

LITERATURA

POEZIJA

Milan Jesih, Rade Krstič, Cveta Zalokar Oražem

PROZA

Mart Lenardič, Metod Pevec, Sebastijan Pregelj

INTERVJU

Kajetan Kovič

NAGRAJENI ESEJ

Andrej Blatnik, Tone D. Vrhovnik, Iztok Osojnik

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Octavio Paz

ZADNJA IZMENA

Denis Cooper

BLITZKRIEG

Nemška književnost devetdesetih

FRONT-LINE

Jančar / Kovačič / Virk

Udovič / Hudolin

ROBNI ZAPISI

1993

23

Poezija

- 3 Milan Jesih: *Pesmi*
 7 Rade Krstič: *Slogovni prijemi*
 10 Cveta Zalokar Oražem: *Tri pesmi*

Proza

- 12 Mart Lenardič: *Maska, Policaj*
 21 Metod Pevec: *Marijina Ljubezen*
 27 Sebastijan Pregelj: *Onstran steklene stene*

Intervju

- 34 Kajetan Kovič: *Edina pot k bralcu je pot k sebi*

Nagrajeni esej

- 44 Andrej Blatnik: *Kdo mori slovenske žanrske pisce*
 53 Tone D. Vrhovnik: *Kdor poje, zlo ne misli*
 58 Iztok Osojnik: *Provinca in pesnik*

Enciklopedija živih

- 67 Octavio Paz: *Drugi glas*

Zadnja izmena

- 74 Denis Cooper: *Otopel*

Blitzkrieg

- 80 Slavo Šerc: *Nemška književnost devetdesetih (Literatura na začetku 90. let v Nemčiji, Avstriji in Švici)*

Front-line

- 90 Jančar / Kovačič / Virk / Udovič / Hudolin

Robni zapisi

Bernik / Dolar / Gogolj / Heraklit / Homer / Hrvatini / Jelinčič / Joyce
 / Košir / Osojnik / Salecl / Scott / Shakespeare / Torkar / Valery



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

Glavni urednik: Tomo Virk

Odgovorni urednik: Matevž Kos

Poslovna sekretarka: Darja Pavlič

Lektorica in korektorica: Tinka Kos

Oblikovalec: Pavle Učakar

Naslov uredništva: Gosposka 10/I, 61000 Ljubljana

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

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

Žiro račun: 50100-678-46647

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

Založnik: Založba Mihelač

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

Cena te številke: 350 SIT

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

Grafična priprava: BiroSoft Ljubljana

Tisk: Tiskarna Tone Tomšič, Ljubljana

Revijo denarno podpira Ministrstvo za kulturo RS

Ta številka je izšla maja 1993.

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

POEZIJA

Milan Jesih

Pesmi

Pod nebom se peni
sladka zrelina noči -
ljuba, pa ti,
s kom si legla?

"S temnim spancem v plitko
postelj, in me
ne popegla,
da kar čemim z odprtimi očmi

in vsevdilj mislim nate,
ki si obstal
pred vrati daljav
brez čevljev, kravate

in vere. Jaz sem bila;
poslej, premili,
ne veš, če kdo še roko ti poda
in če te bojo še ljubili."

Počij mi glavo na rame,
zaspj. Ni razdalj odsotnosti.
Od povsod
lahko te objamem.

Mlada Lepota

je v odsotnosti moža, Razuma, bil je
na eni svojih nesmiselnih vojn,
klonila.

Preveč, se pravi, ravno
dovolj vztrajno

jo je sosed Strah obiskoval. In je
povila.

Razum

se je vrnil. Pobit, poražen,
poraza vaje se nad zibel sklonil.

"Kako si otroka
krstila?"

Zaljša kot kdaj

se je nasmehnila.

"Z dvema imenoma: Pesem in Stud,"
odvrnila.

Z visoke linice neba
je padla drobna ptičica
v odprto knjigo morja;
tam je spal en velik škrat,
jo v sanjah vzljubil in jo rad
bi nesel za obzorja,
tja, od koder je doma.
Vse mu obljudi ptičica.

A ko vzide sonce belo
in zaljubljenec se zdrami
pa nevesto k svoji mami
brž popeljat če veselo -
kje je ptičica, kje morje,
kje nebo in kje obzorje,
kje je mama, rodni grad,
kje ljubezen, kje je škrat?

O, saj bi že naposled radi
za vselej se ustavili nomadi
in nehali begu enako pot,
ki vodi jih pod nebom vsepovsod,

vendar jim v srcu je dolgo iskanje
se v pokolenjih spremenilo v sanje,
sanje pa v bistro srčiko spomina;
in to se imenuje zgodovina,

ki rod s krvavo težo zavezuje,
da kamor pride, mu povsod je tuje
in je puščave ni in ni je stepe
nikjer za domovino dosti lepe.

Priletel ptiček je na križ,
ki človek Bog na njem visiš,
zagostolel v pomladni dan,
v prejasni zrak in čez ravan,
in prej ko dvignil si oči,
da bi ga videl, več ga ni.

* * *

Bogu dolgčas se stori
pa se odpravi med ljudi.

"Bog?" čudi se menišič mlad;
"pa ti sploh si? Kako naj vem?"
"Sem, ker me iščeš, in po tem,
da bi v srce sprejel me rad."

"Bog," pravi zala kurbica,
"najbrž po zlategem se spozna."
"Tudi tako se da spoznat.
Pa sama veš, da vsak je zlat."

"Bog," dvomi smolarček čevljar,
"z obutvijo kot tale mar?"
"Obut je, koker si že boš,
da lohk, kadar ne leta, hod."

"Bog," trgovec se zmrduje,
"ki ne prodaja, ne kupuje?"
Nasmehne se obraz Boga:
"Ker vsega ravno prav ima."

"Bog," ga naposled vprašam jaz:
"kako to pesem bom končal?"
Odkima in mi de čez čas:
"Kot se boš motil, da je prav."

Rade Krstič

Slogovni prijemi

Poezija

Trenutek tišine,
v katerega smo ujeli.

Večnost življenja, ki nam odteka.

Brez sedanjosti
naravnana ura.

Večer

tihi večer je in vse tiho je.
slika, ki jo prepoznam, ždi.
počasi zapiram vsa vhodna vrata.
prepoznal sem kralja in kraljico.

tihi večer je in vse tiho je.
strune brnijo iz nekega drugega
časa. zahtevam svoje zadnje plačilo.
kmalu bo konec te prelepe noči.

Devica

devica! v mojem objemu si vsa čista
in nedosegljiva. dotikam se te s
prsti. oblikujem te kot najvišje
bitje. pojem ti uspavanko

za lahko noč. naredil sem ti
ropotuljico iz najdražjih kamnov.
kmalu te ne bom videl več. odšla
boš prezgodaj. neustavljiva

za vse večne čase. kljub temu
te ljubim in si želim še kaj več.
v tem dolgem trenutku si moja
najdražja. verjemi mojim besedam.

Veter

koliko hrepenenja počiva pod prsti!
nikoli ne veš, s katere strani se
zavrti življenje. dragocenosti so
daleč za zadnjim vrati pričakovanja.

vsakdo mora sam stati na obličju
te prelepe zemlje. slišim tvoj glas.
zdi se mi, da letiva. nenadoma se
odkotaliva v brezno izgubljenih

spominov. ne zahtevava nič več.
kot dva majhna otroka si šepetava
na uho drobne skrivnosti. nekoč
bova zajezdila nepremagljivi veter.

Igra

pišem
in sanjam
groza
me pretresa
besede
tolčejo
po glavi
in po udih
že tolikokrat
se je razpočilo
moje srce

nimam več energije
skozi odprto okno
se pretakajo
barve
sveta

nič več
mi ni do igre

Beseda

Beseda neizražena, v tekstu neizgovorljiva,
dasiravno gre za neko drugo resničnost.
Pokrajina je obtežena s soncem,
zeleni žarki se dotikajo dreves.
Zdaj so tu sojenice, roka se giblje
in zariše krog, da se zgodi svet,
ki se je izgubil nekoč pred davnimi časi.
Človek je zadovoljen, raj in pekel
sta postala dirigentova palica.

Cveta Zalokar Oražem

Tri pesmi

Krik

tvoja tiha skala ždi v miru. levo nič. desno nič.
spredaj modro presenečenje preliva. zadaj vsi. odriv
še dlje od njih. pot k zlatemu srcu. veriga vsevednih,
ki jih še ne moreš srečati. zdavnaj prisotna

prihodnost, ki se vsak dan uresničuje. v njej se je vse
že zgodilo. predniki, ki so čutili kot ti. in
stara mama, ki je na koncu vse vedela. nekdo, ki
sluti, kaj se bo dogajalo tebi. vse je načrtovano.

ti. samo neskončna varianta sestavin, odvijajočih se
po nekem zdavnaj zapisanem zakonu. do svetlobe je tako
daleč. včasih pa si blizu. a kaj, ko ne moreš prestopiti
nevidne črte. bojiš se prepada in slutiš blagodejno

modrino. otroci se ti zde lepi. premagali so
pratemo, zgoščeno na materinem ustju. morali so priti sem.
morda imajo sveto poslanstvo, kajti njihove oči so
vsevedne in tople. v rokah imajo svetle kamne.

postajajo podobni ostalim. račun se ni izšel.
preveč je želja, ki ne bi smele oživetiti. vse
preveč je hrepenenj, zmedenih od zrelih let.
prekletstvo umikanja v smdljivo mlakužo.

krik zavedajoče groze. napetost, ki se zaje
v telo. grize, gloda, grebe, gnjavi. goltanje za
odgovori in beračenje v sanjah. motna voda me
vedno prelije. nisem tisto, kar me obletava.

Angeli

krožijo okoli nas, poviti v mehko svilo nevidnosti,
dotikajo se nas kot kaplje rose, ko v drugačni
resničnosti potujemo po robovih noči, drzni in
lepi. spet polni žarečih prvotnih moči.

izmikajo se v svoji vsevednosti, presečim nam kot
slutnje osvetljujejo preteklosti. pozabljen kraj.
oko že znano. trpljenje prestano. presrečni v svojem
nevračanju, ste sli, ki govorite v jezikih večnosti.

Glasovi

spet me vabijo glasovi neznani, priliznjeni
se plazijo okrog ušes. prikazni, zvite kot
mrčes, ki je zavohal glad po smrti, prijazni in
le moji. zlo, presladko za grenčino samote.

ljubim vas, o večne tihote. naj izgine čas, naj
se umakne hipni strah. tako potopljena v hlad,
zabrisana v prah, naj spim svoj nič.
in končno sanjam brez teh strašnih prič.

PROZA

Mart Lenardič

Maska

Z živahnostjo sem bil malo na tesnem, nič novega, pa sem se le skobacal iz mreže – ni je prijetne dnevne sobe brez viseče mreže, sem včasih pripomnil, kar tako – in se ogrnil v frotirast plašč. Ura je namigovala, da utegneta Kiki in Miki vsak hip prispeti. Ponavadi sta bila kar precej točna. Stopil sem torej v shrambo po limone, za limonado. Užejala me je. Spotoma sem iz ledenice vzel strahovito mrzlo steklenico starega džanksa. Ko sem ga testiral in hkrati brezdušno izžemal limone – priznam, pri tem sem si predstavljal, da sem kapitalist, ne morem iz svoje kože in tudi nočem – sem haljo spet odvrigel, saj je bilo toplo. Kiki se še zdaleč ne bo zmrdovala, če jo pričakam gol, sem utemeljeno sklepal. Izbral sem glasbo, da ti srce počí, in pričakoval zvonec. Potem me je prešinilo in sem poskočil v spalnico po masko, ki sem si jo bil pred par dnevi izposodil pri Nataški, na zabavi. Ena tistih gumijastih mask je bila, z električnimi rdečimi očmi, gostimi v zrak štrlečimi črnimi lasmi in obrazom, nekako zmešanim iz filmskih junakov, kot so zombiji, vampirji, volkodlaki in podgane, s tem da so našteve osebe proti dotični maski smrkavci. Vemo, kaj vse zmorejo vulkanizerji. Mladostniki se takih stvari ne prestrašijo, jaz sem pa kar precej zavpil, ko me je Nataška zaskočila s to ropotijo v mračnem hodniku.

Plošči navkljub sem popeval himno o starem džanksu, ko je končno pozvonilo. Nataknil sem si torej strašno masko, izprsil sproščeno razbohotenega lulčka, sunkovito odprl vrata in zatulil nekaj kot abu! in roar! hkrati, da je slina špricnila skoz izrez med čekani.

Tič je reagiral hitreje kot jaz, prav v trenutku jo je povrnal sam vase, pred vrati je namreč stala najbližja sosedka, kakih osemdeset ali sto let stara. Oči so ji izstopile iz lobanje, roka pa je spustila krožniček, na katerem se je lesketalo pol zrezka za mojega mačka. Stare sosede pač ne živijo samo od tega, da oprezajo po hodnikih in nadzorujejo ulico, vlagajo tožbe proti malopridnežem, ki ne pometajo redno stopnišča (tedaj se prah in blato "nosita not", v stanovanje), in izmenjujejo informacije z drugimi starimi sosedami, s tistimi, s katerimi pač trenutno niso v sodnem sporu, take sosede tudi zelo prijazno prinesejo kos mesa sosednjemu narojencu oziroma njegovemu mačku, saj ne kaže žlahtne mesnine v koš metati. Kakorkoli že, vse skupaj je trajalo

le sekundo (približna ocena), nato je soseda oči odkovala od moje maske ter z njimi radikalno zavila, pa vzkliknila, zastokala, krčevito zahropila, se zgrabila za prsi in se kot spodsekana sesula na moj predpražnik.

"Sto peklenščkov," sem zatulil, snel masko, jo v diru skril v najbližjo omaro in se lotil telefonično priklicovati policaje, rešilce in gasilce, kdo bi na pamet vedel številke. Hrup je priklical še preostale sosede, ki so se lotili prve pomoči in udrihanja po telefonih.

Kiki in Miki sta se prebila v mojo šupo skoz horde bolničarjev in sosedov, v povorki so kraljevala nosila.

"Infarkt," sem jima pojasnil, išoč po okoliških foteljih kake hlače. "En malo sem tudi sam prispeval, žal," sem iz omare spet potegnil ostudno masko, jo za hipec pokazal, konec koncev naj bi prav njiu zabavala, jo spet pospravil in jel mešati koktajle. "Kot zakleto," sem omenil, "ko je človek prešeren, se vse skupaj še z največjim veseljem sfiži."

"No ja," se ni strinjal Miki s polnimi usti džanksa, "bolj opazno vsakršno sfiženje v takih primerih vsekakor postane."

"Ja," se je spominjala Kiki in umetelno razkazovala dekolte, "če si majhna punčka pa navdušeno planeš v sobo k staršem s polnim naročjem mačic za mamico, zagotovo naletiš na bodrega starša prav sredi zverinske kopulacije!" Trmasto je pocepotala.

"Tako gotovo to ravno ni," je vztrajal Miki in škilil proti dekolteju, "je pa precej verjetno. Hudo se bojim, da je sindrom, znan kot življenje, preveč razvejan, da bi se ga dalo lajšati."

"Vprašaj človeka, kako kaj materi zdravje kaže," je vztrajala Kiki, "pa ti zine, da je večeraj konec strila."

"In bruhne v živčni zlom," sem jo dopolnil.

"Se tudi zgodi," je naprej razvijal Miki, "da se malo prepozno spomniš, da so mati že dve leti mrtvi."

"Toliko ljudi odмира," se je strinjala Kiki, "in če je še letina džanksa dobra, človek mimogrede kaj zameša, kaj pozabi in kaj doda. Jaz sem svojo sosedo povprašala po počutju njenega betežnega moža kak teden po njegovem pogrebu, ki sem se ga bila sicer tudi sama udeležila. Odtlej ne govori z menoj." Kljub vsemu se mi je zdelo neprimerno, da neke biva nekdo, ki ne govori s Kiki.

Kiki se je zdelo žalostna, ko je v metuljkasti oblekici poplesavala po sobi. Zunaj na hodniku so še vedno ropotali sosedje, bolničarji pa so menda že odšli. Se bojo imeli po hiši vsaj s čim ukvarjati, sem pomislil, ukinitvev krajevni skupnosti in hišnih svetov jih je najbrž precej prizadela in osiromašila.

"Jaz čem plesat!" je rekla Kiki, skočila na mizo in se zavrtela.

"Gremo k O'Brianu," sem določil, "najbliže bo. Prvi džanks gre na moj račun."

Kiki je z mize poskočila v moje že pripravljene roke, pa smo šli. Po stopnicah sem jo nosil, mrho.

Tistih nekaj sto metrov do lokala smo se nakanili premeriti kar peš. Hitro sem

ugotovil, da sem doma zapustil vžigalnik. Na robu pločnika je stal mulec s čikom med zobmi, vtaknil sem desnico pod plašč, da bi iz žepa na suknjiču izbežal cigarete in ga poprosil za ogenj.

Brž ko sem stopil proti njemu, se je poba ves skrčil in stisnil k steni. "Pizda," je zaklel, "sem vedel, da me boste prec dobil."

Še bolj se je skrčil in pojamral: "Nisem bil jaz, Vukovič je vlomil! Jaz sem samo zraven stal!" Miki je pristopil in se suvereno napihnil. Rekel je: "Khm, mkhm."

Mulec je preplašeno jel iz žepov, vrečk in nahrbtnika na asfalt zlagati stvari. Bile so: pipec na vzmet, potem nekaj, kar je bil mogoče vitrih ali kaj podobnega, pa manjši kupček valute, nekaj zavojev dragih cigaret in precej šklempast avtoradio.

"Najebal si ga," je s strašnim glasom menil Miki, jaz pa sem izkoristil roko v žepu in naščeperil kazalec, da se je na suknjiču pokazala štrlina.

"Sam ne me zašit," je moledoval mladec, "ste me že enkrat dobil. Mi ne gine popraven dom." Pojasnil je še, da mu je žal, da ne bo nikoli več in da je itak kriv Vukovič. Citiral je tudi Vukovičev naslov in materino ime.

Miki je ledenega pogleda pobral dokazna gradiva, pa počil mulca za vrat. "Spizdi," je siknil, "maš srečo tokrat, pa da te ne vidim več!" Mulec je že cvrinal. "Z Vukovičem se bomo pa že še zmeni," je Miki še zavpil za njim. "Glavo mu bomo vzeli, pa bo," je še dodal sam zase in zgolj sebi v užitek.

"Samo za ogenj sem ga želel prositi," sem se opravičeval, ko je moj tovariš basal pridobljeno blago v koš za smeti; obdržal je denar in cigarete, kajpada.

* * *

Pri O'Brianu je bila strašanska gneča, jaz pa se dosledno nisem v nikogar več vtilkal. Srebal sem limonado in nepotrpežljivo čakal jutra. Želel sem si v miru spraviti se v posteljo, z izklopljenim telefonom in zvoncem, spati do večera in se potem zvaliti v vročo, penasto dišečo kopel. Miki je zapeljeval gospodične, s pretiranimi gestami, saj je bil zaljubljen v Kiki in je nerazsodno upal, da jo bo nekako spravil v ljubosumje. Kiki je imela zoprni dan, plesala je z vsemi in mestoma tudi kar sama, vmes pa je pila rum. Vedel sem, da rum običajno sovraži in da se utegne vse skupaj še slabo končati.

"Gužva, ne?" me je nenadoma ogovorila zmerno lepa lepotica poleg mene, da sem skoraj polil limonado. "Hh," sem skomignil, vendar lepotici ni odpovedalo srce in tudi vitriha mi ni dala.

"Ti," je rekla, "ti, da ti nisi tisti Walcher, ki muziko rola pri Kundeljnu?"

Tako torej, sem si rekel, slavni osebnosti sem podoben. Ošvrknil sem jo z očki ravno toliko, da sem si jo lahko za hip predstavljal golo. "Ti," sem odgovoril, "ne, jaz sem tisti Vukovič, ki ponoči v kioske pa v lokomotive vlamlja."

Gobec," je rekla gospodična in pomigala s kolki, "si faca, ne? A v kaj bolj prijetnega tudi kdaj vlamljaš?"

"Dandanes zagotovo ne," sem rekel z grdim glasom, "miška, daj, sprehodi se, ti ne

bo všeč, če bom hud ratal."

Miška je res izginila, k sreči, saj se še nisem znal odločiti, kaj naj bi pomenilo in kako naj bi izgledalo, če bi se moral res razjeziti. Potem sem šel lulat in ena druga miška se je na vratih toaleta skoraj zaletela vame in se je prestrašila in zavpila kot jesihar. Pogledal sem se v ogledalo, pa nisem opazil nič posebnega in omembe vrednega.

* * *

Začuda sta se mi Kiki in Miki pridružila, ko sem precej zgodaj sklenil zapustiti klub. Miki se ni opil, Kiki, ki se sicer je, pa ni izdelala nobenega večjega škandala. Kaj šele pretepa. Začuda smo se poslovili že pred lokalom, sploh nista vztrajala, naj ju povabim še k sebi na kozarček. Ali zajtrk, se pravi oboje. Kar odbrzela sta v noč.

"Božji mir!" sem mrmral, vzpenjajoč se po stopnicah. Sveža pižama me je pričakovala in zvesta mreža. Na hodniku se mi je zdelo, da vzduh še vedno malo smrdi po medicinskih preparatih, ampak to se mi je samo zdelo. Sam s seboj sem se pogajal o možnosti, da bi si pred spanjem morda vendarle še umil zobe. Pred vrati sem našel eno tistih cevki iz lateksa, ki jih uporabljajo bolničarji. Nisem je pobral, počemu le.

Odklepal sem počasi in z andohtjo ter pri tem sopihal kot star buldog, ki se odpravlja med krpe. Že prav predel sem, ko sem vstopil v temnino stanovanja in se za vsak slučaj previdno tipaje prebil v osrednjo sobano. ZAMF!!!, je tedaj v hipu z vseh strani usekala jarka svetloba, da sem si samodejno z dlanjo zakril oči, zatulilo je od vsepovsod in najmanj trideset ljudi je planilo proti meni in se zadrlo: "Surpriseee!!!!"

Tokrat je mene zbadlo v prsih, množica (takoj sem opazil tudi Kiki in Mikija) pa je zarjula: "Happy birthday to you, happy birthday to you, happy birthday, dear Hijena, happy birthday to you!!"

Ravno so začeli s "Hijena is a jolly good fellow...", ko sem se zbral in zravnal. Tudi veke sem dvignil. "Raca na vodi," sem siknil, kar se mi zgodi res samo v skrajni sili. Kako, da samo jaz ne vem, kdaj imam rojstni dan. Spet enkrat sem potunkal roko v žep suknjiča in z nič kaj prijazno krettnjo izvlekel ofenzivno protipehotno ročno bombo hudega kalibra. Gostači so utihnili kot miši, še maček se je naježil. Prsti so mi segli po varovalki, pa si premislili. Nasršil sem obrvi in pogledal na uro.

"Sedem je," sem poškriljal z glasilkami, "pet čez sedem." Malo sem požongliral z bombico. "Sedem in pet je deset. Jaz sem utrujen, fantje," sem tehtno sporočil. "Do desetih imate časa. Recimo do pol enajstih. Potem bo pa hudič! Če bo ob enajstih še kdo tu in če posoda ne bo pomita, bo BUUFF!!!!"

Kaj sem hotel. Šampanjci so zapokali, vriskanje in vzklikanje me je zasulo, orožje sem spravil v predal in se izgubil v tropu prijaznih krasotic.

Policaj

Hudo meglena noč je bila, in čeprav sem vozil počasi, sem z nevajenimi krepeljci težko z volanom cesti sledil. Skušal sem biti previden. Potem je počilo in zaropotalo in zažvenketalo, z glavo sem nekam treščil in po meni so se usuli drobci stekla. Kdor se je kdaj vsaj malo trknil z avtom, ve, kako presenetljivo izdaten hrup to sproži. Pred očmi mi je plesala večina ozvezdij poznanege vesolja. "Oj," sem zastokal, ko mi je po obrazu jela mezeti kri.

Na intervencijo policije ni bilo treba dolgo čakati. Kakih pet sekund. Zaletel sem se bil v policijski avto, ki je v gluhi samoti čepel ob robu ceste. Patrulja na koncu sveta, sem skušal pomisliti, medtem ko je uslužbenec vlagal velike napore, da bi od zunaj odprl zveržena vrata.

Nekajkrat sem brcnil vanje še s svoje strani, pa so hreščeč popustila. Vame se je zagledal mladosten policaj.

"Gospod," je reke zaskrbljeno, "gospod, ste celi?"

"Stanje zadovoljivo," sem odvrnil s šibkim glasom in s prsti previdno otipaval glavo. Našel sem precejšnjo razpoko, ampak lobanja je očitno zdržala. Kot kamen kost. Policaj je z baterijo osvetljeval rano in skušal z drugo roko zaustaviti krvavitev. Še kar spreten je bil.

"Bom poklical rešilca," je zagotovil, "bova vse uredila."

"Nič ne marajte," sem rekel, "praska kot praska." Malo mi je postalo slabo, človeka pač pretrese.

Policaj se je pognal v svoj avto, iz katerega zmečkanega zadka je poganjal moj avto, vklopil reflektor ali kaj in že je bilo prizorišče osvetljeno kot cirkus. Krasen cirkus, sem si citiral. Potem je z nekakšnim paketom pritekel k meni, mi pomagal iz razbitine in me posedel na skladovnico debel, ki je kot po naročilu ležala tam.

"Takoj bom poklical," mi je zagotavljal, "samo bojim se, da bo malo trajalo, preden bodo dospeli." Ubadal se je z mojim lasiščem, nekaj spenjal, lepil in povijal.

"Pa se pogosto potikate po teh divjinah?" sem povprašal in se kremžil od bolečin.

"In vi?" je udaril žebelj po glavi. "Takole, za silo bo držalo," je opazoval svoj izdelek. "Kako se počutite?"

"Kot ponavadi," sem odvrnil dvoumno.

Fant se je spet spravil v svoj avto, nekaj tulil in bentil. "Ne vem, kaj je to," mi je sporočal, "ne dobim zveze." Preverjal je to in ono. "Radio izgleda O.K.," je rekel, "bova malo počakala, boste lahko?"

"Ne skrbite," sem ga tolažil, "tale rana ni omembe vredna. Kaj ko bi se lotila procedure?"

"Če ste prepričani," me je zaskrbljeno ocenjeval, "prav, prometno in vozniško, prosim."

Splazil sem se v svojo razbitino, malo pobrskal in mu podal prometno dovoljenje.

"Ste morda pili?" me je vprašal, še preden je pogledal dokument. Ugibal je, ali naj se loti alkotesta. Tak vtis je vsaj storil name.

"Nisem," sem rekel, "zadnjih deset let prav gotovo ne. Mi ni teknilo."

Opustil je temo in se zazrl v knjižico. "Mater," se je razburil, "vaš avto je bil vendar nazadnje registriran pred... ekhm... tri minus deset... ekhm... desetimi leti!" Zbegano se je zazrl vame in skomignil z rameni. "Tako piše."

Še malo je raziskoval pildek. "Je to res vaše? Ekhm... gospod... Theophrastus Bombastus?"

"Se opravičujem," sem se opravičeval, "veste, moji starši... Nagnjena sta bila k čudnim imenom. Ukvarjala sta se z... hm... ne ravno homunkulusi, ampak bolj tako,... in tako dalje in tako dalje. Mamin dekliški priimek je bil Von Hohenheim, slučajno, in tako..."

"Razumem, razumem, je že v redu," je bil opravičujoč mladenič, "tudi sam sem na policijski šoli pripravil seminar o tistem tekstu... ekhm... Die grosse Wundartznei, kar dober seminar, pa sem fasal cvek, pustimo to." Malo se je zasanjal, pa spet prešel k stvari. "Domnevam, da vas ne bo presenetilo vprašanje, zakaj, za vruga, niste podaljšali registracije vozila?"

"Pač," sem rekel in nagrbančil čelo, da me je vse zabolelo, "pač... Nekako ni kazalo, da bom avto še kdaj potreboval, in tako, pač... tako nekako, bi rekel."

"Tako nekako," je zamrmral policaj, "no, kakorkoli, tole boste pojasnjevali sodniku za prekrške, ne gre drugače." Nekaj si je zapisal. "Še vozniško, prosim," je iztegnil roko. Vdihnil sem precej nočnega zraka. "Nimam," sem po pravici povedal.

"Nimate?" je policaj izdihnil precej nočnega zraka.

"Pač," sem rekel.

"Pač," je rekel policaj, "pač ni kazalo, da ga boste kdaj potrebovali, če smem ugibati?" Poskušal je spet nekaj zabeležiti v svoj zvezčič, pa mu menda ni šlo od rok.

"Smete," sem dovolil, "in dobro vam gre od rok."

Policaj je zavzdihnil, zganil zvezčič in ga pospravil v žep. "Tako ali drugače," se je odločil, "poskusil bom poklicati rešilca. Tole vašo rano bo treba zašiti." Odpravil se je proti svojemu avtu.

"Nikar," sem ga odločno zaustavil, "tole se bo samo zaraslo, brazgotina ni ovira."

"Saj ne bo bolelo, nekaj šivov, pa bo," me je tolažil policaj.

"Ne gre za to," sem pohitel, "tudi bolečina ni ovira. Ampak rešilci in operacije stanejo toliko in toliko, jaz pa nimam zdravstvene izkaznice in tako dalje in z vinarjem zadnje čase bolj slabo stojim in tako naprej in sploh."

"Boste že jutri prinesli izkaznico," je sumničavo poskusil policaj.

"V tem grmu ni zajca," sem potrdil njegove sume.

"Se pravi, da je sploh nimate? Niste zdravstveno zavarovani?" je hitro potegnil.

"Jasno, da nisem zavarovan. Ne zdravstveno, ne socialno, ne pokojninsko, ne življenjsko, tudi proti idiotizmu ne in sploh."

"Razumem," je rekel. "Pa ste kdaj bili?" Nekam otožno me je opazoval.

"Dolga leta," sem priznal.

"Aha," je dejal, "potem pa ni kazalo, da boste zavarovanje kdaj potrebovali..."

"In sem jenjal prispevati članarine, kaj pa. Že kar pomnim, si nisem razbil glave. Še namenoma ne." Izpod zasilne obveze je spet malo primezelo, pa sem jo učvrstil z roko.

"Dovolite vprašanje," se je zanimal sogovornik, "pa ste vi sploh še kam včlanjeni?" Čako si je potisnil globoko na tilnik in se počohal po prečki.

"V državo, ja, to pa sem," sem pohitel, "ampak slučajno nimam pri sebi, saj razumete, in tako." Postal sem zaspan, tako da niti poskusil nisem iskati legitimacije.

"Kaj bomo z vami," je bolj sebi pomrmral kifeljc. Sočustvoval sem z njim. "In kaj, hudiča, oprostite izrazu, ste torej to noč počeli na tej prekleti galeji, se pravi na tej odročni cesti?" Malo je stopicljajal, ker ga je (domnevam, domnevam) že krepko zeblo v noge.

"Takole je bilo," sem tudi sam mencial in pihal v dlani, "pred kakimi desetimi leti, par let gor ali dol, sem se zaljubil v deklico. Saj veste, o čem govorim?"

"Ojoj, primojkrščenduš!" je zaneslo policaja, "seveda vem." Zardel je, kolikor je to mogoče trditi glede na čudno luč reflektorja, v kateri sva se kopala, in se obrzdal, "hočem reči, dejal bi, da nekako vem, kaj približno mislite oziroma kam merite."

"Srečam ti pomladnega dne gospodično," sem prešel na pripovedovalčevski glas, izvlekel iz žepa čedro, jo natlačil in nažgal, počasi puhnil nekaj sinjih dimčkov in tako dalje, "komajda sem jo bil poznal. Pač znanka mojih znancev, še imena nisem vedel." Policaj si je prižgal filterco. "Ker je bil tako lep dan, denimo, sva izmenjala par besed. In ko je nastopil čas, da bi se razšla, se odpravila vsak po svoji poti, sva raje zasedla mizico pred slaščičarno ob reki, zobala jagode, se pomenkovala to in ono. Časa je bilo na pretek, nasmihala sva se drug drugemu, se odpravila na sprehod po drevoredu. Zelo lepo se je smejala."

"In ste se zaljubili," je pokimal policaj.

"Kot vol," sem mu potrdil. "Kaj takega se mi še ni pripetilo, če ne štejemo strahot pri šestnajstih. Lagodno sva prehodila vse mesto, drevorede, parke, srednjeveške utrdbе, le tu in tam sva se mimogrede dotaknila s komolci. Nastopil je poznopomladni večer, blag vetrc, pol lune je sijalo. Pogovor je zamiral, jaz pa sem jo vedno bolj požiral z očmi in prsni koš mi je razganjalo."

"Oj," je zamrmral policaj. "Oprostite, gospod," je plaho vprašal, "imate mogoče slučajno pri sebi še kako čedro, ki bi se je vam ne zdelo zamalo..."

Nemudoma sem mu izročil lepo novo čedro in mošnjič s tobakom. "Kakorkoli že, na vso moč sem ji dal z vsako svojo kretnjo vedeti, da jo ljubim in da bi mi bilo v največje veselje poljubovati asfalt, po katerem je stopicljajala. Če bi me tedaj zadela strela, pa ni kazalo na nevihto, zagotovo sploh ne bi opazil. In prepričan sem, da deklica mojega stanja ni prezrla." Dvignil sem se, malo se mi je zavrtelo v glavi, in usmeril reflektor bolj proti tlem, da ni več bil v oči in je svetlava postala zmernejša.

"Lepa, megla," je rekel policaj in ignoriral glasove, ki jih je tedaj začel oddajati

radio v njegovem vozilu.

"Druženje sva končala pred ta isto slaščičarno, bilo je že pozno. Dotaknila se me je s koleni, pravzaprav je med svoji koleni stisnila moje stegno, močno je stisnila, se nasmehnila in, vsaj zdelo se mi je, malo pomežiknila. Zameglilo se mi je, pa ne le pred očmi, ko me je povprašala po telefonski številki. Navedel sem jo, pri tem sem se bil sprva dvakrat ali trikrat uštel."

"In potem je rekla, sedaj moram pa oditi," se je vpletel policaj.

"In zavrnila je spremstvo," sem nadaljeval.

"In obljubila je, da vas bo poklicala," se ni dal ugnati mladenič.

"In jaz sem izdaval, da bom čakal, da lahko pokliče kadarkoli že in da bom nemudoma prihitel," sem končal.

"Eh," se je pretegnil policaj in si potlačil čedro s paličko, ki jo je našel med peskom, "in danes je poklicala, kajne?" Prikimal sem. "In teh deset let, kaj ste počeli?"

"Nič," sem odgovoril kot iz topa, samo mnogo tiše, "saj sem v glavnem že povedal. Čakal sem. Omisli sem si tale avtomobilček," sem pomignil proti razbitini, "da bi ji bil vselej na voljo. Po nekaj mesecih sem se prijavil k šoferskemu izpitu. Opravil sem nekaj tozadevnih vaj in preizkušenj, vmes pa posedal ob telefonu. Tak sem, kaj. Ko je ni bilo od nikoder, sem opustil izpit in avto spravil v garažo. Nobenega razloga nisem imel, da bi se kar tako vozakal naokoli."

"Težko je najti takšne razloge," je pomodroval policaj, "jaz, denimo, se vozakam zato, da bi polovil zlikovce. Ampak vrnimo se k vašim pripetijam."

"Dolgo sem čakal," sem povzel, "pravzaprav sem kmalu pozabil, katerega hudiča sploh da čakam, in sčasoma tudi čakal nisem več. Lotil sem se tega in onega, zadal sem si razne naloge, nič posebnega, glede na moje zmožnosti, ampak vse se mi je nekako sfižilo, ničesar nisem skončal, še najraje sem posedal in dremuckal."

"Pomanjkanje motivacije, bi rekel naš komandir," se je poščeperil policaj.

"Vaš komandir je že fejest dedec," sem se potrudil, "odgovoren poklic. Tudi vi boste sčasom še za komandirja," sem ga potprepljal.

"Je še kaj tobaka?" se je pozanimal mladec in po mojem spodbudnem kimanju segel po mošnjiču ter jel polniti čedro, "ampak gospod, če smem vprašati, kaj pa ste vi pravzaprav po poklicu?"

"Nič," sem zavzdihnil, "mar to ni že jasno? Vi ste pač policaj, čisto v redu poklic, jaz pa še živ dan nisem imel poklica. Nedoumljiva so pota gospodova."

"Tobak je pa dober," je spokojno rekel policaj.

"Dober," sem rekel zadovoljno.

* * *

Moj avto je bil samo še za v smeti, policajev pa je še zmožel mobilnost, dasiravno je bil precej sfrtajčen. "Lojze Jedrt," mi je podal roko in odkrepetal mašino v jutro,

proti mestu. "Šivanje, na moje stroške," je kmalu potem zavzeto priganjal ekipo na urgentnem oddelku. Imel je veliko pištolo in vzeli so me mimo vrste.

Tisti zmenek sem zamudil, pa nič ne de. Če deklica odlaša deset let, pač utegne ostati razočarana. Meni se godi zelo dobro. Lojze, ki je dotlej delil skromno garsonjero s še dvema sotovarišema, se je z očmi, polnimi hvaležnosti, preselil v mojo hišo. Trdno sem se usidral v postelji. Lojzetova služba terja precej odsotnosti, pa si kljub temu vselej najde časa zame. Sprva me je krmil s hrano iz policijske menze, ki pa je precej zaudarjala. Nimam nič napram policiji, v menzah pač smrdi. Potem sem ga napotil k svoji bogati zbirki kuharskih knjig z vsega sveta in fant se je zelo in zelo hitro izboljšal. Vsakih (približno) šestintrideset ur me zbudi in mi dostavi slasten obrok. Z veseljem sem bil hočeš nočeš prisiljen prisluškovati – in to še vedno traja – strastnim in srečnim vzklikom iz njegove sobe, ko naju je pač začela obiskovati njegova prijateljica, policajka. Hiša kar vrgoli od treh malčkov, ki so se bili medtem iz te zveze narodili, 'dedi, ded!' tulijo, ko pridrvijo v mojo sobo in se jamejo prekopicovati po meni. S kakšnim veseljem jih žgečkam, jim delim cukre in jim pripovedujem zgodbe o policajih. 'Moj dedek,' pišejo malčki spise v vrtcu, 'je najboljši dedi na svetu. Ima triintrideset let, v glavnem spi, naučil me je pisati in brati, pozna celo rajdo zgodb o policajih in o ženskah, včasih pa nam na ljubo tudi zapusti posteljo, se odloči za popotniško turnejo in nas na poti v vrtec pospremi do predsobe. Upam, da bo dedi živel še najmanj deset let.'

V spisih nič ne piše o tem, da 'včasih tudi mamica, ko je očka v službi, spi pri dediju.' Še manj kaj o tem, da 'včasih tudi očka, ko je mamica v službi...' Pa tako slabo mi je kazalo. Vsak dan me naložijo na nosila in okopljejo v banji. To je vrišča in trušča! Srečen sem s svojo družinico. Lahko noč!

Metod Pevec

Marijina ljubezen

Črni mlin.

Vas visoko v slovenskih hribih. Kadar je bilo zelo lepo vreme, se je s Črnega mlina videlo enajst cerkva in en grad. Bil je to prav Wagensberg, Bogenšperk, kot so mu rekli domačini. Seveda pa na začetku tega stoletja in na začetku te zgodbe graščak že dolgo ni bil več imenitni baron Vajkard, ki je s peresom slavil svojo domovino, deželo Kranjsko. Z gradom in grajskimi na Črnem mlinu niso imeli nikoli nič skupnega, le to, da so na polju ali na travniku kar se da pohiteli, kadar so oblaki prihajali od tiste strani. Vedeli so, da bo prej kot v četrto ure neurje na Črnem mlinu.

Takih vasi, kot je bil Črni mlin, v tistem času in v tistih slovenskih hribih ni manjkalo. Četudi se je ob lepem vremenu daleč videlo, je bila vas tako odročna, da so nanjo pozabili občinski dacarji, da je niso našli cigani niti vojaki teh ali onih kraljev, cesarjev ali kakor je že bilo. Redkejše so bile slovenske hiše, ki so se izmaknile celo skrbnim cerkvenim oblastem.

Za tem božjim hrptom je bilo od vsega največ trdega dela in revščine. Otroci so se rojevali, nekateri so znali živeti od dobrega zraka in ostankov, nekateri pa ne. Rojevanja in umiranja si takrat še niso gnali tako k srcu kot danes. Bilo je veliko nezabeleženih rojstev in še več neopaženih smrti. Poleti so še kdaj prinesli kakega otroka h krstu ali pa pripeljali umrlega k večnemu počitku v posvečeno zemljo, kmalu po vseh svetih pa je te kraje zametel sneg. Kadar je pozimi kdo umrl, so ga pokopali v slivniku, rojstva otrok pa so ostala v spominu po mladi luni, velikem snegu, volkovih ali čem podobnem.

Na Črnem mlinu sta bili dve domačiji, čepeli sta na vrhu dvogrbega hriba. Na prvi grbi je bila Rusova hiša, na drugi Turkova domačija. Nikdar se ni vedelo, kdaj je zaselek dobil to nenavadno ime, kajti prav nihče se ni spominjal kakega mlina. Do doline, kjer je bila najbližja tekoča voda, pa je bilo poldrugo uro poštene hoje.

Odkar so pomnili, so bile pod Turkovo hišo nenavadne ruševine. Škrbine klesanega kamenja so se vile v krog. Ostanke zidu je že zdavnaj zaraslo robidovje. Ženske so se zidovom izogibale, ker so se bale kač, ki rade gnezdiijo na toplih skalah, in te ruševine

so bile na prisojni legi. Otroci so sicer radi obirali robidnice, ki pa bi jim že bolj teknile, če ne bi tolikokrat slišali očetov in dedov, ki so se radi šalili, da je pod Turkovo hišo zidal hudič, kajti v tistih krajih niso imeli navade graditi okroglih hiš ne česa drugega. Nekaj čudnega je bilo namreč s tem zidom. Kadar je pozimi zapadel sneg, se zidu ni prijel. Vse na Črnem mlinu je bilo belo, le okrogel zidek je ostal neodet in je kot škrbasta koščena čeljust zijal v nebo. Može se govoriti, da je zid narejen iz posebnega kamna, ki lahko vpije veliko sonca; da se celo poletje greje in se zato potem tudi vso zimo ne ohladi. Vraževerne babnice so se iz roda v rod upirale s svojo razlago. Kokljale so, da so bila tam njega dni nič drugega kot vrata v pekel. V tistih krajih naj bi v starih časih vladala greh in hudobija, zato je bil strašansko velik promet med peklom in zemljo. Ven in ven so hodili k hudiču in se spet vračali na zemljo in ni se vedelo, kaj je bolj izprijeno: pekel ali zemlja. Potem je bog v tiste kraje poslal pobožne ljudi, ki so zazidali vrata in živeli bogu všečno življenje. Ker pa je v peklu strahotna vročina in ker zid vendarle ni dovolj debel, gorkota sproti topi sneg.

V sedlu med obema hriboma je bila še ena hiša, kajti Jernejčkovi koči bi težko rekli domačija. Vegasta lesena bajta in nanjo prislonjen hlev, v katerem je bila v boljših časih privezana krava, v slabših pa koza.

Jernejček je bil še skoraj otrok, ko je šel v Ameriko. Vrnil se je zgaran in zapit. Potem ko se je Jernejček oženil, ni več veliko delal. On je svoje že pošteno odgaral, tam v Ameriki, je govoril, veliko je govoril in vse več pil. In bolj ko je bil pijan, lepše je pripovedoval. Jernejčkova smola je bila v tem, da so imeli ljudje na Črnem mlinu preveč dela in premalo časa, da bi ga poslušali, zato ga niso kaj prida čislali in ga tudi niso dosti vabili, ker je s svojim govorjenjem še druge motil pri delu. Zato pa je toliko več delala njegova žena. Hudobni jeziki so znali povedati, da se je ženska zgarala in da zato tako dolgo ni mogla imeti otrok. Šele pod starost se jima je rodila hči. Na svet so je spremljale precej čudne okoliščine. Noč, preden je njena mati začutila popadke, se je v okno njihove izbe zaletela sova. Razbila je tenko siromaško šipo. Jernejčkova sta ugasnila luč, vendar se je sova še isto noč vrnila in treščila v kuhinjsko okno, kjer se je nesrečno zagozdila v zvezdo razbitega stekla. Jernejček jo je ujel še živo in jo pri pričr zadavil. Vraža ali ne, v tistih časih ni bilo na Črnem mlinu prav nikogar, ki ne bi verjel, da je sova nezmotljiva znanilka smrti.

Jernejčkova Marija je bila na Črnem mlinu prvo bitje, ki mu je na svet pomagal zdravnik, pa tudi prva, ki se ni rodila po naravni poti, morali so jo izrezati iz materinega telesa. Kazalo je že, da se bo vse dobro izteklo, potem pa se je rana na materinem trebuhu grdo prisadila. Umrla je, ko je imela punčka komaj poldrugi mesec.

Dekle je imela srečo. Po očetov je bila prikupna in zgovorna, po mami je bila pridna in dobrega srca, povrh vsega pa je bila bogve po kom tudi zelo lepa. Morda je bila videti še lepša, ker se je neprestano spreminjala, narava sama jo je spreminjala. Otroci res pogosto spremenijo barvo las in oči. Vendar je bilo z Marijo vendarle nekaj nenavadnega. Rodila se je temnopolta in z nenavadno dolgimi črnimi lasmi, ki pa so

že prvo zimo popolnoma zbledeli. Temu primerno se je osvetlila tudi njena polt. Vendar je imela poleti spet dolge črne lase. In tako se je začelo ponavljati. Pozimi je bila bledična svetlolaska, poleti pa ni bila dosti drugačna kot ciganke, ki so jih nekoč videli celo na Črnem mlinu. Jernejček pa je trdil, da se tudi navznoter enako spreminja. Zimo je prečemela vsa tiha in otožna, poletje pa jo je spremenilo v vedro in celo razposajeno dekle. Turkovi in Rusovi otroci so se skoraj pulili za njeno družbo in prav nikoli je ni doletel očitek, s kakršnimi otroci ne skoparijo, da je, denimo, bajtarska miš, da je njen oče nemanič in pridanič. Preveč je bila očarljiva, sam bi se osmešil, kdor bi ji hotel podtakniti kakšno grdobijo.

Z Rusovim Lojzkom sta se dolgo štela za najboljša prijatelja. Malo zato, ker se Marija s punčarami nikdar ni dobro razumela, malo pa zato, ker se je bilo z njim zanimivo družiti, kajti Lojz je znal menda vse, kar je potrebovala otroška domišljija. Imela sta svoj rezervat skrivnosti. V Kobiljem grabnu sta postavila celo verigo mlinčkov, ki so klepetali noč in dan. Nekaj Rusovih kokoši sta navadila, da so nesle v njunih skrivališčih. Poleti sta nabirala modrasove mladiče in jih metala Luksu, da bi, kot sta verjela, dobil gladko kožo in pameten pogled.

Marijino otroštvo se je končalo natanko določenega dne. Z Lojzkom sta nesla iz mlina. Marija je na plečih prestavljala le majhno vrečko in je ves čas hodila nekaj korakov pred njim.

Ravno sta zagrizla v Turkov laz, ko je Marija začutila topel curek, ki se ji je utrnil med nogami in gladko zdrsnil po nogi do čevlja na desni nogi. Obstala je. Obstal je tudi Lojze. Oba sta sprva začudeno, kmalu pa zgroženo gledala v krvavo serpentinico, ki se je ovijala okrog njene noge. Ničesar nista razumela.

"Kri ti teče," je bebavo zinil Lojze.

Marija ni nič rekla. Jokala je vso pot do doma. Še dolgo ni vedela, kako naj bi jo ustavila in kaj naj bi pomenila ta kri. Od tistega dne z Lojzkom nista bila več prijatelja.

Sedemnajst let je imel Turkov Tone in in šele petnajst jih je imela Marija, ko je začel Tone zardevati, kadar sta se znašla sama drug ob drugem. Marija sicer ni zardevala, si je pa zelo želela, da bi bil Tone bolj sproščen, kadar je bil z njo, ali pa da bi ji kaj lepega povedal, zelo si je želelela, da bi ji prav on kaj lepega rekel, saj ne ravno tisto, ampak vsaj kaj podobnega. Navsezadnje je bila že postavno dekle, skoz bluzo je bilo mogoče razločno videti rastoči dojki, pa tudi prijazna je bila z njim bolj kot z drugimi fanti. Lahko bi to opazil. Pa ni. Zato pa tega ni spregledal Lojze.

Včasih so se fantje na vaši stepli ali pa so se kar očetje dogovorili, čigavo bo kakšno dekle. Lojze in Tone pa sta kar čakala.

Predolgo. Prišlo je leto 1941. Vendar je bil to leto na Črnem mlinu še vedno mir. Nesreča je prišla šele naslednje leto.

Nekaj dni pred svečnico je bilo. Tone je na domačem dvorišču cepil drva, ko so prišli lepo oblečeni fantje s puškami na ramah. Da so od vaške straže, so rekli, in da rabijo take, ki bodo znali dobro komunistične butice na dvoje klati. Smejali so se, kot bi orehe tresel. Na bukovih hlohkih so razstavili puške in se hvalili. Veliko so govorili

o pravi slovenski vojski pa o tem, da je zdaj priložnost, da vsak pokaže, koliko ga je v hlačah, in take reči. Pa Toneta vendarle niso kaj prida ganili. On bi se kar raje sekire držal, če...

Če se ne bi pojavila Marija in če ne bi tako občudujoče zrla v oborožene fante in če se ne bi njihov častnik z očetom dogovoril, da gre Tone z njimi.

Potem so šli še čez globel na drugo stran. Vendar pri Rusovih moških ni bilo doma. Z drvni so bili še v gozdu. Naročili so, da se mora Lojze še isti teden zgledati v postojanki. Pa ni šel. Oče je rekel, da je doma preveč dela, da bi v dolini vojaške uši pasel. Vendar se je tako obrnilo, da se tudi pri Rusovih niso ognili nesreči.

Jeseni so prišli rdeči. Ti so bili bolj kratki. Fanta v hosto ali pa kravo iz štale, so rekli. Pa grem, je rekel Lojze, ker je vedel, da bi na zimo še teže brez krave kot brez njega. Fantje pa so zagotavljali, da bo še pred pomladjo konec vojne.

Lojze je ostal pri partizanih. Bil je spreten in pogumen, pa tudi sreča se ga ni izogibala, tako da so mu že naslednjo zimo zaupali samostojne terenske naloge. Zdaj je lahko večkrat zavil domov, pomagal domačim in kdaj prespal v svoji postelji.

Veter je svareče žvižgal in se česal na ivnatem drevju, polna luna je spremenila noč v nekakšen polarni dan. Sneg je prijetno ječal pod Lojzetovimi škornji. Naj bo mraz, naj bo čimbolj mraz, Lojze se mraza ni bal. Prvič je bil oblečen in obut kot pravi vojak. Mati mu je predelala nemško uniformo in prišila partizanske oznake. Lojzetu je bilo že od zadovoljstva dovolj toplo, grelo pa ga je tudi žganje, ki ga je nekajkrat mimogrede srknil iz steklenice.

Potrkal je pri Jernejčku. Nocoj je čas, da se končno pomeni z Marijo. Ženski nohti so razpraskali ledene rože na okencu, lepa usta so hušknila v sredo šipe, roka je obrisala roso, Marija je pokukala skoz luknjo v ledu. Jernejček je odprl vrata.

"Glej ga, soldata! Stopi noter, da ne boš zmrznil!"

"Ne, oče Jernej, partizani ne zmrznejo!"

Vstopila sta v izbo. Marija je pozdravila s povešenim pogledom in se kmalu izmuznila v kuhinjo. Moža pa sta se lotila žganja in pogovorov o mrazu in vojni. Lojze je dolgo odlašal s pravo besedo. Krepko ga je že čutil, Jernejček je že kinkal in jezik se mu je zapletal, ko se je Lojze odločil, da bo spregovoril.

"Na pomlad bo konec vojne in naš ata so nekaj slabi in bom najbrž jaz prevzel... Zato sem mislil, če bi bila Marija za to, da bi skupaj... Saj je že zadosti stara... In jaz tudi."

"Marija!" Jernejčkovo pijansko povelje je bilo precej preglasno za tako majhno hišo.

Marija se je ubogljivo pojavila na vratih. V mrtvi tišini se je slišalo le mencanje njenih rok. Po dolgih letih sta si Marija in Lojze za kratek hip spet pogledala v oči. Marija ni nič rekla, samo odkimala je, in izginila s praga.

Lojzeta je stisnilo v grlu, zbolelo ga je pri sreč. Če bi bil volk, bi zatulil, če bi bil pes, bi zalajal, ker pa je bil partizan, je zgrabil za pištolo in stopil za Marijo v kuhinjo.

"Zakaj me nočeš?"

"Ker te nimam rada, Lojze."

"Moraš me imeti rada, Marija, moraš, če ne, se bom ustrelil. Ustrelil se bom, Marija!"

Lojze je obrnil pištolo proti sebi. Marija je molčala.

"Če boš vzela tistega belega ritoliznika, vaju bom oba ustrelil!"

Lojze je vedel, da bo vsak čas ali ustrelil ali zajokal. Hitro se je obrnil, odprl vrata in kot zbežljan konj stekel v noč.

Odslej Lojze ni več prihajal, vendar se Marija ni mogla oddahnuti, kajti marsikdaj je zjutraj v snegu okrog hiše našla enake sledove kot tisto noč, ko jo je snubil Lojze.

Sneg še ni skopnel, ko je neko noč na Jernejčkova vrata potrkal Tone. Tudi on je bil v uniformi in tudi on je bil pijan.

"Kaj je pa tebe prineslo?" Jernejček se ni razveselil obiska.

"Je več takih stvari, da se spleča k vam priti." Tone je že s prvim stavkom namignil na Marijo. Marija je pozdravila s povešenimi očmi. Hotela se je umakniti v kuhinjo, vendar jo je Tone prestregel.

"Tole sem ti prinesel." Razgrnil je rdečo ruto iz mehkega deftina. Marija se je sramežljivo zahvalila in se izmuznila v kuhinjo.

Iz drugega žepa je Tone potegnil dva zavojčka cigaret in jih dal Jernejčku.

"Težko se dobijo, ampak nam jih ne manjka!" Tone je odprl svojo tabakero in ponudil še Jernejčku.

"Ne bom nič motovilil, za veliko noč bom povišan v poročnika in potem grem s svojo četo na Turjak. Dolgo me ne bo, zato sem mislil, če bi Marija hotela, da bi se vzela..."

"Marija!"

Marija je prišla na prag. Nič ni rekla. Ni se upala prikimati. Solza ji je ušla izpod povešenih vek, potem pa je zacvilila kot ranjen pes in pobegnila skoz spodnja vrata.

"Vse bo v redu, Tone. Spomladi se oglasi, ko bo konec vojne. Zdaj pa, saj vidiš, kako je..."

Jernejček je pogledal v tla in odprl Tonetu gornja vrata.

Ko je Tone izginil v noč, se je Marija kmalu vrnila. Oklenila se je starega Jernejčka in jokala na njegovih prsih.

"Saj sta oba v redu poba", jo je tolažil Jernejček, "boš že izbrala, ko bo čas za to..."

Ko se je Marija umirila, sta legla spat. Jernejček je utrujen od življenja in pijače kmalu zasmrčal, Marija pa ni mogla zaspati. Ponoči, sredi zloslutne nespečnosti, je slišala osamljen strel, ki je odjeknil nekje blizu, zelo blizu Črnega mlina. Slutila je najhujše, zato se je že ob prvem svitu oblekla in odšla na Turkovo domačijo.

Na okroglem golem zidku ruševin pod Turkovo domačijo je sedel Tone. Puško je stiskal med nogami in spal, kot bi zakinkal na straži.

"Tone!", ga je tiho poklicala.

"Tone?"

"Neeeeece!"

Ne, Tone ni spal. Na bledem čelu je Marija opazila majhno okroglo luknjico, iz katere se je do nosu vil droben rdeč curek. Marija je videla samo še liso rdečega snega med Tonetovimi nogami in njej dobro znane stopinje, potem je še enkrat zakričala in omedlela.

Ko so ju Turkovi našli, so v splošni zmedi nekaj časa mislili, da sta mrtva oba. Šele ko so njuni telesi privlekli v hišo, so opazili, da je eno mrzlo in otrplo in da je drugo še toplo in živo.

Ko se je Marija spet osvestila, je povedala vse, kar je vedela, le to je zamolčala, da pozna stopinje, ki vodijo do ruševin in proč.

Od tistega dne Marija ni bila nikoli več "čisto ta prava", kot so pomilovalno govorili na Črnem mlinu. Včasih je rekla, da gre v gmajno lovit modrase, potem pa je ni bilo cel dan. V resnici je hodila v gozd in tam tako nečloveško tulila, da tega ni bilo mogoče poslušati.

Pol leta po koncu vojne se je iz vojske vrnil Rusov Lojze. S seboj je prignal nemškega ovčarja, ki je slišal na ime Herz. Z nikomer ni govoril. Posedal je pod lipo in pil. In kadar je pil, se je pogovarjal s psom in veliko preklinjal. Vsak večer, nekako v mraku, je na Črnem mlinu počil strel. "Za avemarijo," je govoril Lojze ali pa: "Boga je treba fentat, temu prascu opijaškemu je treba prestreliti vamp." Samo nekaj tednov je Lojze streljal v nebo. Z zadnjima nabojema je ubil psa in sebe.

Po Lojzovem pogrebu je Marija izginila. Zaman so jo iskali podnevi in ponoči.

Čez nekaj dni so v robidah za hišo, prav na okroglih ruševinah, našli razcefrane koščke njene spodnje srajce. Potem so iz svinjaka zaslišali tiho ihtenje. Gola in vsa krvava se je sirota drenjala med začudenimi svinjami. Objemala je njihove roznate vampe in jokala.

"Hudič me je ogrebel", se je med jokom opravičevala temnim sencam na pragu svinjaka.

Odnesli so jo v hišo. Umili so jo in ji očistili rane, pa je še vedno čudno zaudarjala.

Ni bila več dolgo pri zavesti. Zvečer je začela blesti. Govorila je, da je v gozdu srečala Jezusa. Ponoči bo prišel, z lučjo obsijan, in bo blagoslovil Črni mlin, s svojo krvjo ga bo blagoslovil. In potem bo mir, je rekla.

Izdihnula je ob zori naslednjega dne.

Marijo so odnesli v posvečeno zemljo k cerkvi svetega Mohorja in Fortunata na Libergo. Grob kot grob, le da se ne more ohladiti, kot se drugi grobovi. Tudi v najhujši zimi je njen grob zelen in cvetoč, kamniti okvir pa gol in teman, kot zidek pod Turkovo domačijo.

Sebastijan Pregelj

Onstran steklene stene

1. Pred izložbo je stal moški, ne mlad in ravno prav siv; zrl je v lutko, ki je bila onstran steklene stene, ne samo tisti dan, ne po pomoti in ne kar tako; strmel je v njene oči in ustnice in nos, ker lepših še ni videl, v njene roke in boke in noge: vse se je ujemalo z njeno višino in še celo prsi je imela ne prevelike in ne premajhne, omamno štrleče; stal je in se že kar videl z njo ob strani med pomembnimi meščani, na terasi najdražje restavracije ali v operi, mogoče v gledališču in včasih na konjskih dirkah, se je že kar videl sam z njo doma, med štirimi stenami, prevlečenimi s satenom in svilo, po tleh pa vse polno najdragocenejših predmetov, ki si jih je prinesel za spomin s popotovanj po tujih, silno zanimivih deželah, o katerih bi ji lahko vse večere ob mizi s svečami pripovedoval čisto neverjetne prigode, da bi ji zastajal dih in bi si s čipkastim robcem sem in tja zakrila obraz, kot to počenjajo igralke v filmih. Stal je in si želel njene dotika, z enim samim bi bil zadovoljen, neskončno srečen bi bil in o poljubu si sploh ni upal sanjati, ni si drznil misliti, da bi ga tako zelo obdarovala pred vsemi, ni si dovolil hotljivih pogledov in lahkoživih nagibov, ker se je bal, da bi užalil lepotic, ki je tam stala vsem, v resnici pa jo je vedno znova hodil gledat samo on, kot je samo on vedel, da ji z nedelje na ponedeljek menjajo oblačila; prihajal je strmet v najprilnejše poteze njenega izdelanega obraza, gledat njeno telo, s katerim se niso mogle primerjati ne najdražje in najbolj cenjene spremljevalke, ne slačulje in ne spogledljive najiminitnejših hotelov. Že nekaj mesecev je tako prihajal: vsak dan, zjutraj in zvečer, ker si je hotel zapomniti vsako potezo, vsak nov gib, ki so ji ga prisodile prodajalke; hotel si jo je zapomniti v vsakršni svetlobi, ob vsakem vremenu in v vseh letnih časih; hotel si jo je vtisniti v spomin: kakršna je bila, do zadnje podrobnosti, hotel si jo je naslikati na stene pomnjenja, na vse zidove, ki so vodili iz preteklosti in nazaj; vedel je, da je edina, ki je marsikdo sploh ne zapazi, da je edina, ki življenje poganja naprej, nikoli preveč in nikoli premalo, in se zna vračati v vsej svoji milini na različne kraje, v različnih časih se zna vračati tja, od koder vse prihaja. Preden jo je prvič videl, si je od časa do časa res privoščil kakšno vzkipevajočo zvezdo, kakšno mokro rožo, ki v sebi skriva svet: igre so bile, kot je vsakršno početje igra, s koncem ali brez; ampak potem je takšne kaj hitro odrinil v nespomin, ker so se mu čisto drugačne stvari zdele po-

membne; preden jo je prvič videl, so se mu vse ženske zdele enako nepomembne, vse so se mu zdele ena sama in nezanimiva; ko pa je uzrl njo, se je nekaj prebudilo, nekaj zganilo, da je naenkrat stal na razkrižju, pa se ni bilo težko odločiti, katera pot je zanj in katera ne; vedel je... ja, vedel je.

Če bi bila njegova, bi ji lahko verjel, lahko bi ji zaupal kot nobeni drugi: dobro je vedel, kako je z ženskami, vendar pa je ona nekaj drugega, čisto posebna, ena sama, zato si jo je želel še toliko močneje, še toliko bolj je čutil, da jo mora dobiti; že prej si je natančno ogledoval vrata in izložbeno okno, če bi se ponoči nekako dalo priti noter, je premišljeval vse podobno, pa je vedno znova ugotovil, da si ne upa, ker ni takšen človek; vedel je, da bi ga zalotili, ja, njega bi, tisoč drugih pa nikoli. Še naprej je prihajal in so to vedele tudi prodajalke, morale so, ko pa je vse dneve stal pred izložbo, v kateri pravzaprav ni bilo nič posebnega; mislile so si, da je kakšen posebnjež ali kaj, čudak, ki prihaja gledat lutko in mu ni prav nič nerodno, ko se mu posmehujejo; kaj pa naj: je že kdo videl podobno početi človeka, ki nekaj pomeni in nekaj je? Sprva so res mislile, da je tat, ki si ogleduje trgovino, čeprav mu po videzu kaj takšnega nobena ne bi pripisala, res so mislile, da je kriminallec, ki ga policija že dlje časa lovi, ujeti pa ga ne more, ker je tako prekleto vsakdanji: ne mlad in ravno prav siv, oblečen, kot se spodobi, včasih s črno torbo v roki, kakršno ima vsak nekje doma, mogoče pod foteljem, mogoče za omaro ali kje drugje, zagotovo pa jo ima. Kasneje so ugotovile, da to ni mogoče: preveč jim je hodil na oči in bi ga vsaka prepoznala, ne bi prišel daleč, sploh pa ni bila trgovina, iz katere bi si lahko odnesel kaj res dragocenega: bil je možki in možki ne bi prišel krast tistih nekaj oblek in kostimov, ki jih izdelujejo samo po naročilu, ne bi prišel, ker... ker je samo možki.

2. Nekega večera se je zgodilo: prišel je in jo našel prislono na smetnjak, okoli katerega so se navadno ovijale sence okostenelih mačk; sprva ni mogel verjeti, da je mogoče, ko pa je v izložbi zagledal nov, povsem neznan obraz, je spoznal, da so kupili novo in da stare ne potrebujejo več; pogledal je po ulici gor in dol, ker ne bi hotel, da ga kdo vidi jemati s smeti; ko je bil prepričan, da ga nihče ne opazuje, jo je zgrabil okoli pasu in stekel do konca ulice, mimo frizerskega salona, skozi podhod, stekel po stopnicah in se z dvigalom odpeljal v najvišje nadstropje, kjer je živel; v kuhinji je poiskal ključ od kleti, spotoma pograbil odeji in spet stal v dvigalu. Spodaj je previdno odklenil vrata, luči sploh ni prižgal, razmaknil je smuči in prtlačnik za na avto ter na polico postavil svojo lepoticco; dobro jo je prekril z odejama, dvakrat zaklenil za seboj in se vrnil v stanovanje; sedel je na posteljo, zdelo se mu je dobro; mislil si je, da jo spodaj pusti kakšen teden ali dva, zaradi policije, ker bi se lahko zgodilo, da pridejo: prodajalke so si zagotovo zapomnile njegov obraz... saj: bila je prislona ob smetnjak, to je res, ampak kdo ve, zakaj. Čez kakšen teden ali dva si jo prinese in takrat se bo začelo njegovo življenje: o, prečudovito bo, si je mislil, kakšno srečo je imel, da ga niso prehiteli smetarji, ki ji zagotovo ne bi prizanesli, si je mislil, da bo poslej vse drugače: kot vsak drug možki ima zdaj tudi sam žensko, ki jo bo lahko z drobnarijami vedno

znova osrečeval, žensko, ki ga bo čakala doma... ima žensko.

Po službi je vsak dan odšel v nakupovalni center iz mesta: vse, kar se mu je zdelo potrebno, je kupil, dostikrat še malo več, ker se pri ženskah res ne ve; pospravil je stanovanje in redno brisal prah z miz in polic in omar; hotel je, da bo že nekaj dni prej vse pripravljeno, hotel, da ne bo ene same stvari, ki bi jo motila, zato je z notranje strani omar potrgal slike starih avtomobilov in nagih bab; izpod pomivalnega korita je odnesel prazne steklenice že pozabljene zabave in v hladilniku naredil red. Zvečer ni več zahajal v mesto, zgodaj je hodil spat, ker so ga v naučili, da gre čas tako hitreje; sem in tja je prižgal televizijo in si ogledal kakšen film, ki ga v resnici sploh ni zanimal, kakšno oddajo, največkrat o živalih; kadil je na balkonu in ogorkov ni metal na ulico; tudi pivo je nehal piti, ker je hotel izgubiti nekaj kilogramov.

Zadnji dan je kupil steklenico najboljšega vina in velik šopek rdečih vrtnic: vino je dal v hladilnik, vrtnice pa v kristalno vazo; nekje je poiskal star svečnik, na katerem so bile še čisto nove sveče, in srebrn pepelnik, ker ni vedel, ali ženska kadi. Oprhal se je in obril, oblekel svežo srajco in najboljše hlače, iz omare je vzel dobro zložene čevlje, poklical dvigalo in se spet vrnil v stanovanje: še zadnjič je pregledal vse prostore, potem se je odpeljal v klet po lepotico; spodaj je odklenil vrata in prižgal luč, pomislil je, ali ni vendarle prehitro, vseeno pograbil lutko, zavito v odejo, se vrnil gor, jo odmotal in še dolgo strmel v njen obraz: ni se spremenila... prav takšno je hodil dan za dnem gledat... se mu je zdelo dobro, ker se ni spremenila. Iz kopalnice je prinesel glavnik in jo počesal, popravil ji je obleko in jo posadil v fotelj; na velikem pladnju je prinesel vino in kozarca, medtem ko je odpiral steklenico, ji je rekel: Vrtnice... no, vrtnice so za vas, se je nasmehnil in napolnil kozarca, enega je postavil prednjo, drugega pa kar takoj izpraznil. Sedel je in jo dolgo gledal, končno je vstal, stopil do gramofona in pogнал ploščo: nežna glasba se je zaslislala, da ji je lahko rekel: Bi zaplesala? O, gotovo bi, jo je potegnil k sebi in se zavrtel; med plesom ni vedel, kaj bi ji govoril: toliko stvari je bilo, ki bi ji jih hotel povedati, toliko stvari, ki ji jih bo moral povedati... Vseeno pa mogoče ni pravi čas, ne, ni bil prepričan, da je čas za to; in ni vedel, kaj ji mora povedati, kaj pa ostaja tudi naprej samo njegovo. Še je molčal, ko pa se je plošča ustavila, jo je posedel na klop: Nekoč... zgodilo se mi je... na poti v Rim se mi je zgodilo... no, zares čudno... na vlaku poleg mene je sedela ženska, ne stara in ravno prav zgovorna... gotovo vas ne zanima... vseeno vam povem... sedela sva in gledala pokrajino, ki je padala mimo... hotel sem ji reči, da se bova peljala mimo gotske cerkve, ki je nekaj čisto posebnega, o zagotovo vas dolgočasim... vseeno vam povem... ravno sem hotel spregovoriti, ravno sem imel pripravljene besede, ko je z mojimi besedami spregovorila ona: da se bova peljala mimo gotske cerkve, ki je nekaj čisto posebnega... res čudno, veste, oba sva se namreč prvič peljala v Rim... ja, včasih se zgodi tako, saj poznate občutek, morate ga poznati, si je natočil nov kozarec in ga tudi takoj izpil. Vrnil se je do gramofona, obrnil ploščo, za trenutek obstal, se obrnil proti njej: Če vam glasba ni všeč, mi morate povedati, se je nasmehnil in roke zatlačil globoko v žep: zdaj je prišel tisti dan, ki ga je tako težko čakal, je prišel dan, ko je

njegova in samo njegova; kar tako je skomignil, nagnil glavo in jo gledal, kot bi ne poznal sleherne poteze njenega obraza, kot bi je ne gledal dan za dnem in bi ne vedel, da se bo še naprej prijazno nasmihala, da bo še naprej gledala, kamor pač že, da bo še naprej molčala. Šel je do police in si vzel cigareto: prižgal je in globoko potegnil, dolgo je zadržal v pljučih, potem pa sedel poleg nje in k sebi potegnil pepelnik; otrešel je pepel in se z levico plaho dotaknil njene roke; ni je odmaknila, nič ni rekla in jo je stisnil močneje. Spet je vstal, iz vaze vzel vrtnico in rekel: Rože so za vas, vse so za vas, in jo spustil na njeno telo; novo je vzel in novo in novo, da je bila prav kmalu prekrita z vrtnicami; nasmehnil se je: Rože ima vsaka rada... tudi vi, kajne? je sedel nazaj poleg nje in si vzel njeno roko v naročje: Ne veste... ne morete si misliti... kako zelo sem si vas želel... o, prav zares... vse... vse na vas mi je neskončno všeč... zato sem vas moral dobiti, se je naslonil in zaprl oči: Vendar pa, če hočete, lahko greste... kar takoj, ker vas ne bi hotel... no, ne bi vas hotel... Še naprej je molčala in si je mislil, da je mogoče vse dosti bolj preprosto, kot se je zdelo... drugo roko ji je položil na koleno: spet nič. Premišljeval je, ali bi jo poljubil ali pa je prezgodaj in bi se vse sesulo v nič; že se je nagnil nadnjo, pa se spet vzravnal in prižgal novo cigareto.

3. Zjutraj je odprl oči: gledal je v strop, prav ničesar se ni mogel spomniti; ob sebi je čutil telo, obrnil se je: ženska iz izložbe, vsa gola je ležala ob njem, najprej se mu je samo zdelo, da se njene prsi dvigajo in spuščajo, najprej se mu je samo zdelo, pa je bil vse bolj prepričan, da se v resnici dvigajo in spuščajo, kot bi dihala ali kaj; dotaknil se je je: bila je topla. Vstal je in strmel vanjo, strmel in ni mogel verjeti, da je mogoče; pokrtil jo je, si primaknil stol in sedel. Ni slišal, da bi se kaj podobnega že zgodilo. Podprl si je glavo, vse mogoče misli so se prepletale: če je res živa, ne bo moglo biti, kot si je predstavljal, če je res živa... bo vse drugače, se vse spremeni, kaj podobnega še ni slišal, ni bral, kaj šele videl... čisto nemogoče se mu je zdelo, ampak njene prsi so se dvigale in spuščale, lutkam pa se ne... to je vedel: ta ženska ni lutka... in če je bila v izložbi živa, ve o njem prav vse: kako je dan za dnem prihajal, kako je strmel, kako jo je občudoval, mora vedeti, da jo ima zares rad... ali pa se ji zdi bedak, se ji zdi neumnež, izprijenec in zavrženec, se ji zdi ogabni burkač, hotljivi krivoprisežnik, pa to ni res: rad jo ima...

Odprla je oči: nič ni rekla, gledala ga je in si z roko šla v lase; skomignil je in se nasmehnil; dolgo sta se še gledala, ko je nenadoma vstala in pustila rjuho pasti na tla, gola je odšla v kopalnico, pod prho; njeni koraki so se mu zdeli preveč odločni, preveč gotovi, kot bi bila v svojem stanovanju; prižgal je cigareto, odprl okno, s tal pobral njeno obleko, jo zložil in odnesel na omarico ob vratih kopalnice; vrnil se je in začel pospravljati; ko je bil pri koncu, se je obrnil in jo zagledal za seboj: naslonjena na stol ga je tiho opazovala, da najprej sploh ni vedel, kaj; čez čas je stopil do nje, naravnost v oči jo je pogledal: Bi kavo ali čaj? Vse je že na mizi, ga je prišla za roko in potegnila za seboj; v kuhinji se ni mogel načuditi: prav vse je bilo na mizi; sedla sta in počasi jedla: toliko vsega jo je hotel vprašati, pa je vedel, da ni pravi čas; na koncu je

stopila k oknu in pogledala dol na ulico: Me boš peljal v mesto, med ljudi? Ja, peljal te bom v mesto, med ljudi, seveda te bom, je stopil k njej, hotel jo je objeti okoli pasu, pa se je premislil; nasmehnila se je, kot bi vedela, se je glasno zasmejala in ga vprašala: Se bojiš žensk? Stopil je korak nazaj: Ne, ne bojim se, to ne... samo ti... Kaj jaz? Se ti ne zdim dovolj dobra... boljše še nisi imel... ne, boljše še nisi imel: o, jaz vem, vse tvoje ženske poznam, prav vse, ki si si jih vzel ali si jih jemal; poznam tvoje vzkipevajoče zvezde in mokre rože, o, jaz jih poznam, pa če ti je prav ali ne, zato ti tudi pravim: boljše od mene še nisi imel... ti pa kakor hočeš.

Kasneje sta šla v mesto; ves čas se ga je oklepala; govoril ji je o zgradbah in ulicah in parkih: vse, kar je vedel, ji je povedal; nič ni spraševala, ker je bil nov svet; oklepala se ga je, ene same besede ni hotela preslišati; v parku, kamor so zahajali pomembni meščani, se mu je zdelo dobro, ker so moški pogledovali za njo, dobro se mu je zdelo, ker so jih premamili njeni zibajoči se boki in dolge noge in štrleče prsi; videl je jezne poglede njihovih žena, ker so že pozabile, kdaj so se s pogledi nazadnje tako obešali nanje, jezne poglede žena, ker sploh nikoli niso bile podobne lepoticici; smejalo se mu je od toliko zavidljivih pogledov, smejalo, ker se ga je tako oklepala, da je čutil vsak njen korak, vsak njen dih. Pri ribniku sta obstala: ko je bil še otrok, se je dalo sposoditi čoln in so se moške z zlatimi žepnimi urami in žene z velikimi sončniki vozili po ribniku gor in dol; voda je bila čista, da se je videlo ribe, ki so bile pri tleh; zdaj je vse poraščeno, pa tudi mož z zlatimi urami in krških dam s sončniki ni več, zato ni izposojevalca čolnov ne kavarne, ki je stala tam nekje. Stopala sta po beli poti, obakraj so bili mogočni kostanji in grede z rožami; govoril ji je o skulpturah, ki krasijo park od prastarih časov, in o galeriji, ki ni daleč... govoril ji je o restavraciji, kjer imajo izbrana vina najboljših letnikov in glasbo na terasi. Ko sta bila tam, je naročil steklenico najdražjega, kot bi bil poznavalec, ona se je smejala, da ji je všeč: mesto in ljudje in vse; prijel jo je za roko, hotel ji je reči, pa je ravno takrat zapihal močan veter, ki je od bogve kod prinesel debele kaplje, da so gosti in natakarki in glasbeniki kar takoj stekli noter, onadva pa sta ostala na terasi in bila prav kmalu mokra; vsi so ju gledali čez stekleno steno, zmigovali z glavami in si mislili svoje; pripovedovala mu je za nazaj in naprej, da skoraj ni mogel verjeti; končno je vstala in rekla: Čas je, da greva. Notri je plačal; natakarki so gledali za njima, ko sta odhajala.

Ves dan je deževalo in vso noč: pravzaprav mu je bilo vseeno, zagrnil je zaveso in prižgal svečo: ni je pokril, ni legel poleg nje, ampak je sedel na rob postelje in se je dotaknil z dlanjo; hotel jo je gledati, ko je tako gola spala, hotel se je je dotikati; strmel je v njeno bleščečo polt, gladil napeto kožo, poljubiti pa se je ni upal, ker se je bal, da bi jo zbudil; še bližje je primaknil svečo in je dobro videl vsako zvezdo, ki se je skrivala na njej; ves dan jo je gledal, ves dan in vso noč; ko je sveča ugasnila, ni pomislil, da bi legel in spal: ker mogoče so bile sanje, mogoče so prav zares bile sanje... pa vse bolj resnične in se kmalu ni več bal, da bi se končale.

Skrivaj si je želel, da bi se zbudila, si je želel, da bi odprla oči, si šla z roko v lase in mu rekla, naj ne sedi ob strani, pač pa pride k njej, zato se je dotaknil njenih ustnic

in spustil prst po bradi... nagnil se je in jo poljubil, spet in spet in spet... in se mu je zdelo, da mogoče sploh ne spi, da se samo pretvarja, se mu je zdelo... v nobenem filmu še ni videl podobnega, zato ni vedel, kaj... ženska mora odpreti oči, ko jo moški poljubi... sicer vse skupaj sploh nima smisla... dotaknil se je prsi, ki so se dvigale in spuščale, ona pa nič... kaj takšnega se v filmu sploh ne more zgoditi... še niže je šel z roko... kar zakričal bi, pa se mu je zdelo bedasto kričati zaradi ženske.

4. Zjutraj je šel v službo. Ko se je vrnil domov, je bilo stanovanje pospravljeno in kosilo na mizi; objel jo je in poljubil, zdelo se mu je dobro; po kosilu sta šla na sprehod v mestni park; vse mogoče ji je govoril in se nista ustavila ob ribniku, nista se ustavila pred galerijo, kjer so ravno postavljali novo skulpturo; v kavarni mu je povedala zgodbo, ki ni imela konca, ter dodala, da nobena zgodba nima konca; prižgal je cigareto, nekaj časa ga je opazovala, kako zadržuje dim v pljučih, ga je opazovala, kako piha oblačke dima pod strop, in ga kasneje prosila za eno; ni se mogel načuditi, ker je potegnila, kot bi kadila ves čas, samo da on tega ni vedel.

Zvečer sta šla v opero: dirigent – njegov dobri prijatelj – mu je dal karti, tako ji je rekel; peljala sta se s taksijem, kot se spodobi; najboljšo obleko je imel na sebi in v žepu uvožene cigare; spet so moški pogledovali za njo, spet so si jo v mislih lastili, kot bi bila cipa ali kaj; sedela sta v loži, preden se je predstava začela, ji je povedal, da je balet delo ruskega mojstra, ki je umrl pred štiridesetimi leti; radovedno se je sklanjala čez rob in gledala ljudi na vse strani. Ko so luči ugasnile in je bila zavesa dvignjena, se je zaslislala tiha glasba; glavo je prislonila ob njegovo ramo in že skoraj zaprla oči, pa se je ravno na oder privrtela slavna balerina Lili Lombard, ki je imela eno samo nogo, drugo je izgubila bogve kje in zakaj; ljudje so jo prihajali gledat, ker je bila nekaj čisto posebnega: noben drug baletni ansambel ni imel plesalke z eno samo nogo, prav nobeden, pa če so jih še tako hvalili in povzdigovali, cenili in povelečevali. Njeno vitko telo se je vrtelo na vse strani; eni so zadrževali dih, drugi čakali, kdaj jo bo spodneslo, da bo že vendar padla – saj zato so prihajali: da bi jo videli pasti.

Med premorom sta šla v bar, kjer sta srečala mnogo imenitnih ljudi; tudi dirigent je prišel, kot je obljubil, in mu je lahko predstavil svojo spremljevalko; nekaj nepomembnih besed sta izmenjala, potem so se vrnili: onadva v ložo in dirigent pred orkester. Sedla sta, z roko mu je šla v lase: Prijazen mož, ta dirigent, lahko bi ga kdaj povabil, saj veš... se je nasmehnila in spet zresnila, ker so ugasnile luči in se je dvignil zastor; na oder se je vrnila Lili Lombard, še bolj mehke gibe je delala, še bolj vratolomno se je vrtela, kot bi ne mogla pasti, kot pod zavetjem nadangela.

Po predstavi je pred zgradbo, medtem ko sta čakala taksi, pokadil cigaro, govoril ji je o najrazličnejših predstavah, o vsemogočih umetnikih, ki so že bili v mestu in jih je videl; govoril ji je o tem, kakšno opero imajo na Dunaju in kakšno v Londonu, ji je govoril, da so tam nastopi najbolj zvenečih imen nekaj povsem vsakdanjega...

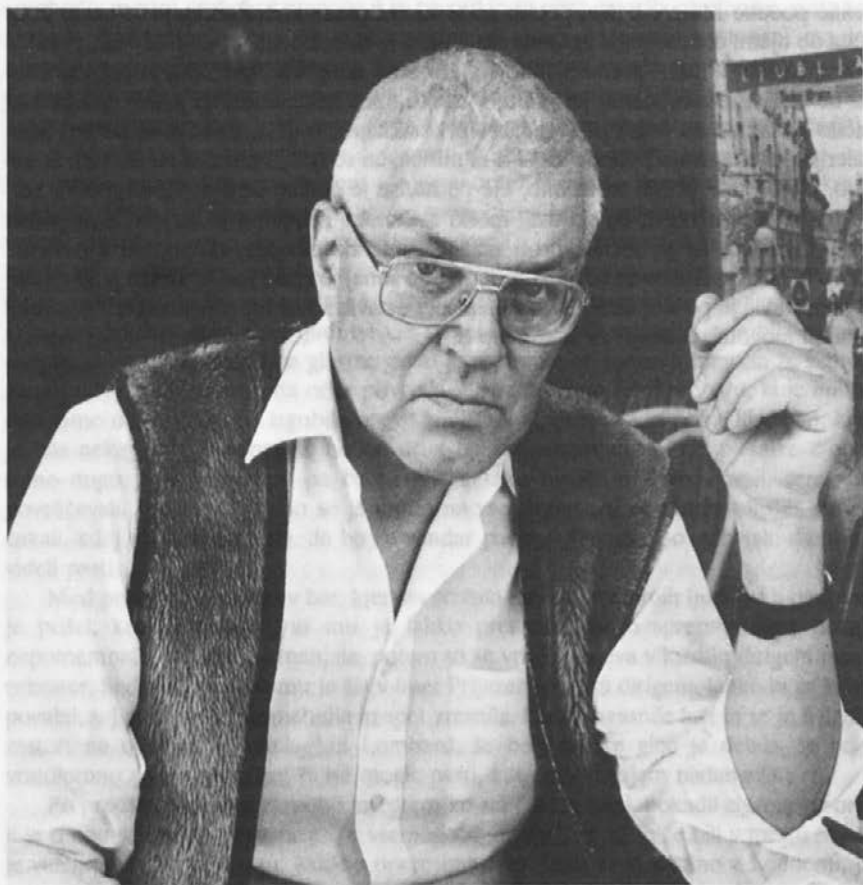
Naslednji dan sta šla v park in galerijo; pri vsaki sliki sta stala, ker je res veliko ve-

del in ji je hotel vse povedati; ona se je od časa do časa postavila pred kakšno skulpturo in ji šla z dlanjo čez obraz, kot bi hotela, da bi vsaj ena odprla oči, vsaj ena premaknila roko ali nogo, pa se ni zgodilo. Kustos je hodil za njima in ju čudno gledal, kot bi podobnega še nihče ne počel; mislil si je, da je kakšna igralka ali kaj, ki hoče za vsako ceno pritegniti pozornost obiskovalcev, samo da teh ni bilo ravno veliko... pravzaprav sta bila edina. Z levo si je čepico potisnil na zatilje, se obrnil, nekaj zamrmral in odšel čisto na drug konec galerije, kjer je že ves čas stala snažilka z vedrom v eni in metlo v drugi roki; rekel ji je: Tista dva sta res čudna... no, pojdi... in ju poglej...

Ko se je snažilka primajala okoli vogala, je moški ravno stegnil roko in se dotaknil velike podobe Matere božje, potem pa se ni več premaknil. Ženska je še nekaj časa stala ob njem, čez čas ga je zgrabila okoli pasu in se nasmehnila: Če ti ni všeč, povej... dovolj časa boš imel... premisli... moja marmorna skulptura, prihajala te bom gledat, da ne boš čisto sam... zdaj pa grem: v mesto, med ljudi. Snažilka je odložila vedro, metlo pristonila ob steno in se široko razkoračila; ni vedela, da so tudi takšne, ki v galerijah prešlatavajo podobe mož, si ni mislila, da so tudi takšne, ki jih ni sram in ne vejo, kje se sme početi to in ono, kje pa ne, se je čudila, kam je izginil moški, ker kustos je vendar rekel, da sta dva: moški in ženska. In njemu je verjela. Zato je bil kustos. Ženska se je obrnila proti snažilki in se nasmehnila, skomignila z rameni, naredila nekaj korakov in odrinila težka vrata: zunaj je sijalo sonce. In vse polno ljudi je bilo; stekla je po stopnicah in se za hip spet ustavila: obakraj poti so cveteli kostanji, stoletni mogotci, čudoviti za vse večne čase.

INTERVJU

Kajetan Kovič



Avtor fotografije: TTHOMIR PINTER

Edina pot k bralcu je pot k sebi

Edina pot k bralcu je pot k sebi

Kajetan Kovič se je rodil 21. oktobra 1931 v Mariboru. Odraščal je v Poljčanah in v vasi Hrastje Mota v Pomurju. Diplomiral je na oddelku za svetovno književnost in literarno teorijo. Krajši čas je bil novinar, nato urednik za leposlovje in do upokojitve glavni urednik pri Državni založbi Slovenije. Piše poezijo, prozo in otroško literaturo ter prevaja. Poezija: *Pesmi štirih* (1953), *Prezgodnji dan* (1956), *Korenine vetra* (1961), *Ogenjvoda* (1965), *Vetrnice* (1970), *Pesmi* (1973), *Mala čitanka* (1973), *Pesmi /Kovič, Zajc, Strniša/* (1976), *Labrador* (1976), *Pesmi* (1981), *Dežele* (1988), *Poletje* (1990), *Letni časi* (1992), *Sibirski ciklus* (1992). Proza: *Ne bog ne žival* (roman, 1965), *Tekma ali kako je arhitekt Nikolaj preživel konec tedna* (roman, 1970), *Iskanje Katarine* (novele, 1987).

Literatura: *Gospod Kovič, v Zgodnjih zgodbah ste zapisali, da ste kot otrok prebivali Kitajske pravljice, zlasti blizu so vam bile tiste, ki govorijo o tem, kako težko je doseči nesmrtnost. Ta podatek mi daje ključ za razumevanje vaše poezije kot osebne drame, ki poteka od tihe resignacije prek preverjanja različnih možnosti bivanja, tudi dejavnega, do zrelega, treznega pristanka na to, da se vsaka pot konča s smrtjo. Mogoče pretiravam, če v iskanju nesmrtnosti vidim rdečo nit vašega ustvarjanja?*

Kovič: Moram reči, da me tega še nihče ni vprašal, da ste tukaj načeli zelo zanimivo temo. *Kitajske pravljice* so ena ključnih knjig, ki se me je zelo zgodaj dotaknila – približno tako, kot sem skušal opisati v *Zgodnjih zgodbah* in deloma v noveli *Tihožitje s knjigami*. Vprašanje življenja in smrti me je kot otroka zelo zaposlovalo. Ne bi znal razložiti, zakaj. Lahko rečem, da sem hrib za hišo, v kateri smo stanovali v Poljčanah pred drugo vojno, naselil z osebami iz *Kitajskih pravljič*, zlasti z lisico-nesmrtnico, ki se pozneje nešteto krat pojavi v mojih pesmih. Vse skupaj je bilo zelo iracionalno in zelo občuteno; bral sem prizadeto in se z osebami istovetil. Zmeraj mi je bilo žal, da si berač, ki nastopa v eni izmed zgodb, ni upal skočiti v prepad za nesmrtniki in tako postati nesmrten. Dvomil je, ali bi ga to tveganje, ta skok v neznano, pripeljalo do cilja. Moral bi brezpogojno verjeti. A bilo je zelo človeško, da je dvomil. To pa bi lahko pomenilo, da je nesmrtnost človeku nedosegljiva. Je bil to nauk tiste pravljice? Ne vem. Bilo je več vprašanj kot odgovorov.

Literatura: *Pesmi štirih, v okviru katerih ste izdali svojo prvo pesniško zbirko, je literarna zgodovina različno ocenjevala. Prepričanje, da gre za prelomen dogodek v slovenski poeziji, je zbledelo ob upoštevanju drugih del, ki v času svojega nastanka niso naletela na tako močan odziv. Zanima me, kako gledate na to razliko v recepciji zbirke?*

Kovič: Zbirka je imela velik odmev zato, ker je šlo za skupinski nastop – če ne cele generacije, pa vsaj velikega dela tiste generacije, ki se je odrekla uradnemu socialističnemu realizmu. Najbrž veste, da smo si knjigo sprva zamislili nekoliko širše, kot almanah tedanjih mladih pesnikov, od katerih smo v končni fazi ostali štirje. Seveda so izhajale v približno istem času tudi druge knjige, ki so bile naravnane v isto smer, recimo Ivan Minatti, Ada Škerlova... A to so bile posamezne lastovke, skupinska

knjiga pa je bila v določenem smislu manifest in je imela v svojem času tudi zato velik odmev. Literarna zgodovina seveda lahko gleda nanjo v različnih dobah različno. Verjetno tudi vsak izmed nas, ki smo pri njej sodelovali, gleda na njeno pot skozi čas drugače, dejstvo pa je, da danes, ko mineva štirideset let od njenega izida, knjiga še vedno funkcionira in je prišla na trg njena tretja izdaja. Za svoj delež lahko rečem, da je to začetek neke poti, učna doba, ko še ne obvladaš izraznih sredstev tako, kot bi si želel, je pa v njej hkrati svežina zgodnjega časa.

Literatura: Zanimive so kratke, načelne izjave o poeziji, ki stojijo na začetku vsakega razdelka. Pri vas je ostal odgovor na vprašanje, kaj je poezija, neizrečen.

Kovič: Na univerzi sem pri profesorju Ocvirku študiral literarno teorijo, vendar sem do vsakršne teorije vedno imel rezervo. Zanimivo je bilo to, da so mi nekateri kolegi v seminarju, ki so šli kasneje po znanstvenih poteh, govorili: "Zate bi bilo bolje, da ne hodiš na teoretična predavanja," češ "če boš vedel, kako se stvari delajo, boš izgubil spontanost." Mislim, da ni bilo tako in da sem se marsikaj za svojo pesniško obrt uporabnega naučil tudi iz literarne teorije, ki sem jo poslušal pri Ocvirku. Vendar pa je razlaga lastne poezije ali to, da poskušaš definirati lastno poetiko, nekaj, kar se lahko zgodi šele post festum. Pri ustvarjalcu je na prvem mestu delo, teorija je za njim. Če bi bila teorija pred delom, potem bi težko naredil kaj novega – ker teorija govori o tem, kar je bilo narejeno, črpa iz gradiva, ki ga ima na razpolago v preteklosti. Ustvarjalec mora iti prek tega v neznano, v še neodkrito, v iracionalno. V tem smislu je treba razumeti mojo zgodnjo izjavo, ki bi jo tudi danes še potrdil. Če bi znal do kraja razložiti, kaj poezija je, potem je ne bi več pisal. V tem pogledu so imeli kolegi na univerzi prav, le da so precenjevali pomen teorije. Tudi ob najbriljantnejši analizi ohrani pesem svoje nerazložljivo, iracionalno jedro. In to je to.

Literatura: Na začetku svoje pesniške poti, v Beli pravljici, pravite: "Vsak korak je večno nov." Mislim, da je težnja po tem, da bi bil vsak korak nov, močno prisotna v vašem delu. Zanima me, ali je metafora poti tudi metafora napredovanja, osebne rasti?

Kovič: Odmevi, ki jih doživlja zadnja zbirka, *Sibirski ciklus*, na vaše vprašanje odgovarjajo pritrđilno. Sam o tem raje ne bi sodil. Rečem lahko le to, da sem si zmeraj postavljaj stroge zahteve in nisem izbiral lažjih poti. Nikoli nisem bil pretirano skrajšen, ne v enem ne v drugem pogledu: nisem se, kot nekateri kolegi, tradicije držal načelno, niti nisem hlastal po aktualnih modernističnih rešitvah, ampak sem skušal delati majhne korake, take, za katere sem bil prepričan, da sem jih res, ne samo na zunaj, ampak tudi v sebi prehodil. Mogoče je to nasledek zgodnje izkušnje. Prva povojna leta, pred zbirko *Pesmi štirih*, ko smo začenjali pri *Mladinski reviji*, je uradna ideologija propagirala socialistični realizem, zlasti mlade so načrtno vzgajali v tej smeri, silili so nas in sami smo se silili s tako imenovano "kramparsko poezijo", s temami z mladinske proge, z avtoceste itd. Tudi sam sem napisal nekaj teh stvari, ampak čutil sem nesoglasje med tem, kar naj bi pesem bila, in tem, kar je ob takem pisanju nastalo. To ni bilo nekaj, kar sem sam preživel, ampak je bilo prineseno od zunaj. In tako se je v meni polagoma utrdilo prepričanje, da mora vsaka tema iti skozi mene in

mora biti v meni preverjena. Potem lahko narediš kakrkoli – samo da si to res od znotraj doživel in prehodil. No, pri tem sem uporabljal tudi preizkušene formule, kot sem zapisal v nekem drugem verzu iz *Bele pravljice* – "Vse poti so večno stare." Vendar sem skušal to narediti tako, da znanih oblik ne bi preprosto ponavljal, ampak da bi poiskal v njih tisto, kar je drugačno, res moje. Zdi se mi, da se mi je to z leti vsaj deloma tudi posrečilo. Čutim, da so bile pesmi spočetka "redkejšje" in da so zdaj bolj zgoščene. Meni je to v zadoščenje, ne pa zmeraj bralcem, zlasti ne širšemu krogu. Še zmerom mi kdo reče, da so mu bile zgodnje pesmi bolj všeč, ker so dostopnejše.

Literatura: Je pesnikova želja po izpovedi povezana z željo po tem, da bi ga drugi razumeli?

Kovič: Želja po izpovedi je na začetku precej nejasna, je bolj neki gon, ki ga najbrž čuti marsikdo, ko je mlad. Za pisanje je potreben talent, treba pa je tudi veliko delati. To seveda ni absolutno pravilo, tak je pač moj način. Sam dosti delam na tekstih in mislim, da se zato prvotni navdih čisto nič ne zgubi. Včasih se mi zdi, da je pesem že narejena, da je mogoče eksistirala pred mano in da moram zgolj poiskati prave besede, ki vanjo spadajo. Čim več jih najdem, tem boljša je pesem. Seveda, radar imaš v sebi, z njim iščeš, kar se ti zdi najbolj avtentično. Zato sem prepričan, da pesnik piše zase, absolutno zase. Ne moreš pisati za nikogar drugega, ker si ti edini, ki veš, kaj hočeš povedati. Ko nekdo drug besedilo prebere, se v njegovi predstavi zbudijo drugačne podobe, ker besede, ki meni nekaj pomenijo, sprožajo v njem drugačne asociacije. Jaz vidim, recimo, pokrajine iz svojega otroštva, bodisi iz zelo zgodnjega obdobja, ko smo živeli v Poljčanah in sem sedel na stopnicah in gledal pred sabo goro, bodisi iz naslednjega, ko smo se preselili in se je pokrajina iz vertikalne spremenila v horizontalno, in je goro zamenjala reka, se pravi Mura. Obe pokrajini, drugo bolj kakor prvo, nosim s sabo in ponavljam še zdaj. Večino prisodob iz narave jemljem iz teh pokrajin, nekdo, ki je odraščal recimo ob Soči ali ob Donavi ali kje drugje, bo imel ob njih docela drugačne predstave. Zato pravim, da ni mogoče pisati za drugega. Edina pot k bralcu je, da greš k sebi. Bolj ko se približaš temu, kar sam čutiš, tem več ima bralec od pesmi.

Literatura: Ko nastaja pesem, se to dogaja skoz veliko različic?

Kovič: Ja, zelo dosti... Včasih sem to zbiral, zdaj ne več, dosti sem zažgal... Na roko sem pisal bolj v zgodnjih časih, pozneje sem šel na pisalni stroj, zdaj deloma uporabljam tudi računalnik. Obseden od čistopisa sem porabil ogromno papirja. Če sem tipkal recimo pesem s tremi kiticami in sem ugotovil, da je treba spremeniti eno samo besedo, sem vse pretipkal na novo tudi po desetkrat. Vedno sem hotel imeti čistopis. To je bilo v meni, ta lepa zunanja forma. Mogoče tudi zato, ker sem bil v takšni službi. V založbi sem pogosto dobival rokopise, ki so bili za urednika zelo utrudljivi... Delal sem ogromno variant, prepričan sem namreč, da končni rezultat ne sme kazati truda, ki stoji za njim. Vse mora biti tako tekoče, da bralec ne vidi, da si ti premišljal o desetih variantah enega verza ali enega stavka. Bralec ima pravico, da bere končni rezultat, delo in muka morata biti avtorjeva.

Literatura: Kakšen pa je postopek združevanja posameznih pesmi v cikel? Ali tudi v tem primeru velja, da je treba poiskati tisto "pravo", ki bo zapolnila svoje mesto?

Kovič: Ciklično pisanje, kakor ga pojmujem zdaj, se začneja v *Koreninah vetra*. Tako imenovane "barvne pesmi" so zametek cikla, kakršne sem pisal pozneje. Zanimivo je, da so prišle na koncu, ko sem zbirko končeval. Imel sem občutek, da sem storil korak naprej, da sem dosegel nekaj, kar sem dolgo iskal. Stvar cikla je namreč v tem, da iščeš sklepno pesem, nekakšen prototip izbrane oblike. Oglejva si dva primera. Med pesmima *Hiša* in *Predniki*, ki sta prvič izšli v zbirki *Vetrnice*, je bila še vrsta motivov iz tega kroga, ki pa je odpadla, ker sem se preveč koncentriral na zadnjo, na *Prednike*. Ko je bila po potrpežljivih letih narejena, cikel ni bil več mogoč, ker je sklepna pesem vse druge "požrla". Drug primer so *Pastorale*. Tam se mi je najprej pojavil osnovni verz, osnovni trohejski ritem. Nekateri mislijo, da je iz Jenka, ampak ni, ta je od popolnoma drugod. Ko sem nekoč pozneje pisal o Jenku v Naših razgledih, sem pokazal, kako bi se v resnici dalo pisati v Jenkovem ritmu in slogu. *Obrazi* na primer vsebujejo formulo, na osnovi katere se da narediti zelo podobne pesmi. To me je mikalo, čeprav ne v tolikšni meri, da bi se s tem resno ukvarjal. Vem, da bi bilo mogoče napisati sonet, ki bi bil po slogu zelo podoben ali vsaj približan Prešernovemu. To sem videl, ko sem prevajal Prešerna iz nemščine. Marsikaj iz preteklega časa bi se dalo ponoviti ali "ponarediti". Poznam takšne primere iz tujih literatur. Moj dobri znanec in prijatelj, žal že pokojni madžarski pesnik Sandor Weores, ki je imel izjemen oblikovalni dar, je na primer izdal pesniško zbirko, kakor da bi jo napisala neznana madžarska pesnica konec 18. stoletja. Popolnoma se je vživel v tisto dobo. To je seveda drugače kot v romantiki, ko je Hanka ponaredil "Kraljedvorski rokopis" iz nacionalno prestižnih razlogov... tu gre prej za igro, za spretnosti, ki jih je zmožen sodoben pesnik. Mene zgledi tako daleč niso zvalili, čeprav sem se pri Jenku malo poskusil... A vrtna se k osnovnemu vprašanju, k ciklu: prva pesem je po navadi samostojna, a je hkrati oblikovni izziv, ki privabi drugo in tretjo pesem in potem nenadoma zagledaš lok, ki se zdi mogoč, še zdaleč pa ne veš, kaj vse bo na njem viselo. Boriš se z vsako pesmijo posebej. Kljub temu da si prvo naredil, da si drugo in tretjo naredil, pa četrte še zmeraj ne znaš, pa pete še zmeraj ne znaš, boriš se in tvegaš, po labirintih iščeš prave besede, ne sestavijo se, traja dneve, traja tedne, da prideš naprej. Pri *Pastoralah* je to trajalo dva, tri mesece, mogoče celo več. Spomnim se, da sem jih hotel narediti dvanajst. In potem pride deveta, ki se sestavi tako rekoč sama. Popolnoma sama. Brez truda. Vse je bilo naenkrat tu. "Ah", sem rekel, "zdaj je pa konec, zdaj pa znam." Brž ko namreč znaš, moraš nehati, ker...

Literatura: – se začne ponavljanje?

Kovič: Ja, potem samo nastaviš kalup in štancaš. In to ni več zanimivo... No, kakor za koga, zame vsekakor ne. Zato grem na drugo področje in nekaj drugega iščem in se spet na smrt jezim nase, ker ne znam... *Sibirski cikel* je izšel decembra in je doživel zelo lepe kritike. A zdaj pišem prozo in imam stalno občutek, da sem pred zidom, da ne znam, in mi čisto nič ne pomaga, če mi nekdo pravi: "Prejšnjo knjigo si pa dobro

napisal." Jaz te nove ne znam! To je nenehni boj z obliko, ki ti prinese zadoščenje, če ga uspešno dobojuješ, če se približaš tistemu, kar si hotel povedati. Tu je tisto, kar je potem novo. Ni novo v nekih od zunaj prevzetih formah, ampak v tistih, ki si jih izbojeval v sebi. "Vsebine" nas napolnijo in se v nas zaokrožijo že zelo zgodaj. V bistvu celo življenje variiraš neke osnovne teme. Samo zmeraj jih moraš gledati z drugega vidika. To je tako, kot če potreseš kalejdoskop in se prikaže nov vzorec. Vendar "stresanje" ne zadostuje, do novega se je treba dokopati. V tem je tudi čar. Brez napora, takšnega ali drugačnega, "izdelki" ne bi imeli prave cene. Ceno jim daje, ker si vanje potrpežljivo vložil del sebe. Tako kot se sad vložil v svojo zrelost.

Literatura: V prvih zbirkah, do Korenin vetra, mogoče celo do zbirke Ogenjvoda, je narava prikazana kot narava, preslikana je v literaturo. V omenjenih zbirkah pa se narava začenja spreminjati v material, s katerim prosto razpolagate in sestavljate druge podobe, druge svetove, najbolj očitno seveda v Labradorju. Zanima me, ali je šlo za zavesten prehod in koliko je s tem spremenjen odnos do narave?

Kovič: Mislím, da ni šlo za izrazito zavestne premike, za neko hotenje, ampak bolj za tisto, o čemer sem že prej govoril, za ponotranjenje, za zgoščevanje in za distanco. Zgostitve se začenjajo pri barvnih pesmih, grejo skozi *Ogenjvodo* in pridejo zlasti do izraza v *Labradorju*. Šlo je ne toliko za miselni kot za formalni premik v smeri objektivizma. V zgodnjih pesmih sem si prizadeval pisati v prvi osebi, kot je ustrezalo duhu intimizma. Že zgodaj pa so me mikale tudi "podobe" kot, na primer, v pesmih *Starka, Smrt starke, Pogreb otroka*. Čeprav sem v njih še nastopal v prvi osebi, sem vendar skušal najti neko distanco. Indirektni govor, umik v ozadje, je mojemu temperamentu, mojemu značaju bližji kakor direktna izpoved. Najbrž se ta prehod kaže tudi v pesmih iz narave. Zavestno je bilo mogoče to, da sem skušal v večji meri uveljaviti čute. Čustvo in razum nista bila več poglavitno vezivo pesmi in čuti so si lahko s pomočjo zvokov, barv in vonjev po svoji logiki dovolili večjo domišljijško svobodo. Več premisleka je bilo pri uporabi časov. V *Labradorju* sem se zavestno odločil za lirski prezent, skoraj stoo odstotno sem izločil pretekli čas in s pomočjo čutov skušal ujeti zgolj podobo trenutka brez neposrednih razumskih in čustvenih posegov. Z uporabo gradiva iz narave, kot ste rekli, s pomočjo čutno dojetega sem skušal doseči objektivnost, distanco. Ali kot sem zapisal v drugem *Komentarju Sibirskega ciklusa*: "Dokler boli, ni jamb in ne trohej, šele z distanco se rodi oblika." To je bilo moje vodilo že dolgo, četudi ga nisem eksplicitno formuliral. Pred leti sem to pojasnjeval na literarnem nastopu v Mariboru in nekaterim poslušalcem se je zdelo čudno, marsikdo ima namreč romantično predstavo o pesniku, ki ga mora prešiniti bridka, črna žalost, da lahko piše. Tudi mene lahko prešine bridka, črna žalost, ampak to še ne rodi pesmi. Pesem mora biti narejena suvereno, moram jo obvladati. Seveda se ji tudi podrejam in ji z notranjim radarjem prisluškujem, ampak narediti jo moram brez diktata čustva ali misli. Čustvo je lahko zelo pristransko, misel pa nepopolna. Čutna podoba pa je neodvisna od enega in drugega in zato mogoče boljša, uspešnejša, adekvatnejša, ker s tem, ko samo kaže, dopušča zelo različne možnosti sprejemanja, vsak jo lahko

razloži, vidi, čuti, sliši po svoje. Če pa prideš z že izdelano mislijo ali s prevsiljivim čustvom, daješ bralcu manj možnosti. Najbrž se kdo, ki je vaju, da se mu vse prinese na krožniku, s tem ne bi strinjal, ampak jaz sem prepričan, da je tako. Upesnjena misel je še zmeraj misel in ni večplastna, kar naj bi poezija bila.

Literatura: *Večplastnost je izrazita predvsem v Labradorju, tu gre za vzpostavljanje nekega nadčutnega, mitičnega prostora, za katerega se zdi, da je povsem drugačen od podobe harmonične narave, kakršno poznamo iz vaše zgodnje poezije. Začeli ste uporabljati tudi figure, ki jih jemljete iz literarne tradicije.*

Kovič: Tudi do tega je prišlo dosti spontano, brez forsiranja. Nisem se posebej odločal za neke osebe bodisi iz biblije ali iz antike ali od kod drugje, ampak so prišle same od sebe. Pejsaž tukaj najbrž res ni več tak kot prej, čeprav asociacijsko še zmeraj temelji na realnosti. V *Sibirskem ciklusu* pravim, da se "skoz vzorce domišljije" prebija "v matrico stisnjen doživeti svet". Se pravi, da obstaja neka realna podstat, na kateri potem sezidaš novo resničnost. Pokrajine, ki se tukaj pojavljajo, so torej na novo sestavljene in obenem resnične. Tako daleč, da bi se povsem odtrgal od realnosti, nisem šel nikoli... Mit... Človek vzame tisto, kar je že v njem, tako kot si iščeš tudi pesniško družbo, zlasti v knjigah – ker pesniki so zmeraj boljši v knjigah kot v resnici. Poznal sem avtorje, katerih delo sem zelo cenil, z Gradnikom, na primer, sva si bila po svoje zelo blizu, a se nisva znala prav pogovarjati, mogoče zaradi razlike v letih ali razlike v značajih ali bogve zakaj. Marsikdaj sem si predstavljal, da bi morebiti bilo tako tudi s tistimi pesniki, ki sem jih poznal samo iz knjig, z Rilkejem, Traklom in drugimi. Ko bereš, nimaš težav s človekom, ne moti te, če v vsakdanjem življenju "diši po slaniku," če nekoliko parafraziram Heineja. Kot si izbiraš sorodne avtorje, tako si izbiraš tudi motive iz pretekle literature, iz mitov, iz zgodovine. Naš čas je dosti zajemal iz antike, od Smoletove *Antigone* naprej. To variiranje nečesa, kar je bilo že narejeno, je morda tudi odsev nekega ne zelo herojskega, ampak prej zahajajočega časa ob koncu tisočletja. A o tem sodobniki težko objektivno sodimo. Izbor mitoloških likov je torej sorodstven, korespondenčen. Česar ni bilo v meni, tega nisem mogel narediti. Ukvarjal sem se z motivom Ofelije, pa mi nikakor ni šlo. Prevajal sem Heymovo Ofelijo. Kako neverjetno se je lahko Heym identificiral s tem likom! Ali zato, ker je v njej slutil svojo usodo, svojo lastno nesrečno utopitev? Take direktne razlage so najbrž nekoliko nasilne, drži pa, da likov, ki jih ne čutiš, ne moreš prepričljivo oživiti. Včasih me sprašujejo, od kod v mojem delu severne pokrajine. Težko bi pojasnil, od kod Labrador, zakaj Sibirija... To so stroge pokrajine in mogoče so povezane s strogostjo moje oblike, z mojo poetiko. Ne vem. Ta izbira je zelo iracionalna, saj kot kontrast stoji na drugem bregu *Poletje*. Ne odločaš se zavestno za neko podobo, ampak preprosto začutiš korespondenco... Zanimiva je bila izkušnja, recimo, z Don Kihotom, ki ga dolgo nisem čutil in se mi je naposled prikazal v *Sibirskem ciklusu* – kot "obvarovan darov slepilne zmage". Tu sem ga začutil: da je bil velik dar, da ga zmaga ni mogla narediti neresničnega. Vsaka zmaga je iluzija, je samo točka na poti, ki mora slej ko prej biti zanikana in presežena. Kdor stavi na

zmago, je v zmoti in doživi razočaranje. V *Sibirskem ciklusu*, v pesmi *Pomlad* govorim o množici, ki se veseli zmage, svobode in vihti nove prapore, nanje pa "zapisuje stare zmote". Mogoče se komu zaradi takih verzov zdi moja poezija skeptična ali celo pesimistična, čeprav sam ne čutim tako. Pa ne le zaradi drugačnih "svetlih" pesmi, ki sem jih napisal – ustvarjalni akt sam je tisti, ki pesnika odreši teme, pa naj govori o smrti ali ljubezni ali o čemerkoli. Tudi če napišem "žalostno" pesem, me to osreči. Prešerna zato nimam za nesrečnega pesnika, čeprav je njegova pretežna tematika nesrečna ljubezen. Po mojem je bil zelo srečen pesnik. Če napišeš sonetni venec ali elegijo ali pesnitev, če veš, kako se to naredi, in veš, da to sploh ni enostavno, doživiš veliko zadovoljstvo in veliko zadoščenje, o tem sem prepričan. Dobro, to niso trajna čustva, je pa tako vsaj v tistem hipu, ko je pesem narejena, takrat veš. Potem se ukvarjaš z novo stvarjo, če se moreš. Jaz imam to srečo, da imam dosti volje in veselja in še zmeraj tudi navdih za nove stvari. Čeprav... nikoli ne veš, kaj te čaka: obilje ali suša.

Literatura: *V romanu Ne bog ne žival ste zelo eksplicitno povedali, da je delo tisto najvažnejše, kar se človeku v življenju lahko primeri. Na zadnjih dveh straneh govorite celo o zlitju z Bogom skoz delo.*

Kovič: Danes se mi zdi ta misel mladeniško romantična, bližja mentaliteti poznega 19. stoletja, ki je še verjelo v to, da bi človek lahko ukrotil naravo, si jo v pozitivnem smislu podredil in tako premagal svojo smrtnost. Če danes gledam nazaj, se mi zdi, da je bilo moje sporočilo preveč optimistično, ker je naš čas dokazal, da človek, s tem ko si naravo podreja, ne dela nič dobrega, da to ni tista pot, ki bi peljala tako daleč, da bi se lahko poistovetil z Bogom ali sam postal Bog. Z Bogom je tu mišljeno vsemogočno bitje, ki lahko živi v vseh časih in je neodvisno od preteklosti in prihodnosti... Ta, na zahodnjaškem tekmovalnem mišljenju sloneča teza se mi zdi danes prenapeta. Boljša, manj ohola je vzhodna filozofija, ki pravi, da je človek samo del veselja in si ne sme samovšečno domišljati, da bi mogel vladati svetu kot Bog. 19. stoletje je verjelo v t. i. napredek, ki ga ponuja tehnika. Tehnika pa je dvorezen napredek, saj mnoga velika znanstvena odkritja izkoriščamo za uničevanje planeta. Človek je preveč sebičen, da bi se odpovedal lažji poti, ki mu jo "napredek" ponuja. Čeprav njegova vednost ni več tako naivna kot v prejšnjem stoletju, se kljub deklarirani ekološki zavesti še zmeraj drži gesla "apres moi, le déluge", za mano potop... Spomnim se gozdov iz svoje mladosti, ki so danes opustošeni, rek in potokov, ki so onesnaženi. Vse to mi govori, da je bila tista misel s konca romana *Ne bog ne žival* zelo utopična, nerealna. Čeprav... kljub racionalnemu pogledu, ki sem ga zdaj razložil, prevladuje v meni vera v dobro in ne verjamem v propad človeštva. Lahko da si le dopovedujem, kot sem zapisal v pesmi *Živago*, da "na koncu vseh stvari je dan." Mogoče je, mogoče ni, a želim si, da bi bil. Iz te želje je napisan tudi konec romana. In kot projekcijo te želje ga lahko priznam in podpišem tudi danes.

Literatura: *Omenili ste vzhodne filozofije. Zanima me, glede na vaše iskanje sinteze, kakor se recimo kaže v naslovu zbirke Ogenjvoda, ali je težnja po poenotenju nasprotij*

povezana z vzhodnimi nauki?

Kovič: Ne direktno, to je bolj posledica nekega zorenja v meni. V času je bilo vse to seveda navzoče, ne toliko v moji generaciji kot v tistih, ki so prihajale, a potem smo se tudi starejši začeli zanimati za te stvari, se ukvarjati z nekimi drugimi pogledi na svet. Z Minattijem sva, recimo, premišljevala o budizmu in zen-budizmu, kar je bilo zunaj našega standardnega, antično-krščanskega miselnega kroga. In če se spomniva *Kitajskih pravljic*, potem se zdi to že kar logično. Moram pa reči, da se sistematično s filozofijo nisem ukvarjal. Jemal sem bodisi iz evropske bodisi iz vzhodne, po drobcih, ki so se prilagajali mojim osnovnim temam. Kar sem govoril za like, to velja tudi za misli in miselne sisteme: po sorodnosti. Nikdar pa se nisem mogel identificirati z enim samim. Mogoče me je te skepse naučil zgodnji čas, ko so nas silili v eno samo smer, in sem potem postal skeptičen do vseh.

Literatura: Vaši interpreti omenjajo zlasti eksistencializem.

Kovič: Ja, ga. Mislim, da sem ga sprejemal toliko kot cela generacija. Brali smo Camusa in Sartra, ampak zase lahko rečem, da ne ravno sistematično. Bil sem prese-nečen, ko sem videl nekatere interpretacije, ki so v mojih pesmih odkrivale eksistencializem. Če ga je kdo prebral, sem sklepal, to pomeni, da v njih tudi je ali pa da ga je "vbral" iz sebe, tudi to je mogoče. Jaz praviloma nobene stvari nisem pisal na tezo, iz določene predpostavke, določene filozofije. Pesmi se da pozneje razložiti tako ali drugače. Vsa filozofija, vsa teorija prihaja za njimi. Moja poetika je definirana v zadnji zbirki – v komentarjih k *Sibirskemu ciklusu* in v ciklu *Izročilo* – ne racionalno razložena, ampak v pesniški formi in opremljena z mnogimi vprašaji. Mislim, da je zadosti, če so postavljena vprašanja, saj odgovorov, ki bi bili tako popolni, kot so lahko popolna vprašanja, ne poznamo.

Literatura: V ciklu *Izročilo*, ki ga omenjate, pravite, da "Orfej s pesmijo preseže čas." S tem smo spet pri tematiki o nesmrtnosti. Je pesniku pot proti večnosti kljub vsemu bolj odprta kot drugim, ki jo skušajo doseči z delom?

Kovič: V bistvu je pesem še zmeraj delo, le da neposredno ne spreminja sveta ne na dobro ne na slabo. Je pa delo. Ali se lepota in religioznost res križata in v kolikšni meri, tega ne vem. Mislim, da nekih apriornosti ni. Treba je izhajati iz gradiva, iz pesmi in tu pri meni ne bi mogli govoriti o nobeni konfesionalnosti ali čem podobnem. Gre za pogled v vesolje, ki skuša biti vseobsegajoč, mogoče v smislu panteizma ali vere v obstoj neke energije v vesolju, ki se manifestira na tak in drugačen način, kdaj tudi v obliki človeške zavesti. Kaj pa je potem s to energijo – na to ne znam odgovoriti, lahko si zastavim le vprašanje s tremi vprašaji, ki puščajo odprte vse tri možnosti: "Je kaj? Je nič? Je vse?" Mogoče je ravno ta odprtost nekaj dobrega. Ljudje smo enaki bitjem, ki nas obkrožajo – rastlinam, živalim – in glede zadnjih stvari smo vsi enako nevedni. So želje, domneve, misli... Vednosti pa ni. No, pa to ni nič tragičnega. Tako pač je.

Spraševala je Darja Pavlič

NAGRAJENI ESEJ



Andrej Blatnik



Tone D. Vrhovnik



Iztok Osojnik

Revija **Literatura** je v dvajseti številki razpisala natečaj za esej. Na uredništvo jih je do predpisanega roka prispelo petnajst. Komisija v tričlanski sestavi (Marko Juvan, Matevž Kos in Tomo Virk) se je, upoštevaje tako "vsebinske" kot "formalne" kriterije, odločila, da nagradni fond v vrednosti 1000 DEM (v tolarški protivrednosti) razdeli med tele tri eseje:

- | | | |
|----------------------|-------------------------|-----------|
| 1. Andrej Blatnik: | KDO MORI ŽANRSKE PISCE | (500 DEM) |
| 2. Tone D. Vrhovnik: | KDOR POJE, ZLO NE MISLI | (300 DEM) |
| 3. Iztok Osojnik: | PROVINCA IN PESNIK | (200 DEM) |

Sponzor nagrade je **Založba Mihelač**

Andrej Blatnik

Kdo mori slovenske žanrske pisce

Žanr je pojem. Problem definiranja pojmov vidim kot problem "trde" znanosti. Ob tej priložnosti je pojem uporabljen debatno, kot okolju, kjer lahko človek razpravi prisuškuje s pivom v roki, tudi gre¹. Zato se vsem, ki čutijo tipološke strasti, kakršne bi se tokrat lahko izživele ob žanrih, že vnaprej opravičujem, ker jih moja ohlapna besedovanja najbrž ne bodo mogla zadovoljiti.

Kljub temu je za pridobitev legitimnosti razprave vredno navesti, da Slovenci premoremo že kar nekaj strokovnih razprav o popularnih žanrih in tudi o tem, kako so se, če so se, prijeli v slovenščini. Celo "trda" literarna veda se popularnih žanrov ne sramuje več: trivialno književnost in kmečko povest je analiziral Miran Hladnik, znanstveno fantastiko Drago Bajt, grozljivko Katarina Bogataj Gradišnik, kriminalko Tone D. Vrhovnik, ki edini od omenjenih svoje raziskave še ni objavil v knjižni obliki (in ki se mu ob tej priložnosti zahvaljujem za nekatera dejstva, ki mi jih je posodil).

Te razprave (pa tudi poljudnejši zapisi) se pri bralcu vedno znova iztečejo v ugotovitev, da imamo Slovenci sicer res razvito in berljivo kmečko povest, ki v ničemer ne zaostaja za sorodnicami iz tujine, da pa s tako imenovanimi urbanimi žanri, katerih paradigma je kriminalka, slabo kaže. Seveda. Žanr nemara v enaki meri kot literarna realizacija ustvarja socialni kontekst (in zato se je z njimi še donedavna v večji meri kot literarna veda ukvarjala sociologija literature, kar velja tudi za Slovenijo), ne le v horizontu recepcijske teorije, tudi pri samih pogojih, da ustreznost t. i. realnost vstopi v tekst.

Ni čudno, da razprava o (ne)obstoju žanrov slej ko prej pride do analize socialnega konteksta, saj ta nastanek žanrov navsezadnje tudi pogojuje: kot je znano, nastanejo žanri s formiranjem nove plasti bralcev, ki jo prinese naraščanje pismenosti kot rezultat

¹ Besedilo je nastalo za potrebe cikla predavanj *Vesela znanost* v KUD-u France Prešeren. Tam je bilo improvizirano s podobnih izhodišč, kot jih povzema ta zapis, dne 3. marca 1993, torej, kot je jasno iz konteksta, še v časih kulturnega liberalizma, preden se je KUD-ov šank zaprl, če naj uporabim pasiv.

obveznega šolstva. Standardna poročila o njihovem nastanku nas spominjajo, da je obvezno šolstvo preplavilo Evropo v 18. stoletju in da od tedaj lahko spremljamo strmo naraščanje pismenosti. V drugi polovici 18. stoletja posvetna literatura prevlada nad versko, nacionalni jeziki nad latinščino, leposlovje nad praktičnimi tiski. Skupaj z novimi meščanskimi sloji se oblikuje sfera prostega časa, nujni pogoj za pričetek bralnega trga in diferenciacijo bralskega okusa. Pisec ni več odvisen od individualnega mecena, marveč od deindividualiziranih kupcev, iz pisanja po naročilu preide v pisanje na zalogo. Na bralnem trgu pride do razslojevanja, do artikulacije različnih interesov, in izoblikujejo se različni žanri: pustolovski, sentimentalni, domačijski.

Spočetka še ni bilo razlikovanja med žanrsko in "visoko" (resno?) literaturo: *Robinson Crusoe* Daniela Defoeja (1719) še ni prištevan v pustolovski roman, *Pamela* (1740) in *Clarissa* (1747/8) Samuela Richardsona, *Župnik Wakefieldski* (1766) Oliverja Goldsmitha in *Trpljenje mladega Wertherja* (1774) J. W. Goetheja so hkrati začetniki sentimentalnega žanra in značilni predstavniki predromantičnega romana, torej trden zidak v arhitektoniki literarne zgodovine. Razločevanje med "visoko" literaturo in žanrom se začne z weimarsko klasiko in njenim razlikovanjem med umetnostjo in neumetnostjo. V tem času se že jasno oblikujejo sociološke razlike, ki vplivajo na literaturo: po oceni nemške literarne zgodovine je imel Goethe kot pesnik v svojem času največ kakih dva tisoč bralcev, njegov svak (brez kočljivih sorodstvenih zvez v množičnokulturnih zadevah pač ne gre!) Vulpius s svojo razbojniško povestjo *Rinaldo Rinaldini* pa je dosegel v nekaj letih milijonske naklade in bil preveden v petintrideset jezikov. (Ker gre za dosežek, ki ga danes ponovi malokatera žanrska knjiga, je treba še enkrat premisliti dandanes zelo popularno tezo, da je "visoko" literaturo v geto univerze in v roke peščice ljubiteljev pahnili čas estetske diktature množičnih medijev.)

Družbene okoliščine vplivajo tudi na razvoj vsakega posameznega žanra. Govorjenje o kriminalnem romanu do 18. stoletja je antihronizem, saj so grehi dotlej predvsem grehi proti nadzemskemu redu. Meščanstvo kot *conditio sine qua non* kriminalke se konstituira kot vodilni družbeni razred v prvih desetletjih 19. stoletja, industrializacija in rastoča mesta z neučinkovito policijo pa omogočijo porast kriminala. V tem času se širijo mreže javnih knjižnic, uvedba hitrotiska pa bistveno zniža ceno knjig in spodbudi vrsto poceni popularnih izdaj. Hkrati pozitivizem in razvoj naravoslovnih znanosti in zgodovinopisja spodbudi logično sklepanje, značilno za pisanje in branje kriminalk, zločini in prestopki pa z razvojem množičnih občil postajajo vse bolj javna lastnina, kar omogoča njihovo lažjo recepcijo, njihovo večjo "domačnost".

Do zametkov slovenske kriminalke pride pod nemškimi vplivi in to je vzorec, ki velja pravzaprav za večino literature tiste dobe. (Morda je tudi zato tradicija kriminalke pri nas šibka: kriminalka se je prijela predvsem v Angliji, Franciji in Združenih državah, ne pa tudi v Nemčiji – iz zgodovinskih razlogov, pa tudi zaradi drugačne družbene ureditve – in tako je še do dandanes.) Že ob začetkih kriminalke, torej ob začetkih urbanega popularnega žanra na Slovenskem, pa se pokažejo nekatere

slovenske literarne konstante, ki se obdržijo vse do današnjih dni. Tako Jakob Alešovec v nizu "mikavnih povesti iz življenja hudodelnikov" *Iz sodnijskega življenja* (1874/79) za zločince vselej uporablja Pruse ali Jude, kar se zanimivo ujema s tezo Mirana Hladnika o trivialni literaturi kot "literaturi s socialno-psihološko uporabno vrednostjo". Matjaž Kmecl je v knjigi *Od pridige do kriminalke* mnenja, da Alešovčeve zgodbe s to ksenofobičnostjo dokazujejo, da ne gre zgolj za iz tujine preneseni žanr, pač pa za "značilno stukturno prilagoditev književne vrste posebnim zgodovinskim potrebam slovenskega meščanstva". Navsezadnje tudi v Alešovčevih *Ljubljanskih misterijih*, napisanih v nemščini leta 1866 (v slovenščino prevedenih 1992), kot prevarant in goljuf nastopa tujec, ki z izsiljevanjem celo prisili poštenega slovenskega fanta, da se mu podpiše na prazen papir, in tako postane docela odvisen od njegove milosti!

Takšne prilagoditve so stalnice slovenske literature vse do danes, značilnost, ki spremlja žanre, namreč njihovo parodijo (omeniti velja vsaj *Ljubavne povesti* Marka Švabiča in *Vampirja z Gorjancev* Mateta Dolenca, ne nazadnje se sem umeščajo tudi romani Aarona Kronskega), pa je v slovensko literarno dediščino uvedel že Fran Milčinski (pod psevdonimom Fridolin Žolna) z "detektivsko zgodbo" *Ura št. 55.912* (1906/1907). Da je parodija na slovenskih literarnih tleh prehitela žanr sam, na eni ravni priča o svetovljanstvu slovenske avtorske pisave, na drugi pa o zaostanku oziroma kar neobstoju literarne množične proizvodnje.

Vnovič je slovensko literarno stalnico opaziti v knjigi Iva Šorlija *Pasti in zanke* (1922), podnaslovljeni "kriminalni roman iz polpretekle dobe". Šorli namreč v uvodu zapiše, da slovenski avtorji niso sposobni ustvariti česa "malo bolj bogatega na zunanjih dogodkih" in "ne tako prekleto lokalnega". To nadvse spominja na občasne lamentacije nekaterih ambicioznejših današnjih avtorjev, ki – enako kot Šorli – v konkretni izpeljavi takšne načelne odločitve z bogatostjo zunanjih dogodkov pretiravajo do te mere, da zgodbi ni mogoče slediti.

Elementi kriminalnega romana se pojavljajo še v nekaterih drugih slovenskih literarnih delih, v zadnjem času na primer v knjigah Toneta Peršaka, Toma Rebolja, Marjana Rožanca, Branka Gradišnika in drugih sodobnih slovenskih avtorjev, vendar praviloma ne prevladajo ali pa se povezujejo z drugimi žanrskimi elementi, predvsem s parodijo žanra in z elementi "umetniškega" psihološkega romana. Za čisto kriminalko v devetdesetih naj bi veljale vsaj *Rdečelaska v zrelem žitu* Frančka Rudolfa (1990), *Rolandov steber* Sergeja Verča (1991) in *Lovci na Rembrandta* Željka Kozinca (1992, psevdonim Peter Malik), vendar je Rudolfovemu tekstu, kot vsem Rudolfovim tekstom, težko pripisovati konstrukcijo fabule z eno pripovedno linijo, ki logično napreduje, kar je za kriminalko vsaj tipično, če že ne obvezno, *Rolandov steber* pa je s svojo kriminalno plastjo povsem vpet v zahodni socialni okvir (navsezadnje se godi zadeva v Italiji), zato bi težko rekli, da je to dolgo pričakovana slovenska kriminalka, čeprav velja samoironično dodati, da je po drugi plati s tem, da se zločin zgodi v nacionalno zaprtem okolju in da njegove korenine segajo v preteklost in imajo skorajda plemenski značaj, izrazit reprezentant slovenstva. Še najbolj slovenski so *Lovci*

na Rembrandta, ki so socialno umeščeni izrazito srednjeevropsko, in njihov medijski odmev je pokazal, da je kriminalka v Sloveniji res nekaj zelo zaželenega. Vendar imamo tudi *Lovce* lahko le za izjemo, ki potrjuje pravilo.

Ergo: Slovenci (še?) nimamo prave kriminalke. Tako se odpira še drugo vprašanje: ali je bil v socializmu sploh možen čisti zločin, katerega ubeseditvev ne bi nujno posegla prek meja svojega žanra v vohunski, politični ali družbenokritični roman? Hrvati so na ta izziv odgovorili z romani, kakršne pišeta Pavao Pavličić in Goran Tribuson in ki spretno zločinu pridajajo socialistični nadih: okolje, motiv ali izpeljava zločina sta možna samo v vmesnem prostoru med vzhodno in zahodno ideologijo, ki jo odlično predstavlja Pavličičevo velemestno predmestje kot tipično prizorišče socialno motiviranega zločina.

Pavličić (omenimo: rojen 1946 v Vukovarju) je nedvomno največji mojster krimića na tleh tistega, čemur je svet še do nedavnega rekel Jugoslavija. Njegov opus je nezaustavljiv: praktično vsako leto roman v ugledni zagrebški knjižni zbirki HIT, ob tem knjige kratkih zgodb in filmski scenariji. Ne gre pozabiti tudi tega, da je Pavličić sicer univerzitetni profesor, specializiran za starejšo hrvaško literaturo, torej v položaju nekakšnega hrvaškega Umberta Eca, če se še kdo spominja tega gospoda.

Skrivnost Pavličičevega uspeha v ustvarjanju možne kriminalke je pravzaprav preprosta: ve, kakšni napaki se mora žanrski pisec v socialističnem miljeju najbolj izogibati. Ne sme pretiravati. Vzhod ni Zahod, zavedati se mora, kje so meje možnega. Zgodbo eksponira pravzaprav vedno enako, in to po pravilu žanrskega obrazca: poprečnež se nehote znajde sredi zločina, kar nenadoma se prelevi v raziskovalca, razkrije zločin in se vrne v poprejšnjo sivino vsakdana. Zločin ga pritegne zato, ker prekine ta vsakdan. (S tem nekako podvaja nemara najbolj slavno osebo kriminalnih romanov, Chandlerjevega Philipa Marlowa, človeka, ki je tako osamljen, da neprestano igra šah sam s sabo in mu le razkrivanje zločinov omogoča, da sploh stopi s kom v stik.)

Tudi zločini so pri Pavličiću nekoliko nevsakdanje motivirani; tu vzhodnjaški krimić najde možnost za produktivno razlikovanje od Zahoda. Na realsocialističnih tleh se ljudje ubijajo zaradi nevzdržnih stanovanjskih razmer; najdejo človeka, ki se jim je nasilno vselil v stanovanje, zamegli se jim pred očmi in pač, ubijejo; bolni otrok ne more spati zaradi sosedovega veseljačenja, ki prenika skoz tanke stene, in oče se maščuje; balkanski macho ubije iz ljubosumja; če pride do kraje, praviloma amater ukrade majhne denarje, ki mu pomenijo bogastvo, o katerem sanja iz dneva v dan, ta denar pa prihaja iz sive ekonomije v kaki balkansko banalni varianti, tihotapljenja avtodetov ali preprodaje higiensko oporečnega mesa. (Ta motiv iz Pavličičevega scenarija za film Zorana Tadića *Sen o roži*, pri katerem roža ni mistični ali estetski objekt, nima vloge, kakršna ji je prisojena v naslovu znanega Ecovega romana, niti tiste v Borgesovi znani pesmi, ki nas seznanja, da je najlepša pesem o roži roža sama, temveč najokusnejši del teleta, se zanimivo obnovi s pokvarjenim mesom kot generatorjem zapleta v Cavazzevem *Predsedniku*.) Kriminal se pri Pavličiću zna

prilagoditi okolju družbe posebnih (to je omejenih) pogojev.

Ti zločini, če jim je mogoče sploh tako reči, se dogajajo v predmestjih, kjer domuje socialno dno, ali pa v novodobnih spalnih četrtih in reči je treba, da to okolje ustvarja prav tako depresivno vzdušje kot Vzhodna Nemčija Le Carréjevih romanov ali pandemonij Chandlerjevega korumpiranega 'cityja'. Hkrati velja opozoriti, da v Pavličičevih romanih kar naprej srečujemo stavbe, ki so bodisi pravkar zgrajene bodisi pripravljene za rušenje, kar uteleša spreminjajočo se podobo okolja, ki prehaja iz agrarnega v urbano (nekaj podobnega, opazovano z drugega zornega kota, je mogoče najti v slovenskem kmečkem romanu).

Najbrž ne bomo zgrešili, če znova rečemo, da je osnovna zvijača Pavličičeve spretnosti prav v tem, da zločin umesti v tisto okolje, kjer je najbolj ponižan in zato najbolj realen. Ko Rade Šerbedžija v *Snu o roži* pobere denar, ki leži na ulici poleg dveh trupel, ki ju kajpada ni umoril on, in potem skoz ves film te velike vsote (ne iz strahu, temveč iz iracionalnega poštenja, ki se ga skoraj sramuje) ne načne, uteleša travmo malega človeka, produkta socialističnega sistema, ki bi bil po svojem socialnem statusu upravičen krasti, a mu tega nekakšna anahronistična *vest* ne dovoljuje. In pravi morilec, mesar, ki ga ves čas poskuša podkupiti z bebastimi namigovanji tipa "roka roko umije" in z najboljšimi kosi mesa, ki ga Šerbedžijeva družina sicer vidi le ob praznikih, je arhetipski, verjetni model socialističnega kriminalca.

S takimi deli je Pavličič ustvaril avtonomno različico kriminalke, kakršna je možna v socializmu. V postsocializmu jo preseljuje z nekoliko manjšim uspehom: zadeva se meša s fantastiko, junak v eni od knjig ob raziskovanju zamolčanih ideoloških bojev iz preteklosti najde poč pod Zagrebom, ki loči Vzhod in Zahod. (Hudobno bi pripomnil, da bi slovenski pisec tako poč namestil pod Ljubljano, srbski pa kajpada pod Beograd.)

Novo vemo še enkrat, da Slovenci avtonomne kriminalke še nimamo. Kako je z drugimi žanri? Slovenska literatura jih je enako kot kriminalko sprejela predvsem kot popestritev "visoke" književnosti. Gre morda za to, da se v tem, "visoki" nekako podrejenem segmentu literature vnovič pojavlja historični zaostanek slovenske literature za svetovno, za katerega si občasno domišljamo, da smo ga z "visoko" že preseglji? Se ponavlja zgodba iz starih časov, ko je bilo moč najti elemente žanrov v delih resnih pisateljev, Charlesa Dickensa, Edgarja Allana Poeja in Honoréja de Balzaca? Arthur Conan Doyle, pisatelj zgodovinskih romanov, ki se je za kratkočasenje ukvarjal še s kriminalno pripovedjo, katere glavni junak je Sherlock Holmes (ki je doživel tak uspeh, da ga je moral avtor oživiti od mrtvih, potem ko je padel v prepad, in s tem začel trivializacijo žanra), pa je bil sam presenečen nad uspehom svojega junaka, ki ga ni resno jemal. Nas torej še čaka stopnja, ko bo kateri resnih pisateljev pisal žanre za prostočasovno zabavo in bo čisti žanr nastal kasneje?

Ta neobstoj žanrov je nenavaden za književnost, katere prvi prozni umetni tekst, Ciglerjeva *Sreča v nesreči*, je po mnenju Matjaža Kmecla nastal po vzoru krištofšmidovske povesti, torej eminentnega trivialnega žanra tedanjega časa. Zgodovinski

razlog je zanesljivo vsaj deloma v narodnobuditeljski dolžnosti, ki je stalna spremljevalka slovenske literature: njen razvoj znotraj avstro-ogrske monarhije ni bil naklonjen popularnim žanrom, ki po definiciji nimajo višjih ciljev, ki bi jim bilo treba služiti. To se pozna še dandanes: vsi poskusi formiranja urbanih žanrov so preveč obremenjeni z literarnostjo: "visoka" literatura, ki že tako privzema nekatere funkcije, ki ji niso prirojene (v polpreteklosti na primer zgodovinopisno – Hofman, Torkar), se ukvarja še s simuliranjem žanrov. Rezultati so polovičarski, boljši pri kmečki povesti in današnjem kmečkem romanu, po eni strani zaradi obstoječe tradicije, ki izvira neposredno iz krištofšmidovske linije, pa tudi zato, ker tam že pride do *družbene delitve dela*, čeprav je opaziti slabo razvita proizvodna sredstva. Ne navsezadnje velja pridati tudi, da so urbani žanri še posebej obremenjeni z "družbeno stvarnostjo; v kmečkih je razlika med Vzhodom in Zahodom manj vidna. Ikonografijo žanra je namreč treba ob prehodu iz enega okolja v drugo ustrezno prilagoditi, seveda pa so prve travestije, ki pridejo na misel, videti prav samoironične, nemara nenamenoma: kar spomnimo se na kak partizanski vestern, znan iz pretekle zgodovine jugoslovanskih množičnih medijev, ali na balkanski *macho* erotizem, zaščitni znak (recimo) videospotov zvezd novozložene narodno-zabavne glasbe, tudi slovenske.

Sociologija žanra bi povedala, da so stvari morda res videti neokusne, vendar morajo biti takšne, kakršne so, drugače se ne bi prodajale, in žanr, ki se ne prodaja, je *contradictio in adiecto*. Pomembna je ikonografija, zato so roto romani v času nekdanje Jugoslavije svoje junake umeščali v bleščavo zahoda, čeprav so jih pisali upokojeni polkovniki iz Čačka, kakor je bilo na primer z *Lunom, kraljem polnoči*. In narobe: v Flemingovem romanu *From Russia with Love* pride James Bond na železniško postajo v Beograd, in Fleming piše nekako takole: pred njim so se razprostrle široke avenije in se dvigali visoki nebotačniki. Kdor je bil kdaj na železniški postaji v Beogradu, ve, da je resnica prav nasprotna, vendar v kontekst ideološko razosebljene podobe Vzhoda v Flemingovih romanih nekako ni sodila.

Prav zaradi ikonografije na naslovkah žanrskih knjig ne najdete kake asketske opreme, temveč ženske v tenčicah z bodali v rokah, okrvavljene krizanteme, mišičaste mornarje ipd. Vendar ne gre le za ikonografijo: kolega, ki je delal v eni ljubljanskih primestnih knjižnic, ki jo obiskuje pretežno agrarna populacija, mi je pripovedoval, da je ljudem med priporočenim branjem vedno znova podtikal *Bukovsko mater* Vlada Žabota. Naslov ustreza, ovitek tudi, ljudje malo zalistajo, izbira se zdi pravšnja, zadeva se dogaja na kmetih, izposodijo si knjigo... In se naslednjic iz razumljivih razlogov prikažejo v knjižnici čisto zbesneli.

Ikonografija za identifikacijo ne zadostuje. Če upoštevamo, da so liki v slovenskih žanrskih besedilih praviloma amorfni, dialoško, socialno in psihološko nediferencirani (kar je po potrebi možno zlahka dokazati), pa vendar funkcionirajo kot žanr, se kot žanr kupujejo in berejo, kaže, da se s tovrstnimi izdelki bralci vendar lahko identificirajo. Da se lahko poistovetijo s čim brezobličnim, namesto da bi čakali na izdelano literarno figuro, pa je res nekoliko nerodno, čeprav bi bilo težko trditi, da ni

v skladu z doslejšnjimi poročili o slovenskem nacionalnem značaju.

Kurt Vonnegut v knjigi *Zajtrk prvakov piše* o Kilgoru Troutu, piscu znanstvene fantastike, ki svoja dela pošilja "Knjižnici svetovnih klasikov", kot se imenuje založba trde pornografije, in ta tiska njegova dela kot mašila v knjigah in revijah s pornografskimi slikami. Tako približno je z žanrom v embrionalni fazi, se pravi pri nas. Mašijo se luknje v tekstu "visoke" književnosti. Selekcije znotraj žanra ne more biti že zato, ker del skoraj ni, potem zato, ker ni kritike, ki bi nastopala z znotrajžanrskih pozicij, in predvsem zato, ker ni bralne selekcije, saj pri prodaji knjig v paketih ali prek akviziterjev (kar edino omogoča knjigi, da prebije stalnico okoli petsto prodanih knjižnih izvodov) bralčev glas nič ne velja.

Seveda bi lahko rekli, pustimo žanrsko kritiko in druge visokoleteče projekte, bodimo realni, realno vprašanje pa je, kako zbasati še žanre v tisto ožino 0.9 knjige, kolikor je na leto prebere statistični Slovenec. Sociologija žanra nastopi šele za sociologijo branja. Z vprašanjem, kateri družbeni sloj bere katere žanre, pa se odpira že nova problematika. Morda pri nas manjka tistih slojev, ki berejo urbane žanre, in je ve-z iz pesmi, da rase nov rod poetov v deželi delavcev in kmetov, resničen le, kar se tiče kmetov? Ali so urbani sloji deformirani, če, kot kaže, nočejo svojih žanrov? Ampak kako za vruga je potem vselej mogoče poslušati, da se dezintegriira kmečko prebivalstvo, če pa je to edini sloj v sožitju s svojim žanrom?

O zgodovini slovenske kmečke povesti se je moč poučiti v knjigi Mirana Hladnika *Slovenska kmečka povest*, ki pa seže le do konca (druge svetovne) vojne, zato si velja ogledati sedanje stanje. Po prvem povojnem obdobju razcveta kmečkega romana, ko so si bili teksti slogovno zelo podobni (ker so jih za tisk usposobljali vselej isti lektorji), je sedaj med slovenskimi kmečkimi pisci zaznati večjo profesionalizacijo, tradicionalni žanr pridobiva vse bolj sodobno preobleko. Ivan Sivec, najbolj plodovit pisec in po knjižničnih anketah eden najbolj branih živečih slovenskih avtorjev, v delu *Godec pred peklom* uporablja celo metafizijske metode: predstavitev junaka že na zavirih ustvarijo citati iz realnih in fiktivnih medijev, pa tudi nadalje se v knjigi meša *faction* in *fiction*, srečamo tudi vložek o slovenski narodno-zabavni glasbi, napisan v esejističnem slogu, podobnem zapisu Henryja Millerja o slikarstvu ali (novejši primer) Breta Eastona Ellisa, ki v svoj obsceni *American Psycho* vplete cela poglavja razglabljanj o Genesis, Huey Lewis & The News in podobnih proizvodih globalne pop industrije. Z omembo Musikantenstadla in Karla Molka vpelje Sivec v roman objekt slovenskega narodno-zabavnega hrepenenja, kar je spet podaljšek slovenske literarne tradicije, opirajoče se na hrepenenje kot eno osrednjih tem. O sodobnosti te pisave priča tudi Sivčeva avtoreferenca, seveda v samoironičnem slogu, ko njegov junak, nastajajoči narodno-zabavni zvezdnik, obišče večšaka za pisanje besedil, ta pa se potoži: "*Madonca, vse so nam že pokradli... Posebno tisti preklemani Sivec jih kleplje kot na štanci. V zadnjih desetih letih je načrtno obdelal vse slovenske gore, višje od dva tisoč metrov...*" (str. 108).

Godec pred peklom je tipičen slovenski roman tudi v tem, da se glavni lik skozi

zgodbo spopada z lastnimi iluzijami, je pa ta lik "žrtev" v nekoliko manjši meri, kot bi bilo glede na tradicijo pričakovati. Tudi tu ne gre spregledati sprememb v literarnem zakulisju: pozoren spremljevalec kmečkega romana v zadnjih letih ne more prezreti strašnega boja med "starimi" in "mladimi", spopada, kakršnega visoka literatura kljub vsemu skorajda ne pozna. "Stari" zagovarjajo ideološki vzorec, po katerem je kmečki roman priložnost, da človek potoži, kako je bilo včasih na kmetih idilično, danes pa je čisto drugače, t. i. "mladi" prikazujejo konflikt med mestom in deželo brez ideološkega predznaka.

Stalnica slovenske kmečke povesti je tudi v tem, da je vloga žrtve prioriteto dodeljena ženski. Nemara bo za ta slovenski literarni stereotip moral vsaj del krivde nase prevzeti Ivan Cankar. Pri Ivanu Sivcu, kakor pove že naslov romana iz lanskega leta *Ženin proti svoji volji*, končno postane žrtev tudi moški, pri Poloni Škrinjar, prvi dami slovenskega kmečkega romana, pa ženska v vlogi žrtve docela sodobno najde užitek: moški v njeni prozi zapuščajo kmečke gospodarice na težko obvladljivih posestvih in se znova vračajo, vendar postane to postranskega pomena; kakor pravi sama, moški prihajajo in odhajajo, zemlja pa je večna.

V ozadju spora med "starimi" in "mladimi" ni le ideologija, temveč tudi obvladovanje proizvodnih sredstev. "Mladi" berejo knjige, kakršna je *Šola kreativnega pisanja*, "stari" pa so mnenja, da je pisanje, pa čeprav pisanje žanrskih romanov, zgolj vprašanje božanskega navdiha. Določena težava s slovenskimi žanri je zanesljivo, marksistično rečeno, nezadostna razvitost proizvodnih sredstev. Ni obvladovanja ustreznih pisateljskih tehnik, ki zahteva najbrž institucijo šole pisanja. In pa: kot smo vsi soglasni, se književnost vsaj prenaša z jezikom, če že ne obstaja izključno v njem. Tu pa se pojavlja problem: če hočemo Slovenci imeti množično književnost, potrebujemo tudi množičen jezik. Sloveščina je nemara med tistimi jeziki, ki se jih je najteže naučiti, navsezadnje pri nas en slovničar popravlja drugega, odklone od jezikovnih pravil pa uzakonjamo in ne odpravljamo. Zato ni čudno, da ima naš žanr težave s slengom, kar je tudi stalen problem filmskih scenarijev.

Ob navedenih "tehnoloških" obstajajo tudi zunanji vzroki za neobstoj slovenskih žanrov, saj Slovenci za kriminalko nemara nimamo dovolj odprtih policijskih arhivov, za znanstveno fantastiko pa ne dovolj tehniciranega vsakdana. Kapitalistični odgovor pa bi se zanesljivo glasil, da za žanr ni trga. V pričakovano in razumljivo krizo slovenskih založb so najprej zabredli "žanrski" programi, torej Prešernova družba in leposlovna dela pri Kmečkem glasu. Kupci teh knjig so prvi postali nezmožni nakupa, kar brez večjih literarnosocioloških analiz priča, iz kakšnih slojev bralci izhajajo.

Tu se znova vračamo k staremu vprašanju, ali naš bralni trg ni premajhen, da bi zmožel izreči dobrodošlico morebitni uspešnici. Je meja, ko knjiga postane tržno uspešna (improvizirajmo: dva tisoč izvodov), postavljena previsoko, da bi jo lahko Slovenci dosegli? Če upoštevamo, da je tedenska kolportajna zbirka, ki je prinašala prirejeno delo Karla Maya s poimenovanjem *Beračeve skrivnosti*, leta 1900 dosegla dvajset tisoč izvodov in da je Mohorjeva družba imela za svojo letno knjižno zbirko,

v kateri je bralec za goldinar dobil šest knjig, leta 1918 devetdeset tisoč naročnikov (tega Prešernova družba ni ponovila niti v najuspešnejšem času), je dokaj nenavadno, da bo moral celo Stephen King, človek, ki z literaturo zasluži največ na svetu, zapreti svojo slovensko izpostavo. Ali so svoje zakrivilili tudi časopisi in revije, ki ne spodbujajo načrtnega pisanja leposlovja za njihovo bralstvo, kot je v navadi pri zahodnih tiskanih medijih, ker je še zmeraj politični rumeni podlistek bolj zapleten od še tako domišljene fikcije? Ali bo moralo ministrstvo za kulturo pričeti subvencionirati tudi komercialno leposlovje? Če se spomnimo paradoksa *Ukane* Toneta Svetine, ene najbolj branih sodobnih knjig, ki v tretjem delu (izšel je leta 1969) eksplicitno ubeseduje poboj na Rogu, je vprašanje, ali ni država že od nekdaj podcenjevala pomena žanra, saj je prepovedala sorazmerno neznatno naklado knjižice s Kocbekovim intervjujem, ki je obravnavala isto temo, ne pa *Ukane*.

Ko prihajamo do konca, se je nemara težko izogniti aktivističnemu vprašanju: kaj torej narediti s slovenskim žanrom? Navidezno kozmopolitski odgovor bi bil, da lastnega žanra ne potrebujemo, saj lahko uvažamo in morda celo prevajamo boljšega tujega. To je problematično, saj je za žanr ključnega pomena identifikacija bralca z literaturo, možnost zanjo pa se tako zmanjša. Cinik bi dejal, da je v deželi, kjer književnost prevzame naloge zgodovine, politike in podobnih ved, književniki pa dolžnosti ljudskih tribunov, kot v veliki meri za Slovenijo še zmeraj velja, substitucija pač izpeljana do te mere, da postane žanrsko življenje samo. Vse to lahko imamo za izmikanja: literarni žanri so *conditio sine qua non* nacionalne suverenosti. Res, vse mogoče se dandanes postavlja, kako konstitutivnega pomena da je za državo in nacijo, ampak žanri to tudi res so. Ne nazadnje tudi zato, ker v umetnosti najbolj eksplicitno utelešajo znano triado *kri, znoj in solze*, na kateri temelji vsaka država. Tudi slovenska.

Tone D. Vrhovnik

Kdor poje, zlo ne misli

ali

Analiza besedil popevk treh držav, ki so se uvrstile na finalno evrovizijsko prireditev
Millstreet '93

I. Predgovor

Obdelali bomo idejne prvine treh izmed sedmih pesmi, ki so se na ljubljanski prireditvi Eurosong '93 potegovala za nastop na finalni prireditvi v Millstreetu 15. maja tega leta. Pogledali bomo specifične elemente pesmi Bosne in Hercegovine, Republike Hrvaške in Republike Slovenije, in to iz treh razlogov:

1. popevke so zmagale in s tem dobile priložnost, da tekmujejo z najboljšimi evropskimi izdelki tega specifičnega žanra,

2. vsa tri besedila (predvsem se bomo opirali na lirični dejavnik, čeprav bomo v analizo pritegnili tudi druge elemente), o katerih je govor, so v nasprotju z besedili v romunščini, estonščini, madžarščini in slovaščini razumljiva (hotel ali ne) poprečnemu slovenskemu poslušalcu, saj je predmet z nesrečnim imenom "srbohrvaški jezik" šele pred kratkim izginil iz predmetnika za peti (5.) razred slovenskega osnovnega izobraževanja in ne nazadnje

3. vse tri pesmi prihajajo iz geografskega območja, ki se je še pred dvema letoma srečevalo na podobnih polfinalnih bojih znotraj sistema Jugoslovanske radiotelevizije (JRT), ali preprosto povedano: pesmi so rezultat lirične in epske tvornosti treh samostojnih, mednarodno priznanih držav s področja "bivše SFRJ".

II. Teoretični uvod s primerom

Najprej bomo postavili tezo, da popevka določene države kot njen demokratično izbrani predstavnik prinaša na mednarodni oder vsaj delno stopnjo tako imenovanega "narodnega duha", narodnega duha pa je možno meriti tudi s spremenljivkami in stalnicami, neodvisnimi od trenutne stopnje razvoja pevskih, besedilopisnih, aranžerskih in glasbenih sredstev. Upodobimo hipotezo ob konkretnem primeru: ko je leta 1974 na evrovizijskem tekmovanju v Edinburghu zmagal kvartet Anna-Frida-Bjoern-Benny

-Agnetha (pod preprostim psevdonomom ABBA), je že naslov pesmi (Waterloo) povedal mnogo o mentaliteti in duhovni osnovi Švedov, od koder je skupina prihajala. Naslov prinaša ime kraja južno od Bruslja v Belgiji, kjer so Angleži in Prusi leta 1815 premagali Francoze, seveda pa ne smemo pozabiti, da je bila bitka direktna posledica utrujenosti Francozov po neuspešnem pohodu na Rusijo (1812). In od kod Rusom moč, da porazijo (mnenja o prepustitvi goreče Moskve so še vedno deljena, rezultat pa je več kot jasen) najmočnejšo takratno evropsko armado? Kje se je že Peter I. Veliki (1672-1725), potem ko je bil odrezal lep kos določene države, naučil moderne vojne obrti in od kod so prišli najuspešnejši vojaški inštruktorji, ki so iz Rusije naredili največjo politično silo 18. stoletja? Seveda: iz Švedske. In metaforično: o čem govori Waterloo Evropejcem (če bi le prisluhnili že tedaj!), zakaj zaman apelira na združevanje, ki je zamudilo slabih dvajset let (in Skandinavija še vedno išče skupni jezik z EGS)? Poglejmo si ob primeru koncerna Volvo pogubne posledice vdora azijske avtomobilske industrije na evropski trg in ni nam več treba izgubljeni besed.

Uvodni primer nam kristalno jasno pokaže, da "navadna", "osladna", "primitivna!" in "za rajo" popevka, ki kandidira za Eurosong, ni zgolj posrečena stvaritev, ki je prepričala medijske delavce določene države (priznajmo: ravno ta premisa je najšibkejša točka teorije, saj je do omenjene populacije znanost upravičeno skeptična, vendarle pa so prav žirije omenjenih tekmovanj najustreznejši odsev ciljev proletarskih množic, so namreč skupek javnosti/lepote/večne spočitosti/bogastva), ki je torej prepričala žirante določene države, da naklonijo največje število glasov ravno tej-in-tej in ne kaki-drugi popevki, marveč da gre za nekaj popolnoma drugega (in prav iz tega razloga smo za prejšnji vrinjeni stavek porabili toliko prostora!): popevka je mimo omenjene variable odsev narodnega duha in stopnje razvoja duhovne nadstavbe države oziroma naroda, ki ga zastopa na osnovni fenomenološki (čutni in narativni) ravni: evrovizijska popevka nam po načelu teorije odseva pove, kje določeni narod (država) v danem trenutku je.

Kot ob opisanem primeru švedskega duha in mentalitete si bomo brez nepotrebnega šarlatanstva (Avstrija na polfinalu ne nastopa, zato lahko razvpitega dunajskega dušeslovca Freuda brez težav izpustimo) po abecednem redu držav ogledali besedila popevk navedenih treh držav (narodni element moramo, žal, prilagoditi realnosti, saj je Bosna in Hercegovina iz realnih vzrokov izvedla interno predtekmovanje samo dvo- in ne trinarodno, kar pa ustreza naši znanstveni metodi, saj bi "realna popevka" s tremi kiticami različnih vsebin in brez skupnega refrena strukturalno analizo besedila in /glasbenega/ melosa neizmerno otežila).

III. Analiza

1. REPUBLIKA BOSNA IN HERCEGOVINA: Sva bol svijeta. Izvaja skupina Fazla.

O vojni v BiH spoštovani publikli ni treba obširno govoriti, pogledjmo si le besedilo Fahrudina Pecikoze, ki nedvoumno govori o položaju Muslimanov in deloma Hrvatov

v državi. Besedilo dokaj uspešno združuje ljubezensko izpoved mladenki, ki je iz vojne odšla, ter poziv Evropi in svetu, naj vendar pomagata bolj dejavno kot doslej ("Da smo zajedno lakše bi bilo"). In vendar pazljivo branje refrena prinaša tudi misel, ki smo jo bosenskim Muslimanom pripisovali kot tragično napako: prepozno reakcijo na početje drugih dveh konstitutivnih narodov, ki sta se izdatno oboroževala, medtem ko je v republiki še vladalo mnenje, da bo položaj moč rešiti s pogovorom. Refren gre po naslovnem stihu takole:

Ostajem da bolu prkosim.
I nije me strah stati pred zid.
Ja znam da zapjevam,
ja znam da pobjedim.

Gre za nevarno sintezo moralno-čustvenih in popolnoma vojno-tehničnih ravni, mešanje duhovne vsebine in strategije, ki še dandanes nudi oporo počasnim reakcijam mednarodne javnosti, zato se z idejno-propagandnega stališča zdi, da pesem Sva bol svijeta ne bo referirala na Evropo in svet s tisto močjo, ki bi rezultirala v takojšnji akcijo. Vendar analiza jasno pokaže stanje Muslimanov Bosancev, znanost pa po definiciji ne sme vključevati čustvene prizadetosti, zato smo lahko zgolj ugotovili empirično stanje.

2. REPUBLIKA HRVAŠKA: Don't ever cry. Izvaja skupina Put.

Primer je popolnoma drugačen od prejšnjega. Spomnimo se le podatka, da je Hrvaška država, pod srbsko okupacijo zmanjšana za tretjino siceršnjega obsega. Besedilo na prvi pogled daje vtis lirično abstraktne, spevne pesmi z nekoliko preveč angleškega jezika v repetitivnem refrenu. A prav v refrenu in njegovi izvedbi je ključ ideološke podstat! Fantje in dekleta namreč pojejo takole: do zadnjega se ponavljata prva stiha refrena, ki na videz nagovarjata lirski objekt, osemnajstletnega Ivana iz prve in druge kitice, naj mu gre v prihodnosti vse kot po maslu in naj ne zapušča (abstraktno in s tem globalno opevanega) domačega okolja oziroma družbe:

Don't ever cry
never say goodbye...

Dokaj razumljiva duhovna substanca besedila se zaplete v samem koncu pesmi, ko večglasni zbor citiranima stihoma doda tega:

...my Croatian sky.

Nadvse zapleteno in večpomensko! Če vzamemo samo prvi in tretji stih refrena pesmi (v prevodu: "Nikdar ne joči /.../ moje hrvaško nebo"), se znajdemo v navzven idiličnem položaju večnega sonca, žal pa nam bo zdrava kmečka logika (ob

upoštevanju dejstva, da pesem zastopa neokupirano Hrvaško v celoti, ne pa zgolj Istre in Dalmacije, kjer bi problem vsaj kratkoročno in v turističnem smislu ne bil toliko pereč) idilo takoj izbila iz glave, saj brez dežja ni pridelka, na svetu pa ne kmetijske filozofije, ki bi pridigala suho pridelavo.

V še zapletenejšem položaju se znajdemo, če zadnjemu priključimo predhodni stih refrena, saj se misel glasi (v prevodu) takole: "Nikdar ne reci zbogom, / moje hrvaško nebo." Ker ne fizikalno ne ustavno-pravno neba in zemlje ni moč ločiti, odgovor nedvomno leži v transcendentnih kategorijah: stiha namigujeta, da si uporniški prebivalci Srbske Krajine in Baranje jemljejo tudi pravico uprave nad lastninsko nepravnomočno zavzetim ozračjem, ki sega ob meji zasedenega ozemlja naravnost horizontalno v neskončnost, sem pa lahko v istem smislu prištejemo vsa različno obarvana ozemlja, ki spadajo pod začasno upravo UNPROFOR-ja. Konkretno to seveda pomeni prepoved preletov hrvaškega letalstva, ki jo še vedno predpisujejo resolucije OZN, transcendentalno pa je razlaga mnogo bolj skrb zbujajoča, skoraj srhljiva. Če namreč vzamemo nebo za direktno metaforo Mesta Božjega, je hrvaški (morda celo katoliški?) Bog v interpretaciji skupine Put nujno omejen na nebo, ki ga Hrvaška država konkretno upravlja.... kar pa (ker je omejen) navaja na sklep, da Bog kot hrvaški (katoliški?) Bog ni popoln – in potemtakem ni Bog!

Vsekakor tudi za pesem Don't ever cry ne moremo trditi, da jasno in propagandno izčiščeno govori tisto, kar bi lahko in kar si naši sosedge želijo. Refren sicer res implicira željo po jasnem vremenu in deluje kot promocijski material pred bližajočo se turistično sezono, neprijetna interpretacija centralne misli besedila, ki le-to poudarjeno sklepa ("Never say Goodbye /.../ my Croatian sky") pa utegne na evropsko javnost delovati naravnost šokantno, saj jo utegnejo zlobni jeziki proglasiti za bogokletno!

3. REPUBLIKA SLOVENIJA: Tih deževen dan. Izvaja 1X band.

Besedilo je jasen dokaz, da je Slovenija z osamosvojitvijo (za pozabljive: 26. junija 1991) in – po osvobodilni vojni – relativno mirno udržavotvornostjo prišla že tako daleč, da se lahko mirno posveti predvsem ekonomskim problemom in tosmernim integracijam. To pripoveduje že uvodna kitica, ki sicer v uvodu ("Tih deževen dan") nakazuje večplastnost in težavnost plebiscitarne odločitve, a takoj potrdi njeno pravilnost ("narišem senco in že me več ni."). Napredek in zgodovinsko pravilnost odločitve dodatno potrjuje druga kitica, ko se vreme spremeni ("Modro je nebo"), Slovenija je že priključena večini mednarodnih ustanov (MMF, Evropski svet, EBU) in tik pred vstopom v Združeno Evropo ("Tam v daljavi sliši se zvon."), ob tem pa kot prva na novo osamosvojena država na Balkanu in Evropi tudi vzorčen primer drugim narodom, ki ji sledijo, kar pripovedujeta ta stiha (objekt je ponazarjen v ednini, čeprav seveda ne gre za zgolj eno na-novo-ustanovljenih držav, termina "revez" pa ne gre razumeti kot generalizacijo misli "Vsi smo revni", pač pa ustrezno melodiki in "positive thinking" podstati celotne popevke s stališča optimistične veselosti in prijazne ironije):

V sapi jutranji
še en revež za mano hiti.

Ekonomski program in ideologije rešeno zdravo gospodarstvo ponazarja na videz lahkoten in racionalno šibak refren, ki pa, dialektično gledano, skupaj z razvojem prinaša tudi takojšnjo refleksijo danega položaja, zato ga velja navesti v celoti:

Kaj bi svet brez sanj, ko gre sreča tja v en dan?
Kaj bi čas brez sanj! Saj življenje bi bilo zaman!

Stiha jasno in natančno ponazarjata duhovni položaj, ki smo ga opisali: delovni polet, izmenjavo idej, rast produktivnosti in (predvsem!) malega gospodarstva in privatne iniciative, ekološko usmerjenost in prehod v dobo računalniške obdelave podatkov (ki je bila še pred kratkim "nora ideja"): skratka, vse attribute zdrave državnice, ki se natančno zaveda od kod, kam in kako!

Slovensko sporočilo Evropi je potemtakem med tremi primeri narodne tvornosti, ki smo jih analizirali na polfinalnem tekmovanju za evrovizijsko popevko, najjasnejše in najbolj v skladu s filozofijo celote, Evrope, ki ji je sporočilo tudi namenjeno. Pesem Tih deževen dan skladno z geopolitičnimi, duhovnozgodovinskimi in ekonomskimi variablami natančno odslikuje tako materialno kakor transcendentno bit slovenskega naroda in narodne države in znanstveno relevantno (kot tragično mešanje referentov bosenskih Muslimanov in ob natančni analizi vprašljiva jasnost sosednjih nam Hrvatov) odslikuje narodno zavest državljanov Republike Slovenije.

IV. Sklep in projekcija

Samo neizobraženosti članov polfinalne žirije – variabilnemu vzroku, ki smo ga obdelali že v uvodu – in genialnemu prispevku katerega drugih narodov (kar pa je, teoretično in empirično zgodovinsko gledano, nemogoče, saj tako pozitivnega preskoka ni doživela v zadnjem letu ali dveh nobena evropska država) gre na sklepnih prireditvi v Millstreetu pripisati skoraj nemogočo možnost, da Ljubljana tudi v naslednjem, 1994. letu ne bi bila gostiteljica (seveda finalne) evrovizijske prireditve.

In projekcija: zmaga na letošnji popevki Eurosong '93 Slovincem ne bo podelila samo zadoščenja in potrditve pravilne narodne odločitve, pač pa tudi smer kratkoročnega razvoja do Eurosonga '94, saj – ustrezno analizi, ki potrjuje v metodološkem uvodu postavljeno hipotezo – zmago v naslednjem in vseh prihodnjih letih lahko omogoči samo dialektično komplementarno načelo: razvijati narodovega duha, nadstavbo in produkcijska sredstva v smeri, ki bo vsakokrat omogočala, da se Slovincem "narodi" popevka, ki bo kot Tih deževen dan omenjeno bit tudi odslikovala.

Iztok Osojnik

Provinca in pesnik

I

Nekoč je živel Jure Detela

Najprej sem napisal časopisni članek,
ki je prerasel v esej. A na koncu je tudi ta,
kot toliko drugih, končal
v enem izmed fasciklov ob moji pisalni mizi.
Preveč odkritosrčen, neposreden, preveč ranljiv,
preveč neučinkovit in neposloven je bil.

V njem sem združil več različnih tem.
Pravzaprav me je spodbudilo neko pisanje o današnji
slovenski poeziji.
Predvsem me je spomnilo na vse prezrte,
na tiste, o katerih piše tudi Borges v eni izmed
svojih znamenitih pesmi.

Odločil sem se, da se poglobim v pojav, ki se zdi
značilen, saj mu podležejo tudi tisti, ki jih imam za
prijatelje.

Menim, da obstajata dva svetova (ko govorimo o pesniškem).
V enem se preprodaja z uslugami in vplivi. Tako si
prijatelji tiskajo knjige, objavljajo pesmi in
kritike, podeljujejo si gostovanja in dnevnice,
štipendije, javne nastope, honorarje in podobno.
Jasno, popolnoma normalno in razumljivo.

V drugem, manj medijskem, se obiskujejo na domu, izmenjujejo ideje, prebirajo si še neobjavljene pesmi, v intimnem pogovoru si osvežujejo od javnega nastopanja utrujene duhove.

Oba kroga se le navidezno vrtita eden mimo drugega.

Tisti, ki črpajo presežke iz osebnega kroga in jih prevajajo v javnega, pozabljajo na prijatelje, ki so jih navdahnili.

Tako ti, bolj zadržani, a znani po svojih močnih osebnih učinkih, sčasoma nujno postanejo prešitja socialnih tesnob, saj sprenevedanje vreže traso, ki prerase v travmatično brazgotino. Njihova imena izginejo z ustnic uveljavljenih, osamljena so v čudaško ustvarjalnost, dialoški stik se izsuši v individualno diasporo. In kadar izločeni, prezrti pesnik ne zdrži več travmatične gluhotе enosmerno blokirane komunikacije, se posuši v smrt.

Ta pa njegove prijatelje dvojno odreši:

Njegovo ime se vrne na njihove ustnice, pa tudi svoje prej javno zamolčano prijateljstvo začnejo spet slaviti.

In prikaže se globlja razpoka:

Ta, navezan na floto krajevne poslovnosti in kot tak odsoten od sebe, je odsoten tudi od sveta.

Razmere se koncentrično ponavljajo tudi v širših krogih. Provinca kot socialno-kulturni pojav prikrajšujoče razloke je vpeta v isto razhodišče dinamičnega prezira. Spregledana od zunanosti, prezirajoča sebe, pri tem pa vsa napolnjena z navajanjem odsotnega oziroma s tistim publiciranjem sebe, ki se potrjuje s posredovanjem odsotnega. Zaščiti se s sklicevanjem in navedbami. Ime je vedno ime drugega, nikoli lastno ime.

Tretji del članka nadaljuje s političnim prezirom,
s katerim to isto mrežo prikrivajoče razpleta svet
ob vojni v Bosni.

Na nivoju izjave obsoja Srbsko agresijo.

A na nivoju izjavljanega jo zares ne samo omogoča,
ampak tudi proizvaja.

Medijsko obsojanje je samo druga plat istega obraza,
ki to vojno povzroča in vodi.

Vojna v Bosni je svetovna (kozmpolitska) vojna.

Resnični napadalci so veliki kapitalski prstani, ki se
na prehodu v post-postmodernistično prestrukturiranje kot
kakšen Botvinik in Talj tepejo za zmago z živimi kmeti, konji
in tekači po balkanskih hribih.

Sicer pa so to ne tako dolgo nazaj enkrat že počeli.

Sarajevo so izbrali za Zimske Olimpijske igre.

Tudi v tisti simbolični generalki so mesto odrezali
od normalnega življenja,

tudi takrat je bilo povezano s svetom le prek letališča,

ki je bilo prav tako občasno pogosto zaprto,

ter prek koridorskih povezav iz Zagreba, Mostarja in Splita.

Tudi takrat so novinarji

(le da niso bili od CNN-a, ampak od ABC-ja)

stanovali v Holliday Innu.

Tudi takrat so razburljivo in cenzurirano poročali.

Organizacijo je imel takrat v rokah Olimpijski Komite.

To je različno.

Danes jo ima v rokah Varnostni Svet OZN.

Za kulisami ni bilo dosti razlike. Lokalci, ki so
mesarili in bogateli v senci razvitega zahoda, so bili
skorajda isti. Le da jih je takrat zastopal Mikulić, danes
pa Milošević.

Prezrti in prezirajoči!

Internacionalke in Tretji Svet!

Jure Detela, Jenkov nagrajenec in slovenski
provincializem.

Poezija je seveda nekaj drugega.

Poezija opeva jelene, belo mleko nebes in košarko.

II

Apologija provincialnega pesnjenja

Popolnoma jasno je, da sem provincialec. Mnogotera dejstva kažejo na to. Že težava, da razmišljam o stvareh nedosledno in neurejeno, dokazuje sumljivo svetovnost mojega nemira. Obvladujejo me zmedene, nejasne misli, izjave se mi krivenčijo v dvo-meče pomisleke, misli se mi previjajo med nedomišljenostjo samega sebe in odjeki iz "sveta", ki suvereno preplavljajo moje miselne zemljevide z bolj ali manj celovitimi fragmenti mišljenjskih fresk, imago, vznemirjajoč videz nedoživljenega sveta, v katerega poskušam prodreti z interpretacijo in dešifriranjem – morebiti pa samo z vrivanjem samega sebe – različnih struktur, ki mi jih je podtaknilo kot nujne za " biti premišljeno prisoten v svetu".

Nejasnosti, ki vzbujajo moje misli v soočenju znotraj bivanja, so odločilna podstat moje prenikavosti. Seveda ni mogoče zatajiti poduka, ki sem ga bil deležen, obvladovanje določenih načinov u-mišljanja ne more zatajiti svojih izhodišč. A govorim še o nečem drugem oziroma prvem, ki u-mišljanje sploh pogojuje. Potreba ter užitek, torej morebiti le strastna zasvojenost, sta sindrom zatemnjenega mehanizma, ki ima svojo krošnjo in tudi svoje gonilo. Sicer pa sem že znotraj misli. Tisto *pred-postavljeno*, ki se na paradoksalno molčeč način uvija skoz besede, nekaj, kar morda sumničavo priča o samem življenju. Za zdaj sem se odločil, da ga ne bom obremenil z izrazom. Naj bo prerazporejeno v praznine med pletivo misli. Zanima pa me nekaj drugega. Mar je spogledovanje z govoricami, ki vdirajo k meni iz daljnega sveta, podleganje njihovim čarom, morebiti že kar nevrotična nuja, da se jim priliznem, še kaj drugega kot zgolj plehek dokaz mojega provincializma, moje majhnosti in prikrajšanosti za enakovreden glas v skupščini planeta? Je mišljenje o potrebnosti uvrščenosti v kodeks jezika, ki koordinira "svet", še kaj drugega kot samo travma malega človeka, ki je podlegel večinskemu nesporazumu svojega okolja? Potreba po tem, da sem "čitljiv"? Da se razložim znotraj verige izjav in dognanj, ki jih ne živim v njihovi vsakdanjosti, v logosu njihovega toposa? Spogledujoč se z ideologijo ekonomije, ki me že vnaprej uvršča na mesto izjave, kateremu se moram priličiti? Naj se še tako šopirim, da ni tako, je tako. Jaz, ki se poskušam izogniti spogledovanju z dobičkom, počnem ravno to: spogledujem se z možnostmi, ki mi jih ponuja provinca. *Drugi* me obvladuje prav toliko, kolikor me hendikepira *odsotni Prvi* – namreč ta, ki *me* osredišča in *me* brez preostanka prebada.

Možnost se kaže sama od sebe. Vstopim naj v veliki svet, odpotujem v Pariz ali New York, zarinem naj se v trebuh *agore*, vpletem v košaro proizvajalca dominantne misli. Oborožim naj se s svojim rodом, s svojim toposom, širim vplive sebe in svoje province, da bom v drugem svetu tudi sam postal *Drugi*. In ne bom več provincialni *odsotni Prvi*.

Premislimo to možnost! Sproščena in suverena misel v osredju velikega sveta seveda podlega lastnim izhodiščem. Nekomu, ki jo občuduje iz daljave, se zdi kot monolitna stena, kot zglajena površina, kot ustrezen učinek, kot nespornost sama.

Vzemimo za primer reprodukcijo slike. Kjer na izvirnem platnu osvobojeno zারেze svojo sled neskrita poteza (na tem celo gradi svoje delo), se na reprodukciji v monografiji svetlika izčiščen rob neobstoječe večine, ki speljuje gledalca v popolnoma napačno smer in poustvarja lažnive estetske učinke (torej posreduje namere, ki na originalu sploh ne obstajajo). Svetlečo hišo videnja pa zares prepredajo razpoke, ki na kraju požrejo, recimo, postmoderne Ikarusa (namreč tistega, ki samo uporablja nepoznana orodja) prav tako, kot pred njim vse druge, ki so za hip kraljevali v nesramnih in neskrupuloznih kupolah neba.

Kako naj ne vem tega? Neka gospa, ki je ne tako davno zaslovela z vznemirljivo razpravo o avtorju Malega Princa, bi me opozorila na nevrotično ozadje mojega oklevanja, moje opreznosti. Toda njej ni bilo dano, da premisli o metafizični razsežnosti akcije. Če bi morebiti namesto Saint-Exupéryja brala Dostojevskega, bi mogoče drugače sodila tistega, ki jo je zavrnil, ko ga je snubila. In njeno kultivirano obzorje bi preklalo drugačno realno, de facto vulgarno – saj ne bi mogla zadržati besne psovke: Idiot! Mistični vzgibi, ki različno sublimirani vdirajo v sumljive argumente o izvirnosti new-age dejanja, postmodernistični amoralizmi, ki tako nasmejjano sproščeni vrtinčijo izjave o nezavezanosti in spretnosti institucionalnega slalomiranja, groteskne eksklamacije o redu in civilni družbi, triumfalna avtodafé marksizma in njegova prekletost, vse to zakriva dejstvo, da se danes gigantski, toda resnično gigantski kapital bohota (ravno zaradi svoje gigantskosti) na drobcih že tako na drobno razkosanega časa, da mi, odrinjeni, anonimni, provincialci, niti ne opazimo več hitrosti vrtenja kapitalske spirale, ki nam vsem odmerja prostor bitja in mišljenja. Nič več nas ne presune brzina, s katero se zamenjujejo dominantne misli (ideologije), nihče več ne misli ozadja veselega prekopicavanja mišljenja postmodernistične neobveznosti, nihče več se ne čudi nad menjavo in hitrostjo umiranja starcev, ki so te misli proizvajali celo življenje, potem pa za hip zablesteli v ideoloških labirintih, v katerih se guba medijska čarovnija. Kdor ne bo dovolj hiter, bo ostal pozabljen, izgubljen, izvržen iz socialne odličnosti v socialno brezličnost. Na neki način se ontološka diferenca ohranja, vendar spreobrnjeno: Ta, ki ne sodeluje v videzu, je – prek obrata skoz ekonomijo – tudi ob svojo existenco. Ne morem si kaj, da se spet ne bi spomnil Jureta Detele. Znan slovenski intelektualec je ne tako dolgo tega pisal o potrebi po novem slovenskem "pouličnem" romanu. Tu smo našli tudi njegovega junaka: Modernega Don Kihota, mladca, ki za pet dni zablesti v soju medijskih žarometov, potem pa pozabljen petinpetdeset let životari do svoje smrti na ljubljanskih ulicah (v ljubljanskih gostilnah, diskah, pubih etc.).

Kakšne so torej moje možnosti? Ko se znajdem ob pozni uri ob kraški reki, sneg narahlo naletava, drevesa pokajo od mraza, ne tako daleč stran pa pokajo granate in človeške lobanje in tudi videz velikega sveta poka. Kaj stoji za kozmopolitizmom velikega sveta, ki sproža v svoja obsvetja tesnobne utvare o obstoju in urejenosti osrediščenege? Jaz, ki tega ne vem, slutim, da gre za cinizem mogočnih kapitalskih kompleksov, ki se spopadajo za obstoj. Če hočejo ohranjovati pozitivno bilanco, pač morajo rasti. Ko ne rastejo več, bankrotirajo, izginejo – namreč oni, konkretni posedovalci moči (posedovanci). V to krivuljo se – volens nolens – vpenja vsako današnje

mišljenje, ki se hoče uveljaviti. Lahko bi rekel takole: Postmodernizem je prinesel v dejavno življenje novost. Prej smo bili ljudje obsojeni na smrt, smrt je prihajala po nas. Zdaj pa smo smrt vzeli v svoje roke. Nekako od Malreauxeve Kraljevske poti dalje je uspešni človek zavestno stopil prek meja svojega bivanja in začel kovati dobiček iz ciničnega ugonabljanja samega sebe. Odločilno sodelovati v Velikem Svetu Uspeha pomeni delati samomor. Subjekt je – če parafraziram psihoanalitično dejstvo – kapitalaska veriga. Iz tega je jasno razvidno, da tako: 1) ni nihče pripušččen mimo "kapitalske govornice" v odločilno osredje; in 2) da smo potemtakem po izvorni stoji vsi provincialci. Ne morem se izogniti dejstvu, da sem provincialec. To sicer lahko poskušam zakriti z ustvarjanjem videza, da to nisem, a pri sebi seveda sem. Morebiti pa se ravno tu skriva agon popularnega učinka, za katerim stojita obračanje denarja in rast dobička. Da gre za *conditio sine qua non*, za obligationem publicističnega efekta. In če se pretvarjam, da ni tako, še toliko bolj. Moje možnosti so nične.

Nadvse pameten človek je zelo lucidno ugotovil, da bi, na primer, znani priseljenec iz Dvinska, gospod Rothkovich, če bi, recimo, namesto v Portlandu ustvarjal v Morogoru, nikoli ne bil to, kar je bil – namreč Rothko. S tem je poskušal izraziti prepričanje, da je vprašanje genija zares vprašanje reference. Genij v tem primeru pomeni posameznika, ki se je zadril v korenine podobe sveta, v izhodišča svetovnega soočanja, samopreverjanja in ustvarjalnega spodbujanja. Podobno bi se godilo nekemu Špancu, ki se je navdihoval pri afriških animalističnih (po Heglovo) tesarjih. Kaj hočem s tem povedati?

Pravzaprav več stvari hkrati. Prvič: Zdi se, da ni tako pomembno, kdo si, ampak kje si. Drugič: Katerokoli mišljenje je lahko, ali pa ne, kozmopolitsko oziroma provincialno, odvisno od konteksta, umeščenosti tistega *oikos*. In tretjič: Kaj to pomeni za razmišljajočega? Ta, ki se je ovedel potrebe po javnem razmišljanju – ali pa ne – je razkril dvoje: Da mu ni do razmišljanja, ampak do javnosti (oziroma, da bi bilo javnosti do njega), javno "razmišljanje" mu v tem primeru pomeni le tehniko uveljavljanja. Ali pa se mu zdi potrebno opozoriti tiste, do katerih mu je, na nespornost in neznanja, ki jih opaža, ter na mogoče poti, ki razrešajo neprimernosti, konflikte in nejasnosti. Ostane mu seveda še radostna vest, ko silno osebno izkustvo prerašča okvir posamezne usode in slavi nadindividualno, mistično popoldne. Na primer, ko posreduje med na smrt skreganima zakoncema s predlogom o ločitvi.

Znašli smo se pri *pred-ležečem* (tukaj mišljenem v psihološkem smislu), v teologiji bi temu rekli *a priori*. Ko mislim svoj provincializem, ko se z njim soočam in ga prepoznavam, počnem to zato, da skozenj zagledam svoj *a priori*. Ne nameravam razlagati tega pojma, saj nam tega prav gotovo centralnega pojma človeškega sveta od začetkov do danes še ni uspelo do kraja potolažiti. Zato bi bilo zagotovo nadnoro, če bi se tega postopil na tem mestu. Ta semantična singularnost me tu zanima samo v zvezi s predmetom, o katerem razpravljam, namreč v zvezi s provincializmom. Zanima me namreč, ali je mišljenje *a priori*nega na kakršenkoli način pogojeno s sredobežnim prstanom ideološkega medijskega toposa? Ali drugače postavljeno vprašanje: Mar je možnost mišljenja *a priori*nega zavezana razporedu, določenemu mestu znotraj razloke kozmopolitsko/provincialno? Ali še bolje: Mar ni mogoče *a priori* tisto, ki vzpostavlja

kriterije logičnega toposa? Prevedeno v slovenščino, bi to pomenilo naslednje: Ali mora biti mišljenje, zato, da je mišljenje, nujno pogojeno s prevladujočimi načini mišljenja, s katerimi se trenutno misli "svet"?

Odgovoril bom z vprašanjem: Zakaj sploh misliti?

* * *

Mišljenje je nekakšna govornica. Zanj ravno tako velja binarna struktura, ki jo deli na substanco/označevalec in pomen/označeno. Recimo, da je – grobo rečeno – moč razmišljati na dva načina: monološko in dialoško. Monološko naslavlja označevalec, to je, misel kot substanco, dialoško pa pomen kot prazno mesto konteksta. Z mestom substancnega mišljenja se spogleduje meditacija/poezija/nevrologija, z miselnim semom pa teorija/zgodovina/psihoanaliza. Ko sprašujemo po misli, se sprašujemo po strukturi mreže mono/dialoške misli. In sicer ne smemo pozabiti, da ves čas mislimo znotraj mišljenja. Misel kot substanca je nekaj, kar nam pripada na isti način, kot nam pripada bivanje ali telo. Monolog je studenec substance, ki polni hišo našega bitja z vretjem, mi pa ga oblikujemo in kanaliziramo v tekst, s katerim se vzpostavi človeški svet. Ali se človeški svet vzpostavlja izven misli, izven teksta, zgolj kot specifično organizirana oblika življenja, učinkujoče, odzivajoče meso, ki se zbira v tropih pod krošnjami drugih oblik življenja na lovu za tretjimi, ali pa je šele zgodba, ki jo je razpredla misel iz zmožnosti povzemanja, odzivanja, ponavljanja in izločanja dogodkov, tista, ki presune gibanje mesa in ga zaustavi v preblisku zavesti, a se že v naslednjem trenutku spet izmakne v dež drobcev, znotraj katerega se nadaljuje velika povodenj kolektivne misli, ves čas razpeta med ideologijo in poezijo? Preden nadaljujem, moram opozoriti bralca na pogosto libertinsko uporabo terminov, za katerimi seveda stojijo ustrezni argumenti, a jih na tem mestu ne mislim razvijati. Tako bom pogosto za isto stvar uporabljal izraze, ki morebiti delujejo kontradiktorno, a drugače pač ne morem. S tem se bo pač treba sprijazniti.

Prepoznati v informativnem bombardiranju niti, ki segajo v izvoren tekst, je velika provokacija, ki najbrž nima svojega sklepa v uspehu, ampak v herojskem razočaranju, ki mislečega poniža na vsakdanjo vlogo v svetovno institucionaliziranem tropu. Zgodba je igrišče misli na isti način kot katerakoli druga igra. Vanjo se da nevezano vstopiti (pa še to je vprašanje), a ko si enkrat v njej, ni več svobodne volje (na isti način kot politika). Igra ima nad igralcem moč, nad njim prevzame nadzor in vodstvo, ga podredi in ukine njegovo individualnost. Reducira ga na vlogo v igri.

Toda zdaj opazujem tistega, ki je zajet v Zakonu. Govornica določa pomen misli, tega ne bo moč nikoli več zatajiti. Tudi ko vsevprek nizamo drobce velikih sistematičnih neuspehov, ko se, zavedajoč tragičnih posledic unitarizma, izogibamo odločnim izvršilnim posegom in mogoče skrbimo samo še za lasten dobiček – pa če gre za socialno moč, socialno varnost, estetske užitke, patološke lupinge, športno uživanje – se ne izognemo temeljni ničnosti tega, čemur se v sebi čudimo pod pojmom "človek". Kotalimo se med rojstvom in smrtjo in zapravljamo čas – oziroma ga sploh vzpostavljamo. Toda govornica tudi razkriva misel. In tu vidim vzrok velikega

nesporazuma kritičnega razmišljanja, ki odločilno vztraja pri zasledovanju misli-zgodbe in zahteva dialog z dominantnimi miselnimi obrazci in ne prepozna miselnega naboja, samo misel. Misel, ki se razkriva, je substanca, je označevalec miselnega pomena, je tista substančasta nit, ki razpleta, ali pa morebiti še bolje: zapleta zgodbo, tekst, mit, Zakon, ali pa, konec koncev, tudi Znanost, torej razrahljan postmodernističen koktajl, ki ne vztraja/pozna več moralnega izhodišča in zadovoljuje vse povprek, predvsem pa strahovito hitrost menjav, ki odlikujejo današnje človeštvo. Od vojnih strahot v Bosni do najnovejše kolekcije Revlona, od zamrznitve plač proletarcem in dviga plač poslancem do italijanske Mafije in ruske Vojske. Nad vsem bedijo komunikacijski sateliti, ki prenesejo vse, kar prinaša lastnikom informacijske mreže dobiček, ravnodušni in tako rekoč zamrznjeni v hladni breztežnosti globokega vesolja, kjer ne štejejo niti take kataklizme, kot so kontinuirane eksplozije pulzarjev in nepreverljiva požrešnost črnih lukenj. Velika zgodba v vsem tem spi kakor John Donne (1572-1631). In mi drveče spimo z njo. Ko se vračamo poraženi z velikega potovanja, se cinično spopadamo z drobci medsebojnih obračunavanj, svojo gluho skrivamo v vpijoče razkrivanje, ki je bodisi strogo resno ali pa igrivo nonšalantno. Naša misel je pač taka, da neprestano sili v objavo, kjer se pretoči prek (simbola) denarja v gibljivo in prepustno planetarno tkivo. In ko se na koncu vrnemo k sebi, je naš čas potekel, prišla je ura odhoda, naše neznanje čvrsto stoji ob našem vzglavju in molk nam zelo odkrito gleda v oči, saj je dokončno jasno, da bomo čez kakšno minuto že mrtvi.

Tisti, ki jih razlikujemo od sebe in jih imenujemo Kitajci – kakor da niso iz istega sveta in kakor da je njihova prisotnost na istem planetu zgolj distinktivno dejstvo – so nekoč, ko so se spet vračali, izgubili v puščavi starca, ki je kmalu zatem prestopil v nič in legendo. Stoodstotni eremit. Pripisujejo mu besede, za katere niti ni važno, ali so zares njegove. Uporabljam jih kot sled prvinske tekstualne niti, odskočišče, s katerega je moč seči v tisti vedno iskani Drugam, ne da nam bi bilo pri tem treba simulirati ali kako drugače urediti vprašanje izvirne istovetnosti z izhodiščno platformo mistične izjave, ki nas na prehodu v nebivajoče vznemirja s svojo nepopustljivostjo (nas, misleče Evropejce). Za svoje bližanje ne potrebujemo vere, au contraire, bilo bi nadvse prevzetno, če bi rekli, da nam v vsem ob strani stoji Bog. Prišlo je morebiti do tistega "die Kehre" (obrata): Naše puščavništvo ni v opustošenju in goloti telesa, ampak v praznoti duha, po kateri se kotalijo ostanki "neresnic" in neobstojejih površinskih oblik. Zdi se, da podobno kot v puščavi tudi po duhu veter poganja odlomke preteklosti in jih pili v vedno manjše delce, ki potem kot pesek zasipavajo razbrzdano obzorje notranje pustinje. Razgledi se raztegnejo, zaobljijo, upočasnijo in morebiti kdaj tudi obstanejo, ko jih za hip zadrži sicer okleščena in zglodana, a vseeno obstojna pečina.

tao k tao, fei chang tao (imenovani tao ni tao). *tao* je seveda znamenita daljnovzhodna "pol", ki bi jo mi lahko prevedli kot nekakšno usodno prezenco, imenitno tako posamezniku kot vesolju, a brez vsebine in izmikajočo se parcialni lokalizaciji znotraj govornice. *imenovano ime (Ming) ne imenuje*, se glasi nadaljevanje izreka. Nam pa vrne sposobnost branja in nas prevede v mišljenje, ki se zdi zanimivo. Misel kot označevalec pomena, kot nosilna veriga (kakor kakšna amino kislina) zgodbe/teksta

(primera!), kot ravnodušna, sebi zvesta substanca, kot nekakšen sladoled torej, nam omogoča monološki molk, ne more pa zatajiti svoje ekskluzivnosti. Nekako pripade ji, da vre, da se razliva, da opleta kakor rep ali bič in zadira skoz naša bitja do mere, ko naša pozornost obnemore in se razblini iz zasanjanosti/čara/prevzetosti/zamaknjenosti. Hočem reči, da zagovarjam tezo – trdim torej –, da ostrina in čvrstost te, ki nas polni do prelivanja, ni nikoli daleč stran od indicve, ki jih razkrivamo v dialoškem disputu kot namige o skorajšnji istosti izjave in izjavnega korelata. Svojo stvar zagovarjam, a je ne vzpostavljam kot ekskluzivno oblast nad človeškim hrepenenjem oziroma nad želenim koncem hrepenenja. Ker sem pesnik, hočem pojasniti svoje delo, vi pa, ostali možje in žene, otroci pa kdaj kasneje, presodite sami. Sploh niso pomembne rože ali tišine in tudi slovita opojnost je samo pih v zrak. Izrabljamo reko substance, da se z njo kot s čolnom vozimo po telesu izpraznjenega duha. Z vseh koncev nas pokrivajo poljubi, a pozabili smo, kaj to pomeni. Naokoli hodimo kot mesečniki, dokler se spet ne zbudimo v sanjah sveta in molče prepoznamo Zakon, ki se (trenutno) postmodernistično šopiri sredi svoje nedoslednosti. A zanima nas nekaj drugega: Smrt. Mar mi, ki neprestano padamo s čolna pozornosti na tlak razdraženosti, zmoremo pozabiti na zgodbo svojih misli in v monološkem zamaknjenju obstati sredi snežnih metežev, sestradani in obstreljevani, ko se nož približuje našemu grlu in ko se nad nas skloni podivjani in arogantni obraz hladnokrvnega morilca, na začetku prehoda reducirani na strahovito anonimnost in ničevost, mi, ki smo navezani na trop in svojo izvirnost doživljamo kot podobo črede, mi, navezani na identifikacijo, mi, nenadoma sami, spremljani samo z bolečino in ponižanjem v svetu, ki se že razblinja. Nemočni, da storimo kaj za te, ki jih ljubimo? Mar zmoremo biti brez dialoga, mar je monološko bruhanje živa prezenca, ki naseljuje tvoj ti samo v tvoji samoti (tokrat "ti" pripade *tvojemu* nagovoru, bralec. *Ti* je torej tisti, ki ga nagovarjaš *ti*.)? Kaj pomeni molčati kot misleči? Kam ugasne substanca, ki izniči tega mene v zamaknjenju, na kraju katerega ni boga in ni doseženega cilja, niti ni neobstoječega ničesar? Nikogar ni, ki prisluškuje, nikogar, ki sliši, in nič slišanege. Ko stopi ta, ki je v meni, izven sebe, je tu zunaj, brez ušes in oči in brez vsega, jaz pa živim naprej in nič ne vem o tem, ker je monolog potonil vase in me pustil golega in gluhega, da ti sijem v oči z živimi iskrami v očeh. Resnično kot kak pes. Ali mogoče kot pesnik. In ker nismo daleč od podobnih časov, se spomnimo znanega provincialnega velmoža in njegovega vzklika: *Pogine naj pes!*

Zanima pa me, ali je bilo to izrečeno iz besa, iz krščanskega usmiljenja, ali mogoče iz kakega drugega bolj občega kozmopolitskega nagiba, ki nam sporoča o skrivnostnih nagonih, ki se udejanjajo v temeljih človeškega sveta. Mi, ki ne vemo nič, se obnašamo podobno. Misel, ki nam osvetljuje pot, smo zapopadli kot sestradani psi v označevalski goloti (bela kost Kavafijeve in Celanove poezije!). Kakšen vzklik, kakšni izreki (apophtegmata) se lahko rodijo iz kontekstualne neposlušnosti, ko nas tako zanese, da strmimo in se sladimo s tvarnostjo duha? *Od kod prihajamo? Kaj smo? Kam gremo?* Vidite, molčimo. Nimamo modre besede, s katero bi sklenili svoje razmišljanje. Ostane nam torej samo dvoje: Da razmišljamo dalje ali pa da umolknemo. Tokrat bomo storili to drugo...

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Octavio Paz

Drugi glas

Literatura in umetnost sta danes v nevarnosti: ne ogrožata ju doktrina ali politična stranka, ampak brezoblični, brezdušni in neusmerjeni ekonomski proces. Trg je krožen, neoseben, nepristranski, neomajen. Nekateri bodo rekli, da tako tudi mora biti. Morda. Toda slepi in gluhi trg ne mara literature ali tveganja in ne ve, kako izbirati. Njegovo cenzorstvo ni ideološko: nikakršnih idej nima. Vse ve o cenah, vendar ničesar o vrednotah.

Vem, da se ni mogoče boriti proti tržni ekonomiji ali zanikati njenih prednosti. Toda zdaj, ko totalitarni socializem ne predstavlja več grožnje demokratičnim družbam, bo novi politični in socialni način razmišljanja morda dopustil manj nadležne oblike menjave. To je moje goreče upanje. Zdaj, ko so okrutne utopije, ki so okrvavile naše stoletje, izginile, je končno nastopil čas za začetek radikalne, bolj človeške reforme liberalne kapitalistične družbe. Preživljamo čase sprememb: ne revolucije, ampak v dolgoročnem in najglobljem smislu te besede upor – povratek k prvotnemu, k začetku. Nismo priče konca zgodovine, kot je trdil neki profesor iz Združenih držav, ampak novega začetka. Vstajenja prikritih resničnosti, ponovne uveljavitve tistega, kar je bilo pozabljeno in zatrto, kar nas lahko pripelje, kot se je to v zgodovini že dogajalo, do regeneracije. Vrnitve k prvotnemu so skoraj vselej upori: preнове, renesansa.

V drugi polovici 18. stoletja so se pojavili kompleksni in mogočni tokovi idej, občutij, upanj in sanj (nekaterih lucidnih, drugih norih), ki so se kristalizirali v francoski in ameriški revoluciji. Naša zgodovina, zgodovina našega časa, se začne z njima. Gibanje, rojeno iz teh dveh velikih revolucij, teče skozi 20. stoletje kot reka, ki ponika in se znova pojavlja na površju. Medtem ko teče, se spreminja; ko se spreminja, se neprenehoma vrača k svojim izvirom. Vsako novo pojavitev spremljajo nove ideje in hipoteze, utopije in programi socialnih in političnih reform. Filozofija razsvetljenstva se je spreminjala; iz liberalnega razmišljanja Tocquevillaja oziroma Johna Stuarta Millia so

pognale nove, nostalgilčne ideologije – o boljši preteklosti oziroma (enako kritilčne do sedanjosti) o svobodnejši, pravičnejši in mirnejši prihodnosti. Utopije so kmalu postale revolucionarni programi, pogosto z znanstvenimi pretenzijami. Velika zabloda preteklega stoletja je bila, da je pri znanosti iskalo podlago, ki jo je stara filozofija iskala v razumu oziroma v boŹjem razodetju.

Anarhistična in socialistična doktrina sta bili velika politilčna in socialna fermenta druge polovice 20. stoletja. Toda v našem stoletju sta veliki vojni, ki so jima sledile uničevalne revolucije v Aziji in ena v oddaljenih predelih Evrope, prekinili proces postopne spremembe, ki so jo napovedovali številni socialisti in demokrati. Totalitarizem, ki je nastal iz boljševistične različice marksizma, pa je bil zgolj izjalovitev socializma – še en dokaz, da materialni temelji zgodovine kljubujejo pretenzijam teorije. Danes smo priče izrazitemu zavračanju tako imenovanega znanstvenega socializma. Tisti, ki so verjeli v znanstveni socializem, morajo zdaj priznati, da omenjeni režimi niso bili nikoli zelo socialistilčni oziroma znanstveni. Toda ali razvrednotenje teh grozljivih eksperimentov prizadeva tudi libertarna, egalitarna prizadevanja, ki so pognala iz razmišljanj anarhistilčnih in socialistilčnih mislecev zadnjega stoletja? Ne verjamem, da je tako. Ob soočenju s krivičnostjo kapitalističnega sistema so si ti ljudje zastavljali številna vprašanja. Vprašanja, ki ostajajo brez odgovorov.

Res je, da je kapitalistični sistem pokazal neverjetno sposobnost prenavljanja: medtem ko je večkratno povečal svojo učinkovitost, se je reformiral in humaniziral. Na Zahodu vlada obilje in veliki, uspešni srednji razred danes vključuje veliko starega proletariata. Toda ta prosperiteta ostaja omejena zgolj na del človeštva. In kdo lahko zanika nepravilčnost in neenakost, ki še vedno obstaja pri večini najbolj razvitih narodov? Številne žalostne vidike potrošniške družbe? Evropejci in Severnoamerilčani niso zaradi obilja nič bolj dobrosrčni, pametnejši oziroma srečnejši. Da bi izmerili naše estetsko osiromašenje, našo moralno in duhovno revšilčno, se moramo samo primerjati z Atenci iz 5. stoletja pr. n. š., z Rimljani iz časa Trajana ali Marka Avrelija oziroma s Florentinci iz 15. stoletja.

Programi socialistilčnih in libertarnih piscev so bili pogosto naivni, simplicistični, včasih pa brutalni in despotski. Toda pomanjkljivosti, praznine, napake in pretiravanja teh pogramov in njihove velikanske zgodovinske napake ne izničujejo vprašanj, ki so si jih ti ljudje zastavljali. Po mojem mnenju prihaja čas, ko si bomo morali začeti znova zastavljati prav ta vprašanja. Naši odgovori bodo skoraj zagotovo drugačni in to je popolnoma normalno. Toda navdihovali jih bodo podobni motivi in zadovoljiti jih bodo morala podobna upanja. To so temeljna vprašanja. Pojavila so se ob rojstvu moderne dobe in v njih tako kot v semenu obstaja celotna zgodovina našega časa, njihove himere in nasprotja, njihove zablode in iluminacije. Brez tveganja hudega popreprostenja jih je mogoče strniti v tri pglavitne besede moderne demokracije: svoboda, enakost, bratstvo. Odnos med njimi je nejasen – ali še bolje: problematičen. Medsebojno si nasprotujejo. Kje je most, ki bi jih povezal?

Vsaj z mojega stališča je osrednja beseda trojice bratstvo. Drugi dve sta prepletani

z njo. Svoboda lahko obstaja brez enakosti in enakost brez svobode. Svoboda sama po sebi pogloblja neenakosti in spodbuja tiranije; enakost zatira svobodo in jo na koncu uniči. Bratstvo pa je vez, ki ju povezuje, vrlina, ki ju humanizira in harmonizira. Njeno drugo ime je solidarnost, živa dediščina krščanstva, moderna verzija častitljive besede dobrotljivost. Poznali je niso ne Grki ne Rimljani, zaljubljeni v svobodo, vendar brez občutka za resnično sočutje. Če upoštevamo naravne razlike med ljudmi, je enakost etična težnja, ki je ni mogoče uresničiti, ne da bi se zatekli k despotstvu ali k bratstvu. Moja svoboda se usodno sooča s svobodo drugega in jo poskuša uničiti. Edini most, ki lahko spravi ta dva brata, neprestano na konici meča drug z drugim – most, narejen iz prepletenih rok – je bratstvo. V času, ki prihaja, je mogoče novo politično filozofijo utemeljiti na tej skromni, preprosti, očitni resnici. Samo bratstvo lahko prežene krožno moro trga. Upoštevajte, da si niti ne predstavljam niti ne napovedujem te miselne izpeljave: je dedinja dvojne tradicije moderne – liberalna/socialistična tradicija. Ne gre za to, da bi jo morali ponavljati, morali bi jo transcendirati. To bi bila resnična prenova.

V luči teh idej, ali bolje upanj, prvotno zastavljeno vprašanje – kdo bere pesniške zbirke? – šele dobi svoj pravi smisel. V preteklosti so bralci poezije pripadali vladajočim razredom; grškim državljanom, rimskim patricijem in ekvitom, srednjeveškim duhovnikom, dvorjanom baročne dobe, intelektualcem, izhajajočim iz buržoazije. V nekaterih primerih so bili ti bralci resnično vladarji, veliki vladarji, na primer Periklej, Avgust in Hadrijan, ali pa slabotni, vendar občutljivi, na primer Filip IV. ("naš dobri kralj", kot ga imenuje Manuel Machado) in nesrečni cesar Hsan-t'ung oziroma razsvetljeni samodržci, kakršen je bil Friderik Veliki. Do velike spremembe pride v moderni dobi: od romantike dalje so bili bralci pesmi, tako kot tudi pesniki, samotarji in disidenti. Buržoazni pesniki in bralci, vendar uporniški do svojega družbenega okolja, svojega razreda in etike tega sveta. To je ena najbolj nespornih veličin buržoazije, družbenega razreda, ki je prevzel oblast z orožjem kritične misli, ne da bi ga kdaj prenehal uporabljati pri analizi samega sebe in svojega dela. Preverjanje zavesti in obžalovanje, ki ga spremlja, zapuščina krščanstva, to je bila in je najmočnejše zdravilo proti boleznim naše civilizacije.

V moderni tradiciji kriticizma in uporništva zavzema poezija položaj, ki je obenem centralen in ekscentričen. Centralen zato, ker je bila poezija od samega začetka bistveni del velikega toka kritike in prevrata, ki teče skozi 19. in 20. stoletje. Skoraj vsi naši veliki pesniki so prej ali slej sodelovali v teh osvobodilnih gibanjih. Toda edinstvenost moderne poezije je v tem, da je bila izraz resničnosti in sanj, ki je bil bolj ukoreninjen v preteklosti kot pa v intelektualni geometriji revolucionarjev in v konceptualnih ječah utopij. Na enem od svojih ekstremov se poezija dotika električne meje religiozne vizije. Zato je izmenoma revolucionarna in reakcionarna. Nič čudnega torej ni, da so se vse njene ljubezni končale z ločitvijo in s spreobrnitvami v odpadništvo. Poezija je bila od svojega rojstva pod nenadnimi bliski romantike, ki je uničila simetrije 18. stoletja, do nasilnih senc, ki jih meče naša lastna doba, neprestano

trmasto, neukrotljivo krivoverstvo. Nenehno cikcakajoče uporništvo do doktrin in cerkva. Istočasno pa nič manj stalna ljubezen do ponižane resničnosti, zaničevanje manipulacij fideizma in razglabljan racionalizma. Poezija: mejnik škandalov moderne.

Med revolucijo in religijo je poezija drugi glas. Njen glas je drugi zato, ker je glas strasti in videnj. Je onosvetna in tosvetna, pripada davno minulemu času in današnjemu dnevu, je antikviteta brez starosti. Je krivoverska in pobožna. Nedolžna in perverzna, jasna in mračna, eterična in podtalna, samotarska in javna, v dosegu roke in vedno onkraj. Vsi pesniki, ki to res so, v dolgih ali kratkih trenutkih poezije slišijo drugi glas. To je njihov lastni glas, glas nekoga drugega, glas nikogar drugega, nikogaršnji glas in glas vsakogar. Pesnika od drugih moških in žensk ne razlikuje nič drugega kot ti trenutki – redki, čeprav pogosti – v katerih so s tem, ko so oni sami, tudi drugi. To je obvladovanje čudnih sil in moči, nenaden izbruh shranjenega duševnega vedenja, zakopanega v najbolj skritih globinah njihovega bitja, ali pa gre zgolj za edinstveno sposobnost povezovanja besed, podob, zvokov, oblik? Na ta vprašanja ni lahko odgovoriti. Vendar ne verjamem, da je poezija zgolj spretnost. In tudi če bi bila, od kod izvira? Skratka, ne glede na to, kaj naj bi bila, je gotovo, da velika nenavadnost poetičnega fenomena predstavlja bolezen, ki še vedno čaka zdravniško diagnozo. Stara medicina – pa tudi stara filozofija, začenši s Platonom – je pesniške sposobnosti pripisovala duševnim motnjam. Z drugimi besedami, gre za manijo, sveti bes, gorečnost, zanos. Toda manija je samo eden od polov motenj; drugi je absentia, notranja izpraznjenost, tista "melanholična apatija", o kateri govori pesnik. Polnost in izpraznjenost, polet in padec, gorečnost in melanholija: poezija.

Pesnikova nenavadnost postane še izrazitejša, ko upoštevamo njegov družbeni izvor. Vsi moderni pesniki, razen redkih aristokratov, so pripadali srednjemu razredu. Vsi so imeli univerzitetno izobrazbo. Nekateri so bili odvetniki, novinarji, zdravniki, profesorji in diplomati, drugi so skrbeli za stike z javnostjo in bili šefi oglaševalnih agencij, bankirji, poslovneži, pomembni in nepomembni birokrati. Redki, na primer Verlaine in Rimbaud, so bili paraziti in begunci pred zakonom. Toda Verlaine je imel majhno rento, Rimbaud pa je bil odpadnik provincialne buržoazije. Vsi so bili sad velike zgodovinske kreacije moderne, buržoazije. In prav zato so bili vsi, brez izjeme, izredni sovražniki moderne. Sovražniki in žrtve. Torej so bili – še en paradoks – popolnoma moderni. Krivoverski, kadar so dajali svoj blagoslov uveljavljenemu redu, tako kot Eliot, ali kadar so si nasprotovali, kot Claudel, oziroma kadar so deklamirali leninistične litanije, tako kot Brecht in Neruda; libertarni, kadar so mahali s svojo kadijnico, da bi odišavili demagoga, preoblečenega v Cezarja, tako kot Pound. Vsi, bodisi da so bili v uniformi ali v cunjah, ženske in moški, pesniki vseh spolov in nobenega, najrazličnejših poklicev, ver, strank in sekt, pesniki, ki so se potepali po vsem svetu, in tisti, ki niso nikoli zapustili svojega mesta, soseske, sobe: vsi ti so slišali, pa ne zunaj, ampak v svoji notranjosti (grmenje, kruljenje prebavil, šumenje vode), drugi glas. Nikoli glas tukaj in zdaj, ki je glas moderne, ampak glas od onkraj, drugi glas, tisti z začetka.

Enkratnost moderne poezije ne izhaja iz pesnikovih idej oziroma izhodišč: izhaja

iz njegovega glasu. To pomeni iz akcenta njegovega glasu. Gre za nerazložljivo, vendar nezgrešljivo modulacijo, zaradi katere je drugi. To ni znak izvirnega greha, ampak izvirne razlike. Protimoderna modernost naše poezije, razpete med revolucijo in religijo, oklevajoče med tem, da bi jokala kot Heraklit in se smejala kot Demokrit, je prestop. Toda prestop, ki je skoraj vselej nenameren, brez pesnikovega namena. Kot sem že povedal, izvira iz prvotne razlike; ne gre za dodatek oziroma protezo, kot so umetni zobje ali lasulja, ampak za samo bistvo poezije v moderni dobi. Razlog enkratnosti poezije je zgodovinski. Pesem je lahko moderna zaradi svoje teme, jezika in oblike, toda zaradi nedoumljive narave je njen glas protimoderen, izraža resničnosti, ki niso zgolj veliko starejše, ampak so tudi nedotakljive za zgodovinske spremembe. Poezija je od paleolitika del življenja človeških družb; niti ena družba ne obstaja, ki ne bi poznala take ali drugačne oblike poezije. Toda čeprav je bila povezana s povsem določeno zemljo in zgodovino, je bila poezija v prav vseh svojih pojavnih oblikah vedno odprta za nadzgodovinsko onkraj sebe. Pri tem ne mislim religioznega onkraj: govorim o percepciji druge strani resničnosti. Ta percepcija je bila v vseh obdobjih domača vsem ljudem; to je izkušnja, za katero menim, da je bila pred vsemi religijami in filozofijami.

V svetu, ki mu vlada logika trga ali v komunističnih deželah državno planiranje, je poezija dejavnost, ki ne prinaša nikakršnega plačila. Njene produkte je komajda mogoče prodajati in so skoraj popolnoma neuporabni (razen kot propaganda v diktaturah in totalitarnih ideokracijah). Za moderno pamet, ne glede na to, da sama tega ne bo priznala, je poezija energija, čas in talent, ki se je usmeril v nepotrebne teme. Kljub vsemu temu pa poezija kroži in jo berejo. Zavrača trg, ne stane skoraj nič, gre od ust do ust, tako kot zrak in voda. Njene vrednosti in uporabnosti ni mogoče meriti; človek, bogat s poezijo, je lahko berač. Prav tako pesmi ni mogoče zbirati; treba jih je trošiti. To pomeni, da jih je treba izgovarjati. Velika skrivnost: pesem vsebuje poezijo samo, če je ne zadržuje; poezijo je treba dajati, deliti, natakati kot vino iz steklenice in vodo iz vrča. Vse umetnosti, še posebno slikarstvo in kiparstvo, ki imajo obliko, so stvari; lahko jih hranimo, prodajamo in uporabljamo kot predmete finančne špekulacije. Tudi poezija je stvar, toda stvar, ki je skoraj enaka ničli: narejena je iz besed, je piš zraka, ki ne zavzema skoraj nikakršnega prostora. Pesem v nasprotju s slikarstvom ne prikazuje nikakršnih podob: je besedno zaklinjanje, ki pri bralcu ali poslušalcu vzbuja pršec mentalnih podob. Poezijo poslušamo z ušesi, vidimo pa jo lahko samo s svojimi mislimi. Njene podobe so dvoumna bitja: oblike in ideje, zvoki in tišina.

V zadnjih dvesto letih je imela poezija to funkcijo, da nas je opominjala na obstoj preteklosti. Tudi poezija jutrišnjega dne ne more biti drugačna. Ni njen namen, da bi skrbela za nove ideje, ampak da bi razglašala tisto, kar je bilo stoletja trmasto pozabljeno. Poezija je spomin, ki postane podoba, in podoba, ki postane glas. Drugi glas ni glas iz groba: je glas trdno spečega človeka v srčki človeštva. Star je tisoč let in toliko kot vi in jaz, pa tudi rojen še ni bil. Je naš ded, brat in naš pravnuk.

Seveda ne moremo vedeti, katero pot bodo ubrala ljudstva 21. stoletja. Morda

nova filozofija, ki naj bi odgovorila na plemenita vprašanja, s katerimi se je začela moderna doba, ni nič drugega kot nespametno upanje, stvar, ki bi se morala zgoditi, pa jo je zgodovina za vselej postavila na stranski tir. To bi bilo strašno, kajti zdaj je mogoče na različnih koncih sveta videti zlovesče znake vračanja starih religioznih strasti, nacionalističnega fanatizma in čaščenja plemena. Upanja in strasti, ki so jih zatirali liberalni racionalizem in režimi, ki so se šopirili z masko "znanstvenega socializma", se znova pojavljajo. Že v preteklosti so bili smrtonosni in bodo spet, če nam jih ne bo uspelo vsrkati in sublimirati.

Ne glede na to, kaj bo prihodnost prinesla človeštvu, se mi zdi eno gotovo: institucija tržne ekonomije, ki je danes na vrhuncu, se bo spremenila. Gotovo ni večna; nobena človeška stvaritev ni. Ne vem, ali jo bo spremenila človeška modrost ali pa jo bodo uničila njena pretiravanja in nasprotja. V drugem primeru bo za seboj potegnila institucije demokracije – možnost, ob kateri vztrepetam od strahu, ker se bomo potem znašli v mračni dobi, kot se je v zgodovini zgodilo že več kot enkrat. Konec grško-rimskega sveta, propad civilizacij v Indiji in na Kitajskem, stoletja letargije, v katero je padel islam. Naj se zgodi karkoli, jasno je, da je treba nezmerno, neumno in samomorilsko trošenje naravnih bogastev nemudoma končati, če želi človeštvo na Zemlji preživeti. Vzrok velikega razsipanja bogastev – današnjega in prihodnjih življenj – je krožni proces trga. Trg je visoko učinkovit, vendar nima cilja; njegov edini namen je producirati več, da bi lahko več trošili. Nespametnost ekonomskih politik vlad večine nerazvitih držav Latinske Amerike, Azije in Afrike je samo še dodatno prispevala k splošnemu uničevanju in zastrupljanju jezer, rek, morij, dolin, gozdov in gora. Nobeni od preteklih civilizacij ni vladala tako slepa, mehanična, uničevalna usoda.

Kriza, ne glede na to, kakšne so naše politične in družbene institucije, in neodvisno od naših prepričanj in stališč, nas je že zajela, postaja vse hujša in vse bolj grozeča. Brez pretiravanja je mogoče celo reči, da glavna tema zadnjih dni tega stoletja ni politična organizacija oziroma reorganizacija naših družb, ampak resno vprašanje: kako zagotoviti preživetje človeštva? Kakšna je ob soočenju s tem torej lahko funkcija poezije? Kaj ima povedati drugi glas? Že prej sem dokazoval, da bo v primeru, če se bo pojavila nova politična misel, vpliv poezije posreden: spominjala nas bo nekaterih skritih resničnosti, jih vračala v življenje in jih predstavljala. In ob soočenju z vprašanjem preživetja človeštva na zastrupljenem in razdejanem planetu se poezija ne more odzvati nič drugače. Njen vpliv mora biti posreden: sporočati, predlagati, navdihovati. Ne logično demonstrirati, ampak prikazovati.

Operativni način poetične misli je imaginacija in imaginacijo v bistvu sestavlja sposobnost umeščanja nasprotujočih si oziroma različnih realnosti v medsebojno zvezo. Vse poetične oblike in lingvistične figure imajo eno skupno lastnost: iščejo in pogosto najdejo prikrite podobnosti. V najskrajnejših primerih združujejo nasprotja. Primere, analogije, metafore, metonimije in drugi pripomočki poezije – vsi so nagnjeni k ustvarjanju podob, v katerih je to in ono, eno in drugo, posamezno in množica, združeno. Poetični proces si jezik zamišlja kot oživiljeni univerzum, prekrizan z dvojnim

tokom privlačnosti in odbojnosti. Te povezave in delitve, ljubezenske zveze in ločevanja zvezd, celic, atomov in ljudi so poustvarjene v jeziku. Vsaka pesem, ne glede na subjekt, obliko in ideje, ki jo oblikujejo, je predvsem miniaturni animirani kozmos. Poezija združuje "deset tisoč stvari, ki sestavljajo vesolje," kot so trdili stari Kitajci.

Kot ogledalo bratstva kozmosa je pesem model, kakšna bi človeška družba lahko bila. Ob soočenju z uničevanjem narave ponuja živ dokaz bratstva zvezd in elementarnih delcev, kemikalij in zavesti. Poezija, ki skrbi za našo imaginacijo, nas uči prepoznavati razlike in odkrivati podobnosti. Vesolje je živo tkivo podobnosti in nasprotij in vsaka pesem je praktična vaja iz harmonije in sloga, tudi ko je njena tema propad junaka, osamljenost zapuščene deklice ali potapljanje misli v mirno vodo ogledala. Poezija je protistrup tehnologiji in trgu. Ne glede na funkcijo poezije v našem in prihodnjem času jo lahko poenostavimo na to. Nič več kot to? Nič več.

Na začetku zastavljeno vprašanje – koliko in kakšni ljudje berejo poezijo? – je nujno povezano z vprašanjem preživetja poezije v modernem svetu. Nasprotno pa je drugo vprašanje povezano s tistim izredno nujnim in pomembnim: preživetje samega človeštva. Poezija, utemeljena na bratstvu elementov, oblik in bitij vesolja, je model preživetja. Hugo je v čudovitem stavku rekel: *Tout cherche tout, sans but, sans treve, sans repos* – Vse išče vse, brez namena, brez konca, brez prestanka. Razmerje med človekom in poezijo je staro kot zgodovina: začelo se je, ko so človeška bitja postala človeška. Prvi lovci in nabiralci so se nekega dne za neskončen trenutek osuplo zagedali sami vase v mirni vodi pesmi. Od tega trenutka dalje se ljudje niso nehali gledati v tem ogledalu. In videli so se obenem kot ustvarjalci podob in kot podobe svojih ustvarjanj. Prav zato lahko s trohico gotovosti rečem, da bo poezija obstajala tako dolgo, dokler bodo obstajali ljudje. Toda to razmerje se seveda lahko razdre. Ker je rojeno iz človeške imaginacije, lahko umre, če umre ali se izrodi imaginacija. Če bodo ljudje pozabili poezijo, bodo pozabili nase. In se vrnili v prvotni kaos.

Ciudad de México, 1. decembra 1989

Izbral in priredil Aleš Debeljak,
Prevedel Jure Potokar

Esej je preveden iz Pazove najnovejše knjige *The Other Voice (Poetry and fin de siècle)*, Carcanet, Manchester 1992.

ZADNJA IZMENA

Denis Cooper

Otopel

Dragi Julian, mogoče se spomniš. Od začetka do sredine sedemdesetih sva fukala in bila skupaj nekaj let, nato si se preselil v Pariz. Leta kasneje, ko sem se preimenoval v Spita, sem naletel nate v klubu z imenom The Open Grave v New Yorku. Končalo se je pri fuku v tvojem hotelu. Obvestilo – moje osebno ime je zopet Dennis. Spit je bil res kratkotrajna zadeva. Obstajal je mogoče največ eno leto. Pišem, ker mislim, da si ti edino človeško bitje, kar sem jih kdaj poznal, ki bo razumelo, kaj skušam povedati, saj čutim, da sem se naučil resnično vsega, ko sva bila ljubimca. Vem, da sem bil čudaški v tisti Spitovi fazi, oprosti. Deloma pišem tudi zato, da bi vedel, kako pomemben si bil zame in si še vedno. To bi ti moral povedati tisto noč, toda, kot si lahko razbral že iz mojega psevdonima, mi ni bilo kaj preveč do navezovanja stikov z drugimi. Odrezal sem vse, ki sem jih imel rad ali so imeli radi mene. Moral sem. Tega ne obžalujem. Mislim, da boš najbrž razumel, zakaj, če boš le bral naprej.

Kot lahko vidiš po znamki na ovojnic, živim na Nizozemskem, v Amsterdamu, če sem natančen. Sem, torej v Evropo, sem prišel pravzaprav zato, da bi te poiskal. Nekaj tednov sem preživel v Parizu. Moj naslov je bil zate zastarel za dve ali tri leta, vendar sem sčasoma našel tvojega prijatelja, ki mi je povedal, da letuješ nekje v Maroku ali nekaj takega. Z vlakom sem se odpravil do Amsterdama, da bi pregnal čas, dokler se ne vrneš, končalo se je pa tako, da sem dobil stanovanje.

Kakorkoli že, bistveno je, da si predstavljam tebe, ko pišem Julianu. To je moški, ki bo povezan z nenavadnim, zamaknjenim stanjem, v katerem sem. In najpomembneje, povedal ti bom nekaj stvari, sicer me bo razneslo, če jih ne bom. In svojo zgodbo ti bom povedal kronološko, da bom jasen. Poglej, kako zveni.

Torej pred letom in pol sem spoznal nekoga tukaj, v coffee-shopu, kjer prodajajo marihuano in hašiš. Oboje je na Nizozemskem legalno, kot najbrž veš. Povedal mi je,

da ve za stanovanje, kjer bi lahko nekaj časa živel. V tistem trenutku sem se počutil tako brezskrbno ali pa sem bil tako nor, da sem pomislil, Seveda, zakaj pa ne bi živel v tujini. Ti si to storil. Tako me je tisti tip peljal k moškemu, ki je poskušal oddati sobi v mlinu na veter. Problem je bil v majhni pivovarni, ki je domovala v pritličju, tako da sta zgornji nadstropji nenehno dišali po pivu. Stanovanje je bilo ogromno in neverjetno poceni. Toda, vonj je bil nemogoč, še posebej poleti. Vse, kar imam, so futon, budilka in nekaj kuhinjske posode. Tu sta še štedilnik, hladilnik. Nadstropji sta veliki okrogli sobi, zloženi ena na vrhu druge, s spiralnim stopniščem v sredini in z majhnimi ladijskimi okni. Pivovarna greje vso hišo. Mati mi pošilja denar prek American Expressa, domnevam, da iz občutkov krivde, ker sem imel zajebano vzgojo.

Najprej sem samo postopal po klubih, barih, moških bordelih (prostitucija je legalna), misleč, da se bom spoprijateljil ali kaj takega. Toda nizozemski moški so nemogoči, tudi prostituti. Imajo te otročje lepe obraze, zaradi katerih misliš, da bodo odprti in sladki in tako naprej, vendar zadeneš v polno, ker so v resnici zaprti, zatrti, negotovi, arogantni ljudje, zato so zame na neki način še bolj čudoviti. Še nikoli nisem bil bolj potreben. Mesece sem kar hodil naokoli s povešenim gobcem in s trdim, saj je vsak drugi ali tretji tip popolnoma ustrezal mojim zahtevam. Toda, kadarkoli sem skušal načeti pogovor, so umolknili ter dajali vtis pretirane intelektualnosti in notranjega hlada. Vendar me je pred letom v nekem nočnem klubu nagovoril skrajno lep tip z zaspanimi očmi, okoli enaindvajsetih. Rekel je, da ga spominjam na njegovega bivšega ameriškega prijatelja. Bil je srčkan androgen angel, z rjavimi lasmi, rjavimi očmi in velikimi ustnicami, prav kakor vsak tip, za katerega sem se ogrel, vključno s tabo. Pozabljam njegovo ime. Naj bo Jan. Ko sva prišla k meni, ni mogel verjeti, da res živim v mlinu na veter, v skladu z osnovnim nizozemskim klišejem. Zdelo se mu je zabavno. Razkazal sem mu majhno pivovarno, katere ključ imam za vsak primer, če bi se kaj zgodilo. Ni kaj videti, razen teh štirih, na vrhu odprtih in smrdljivih rezervoarjev. Čez nekaj časa je Jan rekel, da je vonj podoben seksu, tako sva se vrnila v zgornji nadstropji. Bil je visok, suhljat, z velikimi kostmi. Ni prav posebej dišal, še iz ritne luknje ne. Vedno mi je bilo dosti do uokvirjanja. Tega sem se navzel od tebe, kot najbrž veš. Kaj je takega v uokvirjanju? Ne znam povedati. Sem preveč obseden. Kakorkoli že, med seksom sem postajal vse bolj nor na Jana, namesto da bi bil vse bolj utrujen in naveličan, kot naj bi to sicer bilo. Najbrž je bilo zelo pozno. Mislim, da sem ga fukal v pasjem slogu. Bil je osupel. Mislim, da je stokal. Bil sem tik pred vrhuncem. Pobral sem prazno pivsko steklenico, ne da bi karkoli razmišljal, in ga udaril po glavi. Ne vem, zakaj. Stvar se je zlomila. Padel je s futona. Moj kurac je spolzel iz njega. Med padanjem na tla se mi je posral vsepovprek po nogah in po postelji. To me je neobičajno raztogotilo. Pograbil sem ga za vrat in zdrobil polomljeno steklenico na njegovem obrazu, jo močno obračal ter zarival vanj. Potem sem se odplazil na drug konec sobe in sedel prekrizanih nog ter opazoval, kako je izkrvavel do smrti. Ostal sem tam vso noč, izmučen in se nejasno čudil, zakaj nisem šel poklicat policije ali čutil krivde ali sočutja do njegovih prijateljev. Mislim, da sem tako dolgo sanjaril, kako bom

ubil fanta, da se je resnično dejanje odigralo do potankosti. Občutek je bil že načrtovan in določen vsaj deset let prej. Še nikoli se nisem počutil tako navdušeno in osvobojeno kot ob tem celotnem dogodku. Ure so minevale. V nekem trenutku sem Jana odvlekel po stopnicah navzgor na vrh mlina. Tam je majhna soba v obliki zvona, v katero ni nihče stopil že več sto let ali kaj že. Stlačil sem ga noter in pomil stopnice, tla. Karkoli je ostalo od trupla, je še vedno tam. Nikoli nisem preverjal. Ne zanima me vonj mrtvega telesa, ne glede na to, kako lepo je bilo. Tukaj nič ne zaudarja po gnilobi, verjetno zaradi pivovarne, kot sem že povedal.

Kakšne tri mesece kasneje sem ubil mladega fanta, ki je iz neznanega razloga postopal v bližini mlina. Videti je bil kot petnajstletnik, lahko pa bi bil star karkoli pod enaindvajset, ker so Nizozemci še dolgo videti kot otroci. Potem se čez noč spremenijo v stare vreče. Čudno. Ves dan sem kadil marihuano, tako da sem bil zares sproščen. Zagledal sem ga, kako stoji pred vrati in gleda gor kolo, ki se ne vrti več in je zaklenjeno v določen položaj. Vprašal sem ga, ali govori kaj angleško. Govoril je, vendar ne dobro. Bilo je okoli osmih zvečer. Delavci odhajajo iz pivovarne okoli petih, tako sem ga vprašal, ali bi si jo želel ogledati. Da, je rekel. Bil je suh in povešenih ramen, s štrlečimi črnimi lasmi. Kot večina nizozemskih fantov je nosil obleko v pastelnih barvah, kot je tukaj pravilo v oblačenju. Razkazal sem mu naokoli, potem sem ga peljal gor. Ni veliko govoril, sploh ni bil videti posebej zavzet. Podelila sva moje zadnje pivo. Gotovo je želel vprašati, kako je v Združenih državah, vendar je bil preveč negotov, verjetno zaradi angleščine. Čutil sem lakoto po njem. Ne morem se spomniti, zakaj, razen da je bil posebno angelski. Moral je opaziti, da mi stoji. Imel sem napete hlače itd. Vprašal sem ga, ali je bogat otrok, in to ga je spravilo v smeh. Potem sem ga vprašal, ali potrebuje kaj denarja. Pogledal je v svoje čevlje. Ponudil sem mu petsto guldnov (okoli dvesto petdeset dolarjev), če sleče hlače in mi da rit za polizati. Zavzdihnil je, še vedno zatopljen v svoje čevlje. Vprašal sem, ali je razumel. Prikimal je. Rekel sem, da ne bi dolgo trajalo in da se mu ni treba razvneti, če mu ni do tega. Zopet je zavzdihnil. Odločil sem se, da bom kar sedel in ga opazoval. Petsto guldnov, je končno zamrmral. Njegov glas je bil visok, toda zelo enoličen, kakor da bi ves čas odgovarjal na neumna vprašanja. Seveda, sem rekel. Potem je skomignil. Rekel sem, naj se sleče. Nekoliko sem odstopil, da bi mu bilo udobneje. Slek je vse, razen spodnje majice, ne vem, zakaj. Bi raje legel na trebuh ali na hrbet? Rekel je, da na hrbet, in se stegnil. Upognil sem ga v kroglo, kolena pri ušesih, teža na ramenih, in rekel, naj pove, če ga bo bolelo. Ko je odgovoril, Prav, sem se iz neznanega razloga odločil, da ga ubijem. Potem sem padel v tako nenavadno čustveno stanje, da me je skoraj pobralo. Nekaj minut sem mu lizal rit, napol sopihajoč. Ni opazil. Sopiham, kadar si ovlažim dva prsta, ju zdrsnem v ritno luknjo in ju potem razširim, da se luknja odpre vse do danke. Potem se pripognem in povoham črevesje, ne vem, zakaj. Črevesje tega fanta je zaudarjalo. Takoj sem zaprl luknjo. Zaprl je oči in spuščal povsem običajne izdihe skozi nos. Z rokami sem mu šaril pod majico. Tega ni opazil ali pa mu ni bilo mar. Igral sem se z njegovimi bradavicami. Ko se je ob tem samo

majčkeno zarežal, sem pomislil, Jebi ga, zakaj pa ne, in ga pograbil za vrat. Široko je razprl oči. Drugače se sploh ni upiral. Traja veliko dlje, da koga ubiješ, kot bi si mislil. V nekem trenutku so se mu oči spremenile. Postale so nekako prazne, neresnične. Videl sem, kako mu je iz riti brizgnila driska in mu kapljala navzdol po celem hrbtu. Grozovito je smrdelo. Ko se je nepreklicno spremenil v truplo, sem stekel do okna in se nagnil ven. Tu in tam sem preveril, ali se kaj premika. Ni se premaknil. S praznimi očmi je bil tako lep, ne vem, zakaj. Vrnil sem se k futonu, sedel in zrl v steklenost njegovih oči dolgo, dolgo časa, zamišljen in otopel. Nisem vedel, kaj storiti, mislim, s tem truplom, tako sem ga imel pri sebi nekaj dni, pritisnjenega ob steno. Njegova koža je dobila tisto čudno sivkasto barvo. Bila je zelo huda zima. Morda zato ni tako smrdel. Imel sem milijon načrtov, kako bi tega otroka razrezal in preučeval. Tega nisem mogel storiti, ne vem, zakaj. Končno sem ga enkrat pozno ponoči odvelk ven in ga vrgel v kanal, ki teče ob mlinu. Mislil sem, da ga bo kdo našel in me bodo aretirali. Ne vem, kaj se je v resnici zgodilo. Kolikor vem, časopisi niso nikoli poročali o njem, niti kot o pogrešani ali mrtvi osebi ali karkoli.

Neenavado je to, da se ni upiral. Kar sprejel je smrt. Prav vsakokrat, ko ubijem Nizozemca, se zgodi enako. To je verjetno tudi zato, ker so tako hladni in neopazni nasploh. Podobni so zajcem, vsaj v tem, kako zajec otrpne, če se ustraši. Tudi če mu groziš, da ga boš brcnil, se ne bo premaknil. Če bi se kateri izmed fantov skušal upirati, bi me verjetno kap od presenečenja. Pravkar sem ugotovil, če še vedno bereš, potem si gotovo takšen, kot želim, da bi bil. Bog, upam, da je tako.

Po drugem umoru sem postal bolj premissljen. To se je zgodilo zaradi dveh nemških morilskih tipov. Jorg in Ferdinand živita v squatu, nedaleč od mlina. Usekana sta tako kot jaz, vendar ne tako inteligentna. Tipe ubijata zaradi razburjenja, medtem ko je zame ubijanje nekako religiozno opravilo. Spoznal sem ju v baru. Nemci so bolj opazni kot Nizozemci. V pijanosti sem jima govoril, da razmišljam o ubijanju, in povedala sta mi, da sta zadavila nekega pijanca v Kölnu. Menda sta se zato preselila na Nizozemsko. Zdela sta se mi zares zanesljiva. Ko sem bil prepričan, da z njima ne bo težav, sem mimogrede omenil, da sem ubil dva fanta. Bila sta osupla. Hotela sta slišati vsako podrobnost. Tisto noč smo uradno združili moči, si podali roke in vse to. Ker jima je v glavnem prekleto vseeno, koga ubijeta, samo da je krvavo, sem jaz premissljeno izbral večino žrtev in v glavnem tudi način njihove smrti. Tako sem sedaj veliko bolj domisel in nasilen. Onadva sta velika, mišičasta fanta poznih dvajsetih, čeprav je Ferdinand videti mlajši. Nobeden pa ni prav posebej privlačen.

Tisti vikend, ko sem ju spoznal, smo ubili fanta, ki je občasno delal na ribji tržnici v bližini squata. Bil je tipičen nizozemski yuppie, ki se je obnačal pretirano posmehljivo vsakič, ko sta prišla v trgovino. Onadva sta bolj zanemarjene sorte. Na srečo je bil yuppie skorajda moj tip, če odmislim barvo njegovih las, ki je spominjala na umazano vodo iz pomivalnega korita, in zelo svetle brke. Trgovine se običajno zapirajo ob petih popoldne, ob torkih so odprte do desetih zvečer. Delal je ob torkih z nekim starejšim moškim. Ferdinand, Jorg in jaz smo popivali v baru na zgornjem koncu ulice. Jorg nosi

grozljiv revolver za pasom. Ko so zaprli ribji trg, se je yuppie odpravil navzgor po ulici, mimo bara, proti avtobusni postaji. Nekaj časa smo mu sledili. Potem je Jorg kriknil, Dajmo. Stekli smo. Jorg je pritisnil pištolo fantu ob hrbet. Bilo je srhljivo, prava kriminalka. Ferdinand mu je ukazal, naj molči. Odrevenel je. Hitro smo ga odpeljali proti mlinu. Srečali smo starejši par. Mislim, da si nas nista zapomnila. Iz nekega razloga fant ni poskušal pobegniti. Takoj ko smo ga spravili gor, sta ga Ferdinand in Jorg začela obdelovati s pestmi. Rekla sta, da je to "plačilo" za njegovo vzvišeno obnašanje v trgovini. Edino, kar je zmožel, so bili težki zdihljaji in izgubljen pogled. Jorg je zlomil yuppieju nos. Vsaj slišati je bilo tako. Obrcala sta vsak del njegovega telesa. Kar stal sem tam in jima razumevajoče pustil, da sta si dala duška. Vendar sta fanta precej grdo obdelala. Opazovanje ni bilo nezanimivo, toda fant se mi je začel smiliti in to bi lahko nekoč postal problem. Zato jima več ne pustim tako znoreti. Ni se upiral ali kričal in to je bil najskrajnejši primer zajčjega sindroma, kar sem jih videl. Ne vem, ali je šlo za ponos ali kaj. Bil je pol nezavesten, ko sta ga nehala pretepati itd. Na mojo željo sta ga zvekla na futon in mu razrezala obleko s švicarskim nožem ter ga tu in tam "po nesreči" zabodla. Fantu so se oči kar vrtele v glavi. Ko je bil gol, sta Nemca stopila k hladilniku. Odprla sta nekaj steklenic piva in začela blebetati v nemščini. Fant je bil ves potolčen in porezan, a kljub temu privlačen, čeprav sem že videl boljša telesa. Noge je imel preveč poraščene. Tudi razporek na riti. Ritnici sta bili težki in debeli. Zaradi piva se mu je začel delati trebuh. Obrnil sem ga na trebuh in mu za trenutek zakopal obraz v rit. Jorg je kriknil, Hej, Dennis, in mi vrgel nož. Nekajkrat sem zabodel v zadnjico. Ni krvavela. Obrnil sem ga, slekel hlače in si podrgnil rit ob njegov obraz. To je Nemca spravilo ob pamet. Serji, serji, serji, sta navijala. Tako sem tudi storil, posral sem se mu naravnost na usta in mu medtem zasajal nož v stegna. Pritekel je Jorg in pohodil drek na njegovem obrazu. Slišal sem, da se je zlomilo še več stvari v njegovi glavi. Nemca sem vprašal, ali mislita, da je umrl. Ferdinand je vprašal, ali si to želim. Prav, sem rekel. Ferdinand je vzel kuhinjski nož, Jorg pa švicarskega vojaškega in zabadala sta v njegove prsi ter ob tem puščala "uf" glasove. Krvavel je zares divje. Po vsem tem je moral biti mrtev. Stal sem tam, ju opazoval in drkal, ko se je zgodilo nekaj nenavadnega, kar se ni nikoli več ponovilo. Jorg je prišel k meni, pokleknil in mi ga fafal globoko v grlu. Končal sem nekje v njegovi glavi. Naslednji dan ali dva sem celo mislil, da sem zaljubljen, čeprav se je Jorg obnašal, kot da se med nama ni nič zgodilo. Toda takrat, iz kakršnegakoli razloga že, je bil željan moje sperme. Čudno. Kakorkoli že, pograbila sta fantovo telo in ga vlekla navzdol po stopnicah. Tulila sta, kako vesta, kje ga bosta pokopala in da se vidimo jutri. Vso noč sem čistil stanovanje. Očitno sta truplo zakopala v bližini njunega squata. To se mi je zdelo tvegano. Vendar nismo nikoli nič slišali, zato mislim, da ne bo težav.

Prevedla Suzana Tratnik,
spremno opombo napisal Andrej Blatnik

V sedemdesetih in še močnejše v osemdesetih letih se je pričela podoba ameriške proze korenito spreminjati. Dotlej prevladujoča književna usmeritev, poimenovana ameriška metafikcija, ki so jo zastopali pisci, kot so John Barth, Donald Barthelme, Robert Coover, Thomas Pynchon in drugi, je temeljila na osamosvojitvi literature, ki je odvisna le še od sebe same in vse manj od t. i. resničnega življenja; zahtevala je literarno izobraženega bralca, ki zna in hoče razvozlavati literarne vzporednice in uganke, vpletene v besedila ameriške metafikcije, hkrati pa je vztrajala pri znotrajbesedilnosti svojega sporočila. V zameno za tako pridobljeno avtonomijo je ta književnost žrtvovala možnost preoblikovanja družbene zavesti in ne nazadnje tudi širok bralski odjem.

Ko se je na taki podlagi utemeljena književnost pričela (resda na vrhunski ravni, a zato nič manj duhamorno) ponavljati, so se je nasitili tudi njeni poklicni spremljevalci in vse bolj je ameriški javni in univerzitetni odziv pričel opazati pisave, ki so že vseskoz obstajale, vendar doslej niso bile deležne prave pozornosti. V ospredje so stopila književna dela, ki so izhajala, rečeno z znanim reklom, "iz življenja", in se vanj tudi vračala. (Res je, da pravzaprav ni v nič manjši meri iz življenja izhajala tudi ameriška metafikcija, le da je bila metafora za njeno življenje knjižnica, življenje literature, ki je metafikcionaliste izpodrinila, pa se je - ravno nasprotno - dogajalo, spet z metaforo rečeno, na ulici.)

V ospredje je namreč prišla književnost marginalnih skupin Združenih držav, to pa so bili predvsem v nacionalne skupine organizirani priseljenci (Judom, ki so že prej ustvarili specifično romanopisje, so se pridružili Kitajci, Mehičani, Portoričani in drugi), črnci oziroma Afroameričani, staroselci, torej Indijanci, in ne navsezadnje tudi skupine, diskriminirane zaradi spolne pripadnosti ali usmeritve: ženske in homoseksualci.

Ta literatura je dotlej imela domovinsko pravico bolj ali manj le v azilih enako zaznamovanih, predvsem v zadnjem času pa so se najboljši in/ali najbolj šokantni pisci uveljavili tudi širše. Med tistimi, ki so izšli iz t. i. gay community, to nemara v največji meri velja za 1953 rojenega **Dennisa Cooperja**. Cooper je začel kot nekakšen multiartist, saj je bil rockovski glasbenik, filmar, koreograf in nato še pesnik - za eno od knjig, *Nežnost volkov (The Tenderness of the Wolves)*, je bil leta 1984 nominiran za Los Angeles Times Book Award za poezijo - a resnično se je uveljavil s prozo, s kratkimi zgodbami *Narobe (Wrong)* (1991) in romanoma *Bliže (Closer)* (1990), ki je dobil Ferro-Grumleyjevo nagrado za gay prozo, in *Otopel (Frisk)* (1991). Pričujoči odlomek na samosvoj način obnavlja značilni ameriški literarni motiv, Američana v Evropi, le da so imeli fantje v Španiji (omenimo Hemingwaya) in v Parizu (Henry Miller, seveda) pogosta bližnja srečanja z dekleti, pri Cooperju pa je kajpada nekoliko drugače.

Reakcije na Cooperjevo pisanje so bile pričakovano silovite, veliko so, tako v dobrem kot v slabem, omenjale de Sada, postal pa je tudi junak literarnih del nekaterih drugih 'underground' pisateljev. Tako na primer Mina Harker, junakinja Stokerjevega *Dracule*, med pismi, ki jih je v njenem imenu napisala pisateljica Dodie Bellamy, eno pošlje tudi Cooperju in v njem komentira njegovo pisanje.

Težko bi rekli, da je Dennis Cooper Slovcem popolnoma neznan: njegova pesem sklepa antologijo *Drobci stekla v ustih* (Aleph, 1989), prevod iz knjige *Narobe* pa je najti tudi v šesti številki *Revolverja*, december 1992.

BLITZKRIEG

Slavo Šerc

V labirintu najnovejše nemške književnosti

Literatura na začetku 90. let v Nemčiji, Avstriji in Švici

Če lahko verjamemo statističnim podatkom, je izšlo v nemškem kulturnem prostoru – torej v Nemčiji, Avstriji in Švici – v 80. letih poprečno petsto literarnih del na leto, od katerih je bil seveda le manjši del tudi recenziran in ustrezno predstavljen. V zadnjih letih se je ta tendenca seveda obdržala in še okrepila, zato se postavlja vprašanje, kdo lahko vse to ogromno število knjig pozna, kaj šele prebere. So bile torej vse najpomembnejše knjige v resnici predstavljene in odkrite? Ali nismo torej pri poročanju o najnovejši literarni ustvarjalnosti na zelo spolzkih tleh, ker se opiramo na izbor, ki sta ga že izvedli literarna kritika in zgodovina, in je zato jasno, da je naš izbor lahko samo izbor že izbranega, nekakšna "kopija kopije". Prav gotovo je vprašanj več kot odgovorov, še posebej takrat, ko opisujemo stvari, do katerih še nimamo primerne distance. Vendar druge možnosti nimamo; treba je začeti urejati, usklajevati in opisovati. Skratka, informirati.

Za literaturo se večkrat reče, da je nekakšen labirint. To se nam dozdeva še toliko bolj pri najaktualnejši literarni ustvarjalnosti. Tvegajmo torej sprehod po labirintu sodobne nemške literature in ga poskušajmo vsaj deloma odkriti.

Prelom v 90. leta je v nemški literaturi težaven, boleč in nič kaj pozitiven. Takšen občutek dobimo vsaj pri pregledu kronike nemške literature iz let 1990 in 1991 (Deutsche Literatur, Jahresüberblick 1990, 1991, Reclam Verlag, Stuttgart 1990, 1991), kjer je večina prostora posvečenega neskončni debati o Christi Wolf in njeni vlogi v vzhodnonemški družbi, ob tem pa še zadevi Sascha Anderson-Wolf Biermann in vprašanju vohunjenja in denunciranja. Vse te razprave nam lepo dokazujejo zapleteno razmerje med pisateljem/pesnikom in družbo v totalitarnih sistemih, prav tako pa tudi težavno združevanje dveh popolnoma različnih sistemov. Če se osredotočimo samo na literaturo, se stvari vendarle sedaj kažejo v tem smislu, da se časopisi ukvarjajo spet s politiko, literatura pa bo prevzela svojo pravo vlogo in nalogo – ustvarjati umetnost. To lahko trdimo seveda predvsem za avtorje v bivši Vzhodni Nemčiji, za druge pa velja – ob koncu politizacije literature in "angažiranih avtorjev" – Enzensbergerjeva ugotovitev, da je literatura spet tisto, kar je vedno bila: zadeva

ozkega kroga ljudi...

Kot rečeno, ob vseh teh literarno-političnih debatah v Nemčiji v zadnjih letih grozi nevarnost, da pozabimo na najvažnejše: namreč na dejstvo, da je v tem času nastajala tudi literatura.

Če smo na začetku omenili kvantitativnost nastajajoče literature, moramo hkrati tudi poudariti, da sodobni nemški literarni kritiki verjetno ne uspe dovolj uspešno predstaviti literarne ustvarjalnosti ali je celo spodbujati in pospeševati. V tej zvezi je mogoče za ilustracijo omeniti napovedan, vendar neuresničen projekt časopisa *Süd-deutsche Zeitung*, da bi redno izdajali literarno prilogo z lastno redakcijo, ki je sedaj, po nekaj letih, verjetno dokončno utonil v pozabo, saj nikakor ne kaže, da bo uresničen. Tudi pri drugih časopisih rednih literarnih prilog ni – te po svetu sicer niso nikakršna posebnost – temveč se njihovo izhajanje omejuje na nekaj prilog na leto. Nasploh torej velja, da ima leposlovje prav gotovo težave, ko si hoče priboriti ustrezno mesto med drugimi knjigami, pri tem mislimo predvsem na popularna znanstvena dela s psihološko, zgodovinsko, filozofsko in vsakršno drugo tematiko, ki je bila še pred nekaj desetletji rezervirana za beletristiko in tako potrjevala ekskluzivno mesto in vrednost leposlovja in avtorjev, kot so H. Böll, G. Grass, M. Frisch, U. Johnson in drugi. Teme njihovih del so bile namreč predmet živahnih polemik in so pogosto dobivale razsežnost kulturno-političnega diskurza. Kaj podobnega trenutno v Nemčiji in nemškem jezikovnem prostoru nasploh ni mogoče zaznati. Prav nasprotno: mnogi teoretiki in kritiki so prepričani, da je najmlajša nemška literatura zaprašana, brezbarvna, depresivna, neatraktivna, okorna – če se omejimo samo na del najpogostejših negativnih oznak. Tudi pri bralcih je v zadnjih letih prevladovalo mnenje – sodeč po številu prodanih izvodov – da je morda atraktivnejša literatura nastajala v tujini in da so jo pisali G. G. Márquez, I. Allende, S. King, I. Calvino, U. Eco, M. Kundera, L. Norfolk in še kdo. Kljub temu bi lahko brez težav navedli vsaj dva ducata nemških avtorjev, ki so v zadnjem času napisali upoštevanja vredna dela in od katerih lahko še marsikaj pričakujemo. Poskušajmo na kratko označiti in začrtati tendence, pri tem je seveda jasno, da je lahko izbor samo oseben, torej nujno tudi omejen in nepopoln.

Sten Nadolny (roj. 1942) je pisatelj, ki se je pojavil že v osemdesetih letih in zaslovel z romanom *Die Entdeckung der Langsamkeit* (*Odkrije počasnosti*, 1983). Zanj je prejel več nagrad (Hans-Fallada Preis 1985, Premio Vallombrosa 1986), ko pa je že skoraj kazalo, da bo zatonil v pozabo in se uvrstil med tiste avtorje, ki napišejo eno, redkokdaj pa tudi drugo ali tretje pomembno delo, je končno izšel roman *Selim oder die Gabe der Rede* (*Selim ali dar govora*, München 1990). Ocenjevalci so ga ob izidu označili že kar za nekakšen prototip romana za devetdeseta leta, sedaj, tri leta kasneje, pa se je izkazalo, da roman nima posnemovalcev. Avtor si je zamislil, da bi predstavil v delu četrto stoletja zahodnonemške zgodovine, od 1965 pa do 1989, ko je bil roman dokončan. Začenja se s prihodom turških delavcev v Nemčijo; eden med njimi je Selim – rokoborec in pripovedovalec zgodb, s katerimi ne navdušuje samo svojih turških prijateljev, temveč tudi Nemca Alexandra; z njim se nekje na sredini romana spoprijatelji, njuno prijateljstvo predstavlja pripovedno jedro romana. Selim je pripovedni virtuoz,

Alexander bi to šele rad postal, pri tem moramo razumeti retoriko ne samo kot določeno sposobnost ali zmožnost argumentiranja, temveč v širšem smislu tudi kot odnos do soljudi. S. Nadolny je s pričujočim delom napisal sodoben družbeni roman, v katerem spremljamo Selima, Alexandra in njune prijatelje skozi viharje študentskega gibanja pa vse do dogodkov izpred nekaj let, med katerimi je mogoče razpoznati na primer namig na odstop predsednika nemškega parlamenta Jenningerja ob dvoumni izjavi v zvezi z genocidom nad Judi v Tretjem rajhu, teroristično problematiko, letalsko nesrečo itd. Vse to se dogaja med Rosenheimom, Hamburgom in Kielom, predvsem pa v Berlinu. Priznati moramo, da je ponekod uspelo avtorju fikcijo in realnost uspešno povezati in splesti v novo, poetično celoto, v glavnem pa se je to opravilo izkazalo za mučen in težaven projekt. Kljub vsemu je mogoče iz dela prepoznati panoramo družbenega razvoja zadnjih dvajsetih let, ob tem pa še vrsto individualnih usod. Alexandrovi dnevniški zapiski v besedilu so poetološke avtorefleksije, sodobni momenti v romanu pa delujejo skorajda kot kak družbeni korektiv.

V poletnem semestru 1990 je S. Nadolny predaval poetiko na Münchenski univerzi, njegova razmišljanja so izšla v knjigi z naslovom *Das Erzählen und die Guten Absichten (Pripovedovanje in dobri nameni, München 1990)*, ki prinaša vrsto zanimivih pogledov v lastno pisateljsko delavnico in teorijo pripovedovanja nasploh.

Čeprav je Bodo Kirchoff (roj. 1948) že dobro desetletje na nemški literarni sceni, je znan predvsem ožjemu krogu bralcev. To se je spremenilo leta 1990, ko je napisal petsto strani obsežen roman *Infanta*, ki je v popolnem nasprotju z njegovimi prejšnjimi, krajšimi teksti. Roman se dogaja na Filipinih, govori o ljubezni in je lepo in tekoče napisan. O nemškem Márquezu se je govorilo, dokončno je bil rojen romanopisec B. Kirchoff. Kar hitro zatem smo dočakali že nov roman, spet v eksotičnem okolju in s prav takšno tematiko. Naslovljen je *Der Sandmann (Peskar, Frankfurt 1992)*. Quint, radijski napovedovalec in mož s čudovitim glasom, sicer pa očitno v krizi (Midlife crisis?), se s svojim mladim sinom napoti iz Frankfurta v Tunizijo, da bi poiskal bivšo varuško, deklico Helen, s katero je imel leto dni očetovsko – platonsko razmerje. Deklica je kasneje iz "Goethejevega rojstnega kraja" pobegnila in iz Tunisa pisala razglednico. Naključje oziroma že kar čudež je hotel, da si je Quint poiskal sobo ravno v hotelu, kjer je prej stanovala tudi Helen. O njej ni bilo več duha in sluha, Quint je celo posumil, da je morda mrtva. Našel pa je Helenine zapiske o njenem razmerju, vendar je bil zaradi njih zelo razočaran in se je zato tolažil s prikupno in materinsko hotelirko. Ob teh protagonistih in njihovih skrivnostih potrebujemo za kriminalno zgodbo seveda še žrtev. Imenuje se Dr. Branzger, ki je dolga leta preživel v vzhodno-nemških zaporih in je v Tuniziji našel končno svoj eksil. In v kakšni zvezi je z našimi romanesknimi junaki? Quintu zaupa, da je on avtor Heleninih osebnih zapiskov, kar je seveda več kot sumljivo. Poleg tega je prav on "izgubil" Quintovega sina na sprehodu po bazarju. Ali ne skriva ta mož torej veliko skrivnosti? Kakorkoli že, Quintu popustijo živci in ga v afektu potisne s strehe v praznino... S tem se stvari seveda ne razrešijo in marsikaj ostane skrivnostno in zakrito. Vendarle je jasno, da je B. Kirchoff naslov romana našel pri E. T. A. Hoffmannu,

za zgled sta mu bili tudi motivika in grozljivost.

Roman Avstrijca Josefa Winklerja (roj. 1953) *Friedhof der bitteren Orangen* (Pokopališče grenkih oranž, Frankfurt 1990) je nenavadno in sugestivno delo, polno bolečine in trpljenja. Tako kot Kirchhoff se je tudi Winkler uveljavil že v 80. letih, če pa bi primerjali stil, bi kmalu ugotovili, da njuna proza nastaja na popolnoma različni način: pri Kirchhoffu imamo občutek, da pri pisanju uživa, bralca poskuša predvsem zabavati in mu nuditi napeto branje, Winkler pa pri pisanju očitno trpi – njegovo ustvarjanje je kar se da mučno, ima pa tudi terapevtski učinek, saj sam pravi, da je ustvarjalni akt pri njem predvsem boj za preživetje: "Vsak dan moram na neki način imeti opravka z besedami, sicer mi grozi uničenje." Winklerjevo trpljenje in bolečine imajo svoj izvor v homoseksualnosti, ki jo sam odkrito priznava, hkrati pa ima zaradi nje tudi občutke sramu in krivde. Prav tako trpi tudi kot kristjan oziroma vernik. Na strani tristo petnajst v romanu pravi: "Sem proti molitvi, vendar molim. Sem proti ljubezni in proti sovraštvu, vendar sovražim in ljubim in sem ljubljen in sovražen." V teh Winklerjevih stavkih tiči bistvo njegove tragedije v odnosu do sveta, v katerem se ima predvsem za žrtev, po drugi strani pa ne želi biti drugega kot žrtev, želi si neprestanega trpljenja, skrajne napetosti, popolne izčrpanosti, potrptosti in samomorilskih misli. Le v takšnem stanju je lahko ustvarjalen – to ga pa tudi ohranja pri življenju.

Naslov romana je precej skrivnosten, gre za neapeljsko pokopališče, kjer so pokopavali trupla anonimnih revežev in jih vsak dan polagali v drugo jamo. Teh je bilo toliko kot dni v letu – tristo petinšestdeset. Ko so to opustili, so na istem mestu nasadili oranževce. Nastalo je pokopališče grenkih oranž. Nasploh nas Winkler nenehno sooča s smrtjo; z njo nas neprestano spravlja v stik, ko opisuje usode umrlih, ponesrečencev in samomorilcev. Smrt je stalno ponavljajoča se tema celotne knjige. Tako na primer že takoj na začetku, ko pravi, kako vsak večer opazuje dekleta skozi hotelsko okno, ki se pred spanjem preoblačijo. Ta erotična scena se hipoma sprevrže v nesrečen dogodek, saj namesto golega mladega dekleta zagleda – proti našemu pričakovanju in na našo osuplost – mrtvaško posteljo s svečami. Winklerjevo delo je polno takšnih in podobnih kontrastov, poudarek pa je vedno na tragičnem. Sam pravi, da mu je bila vseskozi pri srcu samo temačna literatura, komedije da je sovražil.

Dogajanje romana je postavljeno v italijansko okolje, večinoma v Rim in njegove ulice okrog postaje Termini z vsemi njenimi nočnimi obiskovalci. Winkler nas vodi med transvestite in homoseksualce na Piazza dei Cinquecento, kjer zaudarja po urinu, človeškem blatu, do zadnje podrobnosti zvemo tudi za najrazličnejše homoseksualne praktike mladih afriških prostitutancev. Knjiga je polna urina, blata, krvi in sperme, tu in tam ogabna, hkrati pa izredno sugestivna in z veliko poetično močjo. J. Winkler je za svoje delo leta 1990 prejel nagrado "Preis der Kranichsteiner Literaturtage".

Sijajen prvenec je uspel Ulrichu Woelku (roj. 1960) z delom *Freigang* (Izpuš, Frankfurt 1990). Avtor je po poklicu fizik, prav tako kot protagonist njegovega romana, Frank Zweig, ki ga zadržujejo na psihiatriji. Da bi dosegel odpust – kot napoveduje naslov – mora skicirati svojo življenjsko zgodbo, priznati krivdo; težava pa je v tem, da ni nikogar, ki bi se za to zanimal. Se je zgodil morda umor? Koga naj

bi umoril? Protagonist pripoveduje o težkem otroštvu kot olajševalni okoliščini, vse se pa vrti okrog izvedenskega mnenja: ne motiv ne storilec – izvedensko mnenje je osrednja in najpomembnejša kategorija.

Izvedenski strokovnjak varuje svoje mnenje, med protagonistom in njim se začne psihološka vojna; F. Zweig mu očita, da vohuni za njegovo psiho... Ne strinja se, da bi ga imeli za psihično bolnega – hoče biti storilec oziroma morilec. Upira se izvedenski interpretaciji in nasprotuje zdravniškemu razumevanje zadeve in stereotipnemu psihoanalitičnemu klasificiranju. Skratka, zahteva individualnost, predvsem zaradi ponosa... V romanu se pojavi tudi ljubezenska zgodba, ljubezen do Nine, vse pa je zelo skrivnostno. Pravi, da bi Nino, ki pooseblja sicer pravo nasprotje racionalnega fizika F. Zweiga, rad še enkrat doživel. Nina živi predvsem iz intuicije in je zelo romantična, zato se zaljubi v nekega italijanskega astrologa. Svojo ljubezen zaupa tudi F. Zweigu, ki jo začne moriti s številnimi vprašanji: Zakaj se je to zgodilo? Kje so razlogi? Nini so vsa ta vprašanja silno neprijetna in jih strašno sovraži. Sprašuje se, zakaj hočemo imeti vedno neke razlage. Vse naj bi bilo samo vprašanje stila... Očita mu življenjsko odtujenost.

Roman je napisal fizik, to je nedvomno, vendar ljubi Ulrich Woelk nadvse tudi filozofijo in to daje delu še posebno vrednost.

S. King je pred leti napisal roman, ki se dogaja samo v enem prostoru in samo z dvema osebama: romanopisecem in bralko, ki pisatelju ni odpustila, da njegov zadnji roman nima srečnega konca. Temu ustrezno sledi tudi kazen z mučenjem in drugimi strahotami... Podobno idejo je imela tudi Ulla Hahn (roj. 1946), ena najpomembnejših sodobnih nemških pesnic, ki je objavila roman *Ein Mann im Haus* (*Mož v hiši*, Stuttgart 1991), v katerem ženska muči svojega ljubimca, saj mu ne odpusti, da je poročen in da se ne more odločiti za razvezo. Sicer pa ima njen ljubimec Hansegon bujno erotično domišljijo in v ljubezenski vnemi ni spolni akt tabu niti v (pol)javnosti, na primer v fotografskem avtomatu na železniški postaji. Kaj takega ima seveda še to prednost, da je mogoče lastne erotične scene tudi fotografirati in jih tako ovekovečiti. Velika Hansegonova pomanjkljivost pa je – kot rečeno – da je poročen, zato se lahko posveča svoji ljubic Mariji samo občasno in večinoma bolj na kratko, saj pride in gre, ko (z)more. Vsa ta časovna omejenost je Mariji vse bolj neprijetna, vendar še vedno upa, da bo njuno erotično razmerje samo uvod v daljšo, morda trajno zvezo. Zato jo kot strelo z jasnega preseneti načrt ljubimca, ki hoče kar naenkrat odpotovati z ženo na dopust in se tako oddolžiti za zanemarjanje družinskega življenja in zakona, povrh hoče poskusiti še nekak nov začetek. Marija se v hipu odloči in prepreči ta naklep. Kaj naj torej stori? Ljubimca omami in ga priveže na posteljo ter mu zalepi usta. Tako se njeno elegantno stanovanje spremeni v mučilnico, včasih tudi v bordel ali intenzivni oddelek bolnišnice... Skratka, prikazuje nam vso strahoto in zapletenost neuspešnega ljubezenskega razmerja. Čeprav je mogoče dobiti vtis, da je pričujoči roman ustrezno branje morda samo za emancipirane feministke, se ob natančnejšem premisleku izkaže, da ni "sovražen do moških", temveč odslikava del problematike medčloveških odnosov – kljub temu da se besedilo na nekaterih mestih giblje na meji banalnosti in

pitoresknosti. Ali pa morda prav zato?

Norbert Gstrein (roj. 1961) je z delom *Das Register* (*Register*, Frankfurt 1992) napisal svoj prvi roman, čeprav je nase opozoril že leta 1988, ko je pri založbi Suhrkamp v Frankfurtu izšla pripoved *Einer* (*Nekdo*). Zanj in za zgodbo *Anderntags* (*Naslednji dan*, Frankfurt 1989) je prejel več nagrad, med drugim "Förderpreis des Bremer Literaturpreises", "Preis des Landes Kärnten", zato na splošno velja, da je N. Gstrein eden največjih upov mlade avstrijske in nemško pišeče literarne generacije nasploh. Roman je seznam spominov iz življenja – uspešnega in neuspešnega, doživetelega in nedoživetega – bratov Vinzenza in Moritza. Oba brata, ki sta v bistvu Norbert, pisatelj in matematik, ter Bernhard, avstrijski smučarski as in dobitnik srebrne olimpijske medalje v kombinaciji v Calgaryju, sta samo na videz v ospredju. Pravzaprav hoče biti roman družinska kronika, ki se začneja s starim očetom, turističnim vodnikom in utemeljiteljem gorskega turizma, uspešnim hotelirjem, ki je ustvaril dobro finančno osnovo za svoje potomce.

V neki tirolski vasici se po dolgem času srečata Vinzenz in Moritz, ki sta prišla na poroko mladostne prijateljice Magde. Na njen predvečer sta na obisku pri sestri Kreszenz; obujajo se spomini, pripovedujejo se družinske zgodbe in epizode, govori se o študijskih in športnih uspehih, pa tudi o vlogi in razmerju do očeta pri postopnem odraščanju... Poudarjena je značajska različnost obeh bratov: Vinzenz je tekmovalec in ljubitelj hitrih, športnih in predvsem dragih avtomobilov, ki so dokaz njegove moškosti, statusni simbol in hkrati edini kraj, kamor se lahko zateče, da bi našel svoj mir. Moritz je mislec in intelektualec z obetavno akademsko kariero. Zgodi pa se, da je z očetovo smrtjo hipoma konec napredovanja – oba sinova začneta počasi, vendar vztrajno propadati, saj ne občutita več njegovega pritiska. Vdata se alkoholu, lagodnosti in lenobi (s tem je N. Gstrein do nerazpoznavnosti izmaličil realno biografijo obeh bratov).

Pisec je poskušal s svojim delom začrtati tudi sociologijo provincialnega življenja, prikazati značilnosti "avstrijske duše", vnovič pa je dokazal, da zna odlično pripovedovati in da lahko od njega še marsikaj pričakujemo.

Urs Widmer (roj. 1938) je najstarejši avtor v tem našem pregledu aktualne literarne ustvarjalnosti v nemškem kulturnem prostoru in seveda temu primerno znan in uveljavljen. Študiral je germanistiko, romanistiko in zgodovino, promoviral in bil literarni urednik v Švici in Nemčiji, prav tako docent, sedaj pa živi kot svobodni pisatelj v Zürichu. Nič novega ne povemo, če zapišemo, da je Widmer mojster kratke proze, s katero nas največkrat vodi v sanjskost in pravljličnost, skoraj vedno pa nekje na mejo med realnostjo in fikcijo. To se je zgodilo tudi s pripovedjo *Der blaue Siphon* (*Modri sifon*, Zürich 1992), saj se pri branju znajdemo na potovanju skozi čas: v prvem delu iz sedanjosti v preteklost, v drugem pa v prihodnost. Zgodba se začneja s pisateljevimi sanjami o modri sifonski steklenici, odsevajoči v sicer nevidni svetlobi. Na ta "čudež" in sanje pa pripovedovalec kmalu pozabi in ne razume njihovega pomena.

Prvoosebni pripovedovalec si leta 1991 – smo v času zalivske vojne – ogleda dokaj čuden film o nekem indijskem preroku, po koncu predstave pa se mu, še nekako

omamljenemu in pod vplivom filmskih dogodkov, zunanja realnost prikaže v čisto drugačni podobi. Spremlja ga njegov mladostni štirinožec, psiček Jimmy, in kar hitro se izkaže, da se je povrnil v leto 1941 – petdeset let nazaj – ko je bil še triletni otrok. Vrača se torej na kraj svojega otroštva in sreča starše: mama je seveda pol stoletja mlajša in lahko tako občuduje njeno lepoto, očetu pa prerokuje prihodnost in mu zaupa, kdo bo poraženec v vojni.

V drugem delu opisuje potovanje v nasprotno smer: triletni deček je v kinu (kinodvorana je torej nekakšna prestopna postaja za potovanje skozi čas), ogleduje si film o vojni v Aziji, po koncu predstave pa se, otrok, znajde v okolju, ki ga je nazadnje doživljal kot mož in družinski oče. Na videz preprosta zgodba kaže ob natančnejšem premisleku večplastnost in kompleksnost s številnimi vzporednimi zgodbami in motivi (Prometej). Ob branju se nam vsiljujejo seveda številna vprašanja: Ali ni subjekt v preteklosti sicer prisoten, vendar post festum ne more več spreminjati poteka dogodkov? Išče prvoosebni pripovedovalec s časovnim premikom morda svojo identiteto? Kakšen smisel bi imelo še enkrat preživeti čas, ki smo ga že imeli za sabo?

Pripoved *Der blaue Siphon* je po mnenju literarne kritike ena najuspešnejših in najboljših Widmerjevih knjig. Leta 1992 je zanjo prejel znano nagrado – "Südwest-funk-Literaturpreis".

Thomas Hürlimann (roj. 1950) je bil vse do izida mojstrske novele *Das Gartenhaus* (*Vrtna hišica*, Zürich 1989) znan predvsem kot dramatik. Po študijski usmeritvi filozof je tri leta deloval kot režiser in dramatik v Berlinu, od leta 1985 pa živi kot svobodni književnik v Švici.

V zbirki kratke proze z naslovom *Die Satellitenstadt* (*Satelitsko mesto*, Zürich 1992) je objavil petindvajset kratkih in tri daljše zgodbe, s katerimi je ponovno dokazal svoje pisateljske sposobnosti. Na dveh, treh straneh nam Hürlimann ponuja mojstrsko izpeljano poetično realnost, ki ne govori samo o ljubezni, osamljenosti, žalosti, bolečini, smrti, temveč je mogoče razpoznati tudi družbeno kritičnost in angažiranost, pa veliko ironije, samoironije in humorja. Oglejmo si, denimo, zgodbo z naslovom *Let nad Zürichom*, v kateri nekega februarskega jutra za züriško železniško postajo ogovori prvoosebnega pripovedovalca mlada ženska. Pokaže v nebo in pravi, da so golobu odtrgali noge in da mora zato neprestano leteti. Ogovorjeni je nekoliko zmeden, pomisli na zvijačo in potipa denarnico. Ali pa ji morda hoče dati denar, se je tako rešiti? Ženski – skorajda še otroku – se poznajo sledovi mamil; videti je izmučena in neurejena. Slednjič odpre dlan in pokaže na dve drobni sivi nožici. Pripovedovalec končno dojame: golob je izgubil noge, zato mora neprestano leteti, krožiti, se dvigovati. Edino mlada ženska ga ne spusti z oči – ne danes ne jutri – nenehno sta skupaj, umirajoči golob in deklica!

V zgodbi *Monsieur Alberto, nekrolog* sledimo pripovedovalcu, ki ob obisku matere spoznava, da so vse ženske v mestu "bliskovito ostarele". Sprva, v cvetličarni, je bil to samo sum, v lokalni, kjer je pred obiskom vedno popil džin, se je ta sum okrepil, na obisku pri materi pa končno potrdil in razširil še na obe teti, ki sta se prav tako oglasili. Nazadnje se je izkazalo, da je umrl Monsieur Alberto, frizerski mojster. V tej zvezi

je pomemben namig na R. Wagnerja in njegovo soprogo Cosimo: v noči Wagnerjeve smrti naj bi zaradi ganjenosti ob smrti velikega moža postala snežno bela... T. Hürlimann je dobil za svoje literarno delo nagrado "Berliner-Literatur-Preis" za leto 1992.

Na zelo impresiven način je debital Robert Schneider (roj. 1961), saj je njegov prvenec *Schlafes Bruder (Prijateljica spanja, Leipzig 1992)* samo nekaj mesecev po izidu doživel že četrto izdajo, in to popolnoma upravičeno, saj je delo v marsičem zares izjemno. Schneider je živel od literature pravzaprav že pred izidom prve knjige, to pomeni, da se je za njegovo nadarjenost vedelo že nekaj časa. Tako je leta 1990 prejel nagrado avstrijskega radia in ameriško delovno štipendijo "Abraham Woursell Award" za mlade evropske avtorje.

Schneiderjev prvenec pripoveduje zgodbo Johannesa Eliasa Alderja, fanta z absolutnim poslušom in glasbenega genija, ki kot dvaindvajsetletni mladenič sklene, da ne bo več spal, zato od izčrpanosti tudi umre. To je resnično stanje, o katerem smo obveščeni že takoj na začetku romana. Kasneje zremo tudi podrobnosti in dobimo odgovor na vprašanje, zakaj noče več zatisniti oči: kriva je nesrečna ljubezen do sestrične Elsbeth. Prepričan je bil, da v spanju v resnici ne živimo – skliceval se je na staro primerjavo, verz iz religiozne pesmi, ki pravi, da sta spanje in smrt prijatelja. (Sedaj nam je jasen tudi naslov romana: "Komm, o Tod, du Schlafes Bruder – Pridi, o smrt, ti prijateljica spanja"). Ljubezenska zgodba pa ni osrednja tema romana, saj le-ta govori predvsem o umetnosti in estetskem, o iskanju življenjskega smisla.

Protagonist Schneiderjevega romana se je rodil leta 1803 v neki zakotni avstrijski hribovski vasici, ki jo je nenehno ogrožal požar, od znotraj pa njeni prebivalci sami; še nikdar niso bili v širnem svetu in o njem niso vedeli ničesar. V tej enklavi so se poročali bolj ali manj med seboj; vsi so si bili v sorodu, na telesu in na duši pa so se že jasno kazali znaki sokrvnosti. V tej samoti in odtujenosti so samo pogojno veljali zakoni civilizacije, njeni prebivalci pa so bili a priori obsojeni na vegetiranje in življenje brez pravega smisla. Jasno je, da ima v takem okolju vsak nadpoprečnež težave, ker se okolju ne more prilagoditi, še posebej če imamo opraviti z genialno osebnostjo. To pa je Johannes Elias Alder prav gotovo bil. Že kot otrok je vzbudil pozornost zaradi svojega nenavadnega glasu in občutil nezaupljivost odraslih. Pozneje so se prezgodaj začeli kazati znaki pubertete, bilo je očitno, da otrok hitreje odrasča. Pojavila so se sumničnja: kmetje so ga imeli za obsedenega, v resnici pa je bil mladenič glasbeni genij, čigar genialnost je ostala neodkrita. Za okolje je (p)ostal nerazumljen in ni imel možnosti glasbene izobrazbe, zato tudi nikdar ni mogel postati velik umetnik. Prav nasprotno: za sovaščane in vso okolico je bil grozljiv in pošasten samemu sebi. Bal se je srečanja z Elsbeth, ki jo je neznansko ljubil, zato se je vse bolj zatekal v nekakšno ekstatično stanje in končno v samouničenje, ki ga je kar se da intenzivno doživljal. Obseden zaradi ideje, da je smrt prijateljica spanja, se je le-temu odpovedal, trdno prepričan, da "mrtvi ne morejo ljubiti." Vsaj tako je hotel dokazati svojo neskončno in vsega spoštovanja vredno ljubezen. V tej sanjski opojnosti in izčrpanosti slednjič tudi umre.

Schneider je ustvaril z Johannesom Eliasom Alderjem eno najizrazitejših figur sodobne nemške literature, nekakšno simbiozo med Grassovim Oskarjem in Manno-

vim Adrianom Leverkühnom.

Še bolj strmo in robustno kariero kot Schneider ima za sabo Thomas Hettche (roj. 1964), čeprav – in to je skupno obema avtorjema – je šele na začetku svoje literarne ustvarjalnosti. S petindvajsetimi leti je napisal prvenec *Ludwig muß sterben* (*Ludvik mora umreti*, Frankfurt 1989) in težko bi v zadnjih letih našli delo, ki bi bilo sprejeto z večjim navdušenjem in občudovanjem. Zdelo se je, da je prihodnost nemške literature dokončno zagotovljena. Hettche je prejel številne nagrade, med drugim literarno štipendijo berlinskega senata (1989) in pomembno priznanje "Robert Walser-Preis" (1990).

Hettchejevo drugo knjigo, *Inkubation* (*Inkubacija*, Frankfurt 1992), bi lahko imenovali kratek roman, dramska zgodba ali radijska igra, v njej pa je zbranih dvajset, večinoma zelo kratkih proznih tekstov, ki so med seboj motivno in tematsko povezani. Moto romana, če ga lahko tako imenujemo, je Adornov citat "...Kleid eines unsichtbaren Körpers" (Obleka nevidnega telesa), roman pa je v bistvu ena sama metafora. Inkubacija je pomenila pri Grkih in Rimljanih prenočevanje v svetišču, da bi se povrnilo zdravje, Hettchejevo svetišče pa je neka frankfurtska gostilna. Natakar in deklica ob fliperju se (v pripovedovalčevih očeh) spremenita v Tezeja in Ariadno, gostilna pa v labirint, v katerem Tezej ubije Minotavra... Hettchejeva proza je skrajno hermetična, mitična in mistična. Prvoosebni pripovedovalec pripoveduje zgodbo iz sedanjosti (triangel: pripovedovalec, Ariadna, Tezej), vedno znova pa se zaplete v lastne zgodbe. Avtor išče nedosegljivo, nevidno, absolutno, tekst je poln imaginacije in insceniranja.

Sklepna scena je premaknjena slika začetka: zimska slika, pripovedovalec iz lokala opazuje naletavanje snega, z očmi se nasloni na zaledenelo šipo, nanjo se zalepita očesni zrkli...

Ob občudovalcih pa ima Hettche tudi številne kritike, ki njegov način pisanja zavračajo, češ da imamo opraviti z eksperimentalno prozo.

Z romanom *Bis bald* (*Kmalu na svidenje*, Salzburg & Dunaj 1992), četrtrim po vrsti, se je Markus Werner (roj. 1944) dokončno uveljavil kot eden najvidnejših sodobnih predstavnikov švicarske nemško pišoče literature.

Roman nas že kar na začetku popelje v Tunizijo, kjer srečamo švicarskega turista Lorenza Hatta, ki v tujini preživi srčni infarkt in v bolnišnici Hôpital Charles Nicolle, Boulevard du 9 avril, v Tunisu čaka na novo srce. Med ležanjem v bolniški postelji in kasneje, po odpustu, ima veliko časa za premišljevanje, zato zvemo veliko o njem in njegovem življenju. Naš "junak" je v bistvu samotar in posebnež, ki ga hladne družbene konvencije motijo, vendar jih ni pripravljen zapustiti (ali spremeniti). Na vse kriplje se hoče obdržati pri življenju in se ga zato oklepa: noče se za vedno posloviti (primerjaj naslov romana!). L. Hatt čaka torej na transplantacijo, na novo življenje, saj ima občutek in upanje, da "drugo življenje šele pride." Na koncu se srcu vendarle odpove in ga zato dokončno čaka samo še smrt...

Če povzamemo: ta kratki razgled po nemški literarni sceni nas je prepričal, da so se v zadnjih letih dokončno uveljavili ali stopili na literarno prizorišče avtorji, rojeni okrog leta 1960, pisci literarne generacije torej, ki je sedaj "na vrsti". Ali smo morda

pred ustanovitvijo kake Skupine 93? Z zagotovostjo lahko trdimo, da česa podobnega ni pričakovati, saj avtorji skorajda nimajo stika med seboj – ni torej v sebi sklenjene literarne scene, kot smo jo imeli v Vzhodni Nemčiji že na začetku 80. let, v Zahodni Nemčiji pa od zadnjega zasedanja Skupine 47 leta 1963 pravzaprav ne več.

Leta 1987 je *Der Rheinische Merkur* v svojem feljtonu objavil anketo o značilnostih sodobne literarne scene. Karakteristično mnenje je objavila pisateljica Undine Gruenter (roj. 1952), ki ni spregovorila samo o sebi, ampak tudi o splošnih tendencah. Prepričana je, da so časi Henryja Millerja in "American Exils" minili, nasploh pa časi, ko so literati delovali še v literarnih krogih in skupinah – od nadrealistov, eksistencialistov in predstavnikov novega romana... Prav tako kot "skupina" je zapostavljen tudi enotni topos: metropola, ideja, bit, jezik, smisel. Namesto tega obvlada sodobno literaturo več jezikov; P. Sloterdijk govori v svojih poetoloških predavanjih na frankfurtski univerzi leta 1988 o možnostih mlade generacije, ki naj bi bila obsojena na avtodidaktiko. V resnici so mladi literati po svetu in filozofiji razgledani pisci, ki prodirajo in tipajo v različne smeri, tako da lahko govorimo o številnih (avto)poetikah.

Čeprav se govori o krizi romana, je mogoče ugotoviti, da se mlajši pisci pogosto odločajo za to literarno zvrst, že uveljavljeni oziroma starejši pa pišejo nekakšne avtobiografije; govoriti je mogoče tudi o nekakšni memoarski literaturi (Günther de Bruyn: *Zwischenbilanz. Eine Jugend in Berlin*, Frankfurt 1992; Hermann Kant: *Abspann. Erinnerungen an meine Gegenwart*, Berlin 1991; Christa Wolf: *Was bleibt*, Frankfurt 1990 ...) ali pa pišejo refleksivne eseje in traktate (Botho Strauß: *Beginnlosigkeit. Reflexionen über Fleck und Linie*, München 1992; Peter Handke: *Versuch über die Jukebox*, Frankfurt 1990, *Versuch über den geglückten Tag*, Frankfurt 1991). Zdi se, da je roman – kljub vsemu – nekakšen nadžanr in da ustvarjalci sami odločajo o tem, kaj roman je in kako obliko naj bi imel.

Pa še nekaj se nam dozdeva, s tem tudi končujemo našo skico aktualnega literarnega dogajanja v nemškem kulturnem prostoru: če smo v 80. letih ugotavljali, da so znamenita predvsem literarna dela (*Parfum, Mein Name sei Ovid* ...), manj pa pisci teh del, lahko v 90. letih pričakujemo spet nasprotno sliko. Morda bo med njimi tudi kakšno ime, ki smo ga navedli v tem pregledu, ali pa morda T. Becker, M. Bayer, C. Geiser, W. Hilbig, R. Goetz, F. Hodjak, E. Strittmatter, F. C. Delius, B. Kronauer...?

Jean Paul je dejal, da ima človek na zemlji na razpolago dve minuti in pol: eno minuto za smejanje, eno za trpljenje in pol minute za ljubezen, kajti sredi te minute umre. In ravno o njej pripoveduje literatura! Če je dobra, pozabimo med branjem na čas in lahko se zgodi, da se ustavi. Tako se je nekajkrat primerilo tudi meni.

FRONT-LINE

Drago Jančar

Posmehljivo poželenje

Založba Wieser, Celovec-Salzburg 1993

Posmehljivo poželenje je zagotovo krona Jančarjevega romanopisja, ki se je začelo pred dvema desetletjema in je natanko pred petnajstimi leti razkrilo Draga Jančarja kot zares velikega prozaista. Leta 1978 je namreč izšel *Galjot*, roman, o katerem danes najbrž ne more več biti dvoma, da gre za delo evropskega formata. Če se tega tedaj morda nismo dovolj jasno zavedali, je bila krivda pač v značilni slovenski sramežljivosti in že skoraj mazohistični skromnosti, v pomanjkanju samozavesti, katere pa k sreči ni manjkalo Dragu Jančarju. V osemdesetih letih je (ob prav tako ekspanzivni dramatik) ustvaril zavidanja vreden prozni opus, ki mu lahko po pomembnosti ob bok postavimo le še delo Lojzeta Kovačiča.

Galjot suvereno izriše poetiko, ki nato zaznamuje Jančarjevo romanopisje in novelistiko vse do *Posmehljivega poželenja*. Predvsem dokončno utrdi Jančarjev prepoznavni imanentistični slog, ki je bil sicer zastavljen že v prvem romanu, *35 stopinj*, in ki zrcali notranjo formo njegovega pisanja. Za njegov duktus je namreč značilna patina nekakšne distance do pripovedovanega, distance, ki se kaže v prevladujoči tretjeosebni pripovedovalski perspektivi in ki tudi tam, kjer je – kot na primer v *Severnem siju* – kombinirana s prvoosebno, ni odpravljena. Jančarjev junak ostaja strogo imanenten, hermetično vase zaprta monada, ki zaradi svoje potencirane imanence ni sposobna transcendiranja v karkoli, kar je zunaj nje. Zato zaznamuje Jančarjevo prozo specifično razmerje med posameznikom in transcendenco, naj bo to Družba, Zgodovina ali Usoda. Tako je poanta *Galjota* na primer ta, da človek ne more ubežati svoji usodi. Vendar ta usoda ni pojmovana klasično religiozno, ampak gre bolj za splet zgodovinskih silnic, ki urejajo človekovo bivanje in pred katerimi je človek povsem nemočen. Tak zaprt, totalitaren svet nato zaznamuje tudi obe novelistični zbirki (*O bledem hudodelcu*, *Smrt pri Mariji Snežni*) in roman *Severni sij*.

V tem so nekako že zasnovane določene poteze srednjeevropskosti, lastnosti, ki za Jančarja nikdar ni bila zgolj "meteorološki pojav" (kot jo vidi na primer Peter Handke) in ki se pri njem kaže v specifični podobi predvsem v zgodovino orientirane proze, ki z značilnim srednjeevropskim sentimentom vzdržuje neko iracionalno napetost med hermetično vase zaprtim posameznikom ter "usodno" zgodovino. V

slovenski literaturi – z delno izjemo Bevkovih *Znamenj na nebu* – tako intoniranih romanov nismo poznali. Zato se uvršča Jančarjeva proza bolj v tradicijo srednjeevropskega pisanja, razpetega med Kafka (v *Posmehljivem poželenju* nekoliko ironično poantiranim s ščurkom Gregorjem Samso) ter Handkejem in Kundero. Kolesje zgodovine je na primer v *Galjotu* podobna instanca kot kolesje birokracije pri Kafki. Toda za literarne vzporednice ni treba posegati tako daleč nazaj. Jančarjev *Galjot* se namreč – ne le kronološko – suvereno umešča med dve sodobnejši deli: med presenetljivo sorodnega Singerjevega *Sužnja* ter Fowlesovo *Mušico*.

V to dodobra izdelano avtopoetiko vnaša *Posmehljivo poželenje* kot Jančarjevo doslej najbolj osebno, skoraj presenetljivo izpovedno delo vrsto večjih premikov. Prizorišče dogajanja se iz domačih krajev in zgodovinskega ozadja preseli v sodobno Ameriko. Na stilno-formalni ravni gre za nekoliko bolj sproščen in razgiban, čeprav nič manj skrben jezik, za uvedbo nekaterih postopkov, značilnih za postmodernizem, ter za zunanjeformalno fragmentarizacijo, kar daje romanu kljub njegovi zahtevnosti bralsko privlačnejšo podobo. Ta fragmentarizacija hkrati tudi omogoča, da se pokaže Jančar kot neprekosljiv mojster detajla. Ni naključje, da so to opazili tudi ocenjevalci, ki so skoraj brez izjeme izpostavljali posamezne prizore (na primer razvpiti "straniščni prizor"; nič manj briljantni niso tudi vložki s Stello in Kowalskim). To mojstrstvo v detajlu, ki je najopaznejši zunanjeformalni premik v Jančarjevem romanopisju, je morda povezano z dejstvom, da se je Jančar v času nastajanja romana ukvarjal z zanj novo obliko, s short story (*Pogled angela*).

Prav ta zbirka kratke proze nam lahko pomaga tudi pri iskanju idejnega in tematskega premika v Jančarjevem romanopisju. Če je na primer zgodba *Pogled angela* pisana v poetiki *Galjota*, pa *Skok z Liburnije* dovolj jasno nakazuje v smer *Posmehljivega poželenja*. Svet romana ni le dvakrat postavljen v sodobnost – časovno in topološko (Amerika kot paradigmatški topos sodobnosti, modernosti) – ampak je zgodovina iz njega izgnana tudi na globlji, pomenljivejši način. Ne fungira namreč več v iracionalni vlogi tistega usodnega kolesja, ki zmelje posameznika. Junakov imanentni svet ni več postavljen v opozicijo do sveta zgodovine, ampak je do njega nekako indiferenten. Jančar sicer slika družbo in okolje, vendar rabi ta podoba bolj kot kontrast, ki naj še jasneje osvetli značilnega srednjeevropskega individua z vso njegovo globino, s smrtno zaresnostjo in travmami. Zato *Posmehljivo poželenje*, čeprav pisano v tretji osebi, ni več popis gigantomahije, ampak se (ponovno najbrž prek *Pogleda angela*) močno približa intimni izpovedi.

Ta intima je seveda utelešena v paradigmatsko "intimni zgodbi" – ljubezenski. V skladu s pomenskim premikom Jančarjevega pisanja ljubezenska zgodba v vseh svojih prikazanih (nikakor ne stereotipnih) različicah ni pretveza za prenašanje takega ali drugačnega idejnega sporočila, ampak ostaja žarišče, brez katerega nikakor ne bi mogli razumeti v romanu pojavljajočih se (značilno postmodernističnih) pasivnih eksistencialij (melanholije in posmehljivega poželenja). Ljubezen, ki ji pripada v drevesni hierarhiji Burtonove anatomije melanholije v bistvu podrejeno mesto, pri Jančarju ohranja osrednjo vlogo. In sicer je v *Posmehljivem poželenju* mesto tiste "prave", nikdar

udejanjene (njen nosilec ni po naključju Slovenec kot tipični – v romanu eksplicitno avtorefektirani – subjekt hrepenenja) ljubezni locirano natanko med melanholijo manka ljubezni ter posmehljivo poželenje njene navidezne uresničitve. Melanholija – na način skoraj karikature vidimo to ob primeru profesorja Blaumanna – je bolezen neudejanjene ljubezni in poželenje je posmehljivo zaradi iluzije potešitve, ki je njegov cilj. Posmeh poželenja je zato trpek.

Omenjeni formalni, vsebinski in pomenski premiki izrisujejo obzorje, v okviru katerega je mogoče spregovoriti o globalnejši umestitvi Jančarjeve proze. Če je bilo že v *Galjotu* eksplicitno izrečeno, da junaka ne obvladuje ideja, je ta linija s sestopom v intimo v *Posmehljivem poželenju* še izrazitejša. Drago Jančar nikdar ni zapadel modnim muham na primer metafizijskega postmodernizma. V novo paradigmo se je – morda pred vsemi drugimi slovenskimi prozaisti – odpravljal po drugi poti: z opuščanjem ideje, končno tudi Zgodovine, s sestopom v intimo, individualnost. S *Posmehljivim poželenjem* je dosegel po našem mnenju tisto stopnjo specifično literarne sublimnosti, ki nam nudi užitek ob prebiranju Kundera, Fowlesa, Márqueza. "Prodor v Evropo" je slovenski literaturi vsaj prek Jančarja zagotovo že uspel.

Tomo Virk



M
MIHELAC

BAJANJA O BOGU Jožeta Snoja so oživiljeno pesnikovo pripovedovanje o božji skrivnosti, skrivnosti Boga – od tistega iz geneze, gnoze in kabale do tega zadnjega iz Vélikega poka, od Kaosa do Kristusa.

Lojze Kovačič

Zgodbe s panjskih končnic

Zbirka Nova slovenska knjiga, Založba Mladinska knjiga, Ljubljana 1993

Zgodbe s panjskih končnic so delo, ki Kovačiču zaprisežene bralce močno preseneča: pisatelj, ki je svoje življenje izčrpno popisal "po dolgem" (spomnimo se samo *Resničnosti*, *Prišlekov*, *Petih fragmentov*, *Kristalnega časa*) in "počez" (lastna dela je v *Sporočilih iz sna in budnosti* poljubno sestavil v novo celoto), se je od faktografsko-fikcijske avtobiografije vrnil h "klasični" zgodbi. Če je doslej pisal o sebi in to čimbolj "po resnici", je zdaj odstopil papir drugim: množici oseb, ki se je drži arhaična patina skrivnostnosti, čudaštva, grozljivosti, celo morbidnosti, pa tudi ljudske pramodrosti.

Delo ni torej niti avtobiografija niti etnografski priročnik. Pod tem "čebelarskim" naslovom je združenih deset zgodb, ki jih uokvirni imitacija legende o malarki Marjanci: *nekoč* je hodila po svetu in je za prenočišče ali nekaj krajcarjev poslikala hlevska vrata, pokrove skrinj ali panjske končnice. V vaseh, kjer je gostovala, je včasih slišala nenavadne zgodbe, ki so – posnete po njenih slikarijah – zapisane v knjigi. Z mojstrsko robotim ljudskim jezikom, polnim arhaizmov, smo prestavljeni v popolnoma drugačno resničnost, ki je brez vsake zveze z moderno družbeno stvarnostjo. Kot je umetnost panjskih končnic menda specifično slovenska, se takšna zdi tudi mitska atmosfera, ustvarjena iz krščanstva, ki ohranja in povzema vase religiozne razsežnosti poganstva. Povedano grše: gre za zmes zaplankanega katolicizma, skoz katerega segajo uroki, vraže, sumljive zdravilske veščine in podobno temačno "ljudsko blago". Že v prvi *Zgodbi o veseli Johci* je navidezna pobožnost negativiteta, vredna posmeha. V hiši, v kateri visijo razpela, gorijo sveče in večne lučke, je ognjišče mrzlo. V drugi, polni zaljubljenih slik, zrcal in dišav, se iskreno veseli in greši. Tudi *krošnjar Jarmaz* iz druge zgodbe, ki prodaja svete podobice in rožne vence, je pri kmeticah svetnik: "skoraj" brezmadežno rešuje neplodnost. *Klemen*, spet iz tretje zgodbe, zaradi matere, pobožne vdove, zapravi svoje življenje: (edine) ženske, ki jih ljubi, so tiste s slik, ker se posvečajo samo njemu. Pa še te je enkrat na leto pokuril, "ker se ni maral za dalj časa vezati na pretekle ljubezni, kajti mater je imel od srca rad." Že s prvo od desetih zgodbic pa se ne vzpostavlja samo duhovitost (ki je bolj ali manj prisotna v vseh), ampak tudi nekaj bi-

stveno pomembnejšega: mitski čas. Takrat, ko je živel vesela Johca, so bili bogovi še tu. Angel in Zlodej sta v *tistih davnih časih* poslušala molitve ljudi in na primer takole kramljala: "Povej mi po pravici, Beli: je tale Treza tvoja ali moja duša?" ali pa sta sedela pri Johci na postelji in jo izmenično zapeljevala. To je svet, v katerem je stik med ljudmi in bogovi tako rekoč samoumeven. Tradicionalni človek je v časovnem lahko doživljal nadčasovno. Ukinjen je profani čas in pride do realizacije sobivanja "preteklega" in "zdajšnjega". *Ljudmila* ima prepovedanega ljubimca (spet "ni imel ne vere v Boga ne poklica in govoril je, da ne rabi ne prvega ne drugega"). Zaradi stvari, ki jih počne v senci njegovega širokega klobuka, jo huda mati – sklicujoč se na dovoljenje Brezmadežne – vrže v kotel s kipečim kropom. Po ljubimčevi intervenciji, čeprav mrtva, nadaljuje normalno življenje. Sčasoma celo pozabi, da je umrla, in zanosi. Ko jo drugič spuščajo v grob, se iz varno zabite krste zasliši vesel krik novorojenega otroka. Prav tako kot *Ljudmila* tudi *rezbar Anza* najde vrzel v času.

Če dosedanja Kovačičeva poetika ni prenesla ironije, tokrat z njo združuje nezdržljiva nasprotja. Privlačnost in grozljivost se v njej uravnovešata. Učinek nekaterih zgodbic je grajen na ironičnem poantiranju. Takšna je *Zgodba o orjašu Glasu*, ki je bil tako močan, da so mu na prvo poročno noč zaporedoma umrle štiri žene. Rešitev je našel šele v ljubezni s kravo Belko: "Ta zakon z govedom resda ni bil romantičen, ampak gledano dolgoročno je bil utemeljen na delovnem in praktičnem življenju." Sovražna brata iz *Zgodbe o dvoglavem sinu* sta alegorična, v ta model sili tudi zgodba o *Gregorju*, ki skoči z ladje življenja. *Čudak Jurij*, ki se je zaljubil v muho, je namesto novega svetega pisma napisal samo dva stavka. Medtem ko je čakal na navdih, se mu je med prvega: "Bog nam je poklonil življenje," in zadnjega: "Podarjenemu konju se ne gleda v zobe," prilepila zgodba sama. V navalu jeze in ljubosumja je z dobro merjenim udarcem zadel dve muhi...

Če čudaku Juriju ni uspelo napisati velike "Zgodbe o začetku in koncu sveta", je to poskusil Kovačič. *Zgodba o Josu Maluku, zadnjem drvarju v raju* je ena od variant "konca" sveta. Po očitno atomski katastrofi preživijo samo trije: Jos, ciganka Zila in lisica. Propad človeka ne more biti totalen, novo človeštvo se bo rodilo iz para preživelih. Raj je sicer degradiran na soparo, blato in smrad, zadnja ali prva človeka pa sta ne najboljša in ne najslabša, ampak navadna. "Za seme, kot bi rekla Zila. Za preprosto zel. Kot je krompir."

V zgodbah, ki se vsaka po svoje zdijo kaotične, vlada pravljlična mirnost. Potrdi se zlasti in sklepnem delu, ko postane očitno, da so mitična razmerja že zdavnaj prekinjena. Bogovi so se umaknili na najvišje nebo, mrtvi pod zemljo. Malarka Marjanca, ki prihaja iz tistih drugačnih časov, je vez s predmoderno celovitostjo človeške zavesti.

Medtem ko se sprašujemo, ali je Kovačič vendarle vstopil v nekakšno postmodernistično prebolevanje, okrevanje ali gre samo za pisateljski intermezzo, so *Zgodbe s panjskih končnic* očarale Japonce. Ni razloga, da ne bi tudi nas.

Irena Cerar

Tomo Virk

Kratka zgodovina večnosti

Zbirka Brevir, Založba Mihelač, Ljubljana 1993

Nekoč so se pisali "kratki kurzi", da bi s skrajno redukcioniističnim zapisom brez preostanka ujeli celovitost in z aksiomatiziranjem definicij afirmirali Resnico. Zadnja stoletja je človeški duh mislil zgodovinosredno, mišljenjske projekte sta zaznamovali razvojna strategija in teorija napredka. Njima se je pripisoval atribut večnosti.

Virkove paradoksalno naslovljene *Kratke zgodovine večnosti* ne opredeljujeta več niti verifikabilna dokončnost - že na formalni ravni gre za dvodelno razvrstitev enajstih krajših in daljših esejev, ki so v Virkovi teoretski delavnici nastajali zadnje desetletje - niti zgodovinsko utemeljevanje lastnega spoznanja, ki bi ga izpisoval kot Knjigo. Njegove esejistične zapise pretekla skušnja neutrudnega izpisovanja drže subjekta do transcendence na način opisa, nagovora ali zagovora le-te vendarle zaznamuje, četudi ne kot negacija ali prelom s to tradicijo, pa zanesljivo kot njeno slabljenje, mehčanje.

Čeprav je Virkova esejistična zbirka razdeljena na dva dela, bi težko dejali, da ločnica med njima poteka po lahko razberljivi črti filozofija - literatura oziroma mišljenje in pesništvo. Tako v prvem kot drugem delu namreč Virk skozi branje literature razbira tiste duhovne dimenzije, ki kot pre-teklost pričajo o zaznamovani sedanjosti, in jih prepleta s preteklo, polpreteklo ali sedanjo filozofsko govorico.

V prvem delu Virk tematizira "vstajenje mesa" v Rožančevem pisateljskem opusu, v katerem razbira aluzijo na Kristusa in "v oživitvi mesa kot poduhovljene telesnosti" nekakšen Rožančev način postmodernosti, pa vlogo trpljenja v romanih Dostojevskega, od trpljenja kot medija spoznavanja resnice pa vse do njegove institucionalizacije, ko v *Bratih Karamazovih* dobi religiozne razsežnosti. V drugem delu preslikava iz Bartolove literature fascinirajoč lik Klementa Juga, ki je svojo etiko živel, in aktualizira legendo o iskanju svetega grala. Vse te literarne variacije po Virku izvirajo iz istega človeškega izkustva, iz katerega se rojeva "skriti Bog" Blaisa Pascala, Eliadejevo erudistično iskanje nespremenljivega antropološkega bistva oziroma "globoke in nedeljive enosti zgodovine človeškega duha" v območju religioznega, Vattimovo "mehko nadaljevanje" Heideggrove filozofije z italijansko il pensiero debole, ki govori o mehčanju subjekta v postmoderni, kot tudi teorija o svetem kot sledi boga pri

Tinetu Hribarju. Izkustvo, katerega sledi razkriva Virk v ozadju vseh teh disparatnih odgovorov, je človekova groza zgolj-niča, groza, v kateri se najdeva človek zaradi "usodne strasti po Resnici".

Vendar čeprav zaznamovan z govoro eksistencializma, Virk ne vztraja na heideggerjanski poziciji jezika kot "hiše biti", skratka, sledi tega, da nekaj je, ne razvozlava iz logike besed. Če že v eseju *Teorija o svetem Tineta Hribarja* nakaže: "Radi bi le – nujno neprepričljivo – pokazali, da 'obstaja' nekaj, čemur ne moreta blizu niti 'mišljenje in pesnjenje'," potem v predzadnjem eseju z naslovom *Religiozna razsežnost alpinizma ali sodobno iskanja grala* izpiše, da je vztrajanje na sledi božjega, večnega, transcendence, absolutnega (poimenovanje je vedno le provizorično in samo delovne narave) hoja onstran racionalizirane organizacije jezika, hoja po poti emocionalnega doživetja.

Govorica *Kratke zgodovine večnosti* tako noče več odgovarjati dilemam o "pijanih" ali treznih "strelah duha", o bolečini "osamljenega trsa" ali "ekstazi komunikacije", o "Minervini sovi" ali "galskem petelinu". Tudi če so strele duha pijane, je pomembno, da kot strele za hip razsvetlijo prizorišče, to "nemost neba", po katerem se giblje misel sodobnega človeka. Tudi če je skušnja večnosti, do katere pride "prvoosebni pripovedovalec" *Kratke zgodovine večnosti*, izrazito individualna, poteka njegova pot do nje kot komunikacija, interpretacija v dialogu z literaturo ali filozofijo, ki so ju kot "velike" ali manjše zgodbe zapisovali ali jih danes izpisujejo drugi pripovedovalci. In tudi če bi v Virkovi esejistični misli še lahko sledili odnosu med mislijo in stvarnostjo, ki jo misli, potem nas ta sled ne vodi več prek vprašanj, ali lahko misel stvarnost le reflektira ali pa tudi opredeljuje in določa. Kolikor namreč misel od-govarja, ne more govoriti proč od duha dobe, v katerem se rojeva, ampak le iz njega samega, iz-govarja torej iz stvarnosti, v kateri poskuša vsak na svoj način definirati koordinate svojega življenja.

Virk tako "ne misli sodobne kulture, pač pa misli z njo" in se zaveda tega, kar je v uvodu svoje knjige *O nečistem* zapisal Guy Scarpetta, namreč dejstva: "V to, o čemer pišem, sem ujet." Tako Virk kot Scarpetta sta ujeta v misel o razpršenosti subjekta, možnosti artikuliranja le-te ne več kot sistem, ampak kot rizom, v misel o "preseženem človeku"... Ujeta sta v večno kroženje njune govornice in njeno vračanje na skušnjo človeka, ki doživlja konec drugega tisočletja. Zato ni presenetljivo, da se v Virkovi zbirki esejev v tematiki "vstajenja mesa" začetek in konec skleneta. In vendarle Virkov odgovor na to ujetost v ponavljanje že povedanega in že napisanega ni molk, pač pa bralca prav skoz interpretacijo in vnovično zasledovanje "duha postmoderne" nagovarja iz pokrajin, kamor je ta duh doslej le negotovo vstopil. Presežek, ki ga tako ustvarja Tomo Virk v svojih esejih znotraj t. i. "literature o postmoderni" ali pa celo kot "postmoderna literatura", je osupljiv in za sodobno slovensko filozofsko misel brez dvoma zavezujoč.

S *Kratko zgodovino večnosti* se esej na Slovenskem uspešno vrača od prevladujoče aktualistične pisave k prepričujoči govornici in poskusnim od-govorom duha.

Ignacija Fridl

Jože Udovič

Brazda na vodi

Zbirka Brevir, Založba Mihelač, Založništvo tržaškega tiska Ljubljana 1993

Udovičevi izbrani eseji na samosvoj način dopolnjujejo njegovo pesniško in prevajalsko delo. To je razvidno že iz tematske razdelitve knjige. Prvi sklop zajema Udovičevo razmišljanje o poeziji in prevodu, drugi sklop prinaša njegov refleks ob aktualnem problemu konfliktov med ideologijo oblasti ter umetnostjo, tretji sklop sestavljajo eseji o pesnikih Borisu Pasternaku, Paulu Celanu in Sainte-Johnu Persu. Četrti sklop zajema obravnave proznih del Franza Kafke, Halldórja Laxnessa in Hermanna Brocha, peti sklop pa štiri špansko pišoče pesnike, Juana Ramóna Jimenez, Federica García Lorco, Pabla Nerudo in Gabrielo Mistral.

Urednik Janez Gradišnik je pri izboru iz Udovičevega sicer obsežnejšega esejističnega gradiva poleg literarnega pomena obravnavanih piscev upošteval predvsem tiste, ki so Udovičevi pesniški osebnosti bližnji, zato ti eseji osvetljujejo tudi avtopoetiko Udovičevih pesniških zbirk *Ogledalo sanj*, 1961; *Darovi*, 1975; *Oko in senca*, 1982; *Pesmi*, postumno 1988). Če je lirika Jožeta Udoviča (1912-1986) tematsko in stilno odločilno sooblikovala povojno slovensko poezijo, velja to tudi za njegovo prevajalsko in spremljajoče esejistično delo, saj je slovenski prostor seznanjal s pisci svetovnega pomena, ki pa so bili v tistem času pri nas še neznani, čeprav pozneje vplivni. Nedvomno so vplivali tudi na Udoviča samega, na njegovo razumevanje sodobne poezije in poezije sploh, njenega nastajanja in utemeljenosti, njene vloge za človeka.

Predvsem prvi tematski razdelek, Udovičevo razumevanje poezije in prevajanja, omogoča notranjo koherentnost celotne zbirke esejev, saj se ti razmisleki pojavljajo znotraj vseh obravnav piscev in del, hkrati pa vplivajo tudi na Udovičeva merila vrednotenja. Eseg *Med vizijo in resničnostjo* zagovarja sicer spremenljivost avtopoetike, ker se struktura poezije v različnih obdobjih pač spreminja. Bistvo poezije pa pri tem ostaja nespremenljivo; nespremenljiva je, prosto po Janku Kosu, njena etična, spoznavna in estetska funkcija. Udovič svojo misel utemelji ob primeru sodobne poezije, ki ji ne zadošča več emocionalno doživetje sveta, podano v melodiozni obliki. Zgodovinska realnost, človekova zapuščenost v racionaliziranem in nasilnem svetu zahteva novo govorico, ki ne more več biti posnemanje v tradicionalnem smislu. Namesto da bi posnemala, sodobna poezija išče in sestavlja drobce izkustvene resničnosti v novo realnost; v celoto, znotraj katere se spajajo nasprotja, kot so misel in nedoumljiva

skrivnost, intelekt in fantazija. (Spajanje obeh nasprotij, intelekta in fantazije, Udovičevu poezijo oblikuje v, kot pravi Drago Šega, poezijo "liričnega razuma".) Spajanje nasprotij v celoto pomeni odstiranje skrite resničnosti, prodiranje v bistvo. Takšno odstiranje ali vizionarnost predrugači tudi pesniško govornico, ki zdaj odkriva na način podob, šifer, simbolov. Kljub temu pa ni, kot ji očitajo, esteticistična in hermetična, saj pesemska struktura, ko pesem odkrije iskano skrito bistvo, postane nujna in edino mogoča. Odlika sodobne pesniške vizionarnosti je nenavadna intenziteta, ki jo Udovič odkriva zlasti pri obravnavanih špansko pišočih pesnikih.

Na tej osnovi se dokazujeta bistveni predpostavki Udovičeve avtopoetike: svoboda, avtonomnost pesmi oziroma umetnine, ter resničnost oziroma odkrivanje resničnosti. Med seboj sta neločljivo zvezani. Ekstatični ustvarjalni akt je namreč človekovo bližanje svojemu pravemu bistvu. Je odkrivanje "neznanih dimenzij človekovega bitja", s tem pa hkrati vpogled v sočloveka in pojave sveta. Poezija je torej spoznavanje enovitosti, "najbolj avtentičen način bivanja" in izraz pesnikove svobode, da se uresniči, ko odkriva skrite strani časa. Nasprotno angažirana poezija, utilitaristična in s tem nesvobodna, ne odkriva, zato tudi ne more urejati kaosa v novo, višjo resničnost, pač pa vodi v ožino, barbarstvo, k izrojenemu človeku. Očitno je odkrivanje resničnosti kot lastnost (prave) poezije tudi etična funkcija umetnosti. Njen pomen prizadeto uveljavljajo vsi zbrani eseji, najočitneje pa drugi tematski razdelek knjige, spisa *Krležev spor z dogmatično levico* ter *Pravica do spomina Aleksandra Tvardovskega*. Prvi esej obravnava naposled politični spor med zagovornikom umetniškosti ter marksističnimi ideološkimi nasilniki. Čeprav se je začel že v tridesetih letih, je ostal aktualen še dolgo v povojno obdobje umetnostnega upiranja soc-realizmu. Udovič dojema Krležo nekako simbolično, ko ga označi kot bojevnika za živega, avtentičnega človeka proti abstraktni shemi, ki hoče človeka izmaličiti. Boj za svobodo človeške misli je hkrati boj za lepoto, katere pomen "ni izključno v tem, ali je leva ali desna". Svoboda kot predpogoj umetniškosti je tako tudi reševalka iz duhovne krize civilizacije 20. stoletja, pri Kafki na primer kot svobodna odločitev za iskanje globlje resnice, za pisanje kljub tesnobi, ki jo je vanj projicirala nasilna družbena izkušnja, pozneje vizionarsko izražena. Podobno človeško in pesniško tragiko, osamitev in celo beg zaradi zvestobe svojemu delu je doživel pesnik Sainte-John Perse. Španska državljanska vojna je "odstranila" Garcíu Lorco. Vsi našteti so s svojo situacijo blizu tudi pesniku Udoviču. Krizni revolucijski čas se namreč, kot ugotavlja Denis Poniž, zastrto zrcali v vseh njegovih pesniških zbirkah.

Takšna, v vseh esejih navzoča zgodovinska podlaga pri obravnavi posameznega pesnika ali dela ima, ker eseji zajemajo pretežno iz sodobne literature, vlogo oznake za duhovno situacijo. V esejih jo dopolnjujejo nevsiljivo podani biografski podatki, oznaka literarne situacije določenega časa in prostora, vplivi na obravnavanega avtorja in njegove umetniške inovacije. V pomoč pri interpretaciji so Udoviču razmišljanja obravnavanih avtorjev o svoji poeziji in poeziji nasploh, ta pa so, kot že rečeno, Udovičevi avtopoetiki zelo blizu. Z zbirko esejev se tako, kot tudi z dnevniškimi *Zapisi v tišino* (1992) in z zbirko novel *Spremembe* (1991) zaokroža (sicer še ne popolnoma izdan) Udovičev vsestranski ustvarjalni opus.

Vanesa Matajč

Jurij Hudolin

Ajdbog in ptičvolkkača

Založba Mondena, Grosuplje 1993

Tako imenovani "grosupeljski krog" je bil še do nedavna najbolj razpoznaven kot zbirališče oziroma pribežališče zapoznelih slovenskih ludistov, se pravi avtorjev (Tugo Zaletel, Goran Gluvić in nemara tudi Aaron Kronski alias Tomo Rebolj), ki so igrivost kot steber prave in edine življenjske in sploh duhovne svobode bolj ali manj zvesto po Filipčiču in Švabiću prenesli v poetičnost kot spontano ustvarjalno igrarijo z jezikom. Tovrstno preverjanje jezikovnih (z)možnosti pa se je v okviru taiste skupine preneslo tudi med pesnike; odmaknili so se od ludizma in v okviru pesniških strategij devetdesetih poiskali stik s tradicionalnimi formami, se obrnili vstran od v neskončnost tavajočega modernizma in se prepustili tradiciji. Pravzaprav je to ena temeljnih lastnosti pesniškega postmodernizma; svobodno in poljubno ter neobremenjeno prisvajanje izkušnje preteklosti, modernizma, že ničlikokrat preverjenih obrazcev in žanrov... Z drugimi besedami, težnje po citiranju, prilaščanju avtoritativnih dosjejev, zavračanje avtorstva, razbijanje celovitosti subjektivitete na njene delčke, razpršenost subjektov itd. so težnje, ki so se konec osemdesetih in v začetku devetdesetih zgostile tudi v slovenski poeziji.

Še korak naprej pa sta – in spet smo v Grosupljem – storila Novica Novaković in Jurij Hudolin. Prvi s soneti, ki se povsem odkrito spogledujejo z nadrealističnimi poetikami dvajsetih let tega stoletja, jih predelujejo in kar se da sproščeno redefinirajo, drugi z neobremenjenim prevzemanjem posameznih pesniških postopkov, ki so se prvič pojavili in obenem uveljavili že v slovenski literaturi poznih šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih let; oba pa se spet odvrčata od "klasične" postmodernizma – Novaković z vračanjem k modernistični literaturi, ki ne skrbi več za formalno urejenost in vsebinsko prilagojenost odbrani tematski zasnovi, Hudolin z razkrivanjem in razpiranjem mitoloških ozadij slovenstva, z mehčanjem objektivitete in poudarjanjem osebne prizadetosti oziroma vključenosti v kozmični red stvari. Še več, Hudolinova pisava se po eni strani odmika ustaljenim poetičkim normativom osemdesetih in devetdesetih, po drugi strani se jim bolj ali manj enakovredno priključuje; enkrat imamo opravka z avtorefleksivnim iskanjem in razkrivanjem "temnih svetov",

vzpostavljanjem in priklicevanjem le-teh v duhovno-socialno zavest, drugič s parodiranjem samega pesništva, svoje lastne poezije, pesniške naravnosti, pogumnim in drznim dejanjem, ki sovпада s sočasnimi pojavi v sodobni slovenski poeziji (M. Jesih, M. Dekleva, N. Grafenauer).

Ni naključje, da Hudolinovo pesniško knjigo uvaja kitica iz Kosovelove *Nad travnikom* iz zbirke *Zlati čoln*: "Tako bi v samoto in gore šel, / ničesar hotel, ničesar želel, / in pred ljudmi bi se zaprl, / kot romar na gorski poti bi umrl." Hudolin se je resda zapisal razkrivanju in razpiranju mitoloških ozadij slovenstva, priklicevanjem že davno pozabljenih mitov in legend, bogov, njihovim reinkarniranjem in reinterpretiranjem, kar dovolj nazorno izpričuje že naslov zbirke *Ajdbog in ptičvolkkača* in kar pripovedujejo že sami naslovi posameznih pesmi (*Strigalice, Šakalvrana...*) oziroma posamezne izpeljanke iz živalskega sveta, ki v pomanjševalnicah obujajo zgodovinski in mitološki spomin, toda poudarek je še vedno na tistem prej omenjenem avtorefektiranju sveta, v katerem živi in ki ga obkroža; zlasti tistega temnega, tistega, ki bi ga najraje kar pozabili, pa nam ga avtor skoz predelano obliko venomer znova prinaša in ponuja kot na pladnju. Z drugimi besedami, če je Hudolinova "detektivska" pisava v nekem smislu sorodna pisavi Svetlane Makarovič, potem je ta sorodnost zgolj navidezna, ali bolje in lepše: zgolj enopomenska. Njegova pisava pa je večplastna; in ravno v tem je kleč te sveže in malodane izjemne poezije.

Hudolinovo poezijo pravzaprav prevevajo zelo močno resignirani toni, metaforika, ki jo uporablja, je kar se da mračna in sploh pesimistična, toda v nasprotju s Kosovelom, ki se takim občutjem slepo predaja, ki se ne potrudi poiskati izhoda iz slepe ulice zatoholosti in utesnjenosti, se Hudolin odloči boriti, zmagati in končno preozioroma nadvladati. Da bi mu to uspelo, je uporabil in izkoristil ironijo, samoironijo, ki jo je še posebej radikaliziral v sklepnih pesmih, ki pomenita svojevrstno pričevanje o njegovem legitimnem in avtonomnem početju, imenovanem poezija: "Za vse nakradene verze boš plačal / sam nisi zadostno plačilo / ne in ne / vsi ki berejo tvojo lopovščino bojo / plačali / ves prekleti pesniški rod bo plačal / vsi verzi vsa natolcevanja bojo / raztrgana popljudana in šele potem / zavržena / poezija je nenamen" (*Pesniku*, str. 49) ali "Tako zvečer razmišljam / o metaforah / še in še se poglobljam / ooo jurij how do you do / tako smodim čik za čikom / in o metaforah o metafore / pa še in še se trapim / pa sem od metafor omamljen / uf kakšno samogiljotiniranje / je ena navadna ničvredna pesem" (*Ena navadna pesem*, str. 50).

Tadej Čater

ROBNI ZAPISI

France Bernik: ŠTUDIJE O SLOVENSKI POEZIJI. Državna založba Slovenije, Ljubljana 1993. France Bernik je objavil ponatis sedemnajstih esejev, ki so večinoma nastali v novejšem času, so pa tokrat prvič zbrani v eni knjigi. V uvodni besedi je avtor svojo metodo opredelil kot imanentno interpretacijo, saj pravi, da je "bližja Steigerju kot filozofskim razlagam besedne umetnosti". Poleg tega opozarja na interdisciplinarni vidik raziskovanja: primerjava poezije in glasbe naj bi odpirala "nove poglede na našo klasično in moderno poezijo...". Branje knjige pokaže, da opisani metodi še zdaleč nista tako kristalizirani, kot bi sodili po uvodu. Kar nekaj študij nam bolj kot muzikalno plat jezika razkriva družbenozgodovinsko situacijo, v kateri so ustvarjali največji slovenski poeti od Prešerna do Udoviča, in se bolj kot z imanentno interpretacijo ukvarja z recepcijo in kritiko. Vprašanje je, ali se bo "sodobna literarna veda" počutila kaj "izzvano". (Darja Pavlič)

Mladen Dolar: SAMOZAVEDANJE (Heglova Fenomenologija duha II.). Analecta, Ljubljana 1992. Gre za logično nadaljevanje avtorjeve prejšnje knjige: obe skupaj se korak za korakom prebijata skoz poglavja Heglovega najbolj znamenitega izdelka. Dejstvo, da analiza pride "le" do konca prve velike Heglove triade (zavest-samozavedanje-um), bolj kot o šibkosti Dolarjeve interpretativne kondicije priča o kompleksnosti Heglovega diskurza, po svoje pa jo upravičuje tudi sam Hegel, ki je kasneje, v *Enciklopediji filozofskih znanosti*, z omenjeno triado predstavil *Fenomenologijo* v celoti. Ta zožitev hkrati ustreza Dolarjevemu lacanovsko zainteresiranemu branju. Vendar kljub lastnemu (neprikritemu) lacanovstvu avtor Lacanov odnos do Hegla postavlja pod vprašaj. Lacanovske predpostavke ostajajo interpretativno vodilo, kot problematično pa se pokaže zlasti Kojévoovo branje Hegla, ki je v svojem času opazno zadolžilo francosko (in s tem tudi Lacanovo) recepcijo Hegla. Dolar se Hegla loteva na lacanovski način – vendar proti samemu Lacanovemu branju Hegla. Piščevo udarno krilatico o Heglu kot "prvem postmodernistu" velja vsekakor vzeti na znanje. Tudi na njej je nekaj postmodernističnega. S Heglovimi besedami: zeitgeistovskega. (Ana Marija Hočevnar)

Nikolaj Vasiljevič Gogolj: PLAŠČ IN ŠE TRI POVESTI. Prevedel Severin Šali, Zbirka Svetovni klasiki, Založba Mihelač, Ljubljana 1992. Kdor hoče brati Gogoljevo kratko pripovedno prozo s peterburško motiviko v slovenščini, ima dve možnosti: ali starejšo knjigo *Plašč in druge povesti* iz Knjižnice Kondor ali *Plašč in še tri povesti*. Običajni bralec bo raje izbral prvo, saj so v njej trije naslovi več, medtem ko se bojo dijaki in študenti, ki sta jim zbirki namenjeni in Gogolja tudi morajo prebrati, sicer se jim utegne zgoditi tako kot Kleču, spraševali, katero knjigo si sposoditi: prevodi in opombe so namreč isti, saj je druga razen nove spremne besede ponatis, v obeh pa manjka bio-bibliografija. Ali brati Bratka Krefta ali Špelo Mihelač? Ker le-ta v nasprotju s Kreftom, ki se loti vseh sedmih "povesti", piše samo o "noveli" *Plašč*, berimo Krefta. Vendar, kot je pričakovati, Kreft na primer v zvezi s slovensko literaturo omeni le *Hlapca Jerneja* in obenem *Komunistični manifest*, saj kot straši po Evropi strah komunizma, tako straši po Petrogradu mrtvi Akakij... To ideološko kreftovstvo se danes bere nerեսno. Torej Mihelačevo... Pri obeh pa pogrešamo navezavo na problematiko slovenske novele 19. stoletja, na primer *Tilko* in *Jeprškega učitelja* Simona Jenka in Jurčičevo *Telečjo pečenko*, le pri Mihelačevi pa na sodobnega pisca groteskne fantastičnosti, ki ga Kreft v 60. še ni mogel brati. Kaj sedaj? Čakati, da Gogolja z novo spremno besedo izdajo še v Klasju? Medtem ne zamudite tega, kar je zamudil Kleč v gimnaziji, ko ni bral Gogolja v Sto romanih (prim. fantastična zgodba *Mrtve duše* v Literaturi 1990/7), in se sedaj, dvajset let kasneje, potem ko mu roman *Mrtve duše* izroči črna postava à la Akakij (Gogolj sam) v deževnem Trnovem, jezi na prijatelje: "Seveda sem se spomnil prijateljev. Zares so hude pizde, da mi do mojega petintridesetega leta niso priporočili te knjige." (Tinka Kos)

Heraklitos Efeški: FRAGMENTI. Založba Obzorja (Znamenja 113) Ljubljana 1993 (prevedel Franci Zore). Starogrški filozof Heraklitos Efeški, ki smo ga slovenski bralec doslej poznali v Sovretovem izboru in prevodu, nas izpod Zoretovega prevajalskega peresa nagovarja na nov način. Ne samo zato, ker je – vredno vzgleda – v samostojni knjižici osvobojen včasih preveč zavezujoče kolektivne oznake "predsokratiki", temveč tudi zaradi nekaterih prevajalčevih rešitev. Na formalni ravni se je prevajalec dosledno držal numeracije in razvrstitve Heraklitovih fragmentov v referenčni izdaji Heraklita v Diels-Kranzovih *Fragmentih predsokratikov*. V svojem prevodu pa je tako na semantični (etimološki) kot sintaktični ravni poskušal slediti Heraklitovi besedi. Ta je zaradi svoje fragmentarne ohranjenosti nejasna in večpomenska in zato ne omogoča sistematične Interpretacije Heraklita, obenem pa vendarle nujno zahteva neko interpretacijo. V Zoretovem prevodu tako dobijo nekateri ključni Heraklitovi izrazi, kot so logos, theos, kosmos..., tako zaradi velike začetnice prevedenih izrazov kot v enopomenskem prevajanju logosa kot Besede, pridih krščanske tradicije in dvatisočletne vladavine, krize in zatona duha evropske metafizike. (Ignacija Fridl)

Homer: ILIADA. Prevedel Anton Sovrè. Založba Mihelač, Ljubljana 1992. Tudi sedemindvajset tisoč osemsto trije heksametri, ki jim danes pravimo *Iliada* in *Odiseja*, temeljna stebra evropska literature, ne bi nikoli nastali, če ne bi bilo ženske nečimrnosti in moškega nastopaštva, kdo je boljši in močnejši. Naj gre za bogove ali navadne smrtnike, tu ni razlike. Še posebno ne v prastari Grčiji. Tam pogosto sploh ni bilo jasno, kdo je bolj krut, silen ali junaški, bogovi nad oblaki ali ljudje na zemlji. Bili so to rajski časi, ko logos še ni prelisičil mitosa in se ljudje še niso spraševali neumnosti, kot so: Kdo smo, od kod prihajamo, kam gremo. Spisali so pesnitev, ki ji še danes ni enake in niso se kaj preveč sekirali zaradi tega. Slovenci, ki se še do danes kregajo med seboj, ali so prilezli izza Karpatov ali od kod drugod, lahko odisejate le spravljajo v svoj jezik. Najbrž pa se še ni rodil junak, ki bi Sovretovo mojstrovino nadgradil s svojo ter v eni sami, enciklopedijskih razsežnosti veliki izdaji poleg prevoda priobčil sodobnejše, popolnejše in s stvarnimi kazali ter priročnimi kje-je-kaj slovarčki spremne besede. Tako je to, kot pravi iz bivše domovine v Slovenijo prihajajoči gastarbajtar v nekem teatrskem komadu na ljubljanskih odrih: "Jebeš zemljo, koju može kura da preleti u dva dana." (Pina Kek)

Emil Hrvatin: PONAVLJANJE. NOROST. DISCIPLINA. Celostna umetnina Fabre. Moderna galerija Ljubljana in ZKOS, Ljubljana 1993. Septembra 1984 je prišla v Ljubljano kot del BITEF-ovega paketa tudi predstava *Moč gledališke norosti* takrat še malo znanih belgijskih gledališnikov. Maratonsko predstavo je spremljalo le nekaj najbolj vztrajnih, nekaj tistih, ki jih danes prepoznamo kot nosilce slovenskega plesno-gledališkega dogajanja. Jana Fabra, avtorja tiste predstave, pa kot enega najpomembnejših sodobnih evropskih koreografov in režiserjev oziroma drugače, Jan Fabre se je s predstavo *Moč gledališke norosti* vpisal tudi v aktualno slovensko plesno in gledališko zavest. Emil Hrvatin, nedvomno največji poznavalec Fabrove umetnosti na Slovenskem (in nemara tudi v Evropi), se je odločil spisati knjigo, ki bo tega petintridesetletnika predstavila kot celostnega umetnika, njegovo delo pa kot celostno umetnino. S tem, ko je poskušal razjasniti tri temeljne elemente Fabrovega in sploh modernega gledališča – ponavljanje, norost in disciplina – je posredno segel tudi v samo srž dogajanja na slovenskem plesnem in gledališkem odru. (Marta P. Zahojnik)

Dušan Jelinčič: BISERI POD SNEGOM. Založba Obzorja, Maribor 1992. Jelinčič je eden tistih alpinističnih Jonatanov Livingstonov, ki jim uspeva mukotrpnosamospraševanja s poti po robu človeških zmogljivosti posredovati skoz okvir literature, ki presega potopisno pripoved s kronološko nanizanimi dogodivščinami. *Biseri pod snegom* so globoko doživeta in brezobzirno iskrena izpoved o avtorjevi udeležbi v mednarodni odpravi na najvišjo goro sveta; so pričevanje o brezpotjih duha na brezpotjih Himalaje, o bivanju med nebom in zemljo, o hrepenenju po boljšem, višjem, popolnejšem... Vsekakor več kot samo še ena knjiga v zbirki domačega gorniškega leposlovja in spodbudno branje ob rob aktualnim polemikam na temo "kdo, kdaj in če sploh je splezal na ta ali oni osemtisočak." (Boštjan Leiler)

James Joyce: ULIKSES. Prevod in komentar Janez Gradišnik. Spremnna beseda Aleš Pogačnik. Cankarjeva založba, Ljubljana 1993. Zbirka XX. stoletje. Kot da ne bi literarnim žličkarjem storila že dovolj hudega Homerjeva epa *Iliada* in *Odiseja*, se tisočletja kasneje, natanko 1922 na mizah literarnih obsedencev pojavi nova arheološka atrakcija z nesramno istim naslovom in sproži novo vedo, imenovano joyceologija, ki kot enega svojih glavnih oddelkov ustanovi Inštitut za ulikesologijo. Še več, neutrudna in po svojih vrhunskih intelektualnih dosežkih znana angleška obveščevalna služba se pusti prepričati, da ne gre za nič drugega kot pod krinko Literature skrita šifrirana sporočila. Nič čudnega torej, da so se *Uliksesovi* obramboslovci spozabili tako daleč, da so njihovi komentarji večkrat presegali že tako obsežno delo. Na primer Don Gifford je poskrbel kar za 9000 (devet tisoč) opomb, slovenski izdajatelji pa so se, sledeč znanim prerokbam, da bodo ljudje brali romane samo še med vožnjo po železnicah, odločili za "skromnih" sto strani opomb in komentarja, priobčili pa še *Uliksesovo* shemo, da bo iskanje Ariadne niti lažje. *Ulikses* seveda ni literarni kuriozum samo zaradi edinstvenega primera literarnega "rizoma", o katerem je bilo do danes spisanih več kot sto knjig (celotni prevod pa so do sedaj priobčili edino Francozi), temveč tudi svojevrsten prikaz številnih tehnik pisanja, ki jih odlikujejo inovatorstvo, mojstrski slog, vseprisotna ironija in seveda tisto, čemur lahko rečemo Joyceov prispevek za zgodovino modernizma. Spremnna beseda Aleša Pogačnika, slovenskega joyceoslovca, pa je primer razgibanega, jedrnatega in informativnega pisanja, ki bo zadovoljilo "začetnike", "poznavalce" pa zapodilo v (tuje) knjižnice po nova iskanja. (Ženja Leiler)

Manca Košir: MOŠKI IN ŽENSKE. Založba Mihelač, Ljubljana 1993. Odzivi na knjigo Mance Košir so nazorno pokazali, kaj bi se zgodilo Levstiku, če bi izpolnil svojo literarno poetiko, naj Slovenec vidi Slovenca v knjigi kot v ogledalu. Sesuli bi ga, da ni težko postaviti špegla in z njim kazati bebce. Knjiga, ki prinaša zapise pogovorov edine televizijske oddaje iz današnjih dni, ki ni povezana s politiko in o kateri ljudje govorijo, res vsebuje tako Milana Kučana kot Toma Česna, če se omejimo le na ljudi z vrhov, a njena prava junakinja je ena sama, namreč voditeljica. A ne zato, ker bi se silila v ospredje, ravno nasprotno: ker se spremeni v diskretno, vendar stimulatívno kuliso raznorodnih izpovedi. Profesionalen izdelek svoje vrste. (Zdenka Hribar)

Iztok Osojnik: SREDNJEEVROPSKI KVARTET, pesnitve 1986–1987. Aleph, Ljubljana 1992. To knjižico bomo v naslednjih letih še večkrat preskušali: ali nas bo vedno znova nagovarjala s kubistično poliperspektivnostjo, nonšalantno ignoranco do norm (slovnično-pravopisno) uglajene pisave. Z (iz)povednostjo, ki se ne skriva niti pod ponaredek suverene pan-ironije niti pod retoriko, posiljeno z *obscuritas*...? V štirih liriziranih in obenem prozaiziranih pesnitvah se prepletajo samotarski avtoportreti, slike s poti, depresivna ali utrujajoča štimunga mestnih nočnih srednjeevropskih mest, slengiziranega opisa banalnih, v besedilu pa čarobnih ali grotesknh detajlov,

brezsramne erotične samoanalize in izpovedi, ki so na robu tragičnega sposobne premagati skušnjave sentimentalne patetike. Ta "avtobiografski maestral" v isti sapi spremljajo izostreni umetnostni esejizmi, digresije v metafikcijo, satirične klofute, krepke halucinacije, mitski, tragiški in travestirani fragmenti iz antike, blakeovske vizije, vrsta aluzij iz Osojnikovih osebnih zgodb ter iz medijev, svetovnih knjižnic in galerij. Temeljne prvine romantične digresivne lirske pesnitve se torej aktualizirajo skozi filtre, ki sta jih moderni tradiciji nastavila že Apollinaire in Eliot. Pesnikova misel se iztirja že znotraj stavka, še bolj anarhično pa na stičiščih med njimi, kjer včasih potone v molku ali pobegne v tuje jezike in nestandardne govorice. Ritem pa zato ni nasekan, konfuzen, ampak s ponovitvami, variacijami, preskoki in kopičenji izžareva magijo živega govornega toka, nagovarjanja. Čeprav pesnitve spominjajo na površinsko kombinatoriko besedilnih blokov in datotečnih izpisov, te prevzemajo z evokacijo individualne, neponovljive osebne prezenca in s fabulatorskim suspensom, ki sili brati do konca. Za knjigama Vojka Gorjana in Jureta Detele nas je obveljala z ženita še ena doslej marginalizirana poetika generacije "50". (Marko Juvan)

Renata Salecl: ZAKAJ UBOGAMO OBLAST? Nadzorovanje, ideologija in ideološke fantazme. Državna založba Slovenije, Ljubljana 1993. "Daj mi bonbon, ali pa te bom zatožil mami," pravi otrok bratu in s tem nevede izvaja represijo oziroma eno od oblik "social control" (J. P. Gibbs) ali družbenega nadzorovanja. Še dlje je šel T. Eagleton, ki se je vprašal, kako je sploh mogoče, da se neka vladajoča sila obdrži na oblasti brez uporabe represivnega aparata. Odgovor je kajpak našel pri ljudeh, ki so tako zelo siti vsakdanjih tegob, da se jim s politiko niti ne da ukvarjati. Jasno; gre za "negativno družbeno nadzorovanje". Pravzaprav je za večino sodobnih definicij družbenega nadzorovanja značilno (govorimo seveda o razvitih demokracijah!), da ga dojemajo kot silo, vpliv oblasti, ki je ločen od ideologije. Z drugimi besedami, vprašanje razmerja med ideologijo in nadzorovanjem, med ideološkim in nadzorovanim, temelji na preprostih mehanizmih identifikacije; ljudje se oblasti brezpogojno podredijo in to sprejemajo kot svobodno izbiro. Tako razmerje, tak odnos oziroma popkovnico med ideologijo in nadzorovanjem, je v knjigi *Zakaj ubogamo oblast?* (ne da bi to sploh bodisi vedeli bodisi hoteli – bi lahko dodali) Renata Salecl opredelila s pomočjo koncepta fantazme, kot ga razume lacanovska psihoanaliza. Da je zajela tudi nove oblike ideološkega nadzorovanja, s katerimi se srečujejo postsocialistične države, najbrž ni treba posebej poudarjati. (Tadej Čater)

Walter Scott: IVANHOE. Založba Mihelač, Ljubljana 1992. Roman *Ivanhoe* sega zelo globoko v zgodovino britanskih dežel; v dvanaesto stoletje, to je v čas, ko so v Angliji živeli zavojevalski Normani in podložni Sasi še kot dva različna naroda. Scott opisuje zgodbo, ki predstavlja delček zgodovine njunih medsebojnih odnosov. Realističnost te proze je bila za Scottov čas nekaj povsem novega; polna je opisov krajine, gradov in najrazličnejših posebnosti od oblačenja do ljudskih šeg, tako da z nevsiljivo

objektivnostjo pričara vsaj navidezno avtentičnost daljnega srednjega veka. V tem je Scott sijajen, saj v njegovi zgodbi ta odmaknjeni čas zažari s svojimi pozabljenimi, a lepimi in strašnimi barvami. Subjektivnost in ideja (dve stvari, ki mu jih očitajo) sta resnično odsotni, a čemu bi ju zgodovinski roman pravzaprav potreboval? Ves čas ga beremo z občutkom, da gre za zgodbo, naslonjeno na resnične zgodovinske vire, a obenem je pod tem plaščem neko skoraj praviljično jedro. In morda ni naključje, da se roman začneja s takšnim stavkom: "V tistem zalem koncu vesele Anglije, ki ga namaka reka Don, se je širila v davnih časih velika šuma..." (Matija Ogrin)

William Shakespeare: HAMLET. Prevedel Janko Moder. Založba Mihelač, Ljubljana 1993. Bržkone se ni noben dramatik z enim samim stavkom zapisal v toliko raznovrstnih človeških glav kot ravno Shakespeare s svojim famoznim: "To be, or not to be: that is the question:..." Še več, ko bi le slutil, s kakšnim pričakovanjem zadržujejo dih gledalci po teatru, ko se pojavi danski princ, da izreče teh deset besed in dvakrat umolkne, ali kakšne travme doživljajo igralci ravno pred tem odlomkom, morda tega ne bi napisal nikoli. In ravno tako, kot si različni igralski interpretaciji *Hamleta* ne moreta privoščiti, da bi se tega usodnega vprašanja lotili na isti način, si tudi prevajalci, če seveda polagajo kaj nase, ne smejo dovoliti ponavljanja. Omejimo se le na zadnja dva iz domačijskih logov: Župančič se je odločil za skoraj dobesedni prevod te shizofrene alternative: "Biti, ne biti: to je tu vprašanje:..." Zadnji dve besedi nam ponujata skromno upanje, da morda v kakšni drugi situaciji, z drugačno življenjsko filozofijo, stvari le niso tako komplicirane. Moder pa nas oropa še te, resda malce za lase privlečene rešitve (ampak pomislite, kaj vse človek naredi, da preživi!) in odločno pokaže, da tu ni prav nobenega vprašanja več, ampak le še kruto dejstvo: "Biti ali ne biti, le za to gre." Glede na povedano torej dobro premislite, kateri prevod bo krasil vašo zbirko svetovnih klasikov. Da ne boste rekli, da vas ni nihče opozoril. (Pina Kek)

Igor Torkar: ZGodbice o znanih Slovenceh. Prešernova družba, Ljubljana 1993. *Zgodbe o znanih Slovenceh* so čudna, dolgočasna in nepotrebna knjiga. Torkar nam ponuja pravo kolobocijo raznoraznih drobtinic iz življenja t. i. karizmatičnih (?) Slovencev. Knjiga ima dva dela: predvojni in povojni čas (gre seveda za drugo svetovno vojno.) Avtor nam recimo opisuje svoja popivanja z Brankom Hofmanom ali pa nam zaupa, da je imel Edvard Kocbek ustnice nalašč za poljubljanje in govorništvo. (Za nameček pa še to, da je obvladal oboje.) Vsem svojim "znanim" izbrancem ves čas dodaja epitete, kot so: velik mislec, pomemben, trajno slišen in viden, mojstrsko... Edina solidna komponenta knjige je, da se avtor nekako obregne ob kameleonstvo Tarasa Kermaunerja, pa še to je vprašljivo. Knjiga je en sam izliv pretirane narcisoidnosti, in če so jo že morali izdati, naj bi jo vsaj na recikliranem papirju. (Jurij Hudolin)

PAUL VALERY. Izbral, prevedel, spremno besedo in opombe napisal Boris A. Novak. Založba Mladinska knjiga, Ljubljana 1992. Zbirka Lirika. Valery, eden izmed vitezov okrogle mize, ki stoji na Parnasu 20. stoletja, je med svojimi ustvarjalnimi izbruhi in dolgimi, poezijo zamolčanimi obdobji, ne le "preboleval" svojo globoko literarno in človeško zavezo, ki ga je priklepala na Učitelja - Mallarméja, temveč se tudi ves čas boril s strahovito izbiro med svojim pretanjenim intelektom, racionalnim objemom sveta ter bolečino, pogumom za ruvanje po odprtih, nikoli zaceljenih ranah. V njegovih številnih esejih je moč čutiti grozljivi napor osmišljanja pisanja poezije, ki prinaša tudi bistveni zasuk v tradicionalnem pojmovanju pesnjenja in podobe pesnika: ta ni več od lune in božanstev navdahnjeni boem, temveč pesnik-intelektualec, pesnik-kritik. Interpretacije poezije zato niso več trmasto podrejene vprašanju: Kaj je pesniki hotel reči?, saj se po Valeryju esenca poezije ne skriva v izluščenju njenega "resničnega in enovitega in enkrat za vedno veljavnega" smisla. Še manj pa v izluščenju smisla, ki naj bi ga hotela zapisati avtorjeva misel. Valery namreč pravi: "Ni avtoritete avtorja. Karkoli je že hotel povedati, napisal je tisto, kar je pač napisal." Boris A. Novak je še enkrat ustvaril kongenialni prevod, ki ga je dopolnil z obširno spremno besedo, avtorjevim življenjepisom, pojasnili in opombami ter recepcijo Valeryja na Slovenskem. Takšne prevodne kritične izdaje pa pomenijo za zakladnico domače literature enako bogastvo kot izvirne mojstrovine. (Ženja Leiler)



M
MIHELEČ

»Visokogorska prostranstva tibetanska, pušče peščene, zelene travnike in kovinska jezera, nežne doline cvetočih breskev in deročih potokov sem prečil, vetrovne prelaze jastrebov, hranečih se s človeškim mesom, in zasneženo Mater bogov sem slišal v besedah svojih Učiteljev. Pisal sem, da bi doumel prvo globino Plemenitega Nauka, ki me je učil, da smrti ni, ker poslednjo bom umel šele, ko bom ona sama,« izpoveduje pesnik Ivo Svetina o pisanju svojih Tibetanskih komentarjev, objavljenih v njegovi najnovejši knjigi ZLATA KAPICA.

M

MIHELČ

PESNIŠKE ZBIRKE, KI SO IZŠLE PRI ZALOŽBI MIHELČ:

- KAJETAN KOVIČ: Sibirski cikelus
 MILAN DEKLEVA: Preseženi človek
 CIRIL ZLOBEC: Ljubezen dvoedina
 VINKO MÖDERNDORFER: Male nočne ljubavne pesmi
 FRANCE PIBERNIK: Ajdova znamenja
 MARKO KRAVOS: Sredi zemlje – Sredozemlje

KAJETAN KOVIČ, CIRIL ZLOBEC, JANEZ MENART, TONE
 PAVČEK:

PESMI ŠTIRIH – ponatis iz leta 1953

V tisku: LEV DETELA: Duh in telo

