurlartističnega ništrca" (M. Dekleva). Bralec se na-



mreč vsaj pri nekaterih pesmih ne more znebiti občutka, da gre le ta do kraja razvezano pesniško imaginacijo, osvobojeno vsake logične vezi in mimetičnosti, avtomatično pisavo torej, ki odslikava brezzvezni, simultano asociativni potek misli. Tudi na formalnem nivoju Repar nadaljuje s tradicijo modernizma: svobodni verzi s pogostimi enjambementi, nemalokrat prisiljenimi notranjimi rimami in aliteracijami, se nizajo drug za drugim ter sestavljajo večje enote, ki pretežno niso kitično-pomensko deljene. Tiste pesmi, pri katerih nam uspe dešifrirati pesniško sporočilo, se dogajajo v prostoru, napolnjenem z negativiteto: brezosebni lirski subjekt je ves čas ogrožen, poln strahov, tesnobe in osamljenosti, na meji med razumom in blaznostjo, obdan s praznino nič in zavestjo smrti. Iz razkosanega, neskladnega in razglašenega sveta se umika v arhaično in mitološko (tu se, vsaj na tematskem nivoju, bliža postmodernizmu) ter ohranja vero v orfejski misterij poezije; pesem se pleče kot pajkova mreža (groba analogija z labirintom ni izključena), onkraj sveta stvari, sama po sebi nekoristna, lepa zaradi lepega. S svojim notranjim ritmom, ki temelji na paralelizmih in dikciji krščanske liturgije, naj bi takšna poezija dosegala magični učinek zaklinjanja, uročenja. Znatni del Reparjeve zbirke se osredinja tudi okoli erotike, bodisi v obliki sentimentalnega vzdihovanja za izgubljeno Evridiko ali kot neposredna senzualnost; tu se na ozadju trenutno svetlega ljubezenskega obreda neprestano razkriva brezno izgubljenosti in razklanosti. V kontekstu slovenske poezije zadnjih nekaj let bi lahko Reparjevo zbirko z nekaj besedami označili kot "večno ponavljajoče se isto". (Nataša Bavec)

**Anton Stres: ČLOVEK IN NJEGOV BOG. FILOZOFSKA TEOLOGIJA. Mohorjeva družba, Ljubljana 1994 (Znanstvena knjižnica, Nova serija, 25).** Poseben pomen Stresove knjige, ki nam prihaja v roke kot vnovičen poskus zasnutja naravne oziroma filozofske teologije, je v tem, da ne stopa preprosto, ne oziraje se naokrog, v sledi drugih tovrstnih poskusov z nekajstoletno zgodovino, kot da medtem ne bi napočile temeljite spremembe v atmosferi mišljenja. Prav nasprotno: previdno stopa v srečanje s kritično in samoomejevalno filozofsko mislijo, s katero je že Pascal ločil Boga religije od Boga filozofije, nato pa Heidegger v celotni evropski metafiziki uvidel onto-teologijo, se pravi, razgrnil tisti filozofsko-teološki ustroj metafizike, zaradi katerega Boga, ki je v religiji izkušen in deležen čaščenja, venomer zastre umski pojem. Stres nekaj od tega, kar je domislila ta misel, zavrne, a marsikaj tudi sprejme, včasih popravi in nato upošteva pri poskusu, da bi od doslejšnje "metafizične" filozofske teologije ločil svojo "transcendentalistično". Ta naj ne bi več, tako kot metafizika, izhajala iz

absolutne resničnosti Boga, najvišjega bivajočega, kot nečesa že danega, kar se spoznava v kategorijah ontoteologike, ampak iz človekovega razmerja do Boga v njegovi nezvedljivi drugosti ali, natančneje, iz človekove naperjenosti k nedoumljivemu Bogu, v kateri presega samega sebe. Kot takšna naj bi bila šele uvod v "krščansko teologijo", v evangelij, ki izhaja iz božjega učlovečenja in s tem, narobe, iz božjega razmerja do človeka. – Sicer se ob Stresovi argumentaciji sami vztrajno poraja vtis, da je ne le izrazito racionalna, ampak včasih celo formalno, bolje, sholastično logična – tako, bi rekli, kot da bi si zobovje razuma samo priskrbevalo svojo hrano, ne da bi bilo tu zgolj za to, da jo zmelje. Vendar je Stresova knjiga kljub navrženemu očitku prelomna knjiga v slovenski teologiji, ker podobno kot deloma tudi spisi Gorazda Kocijančiča išče pot v postmetafizično teologijo. Ta pa se zdi venomer toliko darežljivejša, kolikor manj si obeta, če to povemo s Heglovo besedo, od "zvičajc uma". (Vid Snoj)

**Marcel Štefančič, jr.: FILMSKI ALMANAH 94. Mladina & Založba Mihelač, Ljubljana 1994.** Kot smo zapisali že predlani ter leto potem, torej leto pred še enim od najboljših let našega življenja, ki je prineslo svežo kri ter Spielbergov triumf, spisan s Schindlerjevim seznamom, ki v podobi Liama Oskarja Schindlerja Neesona krasi naslovnico tokratnega almanaha: *"Nekaj drži, Marcel Total Recall Štefančič, jr. je sicer na življenje in smrt vdan filmu, filmu & ničemur drugemu razen filmu, potem tudi živa enciklopedija & fotografski spomin na dveh nogah + nezaslišan publicistični & kritiški katapult, pa vendar ga spravite v kino, le če gre za zadnjo in edino možnost, da si film ogleda. Torej, zapriseženi konzument videa & fast forward funkcije na daljinskem upravljalcu ve o filmu (režiserji & scenaristi & igralci & off the record & komponisti ... & lasuljarji & zadnji pometachi) več, kot bo filmu kdajkoli uspelo zvedeti o samem sebi. O Štefančičevem stilu & podatkovnem bombardiranju & načinu refleksije + vrednostnih kriterijih zato v smislu – pustimo cesarju, kar je cesarjevega – ne gre izgubljati besed. Berete ga lahko vsak teden na straneh Mladine. Če pa ga ne, in to potem tudi pogojuje možnost, da premišlujete o nakupu knjige, vam v parafrazirani Štefančičevi tezi, namreč, najboljši almanah lahko vedno spoznate po tem, da ima veliko napak, ponujamo nagradno iskanje: tistemu, ki bo poslal njihov najdaljši seznam, bomo knjigo prijazno odstopili. In če še niste vedeli, se bojda zgodovina teorije in pisanja o filmu na Slovenskem deli na obdobje pred in po Marcelu Štefančiču & jr.!"* (Ženja Leiler)

## ZBIRKA VIZIJE

# *kabala*

*Izročilo skritega vedenja*



*Zev ben Šimon Halevi*

Prvi temeljitejši prikaz kabalističnega nauka izpod peresa  
znanega poznavalca v slovenskem prevodu.

**M**  
MIHELČ

# LITERATURA

Mesečnik za književnost

Januar 1995, št. 43, letnik VII

Glavni urednik: Tomo Virk

Odgovorni urednik: Matevž Kos

Uredniški odbor: Andrej Blatnik, Igor Bratož, Aleš Debeljak, Milan Dekleva, Marko Juvan, Ženja Leiler, Vanesa Matajca, Lela B. Njatin, Darja Pavlič, Vid Sagadin, Vid Snoj, Aleš Šteger, Jani Virk, Uroš Zupan

Lektorica: Tinka Kos

Oblikovalec: Pavle Učakar

Naslov uredništva: Gosposka 10/I, 61000 Ljubljana

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

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

Žiro račun: 50100-678-46647

Založnik: Založba Mihelač

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

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

Cena te številke: 590 SIT

Grafična priprava: T@V, Ljubljana

Tisk: Tiskarna Tone Tomšič, Ljubljana

Revijo denarno podpira Ministrstvo za kulturo RS

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