

LITERATURA

POEZIJA

Tomaž Šalamun, Milan Dekleva
Brane Mozetič, Andrej Rifel-Felan

PROZA

Kajetan Kovič, Igor Zabel, Robert Titan-Felix

INTERVJU

Andrej Blatnik

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Vid Snoj, Ignacija Fridl

KIBERPANK

William Gibson, Bruce Sterling, Brian McHale

ZADNJA IZMENA

Louise Erdrich

REVIZOR

Marko Juvan

FRONT-LINE

Jesih / V. Snoj / Pevec / Blatnik

J. Snoj / Hudolin & Zajc / Lutman

ROBNI ZAPISI

JUNIJ-JULIJ 1994

36-37



Poezija

- 1 Tomaž Šalamun: *Nove pesmi*
 11 Milan Dekleva: *Jezikava rapsodija*
 14 Brane Mozetič: *Pesmi za umrlimi sanjami*
 17 Andrej Rifel-Felan: *Kamen*

Proza

- 20 Kajetan Kovič: *Inventura senc*
 32 Igor Zabel: *Zdrav duh v zdravem telesu*
 37 Robert Titan-Felix: *Clementine Kovacs*

Intervju

- 45 Andrej Blatnik: *Intervju z naslovom, skritim v zadnjem stavku*

Enciklopedija živih

- 60 Vid Snoj: "Izvir srca" in "srca izviri" Franceta Balantiča
 67 Ignacija Fridl: *Neskončno začenjanje po koncu*

Kiberpank

- 91 William Gibson: *Obrobje*
 105 Bruce Sterling: *Predgovor k odsevnikom*
 111 Brian McHale: *K poetiki kiberpanka*

Zadnja izmena

- 135 Louise Erdrich: *Sledi*

Revizor

- 141 Marko Juvan: *Skodelica kave, ponovitev*

Front-line

- 147 Jesih / V. Snoj / Pevec / Blatnik / J. Snoj / Hudolin & Z. Zajc / Lutman

Robni zapisi

- 169 Bevk / Cankar / Demon Marjana Rožanca / Glazer / Jurič / Kodrič / Macfarlane & McPherson / Makarovič / Popol Vuh / Pregarc / Ranfl / Slapšak / Šetinc / Trstenjak & Zalokar-Oražem / Žitnik

POEZIJA**Tomaz Šalamun***Nove pesmi***Riva**

Ribiške mreže visijo iz ust velikanov,
tvoje oči, flamingo in prsati sivi bok.
Žerjavi ropajo parnike. Po stopnicah navzgor:

"V kabine!" Kravam visijo noge kot odlomljeni
zobje glavnika. Iskre bruhajo. Natararji
zaticajo diamante za prte in na Hvaru, pred

kinom, nekdo prosi, da bi lahko vrnil
denarnico, ki sem jo izgubil. Dikan je prišel
do Vere. Jaz pa iztrgal Branku sestro. Leta

pozneje, ko sva kadila Kent. "Kdaj boš
diplomiral. Po diplomu grem okrog sveta."
Črnci so treščili s palube džankija, ker je

uriniral, metle ni več dvignil. Sprl si se z
dedom. Nisi mogel več pisati. Preživel si,
ker je bil mraz. Navajen si hoditi po ledu.

Na Kreti dobi tvoja koža mehurje, na ogromnih
sivih kamnih, še toplih v decembru. Doktor
Jamnicki se vrača. Če kokoš zavežeš v mladosti,

ti taka ostane. Ne popikajo je strežnice.
 Ponoči hodi po parketu z vrčem na glavi. Pri
 nas ni slik. Stene so okrogle. Tvoji lasje

so žime. Che xe viniù da vicin, anche te ga
 crollà, tutta tua roba sporca. Mi? Chi te ga
 crollà? In potem nervozno dviganje pokrova

klavirja, bliskanje z očmi. Procesija ob
 sv. Rešnjem telesu, ogromni bicikli na splavih.
 Po drči na hlodu jezdi Jeti. Ashbery v

Cooper Union 1986: "And if you did/good that's
 fine, but if you did bad it don't make no
 difference, you're equal/same as the others,

and the devil don't give a shit who you are or
 whether your name has an umlaut to it." Flowchart,
 Carcanet, str. 100. Zato ne obvladaš cavallottov.

In pljuvanje in šal, no te capisci chi voga.
 Lepa, ampak se ne oblači prav. Kroglice, vrele
 kroglice požirajo za ta malega. Mákar, kačč,

tu *Dio* che sii stabile. Meglio un succo di
 pompelmo. Pa spet Herme v Olimpiji, ukradena
 pižama na ladji v Pireju. Vrzi se na iglice.

Isolani, pesceccani. A ma nič. A ma tudi nič, če
bi. Chi te hodi po mleko? Xa te ga ciapà
 pumparice. Ma Dio, chi xe viniù sta sera. Dai,

dai, butta xo ciapin. Se je Hera maščevala
 in mu sevrla polento? Mozart, nič kaj plašen,
 niti odmaknil ni pogleda. Ubijamo angleške

kralje. Hranimo šaržerje. Lindi je oče pral
 denar od mafije. S povštrčkom hodi, piše
 Ghost money. Tisti skromni, tisti kot najbolj

tiho pišče pojé kubične metre sublimacije.
 Trik je, da daš starše šepati. Ali da poveš,
 da si prekravljal praznino, Vse, kar je belo.

Vse, kar je pršeče. Vse, kar se v zasneženih
gozdovih veže na Mediteran. Pri drugem jezeru,
koča za komponiste, eto, slišal, lani ga je

pičila muhe cece, ni se več vrnil iz Afrike.
Ta, ki je razlagal, da ni nič drugega, kot da
brizgamo ego, njegovo ime sem pozabil. Jaz

pa male krokodilčke na jezik, brez zgodbe.
Žuželke so špice. Skrivni dodatek človeških
las. Evo, če bi me smrt, bi ostala bela masa,

puding, ki bi se zanj stepli. Preskrba ni
problem. Kaj pa je potem problem? Brleče
lučke v Janitiu, fiziognomija iz Azije? Šine so

poteptali, roke izvlekli, v beneških zrcalih
zlizali spoj. No te xe vecio, te ghe dir'ia,
si, che te dir'ia. Mai da un lado. In atmosfera

kot pri Brecljih in Beblerjevih. Bogomile so
izginile in se poročile. To je naš jamboree. In ne
bomo utrgali nobenega cveta, vsi so zavarovani.

Nasilje in ljubezen

V verigi pridem. Kot serija števil, kot
jokanje rož. Belo telo na črnem podestu,
ne maram črne z rjavo. Se piš zvoka

avtomobila lahko razsuje kot piča za
kokoši? Sporočila si utirajo cesto. Kje
sem te zvezal? Kje ne priteka kri? V dveh

telesih si, kot v dveh skledah. Jaz sem
goba. Tablo zbrišem. Optični kabli, ogromne
rjave piramide, snemaj, ko se prebijajo

znamenja. Cvet kolabira, se posuši, pade,
kot bi zdrsnila bergla. Kdo se opredeljuje
v melasi? Kako hrana teši lakoto? Kako

forma: škure, od soli odpadel zid, fuga
med kamnoma na tlaku sporoča usedlino
tvoje dlani. Gondole. Na hrbtu so.

Golobica jih kljuva nežno. In ko vzdihuješ -
kot bi razpotegoval meh - vzdržal si
obliko. Pred smrtjo je v jami cukrer. Ne

motijo kičasti kamni lourdske matere božje
in bleščeča gladina asfalta pred Fatimo.
Glas je jasen. Glas je izoblikovan.

Turandot

Mehčalci. Roba da matti. Greenery.
Kaj si našel? Mi boš popisal, z vsemi
kostmi in pavi vred, s palačami, vsekanimi v

skalo, in krožniki juh na klavirju, ki jo s
strani hladi in srka narobe obrnjena
glava šahovskega konja in napis

In the name of my Father. Spomnim se,
kako me je ribič gledal, kako se je
vsakdo želel pogovarjati in spraševati,

vzhičeni so bili, ne ljubosumni.
Zato najdeš rdeče kovčke in te muhe
obletavajo v sanjah in prodirajo v melaso.

Same vzdržujejo oblak nad glavo, tisti
mat lesk škrlavcev, ki se vanj potopi ljudski
glas. Punčka je, teče za starši in jih nekaj

sprašuje. Jaz imam rad take terase, da
lahko z njih človeka vržem v morje in si
zamislím novega. Že si doživel pljusk

in zapolnitev prostora, ne bi te mogel na
prazno plašiti. Rajsko je čofotanje v
morju. Se spomniš razlike med prvič in

drugič? Kič je vse, kar ni hard. Z
glavo si visel dol in loputal kot kak
zelen fižolček. Druge površine so pašniki,

ravno vse do tolmunov in mahu. Okrogel
je rob nebesnih teles. Bog nam daj vzglavje.
Čirimurcu: prsat oklep in tisto modro

mano, šuštenje, če si se pretihotapil skozi
vrata. Cvrčanje in metanje cmokov, plivkanje
jajc, ubitih na glavi, in kot vedno, nel

cuore del cattolicissimo, določevanje
nečakov za kardinale. Poljska je bila zmeraj
naša. Kako me je gledal koštrun v belih

hlačah. Boš šel tak h kralju, boš
šel tak h kralju? Ni mogel razumeti,
da sva dala skozi bolj divje procesije.

Večerja pred odhodom

Enica! Delitelj giba! Dve je rezget konja,
prašen oblak. Njim, mehkim, med usti
jagode in Njim, trdim, sinom plime. Enica

oblikuje drevesa, loge, svetlobo sonca v
uti, odpre padalo in ga izdihne. Težko
dihanje naredi lahko in ga namaže, od

in se s prsti dotikal belih sten. Pojedel je kockice
z biseri. S sredincem, kazalcem in prstancem je
pobrisal prah in vrtel posekano smreko v ogradi.

Jabolko

Nihče.

Vsak, ki ga sliši nihče, je na tapeti.

Vrvi v smotki.

Podstavi skledo pod kaplje.

Teše se.

Oblič je gospod Bog.

So curki v smrtonosnem gibanju?

Ali so to ležaji?

Kar smo pobrali kot jagode,

lemurje, česen, kobilice,

njihove svetle torbe na taških.

Ta podvojitev je dvojna.

Zemlji je bilo treba ustvariti

pesek in zdrob.

V svetlobi, ko klešeš v

jeziku, boš naredil

siamske dvojčke?

Koga boš potem naročil,

da bo odjedel pol in bo od

tvoje slasti eksplodirala

bomba? Ko bo mati Curie spet

prislanjala svoje kolo na

deske in si zobe izdrla iz

užitka?

Jablano?

Karter

O ribe v kosih, zaledenele praske zrna kave!
 Štruc, kruh, kegelj, špeh obročev.
 Kako si se mogel bati, da ti bom zares
 razbil glavo! Tako se reče. Mučene
 ljubim.
 Koža nas deli med danes in jutri.
 Rebra, kako vzdrži trebuh tako
 nizko spodaj, da se ne strga?
 Pusti na kamnu grozdje, jogurt in kruh.
 Se spomniš peric, ki so dvigale in
 tunkale belo perilo ob potokih?
 Čuvaji ob robu doline bliskajo. Kdo je
 dvignil avto kot kozarec šampanjca na
 pladnju tako visoko? Tvoje
 orbite so kamni frač, ki jih energija vrne.
 Si si prilastil nosače? Je to
 naenkrat procesija
 skakalcev, ki z
 bičanjem pridelujejo najin plato?
 Hrumijo žuželke. Nebo je papir za najine
 odtise. Točno tako, kot je pogledal
 skozi ribežnik tisti starček.
 Hudomušen je bil.
 Datum se je zapičil v stegno in
 zato so tu danes lončki medu.
 Mislim, da te bom konzerviral.
 Nosil po stopnicah s stegnjeno roko nad
 glavo do vrha zvonika in
 najprej malo obribal ob apno.
 Sledi poljskih miši?
 Vzel mero zvonu.
 Zaplenjen sem, rože jem.
 Ljubko, srečno in blaženo spi kanibal na rešetkah.
 Lampijon, balon in zrno kave je
 Kristusovo rjavo srce.

Obrat v kristalnem nebu

Ladja,
 listja ne smemo teptati.
 To so kockice.
 Kot ikre pingvina, stepa, stepa kuhinjsko
 krpo. Krogle za balinati: buf!
 Ječa, ki v njej ždiyo mesarji na soli.
 Predali se odpirajo,
 orehovi predali so glasni.
 Listja ne smemo teptati.
 Pod njim je listje civilizacije.
 In ko dvigneš gazo, dobiš dva svetova,
 splužiš mesto pod mestom.
 Pod Ljubljano je še enkrat večji bok,
 po tleh so sive žabice.
 Če roke skleneš nad vratom,
 jih sklene Ljubljanica.
 Pod zemljo so rudniki srebra.
 Sprale so jih divje soteske.
 In maline in borovnice in
 mumije v nišah.
 Doma.

Milan Dekleva

Jezikava rapsodija

(nadaljevanje)

ŠESTI SPEV: OGNJEVITO

Gorele so oči, gorela so mesta,
oblastniki in kuga so postajali zgodovina.

Vnemala so se srca, vnemali imperiji,
norosti je odpovedal imunski sistem.

Plamtela so čustva, plamteli lasje
Giordana Bruna na Campo di Fiori,

ljubezen in Sarajevo sta postala mrtva
in večna kot latinščina.

Mrtva in večna je žarela zamisel
Svetega Graala. Tako so tlele kosti

otrok v Hirošimi po padcu fizike.
Rog izobilja, razsipanje božjih darov,

je prevzel podobo spačka. Nikoli več
ni z neba snežila mana, le še gnoj.

Človek, ki se je talil iz skal, gline,
vode in svetlobe, brbotal vekom veke,

se je ohladil. Zdaj je mrzel, združen
z močjo. Mrzla Moč. Moč mrzle Moči.

SEDMI SPEV: TEMAČNO

Ko umre človek, se v veselju zapre oko.
 Kaj ugasne v veselju, ko umre pes?
 In jagnje? Jelša? Kaolinov kristal?
 Grozljivo, koliko oči, očkic, očesc,
 koliko pogledov, kukanj, zrenj, škiljenj,
 bolščanj, zeničenj, koliko, koliko!

Ampak zakaj, pri obilju bogov, ki bdijo
 nad Bosno, zakaj so morale žrtve
 pojesti svoje oči, da so smele umreti?

Ko umre človek, se v veselju zapre oko.
 Ko človek poje oko, se zapre sama možnost
 svetlobe.

Jojme, kako nežni bodo bodoči klavci,
 rojeni v temi! Dete bo moralo znova na pot
 herojstva, če bo hotelo najti možnost
 presnove.

V presnovi sodelujeta smrt in življenje,
 vendar je smrt glavna postavka.

Vzemimo smrt kot osnovo, Šklepetalci!
 Strah gre, strah gre, strahovito!
 Kosti rožljajo, ekstatično, katastrofično!

Tako pojejo otoki, deščice, membrane, opne,
 tako pojejo Java, Sumatra, Bali,
 tako poje otok Amerike, New Orleans,
 tako poje tekoči trak ginevanja v Francoski četrti,
 kjer nihče ne more oditi s sveta brez glasbe,

ki poje o tem, kako pojejo
 otoki, deščice, membrane, opne,
 Java, Sumatra, Bali,
 New Orleans,

tekoči trak ginevanja v Rimski cesti,
 ozvezdju,
 ki je le znak
 med znaki
 Sporočila, Sporočila,
 zapisanega v neprostorskost
 večničnosti.

OSMI SPEV: PROSEČE

Droben sem, drobcen, pikasta ikrica, o Seňor!
 Poglej, kako me noč zaposluje s svojo močjo,
 z brezsrnamno nagostjo, z odkritosrčnostjo,

poglej, kako zapletena je stabilnost postelje,
 na kateri leži izproženo telo moje ljube
 in kepica strahu, ki ponazarja mojo zavest,

poglej in bodi, prosim, milostljiv do sebe
 in se ne ubij! Pomisli, da je Cordoba
 že zmeraj daleč v samoti, lejana y sola,

da Lorca z odsekano senco še zmeraj jezdi
 k nestrpni smrti! Morda ti bo laže, če boš
 za hip mislil le na eno stvar, kakor človek,

če se boš počutil kot pridevnik, naslonjen
 na naključno besedo, na besedo, ki ti je ni
 izbral ne Bog ne Sančo ne krik republikancev,

ginevajočih v srditem spopadu z nerazumljivim.
 Ti, o Seňor, ki se ti drznem reči Leñador,
 veliki Podiralec fotosinteze, si moraš prizanesti,

kljub temu da si nesreča vseh nesreč, nesreča
 zunaj jezika, povzetek vseh pesmi, tudi te, ki je
 kepica strahu še ni utegnila končati

Brane Mozetič

Pesmi za umrlimi sanjami

ko prispem, močno razširiš roke
tako željan si stiska, božanj
in poljubov, kar naprej loviš za roko
me, hlepiš po ustih, hočeš še in še

slečem te in v naročju te ljubkujem
kot otroka, ki bo zrasel in odšel
včasih vidim znake drugih stiskov
zob, potegov, včasih slino

ki jo spuščam vate, kakor sok
hodiva po polju in se me držiš
postaneš, se priviješ, šepneš

rad te imam, drhtiš, tako mrzlo je
skloniš se, potipaš zemljo, me
pogledaš, kliče, rečeš tiho.

ti si droben dež, ki po licu mi prši
 nosiš vlago, delaš kožo mehko
 in življenje vse preveč se ustavlja
 izgubilo je prihodnost in ostrino

bolečin ni več čutiti, ne strahu
 ne groze, kadar kdo se vrže v reko
 kadar z oken streljajo na žive cilje
 in telesa se vrstijo med nogami

drsiš po koži, rahlo slan, topel
 kot v poletju, topotaš, ponavljaš
 isto melodijo, kar naprej

spral boš z mene vso navlako
 zlizal me boš do kosti, z zemljo
 me boš zлил, kakor ti bom dež le bil.

ali vidiš skozi temo prste
 ali čutiš, ko se lepijo na tvojo
 kožo, ko vzdrtavajo od silne
 energije, sile, ki jih vleče globlje

ali ko pritisnem ustnice na tvoje
 ko se stisnem k tebi z vso močjo
 ali vidiš skozi temo to predanost
 mir in zbranost, polje po dežju

in zakaj se zdrzneš, če grem z drugim
 če se vrnem zlizan od noči
 ali vidiš skozi temo smrt

ne, ne bom prinesel je s seboj
 v meni, v tebi klije že ves čas
 v nama rase, kakor v polju cvet.

lepo je, ko držim te v naročju
s prsti kuštram ti lase, tih si
gledaš predse, v tisto prazno pred seboj
zakaj jokaš, rečeš, stegneš roko

k mojemu obrazu, mehko brišeš
prigovarjaš tiho, se steguješ
da bi stokrat, tisočkrat pozabil
da bi zgrabil me in s sabo vzel

ne moreš biti sam, preveč te strah je
preveč podob se usipa, tesnoba
da se usuje prah, tišina, da dotik

bo mrzel, koža trda, roka
nepremična, poljub leden, da nihče
te več pogreti ne bo zmoget.

zaslutil si, kako me vleče rdeča
kaplja, ki iz rane je pritekla
zgrabil si me in odrinil v steno
da od daleč sem opazoval to

kri, počasno, ter razmišljal
da prinaša smrt, lepljivo, toplo
zagnal sem vate se, te praskal
grizel, pil, dokler me nisi zvezal

sedel name in mi spuščal sok po vratu
poglej, tvoja nežnost krvavi
napolnjuje najini naročji

izgovarja nerazumne stavke
o neznanem, ki se skriva v tisti
kaplji, sladki, ki te razprši.

Andrej Rifel-Felan

Kamen

Nesmiselni čofot

povabljen je bil
 na zabavo
 v soboto zvečer
 imel naj bi
 slavnostni govor
 saj je bil
 znan govornik
 niso mu povedali
 kdo je še povabljen
 oblekel je
 najlepšo obleko
 in celo
 sprehajalno palico
 je vzel s seboj
 ko je vstopil
 ga je pričakalo ploskanje
 nekako nelagodno
 je gostitelju pomolil listek
 z načičkanim sporočilom:
 žal mi je, a včeraj sem onemel

Kamen

v mestih
ni kamnov po tleh
če zagledaš kakšnega
stopi nanj
odprl se ti bo pogled
na mesto

Kavarna

prvi jutranji obiskovalec
v kavarni
ima določene ugodnosti
ni mu treba sedati
na pogrete stole
natakar še ni preznojen
vsa njegova pozornost
je namenjena
samo enemu gostu
njemu
časopis še ni zmečkan
in pokapan s pijačo
pepelnik je prazen
prt čist
miza pobrisana
mir je
in zrak čist
obstaja tudi ena pomanjkljivost
ni ženske
ki bi ji plačeval pijačo
in ji pihal na dušo
tudi če pride kakšna
ima kot po pravilu
do nerazpoznavnosti
spihano notranjost

Smrt

mogoče si imel
 prisluhe
 a po radiu za šankom
 si slišal
 svojo osmrtnico
 povedali so
 da si umrl
 srečen
 to je za osmrtnico
 zelo nenavadno
 najprej nisi mogel verjeti
 nato si dopustil možnost
 nazadnje si se sprijaznil
 ker si bil mrtev
 si odšel brez besed
 mrtvi ne plačujejo računov

PROZA

Kajetan Kovič

Inventura senc

(Prolog iz romana *Pot v Trento**)

V dolini Adiže je rdeče žarelo listje oktobrskih vinogradov. Bil je dan kot z razglednice ali iz albuma. Tudi lokalni vlak, ki je vozil iz Trenta v Verono, je bil bolj prikazen iz tehničnega muzeja kot zgled sodobnega prevoznega sredstva. Sedeži v kupejih so bili oblazinjeni z bledorjavim žametom, zrcala so obrobljali pozlačeni, umetno izrezljani opaži, stropne svetilke so bile obdane s senčniki iz zvonkljajočih steklenih resic in pokrovi pepelnikov so imeli obliko živalskih šap. V času prevladujoče funkcionalnosti bi se mi vlakec lahko zdel kot fidesièclovska pomota, če se ne bi kot naključna kulisa prilegal potovanju, katerega namen je bil, na vrnitvi s pisateljskega srečanja v Švici, stopiti v zabrisane sledi drugega časa, se dotakniti senc iz preteklosti, bledih postav, ki so me s svojimi odmikajočimi se življenji dolgo klicale in me slednjič zvabile v ta, z barvami obloženi poznooktobrski dan.

Ovinka čez Italijo nisem napravil zaradi Verone. V potovalni načrt sem jo vključil le zato, ker je ležala ob poti. Obsedenosti do obiskovanja starih mest sem se znebil že pred leti. Več kot dve desetletji sta minili, odkar sem po nekaj dnevih hlastnega beganja po flamskih muzejih, cerkvah in gradovih v Bruslju obstal pod prižnico v cerkvi svete Gudule in se vprašal, kaj počnem v tem tujem prostoru in kaj imam od tega besnega kopičenja vtisov. Ali me žene k ogledovanju znamenitih fasad, palač, kapel, soban, slik, oltarjev in kupol notranji gon po lepem ali le zunanja vnema, zamudniški kompleks mladeniča, ki ga v togih političnih časih predolgo niso pustili čez mejo?

V trenutnem preblisku sem začutil, da se me neizogibno tiče le v svetu neznana podeželska cerkev svete Magdalene, v kateri so se moji predniki poročali in ležali v krstah ter sem v njej sam poslušal latinske maše, verjel v Boga in se bal peklenskega ognja. To je pomenilo, da udeležba zavezuje bolj kakor gledanje, čeprav sem obenem vedel, da je oboje nepopolno, ker vsega ni mogoče ne prijeti ne videti, in da zato

* Roman bo izšel letos pri Pomurski založbi.

najbrž nikoli ne bom videl kitajskega cesarja, kar pa me ni motilo, ker zakaj bi ga moral, če ne bi bil po naključju moj stric?

Moji *družinski* cesarji niso imeli prostranih cesarstev, ampak le majhne okoliše, v katerih so živeli svoja navadna, vendar enako edina življenja. Na svojih dvorih so bili tudi oni cesarsko nečimrni, željni posvetnih užitkov in posmrtnega spomina, za katerega naj bi poskrbeli dinastični kronisti. Verona je bila na moji poti zato le presledek med dvema vlakoma, v katerem sem se pod legendarnim balkonom poklonil nesmrtnemu čustvu davnih zaljubljenecv, potem ko sem v Trentu iskal zameteno sled manj dramatične zgodbe, v kateri sta dobrih šestdeset let predtem nastopala Franc in Enrica.

Če sem v uvodni primeri navedel *razglednico* in *album*, sem ju prej kot zaradi lepih pejsažev v adiški dolini zato, ker sem bil tiste dni s polnimi žepi starih razglednic in fotografij sam podoben potujočemu albumu. Izvirale so iz arhiva Franca M., mojega strica ali ujca, kot bi rekli po starem, ker sem bil z njim v sorodu po mami strani. Izročil mi ga je nekaj let po njegovi smrti njegov mlajši brat Rudi in stalo me je precej časa, da sem gradivo sortiral in usposobil za uporabo.

Beseda *arhiv* je bila zame dolgo časa sinonim za sivino. Stavbe, v katerih so hranili stare listine, so bile po navadi velike in puste, z vrstami zmeraj zaprtih oken na pročelju ter z redko in skrivnostno odpirajočimi se vrati, za katerimi se je tujost urada mešala s tujostjo grobnice. Največkrat so se omenjali v nerazveseljivih zvezah, bili so *zapečateni*, *še nedostopni*, v raznih vojnah *zaseženi*, *ukradeni*, *uničeni* ali prepeljani na nedosegljive kraje, od koder jih je bilo pozneje težko ali nemogoče izterjati. Misel jih je povezovala s sodnim dnevom in zato se je zdelo naravno, da morajo biti skrbno varovani in nepredušno zaprti v svoja siva in tuja poslopja.

Morebiti je nezaupanje večala tudi tuja beseda. V preteklem stoletju so jo zagnani besedotvorci hoteli nadomestiti s *pismohrambo* ali *pismarnico*, ki pa se zaradi okornosti nista prijeli. Za osebno zbiranje in hranjenje listin se uveljavlja sintagma *zasebni arhiv*, ki zaradi naraščajoče rabe izgublja prvotno snobistično zaznamovanost. A ne glede na ime velja, da ljudje mnoge dokaze ali spomine svojega življenja devajo v mape in škatle, čeprav jih pozneje nikoli več ali le redko odprejo, a ne zaradi pomanjkanja časa, ampak ker s to mrtvo preteklostjo nimajo kaj početi. Zbiranje se hrani z mislijo, da minljivemu življenju zagotavlja prihodnost, v resnici pa je sleherna v mapo vložena listina le nagrobnik pravkar minulega hipa večnosti.

Gon za arhiviranjem je lahko šibek ali močan. Nekateri sleherni papir, ko ga obrabijo, zavržejo ali skurijo, drugi hranijo *vse*, tudi petdeset let stare odrezke položnic ali preluknjane vozne karte, medtem ko vmesna večina listine in spominčke *odbira* po subjektivnih kriterijih. Franc M. je spadal med zbiralce, ker je hotel ohraniti svoj zemeljski spomin, in je zato zapustil množino vsakovrstnega, za morebitnega bodočega kronista uporabnega pa tudi nekoristnega gradiva.

Ko sem se deset let po Francovi smrti prebijal skoz težko berljive rokopise slovenskih, v gotici napisanih nemških ter redkejših italijanskih in madžarskih

dokumentov, sem se ne enkrat vprašal, ali ima to početje kak smisel in ali ga bom sploh znal in hotel pripeljati do konca. Pri stvari je bilo nesporno edino to, da si je Franc želel imeti kronista in da je v tej vlogi, od mojih literarnih začetkov naprej, videl mene. Sam si je od časa do časa beležil dnevne dogodke ter vodil obširno korespondenco, a *pravega* pisanja se ni lotil nikoli. Bil je, kot njegovi bratje in sestre, govorni tip, pripovedovalec zgodb in anekdot, zagnan pristaš ustnega slovstva. Vendar njegovi po večnosti hrepenечи, a na vse zemeljsko vezani *dušici* ta minljiva oblika ni zadostovala, ampak se je hotel videti črno na belem, ker je močno verjel v trajnost tiskarskega črnila.

Na to sem prvič določneje pomislil, ko sem se dan po Francovi smrti z lendavskim hitrim avtobusom vozil iz Ljubljane proti domu. Po poldrugi uri vožnje smo se ustavili na postajališču v Celju in pogled na bližnjo železniško postajo me je spomnil, da bi se na pogreb Franca M. moral peljati pravzaprav z vlakom, s tistim nekdanjim na premog in paro, s tretjim razredom in odprtimi ploščadmi na koncu vagonov, z lesenimi klopmi ter lesenimi ali mrežastimi prtljažniki nad njimi, s katerih je ob presunkovitem ustavljanju padala prtljaga in se je dalo na njih, če ni bilo gneče, na dolgih nočnih vožnjah tudi prespati, z okni, ki so se zapirala z jermeni na poteg, nekoč zdavnaj usnjenimi, pozneje motvoznimi in nazadnje nikakršnimi, ker so jih potniki porezali in uporabili za pasove, ter z emajliranimi ploščicami, pritrjenimi na okenske ovire, na katerih so bila v tujih jezikih izpisana opozorila *Nicht hinauslehnen, Ne pas se pencher en dehors, E pericoloso sporgersi, Ne naginji se kroz prozor* in *Opasno je van se nagnuti*.

Nostalglično sem se spominjal starih, izdelanih vagonov, s katerimi so v povojnem času ob sobotnih popoldnevih dijaki in delavci potovali domov na kratke, enodneвне obiske in se v nedeljo zvečer vračali v mesta s šibnatimi košarami, s špago prevezanimi kartonastimi kovčki in nahrbtniki ter si gostoljubno ponujali pletenke in ibarice, ki so žarele v temi kot igle nevidnega ježa. Za svetilke, ki so jih nekoč sprevodniki zvečer od vagona do vagona sproti prižigali z ročnimi leščerbami, ni bilo goriva in vlak se je z nočjo potopil v temo, ki je ljudi zlila v ljudstvo, potujoče med včeraj in jutri, z eno, že obuto nogo na pločniku, z drugo, še boso na travniku.

Med hrepenenji in domotožji je dihal skupna duša, pijača jo je poživljala, a je ni nagibala v radost, ampak v melanholijo, temen glas je zapel in drugi so poprijeli in vzdignilo se je kot naraščanje vetra, zateglo, pijano in žalostno, *sem vprašal kelnarce, al one kaj vedo, kam je veselje šlo*, in je valovilo od klopi do klopi, od oddelka do oddelka, iz vagona v vagon in je z refrenom resignirano odgovarjalo, da *veselja ni*, da ga ni *nikjer nikjer nikjer*, in se je zdelo, da njegova odsotnost ni samo tukajšnja, temveč vesoljna.

S temi vlaki, ki se jim ni nikamor mudilo in so na vsaki večji postaji čakali na druge počasne vlake, sem se kot dijak in študent vozil iz Radenc v Maribor in Ljubljano, včasih v družbi kolegov, največkrat pa sam, in če je bil prostor, sem sedel v kot in zadremal ali pa gledal skoz okno v od letnih časov zaznamovano pokrajino. Med enolično drdranje koles se je mešalo predirljivo piskanje lokomotive in cviljenje zavor,

sprevodniki so izklicevali imena postaj, oglašalo se je kreganje in vpitje, a nihče se ni zato razburjal, bila je le bibavica zakotnega, potujočega morja.

Na tej ali oni vožnji se je zaslišalo sprva nejasno in s presledki, nadaljevalo pa glasno in nepretrgoma veseljaško razgrajanje, ki je prej ali slej v podobi Franca M. s palico, nahrbtnikom in skoraj v tilnik potisnjeno čepico s ščitkom v fortissimu butnilo skoz vrata mojega oddelka. Njegov glas sem prepoznal že od daleč in nehote sem se nasmehnil, ko sem si predstavljal, kako sakramentira in krucifiksa, salutira in poka s petami ter uporablja razne kurtoazne obrazce občevanja. A moja veselost je bila polovična in kratka, pregnala jo je panika pred neizogibnim srečanjem, stisnil sem se v kot, kot da spim, praznoverno sem upal, da me mogoče ne bo opazil, in bi najraje pobegnil, zato sem se čutil krivega, obenem pa me je bilo vnaprej sram, ker sem vedel, kaj me čaka.

Ko me je zagledal, je od navdušenja *koga vidijo moje oči* vzdignil roke in me oklical za *dušico* in *piceka zlatega*, se spustil poleg mene na klop, me objel in poljubil na lica, nato pa kot z iglo pičen šinil pokonci in z vame uperjenim prstom režečemu se vagonu razkril mojo nesrečno identiteto.

"Ljudje," je zakričal, "ali vi veste, kdo je to?" *Ljudje* tega niso vedeli in nastala je pričakujoča tišina, ki jo je Franc M. po krajši retorični pavzi pretrgal z enkratnim odkritjem: "To je naš pisatelj!"

Nagrádil me je z bleščečim pogledom, potem pa del tega bleska položil še nase in nadaljeval: "Jaz sem njegov stric, stara sablja! On bo o meni napisal knjigo! Moja rit bo že prhka na Cvekovem bregu, ko boste čitali, kakšen človek je bil Franček M.!"

Občinstvo se je Francovemu patetičnemu nastopu smejalo, glede pisatelja pa je bilo nepoučeno in v zadregi. Gledali so me radovedno in prizanesljivo, jaz pa sem kljub temu zardeval in se potil ter bi najraje izginil kot kafra. Za sabo sem imel nekaj pesmi in člankov v drugorazrednih revijah, nikakršen pisatelj nisem bil in si v tistem hipu tudi nisem želel postati, a Franc M. me je javno razglasil za svojega biografa in je smrtno resno verjel, da mu bodo moji prihodnji stavki zagotovili posmrtno življenje.

Med vožnjo na tresočem se avtobusu sem se tega izklicevanja in prodajanja medvedove kože spominjal z mešanimi občutki. Prizor me ni več prizadeval, ampak se mi je zdel samo smešen, po drugi plati pa me je dejstvo, da je za Francovim življenjem stala pika, navdalo, čeprav mu nisem ničesar obljubil, s svojevrstnim dolgom. Franc je utihnil, a prav njegov molk je opominjal, da je zdaj njegov spomin ali nespomin odvisen od drugih in mogoče bolj kot od kogarkoli od mene, ki v trajnost tiskarskega črnila sicer nisem verjel tako brezpogojno kot Franc, a sem medtem le postal nekakšen pisatelj.

Sklep, da bom pisal o Francu M., seveda ni mogel biti posledica naključnega povoda, ki ga je predstavljala njegova smrt, in tudi ne zgolj njegovih, najsi še tako gorečih želja. *To* se je hotelo iz mene izpisati že dolgo prej, vendar z razločkom, da se je neopredeljeni *to* s Francovim življenjepisom pokrival le deloma. Še preden sem se začel spraševati *kako*, me je *kaj* postavil v medvojna otroška leta, med Franca ter

njegove brate in sestre, ki so takrat postali del mene in sem jih hotel kot take opisati in ohraniti. Snov sem zgostil v nekaj pesmih in mogoče bi bilo bolje, če bi pri tem ostal. Vendar me je izzivalno mikalo, da bi to odteklo, a nekoč tako valujoče življenje obnovil tudi s širšim zamahom, čeprav sem samokritično vedel, da moj stil ni širina.

V sklopu nejasnih hotenj in domišljijških igric na temo *kako bi, če bi*, je Franc s svojim *naročenim* življenjepisom predstavljal močan in vztrajen pospeševalni element mojih pisnih poskusov. Najin skupni imenovalc je bil, da sva si oba želela nekaj *ohraniti*, ta nekaj pa je bilo njegovo, moje in vsakogaršnje odtekajoče življenje. Franc se je hotel podaljšati prek mene, ki sem bil zanj pisatelj in bom o njem morebiti pisal. Sam pa sem ob soočanju z njim odkril nasprotni ali dopolnilni pogled, ki mi je zagotavljal, da če se tisti, ki so bili, lahko podaljšajo prek mojega prihodnjega pisanja, se moje življenje lahko razširi prek njihovih preteklih zgodb. S tem enačajem je spraševanje o primarnosti biografije ali avtobiografije postalo odvečno.

Tuje usode, ki se zdijo naši sorodne, nas privlačijo ali celo zasvojijo, da plešemo okrog njih kot večče okrog luči; pri tem ni povsem jasno, ali bi jih hoteli živeti ali se o njih samo poučiti. A mogoče je tudi to nasprotje zgolj navidezno, saj usode, ki jih preučujemo, na poseben način živimo, v mislih se vživeto soočamo z drugimi ljudmi in dogodki in se naseljujemo v različnih krajih in časih. Seveda vemo, da obvezno poslušamo ali pripovedujemo *prirejene* zgodbe, a kljub temu poudarjamo *resničnost* sporočenega, kot da je to, kar se je *res* zgodilo, vnaprej več vredno od tistega, kar bi se samó *môglo*. Za tem enačenjem resnice z bitjo se skriva morda ohranitveni nagon, odblesk luči, s katero gorimo. S takšnim, zaradi mojih pisateljskih sposobnosti bolj motnim odbleskom sem skušal osvetliti življenje Franca M. in nekatera druga, z njim in z menoj povezana.

Po pravilih, veljavnih za naš zgodovinski prostor, sem spadal v generacijo, ki se ji reče četrta, če štejemo prvo, in vse pred njo, za kmečko, drugo za pionirsko podjetniško, tretjo za tehniško izobražensko in četrto za dekadentno umetniško. Teoretično je bilo moje poslanstvo v tem, da preteklost ovekovečim v rodbinski sagi, premoženje, ki so ga nakopičili za ustvarjanje cesarstev določeni predniki, pa zapravim. A kot noben obrazec ni čist in popoln in pri slehernem genealoškem drevesu naletimo na *nepravilno* raščene veje, se je tudi moja družina odpovedala tipičnemu vzorcu. Ni mi zapustila premoženja, ki bi ga lahko zapravil, in ne idealnega gradiva, ki bi ga lahko uporabil za epopejo.

Izhodišče ni bilo slabo. Moj praded Matija M. je bil človek akcije in se je zdel primeren za ustanovitelja, če že ne dinastije, vsaj trdnega malomeščanskega klana. V Juriju ob Pesnici je kmečko motiko zamenjal za tesarsko sekuro sicer eno generacijo prezgodaj, a to bi moglo zgodbi samo koristiti. Tudi glede družinskega nasledstva je kazalo dobro, saj se je leta 1860 oženil z viničarsko hčerko Marijo P. in imel z njo šest otrok. Sledila so leta gospodarske krize, ki bi v pripovedni zgradbi lahko nastopala kot *leta preizkušnje*, žal pa njihov iztek ni omogočal naravnega nadaljevanja.

Ko se je začela recesija in je bilo zidanja malo, tesarjev in zidarjev pa preveč, je

bil Matija M. star štirideset let in notranja ura mu je govorila, da nima več časa čakati na bogvekdajšnje prihodnje priložnosti. Odločil se je, da poskusi srečo drugje. Zbral je denar za pot in se z najmlajšim sinom Ludvikom v Genovi vrkcal na ladjo za Brazilijo. Odtlej o njegovem življenju ni zanesljivih podatkov in sklep, da se je izgubil v množici neuspešnih revežev, ne bi bil neupravičen.

Vendar nekaj skopih in nepreverjenih navedb iz družinskega ustnega izročila dopušča tudi drugačno verzijo. Matija M. naj bi si v Port Allegru pridobil tri stanovanjske hiše, ki so prinašale dobiček od najemnine, ni pa dokazov o morebitnih denarnih nakazilih v Evropo, niti o namenu, da bi nekdanjo družino preselil čez ocean. Mogoče je denar nalagal, da bi se po nekaj letih v stari kraj vrnil bogat, ali pa si je dobil kakšno Indijanko ali mulatko, ki mu je pomagala zapravljati zlate milreise, dokler se ni nalezel tropske mrzlice in umrl.

Po prvem viru naj bi evropsko družino o njegovi smrti obvestil sin Ludvik, po drugem pa naj bi šele poznejša poizvedovanja sina Franca pri avstro-ogrskem konzulatu v Sao Paulu odkrila, da je Matija umrl, Ludvik pa očetove hiše prodal in odšel neznanokam. V izročilu je obveljala legenda, da so ga na poti v Evropo ali v Riu ali na prekoceanski ladji zabolli in oropali, njegovo truplo pa vrgli v morje. Brazilska epizoda je bila s tem končana in je z vidika sage predstavljala slepo ulico.

Zdaj bi morali vlogo dinasta od Matija M. prevzeti ali jo povsem na novo zaigrati njegovi evropski potomci, ki pa so zanj bili večinoma neprimerni ali nepripravljeni. Po sporočilu o moževi smrti in sinovem izginotju se je nekaj časa zdelo, da bi Marijo M., ki tudi teoretično ni več mogla upati na brazilsko podporo ali dediščino, na stara leta lahko zadela usoda občinske reve. Otroci so se po očetovem zgledu razselili po svetu in si niso delali skrbi ne glede materinega preživetja ne glede družinskega nasledstva. Cecilija je bila nuna v Sarajevu, Johan, Žorž in Mici so živeli na Dunaju. Johan in Žorž v svojih dunajskih zakonih nista imela otrok, Johan pa je posvojil Žoržovo nezakonsko hčer Anico. V Grinzingu živeča Mici je imela dve hčeri, a se je z bratoma zaradi nesoglasij s svakinjama le redko videvala. Merjena po teh zgledih evropska družinska bilanca ni bila ugodnejša od brazilске.

Sredi teh primanjkljajev je obstajala obetavna izjema, ki se je zdela jez zoper pogubne vode usode. To je bil Franc, najstarejši Matijev sin, ki bi mu, če bi se življenje ravnalo po pisateljskih načrtih, lahko rekli *Franc Prvi*. Edini od šestih bratov in sester je ostal v domovini in je imel vrsto lastnosti, primernih za pozitivnega junaka. Bil je dober sin, mož in oče, zanesljiv uradnik, lojalen državljan, navdušen narodnjak in pravičen kristjan. Poleg tega je bil prijetne zunanosti, visoke postave, svetlih las in svetlomodrih oči, zmeraj v brežhibni uniformi ali obleki, in če k temu dodamo še nadvse lepopisen, že skoraj okrasen rokopis, bi si ga zlahka predstavljali kot spočetnika dinastije in na videz idealno literarno osebo tega žanra. Vendar tudi njemu v življenju ni šlo vse po dlaki.

Hotel je postati profesor, a očetov odhod v Brazilijo mu je študij onemogočil. Zaposlil se je pri finančni straži, služboval v Konjicah, Brežicah, Mariboru in Radgoni

ter po ustaljenem pravilniku napredoval od preglednika prek komisarja do inšpektorja. Oktobra 1891 se je na Kápeli tridesetleten poročil s štirindvajsetletno kmečko hčerko Frančiško K., s katero je že pred poroko imel dva, kasneje pa še dvanajst otrok, od katerih so vsi razen enega dosegli zrela ali celo pozna leta. V nasprotju z lahkomišelnim očetom je bil človek dolžnosti in je kljub številni družini vzel k sebi ovdovelo mater ter skrbel zanjo do smrti.

Na skupinski družinski sliki, ki je visela v sobi, kjer je preživel zadnja leta življenja, se je sredi številnih potomcev zdel kot ustanovitelj mogočnega klana, ki mu je sojena bleščeča prihodnost. A slika je bila inventarni zapis preteklosti in le fotografova rutina je nekaterim osebam na njej pridala videz zavojevalcev sveta. V času posnetka so resda predstavljale gradivo za morebitno dinastično vrsto, za katere nastanek pa so manjkali materialni temelji in predvsem duhovna vizija. Tako kljub obetavnim začetkom sledi Franca Prvega niso ostale trajnejše od Matijevih, le da so se namesto v brazilskem zgubile v slovenskem pesku.

A najbrž bi moral biti z vsevedno sodbo previden ter dogodkov ne bi smel prehitovati in jim postavljati za moto melanholičnega *vanitas vanitatum* kot znamenja vnaprejšnje predaje. Če Franc Prvi kljub idealnemu videzu ni ustrezal formatu junaka družinske sage, ne bi smel napak iskati izključno pri njem, ampak enako kritično razmisliti o ustreznosti pravil in izbiri oblike. Prav tako peska, ne brazilskega ne domačega, ne bi smel apodiktično prisposodabljati s koncem, ker tudi pesek živi svoje drugačno, gnano življenje. Velika voda ga prinaša in odnaša, ga odlaga med prod in travo, ga od tam jemlje in nese naprej ter na nekem daljnem bregu vnovič naplavi.

Tako je odplovljalo in naplavljaljo tudi potomce Franca Prvega, ki so teoretično spadali v tretjo generacijo, a jih praktično ni bilo mogoče idealno opredeliti. To je bila generacija moje mame, raznolika po usodah in ne brez možnosti za upesnitev, čeprav enako kot prejšnje ni izoblikovala vodilnega junaka, ki bi jo povzdignil med vladarje. Ne mislim, da ga ne bi premogla, prej bi veljalo, da ji ni bilo do tega, da ga globoko v sebi ni potrebovala, kot bi ga potreboval jaz kot njen pisateljski izrastek ali izrodek. Z njo sem se srečaval od najzgodnejših let in v spominu mi zvenijo in se bleščijo odlomki njenih usod kot stekleni biseri in pisani kamenčki za miniaturne mozaike, nikakor pa ne kot kvadri, izklesani za monumentalno zgradbo, prežeto z idejo o vzponu in zavojevanju sveta, ki sem se je v premišljevanjih o tej snovi dolgo oklepal kot idealnega modela.

Vidim soj temnega pohištvu z brušenim steklom na vrhnjem delu kredence in se nevajen previdno kakor po ledu premikam po glatkem parketu salona. Z nočnim vlakom potujem v kraje, katerih skrivnostna imena so polna šumnikov, in gledam male, punčkasto lepe sestrične, ki so, ko jih vnovič srečam, tako spremenjeno odrasle in tuje. Poslušam legendo o edinem neznanem stricu, o vonju pomladi, ki ga je veter prinašal z že kopnih hribov in je bil za njegovih nepolnih osem let grenki vonj smrti, stisnjen v zadnji dih neozdravljive pljučnice. Vrača se okus gargantuovskih pojedin, pri katerih sedijo za mizo razni nevarni in prijazni strici, nadučitelj, sodnik, trgovec, župan, šofer,

pravnik, mornariški podoficir in avtomehanik, ter tete, zvečine soproge in gospodinje ali priložnostne sobarice in varuške.

Za vsakim senčnim obrazom stoji neka zgodba, ljubezen in neljubezen, zdomstvo in domotožje, velik načrt in majhen kapital, donosna ženitev in zgrešena naložba, mirni in vojskin čas, zvitost in lahkomiselnost, strah in veseljaštvo, sladkosnedost in alkohol, požar in druge izgube, brezposelnost in prometna nesreča ter predvsem prevečkrat nekoristno opravljanje napačnih poslov na napačnih krajih. Bili so vesoljni kot zvezdno nebo in hkrati efemerni kot drobci v kalejdoskopu.

Z gradivom, skritim za skopo navedenimi gesli, sem se začel ukvarjati v časih, ko moje pisateljske sposobnosti niso presegle ravni šolskih spisov. Nekje znotraj je bilo nekaj, kar me je mikalo in pritegovalo, a mi hkrati ni pustilo do sebe tako, kot bi rad. V mapah so se nabirali krajši in daljši fragmenti, za katere nisem vedel, kako naj bi jih vključil v prihodnjo *celoto*. Čeprav za moje namene mogoče sploh ni bila potrebna, sem si zanj prizadeval in se, ker je nisem mogel in znal doseči, dolgo vrtel v začaranem krogu.

Moj prvi utvor iz tega snovnega kroga je bil dramski prizor, ki se je, kot sem zapisal v podnaslovu, dogajal *na predvečer vseh svetnikov v kmečki hiši na Murskem polju*. Besedilo je bilo neobogljeno, značilna pa sta bila čas in prostor dogajanja, dostikrat ponovljena tudi v poznejših delih s to tematiko. *Vsi sveti* so po smrti Frančiške in Franca Prvega kot zbirni praznik družine zamenjali veliko noč, hišo pa sta sredi preteklega stoletja sezidala prastarša Filip in Katarina K. in bi jo z nekoliko preveličano besedo lahko imenovali družinski dvorec ali, kot sem jo označil za svojo rabo, *hišo iz stare zaveze*, saj so v njej daljši ali krajši čas prebivali in bili z njo na različne načine povezani člani štirih, če ne petih generacij.

Prizor, ki sem ga napisal pri šestnajstih letih, mi je bil vir dveh poučnih izkušenj. Prva je zadevala socialno resonanco. Prebral sem ga v ožji družbi neprizadetih, ki so kljub obljubi molčečnosti vsebino sporočili opisanim prizadetim. Tako sem zgodaj spoznal, da uporaba živih modelov avtorju nakoplje zamero s posledicami, po drugi strani pa nezaželeno reklamo na podeželskih vlakih, kakršno je začel uprizarjati Franc M., ki se je že videl kot bodoči junak epopeje.

Druga izkušnja je bila v zvezi z obliko. Precej časa sem porabil, preden sem si priznal, da mi dramatika ne leži in sem nehal pisati *drame*, ki nikoli niso presegle prvega dejanja. Šele decembra 1960 sem v pariškem gledališču Montparnasse ob Dubillardovih Naivnih lastovkah doživel prepozno spoznanje, da bi moji vsesvetni strici lahko nastopali v podobni absurdni igri in da moje dramatike ni pokopala le nenadarjenost, ampak vsaj v enaki meri vztrajanje pri tradicionalni obliki. Po predstavi sem si zapisal: "Ali niso takšni tudi naši razdrobljeni dnevi? Ali jih mora pisatelj narediti *cele*, delati zgodbe, pripovedovati nekaj, česar v življenju ni?" To je bil nov pogled na pisanje, ki pa se je, ker sem se igram odpovedal, lahko preskusil le v prozi.

Naj mi bralec ne zameri teh nekaj vrst, ki jih namenjam obliki, vendar je moje več kot štiridesetletno ukvarjanje z družino M. že samo postalo snov ali zgodba, ki jo bom

strnil na najmanjšo mogočo dolžino, a je povsem ne morem preskočiti. Kot je videti iz zapisov o *sagi* in *celoti*, sem se na začetku precej ukvarjal s problemom zgodbe ali fabule. Po eni strani me je logična zapovrstnost dogodkov fascinirala, po drugi pa sem vedel, da *narejene* zgodbe razen izjemoma v življenju ne obstajajo. Med odločanjem za zgodbo in proti njej sem se zmeraj bolj nagibal k mejni poti med resničnostjo in domišljijo, kakršno sem poznal iz ustnega slovstva svojih stricev, ki so brez teorije vedeli, da mora v anekdoti tičati resnično jedro, da pa neizogibno potrebuje tudi okrasje v obliki podaljškov, krajšav ali preuredb.

Takšen je bil eden od naukov moje ljubiteljske literarne šole, ki je pozneje nisem mogel nadgraditi z *akademijo* kot *pripravniki* z drugih umetniških področij, ker pisateljske fakultete ni bilo, ampak sem si obrtno znanje pridobival sam s praktičnim branjem in učenjem ob delu ter s pomočjo literarne teorije, ki sem jo poslušal na univerzi, a sem jo moral za avtorsko uporabo očistiti znanstvenega balasta. Dolga leta sem se specializiral za poezijo in puščal prozo izključno v delavnici, kar mi je povzročalo težave pri stilu, ki je bil dostikrat odsekan in kratke sape, bližji šifram in stenogramu kot naravni pisavi. Moral sem ločiti pesniško zgoščevanje in potrpežljivo polaganje stavka ob stavek, ki je ustrezalo prozi.

Med temi šolskimi in domačimi vajami v slogu in poetiki sem naletel na avtorja, ki mi je bolj kot kdorkoli pred njim pomagal čez dolgotrajne negotovosti. Iz potrebe ali po dolžnosti sem bral različne pisatelje od Apuleja prek Cervantesa in Laclosa do Borgesa, nekatere z občudovanjem, druge le s spoštovanjem, a bil je en sam, ki me je resnično osvojil, in se moram krotiti, da ga ne povzdignem čez mero. Čeprav se je s svojo letnico rojstva v svojem okolju soočal z drugačno tradicijo na drugačen način kakor jaz v svojem s svojo, me je že ob prvem stiku z njegovo literaturo prevzel občutek takojšnje sorodnosti. Njegove teme in njegov način pisanja me niso kakor pri mnogih starih pisateljih navdajali z občutkom, da ne *znam*, in mi jemali volje, ampak me narobe kar silili k delu.

Našel sem sogovornika, ki je prizadeto, a vendar z distanco razpravljal o identiteti človeka v sodobnem svetu, govoril je o legendah, ki si jih izmišljamo in z njimi v govorjenih ali pisnih pripovedih nadomeščamo preteklo resničnost, izdelal je tezo o higieničnosti pravočasnega konca življenja, preden nas skleroza spremeni v trajne bebbe, in jo v bizarni zgodbi o klubu zapriseženih samomorilcev zanikal, morebiti je za navadne smrtnike pisal ponekod preumetno, ni imel latinskoameriške snovi, a je zato diabolično obvladal evropsko formo, znal je živeti čustveno in biti hkrati v vrsti spisov do sebe mrzlo brezobziren, v knjigi, ki jo je podnaslovil kot *poročilo*, me je presenetil z motivom incesta, kakršnega si cankarjansko sublimirana slovenska duša ne bi upala izpisati, in če sem se česa o pesniški obrti naučil od Rainerja Marie Rilkeja, me je o pisateljski poučil arhitekt Max Frisch, zdaj tudi on že senca med sencami tega inventurnega poglavja.

Navdušenja nalog ne olajšujejo in tuja življenja ter tuje knjige nam povejo lahko le to, da poleg znanih obstajajo še drugačne rešitve, ki pa jih moraš izračunati sam.

Max Frisch ni odraščal v Slovenskih goricah ali na obrežju Mure, ni poznal avstro-ogrske in vseh drugih vladavin na tem prostoru, njegove legende so bile drugačne, zgleden in uporaben pa je bil s svojim upiranjem okostenelemu švicarskemu izročilu.

Zanimivo naljuče je bilo, da sem v Trento pripotoval ravno iz Švice, kjer sem lahko občudoval v stoletnem miru razvito civilizacijo in se hkrati čutil pomanjkanju vsakršne širokosrčne domišljije. Odkar mi je razgledan intelektualec z naivnim navdušenjem hvalil nekaj našemu nekadnjemu *bratstvu edinstvu* podobnega, ki se manifestira v švicarski vojski kot državotvoren element, sem šele prav razumel antimilitaristično držo Frischevega Stillerja. Ob tej in drugih navideznih *malenkostih* sem ugotavljal, da je moral pisatelj premagati številne zavore v sebi in zunaj sebe, da je kot pripadnik te vasezagledane in sebizadostne skupnosti lahko napisal svojo veliko evropsko literaturo.

Hkrati sem se zavedal, da nisem nekdo, ki bi se smel tej vasezaprtosti zviška posmehovati, ker tudi sam živim v podobni skupnosti, polni pasti, ki jo je le nenehna navzočnost vojn in številnih sprememb naredila nekoliko prožnejšo. Bil pa sem hvaležen usodi, da sem lahko odraščal na vzhodnem robu te skupnosti, odprti najprej za jok in smeh in šele v drugi vrsti za moralna načela.

Tebi, moj dragi prijatelj urednik, te *vzhodne dušice* ni treba posebej predstavljati. Medtem ko sem pisal dolžni poklon pisatelju, ki ima v obrnjenem vrstnem redu enaki začetnici kot junak te pripovedi, se je znočilo, večče obletavajo luč in mlajša od mojih mačk jih je že nekaj požrla, pijem dimljen čaj, ki ga nimam tako rad kot jasminovega, črke na stroju mi preskakujejo, a glej, ne čutim se krivega, ker ti še nisem oddal že pred leti obljubljenega romana o Francu M. in ker ga ne bom napisal tako, da bi ga založba lahko izdala v visoki nakladi. Pišem besedilo za svoje veselje ali, če hočeš, v svoj zagovor, ki ga boš lahko izdal, ker je moje ime od takrat, ko ga je Franc M. razglašal po podeželskih vlakih, postalo toliko znano, da zaradi njega ne bi smel imeti težav pri dodelitvi državne subvencije, a ga ljudje ne bodo kupovali kot *Ptice trnovke*. Vsak čevljar rabi svoje kopito in moje noče biti pretirano čustveno. Kljub ekstazam, prazninam, ekstravagantnostim, vsakovrstnim zločinom in hamletovskim meditacijam se mi glavni tok življenja kaže ne slab ne dober, ne velik ne majhen, ampak mešan, vmesen, navaden.

Ko oblikujem stavke zadnje verzije te knjige, ugotavljam, da je pravkaršnji odstavek zastaran, da me je v mojem počasnem hitenju čas prehitel in si medtem odšel iz založbe, kjer zdaj na rokopis čaka drug urednik. Morebiti si ti sam o njem že zdvomil in ga v sebi obzirno odpisal, a ko se spomnim jutra, ko sva še skoraj mlada sedela v gostilni ob Blatnem jezeru in verjela v svoje velike načrte, razumem ta rokopis vendar kot izpolnitev tebi dane besede in ga zato simbolično polagam na tvojo že pospravljeno uredniško mizo.

Po tem osebnem odkliku bom pripoved spet navezal na začetno nit potovanja v Trident, Trient ali Trento, katerega trojno ime simbolično govori o spremenljivosti vsega človeškega. Ko sem po mnogih mesecih predelal arhiv Franca M., se mi je

preteklost razkrila kot za odstrto zaveso na odru, obenem pa tako, kot da se je bogve kaj zgodilo meni samemu. Začutil sem potrebo, ne da obiščem, temveč da se *vrnem* v kraje, kjer se je dogajala, in skušam v *prostoru* spoznati minulo prek sedanjega.

Ogled najbližjih, domačih prizorišč mi je pokazal, da bo to prepoznavanje težavno, ker je sedanost tako zakrila preteklost, da je postala za navadno oko nevidna. Le moji arhivski vednosti se je z nekaj napa posrečilo videti dvojno podobo, za zidovi bank in marketov skromnejše stavbe, v še obstoječih hišah poleg zdajšnjih nekdanje obraze in za belim marmornim nagrobnikom preprosti železni križ na nekdanjem grobu gospe Neže L. Nič drugače se mi ni dogajalo v krajih Francovega prostovoljnega ali prisilnega gibanja po reliefu srednje Evrope, in ko sem na Dunaju v sedemdesetih letih Marijahilferico in Wohlebengasse primerjal z upodobitvami na razglednicah iz leta 1912, mi je prišlo na misel, da je nad njimi enako samo še nebo.

Arhivi, prizorišča, zgledi in uredniki lahko ustvarijo ugodno podlago in ozračje za nastanek dela, dejanja samega pa namesto pisatelja ne morejo opraviti. Prave pokrajine njegovih knjig ležijo edino v njem, kjer morajo dozoreti do misli in besede. Zorenja pa ne sme prepustiti zgolj času in naključju, ampak mu mora pomagati, ker poleg spodbud obstajajo ovire, ki rojstvo dela zavlačujejo in ga lahko tudi preprečijo.

Ustvarjanje je napor, in naj človeka še tako mika, pridejo trenutki, ko bi rad zbežal in tudi zbeži ter se uleže na oblomovsko zofo, kjer o življenju razmišlja, namesto da bi ga počel. Tudi mene se je marsikdaj polotila lenost in sem bil v nevarnosti, da težaško pisanje zamenjam za lagodno pripoved ob odzivnem pivskem omizju, kakor so to počeli moji strici z ustno literaturo. *Sub specie aeternitatis* res ne bi bilo razlike, a po mnogih letih poskusov sem bil dolžan ne le Francu, ampak tudi svoji poklicni držji, da ta spis izročim, ne kot sago, ampak kot *obliž* na Francovo smrtno rano, relativni večnosti tiskarskega črnila. Zato me je z zofe zmeraj spet vrglo pokonci in izza omizja v klavzuro, kjer sem popisal veliko količino papirja, iz katere se je na koncu dalo izluščiti vsaj nekaj življenju Franca M. podobnega.

Po vsem povedanem in po biografski logiki bi moral slediti opis Francovega otroštva, ki pa ni bilo ne pisano ne dramatično in ga bom tu strnil v nekaj suhoparnih vrstic. Te naj bralcu omogočijo razumevanje teh poglavij, medtem ko bom ta ali oni značilni prizor uporabil drugje.

Moj *naročnik*, če ga smem ob nostalgicnem spominu na davno licitacijo mojih talentov tako imenovati, se je rodil na Moti v *hiši iz stare zaveze* 27. marca 1891. Zgodnja leta je zaradi očetovih premestitev preživel v različnih krajih, najdlje v Mariboru, kjer je od jeseni 1897 do pomladi 1905 obiskoval in s komaj zadostnim uspehom absolviral osnovno šolo. Nato se je šel učiti za trgovca in je junija 1910 v Gornji Radgoni dosegel naziv trgovskega pomočnika. Avgusta se je zaposlil v Celju in od tam so ga pota vodila v kraje, popisane v tehle poglavjih.

Na mnoga je stopil po svoji volji, druga so mu bila narekovana. Kljub dotedanjim izkušnjam, da je nad nekdanjimi in sedanjimi kraji istovetno samo nebo, sem se

odpravil v dolino Adiže iskat Enrico R., nesojeno vojakovo nevesto iz prve vojske. Iz Trenta sem se v oktobrskem jutru z avtobusom odpeljal v predmestni Martignano ter v gostilni s pomanjkljivim znanjem jezika in razkazovanjem starih fotografij skušal odkriti sled za nekdanjim dekletom. Gostilniški gostje so bili premladi, da bi se je mogli spominjati, a ime jim je zbuvalo nedoločene predstave in domneve. Napotili so me k vili družine F.-R., kjer se na zvonjenje ni nihče odzval in sem se lahko čudil le breskvi na vrtu, polni za ta letni čas neverjetnih sadov.

Preteklost je torej še enkrat ostala zaprta in njeni martignanski akterji so mi bili prav tako nedostopni kot zvoki odplesanih dunajskih valčkov. Naj so še kje živeli ali ne, zame so bili samo sence in njihova zgodovina se je osiromašena skrčila na šop razglednic in fotografij, ki so se po šestdesetih letih s svojo krhko govorico zastoj vrnile na kraj odpošiljatve. Na vlaku, ki me je vozil v Verono, sem občutil melanholijo praznih rok in dokončno sklenil, da davnim sencam posodim svoj *um in srce*.

Igor Zabel

Zdrav duh v zdravem telesu

S krožnikov in pribora se je še cedila mast od tistih, ki so jedli pred nami, in ti so dobili posode in vilice in žlice mastne in lepljive od onih, ki so jedli pred njimi. Po prtih so se valjali koščki kruha; bili so politi z juho in vodo. Razkuhani rezanci so se vlečili po tem jušnem blatu kot kakšni bledi podzemeljski črvi. Še rok si nismo mogli pošteno umiti.

Pogledal sem svoje roke, lisaste od črnih madežev, ki se jih ni dalo očistiti. Ali imam roke res za to, da z njimi brozgam po tej oljni umazaniji in po teh pomijah? Pa vendar počnejo prav to, in še navadil sem se že tega. In lasje, za katere sem čutil, da so zlepljeni in skoraj trdi od umazanije, za te si tudi ne bi mislil, da bo po njih dan za dnem pihala mastna in dušljiva sapa izpušnih cevi; pa se prav to dogaja. Plazili smo se pod velikimi stroji in olje nam je kapljalo na obraz. Čutnice v nosu nam je uničeval vonj razgrete masti, pomešan s ščemečim kislim vonjem razgrete kovine. Ampak naj smo se še tako obžalovali, pritoževati se nismo smeli, vsaj na glas ne.

Sedeli smo na soncu, z rokami, črnimi od masti in prahu, smo odpirali grobo zavarjene konzerve sardin. Pri tem smo imeli precej težav. Ključkov za konzerve smo imeli bolj malo, pa še tisti so bili v glavnem topi, tako da je trajalo strašno dolgo, da si odprl eno konzervo. Kdor je tak ključek imel, ga je le nerad dal od sebe, ker je začel potem skoraj vedno krožiti med tistimi, ki ga niso imeli, in se včasih vrnil k lastniku, včasih pa tudi ne. Pa tudi če si ga vendarle dobil nazaj, vse to odpiranje debelega konzervnega pleha ni ravno koristilo njegovi ostrini in mu ni podaljšalo življenjske in delovne dobe. Kdor ključka ni imel, je valjal konzervo po rokah, se spraševal, kaj naj pravzaprav počne z njo, in požiral sline, ko je gledal tiste, ki so svoje konzerve že odprli in zdaj goltajo sardine, si ližejo mast z rok, namakajo kruh v oljno polivko, v katero so bile sardine natlačene kot sardine v konzervi. Kdove katerič že je takole držal v roki konzervo sardin, ki je ni mogel odpreti, ker ni imel ključka; čeprav je bil lačen in je požiral sline, ko je z nosom lovil vonj po olju, ki je prihajal iz že odprtih pločevink. Kdove katerič že se mu je na neki elementarni ravni zastavljalo vprašanje o smislu, o smiselnosti vsega sveta z njim vred. Pa vendar mu še vedno ni uspelo, da bi vse skupaj preprosto in pragmatično razrešil tako, da bi si končno tudi sam nabavil

tak ključek. Kdove katere so tiste nevidne barikade, ki so mu preprečevale ta tako preprosti in banalni korak (vsaka blagajničarka v samopostrežni trgovini bi mu jih nasula za pest, če bi jo malo lepše pogledal, in navsezadnje je bila taka trgovina dve križišči naprej in ni šel tako malokdaj mimo nje): kakšne nenavadne zanke so se zapletale okrog njega in dušile vsako njegovo dejavnost, da je navsezadnje samo še ždel v kakšnem kotu, kadar ni bil res prisiljen kaj početi? Ampak konec koncev je to vseeno. Navsezadnje je zmeraj prišel tudi on do ključka in se končno lotil odpiranja konzerve, počasi in s težavo, ker je bil ključek top in zvit. Na koncu je zmeraj tudi on odprl svojo pločvinko in je lahko s prsti posegel vanjo, ker pač ni imel nobenega pripravnega pribora. Res, čez čas se sploh nobeden ni več sekiral zato. Roke smo imeli tako ali tako mastne in umazane, če smo še tele ribice vlekli za rep z njihovih ležišč in jih tlačili v goltanec, resda nismo bili nič bolj čisti, nič bolj umazani pa tudi ne. Nobeden več ni razmišljal, da bi si bilo treba oprati roke pred jedjo, kot to počnejo na vsakem malo bolj dostojnem kraju. Včasih so na gostijah boljše vrste celo stregli vodo in brisače kot nekakšen aperitiv.

Spominjam se, da sem nekoč videl mizo, pripravljeno za slovesnejšo vrsto cesarske večerje (ali morda kosila?); tam gotovo niso basali rok, črnih od univerzalne strojne masti, kar meni nič tebi nič v krožnike in s palcem in kazalcem lovili rezancev po juhi. Imeli so pribor, zlat pribor. Seveda, vsi povabljeni so si pred jedjo umili roke in žvečili so kulturno in zbrano. Tam je vladala etiketa. Mi smo pa poznali samo etikete od slabega piva, do katerega nam je včasih uspelo priti. Potem so se kdaj pojavile hude težave, ker so začele sardine razpadati. Naenkrat niso bile več enotno telesce, ampak konglomerat vlaken in delcev, ki so bili v bistvu neodvisni in ločeni od drugih takih delcev in vlaken. Bleščeča se povrhnjica se je pretrgala, scefjala, kot bi bila preperela, in kar je bilo še ravnokar srebrno kubično telo lepih, preprostih aerodinamičnih oblik, postane temen, razbrazdan in razkosan labirint. Ali ni to nenavadno? Kot bi škatlica sardin odsevala procese v zahodnem kiparstvu dvajsetega stoletja. Ali morda usodo modernega duha. Ampak nam je bilo za take analogije figo mar in niti pomislili nismo nanje, temveč smo se ubadali z vprašanjem, kako bi spravili to razdrobljeno meso iz kotov konzerve v usta. Da bi počistili te ribje ruševine, nam prsti naenkrat niso več zadoščali kot orodje. Telesca nismo mogli več preprosto prijeti nekje pri repu, ga dvigniti in zabasati v gobec. Idealne rešitve iz tega položaja pravzaprav sploh ni bilo. Za silo pa smo si lahko pomagali s kruhom, če nam ga je kaj ostalo, ali pa z odškrebjanim konzervnim pokrovom.

Dve gesli sta nam v takih trenutkih dajali notranje ravnotežje in moč, namreč geslo "brez panike" in geslo "bo že kako". Z njima smo si pomagali, čeprav sta obe nekam abstraktni; no, mogoče ravno zato prideta vedno in povsod prav. Tako smo sedeli in pod soncem, ki nam je s svojimi žarki pikiralo na glavo, žrli te sardine, ki so bile v tisti vročini čisto tople in pocaste. Tople sardine so slabe sardine (lahko mi verjamete, da govorim iz lastne izkušnje), čeprav je tudi res, da so celo tople sardine boljše od nobenih sardin, če je namreč človek lačen (tudi to vem žal iz lastne izkušnje). A

vseeno: če si takole pogoltnil konzervo razgretih sardin in se za trenutek naslonil nazaj, ti je naenkrat postalo žal, da si bil ravno lačen. Če bi bil le žejen, bi bila stvar preprosta. Lepo bi se nalokal vode iz pipe tam zraven. Voda je bila namreč na voljo v neomejenih količinah in še čisto lepo hladna je bila. Samo na vrsto si moral malo počakati, ker je bila pipa pač samo ena; pa tudi to ni bilo prehudo. Eni so sicer govorili, da je to industrijska voda, samo za pranje in take reči, ampak to nam je bilo pa res vseeno. Naj bo pa industrijska voda. Nikoli nikomur ni bilo nič. Sicer smo bili pa tako nabasani s protistrupi, da nas tudi industrijska voda ni mogla fentati, če nas že vse tiste injekcije niso.

Na žalost pa nismo bili samo žejni, temveč tudi lačni. Tako smo se pač basali s toplimi sardinami in toplo olje se nam je cedilo po rokah.

Kar neverjetno je, kako hitro se lahko človek nasiti. Včasih sem že zadnjo ribico žvečil bolj zaradi načel kot zaradi lakote. Vroče ribje olje nam je napihnilo trebuhu in nam pustilo v ustih tisti značilni okus, ki se ga potem ne iznebiš do večera. Bili smo torej zasičeni, ampak neprijetno. Skoraj bi rekel, da je bila lakota nekako čistejši, bolj moralen občutek: Ko smo bili takole nabasani s toplim oljem, se nam je skorajda zdelo, da smo naredili nekakšno neumnost. Vsaj jaz sem imel po takih malicah zmeraj slab občutek po vsem telesu. To se je potem prenašalo tudi na duhovni nivo in se kazalo kot nekakšen moralni maček, ki je bil po svoje celo soroden resničnemu mačku, resda tistemu blagemu po kakšnem zmernem popivanju.

Položaj je bil težaven. Lakota je imela res moralno prednost, bila pa je nevzdržna in olje iz komaj odprte konzerve je, tako se je zdelo, čisto prijetno dišalo, in tako naprej. Tako pri nas, šibkih ljudeh, telo skoraj zmeraj zmaga nad duhom, če le ima priložnost za to. Ampak žal tudi duh ni čisto od muh. Počaka, da telo zmaga v bitki, in se potem odpravi, da bi dobil vojno. Telo začne mrevariti po svoje. Naskakuje ga z občutki krivde, s strahom in mački raznih stopenj in oblik. Obžalovanje in kes mu sijajno služita. Tako se maščuje in hkrati deluje preventivno. Če psu stokrat pozvonimo z zvončkom, preden mu damo klobaso, potem bo navsezadnje začel izločati želodčne sokove na sam zvok zvončka. Če pa ga stokrat vžgemo z električnim šusom, potem ko smo mu dali klobaso, potem ne bo več hotel klobase, kajti stoprvič se mu bo zablistalo, da se je laže odreči klobasi (to seveda ni lahko, zato bo morda še stoprvič ugriznil vanjo, čeprav bo vedel, kaj ga čaka), kakor pa prenesti še en tak šus; če ne stoprvič pa stodrugič ali stopetič. Tako daje duh telesu elektrošoke te vrste; in čeprav bo duh v naslednji bitki spet poražen, bo konec koncev seveda slavil. Včasih bi se lahko komu zdelo, da duh nalašč prepušča takšne zmage telesu in da se v kritičnem trenutku, ko gre recimo za to, ali bi vendarle odprli konzervo s sardinami, čeprav točno vemo, da je vsa razgreta in da nam bo sitost po teh ribicah bolj v muko kot v veselje, da se torej v takšnem trenutku umakne ravno toliko, da se odločitev nagne v prid razmajanemu ključku za konzerve. Tega svojega umika kajpak sploh ne pokaže; tako si zagotovi moralno oporo in trdno izhodišče za nadaljnjo akcijo. Zdaj se lahko izživlja nad telesom, ki je bilo spet opeharjeno in je v sitosti brez ugodja, ki bi ga

nekako še branilo, izgubilo vso svojo moč in udarnost. Nesrečno je, poklapano in klavrno, samemu sebi v nadlego. Zdaj duh plane nad to nemočno in nesrečno telo s kesom in očitki, med katerimi se, jasno, najpogosteje pojavlja tisti nemarni: "Saj sem ti rekel." V raznih variacijah in oblikah, seveda.

Zoprno napihnjjen postane v tem svojem zmagovitem mrcvarjenju in v svoji bleščéči moralni prednosti. Vse to je še toliko bolj odurno, ker ima seveda prav, in to že vnaprej, od samega začetka. Ni mogoče, da bi se zmotil. Telo se je ujelo v past, ki si jo je samo nastavilo. Drugače ni bilo mogoče. In zdaj mora priznati, da ima duh prav, da je imel prav že prej, ko je opozarjal. Potrto skloni glavo in prikima, ko duh spet opozori: "Saj sem ti rekel."

Res, duh in telo, to prerivanje med njima, pri katerem pokaže telo vso svojo naivno topost, duh pa vso potuhnjeno prekanjenost, saj jih ima pa tudi res za ušesi, to je že treba reči. Kdaj se mogoče zdi, da si duh prizadeva, da bi si podredil telo in ga vodil; ampak to je čisto navaden larifari in blefiranje. V bistvu ga telo samo sploh ne zanima, ker ni prostor, kjer bi se lahko dobro počutil. Kako pa naj vodi in upravlja ta sluzasti splet mišic in nagonov, kaj naj sploh počne z njim? Nič bolj mu ni do telesa kot do, recimo, velikega kamiona prikoličarja, brez voznika, parkiranega na terminalu v nekem provincialnem vzhodnoevropskem mestecu ob treh zjutraj neke deželne nedelje. Zato se duh v resnici sploh ne bori s telesom, ampak se smeji njegovi zagovednosti in jo izkorišča, da doseže, kar hoče. Zato dopusti svoj poraz, z jasnim moralnim protestom, seveda, in ga takoj nato spremeni v moralno zmago, da se kar ježi od užitka, ko ga najvišja instanca prijazno čehlja za ušesi z besedami: "Duh je voljan, ampak telo je slabo." Telo zabito, je mislilo, da je zmagalo, pa je že stoprvič ali pa stopetič nasedlo istemu triku. "Telo je šibko," seveda. Če bi bilo tudi telo voljno, kaj bi bilo potem? Kakšen smisel bi sploh imel duh? Kako bi lahko zviška gledal na telo? Kako bi ga lahko (v njegovo lastno dobro) obdeloval z očitki, kesom in "a ti nisem rekel"? Duh, ta je res prebrisan.

Ampak če pogledamo takole, po drugi strani, potem ko so se – po kaki uri – tiste nesrečne sardine malo polegale, položaj le ni tako zelo tragičen, prav narobe, navsezadnje dobi vsakdo svoje, cesar kot Bog, resda ne tako, da bi bil volk sit in koza cela, ampak volk ne bo ravno poginil od lakote, koza pa ne od ran, ki si jih liže. Kajti telo je tako dobilo, kar je hotelo, duh pa pravzaprav tudi. Res, kakšne misli se nam podijo po glavi na tistem soncu; pletejo se in krotovičijo in navsezadnje se pripletejo do takšnih izvirnih koncev. Za trenutek pomislim, da bi prav rad spil eno pivo, ampak, prvič, ga nimam, drugič, tukaj pod imenom pivo tako ali tako prodajajo neko brozgo, ki jo pijem le v skrajni sili, in, tretjič, največja neumnost, ki bi si jo lahko privoščil, je, da bi pil pivo na tem soncu, pa še po teh groznih sardinah.

Tako ležimo, neprijetno siti, tam na soncu, spahuje se nam po tistih prekletih sardinah; potem najprej eden potegne s sebe gornji del grobega delovnega kombinezona, drugi ga seveda posnemamo, potem vsi skupaj kažemo soncu gornje polovice svojih bednih teles, to ni ravno najbolj estetski pogled na svetu, kajti kožo

sicer metodično skrivamo pred soncem, tako da je zdaj, kot bi tudi pričakovali, vsa sirasta, bleda in gobasta, kot pri kaki človeški ribici. Poleg tega je poraščena s prav lepo črnimi kocinami, ki jim tako prebivanje v temi ustreza prav tako kot kakšnim šampinjonom; resda – razen po svoji bujnosti – prav nič ne spominjajo na šampinjone, ampak zato pa so šampinjonom (ko smo že pri tem) podobni naši trebuhi. In kajpak, to bi pač lahko pričakovali, zadnji od nas šele vleče scefране rokave z žilavih rok, ko se že od nekod nekdo pojavi in tuli, da si moramo spet nataktniti kombinezone in zapeti gumbe; tisti, ki je bil zadnji, obstane sredi slačenja, eno roko ima še na pol v rokavu, gleda okrog sebe, vsi drugi prav tako gledajo okrog sebe ali pa le predse, potem počasi in obotavljaje se, kot se je prej začel slačiti, porine roko nazaj v rokav in začne z drugo roko tipati za drugim, nevoljno, kot na upočasnjenem posnetku, mu sledimo tudi drugi, z odporom zapenjamo gumbe, potem še nekaj časa sedimo tam, ne pogovarjamo se, marveč molče vlečemo čik, ki se neizprosno bliža filtru, in čakamo, kdaj bodo spet začeli rjuti na nas in nas nagnali delat. Nekatere je prijela žeja in se zdaj drenjajo okrog pipe, iz katere menda teče industrijska voda, in tacajo po blatu, ki je nastalo tam okrog, sicer so pa tla suha. No, in že jih slišiš, ko tulijo, in se moramo dvigniti in iti. Eni seveda še niso pokadili do konca, dejmodejmo, kaj se vlečete, sej ste mel dost časa zapokadit, zdaj so na pol dvignjeni in sklonjeni naprej, kratki štrcelj čika tiščijo v gobec in z vnemo cuzajo, spuščajo izrabljeni dim skoz ustne kotičke, medtem ko se tobak naglo spreminja v pepel. Drugim se ne da vstati in stokajo, ko se dvigajo, človeku bi se kar zasmilili, če jih ne bi bil že navajen in če jih ne bi poznal, te tolpe zabušantov; če bi bil bolj naiven, bi jim še nasedel, že takrat, ko sem že čisto točno vedel, da je ta njihova jamrarija en sam teater, so me kdaj vrgli na finto, ker jih kratko malo nisem mogel poslušati. Zdaj pa jih že poznam, zadosti izkušenj imam, da me kakšno neumno sočutje ne popade več, in veste, kaj je pravi hec? Oni točno vejo, da jih poznam in da jih sploh ne poslušam, pa še vedno zganjajo to svojo komedijo; komu le? Poznam jih, poznam, to leno, smrdljivo leno bando, natančno sem preštudiral njihove vedno iste prozorne in obrabljene trike, zelo dobro vem, da se zavlečejo v kak teman kot stroja in tam dremajo, samo da jim obrnem hrbet in grem nadzorovat koga drugega. Mašine naj se pa same vzdržujejo, in če kaj zariba, je to nikogaršnji problem. Če se ne bi kar naprej drl nanje, tolpa smrdljiva lena, še za milimeter ne bi premaknili svojih riti; edino, kar jih res premakne, je, če jim ponudiš kakšno žretje. V resnici mi poberejo ogromno živcev, vem, da se neumno sliši, ampak zadnje čase že slabo spim zaradi te neprestane napetosti, tako se počutim, kot da moram vleči težko natovorjen vlak, ampak se prav nič ne pritožujem, samo to bi rekel, da opravljam samo svojo dolžnost in da bi bilo drugače na svetu, ko bi vsi po svojih najboljših močeh opravljali svojo dolžnost.

Robert Titan-Felix

Clementine Kovacs

*Nič ni zapisano,
kar se ne bi zgodilo.
Nič se ni zgodilo,
kar ne bi bilo zapisano.*

Dediščina. Davno, davno je bil Ernest Stegmüller nazadnje na mestnem pokopališču. Pravzaprav je samo tiste prve dni po prihodu zahajal tja. Ker ga je vznemirjal neznani stari mož, ker mu je zahajal v sanje. Nepojmljivo, docela starčevsko muhasto se mu je namreč zdelo, da je ravno njemu dal zapisati vse, kar je za njim ostalo. Tako se ni kaj prida čudil, da so doma tako zavistno oprezali za njim, ko si je pripravljaj stvari, brez katerih ni moč na potovanje – brez katerih niti ne bi hotel iti, ker je že takrat slutil, da se ne bo nikoli več vrnil. Čemu ne vsem enako, če smo ga že vsi enako poznali, jih je bržčas glodalo nekje globoko, čeravno ga, roko na srce, ni poznal nihče. Tisti, roko na prsi, to sta bila samo ded in babica, ki so mu bili nekoč blizu in so se kdaj pa kdaj razgovorili o njem, pravzaprav zagovorili, kajti o njem so govorili samo takrat, ko so bili od pitja ali česarkoli drugega že dovolj razgreti, da so znenada pozabili molčati, so že zdavnaj pomrli, davno, davno pred njim, tako da mu je neznani stari mož, plemič ogrskega podeželja, bolj in bolj lezel v legendo, tonil na dno, med usedline vsega tistega, kar mu je izvezlo otroštvo.

Ded ga skoraj ni omenjal, le dvakrat, trikrat na leto je siknil kako grenko na njegov račun, ker se je bržčas ob tistem času tam kaj takega pripetilo, da ni mogel odgnati srda, ki mu je povrtal po drobovju, ko so se mu nekje tam blizu zganili spomini. Dedovemu srdu, ki ga je tako skrbno skrival v zakotjih spomina, Ernest ni poznal razloga. Tudi babica je o njem govorila dokaj redko; samo takrat, ko ji ni bilo dopuščeno molčati, ko je bilo vse med njima tako močno zgoščeno, kot je zgoščeno vse, kar dela človeka, kar ne more narazen, ne da bi tekla kri in ne da bi se razmezelo tkivo – morda ji je bilo čez čas celo nekoliko žal; tega ni vedel, tega je nikoli niti ni vprašal. Tudi babica je o njem govorila dokaj redko – le da s spoštovanjem. Slutil je,

da ga je nekoč nekje imela nadvse rada. Tega je tudi ni nikoli vprašal. Ne, ker ne bi upal, le to je, da ni nikoli hotel mrtvim motiti pokoja. Potem, potem pa je nekega dne znenada prispelo pismo z vabilom na gostijo. Dedu – tedaj mu je bilo že krepko čez petdeset, njemu petnajst – se je zgostilo motno pred očmi, zložil je pismo in ga spravil v kredenco s kozarci, ki so jih dotlej redko uporabljali, poslej jih pa sploh več niso, ter se s kazalcem rahlo dotaknil ustnic. Niso drezali vanj, vsej radovednosti navkljub so spoštovali starčevo zapoved.

"Preklete!" se mu je nato vseeno zaupal čez nekaj tednov – na gostijo seveda niso odpotovali. "Preklete! Ko smo že skoraj šli, ko je bilo časa komaj za zbogom, komaj za srečno pot, sva se še zadnjič sporekla, sem ga še zadnjič svaril, naj se za božjo voljo ne peča več z njo, naj prenaša tiste redke trenutke njene pozornosti, kolikor pač zmore, a naj je za božjo voljo vsaj ne kliče več, naj se ne bori več z njo, če že noče z nami. Naj pozabi, preklete! Kako, da mu niso vzeli graščine? Kako, da je sploh še živ? Kako? Preklete! Kako? ... Če bi ostali, bi bilo bržčas vse drugače. Potem, potem bi nama že nekako zneslo tisto zlobno trhlino spraviti nazaj tja ali jo vsaj speljati proč od tam. Potem ... preklete, kaj vem, kaj bi bilo potem!"

Ded se je kmalu spravil s sveta. Ko je prispelo pismo z vabilom na gostijo, je imel namreč že dokaj časa raka na pljučih v zadnjem stadiju. Babica tudi ni dolgo šarila tam okoli – morda ni zmogla brez deda, morda pa ji je bilo preprosto dolgčas – a vseeno dovolj dolgo, da bi mu še utegnila izdati vse, kar ga je potem leta in leta begalo in morilo, vohljača, zalezovalca vsakogar in vsega, a tega le ni storila. Morda se je bala dedove sence, ki jo je čakala tam nekje, kajti kaj takega dedu zagotovo ne bi bilo po volji, morda pa ji preprosto ni bilo do tega. Morda je ravno zato tako malo premišljal, ali naj odpotuje, ko mu je družinski pravnik čez leta prevajal pismo z Ogrskega in mu ves začuden opisoval dediščino. Morda ravno zato ni hotel graščine z nikomer deliti, čeravno se je globoko v očeh domačih divje bleščalo, da bi jim kaj takega bilo zelo, zelo po volji. Morda pa je neznanemu staremu možu preprosto dopustil storiti, česar sam ni upal storiti, ker mu je bilo pač več do žrtja in bivaka kot do gospodovanja nad samim sabo. Res: neznani stari mož je z enim samim dihom, poslednjim, zanj spremenil docela vse.

Kakorkoli že: odpotoval je.

Bil je eden izmed tistih dnevov, ki redko znesejo začetke, ko se je poslovil od avtobusnega šoferja, ki mu je zadnjih nekaj kilometrov zaupal kar nekaj o tem mestu, tu in tam se mu je celo blede prislutilo, da ga odvraca od nakane, ker ni zdržal, da se mu ne bi zaupal, ter izstopil na osrednjem mestnem trgu s cerkvijo, mestno hišo, trgovino in hotelom, pravzaprav izdelanim gostiščem, kjer so bržčas izdajali tudi sobe, kajti nad vhodnimi vrati je spogledljivo mežikala halogena svetilka z napisom Hotel. Z osrednjega mestnega trga so bile speljane ceste na vse strani sveta, med hotel in cerkev pa se je zalezla ozka pot, ki ji ni slutil razloga, še manj smeri in cilja, menil je, da jo tam notri v temi izza hotela in cerkvice znenada odseka hiša – morda je bil ravno zato tako začuden, ko so mu v hotelski kavarni, kjer je tako hudo zaudarjalo po

česnu in žganiči in se je v zraku motil gost cigaretne dim, zaupali, da ga bo ravno ta nezaupljiva pot odvedla tja, kamor se je zvrhan upanja in tesnobe namenil, h graščini in pripadajočemu posestvu nedaleč iz mesta. Izstopil je utrujen in posvaljkan od poti. Kihnil je od prahu, ki ga je sredi osrednjega mestnega trga zvrtničil avtobus, ko je ravno speljal, sonce mu je zažgalo misli ter mu pomotilo pogled in klecnila so mu kolena, tako da bi se mu skoraj spodmagnila tla. Zatekel se je v hotelsko kavarno in si privoščil svoj prvi vrček ogrskega. Prislutilo se mu je, da bi bilo pametno nekaj časa ostati v mestu, urediti formalnosti oziroma nasploh doreči vse skupaj in se šele potem odpraviti proti graščini, a se je nato v recepciji vseeno raje pozanimal, kako se pride tja, kot da bi najel sobo. Pozanimal pa se je tudi, kako se pride do pokopališča, da se še tam ustavi, če ni ravno preveč s poti.

Bilo je preveč s poti, na drugem koncu mesta. Na pokopališče se je prišlo po severni vpadnici, po eni izmed tistih štirih cest, ki so bile z osrednjega mestnega trga speljane na vse konce sveta, medtem ko se je do graščine s posestvom šlo proti jugovzhodu, po tisti ozki potki med hotelom in cerkvijo, ki se je sčasoma razširila v podeželsko pot. Potemtakem: ne samo, da je bilo preveč s poti, bilo je docela v drugo smer. A se je vseeno odpravil tja – kljub temu da mu je opoldanska vrelna motila pogled in misli, da se mu je od radovednosti in pričakovanja, kakšno graščino in posestvo mu je tisti neznani stari mož zapisal, grenčilo v drobovju, da so mu klecala kolena, da so se mu spodmikala tla.

Severna vpadnica je pokopališče razklala na nesimetrični polovici – manjšo, kamor so legali k počitku oblastniki in veljaki, in večjo, kamor so odlagali druge. Seveda ga je najprej iskal med oblastniki in veljaki. Ker je bil docela prepričan, da ima njegova zgodba – ki bi se morala drugače končati, tako, kot se je v tistem času končalo toliko takih zgodb, nasploh bi to morala biti neka čisto druga zgodba – veliko, veliko opraviti z oblastniki. Tam ga ni bilo. Gomile so bile nanizane v poravnanih vrstah, tako da ni bilo mogoče nikogar spregledati ali po muhavosti nezaupljive usode vedno znova in znova zgrešiti. Kljub temu je trikrat prečesal manjšo polovico pokopališča in se šele čez čas odpravil na drugo stran. Ker ga res ni bilo tam. Nejevoljen in začuden je bil, ko se je odpravljal na drugo stran, in še bolj nejevoljen in začuden je postal, ko je videl, da tudi tam ni legel k tistim, h katerim so ga bržčas vseskoz prištevali, tistim, ki so bili sicer na tej strani, a so bogato klesani kamniti nagrobniki pričali, da so tu po muhavosti nezaupljive usode, ne po lastni volji in nagibu, kaj šele ceni, ko je iztaknil borno klesano ploščo:

Kovacs Balazs.

Zvezdica: 1895. Križec: 1972.

In svojstven epitaf:

Vsakdo se sam odloči za trenutek lastne smrti!

Dolgo, dolgo je postajal pred gomilo, kar in kar strmel v sveže klesano kamnito ploščo, odvrčal pogled, se odmaknil korak, dva, a se nato vseeno spet vrnil ter znova in znova strmečih oči pretipal klesano – ničesar ni zvedel, ničesar ni bilo tam med

tistimi na koncih zvončasto zavitim klesanimi črkami, kar bi mu vsaj za korak primaknilo neznanega starega moža, ki se je tako nevsakdanje poigral z vsem, kar mu je določalo prostor in početje v svetu; ničesar razen tistega nevsakdanjega epitafa seveda, ki pa mu ni in ni hotel blizu, nasploh so ga take reči ponavadi pustile neprizadetega. Sklonjenega, poraženega pogleda se je odpravil s pokopališča in znova prehodil mesto ter si v hotelski kavarni privoščil svoj drugi vrček ogrskega. Kislica, ki jo je goltal hlastno, kot bi srkal življenje, in čebļjave silhuete, med katerimi se je sukljal gost cigaretni dim in jih docela zahomotal v meglice, to ga je za spoznanje pomirilo. S pokopališča se je odpravil zbečan, nejevoljen, kajti ves čas, od trenutka, ko je doma z zatopljenim nožem razceftral pisemsko ovojnico in se polastil pisanja, je bil docela prepričan, da ga vse čaka, da bo samo izstopil in mu bo vse dano, zdaj pa tega ni bilo niti tam, kjer bi najbolj moralo biti. Priznati bo treba: stvari je bržčas treba iskati tam, kjer domujejo, kjer so najbolj same sebi podobne, kjer že zdavnaj niso več samo vsiljiva slutnja, v graščini s posestvom potemtakem in ne med tistimi na koncih zvončasto zavitim klesanimi črkami. Ampak že tedaj je bogve zakaj slutil, da stržena starčeve zgodbe ne bo iskati v dokumentih, ki jih bo, o tem ni dvomil, kaj kmalu do zadnjega imel v posesti, temveč ravno tam, med tistimi na koncih zvončasto zavitim klesanimi črkami – ne, pa niti tam ne, temveč veliko, veliko niže, globlje. Morda je ravno zato prve dni po prihodu tako vztrajno postajal pred gomilo in strmel v borno klesano ploščo. Nič se mu ni razkrilo, niti se mu nič vsaj begotno prislutilo. Ščasoma je prenehal zahajati tja, nazadnje mu je samo še kdaj prižgal svečo, zdaj pa že dolgo, dolgo niti tega ne več, čeprav je še vedno hranil sveče, ki jih je prinesel od doma, skupaj z vso kramarijo, ki jo je tam doma prodajal po sejmi in okoliških vaseh, čeravno je imel od tega tako malo izkupička in mu je pravzaprav samo odjedalo čas za klesanje. Bržčas je to počel samo iz kljubovalnosti domačim, vsakomur in vsemu. Prav gotovo mu niti tistega večera na dan vseh svetnikov ne bi odnesel sveče, če ga ne bi po dolgem času bogve čemu spet obiskala v kabinetu, iz katerega se je kaj kmalu komaj še ganil, če se ne bi po dolgem, dolgem času spet tako prijetno razgovorila in če ga ne bi nagovorila za sprehod do pokopališča. Ko sta se odpravljala in si je šla počesat lase, je vseeno pošaril po ropotarnici in izbrskal eno izmed sveč.

Srečanje. Davno mu je Clementine Kovacs nazadnje tako krčevito stiskala roko – zdelo se mu je, da se mu ni še nikoli tako zaupljivo dajala kot tistega snežnega večera na dan vseh svetih. Ko se je davnega prvega dne v mestu naposled le izhomotal iz koprene gostega cigaretnega dima, je nad mestom že zdavnaj zagospodovala noč. Dolgo – bržčas dve, tri ure – je čemel v hotelski kavarni, si vseskoz dopovedoval, da pa je zdaj že skrajni čas, da pa bi zdaj le moral iti, ker se ponoči ni prijetno klatiti naokoli, še manj karkoli iskati; a je kljub temu kar vztrajal in vztrajal, srebal vrček za vrčkom sladkega ogrskega in prisluškoval čebļjavim silhuetam. Ker je bil prepričan, da se bo iz vsakdanjih čenč, natolcevanj in postavljaštev zdaj zdaj izluščilo tisto nekaj, kar mu je kar naprej begalo misli, kar se mu je zvijalo v drobovju, odkar je pred nekaj

urami na osrednjem mestnem trgu izstopil iz avtobusa, pravzaprav, odkar mu je družinski pravnik prevajal pismo z Ogrskega in mu ves začuden opisoval dediščino, odkar je pričel premišljati, ali bi si bilo vredno zadevo pobliže ogledati ali pa kaj takega strženu kljub vsemu pride preblizu, je le preveč tvegano, a je na tihem že tedaj slutil, da bo odšel in se ne bo nikoli več vrnil, da bo po odhodu samo bolj in bolj tam.

Nič se mu ni razkrilo.

Niti se mu nič vsaj begotno prislutilo.

Potem, potem bi nama že nekako zneslo tisto zlobno trhlino spraviti nazaj tja ali jo vsaj speljati proč od tam. Potem ... prekleto, kaj vem, kaj bi bilo potem! se mu je med potjo vseskoz brozgalo nekje globoko in mu hodilo v misli. Ker se mu tam na pokopališču vse skupaj ni in ni hotelo iziti. O graščini in starcu ni vedel veliko – pravzaprav ničesar, nič zanesljivega: babičinim pripovedim o graščini in mladosti ni zaupal, take zgodbe je prebiral, take zgodbe so vrteli v kinu, tako da nazadnje ni bil več docela prepričan, da se babica vsega tega res spominja, da si vsega tega morda ne zmišljuje, ko se ji tisto daljno na starost drami v spominih, in potemtakem samo poskuša z izmišljijami zamegljeno skico zloščiti do lesketanja; ded pa o njem tako ali tako ni nikoli ničesar povedal, kvečjemu preklel ga je kdaj pa kdaj, ko so mu neprijetni spomini povrtali po drobovju: njega, njegovo zaletavo pamet in tisto zlobno trhlino – le da bolj poredko in bolj previdno.

Tam, na pokopališču, pa se mu nekaj kar ni in ni hotelo iziti. Na borno klesani plošči je bilo namreč eno samo ime. Če sem podedoval graščino, tam potemtakem nihče več ne živi, je premišljal med potjo. Kje, kje je pa potem ona? se je spomnil pisma z vabilom na gostijo. Torej ju niso skupaj pokopali, združenih v življenju in smrti? Torej sta se medtem že razšla? Ampak vseeno ... čemu meni? Čemu ne njej? Sta se tako sporazumela, ko sta šla narazen, ko sta se samo še klela? si je med potjo krajšal čas s sestavljanjem mozaika. Je umrla kmalu po poroki? Še preden sta spočela dediča – in jo je starec tako močno ljubil, da ni nikoli več nikogar niti pogledal, kaj šele, da bi se kogarkoli dotaknil? so se njegovi domisleki bolj in bolj selili iz stvarnosti v zgodbe, ki jih je pred leti dan in noč prebiral. Sta oba sama, sama zajela zrak in ga nikoli več nista izdihala in sta predtem pač nekoga izbrala, ker bo za graščino in posestvo navsezadnje le treba skrbeti? Če je seveda sploh za kaj skrbeti? Ne, iz teh kamenčkov se ni dalo sestaviti mozaika. Globoko, globoko je zajel zrak in hitreje stopil.

Ni dolgo hodil. Ni minila ura, odkar je zapustil hotelsko kavarno, ko je že stal na svojem, ampak kljub temu se mu je zdelo, kot da bi se v peščeni uri ta čas presipala pustinja – ker je bila noč, ker je bil mlaj, ker so se iz teme luščili glasovi, ker so se med zelenjem plazile sence. Posestvo je bilo ograjeno s poldrugi meter visoko ogrado iz prekrizanih lesenih desk in žice, ki je zamejevala polja in sekala gozd, do koder mu je segal pogled. Od množine vsega njegovega se mu je storilo prijetno. Odločno je prehodil zadnjih nekaj sto metrov s prodrom nasipane poti med vrati v ogradi in graščino, s pogledom preiskujoč pročelje stavbe in klesani vhodni portal in – bolj in

bolj odločen in vznemirjen – pozvonil, ker je bil prepričan, da ne cinglja v tišino, da graščina ni prazna, da ga ona čaka, da se bo zdaj zdaj vse razkrilo, a je kljub vsej odločnosti in ščegetu neznanega strepetal po vsem telesu, ga je tesno stisnilo v prsih, ko mu je stari služabnik v zloščeni livreji odprl vrata in ga, zatrjujoč, da ga že nestrpno pričakujejo, povabil naprej.

"Dober večer, mladi gospod. Dobrodošli. Res sem vas že nestrpno pričakovala," ga je nagovarjala z vrha stopnišča. Zastal mu je dih, zastale so mu misli, zastrmel se je v lepo, vitko ženo štiridesetih let, dolgih, rahlo skodranih kostanjevih las, v tesno oprijeti rdeči žametni obleki, s kozarcem nečesa rožnatega v roki; in zaščemelo ga je tam spodaj, da so se napeli šivi.

Zastal je, ni odložil prtljage, naj se je stari služabnik še tako nestrpno prestopal ob strani – pozno je bilo, dan se je nezadržno iztekal in ni mu bilo ravno veliko do tega gosta, do tega novega gospodarja, pravzaprav mu je bilo samo še do tega, da kar se da hitro opravi, kar mu bo naročeno postoriti, in leže k počitku – ni zganil udov niti ni ničesar rekel. Njena negovana lepota ga je docela prevzela.

Tudi ona je zastala, smehljala se mu je z vrha stopnišča in se sramežljivo muzala. Dolgo že ni bila tako vznemirjena in trepetava, dolgo, dolgo že ni nikogar tako nestrpno pričakovala. Ko ji je starec pred dobrim letom, na smrtni postelji, dal tisto fotografijo in zatrdil, da je ta deček edini vreden vsega njegovega, da bo njemu tudi vse dano in da tega njegovega sklepa ne razklenejo ne solze ne bes ne šobica, se je sprva samo tega zavedala, da spet ne bo sama, da bo spet nekomu zadnja briga. Fotografijo je zabrisala v najnižji predal toaletne mizice, kamor je odlagala stvari, ki so se je najbolj dotaknile, in ki ga je redko odpirala, samo ko se je želela spomniti česa prijetnega ali ko jo je zaskelilo kaj od tistega drugega, hudega, in dolgo, dolgo samo klela: starca, samovšečno, prismuknjeno priskuto; sebe, ki se je tako zaletavo zatreskala, ki se je zagledala v tisti lesk na konici njegovega pogleda in se ji je zahotelo, da se je ne bi samo dotaknil, ko je v mestu ravno šel mimo, da bi si ta lesk na konici njegovega pogleda docela prisvojila, ki ga je nagovorila, da sta se poročila, a se tistega leska na konici njegovega pogleda ni nikoli polastila, pravzaprav je po poroki ni nikoli več tako pogledal, kot je gledal, ko je zalezoval mestni živelj; in neznanega fanta, skoraj še otroka.

Ki je zdaj stal tam spodaj.

Ki si ga je že dolgo, dolgo tako želela.

Ernestu je bilo na tisti fotografiji petnajst let. Ded, ki ni hotel niti slišati, da bi odpotovali na gostijo, je bratu vseeno odpisal in pisanju dodal družinsko fotografijo. Zatrdil mu je – Ernest ni nikoli zbral poguma, da bi vprašal deda, čemu sta taka zaveznika, že odkar se je prvič zavedel sveta okoli sebe, že odkar ga je ded prvič poujškal – da ga je spisal kar se da iskreno, a da je kljub temu nadvse prijazno, tako da je bil Ernest bolj in bolj prepričan, da deda od vrnitve ne odvrča samo srečanje z bratom, temveč tudi in morebiti celo predvsem to, srečanje z nečim čisto drugim – z *nekom* čisto, čisto drugim. Tudi tega ga ni nikoli vprašal.

Clementine je po tistem večeru, ko ji je starec dal fotografijo, samo še dvakrat, trikrat sedla k njegovemu vzglavju – ker ni prenesla njegovega porogljivega pogleda, ki ga, roko na prsi, niti ni docela dojela – spala pa tako ali tako že leta nista skupaj. Na fotografijo se je zatem le redko spomnila. Ko je ravno klela. Ko pa je bilo vse mimo, ko so starca zagreblili in so rodbinski pravniki dorekli vse skupaj, je po dolgem času vseeno pobrskala po predalu, da bi si osvežila spomin – in ostrmela. Davno ji je nazadnje zadržtela kaka struna, v tistem trenutku pa je drhtela cela. Ker je tudi deček tako gledal, ker se je tudi njemu tisto lesketalo na konici pogleda.

Zdaj pa je, skoraj mož, stal tam spodaj.

Zdaj se je spet cela tresla.

In se ji je zdelo, da se tudi on trese.

"No, se boš že enkrat zganil?" ga je pričela spogledljivo zbadati, ga je pričela tikati. Ernest tega ni utegnil opaziti. Lepa žena tam na vrhu stopnišča je bila tako živa, tako resnična. Ko se je doma odločil, da bo kljub vsemu odpotoval in se spogledal s skrivnostjo, si je nevede spet pričel izmišljati zgodbo. Bolj in bolj je lezel vanjo, bolj in bolj je upal, da se bo naposled nekaj zgodilo, nekaj od tistega skrivnostnega, usodnega, kar je od davna prikliceval, a mu nikoli ni prišlo blizu, da se bodo tam naposled soočili svetovi. Zdaj pa je bila lepa, lepa žena. Zdaj pa je bila graščina, ki je v zmedu postkomunizma pripadla njemu – bogve koliko je bilo starcu to sploh pogodu, če seveda niso po njegovi smrti nekaj na tak način zapletli in razvezali, da se je on znašel v tej štrehi; on, ki ga starec bržčas niti ni poznal, pač tisto dete z neke fotografije. Zdaj pa so bila znenada tla.

"Pridi gor. Se bova v kabinetu kaj pomenila. Kaj spila," je odločno zvrnila visok tenek kozarec nečesa rožnatega. "Prtljago daj kar Gabrijelu. Ti jo bo odnesel v sobo. Sem ti jo že izbrala in pripravila. Upam, da nimaš nič proti." Še preden je Clementine dorekla misel, se je stari služabnik že izgubil nekje v zgornjih prostorih, z njegovo prtljago, ki mu jo je iztrgal iz rok, ko je slišal Clementine izgovoriti svoje ime, ker mu je njun molk, njuno tipanje, njuno iskanje drugega že precej presedalo. Vedel je, da take igre – ko tisto nekaj vzklije med možem in ženo ter ju bolj in bolj zarašča – trajajo in bilo mu je všeč, da trajajo, ampak zdaj, opolnoči, mu res ni bilo do tega.

"No, pridi že," se je Clementine naveličala tipanja. Nekje, ne ravno blizu, so se treskoma zaprla vrata. Tresk ga je komaj dosegel. Ni se čudil. Že zunaj se mu je graščina zdela velika in vedel je, da je vsaka stavba notri še veliko večja. Povzpel se je po stopnišču in ji sledil v kabinet. Stopila sta v zaprašeno knjižnico, v kateri je bila razen knjižnih polic in razmajane omare, ki pa je bila prav tako nagrmadena s knjigami, samo še predalna miza z nekaj stoli. Sedel je za pisalno mizo in si prižgal cigareto, ona pa je pričela brkljati po predalu z žganimi pijačami, ki ga je razmajana omara, docela založena s knjigami, začuda tudi premogla. Kadil je počasi, z vsem bitjem. Pokadil je, na robu pepelnika ugasil cigareto, ogorek zabrisal v sredo pepelnika in se globoko oddihal; ona pa je še vedno brkljala po predalu z žganimi pijačami. Vstal je in se sprehodil med knjižnimi policami.

Ezoterika. Religija. Filozofija.

"Dvomim, da ti je zdaj do tega. Ob tej pozni uri. Ob prihodu," si je zgovorila, ko je napolnila visoka tenka kozarca s tistim rožnatim, kar je prej srebala tam na vrhu stopnišča, sedla za pisalno mizo, potrpežljivo čakala, da se naučije učenosti in prahu starčevih knjig, in si mrmrala neki znan napev. Poiskal jo je z očmi. Gledala ga je zaupljivo; tako kot iz jaslic strmijo vate oči božjega otroka. Zaslutil je, da bi ji zdaj lahko karkoli natvezil, da bi mu zdaj vse verjela. Sedel je in ji s pogledom segel globoko v oči. Strepetala je, kot bi se nečesa zbala. Nasmehnil se je in ji prisluhnil.

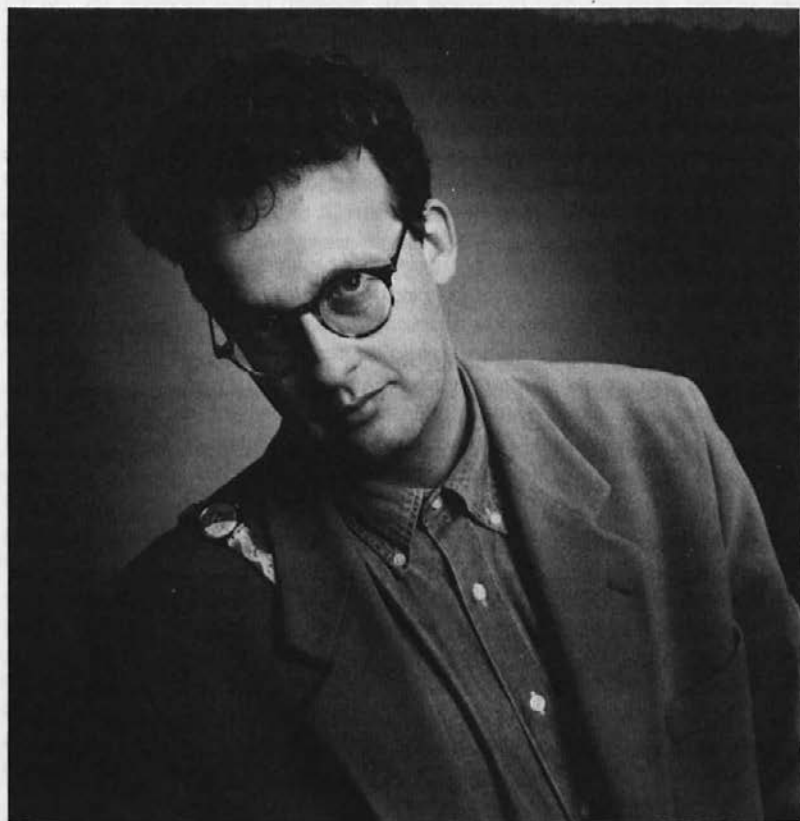
"Ampak jaz ti bom vseeno povedala, kar ti sporoča. Kajti če ne bom povedala tako, brez uvoda, kar zlepa, morda ne bom povedala nikoli. Ker ne bom zmogla. To mu pa gotovo ne bo všeč. In se bo vračal. Kajti če se tisti najbolj neukrotljivi res vračajo, bo Balasz zagotovo med njimi," se je opravičevala zlagoma, z dolgimi predahi med stavki, z globokim dihom, nad obrvmi pa se ji je izčrtovala neznatna senčica strahu. Rasla je.

"Pravzaprav pa tega niti ni tako veliko. Tale ključ ti moram dati," je iz žepa obleke izbezala počrneli masiven ključ, podoben tistim, s katerimi so doma odklepali prostore gospodarskega poslopja, in ga položila na mizo. "Od kleti je. No, od tistega, kar je nekoč bila klet. Kaj je zdaj tam spodaj, se mi niti ne sanja. Nikoli nisem bila tam. Nikoli si tja niti nisem želela. In me tja najbrž niti ne bi pustil, če bi mu še tako zatežila. Spomnim pa se, da se je tiste dni, ko je tam spodaj zidal nekakšen hlinjen, poskusni svet, kot je sam to imenoval ... Kdaj pa kdaj sem namreč le vprašala, kaj za božjo voljo vseskoz tiči tam spodaj. Kdaj pa kdaj mi je le presedlo vse to in mi ni bilo več do molčanja ... Spomnim se, da se je takrat bolj kot kdajkoli zdelan in zanemarjen klatil naokoli. Sam od sebe tiste dni ni nikomur podaril niti besedice. Pravzaprav si mu še pogled moral iztrgati iz oči. In je nezmerno kupoval vsakršna ogledala." Pomolčala je. Odložil je ključ, ki ga je ta čas sukal med prsti, in si prižgal cigareto. "No," je še dodala, "in na knjige naj te opozorim, je rekel, ko sem bila takrat poklicana k njemu." In ko mi je dal tisto fotografijo, je pomislila, a je pogoltnila cmok in ni ničesar rekla. "Ampak to si že tako ali tako sam opazil. Tako ..." se je globoko, globoko oddihala. "Upam, da te ne bodo obsedle, kot so njega," je nabrala šobico in se mu s pogledom spet cela dajala.

Ampak ... kako, preklete, mene vse to zadeva? Kaj imam jaz z njegovimi obsesijami in ogledali? Kaj imam ne nazadnje s tabo? Z rožo čudotvorno, ki se ti razcveta v pogledu? Ki čaka, da nanjo vsak čas sede čebela? In zakaj, preklete, se mi bolj in bolj vsiljuje slutnja, da se tu računa na moje čebele? mu je greblo po notrini, ko sta iskala špranje v zidu. Ker to pač ne gre, da bi legla, še preden se docela ohladi truplo, ki ju je spoznalo.

INTERVJU

Andrej Blatnik



Avtor fotografije: BORUT KRAJNC

Intervju z naslovom, skritim v zadnjem stavku

Intervju z naslovom, skritim v zadnjem stavku

Morda velja pripomniti le to, da je bil rojen šele maja 1963. Imel bend in se zapletel v gledališče. Potem diplomiral na komparativistiki in sociologiji kulture. Ne da bi komu kaj povedal, magistriral na anglistiki. Bil najpoprej samostojni kulturni delavec, nato urednik leposlovnega knjižnega programa pri Kmečkem glasu, enkrat vmes postavil na noge založbo Aleph in Sklad Vladimirja Bartola. Bil Fulbrighthov štipendist, dobitnik zlate ptice, Župančičeve nagrade ter kopice drugih nagrad na natečajih za kratko prozo, radijske igre in eseje. Zdaj je urednik pri Cankarjevi založbi, guru rubrike Zadnja izmena v Literaturi, kolumnist v sobotni Republiki in vodilni ideolog projekta ustanovitve Inštituta za slovensko književnost.

Nekje mimogrede so se mu prevedli Kingovo *Mačje pokopališče*, *Ptičke in Venerina delta* Ana's Nin, pesmi Sylvie Plath *Stekleni zvon* ter napisale kratke zgodbe *Šopki za Adama venijo* (1983), roman *Plamenice in solze* (1987), kratkoprozni zbirki *Biografije brezimnih* (1989) in *Menjave kož* (1990) ter ravnokar še štoparski vodnik po ameriški metafikciji *Labirini iz papirja*.

Ampak daleč od tega, da bi bil popoln: branje najrazličnejših knjig v neizmernih količinah, potovanja v eksotične dežele in cedemanija so absolutno njegova najšibkejša točka in ravno tako drži, da še ni napisal ljubezenskega romana.

Literatura: *Si res predsedal iz glasbe in gledališča v literaturo le zato, ker rad sam pobereš vso kritiko in priznanje? Konec koncev si ena tistih javnih osebnosti, za katere se zdi, da je precej skrita. V nasprotju z nekaterimi tvojimi generacijskimi kolegi po peresu, ki včasih že kar malce nasilno skrbijo za samopromocijo, si vedno nekje v ozadju. Si ves čas prisoten, pa pravzaprav nisi.*

Blatnik: Najbrž sem nekoliko staromoden in si predstavljam, da če že, bi morali mediji iskati mene, ne pa narobe. Zmotno, seveda. Mediji delajo po svoje in temu se moraš prilagoditi ali pa izginiti. Velja tudi pri nas. Ko je na primer izšel *The Day Tito Died*, prva antologija slovenske proze v angleščini vseh časov, je o tem res poročal BBC, slovenski mediji pa so objavili – nekateri – le kratke notičke. In ko Jančar dobi literarno nagrado v tujini ali objavi v kaki pomembni literarni reviji, se za to mediji praktično ne zmenijo. Nobenih prvih strani v časopisju, nobene evforije, kot jo izzove vsaka uvrstitev v ospredje na svetovnem smučarskem pokalu. Kaj naj še naredi, da bo zanimivo za prvo stran – obrca Kučana?

Sem pa, tudi to je treba priznati, bolj zadržana oseba, človek, kakršen na zabavah stoji nekje ob strani, se prijazno smehlja in čaka, ali ga bo kdo ogovoril, hkrati pa si ves čas želi, da bi bil že doma in da bi imel svoj mir. Ne, v skupinskem ustvarjanju res ne bi imel prave prihodnosti. Navsezadnje pa, če ne bi bil tak, ne bi napisal niti tako malo, kot sem, nemara bi se ukvarjal s čim bolj komunikativnim.

Literatura: *Ko sem te med običajnimi pripravami na intervju prosila, ali mi posodiš svojo prvo zbirko kratke proze Šopke za Adama venijo, si skeptično odvrnil: "Pa ja ne! Ali ne bi mogla tega preskočiti?" Pomeni to, da bi jih danes, enajst let kasneje, najraje pozabil, storil detomor?*

Blatnik: Absolutno; če bi mogel, bi to zbirko izbrisal iz svojega in vseh drugih spominov. Preveč je v njej tehničnih napak, preveč tudi variiranja istih motivov. Kaže veliko željo po literarnosti, ki ji z realizacijo ne more povsem slediti, hkrati pa tudi željo, da bi se bralca, če naj tako rečem, dotaknila. Dovolj razlogov za nezadovoljstvo, ki pa je morda subjektivno; pri lastnem pisanju sem mučen perfekcionista in vselej trpim, ko je treba rokopis res oddati, še potem, ko izide, bi ga rad popravil z nekakšnimi objektivno neopaznimi malenkostmi, in pravzaprav me res le novi načrti, ki hočejo energijo zase, prepričajo, da se k že objavljenemu ne gre vračati vedno znova. Ni pa to, ne bodiva patetična, nikakršen detomor: mislim, da je za pisca zelo zdravo, da premore nekaj distance, tudi ironije do lastnega dela, sicer se mu stvari lahko zelo zapletejo. Kot urednik sem imel kar nekaj priložnosti opazovati, kakšne težave prinese avtorju pretirana navezanost na lastno delo. Sam se skušam temu izogibati, kolikor pač človeku samoljubje dopušča.

Literatura: *Mimogrede, na letošnjem simpoziju ob podelitvi kresnika, nagrade za najboljši slovenski roman leta, je tekla beseda o slovenskem pisatelju in literarni kritiki. Tudi sam si jih nekaj napisal, nedvomno pa ogromno prebral. Imamo ali nimamo dobre, referenčne in analitične literarne kritike? In kaj to sploh danes pomeni? Če iz duhovitega "latinskega" pregovora, ki se kot moto pojavlja na začetku Labirintov, namreč da je govorjenje o umetnosti kot poljubljanje po telefonu, zbrševa ironijo (jo je sploh mogoče?), sta potem umetnost in njena refleksija nujno obsojeni na spodletelo srečanje?*

Blatnik: No, zadeva je v tem citatu malce (samo)ironično pretirana. Sam sem doživel nekaj zelo zanimivih interpretacij svojih tekstov, predvsem v svoji generaciji, še posebej bi moral omeniti Toma Virka, Mateja Bogataja in pa Igorja Zabela, zlasti tekst k *Menjavam kožo*, objavljen v *Razgledih*, ki bi ga stoo odstotno podpisal. Takšne refleksije so strašno dragocene, ker je slovensko književno življenje zelo površinsko in pravzaprav dobiš zelo malo odziva onkraj tistih prijateljskih trepljanj: bravo, dober si. (Ali pa, po drugi plati, vzvišenih zmrdovanj: kaj bo to!) Še posebno so dragocene zame, ki ne pišem, da bi kaj določnega povedal, zato se mi zdi interpretacija, kaj sem povedal, vselej zanimiva in le redko zgrešena. Se me pa vseeno najbolj dotakne kakšno zelo svobodno, sploh ne diskurzivno tolmačenje: Mateja Sever je recimo stavek "*Ko ležim v mraku svoje sobe, čutim, kako žival liže mojo roko*" iz moje zgodbe *Dva*, ki sem jo pisal kot nekakšno borgesovsko zrcaljenje zrcal, razumela kot stavek o (ženskem) samozadovoljevanju in iz tega izhodišča napisala svojo zgodbo. In res, takšno branje je mogoče, kako da tega prej nisem opazil? Ko je prevod išel v Ameriki, sem razširil naslov v *Two. Her Story*, da sem še poudaril to razsežnost.

Sam sem pisal kritike, dokler nisem začel resno objavljati literature; tedaj se mi je zazdelo nešportno, da bi na tak način obračunaval s konkurenco. Z veseljem bi pisal o sodobnih tujih tekstih, a teh Slovenci praktično skoraj ne prevajamo, pa tudi če jih, zanje kritiške rubrike le poredko pokažejo zanimanje. Slovenocentriem pač, ki nas zapira pred svetom in svet pred nami, če naj malce priložnostno požugam.

Bolj kot kakšno posebno poglobljeno analitično kritiko pogrešam nekoliko banalno literarno življenje, tisto, kar je nekako najbolj lušno: enkrat ali dvakrat na leto grem recimo brat na kako gimnazijo in tam so ljudje, ki jih književnost blazno zanima, pravzaprav dosti bolj od nas profesionalcev, včasih ti kdo napiše kako ganjeno pismo, take reči. To je mnogo bolj stimulatívno kot srečevati vselej iste že malce naveličane obraze na literarnih večerih, in tu je majhnost jezika najbolj boleča: priložnosti za takšne nastope zunaj Ljubljane ni prav veliko.

Literatura: Plamenice in solze so ti prinesle tudi soglasno kritiško priznanje. Nekako v tistem času se je pri nas začelo govoriti o ameriški metafikciji. Tvoj roman *ter Bratoževe zgodbe iz Pozlate pozabe* so nekako obveljale za njeno slovensko različico. Sam si dejal, da si imel izdelano idejo zanje, preden se ti je sploh sanjalo o tem, da obstaja kakšna metafikcija. Čez sedem let se lotiš štoparskega vodnika po ameriški metafikciji. Tam pišeš, da si se prvič z njo spoprijel ravno ob kritiški označitvi svojega dela s tem pojmom, ter dodajaš, da je šlo pri izbruhu metafikijske proze "za neogibno posledico duha časa in stanja proizvodnih sredstev in ne za preiščljeno intelektualno odločitev, nekakšen duhovni konstrukt". Kako danes gledaš na Plamenice? V kontekstu slovenske proze osemdesetih bi se brez zadržkov lahko strinjala, da so dejansko zeitgeistovsko zrcalo, literarno zrcalo literaturi sami. Nekakšen literarni manifest. Po drugi strani pa se mi vse bolj zdi, da jih slabo desetletje kasneje težko beremo brez te časovno kontekstualne vključitve. Da so danes manj zanimive in da morda celo ne nesejo čez, kot temu pravimo, časovni horizont. Ima fragment Apologija iz Biografij, ki zapiše: "In kaj, reče On, kdo me bo sodil za zmoto?", tu vmes kakšne prste?

Blatnik: Temu bi, če smem, z vsó silo ugovarjal. Kaže, da mojih pripomb, kako bo prej ali slej treba *Plamenice* brati nemedtekstualno, naivno, če hočeš, profesionalni bralci še zmeraj ne jemljejo resno. Sam mislim, da je to tekst, ki takšno branje omogoča, in da je dostopen tudi nenačitanemu bralcu. (No, morda bi bilo treba podčrtati dva obsežna navedka iz Kafke in Borgesa, da bi postala taka možnost bolj prepričljiva.) Upam, da bom imel možnost še enkrat objaviti ta tekst v manj trdi različici. Zgodba o zakonu želje, ki ga ni mogoče nadzorovati (in zaradi katerega se Woynovskemu uresniči druga želja, kot jo racionalno izbere sam), je po mojem že nekaj, kar presega časovni okvir, kakršnega morda postavlja formalni prijem romana. Ne, sam imam ta tekst še zmeraj rad, skorajda edinega od starih tekstov, čeprav mi veliko ljudi danes pravi, kako da so moje nove zgodbe boljše, in to ponavadi argumentirajo s tem, da so bolj tople, človeške, medtem ko naj bi bile *Plamenice* nekaj hladnega, racionalnega konstrukt. To argumentacijo lahko razumem, če pomislim, da je življenje v Woynovskega in druge like *Plamenic* bistveno težje kot stik z liki iz novejših zgodb, in če k temu prištejem še spremembo nekakšnega zeitgeistovskega hrepenenja, ki se je v času evforičnih odzivov na *Plamenice* pač napajalo pri ambiciji po konstruiranju realnosti, danes pa se ozira po primarnih rečeh. Imam pa tudi nekaj bralcev, ki so bili zagrizeni pristaši *Plamenic*, ob novih zgodbah pa so me zavrgli, češ da to ni nič, nekakšen literarni sentiš pač.

Tudi drugače so bile *Plamenice* zame dragocene: v njih sem se toliko ukvarjal z oblikovanjem teksta (je zelo raznorodno, pa še pisal sem ga, če se ne motim, šestnajstkrat, nič čudnega, da sem potem kupil prvi za oblikovanje teksta uporabni računalnik, ki je prišel na slovenski trg, ki se mu je preroško reklo nič drugače kot Joyce), da sem se artizmov naveličal in zdaj skušam pisati precej bolj neposredno, življenjsko, bi rekel. Ampak vse delam v amplitudah, tako da me nemara čaka spet kaka artistska faza.

Literatura: Mogoče se na to mesto še največkrat prilepi klasično vprašanje o razmerju med izkušnjami "dejanskega" (namenoma ne bom rekla resničnega) življenja in dejanskostjo, ki živi oziroma se izpisuje v literaturi. To razmerje je v metafizijski prozi od zunaj videno kot triumf sintagme, kot sam parafraziraš, "beremo, da bi pisali" nad sintagmo "pišemo, da bi nas brali." Kako je torej s tem življenjem in izkušnjami tu in onimi na belem papirju, potiskanem s črnolom?

Blatnik: Jaz bi rekel, da zajemam kar iz obojega. Če sem konkreten: spodbude za moje zgodbe so nekaj najbolj nepredvidljivega. Že več let se pripravljam na pisanje romana (da, da, to bi moral biti moj dolgo napovedovani ljubezenski roman), ki se v enem delu naslanja na življenjsko zgodbo ruskega baletnika Vaclava Nižinskega, spodbudo sem pa dobil tako, da sem enkrat po radiu slišal popevčico *Prospettiva Nevski* italijanske pevke Alice, ki se te teme zelo ohlapno dotika. Potem se mi je pričelo odpirati tu, pa tam, prišel sem do nasprotja Nižinskega, namreč do Višinskega, Stalinovega vrhovnega tožilca, ki ga je edini od sodelavcev preživel. Od tod je bil le še korak do šala Isadore Duncan, ki že sam po sebi zasluži več kot roman. Ne le da jo je zadavil, ko se ji je zapletel v avtomobilsko kolesje, njen mož Jesenin se je nanj obesil, njegova prejšnja žena ga je imela na sebi, ko so jo ubili, in enako tudi njen novi mož Mejerhold, ko so ga ustrelili. Življenje, seveda, a spoznavamo ga prek literature. No, me prav zanima, če bo kaj od tega ostalo v knjigi, ko bo res prišla na dan.

Okus krvi mi je cel nastal iz začetnega prizora romana švedskega pisateljskega para Wahlöö/Sjöwall, kjer policist pride na ogled utopljenke, gleda pa le kaplje, ki polzijo po njej. *Plamenice in solze* sem naredil, to je Marcel Štefančič jr. dobro pogruntal, iz korespondence s Spielbergovim Indiano Jonesom, le da sem ga spremenil v en arhetip antijunaka. Vrsto referenc pa tudi neposredno navajam, včasih v obliki malce zakamufliranih posvetil. Zgodbe, ki jih zdaj zlagam v novo knjigo, imajo za zdaj še vse taka posvetila.

Veliko reči pa je zajetih tudi iz življenja, mojega ali kakega drugega. Sploh pa se stvari zelo prepletajo. Ko sem objavil zgodbo *Še dobro*, ki govori o tipčku, ki pride domov in najde ženo v postelji s svojim najboljšim prijateljem in najprej stvari nevarno kažejo, potem pa se vse konča v prijetnem spravaškem duhu (spodbudo zanjo sem, mimogrede povedano, dobil v neki pesmi Stepena Doybnsa), mi je urednica, ki je zgodbo objavila, povedala, da se je enako pred kratkim zgodilo nekemu njenemu sorodniku. Tudi pri njih so zadevo sklenili s skupno večerjo in popivanjem.

Kljub temu da sem nemara več prebral, kot preživel, me ne le v vsebini, temveč

tudi v formi t. i. "resnično življenje" pravzaprav odločilno določa. Recimo naklonjenost kratki zgodbi. Ne morem pomagati. Živim hitro, zelo hitro, razen v trenutkih, ko sam izberem drugače. Tak je moj naravni ritem, v tem ni nobene napetosti. In razen pri nekaterih rečeh zelo hitro spreminjam interese. Vrsta kratkih zgodb je skratka moj življenjski slog. Tudi moja romana sta, roko na srce, nekakšni razpotegnjeni kratki zgodbi, pa še nič kaj dolga nista. Isto opažam tudi pri drugih omembe vrednih romanih svoje generacije, na primer pri Lainščku; to je nekaj čisto drugega kot Hieng, ki v *Čudežnem Feliksu* popiše stotine strani, pa zgodbo komaj prične. Kako že pravi pregovor? Časi se spreminjajo, in mi z njimi?

Literatura: *Raznovrstne šole kreativnega pisanja, ki so vzniknile na ameriških univerzah ter v obliki literarnih delavnic pognale tudi pri nas, vzbujajo iluzijo, da se je pisanja (s tem seveda mislim na pisanje literature) moč naučiti. Da torej pisateljstvo ni poklicanost – poklic v pravem pomenu besede, temveč eden od možnih načinov preživljanja, za katerega ne potrebuješ posebnih talentov. Imam prav, da je to iluzija, ali pa s tem, ko pravim, da gre za iluzijo, sama zapadam vanjo in potemtakem mistificiram pisateljski poklic?*

Blatnik: Pisanja se je zanesljivo mogoče vsaj učiti, če že ne tudi naučiti. Absolutno sem prepričan, da nekatere reči pač moraš poznati, drugače se ti lahko primeri (in marsikateremu začetniku tudi se primeri), da si predstavljaš, kako z vsakim stavkom odkriš svet na novo. Šola pa omogoča tudi tisto literarno življenje, ki sem ga omenjal prej – občutek, da delaš nekaj človeškega, če pišeš, refleksijo tega početja, družbo tebi podobnih čudakov ... Vse to krvavo potrebuje pisec že v Sloveniji, kaj šele v veliki in v praktične reči, recimo denar, usmerjeni Ameriki. Je pa domet take šole, kajpak, relativen, a tako je povsod, brez talenta ne moreš do vrha v nobeni stvari.

Literatura: *Je Andrej Blatnik torej pisatelj v tradicionalnem ali šolokreativnem pomenu besede? Je branje njegovih knjig, ki ga je Igor Bratož, išoč pridevnike za označitev Blatnikovega sloga, označil za vožnjo z mercedesom, posledica dolgih in discipliniranih šolskih vaj, ali pa so skozi neprespane noči pred računalnikom švigale tudi "pijane strele duha"?*

Blatnik: No, sam pisanja nikoli nisem vadil, pa ne zato, ker ne bi verjel, da je to koristno, temveč zato, ker sem vselej počel toliko reči, da za to nisem imel časa. Moje pisanje je vse bolj impulzivno, nenačrtovano, giblje se iz neznatnih začetnih impulzov – skica naslova, en stavek, prizor – v neznano smer. Vendar pa temu sledi zelo veliko popravljanja, kombiniranja, nekakšne postprodukcije, če uporabim glasbeniški izraz, zato so teksti videti zelo kultivirano, spolirano, ne glede na to, kako bizarne so izhodiščne domislice.

Literatura: *Ko sva prej že ravno omenila računalnik – ti poleg Mihe Mazzinija veljaš za njegovega prvega pisateljskega uporabnika. Si še predstavljaš, da bi pisal "peš" ali se prebijal čez trde tipke pisalnega stroja?*

Blatnik: Kje pa, največ, kar še zmorem napisati na roko, je kaka razglednica, pa še to z muko. Tiste zvižace z listki, na katere skiciraš zadeve, pri meni ne delujejo. Ne

ljubi se mi prav dosti pisati na roko, tako kracam, da ne znam brati za sabo, pa še listek ponavadi zgubim. Zato zdaj nosim en prenosnik s sabo, če grem kam za več kot dva dni. Hvalabogu, da jih imamo. Brez njih bi bil moj že tako skromni opus še skromnejši.

Literatura: V Biografijah ter Menjavah so posamezne zgodbe sicer še vedno literarno incestuozne, a vanje se vrača mala, vsakdanja, slehernikova zgodba in lovljenje pomenov, ki se dajejo kot neizrekljivi. Reciva, z referenčno, tudi v teh krajih znano literarnozgodovinsko opornico, ne da bi hotela govoriti o vplivih ali posnemanju, temveč le o daljni podobnosti, da se zgodbe zopet ukvarjajo s carverjevskimi drobci resničnosti, ki nimajo namena ustvariti mreže simbolov, temveč govoriti neposredno. Največkrat pripovedovana zgodba pa je stara kot izgnanca iz raja. Moški in ženska. Je njuno stalno krhajoče se razmerje večna "mala-velika zgodba"?

Blatnik: Ja, bi kar rekel, da je to temeljna zgodba vseh zgodb. Ni nujno, da je moško-ženska, lahko je tudi moško-moška ali žensko-ženska, in to ni odvisno le od spolnih preferenc; nekako najzanimivejša se mi zdi človeška interakcija, ta pravzaprav motivira tudi tako imenovane "velike" zgodbe. Hkrati pa je to tudi zgodba, ki je pravzaprav vsem ljudem skupna, zato je njenim variacijam lažje slediti. Pravzaprav so že *Plamenice in solze* moško-ženska zgodba, na eni strani imamo Woynovskega, ki ga hočejo vse ženske tako ali drugače ujeti, on pa pred njimi beži, ker hoče v bistvu nekaj drugega (ali se mu vsaj zdi, da hoče nekaj drugega), na drugi te ženske, antagonizem je očiten.

Literatura: Igor Zabel je *Plamenice in solze* ter Biografije brezimnih označil za zrcali, pri čemer naj bi *Plamenice* z drugostopenjskim pisanjem pripeljale do neposrednih eksistencialnih uvidov, Biografije pa z demonstriranjem utemeljenosti primarnega emocionalnega oziroma eksistencialnega uvida do barthesovskega v neskončnost razraščajočega se citata. Na eni strani torej dešifracija aluzij in referenc, na drugi idejnega in emocionalnega presežka. In na eni obvladovanje literarnih prijemov in žanrskih zahtev, na drugi mreža čustvenih, intuitivnih, miselnih, eksistencialnih reakcij. Z eno besedo, presečišče bržkone pomeni vrhunsko literaturo. Katera oziroma kakšna literatura dobi ta naziv pri tebi?

Blatnik: Moji kriteriji za vrhunsko literaturo so zelo široki, to kaže že izbor petdesetih knjig na koncu *Labirintov*. Če se spomnim, kaj mi je zelo všeč iz slovenske proze, je pravzaprav edino obče mesto takega izbora Kovačičev *Drugi fragment*, kakega Capudrovega *Malega cveta*, *Nekropole* Borisa Pahorja ali *S poti* Izidorja Cankarja nemara ne bi vsakdo navedel. Še cela vrsta naših tekstov se mi zdi sicer zelo dobrih, vendar ne bi mogel reči, da so me kaj posebno premaknili – morda ni naključje, da so me predvsem dela tistih avtorjev, katerih življenjska filozofija je, se mi zdi, bistveno drugačna od moje. Še manjše naključje, da nekako ne najdem pravega navdušenja za njihova poznejša dela, ki se mi zdijo pretenciozna – literarno ali ideološko.

Tudi v svetovni literaturi se mi zdi zanimiva vrsta zelo različnih besedil, ne le tista, ki uživajo nedeljeno priznanje kritikov in bralcev, kot na primer Márquez. Predvsem

se mi zdi pomembno, da tekst zna slediti sebi, da dobro spelje tisto, kar je njegova posebna kvaliteta. Nekako v skladu s prepričanjem, da je končni cilj in domet literature literatura. Če je tako, lahko najdeš odlične tekste tako med neberljivimi kot med populističnimi deli. Sam sem precej brez predsodkov, berem tako rekoč vse, res dobre stvari pa se mi zdijo post festum predvsem tiste, ki me tako pritegnejo, da jih lahko berem nereflektirano, brez sprotnega analiziranja pisateljskih mehanizmov, in ob katerih trpim ali se veselim z besedilom. Moj najzanesljivejši lakmusov papir je skratka naivno branje, takemu pa lahko pri meni, ker pač nisem čisto naiven bralec, ustrežejo nadvse različni teksti.

Literatura: *V Labirintih v zagovor, da boš pričel "šeše" pri Marku Twainu, navajaš, da je bil Twain prvi, ki je v ameriško književnost prinesel pogovorni jezik, "eno nujnih izhodišč za razslojevanje literature", med najvidnejšimi dosežki tega razslojevanja pa omenjaš prav žanrske dosežke. Ti so celo "conditio sine qua non nacionalne suverenosti", ker naj bi v umetnosti najbolj "eksplicitno utelešali znano triado kri, znoj in solze, na kateri temelji vsaka država. Tudi slovenska." Sam si se pod naslovom Kdo mora slovenske žanrske pisce detektivsko lotil vzrokov "žanrski spodletlosti" slovenske literature, a si se zvito izognil vprašanju, kaj torej storiti? Ampak dobri detektivi pa na koncu le pokažejo rešitev. Torej? (Oziroma, ali je razvidna tradicija žanra res tako usodnega pomena? Kaj pa avtohtona kmečka povest?)*

Blatnik: Poglej zločine, ki pridejo na prve strani, zaradi katerih odstopajo ministri. To so praviloma nekakšni vaški pretepi, vsaj njihov zunanji videz je tako pritlehen. Kaže, da še nismo prav zelo mestni v teh krajih. Nastaja pa pri nas že tudi specifičen urbani kriminal, ki obeta žanrske izdelke, namreč ta družbeno promovirana tatvina, ki ji rečemo privatizacija. Vsak dan beremo v časopisih, kako direktor firmo odkupi z nekaj milijoni mark svojega denarja, in novinarjem se zdi to blazen uspeh lastninske preobrazbe, nihče ne zastavlja nepomembnega vprašanja, od kod mu denar. Hkrati pa se bojim, da od tod do socialne literature ni daleč; ko bo stvar opravljena, bodo razlaščeni celi sloji prebivalstva – tisti, ki delajo v zdravstvu, prosveti, kulturi, in ki bodo svoj certifikat (denarja nemara povečini tako nimajo) namesto v tovarno, ki bi jo poprej skrbno pavperizirali, vložili v nekakšen amorfní investicijski sklad. Skratka: žanri prihajajo, domačni nam bodo, pisani na kožo, celo nekatere značilne slovenske posebnosti se nemara obetajo, le da bo treba tudi tu še nadomestiti zgodovinski zaostanek za Zahodom – t. i. "visoka" literatura je to že opravila.

No, žanrsko problematiko sem zdaj zožil na en vidik ene zvrsti, ampak da bi tukaj govorili o tem, da za bralne žanre na prvem mestu potrebuješ precej bralcev, drugače so žanri videti kot perverzija "visoke" literature (in pri nas je prejkone tako), bi bilo nemara neokusno. Tega govora bo v prihodnosti zanesljivo veliko, zato se mu bom za zdaj odrekel.

Literatura: *V bližnji preteklosti je padla obsodba, da je materinščina ogrožena. Le to še ni jasno, kdo je kriv, kdo jo ogroža in kakšna bo kazen. Kaj bi k temu dodalo eno najbolj večjih, izbrušenih, besedozakladnih – in tudi, kar se slovničnih zakonitosti tiče,*

skorajda nezmotljivih – peres?

Blatnik: Oprosti, še zdaleč nisem slovnično nezmotljiv, to Slovenec pravzaprav sploh ne more biti, saj slovničarji popravljajo drug drugega, in vsak še sebe samega, brez premora. Povsem resno bom rekel, da je to tudi eden pglavitnih razlogov, da je slovenščina ogrožena. Kajti ogrožena nemara res je, če je nihče ne zna, in znati je nihče ne more, ker je veliko zapletena. Slovenski slovničarji kažejo fenomenalno voljo, da bi uzakonili vse drobne jezikovne posebnosti, drugi jeziki pa jih skušajo odpravljati, vsaj kar se jezikovnih normativov tiče. Zato bomo v angleškem srednješolskem spisu našli le malo napak, v kaki diplomu na slovenščini pa jih bo nemara mrgolelo. In ob tem pisnega izražanja že v našem izobraževalnem procesu, kaj šele kje drugje, skorajda ni več, študentje humanistike v celem študijskem procesu napišejo eno, dve pisni nalogi. V Ameriki se take reči pišejo iz tedna v teden in potem nič čudnega, da časopisi in založbe ne potrebujejo lektorjev.

To sem slovenistom na univerzi že omenil, in njihov odgovor je bil tehten: ni denarja, da bi nastavili ljudi, ki bi brali to množstvo nalog, kaj šele da bi jih popravljali, svetovali, učili ljudi pisanja. Vse politične besede o spoštovanju slovenščine, ki jih najbolj zastruje zahteva o zakonu o reviziji državljanstev, češ da naj bi se pri tem preverjalo znanje slovenščine (opomba pod črto: če bi bil prag potrebnega znanja nastavljen dovolj visoko, bi se Slovenija lahko znebila *prav vseh* državljanov), so nedomiselne floskule, s katerimi je moč učinkovito polniti ušesa. Ko pa bi bilo treba dati denar za nastavitev tovrstnega kadra (ali za prevajanje video posnetkov v izposojevalnicah v slovenščino!), bi bila slovenščina nepotrebno breme, češ saj se razumemo med seboj. Mislim, da take domače malomarnosti mnogo bolj ogrožajo slovenščino kot na primer angleščina. Brez skrbi, Slovenec, ki zna dobro angleško, zna tudi slovensko, to se ne izključuje.

Literatura: *Iz tvoje spremne besede k Ihanovemu Srebrniku je morda najbolj znana sintagma o "generaciji brez metafore". To je seveda že samo po sebi metafora. Kje je, kdo (še) je in kaj danes počne ta brezmetaforna, v osemdesetih naplavljenja in nacionalne svetinje rušeča generacija?*

Blatnik: Imena najbrž niso potrebna, bralci te revije tista, ki kaj veljajo, tako poznajo. Nekoliko so se razredčila od začetkov v osemdesetih letih, a drugače ne gre. Izkoristil bom priložnost in povedal, da slovensko literarno življenje slabi tudi to, da inštitucij za literaturo praktično ni. Založbe in knjižnice v naših razmerah to žal niso. Zato se je vrsta ljudi iz moje generacije, ki so bili sprva privrženi literaturi, zaposlila v gledališču ali v galerijah in se v te dejavnosti tudi vse bolj preusmerja. Seveda, tam so prišli v že ustvarjen sistem, vključno z zagotovljenimi dohodki, pri literaturi pa je vse bolj ljubiteljsko, popoldansko, še tisti, ki delamo pri založbah, smo malo komercialisti, malo računovodje, malo birokrati, s književnostjo se ukvarjamo bolj iz lastne želje kot zato, ker bi to hotela ustanova, ki nas plačuje. Tudi na univerzi pouk književnosti zamira na račun pouka jezika (ta mora biti iz prej navedenih razlogov vse bolj obsežen), tako da je pravzaprav literarno življenje v tej generaciji, v primerjavi z

možnostmi, ki so jih imele prejšnje, neverjetno. Ne bom pozabil, kako je Marjan Rožanc pripovedoval, kako se je v petdesetih letih odpravil na uredništvo literarne revije, v kateri je objavil novelo, dobil denar takoj ob izidu na roko in z njim živel šest mesecev. Zdaj so stvari bistveno drugačne.

Pomembno se mi zdi, da ta generacija vidi, kako se svet ne neha v Sloveniji in ukvarjanje z literaturo ne v njihovi glavi, čeprav ima to zavedanje in posledično ravnanje tudi slabo točko: manj energije ostane za samo pisanje, in tako morda na največja dela še čakamo.

Literatura: *V intervjuju, ki sva ga imela z Janijem Virkom, je ta podal tezo o mladi generaciji kot materialu zgodovine, ki so jo gnetli ideologi iz kroga Nove revije. Če pustiva vnmear tvoje knjige, ki bodo kot kulturno gradivo nedvomno pričale v prihodnosti, se sam počutiš kot zgodovinski material?*

Blatnik: Odgovoril bom na literarni ravni, dnevnopolitično bom kot ponavadi pustil ob strani. Svoje pisanje razumem kot transzgodovinsko, v novejših tekstih to transzgodovinskost celo poudarjam, mešam različne časovne značilnosti, ki nikakor niso sinhrono. Nikakor ne čutim teže časa na svojih ramenih, kolikor se me dotika, je to osebna zgodovina. Morda me prav zato po drugi strani produkcija zgodovine fascinira, rezultati se mi zdijo zelo domiselna fikcija. Poudarjam: fascinirajo me mehanizmi produciranja zgodovine, same zgodbe zgodovine pa prav nič, nemara zato, ker za vsemi takoj vidim osebno zgodbo, ta pa ni prav zelo odvisna od zgodovinskega konteksta.

Literatura: *Znani so očitki reviji Literatura, da se ukvarja s celofansko, "zgolj" literarno resničnostjo. Minil pa naj bi jo ves smisel za očetnjavo in njene narodotvorne in državotvorne ter danes še demokratijske peripetije. Kako bi to komentiral?*

Blatnik: Nekatero starejše kolege pisateljsko zelo cenim, čeprav se z njimi človeško pravzaprav ne razumem kaj posebno. Najbrž je del težave tudi v tem, da sem, kot že rečeno, večino časa dokaj odljuden in sem nekako najbolj vesel sam v svoji sobi, s slušalkami na glavi ali muziko na glas, če pa že zunaj, potem pa čim dalj od Ljubljane. In sploh, če se že pogovarjam, potem se najraje o potovanjih ali množični glasbi, to pa jih povečini ne zanima. Kar pa se tiče politike, ki je v Sloveniji glavna tema pogovora, kar pomnim (to se mi zdi malo patološko), pa imam preradikalna stališča, da bi jih kdo jemal resno.

In če naj se že vrnem k politiki, moje mnenje je, da je pisateljsko ukvarjanje z njo (na skupinski način, osebno naj vsakdo dela, kar hoče) nekaj, kar je zavezano niti ne preteklim socialističnim časom, ampak nemara kar 19. stoletju. Hkrati pa me malce skrbi, kako bi bilo, če bi urejanje sveta prepustili literatom – večino jih osebno poznam in zato vem, da je moja skrb upravičena.

Mene osebno to pač ne zanima, še več, pozicija moči se mi upira, če natanko premislim, sem iz prejšnje službe, ki je bila, kar se zahtevnosti dela tiče, bistveno bolj prijazna, pobegnil prav zato, ker sem nenadoma prišel v pozicijo moči in sem videl, da bi moral ustvarjati disciplino, sebe kot močno figuro, jaz pa nekako naivno verjamem,

da je dovolj, če se ljudje pogovorijo, izmenjajo mnenja, in že se stvari premikajo na bolje. Oglašam se sicer pri rečeh, kjer se mi zdi, da je razum odpovedal (recimo v svojem rednem kolumnu v *Republiki*), a to počnem na nekako nezavezujoč način, češ jaz mislim tako, vi pa kakor hočete. Se mi zdi pa docela odveč, da bi dopovedoval svetu, kako in kaj naprej – tega še zase ne vem.

Literatura: *Si eden tvorcev ideje o inštitutu za slovensko književnost, ki naj bi skrbel za kontinuirano prevajanje, promocijo in distribucijo slovenske literature v tujini. Kako daleč je ideja?*

Blatnik: Pravzaprav ne vem. Se pravi, ideja je že povsem izdelana, nekoliko bolj nezanesljivo je z njeno uresničitvijo. Znenada so se začeli vsi zanimati za to reč, seveda pa ne toliko, da bi kdo tudi kaj naredil zanjo. Prišli smo v t. i. nacionalni kulturni program, kolikor ta že obstaja, a kolesje se pri nas premika počasi. Po večdesetletnem zatišju je zdaj vsak hitro ustvaril svojo vizijo, tako med pisatelji kot med kulturno politiko, in niso ravno vse oprte na mnenje, kako bi inštitut najbolje deloval, oblikujejo jih tudi drobni narcisizmi. Brez tako ali drugače organizirane promocije vsekakor ne bo šlo, že to, da poznajo take ustanove skorajda vsi (in ne le podobno veliki) narodi, govori svoje.

Slovinci smo, kot kaže, še zmeraj slepo zaverovani v to, kakšni frajerji da smo, še posebej zdaj, ko smo samostojni, kot del Evrope pač zaslužimo pozornost, nepoznavanja, ker se nas je komaj videlo izpod pete jugoslovanskega škornja, bo kmalu konec, in tako dalje. (Vsaj v tem smo zanesljivo 'zahodni', da kažemo prezir do vsega, kar je drugačno. Vsak dan ponuja dovolj primerjav: radi se hvalimo, kako na potovanjih ne uživamo krajevne hrane, za tistega, ki potuje na tuje, sklepamo, da ne ve, kam z denarjem, in še tako imenovani razumniki v izjavi za javnost mimogrede omalovažujejo tujo državo, ne da bi kdo, pri vsem, kar jim po dolgem in počez očitajo, opazil to.) Huda zмотa. Vem za vrsto narodov, ki po slovenskem prepričanju živijo skorajda v kameni dobi, ker pač niso "zgodovinski" (ha!), imajo pa ne le takšne inštitute, temveč tudi mednarodno uveljavljene avtorje, šole kreativnega pisanja, tematske bloke v uglednih revijah, zbirke pri velikih založbah, simpozije o svoji novi literaturi v Parizu in New Yorku in tako dalje. Seveda po dolgih letih finančnega in kadrovskega investiranja; mi pa od nekdanj ždimo v svoji izbici in čakamo, da nas bo kdo odkril.

Literatura: *Ko ste ustanavljali založbo Aleph, ti je bojda Žabot dejal: ti, če pa nobeden od te generacije ne bo dobil Nobelove nagrade, sva se pa zaman trudila. Je ideja o inštitutu namenjena tudi pridobitvi te titule, ki pa je, roko na srce, vse bolj politične narave? Bi bila to krona prizadevanj generacije, naplavljene v osemdesetih? Nobelova nagrada slovenskemu pisatelju?*

Blatnik: Ne, nikakor. Nobelova nagrada za slovensko literaturo ne bi smela biti nikakršen cilj, ampak nekaj samoumevnega, niti ne preveč pomemben dogodek, kakršen pač sodi v mednarodno literarno življenje kot nekakšno nujno zlo, da se preseže običajno literaturi namenjeno zanimanje in da zanjo slišijo tudi vojaki in

gospodinje. (Zanesljivo ne bi odprla prav vseh vrat: Andrić, na primer, je v Angliji izšel pri isti založbi kot *The Day Tito Died*, in to s srbskim denarjem, nagrada mu ne pomaga več veliko.) Največjo nevarnost pri uveljavljanju slovenske literature v tujini vidim v miselnosti, ki bi se lotila samo velikih ciljev; pravo življenje je tudi tukaj v nešteti majhnih rečeh. Te zadeve sem se lotil zato, ker želim, da bi tudi Slovenci stopili v že vzpostavljeno mrežo literarnih izmenjav, in ne toliko zato, ker bi mislil, da imamo ponuditi kaj strašno izjemnega, kar bo pretreslo svet.

Tudi v tem je nekaj generacijske perspektive, bi rekel. Moja generacija pač hodi na koncerte v München in na zabave v Benetke, na počitnice pa na kake še precej bolj oddaljene kraje, ni govora o kakih sindikalnih hišicah v Ankaranu. (Da se razumemo – brez vrednostnih sodb, morda je v takih hišicah prav lepo.) Zato bi se mi zdelo samoumevno, da bi se tudi naša literatura znašla v takem mednarodnem okolju.

Uspeh v tujini ima pač svoja pravila igre. Če pustimo ob strani investiranje vanj in navsezadnje tudi osebne lastnosti posameznega avtorja, z obvladovanjem jezikov in šarmom vred, ima po mojem možnosti predvsem kdo, ki piše lokalno obarvano prozo kot na primer Lainšček ali Tomšič iz svojega istrskega obdobja ali pa vsaj tekste s srednjeevropskim pridihom kot Jančar. Take reči so za tujce bolj zanimive, seveda pa ne smejo biti preveč obarvane, da ljudi ne zmedejo. Deloma govorim iz lastne izkušnje – sam sem kozmopolitski pisec v dobrem in slabem in slabo je zanesljivo to, da kakšnih posebnosti zaradi slovenskega izvora moja proza nima. Tudi kolikor objavljam v tujini, se mi zdi, da je to bolj zato, ker v množici ljudi, ki pišejo zgledno o nezanimivih rečeh, pišem še malce bolj zgledno, ne pa zato, ker bi bilo moje pisanje bolj vsebinsko zanimivo. Težko bi rekel, da me to kaj izrazito frustrira, glavno veselje ob pisanju tako ali tako čutim ob samem pisanju, njegov odmev mi je manj pomemben. Je pa na tem področju konkurenca zanesljivo bistveno večja, to pa je tudi svojevrsten izziv.

Literatura: *Si nedvomno bralec z močno bralsko kondicijo, ki sega po najrazličnejših nacionalnih literaturah. Tvoj literarni horizont je absolutno dovolj širok, da te lahko vprašam o dometu slovenske literature v okviru svetovne. S tem seveda ne mislim njenega otipljivega dometa, ki je bržkone še majhen, temveč, koliko je slovenska literatura v primerjavi z drugimi kvalitetna, idejno, vsebinsko in formalno prebojna?*

Blatnik: Naša književnost je, tudi v primerjavi s tistimi, ki jih spremljam (to so pač literature velikih jezikov, majhne toliko, kolikor so prevajane v velike jezike, iz česar velja potegniti kak nauk tudi za Slovence), odlična, super, o tem ni dvoma; problem pa je, da jih je podobno super še cela vrsta, in kvaliteta je le eden od pogojev za uveljavitev. Pri slovenskih piscih mi gre malo na živce ta, ne bi rekel ravno zagledanost vase, ampak nekakšna samozadostnost. Že slovenske kolege jih bere zelo malo, kaj šele sodobno svetovno literaturo. In če kdo kje zunaj objavi ali kam gre, za nobeno ceno noče, da bi to še kdo po njegovih napotkih ponovil, in tudi zato nas v svetovnem literarnem življenju praktično ni. Ne, vsak si prigovarja, kako super da je in kako malo

da ga razumejo, in to utemeljuje s poprečnimi izdelki t. i. velikih svetovnih avtorjev. Sam sem bral ali na branjih poslušal toliko ljudi z vsega sveta, da vem, kako ti veliki avtorji res niso kaj posebnega, a vem tudi, da je svet poln neodkritih talentov, k temu pa tudi Slovenci prispevamo svoj delež.

Literatura: Aleph si ustanovil v odgovor na stanje v slovenskem založništvu sredi osemdesetih let. Zdaj, deset let kasneje, si urednik pri eni večjih slovenskih založb. Se je založniška problematika v zadnjih letih kaj spremenila, kaj razrešila?

Blatnik: Cankarjeva me je zmamila k sebi z možnostjo za realizacijo projekta *XX. stoletje*, ki se mi je zdel strašno potreben, glede na spremenjeni položaj v slovenskem založništvu bolj kot izdajanje novih domačih del, kar je bila Alephova prioriteta. Hkrati pa me je pri Alephu dokaj frustriralo, da nikakor nismo prišli do družbene delitve dela, izdajali smo knjige, ki so dobivale nagrade, se prevajale v tuje jezike, nekatere so se celo zelo solidno prodajale, podirali smo meje, izdali prvi napad na JLA, prvo antologijo zdomske lirike in tako dalje, a še zmeraj smo vsi nosili knjige gor pa dol, jih vsi prodajali na literarnih večerih, vodili papirje, računovodstvo, pakirali in tako dalje. Super, taka celostna kontrola proizvodnega procesa, a zdelo se mi je, da to bolj sodi v udarniško, pionirsko fazo, ki pa je ni bilo mogoče preseči, niti tedaj, ko smo število izdanih naslovov povečali s tri na sedem. Vem, to je bila logična posledica naše izbire, da se bomo ukvarjali z dobro, nekomercialno izbiro: to nas je omejilo pri številu naslovov, in zato nismo mogli ustvarjati denarja.

Uredništvo je po eni strani ena redkih reči, za katere mislim, da sem jih res sposoben, po drugi strani pa je služba, ki ima kot vse prijetno plat v tem, da ob določenem dnevu pride denar, dodatna prijetnost pa je, da za ta denar človek vsaj nekaj časa bere, kar res zelo rad počnem. Sem pa počasi že sit teh uredniku potrebnih psiholoških razsežnosti; kako s kom ravnati, da bo tekst izboljšal, in, še posebej naporno, kako mu dopovedati, da je trud brezupen.

Mislím, da se v slovenskem založništvu veliki preobrat, kar se tiče nekomercialnih del, in med njimi vodi novo slovensko leposlovje, šele pripravlja; preobrat na slabše namreč. Privatizacijske in kadrovske spremembe, v katerih samozvani menedžerji zamenjujejo morda politično nastavljene, a vendar humanistično izobražene vodilne kadre, bodo zaostriale položaj. No, k sreči je zdaj mogoče delovati kot zasebnik, v Alephovih časih smo morali najprej pri ZSMS ustanoviti nekakšno Književno mladino, preden smo lahko pričeli tiskati knjige. Zdaj so reči le nekoliko bolj preproste.

Nekatere pa so takšne, kakršne so bile. Blazno me pri urednikovanju moti, da ne morem zadev peljati bolj aktivno, da zgolj razporejam tekste na dobre in slabe in potem dobre na prihodnja leta in lovim subvencije; tudi zato je slovenska sodobna književnost slabša, kot bi lahko bila. Postala bi boljša, če bi lahko rekel obetavnemu avtorju: prinesi rokopis, drugo leto ga boš objavil, plačal ti bom honorar za leto dni življenja, a v tem letu ga boš še šestkrat popravil, kakor ti bodo svetovali recenzenti ... Zdaj pa je perfekcija stvar piščeve odločitve, le od njega je odvisno, ali bo spis sploh kaj popravil, povpraševanje po izvornih tekstih je ogromno, ker pač nosijo subvencije,

vsaka založba jih mora izdati nekaj na leto, če so dobri ali slabi, ker je pač v navadi, da dobijo toliko subvencij ... Ljudje, ki so se odločili za samostojni pisateljski poklic, pa svojih del povečini ne utegnejo niti še enkrat prebrati. To je uničilo vrsto izjemnih pisateljskih upov od Zidarja dalje.

Deloma situacijo popravlja sprememba pri subvencioniranju, ki je v veljavi zadnji dve leti, da namreč Ministrstvo za kulturo upošteva založnikov oziroma urednikov vrstni red prioritete. V prejšnjih letih si pač predlagal petnajst knjig in si pred dvanajstimi avtorji umil roke: tisti zgoraj niso dali denarja. In tiskal po sistemu babilonske loterije. Zelo sem zadovoljen, da je bil sprejet moj predlog za spremembo sistema, ki hkrati, rečeno s kulturokratskim jezikom, izbiranje nekoliko decentralizira. Avtor si pač izbere urednika, ki ga bo uvrstil visoko, in ni odvisen le od naključja in kvečjemu še volje t. i. strokovne skupine ... Hecno pa je, da bojda veliko založnikov možnosti prednostne lestvice sploh ne uporablja; kaže, da jim je vseeno, ali tiskajo boljše ali slabše tekste, in vsaj z enega vidika, s finančnega, se bojim, da je res vseeno.

Literatura: *Ne morem si kaj, da ne bi: torej, kaj je z ljubezenskim romanom? Ga bo res prvi napisal Mozetič, ki ga sploh obljubil ni?*

Blatnik: Ne, nobenih novih obljub ne bo (to pa ne pomeni, da ne bo tega romana). Imam še celo kopico kratkoročnejših načrtov: najprej kakšno potovanje iz honorarja za *Labirinte*, potem pa me čaka kup obveznosti, nekatere že zapisane v pogodbe. Kar se literarne prihodnosti tiče, bi rad še kar v neskončnost popravljal svoj novi roman, *Tao ljubezni*, a najbrž založnik ne bo tako potrpežljiv. Počasi, zelo počasi pišem novo knjigo kratkih zgodb. O ameriški književnosti bi rad napisal še eno knjigo, namreč o njeni povezavi z množično kulturo, naslov že imam (*Neonski pečati*), potemtako tudi s tekstom ne bi smelo biti večjih težav, razen morda, da zanj ne bo časa. Imam namreč še nekaj službenih načrtov, ob *XX. stoletju* bom skušal spraviti na dan še dve zanimivi zbirki, ampak bomo videli, ali bo šlo.

Če mi je česa včasih žal v življenju, mi je tega, da si ne morem privoščiti ene handkejevske držje, potrgati vseh družbenih vezi in hoditi po svetu in pisati malo tu, malo tam. Poznam odlične kraje v Mehiki, kjer bi po mojem v dveh mesecih napisal ta roman, ki ga zdaj po malem skiciram že pet let, neki manjši grški otok bi bil nadvse primeren za nastanek nove kratke zgodbe ... No, ni vse reden pritok denarja v podobi plače, nekaj je tudi to, da sem po naravi konformist, ziheraš, da se mi nekako zdi, da veliki sistem mora delovati in da moram biti njegov delček. Tudi zato imam napisanih skupaj le kakih trideset pol proze. Ker to vselej lahko počaka, toliko drugega, praktičnega, je treba opraviti; ko pa že kaj napišem, vsako besedo obračam mesece dolgo. Marljiv realistični romanopisec naredi moj petnajstletni opus v mesecu dni.

Te svoje pozicije praktika v svetu literature, ki se me že kar mučno oklepa, si nisem čisto nič želel, mi je bila nekako vsiljena; ko se je v začetku osemdesetih nova generacija začela pojavljati, v njej ni bilo prav veliko ljudi, ki bi se sploh znali ali hoteli ukvarjati s t. i. resničnostjo. Debeljak je imel tedaj še politične ambicije, delal je *Tribuno*, večina mlajših piscev je, deloma tudi po zgledu starejših generacij, bolj

ustvarjala svoj status marginalca kot karkoli drugega. Jaz pa čutim nekakšno naivno odgovornost: če česa manjka, skušam to priskrbeti. In takrat je v literaturi vladala pustota, vsaj kar se mlajše generacije tiče.

In še zdaj se najde kaj stvari, ki jih raje ne bi delal, a se mi zdijo potrebne: zdi se mi na primer, da bi morali Slovenci pričeti razmišljati o literarni reviji, ki bi imela svetovno vsebino in distribucijo, izhajala bi v angleščini, in v kateri bi skupaj s Slovenci objavljali avtorji z vsega sveta, bazo pa bi imela pri nas, kar bi omogočilo pridati specifičen uredniški pogled. V večini v angleščini izhajajočih revij je ta preveč amerocentričen, Britanci tako nimajo resne literarne revije, Granta je nekaj drugega, in čas je že, da Evropa vrne udarec. Ne vidim nobenega utemeljenega razloga, zakaj slovenski arhitekti lahko ustvarjajo takšno revijo, pisci pa ne. Zanimiv izziv za naslednje desetletje ali stoletje, bi rekel. Ne, ne bo mi dolgčas.

Literatura: *Ko sva se dogovarjala za intervju, si izrazil željo, da ga narediva pisno. Težko verjamem, da bi tebi, večjemu in duhovitemu retoriku, neposredna intervjujska forma lahko povzročila kakšno zadrego. Odmevaš na moja vprašanja v samoti računalniške frekvence, ker še vedno ne veš, ali je življenje resničnejše od literature ali pa je literatura resničnejša od življenja? Ali pa je, konec koncev, morda to ena in ista stvar in je potemtakem posrednost in neposrednost, živost v živo ali na daljavo le stvar pogleda na življenje, ribe, vesolje in sploh vse?*

Blatnik: Ne, ni isto. Raje živim, kot pišem, vendar se v pisanem tekstu počutim resničnejši.

Ljubljana, junij 1994

Ženja Leiler

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Vid Snoj

"Izvir srca" in "srca izvir" Franceta Balantiča

V naslovu tega teksta sta zajeti dve Balantičevi metafori. Prva, "izvir srca", je iz pesmi *Ples želja*, ki jo je Balantič uvrstil v svojo edino pesniško zbirko *Muževna steblika*. Druga, "srca izvir", pa je iz pesmi *Minil je čas*, ki v to zbirko ni bila uvrščena. Najdemo jo med *Nezbranimi pesmimi*, tj. v tretjem razdelku prve tekstnokritične izdaje Balantičevih pesmi, ki jo je nedavno uredil France Pibernik.¹

Metafori sta si na prvi pogled med seboj podobni ali celo enaki. Edino, kar ju loči, je besedna stava: očitno je namreč, da besedi "izvir" in "srce" zamenjata svoji mesti. Slovnico gledano je v obeh genitivnih metaforah nosilna beseda "izvir", medtem ko je "srce" iz položaja desnega prilastka prestavljeno v položaj levega, s tem pa stava postane nenavadnejša in za uho, ki je dovezetno za tradicionalnejšo verzifikacijo, nemara celo bolj pesniška.

Vendar s slovnico analizo ne moremo prikazati premika, ki se je medtem, med eno in drugo pesmijo, zgodil v Balantičevem pesnjenju. Prav tako ga ne moremo prikazati zgolj z verzno analizo, ki bi različnost stave, po kateri se ločita ti dve metafori, verjetno pojasnjevala z zahtevami metrične sheme in oblikovanja verznihih koncev. Pri tem bi bržkone ugotovila, da je Balantič obrnil "izvir srca" v "srca izvir" zato, da v drugi pesmi ne bi pregrobo kršil metrične sheme in da bi s tako obrnjeno metaforo lahko sklenil verz z ustrezno rimo.

Seveda sta obe pojasnitvi, slovnico in verzološka, ki sta nam najprej pri roki, vsaka zase povsem pravilni, vendar ne pokazeta, od kod ta zamenjava v resnici izhaja in kam nas obenem vodi, če smo pozorni na Balantičevo pesniško besedo in na to, kar imenuje.

Zamenjava metafore "izvir srca" z metaforo "srca izvir" je mnogo pomenljivejša in

* Prvotna različica teksta je bila prebrana na simpoziju SAZU o Balantičevi in Hribovškovi poeziji 20. januarja letos.

¹ France Balantič: *Zbrane pesmi*, Ljubljana 1991. Vsi navedki Balantičevih pesmi so iz te izdaje.

kaže na premik, ki bi ga v opisni literarnovedni govorici lahko označili za premik iz erotičnega pesnjenja v religiozno. Pesem *Ples želja*, iz katere je metafora "izvir srca", je govornjena neki ženski, torej kot nagovor, ki je prošnja in obenem poziv k opojni ljubezenski združitvi; po drugi strani je pesem *Minil je čas*, iz katere je obrnjena metafora "srca izvir", prav tako nagovor, vendar nagovor, ki se obrača na Boga, Kristusa, s prošnjo za zmeščanje sle in odpuščanje za greh, ki ga sla prinaša.

Že hiter, vsebinsko zgolj pregleden opis teh dveh pesmi nam očitno nekaj pove o prej omenjenem premiku. Vendar je tisto, kar smo ravnokar in samo za silo opisali kot premik, bistveno upesnjeno v nekaterih temeljnih Balantičevih besedah, kot so "srce", "kri" ali "plod", in se nam lahko šele pokaže tako, da sledimo temu, kako rabijo Balantičevemu pesnjenju. Bržkone pa se je tu treba omejiti: našteje besede bom samo ponekod interpretiral, kakor stojijo v posameznih pesmih, sicer bom njihovo rabo v Balantičevem pesništvu zgolj nakazoval, predvsem seveda z zgledi.

A preden se lotim te naloge, naj opozorim na tisto območje, v katerem Balantič vseskozi že pesni, če upoštevamo, da med temeljne besede njegovega pesništva spadajo "srce", "kri" in "plod". To je neko območje krščanske misli. Izbrano in zgoščeno ga predstavi Dante v svoji *Božanski komediji*, namreč v 25. spevu *Vic* (v. 37-51). V teh verzih namreč Dante upesni filozofsko-teološko razlago oploditve, v kateri bomo našli prav na tiste besede, ki kot temeljne rabijo Balantičevemu pesnjenju, ali vsaj na njihove ustreznice:

Sangue perfetto, che mai non si beve
dall'assetate vene, e si rimane
quasi alimento che di mensa leve,
prende nel core a tutte membra umane
virtute informativa, come quello
ch'a farsi quelle per le vene vane.
Ancor digesto, scende ov'è più bello
tacer che dire; e quindi poscia geme
sov'altrui sangue in natural vasello.
Ivi s'accoglie l'uno e l'altro in seme,
l'un disposto a patire, e l'altro a fare
per lo perfetto loco onde si preme;
e, giunti ludi, comincia ad operare
coagulando prima, e poi avviva
ciò che per sua matera fè constare.¹

¹ Dante Alighieri: *La divina commedia*, izd. Società Dantesca Italiana, ur. Giuseppe Vandelli, 10. izd., Milano 1938, str. 521-522.

Popolna kri, ta, ki je ne popije
 pohlep ožilja in tako ostaja
 kot jed, ki se odnese od gostije,
 v srcéh oblikovalno moč nahaja
 za vsak človeški ud; a druga hodi
 po žilah, izgradi jih in napaja.
 Prečiščena gre doli v kraj, ki bodi
 najlepše imenovan molčé, in toči
 na tujo kri v naravni se posodi.
 Dve krvi tam objameta se vroči:

prva, da sprejme, druga pa, da dela,
 kot ji odlični kraj, njen vir, določi.
 In to stori, brž ko je vdruogo sêla;
 strdi jo in potlej življenje kane
 v vse to, kar si za snov je skupaj vzela.¹

V teh petih tercinah Dante povzame razlago oploditve, kakor jo je v skladu z Aristotelovo filozofijo razvil Tomaž Akvinski v svojem osrednjem delu *Summa theologiae*. Razlaga ločuje dve vrsti krvi: kri, ki, raztekajoča se po ožilju v vse predele telesa, hrani organe in celoten organizem, na eni strani ter na drugi kri, ki se ne raztoči, ampak ostane v srcu. Tu, v srcu, s katerim je seveda mišljeno srce moža, dobi ta kri posebno krepost (*virtù informativa*), tj. krepkost ali moč, ki jo je zdaj treba razumeti v smislu *potence*, s tem pa kot moč za nekaj oziroma kot zmožnost za oblikovanje. To pomeni, da je kri, kolikor se v srcu zbere k tej moči, zmožna oblikovati oziroma podeliti čemu formo. Takšna pride v moški spolni ud in se v maternici, "naravni posodi", stoči na kri žene. Kri moža nato strdi kri žene in strdek oživi s tem, da ga uobliči v skladu s tisto oblikovalno močjo, ki jo je prejela v moževem srcu. Ko se v srcu precejena kri moža torej stoči na kri žene, oblikovalni moči da snov, da se v tej snovi udejanji oziroma, filozofsko rečeno, preide iz potence v akt, iz možnosti v dejanskost.

Ni nepomembno, da takšno aristotelovsko razlago Dante položi v usta Staciju, h krščanstvu spreobrnjenemu rimskemu pesniku, ki se je, kakor Dante sam, zgledoval pri Vergilu. V 21. spevu *Vic* Stacij pojasni, da ga je h krščanstvu privedel prav Vergil, ki je v svoji znameniti *Četrti eklogi* napovedal rojstvo novega boga iz device in vrnitev zlatega veka. S tem ko to pojasnilo da izreči Staciju, Dante namreč utemelji, da je Vergil zgled vsem krščanskim pesnikom in da je zato tudi njegov vodnik skoz pekel in vice; s tem ko Stacij pozneje kot krščanski pesnik pove aristotelovsko razlago

¹ Dante Alighieri: *Božanska komedija*, prev. A. Capuder, Trst 1991, str. 373–374.

oploditve, pa Dante preplete pesniško in filozofsko izročilo, ki ju je kot svojo dediščino sprejelo krščanstvo.

Če v pesništvu po svoji pesniški jasnovidnosti in tudi po večini velja kristjanu za zgled Vergil, potem mu je v filozofiji, kar zadeva razlago narave, vodnik Aristotel. Namreč vodnik v filozofiji kot znanosti o bivajočem, ki je lahko metafizika ali pa fizika, kadar govori o naravi (*physis*) kot o tistem, kjer se bivajoče kaže, in o človeku kot naravnem bitju. Aristotelovo vodništvo se je v krščanski misli uveljavilo pri razlagi tistih potekov v naravi, ki niso bili neposredni predmet razodetja, vendar je to razlago usmerjalo v skladu z razodetjem in jo tudi privajalo v skladnost z njim.

Če bi zdaj hotel ravnati dosledno literarnozgodovinsko, bi moral, še preden bi se lotil razlage temeljnih besed pri Balantiču, morebitno povezavo med Dantejem in Balantičem tudi dokumentirati. Najbrž bi takšno povezavo celo lahko dokumentiral, saj so v slovenščini že v drugi polovici 19. st. začeli izhajati raznovrstni članki o Danteju in delni prevodi njegove velike pesnitve, medtem ko je prvi integralni prevod, ki ga je opravil Josip Debevc, izhajal v letih 1910 in 1925 v reviji *Dom in svet*, ne da bi dočakal knjižno objavo. Glede na to, da je obstajal slovenski prevod *Božanske komedije*, in glede na splošno afiniteto slovenskih katoliških piscev do Danteja je vsekakor verjetno, da ga je Balantič bral. Vendar takšno dokumentiranje ni moj namen. Raje bi še enkrat spomnil na to, da je bil Aristotel, čigar filozofsko razpravljanje prek Tomaža Akvinskega odmeva v Dantejevih verzih, na področju fizike kot znanosti o naravi in človeške fiziologije avtoriteta in da je to ostal v krščanski filozofsko-teološki misli in miselnosti še dolgo po koncu srednjega veka. Z drugimi besedami, ne glede na to, ali je med Dantejem in Balantičem mogoče dokazati neposredno povezavo, Dantejeve tercine kažejo na tisto območje krščanske misli, ki je poglavitnega pomena za Balantičevo pesnjenje.

Balantič pesni v tem območju, ko moško seme poimenuje s pomočjo krvi; v pesnitvi *Sin* pravi (44):

S šipkovim plodom krvi umazal sem platno,
 ...
 ko smukal klasje ljubezni sem v lakotni pesti.

Kri samo Balantič pogosto imenuje v svojih erotičnih pesmi. Navajam nekaj verzov iz različnih pesmi:

nocoj naj nama vrela strast postelje,
 naj tvoja kri me vrže med pijance.

(*Zublji nad prepadam*, 28)

V vrtincih težke sem krvi zgubljen ...

(*Sacrum delirium*, 93)

Noč je vsa gola, golo telo je in duša,
vidim: tok dragocene krvi se izteka v ponor.

(*Dno*, 29)

Vendar Balantič v takšnih pesmih včasih imenuje tudi slo ali pa jo upodablja v planju krvi. Tako v navedeni pesmi *Zublji nad prepadom* poleg strasti imenuje prav slo. Sla pa je sama na sebi lahko predvsem to, kar vse živo sili k življenju: neki življenjski gon. Tako sla ni nič drugega kot to, kar tudi pri ljubezenski združitvi nosi kri v njenem toku, medtem ko je strast tisto na sli sami, kar razvnema. Strast je kot tisto razvnemajoče "vrela strast", kot pravi Balantič. Šele kolikor je sla tudi strast, razvnema kri.

Kaj je torej izvir srca? V pesmi *Ples želja* je poleg tega izvira imenovan tudi "val ... želja". Želje je tu najbrž treba razumeti iz bližine s slo, vendar pri Balantiču nikakor nimajo – ali pa vsaj ne izključno – negativnega pomena. Pesem *Na razpotju* (94) daje razločen namig, da se val želja lahko speni v sanje, ko ob željah imenuje "razpenjene sanje" – sanje pa v Balantičevem pesnjenju vselej pomenijo neko vmesnost, ki vzdržuje odprt prehod k Bogu. Toliko o tem.

Izvir srca je torej v prej že večkrat navedeni in drugih Balantičevih erotičnih pesmih tisto, kar nosi kri in pod vidikom strasti razvnema kri za ljubezensko združitev. Srce sicer poganja kri, vendar ima svojo gnanost v sli, tistem gonu, ki najprej in predvsem sili k življenju. V tem smislu, kot gonilna sila, ki – sileč k življenju – zaganja srce, je sla obenem neki izvir. Zato je *izvir srca* sla.

Vendar se kri toči, kot pravi Balantič, "v ponor". Razvneta od strastne sle, se ta kri ne stoči plodno na drugo kri, ki bi jo strdila in oživila kot sad ljubezni, ampak obe krvi razpadeta. Zato govori Balantič tudi o "v ljubezni razpadli ženi" (*Vse bo minilo*, 114). Razpadla kri moža se sama strjuje in se, ponikajoč nazaj v svoje ponore, vrača v srčni obtok s strdki. O tej neplodno izrabljeni in zdaj ohlajeni krvi govori verz iz pesmi *Upanje* (76):

po žilah blato mrzlo se pretaka.

Balantič vsekakor pesni v prej zarisanim območju krščanske misli, ko pripominja: "to srca so, te plodne kepe" (*Umiram*, 39). To obenem pomeni, da je srce zanj, tako kot za aristotelizirajočo krščansko misel, sedež plodnosti. Vendar ta plodnost srca ne da ploda, kadar se iz srca toči od strasti razvneta kri in razpade v blato. Balantič v več pesmih pravi, da se z njim končuje njegov rod in poimenuje samega sebe za "rdeči

ogorek očetov" (*Sin*, 45). Eno izmed teh pesmi tudi naslovi *Tožba neplodnega*.

Ta neplodnost pa velja le za rod, kakršen se poraja iz krvi, razvnete v sli, ki ni tedaj nič drugega kot izvir srca. Balantičeva temeljna beseda "plod" namreč ne pomeni vselej istega: kot "šipkov plod krvi" na primer poimenuje brezplodni izcedek iz krvi, a ta beseda sicer imenuje tudi srce samo. Tako Balantič v sonetu *Žvenket črepinj* primerja srce s plodom (121) in v magistralnem sonetu nedokončanega sonetnega venca *V molitev naj se razboli beseda* pravi, da je srce "sadež, ki diši, diši" (128). Srce, sedež plodnosti, torej samo postane plod in sadež tedaj, ko preneha veninven poganjati v obtok kri, ki razpade v blato, ampak kri odtoči iz obtoka.

Pri tem moramo paziti na to, da srce krvi ne iztoči ven, ampak jo v sebi odtoči na stran, in sicer tedaj, ko se odpre srčna stran. Kam? Proti drugemu izviru, kot je bil "izvir srca", namreč proti izviru, ki ga Balantič z obratno stavo poimenuje za "srca izvir". Ko Balantičovo pesnjenje premerja ta obrat od izvira srca k srca izviru, pa obenem ne postaja samo čedalje globlje krščansko, ampak tudi kar najbolj izvirno. Najizvirnejše postaja zato, ker gre nemara prav za Balantičovo lastno plodnost, z drugimi besedami, ker to pesnjenje terja tako visoko žrtev in končno izhaja iz pesnikove odpovedi rodu. Obenem je takšnemu Balantičevemu pesnjenju najlastnejša oblika prošnje. Naj samo na kratko opozorim na to.

Srce neplodnega samo postane plod, ko v sebi zadrži kri, naravno plodilno tekočino, za daritev. V prvem sonetu že navedenega sonetnega venca *V molitev naj se razboli beseda* Balantič pravi (129):

Besed Te prosim, da srce odtoči
odvišno kri za davek Tvoj, o Kralj ...

Ta presežna kri se ne raztoči in ne razpade, ampak v srcu odtoči za pesniško besedo. V istem sonetu Balantič tudi pripominja, da prosi besed "ko trta močnih". Kajti ko se srčna stran odpre, se odpre proti *srca izviru*, ki se v Balantičevih sonetnih venci različno, a vendarle v temelju enako imenuje: "studenci" in "ljubezen" oziroma "ljubezen Tvoja" v *Vencu* (54, 60, 61) ter "luči vseh studencev" v sonetnem vencu *V molitev naj se razboli beseda* (131). Šele ko se srčna stran odpre proti takšni luči, lahko ta pozori besede kot trto, ki bo dala vino. Tedaj zajame kri "topla slast" (60), v srcu je "plodnosti požar" (131) in "blagoslovljena kri kipi" (60). S krvjo, odtočeno v srcu na stran za besede, z odprto srčno stranjo proti luči, proti studencem božje ljubezni, z besedami, ki jih bo ta luč pozorevala kot trto, bo pesnik, ki je kot človek po pričevanju Pisma narejen iz zemlje, končno postal tista v resnici žgana glina (56):

in sem vitki vrč za božjo kri.

Odočena, Bogu darovana kri bo zahvalna kri; beseda, ki jo na odprti srčni strani kot trta dviga k božji luči, bo zahvalna beseda. Kot zahvalna beseda bo molitev.

Takšna pa je edinole pesniška beseda.

Obrat k srca izviru daje Balantičevemu pesnjenju končno tudi tisto izvirnost, v kateri je upesnjen evharistija. *Eucharistia* že v zgodnjem krščanstvu ni pomenila samo kruh in vino, zahvalni prvini, ampak tudi zahvalno molitev, izrečeno nad njima. Evharistija je v Balantičevem pesnjenju neraztočena, v srcu na stran odtočena, Bogu darovana kri in obenem od Boga izprošena, kot trta močna in tako kri darujoča pesniška beseda.

Vendar evharistija kot takšna zahvala nemara ostaja neizprošena, in če je tako, še vedno in v našem času čedalje bolj potrebna darovanja. Kot že rečeno, vse te pesmi nam govorijo *kot prošnja*. V tem pogledu so zgovorni nekateri naslovi, s katerimi je Balantič določil govorni naklon svojih pesmi, ali pa ga je nakazal z začetnim verzom, kadar pesmi ali pesemskih sklopov ni v celoti dokončal: *Prošnja za besede*, *V molitvah naj se razboli beseda*. Kakor da je tisto Balantičevo bistveno pesnjenje, ki postane izvirno tudi v tu zarisanem območju krščanske misli, samo prošnja za resnično pesnjenje, v katerem se razodene Bog.

Zanesljivo veliko prej ostaja to, kot je rečeno v pesmi *Minil je čas*,

da metal blato sem v srca izvir:
premnogokrat bila je pesem kletev.

Ignacija Fridl

Neskončno začenjanje po koncu

Dvanajst zapiskov o romanopisju Ferija Lainščka*

"Nosim jo, hodeč v krog,
ne zmorem v spiralo.
In zmeraj je potem tako:
česar se dotaknem,
se dotikam znova."

(Feri Lainšček, Hiša sv. Nikolaja)

"Steze delajo koraki, ki hodijo po stezi."

(Zhuang Zi)

KDO ORJE, KDO SEJE, KDO BRANA?

Čeprav sodobna slovenska literarna zgodovina uvršča pesnika, romanopisca, kratkozgodbarja, dramatika in pisatelja za otroke Ferija Lainščka pod genus proximum literatov, rojenih okoli leta šestdeset (rodil se je 5. oktobra 1959), zaznamovanih s skupnim, veliko bolj generacijskim kot duhovnozgodovinskim označevalcem "mlada slovenska proza" (T. Virk, M. Juvan), tehnopoetskim "generacija brez metafore" (A. Blatnik) in deloma še začasnim periodizacijskim terminom "literatura po modernizmu na Slovenskem" (J. Kos), je Lainšček s svojim izjemno obsežnim in tako diskurzivno, slogovno kot tudi žanrsko ter vsebinsko barvitim opusom znotraj nje večni écrivain terrible, ki se vsakič znova izmakne že ustaljenim literarnozgodovinskim generalizaci-

* Razprava bo jeseni izšla pri Pomurski založbi v literarnem zborniku o sodobni prekmurski literaturi.

jam, periodizacijam in klasifikacijam.

To zgolj pogojno umeščanje Lainščkovega snovanja v kontekst literature, izoblikovane v prvi polovici osemdesetih let na ruševinah propadlih absolutov, ki so jih za seboj puščali destruktivski postopki modernizma – desubstancijalizacija subjekta, fragmentarizacija sveta, razbremenjevanje pomenjanja besed in do vizualne poezije in ludiizma prignana "stiska jezika" –, upravičuje že dejstvo, da Feri Lainšček na literarno prizorišče ni stopil skupaj s tistimi "mladimi" avtorji, ki bi jih danes lahko označili za "klasične postmodernizma" osemdesetih let na Slovenskem. Njegovo ime tako zaman iščemo v *Pesniškem almanahu mladih* (1982) ali *Mladi prozi* (1983), z vidika devetdesetih konstitutivnih in reprezentativnih zbornikov "mlade" generacije. Ta je po eni strani zavezana ubesedovanju eksistencialne izkušnje samote, praznine in razpršenosti, izpisane z metaforičnimi drobtinicami s pesniških naslovnih, kot so "imena smrti", "slovar tišine" (Aleš Debeljak), "stvari v praznini" (Jure Potokar) ali "ihna smeri" (Maja Vidmar). Na drugi strani pa zlasti v prozi sledi obrazcem ameriških metafiktionalistov – leksemom: labirint, knjižnica, ogledalo ter mediji; in semantično-sintaktičnim postopkom: duplikaciji, celo multiplikaciji ter permutaciji teksta ali njegovih delov (posebej začetka ali konca zgodbe), postopku "palimpsesta" in popolni asimilaciji literarne tradicije¹ v lastno literarno početje.

**

"Tujec, po tej poti vendar ne prideš nikamor."

(Feri Lainšček, *Peronarji*)

V OGLEDIH

V primerjavi s takšno, z nekaterimi temeljnimi postmodernističnimi značilnostmi prepredeno pisavo je kritika roman *Peronarji*, Lainščkov prozni prvenec iz leta 1982 (kot pesnik se je predstavil že leto prej v Škucevem literarnem zborniku ter skupaj z Milanom Vincetičem in Valerijo Perger v zbirki *Kot slutnja radovedno*, kasneje pa še z nekaj pesniškimi zvezki), upravičeno označila kot "populistično zgodbo za široko prodajo" (Aleksander Zorn) oziroma spregovorila o njegovem "moraličnem tradicionalizmu" (Matej Bogataj).

Lainšček se v *Peronarjih* povsem zaveda lahkotnosti zadane teme, nekakšne modernizirane različice tradicionalnih slovenskih povesti o malih ljudeh, ko svoj, v primerjavi s kasnejšimi deli obsežen roman podnaslovi kot "romanček". *Peronarji* so namreč

¹ Terminologijo in klasifikacijo postmodernističnih literarnih postopkov povzeman po članku Douwa Fokkema: *Semantična in sintaktična ureditev postmodernističnih tekstov*, objavljenem v reviji *Literatura*, 1989/4, str. 167–184.

z realistično noto izpisana nepretenciozna zgodba o ljudeh s slepih "peronov" družbenega življenja, na katerih se po prihodu iz nepokvarjenega ruralnega ambienta v urbano okolje znajde tudi nerealiziran slikar. Protagonist Krc se po ostrih robovih brezsmiselnega socialnega toposa giblje razpet med alkoholno omamo kolodvorskih bifejev in tragičnim ljubezenskim sentimentom, med labodjespevnimi poskusi umetniškega konstituiranja lepšega in smotnejšega sveta, sovražnimi do modernističnih abstrakcij, ter končnim materialnim in s tem pogojenim moralnim zlomom. Podoba marginalca, ki se pred bralcem v *Peronarjih* na videz odslilkava kot avtoportret prvoosebnega pripovedovalca, narejen v značilnem jezikovnem horizontu lumpenproletariata, pa vendarle ni izrisana brez sledi avtorjevih posegov. Iz sofisticiranih ekskurzov o klošarjih, njihovem življenju in "filozofiji" odmeva komentirajoč, moralizirajoč ali odobravajoč glas avtorja s platnic kot prizadetega opazovalca dogajanja. Na ta način ponujajo *Peronarji* še nevprašljivo celovito, sklenjeno podobo družbenega obrobja kot totalno fresko avtarkičnih ljudi na robu pozabe. Fresko, s katero v osemdesetih letih Lainšček oživlja "peronarski" ali "marginalistični" žanr na Slovenskem; le-ta je kasneje v okviru "mlade slovenske proze" in deloma zunaj nje postal popularen predvsem s Frančičevim literarnim opusom, Mazzinijevimi *Drobtinicami* (1987) in Pevčevo *Carmen* (1991), v zadnjem času pa se jim je pridružila še Möderndorferjeva novela *Maks* iz zbirke *Krog male Smrti* (1993).

"Problem je ustvariti svet, besede bodo prišle skoraj same od sebe."

(Umberto Eco)

BOLJ ŽENEŠ, BOLJ GRE

Lainščkova naslednja romana *Raza* (1986) in *Razpočnica* (1987) že naslovno nakažujeta zasuk od fabulativno konstruirane celovitosti literarnega sveta *Peronarjev* v razrezan, raz-kosan in nazadnje do ne-raz-poznavnosti raz-počen svet. Omenjeni deli dovolj očitno – vsaj kar zadeva organizacijo teksta – predstavljata bistven primik njegovega pisanja k poskusom tedaj že uveljavljene "mlade proze". Zato verjetno ni naključje, da je Lainšček v tem času skupaj z "mladoprozaisti" izvedel *Dolgo odlagani opravke slovenstva*, kakor je podnaslovljen projekt *Rošlin in Verjanko* (1987), trinajst avtorskih variacij na slovenski ljudski motiv. Že pred svojim prispevkom v omenjenem zborniku, kratki zgodbi *Verjanko*, ki je do tradicije povsem neobremenjena, svobodna interpretacija narodnega pripovednega izročila (standardizirani družinski obrazci o hudobnih in nedolžnih, krivcih in žrtvah so zaobrnjeni in posodobljeni), je Lainšček v reviji *Problemi-Literatura* (1/1986) objavil kratko zgodbo *Larynks*. Ta je še posebej zanimiva z vidika njegovega kasnejšega romanopisja, predvsem kot vir imen za like romana *Ki jo je megla prinesla* (1993). Toda med njima ni moč najti motivno-temat-

skih vzporednic in je zato nikakor ne moremo brati kot očrt, ki bi pričal o avtorjevem sedemletnem snovanju nedvomno enega svojih najboljših kasnejših romanov. Za *Verjankom* je Lainšček napisal še nekaj kratkoprozskih poskusov (*Glissando* in v primerjavi z naslovno sozvočnim *Larynksom* drugače zasnovana zgodba *Larinks* sta leta 1988 izšla v zbirki *Za svellimi obzorji*, *Nazazem* pa v reviji *Literatura*). Klasična fabulativna struktura je v njih večinoma odsotna, gre za fragmentarno, ikonografsko in transliterarno pisanje, ki se deloma zgleduje pri filmski tehniki kadriranja in izrabi različnih oblik umetniškega izražanja. Bralcu njegovih kratkih zgodb se zdi, kot da se v pospešenem tempu sprehaja skozi galerijo življenja, v kateri fantastične, banalno vsakdanje ali pa celo groteskne podobe doživlja s celotnim aparatom zaznavanja. Predvsem močna vizualizacija opisanih prizorov, ki jo Lainščekova literatura sprošča v bralcu, je glavna sorodnost, ki družijo njegovo kratko prozo z romanopisjem. V obeh zvrsteh pisanja avtor plastično izrisuje posamezne drobce zgodb in morda prav zaradi osebnega slikarskega navdiha, ki prenika skozi njegovo besedo, v svojih romanih do začetka devetdesetih let tako rad tematizira lik večinoma neuspešnega slikarja. (To je dovolj simptomatično in zanimivo za nadaljnja ugibanja o avtobiografskih momentih v njegovi literarni bibliografiji ali trditve o psihoterapevtski funkciji njegove literature, še zlasti, če vemo, da se je med študijem nameraval vpisati na akademijo za likovno umetnost¹.) Toda likovno predstavljalnost svoje kratke proze Lainšček večinoma dosega še s povsem formalnimi elementi (vloženimi pesmimi, risbami in celo notnim zapisom), medtem ko jo v romanopisju ustvari z izjemno pripovedno domišljijo in spretnim obvladovanjem jezikovnega repertoarja. Verjetno prav zato pisateljevo kratkozgodbarstvo večinoma ne dosega izpovednosti njegovega veliko obsežnejšega in tudi temeljiteje zastavljenega romanesknega opusa. Ta v kontekstu "mlade slovenske proze", ki ji pero večje teče predvsem na kratke literarne proge (med mladoprozaisti je še posebej priljubljena kratka zgodba), predstavlja precej osamljen obrat k epskim pripovednim razsežnostim.

"Zgodovina govori zmeraj nove resnice."

(Friedrich Nietzsche)

JE ŠE OSTALO KAJ PAMETI?

Z Razo je Lainšček povsem na novo izpisal svojo avtopoetiko. Sodobnost *Pero-narjev* je zamenjalo zgodovinsko branje časa po prvi svetovni vojni, razpoznavne

¹ Podatek je navedel sam avtor v intervjuju za dnevnik *Delo*; kasneje je bil pod naslovom *Moral sem po daljši in samotnejši poti* objavljen v knjigi Marjete Novak-Kajzer *Tako pišejo*, Mihelač, Ljubljana 1993.

kotičke slovenske prestolnice krajevno nedoločljiv podeželski ambient "med Mūro in Rabo", suvereno deskripcijo (avto)destruktivnega vedenja in videnja jazovega naratorja pa tretjeosebna pripoved o "razah" v življenju in zavesti brezimnega vojaka dobrovoljca, ki po prihodu z bojišč v koridorju družbenih prevratov in posledično osebnostnih pretresov zaman poskuša zgraditi trdne temelje svoje izgubljene identitete. Glavni lik namreč nekajkrat zamenja ime (Jenv Forgas, Kalman Vrajoski ...), a s privzemanjem novih usod se neuspešno izmika neizprosni mehanizmi oblasti, saj ga vsakokrat znova zaradi paradoksalno majhnih prevar in zmotnih dejanj obsodijo na smrt, dokler se nazadnje kot prostovoljec pod imenom Evgen Maschantzker ne poda v absurdno smrt v boju z rdečo revolucijo na prekmurskih tleh.

R(r)aza pomeni najprej od udarcev "volje do moči" razast svet, je "raza na zemljevidu – raza, skoz katero zagledaš dno človekove osamelosti" (str. 35). R(r)aza je potemtakem tudi raz-osebljenost teh razastih pokrajin, raz-pršenost doživljajev subjekta, njegove zmeraj znova spodletele identitete. In vendar je R(r)aza obenem tudi neutrudno prigovarjanje smisla brezsmiselnemu bivanju, da "nekje vendar mora biti raza! – luknja, skozi katero se zagledaš odrešenega" (str. 16), "poklina, onstran katere začuješ šepet človeške in božje milosti" (str. 53); je torej neminljivo upanje v človeku, da bo našel razo, ki bo ub-raz-gotinjena pričala o celjenju sveta. Zakaj prav to upanje ga ob vsaki razi, ki jih silnice zgodovine vklesavajo v njegovo osebnost, še bolj utirja na vedno težje proge dejavnih poskusov samoutemeljevanja kot subjekta, vse do dokončne izčrpanosti.

Ne nazadnje je R(r)aza tudi ženska, saj je eponim za naslov knjige, ki seveda ni le po naključju grafološko soroden in fonološko identičen z imenom glavnega ženskega lika v romanu, z Raso Maschantzker, ženo med vojno izginulega sina neke židovske družine, ki na begu pred vsiljenim žalovanjem lovi opoje strasti in trenutke radosti in tako svoj razast svet krpa s tankimi nitmi hlastavih užitkov in hotnosti. A le tako, da usodno razpara tistega, ki ga je stkal moški princip življenja.

R(r)aza je torej vrzel, skoz katero lahko vidiš oba pola, tako strah kot upanje, tako dušeče vreze zgodovinskih dogajanj kot trmasto vztrajanje osamele duše, tako uničujoče delovanje moških kot nesmiselno, a usodnosno hotljivost žensk. A vendarle na tem drznem vrtiljaku življenja nazadnje obe podobi Janusove glave vse bolj zadobivata enovite, otožne, celo tragične poteze. Lainščkov drugi roman tako ni več freska nekega sklenjenega sveta, ampak paradoksalen kolaž človekovega bivanja, biografija brezim(e)nega posameznika, ki iz razburkanih družbenih dogodkov nikoli ne more izplavati nepoškodovan. Čeprav pisan z zgodovinske distance, spregovarja o usodni ujetosti slehernika v čas in prostor, v katera je vržen, in zato neizbežno nagovarja tako bralca pred padcem berlinskega zidu kot po njem.

Takšna zavezanost diktatu zgodovine, ki "na svoji poti pohodi marsikateri individualni cvet" (Hegel), na slovenskem literarnem prizorišču ni nikakršna novost. Glavnino tovrstne literarne produkcije predstavlja sicer zgodovinsko aktualistično pisanje, ki so ga pri nas podobno kot pri drugih vzhodnoevropskih narodih spodbujali predvsem represivni aparati države in je zato danes kljub demistifikaciji iluzije o "lepi

demokraciji" večinoma izgubilo pozornost bralstva. Lainščkova *Raza* pa se umešča v drugi, temu vzporedni tok historizirane literature, ki onstran prostorskih in časovnih realij in z njimi pogojenega neposrednega družbenokritičnega angažmaja detektira obče zgodovinske silnice, ki določajo razpršeno gibanje človeka v koordinatah življenja in se posmehujejo svobodni volji kot določnici njegove eksistence, ter tako razgrinja tančice grozljivega metafizičnega zasvetja človekovega bivanja. Ta tok korenini v moderni paradigmi Kafkovega literarnega sveta, v katerem je družbena kritika sicer povsem zamaskirana, pa vendar sta grad kot nerazrešljiv labirint življenjske odtujenosti in junak K. iz romana *Proces*, ki uteleša človeka, na milost in nemilost izročena manipulacijam totalitarnih režimov, družbenozgodovinsko še kako zgovorni metafori. Na Slovenskem se je v še bolj zaostreni historičnofatalistični varianti uveljavil predvsem z Jančarjevimi romani, zlasti z *Galjotom* (1978) in *Severnim sijem* (1984). Z *Razo* jima Lainšček sledi brez večjih idejnih in celo stilnih odmikov, s podobnim občutkom za detalj, s prav tako izostrenim čutom za razbiranje večplastne izraznosti jezika – prvič se razkrije kot občutljiv prisluškovalec nagovora besed.

"Samo tisti, ki zmore v pravem zaporedju prebrati dele knjige,
lahko na novo ustvari svet."

(Milorad Pavić)

BRANJE JE HUDA TLAKA. ALI PA TUDI NE.

V romanu *Razpočnica* (1987) se sicer razbrazdan, a z nekaterimi časovnimi in prostorskimi določnicami ter še zmeraj razpetim fabulativnim lokom zakrpan svet *Raze* dokončno razpoči. Med raztresene zapiske doživljajev sodobnega slikarja so povsem naključno vrinjeni odlomki iz zgodb prostitutk (med njimi je najbolj razberljiva Hanina zgodba) med drugo svetovno vojno, ki so najprej služile nemškimi oficirjem, po prebegu pa še slovenskim "goščarjem". Tik pred koncem se obe pripovedi ob neupoštevanju realne kronologije celo združita, toda zgolj fiktivno eksistenco tako povezanih literarnih pokrajin potrди sklepni stavek romana: "Da: midva si bova medtem pravila drugo zgodbo!"

Roman je zaradi le z imeni lociranega prostora, časovnih preskokov ter nelogičnega menjavanja moške in ženske strategije izjavljanja, fantazijskih in bolj realističnih doživetij, nezaznamovane dialoške forme in ikonografskega pisanja ter obrobne in centralnega zapisa teksta na grafični ravni podoben lektiri s pogorišča kakšne knjižnice, kjer se iz ožganih knjižnih drobcev ne da več sestaviti literarne zgodbe. Vse bralčeve že tako otežene poskuse racionalne rekonstrukcije razpočene podobe romanesknega sveta pa avtor ob koncu romana s suvereno gesto postavi pod vprašaj, ko razkrije, da veneč različno dehtečih prizorov spletata v romaneskno formo le še povsem

nedoločljiva glasova. Bralec ne more odkriti niti mesta njenega izjavljanja, njenega realnega obstoja – verjetno ju narekuje le "nemo navznoterpotovanje" slikarjeve neizčrpane domišljije, ki ne priznava več nikakršnih organizacijskih pravil literarnega besedila, kronoloških zakonitosti in fabulativne integritete teksta, temveč sledi le še nagovoru podzavesti. Lainščkova *Razpočnica* se zato resnično bere kot dedič romana toka zavesti (nekatero vzporednico je moč potegniti zlasti s Faulknerjevim romanom *Krik in bes* in *Valovi* Virginije Woolf), zato ni presenetljivo, da so jo nekateri literarni kritiki skupaj z *Razo* označevali kot "dve precej radikalno modernistični deli"¹.

"Obraz in moj in tvoj bo prvi plan obraza, misel zgolj
kristalna statičnost dokaza."

(Feri Lainšček, Dnevovina)

KDO BO GONIL KOLO? IN KDO BO GONIL MEH?

Vendar tako definitivno pripisovanje tako *Raze* kot *Razpočnice* modernizmu terja prepričanje, kaj naj bi bilo moderno in kaj radikalno ter iz kakšnega duhovno-zgodovinskega konteksta izraščata.

Vzporejanje *Raze* in *Razpočnice* namreč še zdaleč ni tako neproblematično, kot se zdi iz dokaj enotnega statusa subjekta, ki v obeh izgublja trdne pozicije videnja in moči ter se najdeva v individualni mreži razpršenih doživljajev, nedoločnih občutij in zablod spoznavanja. Verjetno je prav taka destruirana podoba subjekta narekovala Bogatajevo trditev o "radikalnem modernizmu". Res je, da je radikalizacija, do katere je modernizem pripeljala moderna doba, ki je razglašala "smrt boga" in vztrajanje v nič, "somrak malikov" in radikalen obračun s tradicijo, "voljo do moči" in imperativ "ustvarjam, torej sem", ob razbitih podobah sveta in "razvrednotenih vrednotah" preteklosti pod vprašaj postavila tudi zadnji nedotaknjeni smoter – neskončno ustvarjalno svobodo subjekta. Toda odgovori, ki jih je v svoji radikalni različici ponujala, so se znašli na meji molka, tišine, neizrekljivega, brezpomenskosti in nesmisla. Izid sicer ni bil zmeraj tako skrajšen, spodbudil pa je prepričanje, ali ni koncept neskončne inovativnosti v odnosu do sistema vrednot kot via negativa še vedno pot znotraj tistega metafizičnega obzorja, iz katerega te razbite vrednote izraščajo in ki zakriva relativnost s spoznavno teorijo postavljenega kartezijanskega dualnega odnosa med subjektom in objektom. Oslabljen položaj subjekta je potemtakem tako v *Razi* kot *Razpočnici* že izraz tega prepričanja in ne odsev vseh racionalnih pravil osvobodene ustvarjalnosti subjekta, ki se je v romanopisju realizirala predvsem s tehniko "toka zavesti". Je izraz

¹ Matej Bogataj v časopisni recenziji Lainščkove Grinte; v: Delo, 18. julij 1991.

"mehčanja subjekta" (Vattimo), njegove individualizacije; to sodobna teorija že evidentira kot "postmoderno stanje" (Lyotard).

Čeprav je treba poudariti, da v *Razi* tak položaj subjekta ne pomeni tudi konca "trdega" objekta. Zato je *Razo* nedvomno še moč brati kot tipični (novoveški) roman, na to opozarja že sama referencialna mreža, ki ji je zavezana. Brano z Lukáčsevimi "interpretacijskimi očali" gre za "romaneskni svet", ki ga obvladuje neizprosni razkol med svetom in človekom, njegovo notranjostjo, katere ideje se ne morejo realizirati, zato je junak obsojen na brezuspešno iskanje, resignacijo in zlom. Tako svoj položaj popisuje tudi osrednja figura v *Razi*: "Zgolj popotovanje je bilo, romanje od raze do raze - vsega nedosegljivega prelepa zmeda ... In znova se bo treba odpraviti, zmeraj znova! Še ko te sedeminsedemdesetkrat presekajo, se bo treba znova zganiti, raztrositi notrino, živeti nje nenehno razpadanje." (str. 153) Evgen Maschantzker je sicer že razbremenjen abstraktnih idealov, ki jih v svetu ne bi mogel realizirati, a kljub svoji "pasivni" vlogi se ne more izmakniti spopadu s transcenco, saj ta še zmeraj kot teleološkosti zaprisežena zgodovina nadvladuje posameznika.

In prav odnos do zgodovine je ključna točka razhajanja med *Razo* in *Razpočnico*. V le-tej namreč Lainšček obnavlja zgodovinski spomin z navedbo najbolj deklarativnih mest iz slovenske narodne preteklosti. Toda NOB-jevska tematika, ki je veljala kot z avtoriteto oblasti zaščiten model, z veliko začetnico izpisan mitologem, dobi v *Razpočnici* poteze zgodbe, ki se po ničemer ne razlikuje od zgodb iz vsakodnevnega življenja. V nasprotju z *Razo* pisatelj zgodovine več ne privilegira ali ji pripisuje razsežnosti vseobvladujoče totalitete, do nje se ne opredeljuje več niti negativno niti afirmativno, temveč je povsem brezbržen. V tem se razkriva tipično postmoderni odnos do transcendece - "razveljavljena je avtoriteta same avtoritete", "transcendence se je umaknila" (T. Virk).

Takšna precej shematizirana primerjava *Raze* in *Razpočnice* sicer ne ponuja dokončnih odgovorov, razkriva pa, da je treba s še svežimi -izmi operirati vendarle z določenim zadržkom. Obenem zaradi dovolj očitnih duhovnozgodovinskih premikov znotraj Lainščkovega romanopisja oživlja debato o "mehki" ali "trdi" različici prehoda modernizma v postmodernizem, ki se je v devetdesetih letih sicer nekoliko poglela, pa vendar je v njene teoretske mreže še zmeraj ujet vsak literarnozgodovinski poskus klasifikacije sodobne literature. Neodločen izid duhovnega spopada "za" ali "proti" vsaki od argumentacij (tisti, ki prisega na postmodernizem kot prelom z modernistično inovativnostjo, teleološkim pogledom na svet in radikalizacijo vrednostnih sistemov, podedovanih z novoveškim subjekt-objekt odnosom, ter tisti, ki trdi, da projekt moderne nikakor ni sklenjen ter da so post- poskusi le izraz mehčanja in razprševanja trde modernistične pozicije) seveda ni naključen, temveč je posledica nemoči Argumenta, izčrpanosti interpretativne Logike, zasičenosti z Resnicami; je izraz razpršenosti, pluralnosti, odprtosti in nezavezujočnosti "tisočih nivojev" (Gilles Deleuze in Felix Guattari) interpretacije ter mešanja hermenevtičnih krogov.

Toda analiza divergenc med *Razo* in *Razpočnico* je vendarle dovolj zgovorna, vsaj v prid zadnji argumentaciji, saj tudi znotraj Lainščkovega opusa lahko najdemo znake,

ki ne morejo enopomensko spregovarjati o koncu modernizma in začetku postmodernističnega pisanja, temveč kažejo simptome prebolevanja in prehajanja od določljivih razmerij subjekt-objekt *Raze* k razpršenemu, mnogopomenskemu, razsrediščnemu literarnemu svetu *Razpočnice*. V razpočeni slikarjevi pripovedi, ki dobiva značaj pisanja na tisoče jazov razcepljenega shizofrenika, je potemtakem že implicirano stanje duha, ki ga je kasneje Lainšček ubesedil v romanu *Grinta*: "Zdaj šele vidim, koliko je na svetu poti ... Vsak čas lahko greš po drugi. Vse življenje lahko hodiš, pa ni treba, da svojo pot sploh kdaj križaš." (str. 123)

Zato je v iskanju odgovorov na zastavljena vprašanja treba pritegniti tudi roman *Grinta*, ki sicer ni povsem sukcesivno sledil omenjenima deloma, saj je pred njim Feri Lainšček izdal še *Ajšo Najšo* (1989), romansirano zgodnico za najstniško rabo, "prispevke za biografijo" osnovnošolke – kot jih uvodoma označi avtor sam, pa vendar je po mnenju nekaterih kritikov prav z njim "presegel prejšnji modernizem *Raze* in *Razpočnice*"¹. To posamezni teoretiki celo izenačujejo s postmodernizmom, čeprav nakazujejo nekateri postopki metafikcionalistov (avtorefleksija ...) vendarle še dovolj določno vztrajanje v območju novoveškega odnosa med subjektom in objektom.

"Celota je več kot seštevek njenih delov."

(John Barth)

LAŽ IMA ZLATE NOGE

V *Grinti* (1991) Lainšček konvencionalne obrazce tradicionalne literature – klasično zapleten ljubezenski trikotnik, umor enega od protagonistov ter duševno trpljenje krvnikov po storjenem zločinu, s katerimi se še najbolj očitno spogleduje z naturalistično strukturo Zolajeve *Thérèse Raquin* – preigrava in relativira z nekaterimi postopki *déjà vu* iz svojega romanopisja in jim povsem zavestno pridodaja nova pravila igre. Fabulativno ogrodje *Grinte* sestavlja preprost literarni material – zgodba o slikarju Hubertusu (v resnici Ivan Ivan), h kateremu se na skoraj leto dni star oglas kot model prijavi počestnica Silvana s spremljevalcem Grinto; razmerja se zapletejo, ko Grinta spozna, da sta Ivan Ivan in Silvana namesto estetiziranih likovnih slikarjev z lastnimi usodami stkala sicer začasno, a kljub marginalnemu družbenemu kontekstu vendarle dovolj iluzorno podobo toplih čustev, telesnega ugodja in materialne brezskrbnosti; nato strel v tišino, droben curek krvi in Grinta obleži, vendar njegov duh preganja zločinca vse do njunega propada ... Toda to je le prva zgodba v zgodbi.

¹ Matej Bogataj: *Proza v primežu metode*; v: Literatura, 1992/15, str. 59.

Trojico omenjenih literarnih likov Lainšček tipizira z nekaterimi že znanimi elementi iz svoje prozaistike – Ivan Ivan je propadli slikar (po *Peronarjih* in *Razpočnici* je lik slikarja in njegovega odnosa do sveta v Lainščkovem opusu tematiziran že tretjič), Silvana po Razi in Hani še ena skica za Lainščkovo obsežno monografijo ženske kot nepredvidljivega, usodonosnega, hotljivega objekta moškega poželenja –, vendar njihov realni obstoj zabrisuje s spretno izrabo pirandellovske metafore neidentifikacije. Ne samo da se imena junakov in tudi njihov socialni status prvič izkažejo kot lažne zgodbe, ki rabijo za fascinacijo in manipulacijo drugega z drugim (in posredno avtorja z bralcem), že po Grintini smrti, temveč zgolj fiktivni obstoj romanesknih likov Lainšček potencira še s sklepnim obratom, v katerem se celotna ljubezensko-zločinska zgodba razkrije le kot krvave blodnje tokrat resničnega shizofrenika Ivana Ivana, ki jih kriminalistični organi ne morejo verificirati, zbor zdravnikov pa jih lahko racionalizira le s kategorijami psihoanalitičnega diskurza, da sta Silvana (Cila) in Grinta (Gojc) podobi bolnikovih staršev, ki sta še živa. *Grinta* tako izzveni kot literarni zagovor znanstvene resnice o Ojdipovem kompleksu. Toda kakor je celotni roman neprestana detronizacija prave oziroma resnične zgodbe v tej zgodbi v zgodbi zgodbe, naslovljeni Grinta, lahko tudi realnosti, razkriti na koncu romana, pripišemo le začasno resničnost in jo beremo kot avtorjev prefinjen posmeh vsakršnim racionalističnim poskusom definiranja poslednjih resnic. Zakaj če za osrednjo zgodbo avtor v tipični maniri metafikcionalistov zapiše, da "prizora, ki je odseval v ogledalu, v resnici ni bilo (str. 138)," je tudi zgodba, ki naj bi uokvirjala celoten roman, v zrcalu realnosti le neotipljiva in zgolj prividna podoba.

Feri Lainšček v *Grinti* kljub izrabi nekaterih metafikijskih postopkov, kot so uvajanje različnih nivojev zgodb in podvojitve konca romana, pluralnost svetov in resnic, menjavanje pripovednih perspektiv ter poigravanje s klišeji psihoanalize, ohranja ali – v primerjavi z *Razpočnico* – celo oživlja klasično fabulativno strukturo. *Grinta* namreč na paradoksalen način spaja tradicionalno, povsem realistično fabulo ter nekatere metafikijske postopke, ki nanešeni na tako preprosto zgodbarsko zasnovano sicer pogosto učinkujejo kot presenetljivo domiselna narativna zvijača, včasih pa kot malodane moteč in prehitro izpeljan tehnicistični dodatek.

Tega dejstva seveda ne smemo brati kot argument, s katerim bi spodbijali Lainščkovo uvrščanje pod skupni označevalec "mlada slovenska proza". Tako klasificiranje niti ne more biti prioritarna naloga diskurza o sodobni literaturi. Vendarle pa omenjeno dejstvo sredi devetdesetih let, ko literatura "mlade generacije" že neustavljivo leze v zrela leta, spregovarja o nekaterih temeljnih premikih znotraj nje.

Zanesljivo ni moč zanikati, da je prav z romanom *Grinta* Lainšček najbolj očitno izrabljaj pripovedne tehnike slovenske metafikcije, ki se je na Slovenskem takrat že povsem uveljavila z deli Andreja Blatnika, Igorja Bratoža in Alekse Šušulica, toda v njem nikakor ni poskušal posnemati precejšnje eruditskosti in hermetičnosti njihovega pisanja, ki se je izteklo v neskončno preigravanje literarne tradicije ali – bolj določno – realizacijo Borgesove vizije sveta kot velikanske labirintne knjižnice ter forsiranje metaliterarnih fint, ki jih rojeva avtorefleksivni odnos do literarnega ustvarjanja.

Lainšček se v svojem romanesknem snovanju nikoli ni zgledoval po delih sodobnih latinskoameriških literatov ali ameriških metafikcionalistov ter izrabljaj teoretskih premis francoskega poststrukturalizma ali ameriških postmodernističnih teoretikov, ki so bili zvezde stalnice omenjenih slovenskih metafikcionalistov, celo nekakšna "duhovna baza" precejšnjega dela "mlade slovenske proze". Tako pred kot po *Grinti* je Lainšček v nasprotju z njimi povsem individualno izbiral pota svojih literarnih vzornikov in največkrat stopal po sledih preteklih in sodobnih slovenskih književnikov, zlasti tistih, ki so izpisovali izkušnjo neizprosne ujetosti posameznika v neobvladljive in mnogoimne silnice usode, zato ni presenetljivo, da je v večini svojih romanov tudi prostorske razsežnosti dovolj natančno zamejil z razvidnimi označbami slovenskega ozemlja. Ne smemo pa pozabiti, da je *Grinta* izšla že na začetku devetdesetih let, torej v času, ko je literatura metafikcionalistov na Slovenskem že dosegla svoj vrh in se znašla v izčrpanosti (če parafraziram Barthovo sintagmo o "literaturi izčrpanosti"), o tem priča ustvarjalni umolk nekaterih njenih najbolj izrazitih peres. Lainšček se je torej že znašel v senci njenega zatona in zato epigonski značaj *Grinte*, ki ga ta dobiva v kontekstu metafikijske proze na Slovenskem, nikakor ni naključen. Toda nekaterih strukturnih odmikov od "postmodernističnih" smeri, s katerimi se v *Grinti* od vseh svojih romanov kljub vsemu najočitneje spogleduje, gotovo ni moč pripisati zgolj pisateljevi natančni analizi splošnega stanja duha, ampak predvsem preiskujočemu popotovanju skoz lastne literarne pokrajine. V *Grinti* namreč posredno komunicira s svojimi predhodnimi romani, se prebija skoz družbeno obrobje *Peronarjev* ter ji z zapiranjem v nedoločljivo imanenco, ki zaznamuje zgolj fiktivni status dogajanja že v *Razpočnici*, *dodeljuje neobvezujočo in igrajočo vsebino. Prav zaradi avtocitiranja že preigranih literarnih prijemov, ki so še posebej v Razpočnici že povsem blizu ali celo identični z metafikijskimi postopki Grinte*, v kateri potemtakem avtor bodisi z distance bodisi nereflektirano opredeljuje svoje razmerje do preteklega pisanja, roman *Grinta* znotraj Lainščkovega opusa ne more predstavljati nekega nenadnega preskoka iz radikalnega modernizma v metafikcijo. Treba ga je namreč brati predvsem v razmerju do v fragment razpočenih fabulativnih potez *Razpočnice*, ki so se sicer razkrile v svoji radikalnosti, a so že bile ujeve v duha postmoderne.

Pot, ki jo je pisatelj Feri Lainšček na križpotjih soočenja s posledicami dekonstrukcije romaneskni pravil utiral dalje, ga je prek *Grinte* pripeljala k tradicionalnejši tekstualni ekonomiji. Gre predvsem za obrat k sklenjeni, realistični zasnovi fabule in romana v celoti, ki se ji vse do najnovejšega romanesknega dela *Vankoštanc* avtor ni nikoli več povsem odrekal. Ta obrat je v *Grinti* že nakazan, a še zakrit z nekaterimi metaliterarnimi operacijami, medtem ko je pisatelj s svojim naslednjim romanom *Namesto koga roža cveti* povsem razbremenjen literarne mode, neobremenjen z negativnim ali poigravajočim odnosom do pretekle in sodobne literarne dediščine ter razmišljanji o lastnih ustvarjalnih postopkih iger utrujenega bralca povrnil v čase tradicionalnega pripovedništva, ki ponuja enostavno, a zavezujoče in vedno znova všečno literarno branje.

"Mûra, pol vena pol reka
tolmunčki so prazni, rokavi
do trsja krvavi ..."

(Feri Lainšček, Dnevovina)

ČRNI ANGEL

Na prvi pogled se Feri Lainšček z romanom *Namesto koga roža cveti* (1991) vrača k svojim literarnim začetkom, zlasti k Peronarjem, s katerimi jih družijo tudi tematiziranje družbenega obrobja. Vendar ga tokrat ne zanimajo več iz prepričanja in individualne poze "priučeni" marginalci, temveč socialni rob, na katerem se brusi usoda etnoskupin brez nacionalne identitete in sposobnosti za prilagajanje svojih življenjskih navad zahtevam širše družbe.

Klasični tretjeosebni pripovedovalec namreč spleta zgodbo v tradicionalnem fabulativnem vzorcu okrog dogodivščin in sanjarij odrasčajočega Cigana Halgata, ki mu uspe zaznamovanosti z rodnom in okoljem ubežati le v trenutkih izvabljanja otožne pesmi iz strun bele violine, na katero ga tik pred smrtjo zaradi uboja nekega oznaša v strašni noči nauči igrati oče Mariška. Po izgubi očeta ostaja Halgato prepuščen samoti in skrbi ciganske srenje v Lacki romi, kajti njegova mati Tereza vedno pogosteje izginja po svojih skrivnostnih potih, dokler v cigansko vas ne pripelje žljajfarja Bumbaša z osličkom, brusnim vozom in kopicco njegovih otrok. Sina Pištija pošlje Bumbaš v mestne šole in od takrat Halgato pod Bumbaševim vodstvom igra po okoliških vaseh ter služi denar za njegovo šolanje. A Pišti se znajde v zaporu, obsojen, da je z avtom svoje prijateljice Ize, hčerke bogatega kmeta, do smrti povozil dvoje ljudi. Že predtem je izginil Bumbaš, ker je zaklal cigana, ki je oplodil njegovi hčerki, in tako Halgato v skladu s svojo čudaško logiko sam rešuje nakopičene probleme. Ko mu Iza nekega dne prizna, da je avto vozila ona in ne Pišti, jo Halgato na poti v mesto posili. Pod težo krivde zbeži v močvirje, tja, kjer čez dvajset let v mesečini zdaj že bogataš Pišti prisluškuje zvenu njegove še zmeraj žive melodije ...

Prav čarni ris Halgatove glasbe je edino zatočišče, v katerem zunanji svet prisluhne šepetu ciganske duše, sicer nemočnemu otoku sredi družbenega oceana, v katerega pljuskajo valovi zgodovine v vsej svoji rušilni moči in nikoli ne prinesejo sporočila o možni ali želeni spravi med obema. Na tragični propad sta tako obsojena oba poskusa rešitve iz večnega nasprotja med omenjenima svetovoma – tako Halgatov umik pred javnostjo za okope lastne duševnosti kot prizadevanje njegovega ciganskega prijatelja Pištija, da bi svoje nazore v celoti zлил s pravili prevladujoče družbene skupnosti.

Vsekakor bi bilo napak sklepati, da z romanom *Namesto koga roža cveti* Lainšček idealizira nepokvarjenost, naravnost in izpovednost ciganskega značaja ali se do njega kakorkoli moralno opredeljuje. Pisateljeva osebna naklonjenost obravnavani snovi, ki

jo je še bilo moč čutiti v prikazu nihilističnega življenjskega manifesta peronarjev, je v opisih ciganskega okolja povsem odsotna. Motivi iz vsakdana ciganske srenje, ki so vtakani med lirično in poetično zasnovane drobce iz življenjepisa muzikaša Halgate, so namreč odigrani z naturalistično ali vsaj realistično noto; avtor izzveneva le še kot vztrajen zapisovalec zgodb, kakor mu jih narekuje življenje.

V nasprotju s slovensko literarno preteklostjo, ki je lik cigana izrabljala večinoma skrajno shematizirano za poosebljanje lastnosti, kot sta zvitost in malopridnost, Lainšček z romanom *Namesto koga roža cveti* sledi tistemu revivalu romskega melosa na Balkanu, ki se je v osemdesetih letih zgodil najprej na filmskem področju (najbolj znan je nedvomno film *Dom za obešanje* Emira Kusturice) in ki se je odrekel vrednostnim predpostavkam v prikazovanju tem z etnomargine, kakršno v južnoslovenskem prostoru predstavljajo predvsem Cigani. Zato ni presenetljivo, da je tudi Lainšček svoj roman po dveh letih predelal v scenarij, po katerem je bil posnet celovečerec *Halgato*. Čeprav je bila osrednja spodbuda za nastanek njegove romaneskne zgodbe nedvomno – že po naslovu sodeč – predvsem Kreslinova glasbena uspešnica.

Našteti strukturno-tematski premiki v romanu *Namesto koga roža cveti* niso edina novost v primerjavi s pisateljevim proznim prvencem. "Učna leta" Ferija Lainščka, ki so pretekla med obema primerjanima romanesknima deloma, so brez dvoma pomembno soustvarjala poetiko Rože. Zato je ta *Peronarjem* sorodna le v nekaj obrisih, sicer pa se od samozadostnega nihilizma subjekta odmika tako v smeri izpiljene in zavezujoče govornice *Raze*, plastičnih prizorov in imanence *Razpočnice* kot domiselnega zgodbarstva *Grinte*. Ne nazadnje je temeljni premik izvedel že s (po *Razi*) vnovično izbiro rojstnega Prekmurja kot realnega toposa, katerega resnično plat je umetelno zgnetel z jezikom, obteženim s hudičevsko neizbrisljivostjo blata, krhki u-topos želja in hrepenenja, ki ga le po kapljicah pripušča panonski ambient, pa prepojil z liričnostjo, enako minljivi angelski govornici rose. Z romanom *Namesto koga roža cveti* je tako Lainšček z močjo besede izrisal podobe iz rose in blata, o katerih je sanjal, ko je še načrtoval svojo slikarsko kariero¹.

Ciganski sagi, ki je med bralci postala izredno priljubljena (za aktualno memoaristiko Janeza Janše *Premiki* je bil roman *Namesto koga roža cveti* celo drugi na Večerovi top listi 1992 najbolj brane domače proze), je – upoštevaje kronologijo izhajanja – sicer sledil roman *Astralni niz*. Vendar nekatere temeljne narativno-stilne sotočnice med romanoma *Namesto koga roža cveti* in *Ki jo je megla prinesla* ter *Astralnim nizom* in Lainščkovim zadnjim delom *Vankoštanc* vzbujajo prepričanje, da je pisatelj *Meglo*, s katero je po *Razi* dosegel svoj drugi ustvarjalni vrh, začel snovati neposredno po *Roži*, le da jo je dokončal kasneje kot roman *Astralni niz* ali pa je nekaj mesecev dlje obležala v založniških predalih. Trditev podkrepljuje tudi podatek, da je

¹ V že omenjenem intervjuju z Marjeto Novak Kajzer je Lainšček o svojih slikarskih ambicijah dejal, da je "želel slikati z roso in blatom, ne vedoč, da to počno angeli in hudiči veliko bolje."

ime župnika Jona Urskega, ki predvidoma v svojih zrelih letih kot osrednji lik obvladuje roman *Ki jo je megla prinesla*, vsebovano tudi v nazivu škofa Williama Jonifacija Urskega, ki se v *Astralnem nizu* na stara leta v tišini samostanske celice ukvarja z magijo. In ne nazadnje tudi dejstvo, da je nekatere osebe ali tematske zasnutke, znane iz *Megle*, Lainšček predhodno preskusil že v dveh dramah.

"Odpor zoper laž je več vreden od strasti po resnici."

(Edvard Kocbek)

NEKJE V BOŽJI GLAVI

Ki jo je megla prinesla (1993) je v obsežni prozaistični bibliografiji Ferija Lainščka tretji roman, ki se vrača v literarni prostor pisateljevega rojstnega Prekmurja. Dejstvo ni nepomembno, saj sta v nasprotju z urbaniziranimi različicami Lainščkovih romanesknih zapisov (*Peronarjev*, *Grinte*, *Ajše Najše* in *Astralnega niza*) prav romana *Raza* in *Namesto koga roža cveti*, ki izražata iz prekmurskega ambienta, požela dokaj enotno in navdušeno odobravanje tako pri literarnih kritikih kot žirijah (zanju je prejel Kajuhovo nagrado oziroma nagrado Kresnik za najboljši slovenski roman leta 1991). Tudi z romanom *Ki jo je megla prinesla* Lainšček nedvomno dokazuje, da je trenutno neprekosljiv popisovalec sveta "med Mūro in Rabo" in obenem izjemen preučevalec notranjih vzgibov ljudi. Toda kljub skupni geografski lokaciji pomeni *Megla* v primerjavi z obema omenjenima deloma pomemben tematski zasuk.

Tista, ki jo v Lainščkovem najnovejšem romanu "prinese megla", je ženska, čeprav lik iz vložene retrospektive o neke vrste "izvirnem grehu" z mokuškim župnikom Talaberjem, ki pa s sicer nekoliko neizpiljeno prisodobo ptiča zasledovalca usodno determinira osrednje romaneskno dogajanje. To obsega odlomek iz biografije kaplana Jona Urskega, ki krščansko ljubezen razume kot materialno razdajanje, a ga katoliška Cerkev s premestitvijo v Mokuš, v močvirja ujeta faro (podobno Cankarjevemu Blatnemu dolu), kamor duhovnikova noga po Talaberjevi nenadni smrti ni stopila že poltretje desetletje, izčrpno pouči, do kod seže njena darežljivost. Na križpotjih iskanja Mokuša se začinja Jonov boj za trdno vero in bližino Boga. Čemu prav tam, kjer se začinja tudi pokrajina vidne, a nepredvidljive manifestacije zla?! To neizbrisno zaznamuje tudi Jona, od trenutka, ko ga – v verjetno antologijskem prizoru – podkuje zmešan starec, prek zapletov s farani pri obnavljanju razpadle cerkve in ženske željnim brodarjem Cirijem, nerazumevanju apokaliptičnih namigov zapuščenega "božjega otroka", slepega Malega, do končnega zločina, pod težo katerega zbeži iz vasi. V sklepnih delih romana je prizor Jonovega srečanja z naslovno parafraziranim ženskim likom, ki pa ostaja preveč zamegljen, etuda, ki ni odigrana z vsemi literarnimi registri. In nazadnje še skopo poročilo, da je Mokuš izginil v povodnji, le obnovljena

cerkev se trdno dviga nad nekdanjim krajem.

Tako zgodovinsko kronistiko Jančarjevemu historičnemu fatalizmu zavezane *Raze* kot baladno biografičnost sage o nikoli dorasli duši ciganskega godca, naslovljene *Namesto koga roža cveti*, rojeva prav in zgolj Prekmurje, ta kovnica tragičnih individualnih usod v družbenih viharjih časa po prvi svetovni vojni, ta maternica iracionalnih želja in ravnanj med ravnice in mrtvice vraščene panonske duše. Z romanom *Ki jo je megla prinesla* pa prostor izgubi svoje določujoče razsežnosti. Tema romana je namreč povsem univerzalna, je hkrati tema slehernika in vsega človeštva, je variacija znane zgodbe o čudečem zazrtju v zvezdnato nebo in spremenljivem planju moralnega zakona v nas, prve velike zgodbe, izpisane evropskemu človeku, zgodbe, kot jo narekuje svetopisemska Beseda, zgodbe o Bogu in stvarjenju, izvirnem grehu in zlu, vesoljnem potopu in odrešitvi. Zgodbe, ki ni več ujeta med meridiane na zemljepisni karti sveta, temveč se godi povsod in v vsakem.

Zato tudi Lainšček dogajanja v romanu *Ki jo je megla prinesla* ne zakoliči več z razvidnimi mejniki najvzhodnejše slovenske pokrajine, pa vendar ga umešča v prefinjeno razvito in umetelno izpisano panonsko atmosfero – morbiden labirint neprehodnih močvar, raztresenih gričev in nepreglednih ravnin, kakršnega poznamo iz mitološkega in iracionalističnega pisanja Vlada Žabota. Tudi izraz Mokuš je prekmurski lokalizem, bolj obče kot zemljepisno ime za ozke vodice, ki so se zagodile v mastno ilovico in skoraj pozabile na svoj tek, ter obenem homonim iz staroslovanske teolatrije. Tako Lainšček krščanske arhetipe razvija v soočenju z nekaterimi poganskimi prvinami – ta postopek je razvil že v romanu *Namesto koga roža cveti*, v katerem cigansko praznoverje prepleta s tipično krščansko izkušnjo strahospoštujočnosti Boga –, biblični eshatologiji pa spretno podeljuje neko konkretno, domačno, slovenskemu bralcu bližnjo podobo, ne da bi jo obenem določno definiral z geografskimi koordinatami. Svojo variacijo svetopisemske Zgodbe o svetovni kataklizmi lokalizira na eno samo, nekje "Bogu za hrbtom" obstoječo vas, ne da bi jo tudi dokončno lociral. S tem pa dosega dvojni učinek.

Prvič, s postopki minimaliziranja prostora in drugih fabulativnih kategorij glede na biblično Zgodbo Lainšček v romanu *Ki jo je megla prinesla* nakazuje, da lahko v primerjavi z bibličnim Tekstom pisateljevo pero izpiše le tekst, v primerjavi s svetopisemsko fresko o "zgodovini" sveta (od izvirnega greha prek vesoljnega potopa do redkih odrešenih) izriše le miniaturo. Pri tem v nasprotju s postmodernistično ustvarjalno hybris, ki v preigravanju in niveliranju velikih zgodb in literarne tradicije utemeljuje lastno pisanje, avtor vendarle ohranja neki spoštuječ, zavezujoč odnos do Božje Besede. Ta se razkriva tudi v načrtnem arhaiziranju literarnega diskurza, posnemanju svetopisemske govornice (celo bibličnih imen – Jona, Baraba ...) in variiranju njenega usodonosnega metaforičnega repertoarja, črke, ki se udejanji. Kako domiselno in celo paradoksalno zaobrača večplastno pomenskost novozavezne besede, priča prisposoda o zidanju hiše na skali in ne na zemlji, od koder jo odnese prva povodenj (Lk 6, 47-49), ki jo pisatelj navede zgolj mimogrede za ponazoritev Jonovega položaja med Mokušani (str. 56). Toda spretnemu bralcu ne more ubežati dejstvo, da

je tako v svoji neposredni kot metaforični sporočilnosti pravzaprav ves čas prikrito prisotna. Ki jo je megla prinesla je namreč roman o zidanju cerkve na ilovnati prsti, kamor zanesljivo ni moč postaviti čvrstih temeljev, in vendar je prav cerkev tista, ki "preživi" potop. V *Megli* pa ne spodleti le konkretno branje omenjene metafore, temveč tudi razumevanje njenega prenesenega pomena, ki nagovarja vernika k nujnosti trdne vere. Prav neomajno prepričanje je namreč tisti moment, ki je v Jonovem doživljanju Boga najbolj vprašljiv in problematičen. Jon si to odkrito priznava, kar neposredno izraža tudi v svojih monologih s stavkom: "Prav ti bodi, ki se prerekaš z Bogom!" (str. 27) ali oklevanjih, da bi posegel po molekuli. In vendar je v svetopisemski genealogiji bil prav Jona oče apostola Petra (Skale!), na katerem je Kristus sezidal svojo Cerkev (Mt 16, 17-19).

Drugi učinek, ki ga Lainšček dosega z večjo konkretizacijo fabule v primerjavi s svetopisemskim besedilom, je razpiranje mnogoterih nivojev branj. Od konkretnih (zapis o Mokušu lahko beremo kot kroniko ene od številnih v minulih stoletjih izginulih prekmurskih vasi oziroma psevdohistorično razlago o njihovem izginotju kakor tudi kot seizmografski zapisnik duševnih premikov nekega dušnega pastirja) do abstraktnih (katastrofični makrokozmos pripovedi je prispodoba kaotičnega mikrokozmosa glavnega lika ter – posredno – sodobnega človeka). Od ideoloških (roman je bodisi kritika bodisi apologija krščanske vere in katoliške Cerkve) do metaliterarnih (roman o neizprosni dialektiki zločina in kazni, greha in odpuščanja Ki jo je megla prinesla je arhaizirana, moralizirajoča in iracionalizirana različica kriminalnega žanra, fikcija, ki v sklepnih kataklizmi prizorišča po zgledu Ecovega *Imena rože* spretno zabriše za seboj vse možne sledi realnosti).

Takšen diapazon povsem nasprotujočih si interpretacij besedila, zaradi katerih se roman izmika hermenevtičnim in racionalizirajočim poskusom literarne kritike, ustvarja Lainšček z nekaterimi že znanimi elementi iz svojega romanesknega opusa – fatalno žensko, ki se tako pisatelju kot bralcu razkriva le z distance, v nekakšnem pogledu od daleč, in zato njene vloge v celotnem romanesknem dogajanju nikoli ni moč natančno izmeriti, subtilno izbranim in brez psiholoških ekskurzov karakteriziranim osrednjim likom, posebej občutljivim za zunanje silnice, ki obvladujejo romaneskno dogajanje, ter z dovršeno fabulativno strukturo, ki ne temelji več na racionalni logiki in metodah deduktivnega ter induktivnega sklepanja, temveč jo sooblikujejo in zaznamujejo prav kaotični ter iracionalni momenti. Le-te Lainšček v romanu *Ki jo je megla prinesla* še posebej natančno razvija, saj z njimi spregovarja o nedoumljivih poteh materializacije zla in pričujočnosti Boga. Pri tem izrablja tako ljudsko krščansko simboliko (podkev in konjske fige kot znamenja hudičevega dela) kot preverjene literarne obrazce. V liku Malega, ki je slep in nor obenem, na primer do skrajnih meja izostri dva arhetipa iz literarne tradicije – distanco med videnjem in vedenjem, ki je v evropski literarni zavesti znana že od Ojdipa dalje (Ojdip ve šele takrat, ko več ne vidi) ter videnjem in vedenjem, ki jo je s tipom "božjih otrok", vaških norčkov, katerih iracionalno doje-manje sveta, individualna pota sklepanja in nenadzorovani čustveni vzgibi odstopajo od normativiranega in racionaliziranega vedenja skupnosti, a jim je zaradi njihove

hipersenzibilnosti dano veliko globlje, doživeto videnje o Bogu, v slovenski prozaistiki uveljavil zlasti Ciril Kosmač. Nedvomno lahko te "božje" poteze Malega odkrijemo že v prikazu nikoli dorasle duše ciganskega godca Halgate iz romana *Namesto koga roža cveti*, naslednika pa v čudaškem hlapčiču Dūplinu iz Lainščkovega zadnjega romana *Vankoštanc*.

Zaradi svoje dvojne prizadetosti je Mali z vidika mokuške srenje, ki prisega na imperativ zdravlega razuma, egoizma in moči, le nekakšna božja nadloga, medtem ko njegove ugotovitve: "Zloduh je v sleherni razi.", "Videli ste, pa ne verjamete. Jaz pa, ki nisem videl, verjamem." ali "Namesto, da bi prišli z Božjim, ga pravzaprav iščete." (str. 70 in 71), v katerih razkriva resnice, ki bi jih morala poznati le Jon in Gospod, dejansko nosijo v sebi strahospošujočo preroškost.

Taras Kermauner v – zaradi aktualističnih napadov na slovensko kulturno sceno diskutabilni – spremni besedi k romanu *Ki jo je megla prinesla* Lainščkov literarni opus bere kot avtorjevo neprestano približevanje Bogu in Cerkvi, ki se prav z *Meglo* spne v hierofanijo, in pretenciozno sklene, da lahko ob njej govorimo "o začetku preroda slovenske verskosti". Trditev se sicer zdi podkrepljena, če vemo, da je svet P(p)eronarjev na začetku Lainščkove prozaistične bibliografije do skrajne mere zapisan somraku malikov in smrti boga, o čemer posredno priča prizor kraje cerkvenih dragocenosti, ki jo nerealizirana slikarja izvedeta brez vsakršnih moralnih kakojev. In če vemo, da so romaneskne osebe v kasnejši *Razi*, zlasti pa v *Grinti* in romanu *Namesto koga roža cveti* v svojih skritih pomenkih z bogom in občutkih vesti, v katerih hočejo pretrgati grozljivi molk neba, že veliko bliže na sledi božjemu. Ivan Ivan v *Grinti* z izzivalnimi besedami: "Nekaj se namreč greva z Bogom. Lahko bi temu celo rekli, da ga draživa. Poskušava, kako dolgo lahko zdrži brez maščevanja." (str. 68) še sledi slikarskemu predhodniku iz *Peronarjev*, medtem ko se Silvana v svojem čudenju nad dogodki že strahospošujoče sprašuje: "Kot da bi imel to kdo za bregom!? ... Kak Bog. Kak tak, ki se mu zdi, da sva v grehu srečna." (str. 83). V romanu *Namesto koga roža cveti* so razmerja do božjega zaradi razkoraka med individualnim občutenjem in kolektivnim vedanjem še toliko bolj izostrena. Cigani imajo Boga v samotnih trenutkih nesreče in nemoči pogosto na jeziku; kličejo ga, ga kolnejo in rotijo, upajo vanj in o njem modrujejo. Mati Tereza ob strašni moževi smrti tolaži sina in sebe: "Bog se nas bo usmilil. Ve on, da ne dela prav. Že vseskozi to ve, samo da ne najde pravega časa za naju.", a Halgato ji odgovarja: "Mogoče pa Bog le ni ničesar kriv? Samo: Hudič je vseskozi v tebi, pa si mogoče Bog ne upa blizu!" (str. 28–29). Cigani ob zaklanem pajdašu popreproščeno razlagajo krščansko dogmo o vstajenju, ko pravijo: "Bog ga že ni vzel k sebi. Kajti, on zmeraj vzame le dušo, telo pa mu je treba prinesiti." (str. 117), a vendar Bogu pripisujejo svojstvene, individualne, pogsanske antropomorfne poteze, ko ga kličejo "naš ciganski Bog" (str. 37). Halgato hrepeni po spravi z Bogom, kot je razberljivo iz stavka "bil bi si dober z Bogom. Ne bi se zdaj gledala kakor pes in mačka. Ne bi le tuhtala, kako bova drug drugega pretentala." (str. 152), ki jo v dolgoletnem samotarskem godenju sredi močvirja na koncu tudi doseže ("Ker le tu lahko gosla, vedoči da ga le Bog posluša. Bog pa že ve, da njegova pesem ne prosi in

ne terja ničesar." (str. 10)), a v cerkev si ne upa stopiti, zakaj "nekako je veljalo med ljudmi, da pride cigan v bližino cerkve, le da kaj ukrade." (str. 160).

V romanu *Ki jo je meglja prinela* Lainšček (v prejšnjih delih zgolj stranske) prizore posameznikovih prevpraševanj o veri in Bogu res postavi v prvi plan in zaradi literarne izrabe tipičnih reprezentantov krščanstva, za katere se predpostavlja, da vedo – cerkve in župnika -, obeta dovolj razvidne odgovore nanje. Vendar niti z likom razdvojenega in dvomečega župnika Jona Urskega niti s precej disparatnimi prikazi postopkov Cerkve ne ponuja dokončnih opredelitev na vprašanje, kaj je Cerkev, Bog, vera.

Župnik Jon Urski ni več razpet med tuzemske dvome o razmerju telesa in duše, lastnem socialnem statusu in pomoči sočloveku, osrednjih motivih duhovniških romanov iz slovenske literarne zgodovine (na primer niza del Plebanus Joannes, Peter Pavel Glavar in Bogovec Jernej Ivana Preglja), ki jih v sodobnem času z romanom Hagar obnavlja Vinko Ošlak. Ne, te zgodbe so zaprašena kronika minulih časov, stvar spomina, na kar v *Megli* aludira v preteklost pogreznjeni literarni vložek o usodni ljubezenski zablodi mokuškega župnika Talaberja. Jon, junak našega časa, je zaznamovan z veliko bolj neobvladljivim "zlom" – v blodnjah po močvirju neodločnosti, zdvonom in razpršenih sporočil razuma, ki spominjajo na fizična tavanja vojaka dobrovoljca iz *Raze*, je izgubil božanski kompas vere. Tudi Cerkev, čeprav se kot čudež pne nad zlo srkajočo vodno gladino, je prazna; to z vidika institucije, temelječe na občestvu vernih, ki v skupnem bogoslužju posvečujejo Boga, nedvomno priča o sesutju smisla njenega obstoja. In tudi sklepni škofovi stavki, namenjeni skrušenemu Jonu: "Bilo je, kakor je bilo. A še ste tu in trepetate. In – ali ni to tisto največ, kar imamo? Ali ni to edino, kar nam vsem še preostane?" ne dajejo trdnih zagotovil, da ima Cerkev še zmeraj tisto čudežno moč besede, s katero črke svetopisemske resnice za zmeraj vtisne v človekovo dušo in telo. To nikakor ne pomeni, da škofove besede zanikujejo Boga, temveč spregovarjajo, da ne vera po črki svetopisemskega zakona, ampak naše vztrajanje, da smo še tu, kljub vsemu, kar smo storili, da nadaljujemo "borbo za metafizično", ki se začneja, "potem ko je končana borba z metafiziko" (Dekleva), vnaša v grozo človeške eksistence odrešujoče čudeže. Četudi se je kak Bog tako dobro skril, da človek več ne ve, kaj je onstran, mora na pragu biti še zmeraj trepetati za svoj tu. Živeti trepetanje "osamljenega trsa" (Kierkegaard) v viharjih bogoiskateljstva, kateri še zmeraj čuti odpor do laži, čeprav se je strast po resnici razkrila kot prividni užitek. Biti krhka "regratova lučka"¹.

Lainščekovega romana *Ki jo je meglja prinela* kljub suvereni tretjeosebni pripovedi torej ne gre brati kot literarizirano teodicejo oziroma katalog odgovorov na ugibanja o pisateljevem odnosu do krščanstva. Zastavljena vprašanja bodo tudi po njegovem romanu ostala le tematizirana in nikoli odgovorjena vprašanja, skrivnost, ki jo uvodoma nagovarja z besedami: "Skrivnost, pomagaj mi, / da ne zapišem ničesar, / kar

¹ S stavkom "Sem regratova lučka." (v: Literatura, 1993/29, str. 48) je pisatelj Feri Lainšček označil lastno pisateljsko držo.

mora ostati skrivnost!", pa bo še naprej ostala skrivnostna. Ne nazadnje to trditve potrjuje tudi zadnji roman Vankoštanc, v katerem Cerkev kot stranska figura znova dobiva v preteklosti že ničkolikokrat preigrane shematične, celo karikirane poteze varuha neživljenjskega moralizma in patriarhalnosti.

"Usodi so všeč ponavljanja, enačice in somerja ..."

(Jorge Luis Borges)

BESEDE SE NE POŽRE

Avtorjeva ugotovitev, da je z romanom *Ki jo je megla prinesla* s svojimi temami iz rojstnega Prekmurja prišel "do roba", izrečena v intervjuju "Moral sem po daljši in samotnejši poti", v določeni meri drži, vsaj kolikor zadeva rob človekovega duhovnega vrtička, ki se je izza ograd zasebnosti in imanence ponovno razprostrl k transcendenci. Ni pa točna, če Lainšček z robom misli tudi na meje določenega literarnega prostora, saj je dovolj očitno, da se je že po kratkem izletu v nedefiniran srednjeevropski mestni ambient, kakršnega popisuje *Astralni niz*, s svojim zadnjim romanom *Vankoštanc* spet znašel na domačih tleh, celo v samem osrčju tem iz prekmurskega vsakdana. A načina njihovega uprizarjanja v nasprotju z *Meglo* ne narekuje več le subtilna dramaturgija videza in resnice, imanence in transcendence, spoznavne logike in fantastike, temveč v precejšnji meri tudi nekatera ustaljena pravila žanrskega pisanja; na to je verjetno vplival *Astralni niz*.

Astralni niz (1993) je namreč v primerjavi s skrajno poetičnim in liriziranim proznim poemom o ciganski duši ter z baladično fantastiko prepredene parafraze svetopisemske kataklizme in osebnega bogoiskateljstva izdelek iz povsem drugačne literarne delavnice, tiste, v kateri se kujejo detektivski oziroma kriminalni romani. Lainšček se z njim preskuša v mojstrstvu žanrske obrti, obenem pa sam žanr že domiselno modificira, saj vanj pripušča nekatere svoje, že znane fantastične in iracionalne elemente, tokrat napaberkovane iz vesele duhovnosti new agea. O uspešnosti tovrstnega poduhovljanja sicer trivialne produkcije pa priča tudi dobljena nagrada sklada Vladimirja Slejka za najboljši izvirni slovenski roman leta, saj ni moč oporekati, da je prav *Astralni niz* v pentametru del, ki so prišli v ožji izbor žirije za nagrado, izzvenel kot najbolj sveža in ubrana stopica.

Astralni niz se "aktivira" v nedeljo, 13. maja 1990, ko Barbe Kneec v krogu sorodnikov praznuje osemnajsti rojstni dan, kar seveda ni naključje. Dopolnjena polnoletnost je za slavljenko dovolj legitimen razlog, da izve resnico o svojem očetu, ki je umrl še pred njenim rojstvom. Realizacija njene želje pa je odvisna od učinkovanja avre njenega umrlega očeta. Ta deluje tako, da skuša razkriti tiste, ki za resnico vedo. Toda Barbe ne more razumeti namigov o očetovi astralni prisotnosti, zato se zaplete v niz

usodnih nesporazumov in posredno povzroča številne umore.

Lainščkov *Astralni niz* ni žanrsko čist in normativno modeliran roman. Neustavljivo kronološko regresijo detektivk avtor preplete z nenavadno ljubezensko zgodbo in dialektiko želja glavne protagonistke, s sporočilnostjo sanj in usodnostjo govornice horoskopa ter z iracionalnimi okultističnimi pojavi. Njegovega romana tudi ne obvladuje več absolutno videnje "trdega" detektiva, slovenske različice "malih sivih celic", temveč je pogled pripovedovalca razpršen med pozicijami videnja in vedenja Barbe Knee, astralnega telesa storilca, kroga osumljencev in višjega policijskega inšpektorja Jobsta Borngraerberja, ki zastopa oficialno etiko policije v vsej njeni zabitosti in nemoči. Še več, Lainšček z *Astralnim nizom* pravzaprav neprestano ruši pravila detektivskega ali, širše, kriminalističnega žanra, kot jih je že konec dvajsetih let zakoličil S. S. Van Dine. Bralec in detektiv alias policijski inšpektor (zato bi lahko *Astralni niz* pogojno specificirali tudi kot policijski roman) imata sicer enake možnosti za razkritje morilca, toda le v tem, da ga nobeden od njiju v svoji zamejeni fizični tubiti ne more ujeti, saj morilec le duhovno biva "tu". Resnica je res očitna, a vendarle ni niti dokazljiva niti logično izpeljiva niti preverljiva. Inšpektor Jobst Borngraerber pridno nabira svoje clues za razrešitev skrivnostnih umorov, toda vrata, ki jih ti ključ odpirajo, ne vodijo v sobane resnice, temveč v temine usodnih zmot. Detektiv enigmatične govornice smrti ne more dekodirati s svojimi, v detektivskih zgodbah ničkolikokrat preverjenimi zapletenimi logicizmi in deduktivnim sklepanjem, ampak le prek intuitivnih namigov in iracionalnih prebliskov drugih. Zločin ni razložljiv z naravnimi sredstvi, temveč z gesli iz repertoarja kakšne enciklopedije okultizma. Odgovor na vprašanje whodunit pa še ne prepreči storilčeve akcije, temveč lahko le nemočno sledi fatalnemu nizu zločinov. Logična rekonstrukcija dogajanja se torej v *Astralnem nizu* v ničemer ne ujema z logiko stvari. V sicer tipičnem detektivskem trikotniku med detektivom (v tem primeru policajem), storilcem in žrtvijo (žrtvami) pa zaradi različnih nivojev njihovega bivanja nikoli ne pride do nemotene komunikacije in neposrednega fizičnega obračuna.

Različne pripovedne perspektive Lainšček nakazuje tudi z menjavo narativnih tehnik in stilizmov. Še najbolj razvidno je posnemanje prozaično trivialnega in metaforično skoraj povsem osiromašenega pripovednega sloga mladostnice, ki pravkar preživlja adolescentno fazo, polno potlačenih skrivnosti, naivnih upornosti in laži, nedolžnih sklepov in idealističnih ugotovitev, da ima pri osemnajstih pravico do Resnice, zato ima *Astralni niz* nekatere tipične značilnosti mladostniškega romana.

Lainšček je prve poteze svoje literature za mladino (ne upošteva je ob tem še precej obsežnega seznama del za otroke) začrtal že z romanom *Ajša Najša*. Toda skrajno osiromašen in ozek krog problemov, po obodu katerega se giblje beseda iz *Ajšinega dnevnika*, dobi v *Astralnem nizu* veliko bolj neobvladljive, zastrašujoče, celo kozmične razsežnosti. Srednješolka Barba Knee je v svojem uporništvu in doživljanju prvih dotikov ljubezni res zgolj nekoliko zrelejša podoba osnovnošolke *Ajše*, toda reševanje dogodkov, ki naj bi jih obvladala, ne zadeva več le ob čeri življenjskega okolja in osebnostnega odraščanja, temveč treska ob vprašanja o usodi, laži in

spoznanju. Tipajoče odstiranje pajčevin resnice se v *Astralnem nizu* razkrije kot mučno in grozljivo početje, saj se resnica u-resničuje le tako, da mora tisti, ki ve, izgubiti svojo fizično tubivajočost, da bi lahko nevedni udejanil svojo željo po vedenju, ki sega onstran našega tu. Ali: resnica je u-resničljiva le kot resnica enega, u-resničljiva samo tako, da vedno odvzame nekaj na drugem. Prav zato ni moč priti do absolutnega spoznanja, je le neskončni niz, ki lahko seže tudi tja do zvezd.

Za vsakdanjim, trivialnim slogom in fabulo je takó v *Astralnem nizu* (le v skromnih obrisih) palimpsestno naslikana podoba metafizičnega zasvetja. Toda kljub temu se roman bere predvsem kot pisateljeva ekspedicija v žanrsko literaturo, ki se pridružuje "detektivskim" literarnim poskusom Aarona Kronskega in romanu *Izza kongresa ali Umor v teritorialnih vodah* Maje Novakove. Vendar se Feri Lainšček v nasprotju z omenjenimi deli z *Astralnim nizom* umešča v tisto žanrsko pisanje, ki ga v zgodovini detektivke zaseda Patricia Highsmith, torej v mehčanje "trde" žanrske strukture, ki poteka v smeri zločinskega romana, temelječega na psihologiji in fantastiki, v katerem se sam storilec razkrije kot žrtev družinskih skrivnosti starejše generacije, ki mora prek zločinov razkriti resnico, da bi lahko mladi zaživel svoje življenje. Pri tem Lainšček prestopa mejê detektivke, meša med seboj različne literarne žanre in ponuja mnogotere nivoje branj.

"Greš k ženskam? Ne pozabi na bič!"

(Friedrich Nietzsche)

MEGLA V NJENIH OČEH

Kar od literarne podobe *Astralnega niza* ohranja *Vankoštanc*, so le redke formalne poteze žanrskosti, toda nanešene na povsem drugačno fabulativno gradivo, brez sledi detektivsko-zločinskega niza dogodkov, ki se razteza do fantastičnosti, temveč zaznamovane z zemeljskostjo problemov, kot jih izorava za sodobnega mestnega bralca že kar arhaični ruralni topos. Zato je govorenje o razvidni kontinuiteti med njima le skrajno ohlapno.

Vankoštanc je namreč Lainščekov prvi celoviti pisateljski projekt izkopavanja kmečke motivno-tematske podstati slovenske literature izpod naplavin popularnih žanrov urbaniziranega sveta, če ne upoštevam nekaterih avtorjevih ekskurzov na prekmursko podeželje že v romanih *Namesto koga roža cveti* in *Ki jo je megla prinesla*. Vendar je v njiju kmečki modus vivendi postavljen v službi antagonista nasproti osrednjima romaneskima temama - ciganskemu načinu življenja oziroma krščansko-etičnim zahtevam ter dilemam vaškega župnika - in se zato v precej enovitih, tipiziranih obrisih zgolj svetlika na obzorju, medtem ko se je v *Vankoštancu* pod pisateljevo lupo znašla prav sama vaška srenja, ki se razkriva kot diferenciran,

problematičen, v svoji patriarhalnosti hermetičen in v primeru kršitev skrajno normativiranega vedenjskega kodeksa silno občutljiv, celo okruten organizem.

Toda zmotno bi bilo prepričanje, da je *Vankoštanc* predvsem natančna socialna panorama iz prekmurskega konca, v kateri je posameznik s svojimi razločevalnimi, individualnimi potezami izgubil glavno vlogo, ki jo je imel v Lainščkovem romanopisju doslej. Sicer precej obsežno razvit kolektivni subjekt, deloma karikiran, kolikor v skladu z direktivami dobe kaže svoje kameleonske sposobnosti miselnega prebarvanja od črnih do rdečih nians, je tudi v *Vankoštancu* le širše začrtana podlaga, iz katere izstopa pogled na individuuum oziroma pogled individua.

Perspektiva je v *Vankoštancu* osrediščena na občutljivo dušo vaškega revčka Dūplina, enega iz že zgoraj omenjene trojke Lainščkovih posebnžev, njegov strah in bolečino, vznesenost in sanjarije, brezpravnost in nemoč. Od tod pa se zgodba v koncentričnih krogih prek ženske kot posredne individualne antagonistke in kmečke družine, pri kateri pomaga Dūplin, kot torišča ključnih zapletov in spopadov, ki privedejo do sklepnega Dūplinovega propada, razširja na vaško skupnost kot pomembnega soakterja v tej romansirani igri strasti in ljubezenskih zatajavanj, obljub in kazni, laži in obrekovanj. Izraz "igra" je za *Vankoštanca* še kako primeren, saj je nedvomno Lainščkov najbolj dramsko začrtan in dialoško nabit roman, kar je deloma tudi posledica njegove realistične zasnove s skrajno reduciranim številom iracionalnih, fantastičnih, baladnih in liričnih insertov.

Takšen pristop h kmečki tematiki Lainščku narekuje spogledovanje z motivi iz bogate tradicije slovenskih "kmetijskih slik", ki jih v *Vankoštancu* obnavlja brez poudarjenih avtorskih nanosov. Njihova odmaknjenost od problemov današnjosti sicer daje romanu arhaično patino, vendar zaradi prepletenosti z nekaterimi občimi, kar večnostnimi vprašanji človeštva, kot je odnos med moškim in žensko ter z njim povezane dileme o vlogi družine, ljubezni in možnem sožitju, opozarjajo na transhistorično orientacijo Lainščkovega najnovejšega pisanja. Prav ljubezen, ki zapelje kmečkega sina Brezo v naporno zapeljevanje ter še bolj izčrpujoč zakonski stan z radoživko Silvijo, spre lahkomiselnega ter razsipnega sina z avtoritativno materjo in zavede omejenega Brezinega prijatelja in pomočnika Dūplina, da sprva nastavlja hrbet za vse Brezine norije, nazadnje pa se mu upre z majhno lažjo, ki povzroči veliko tragedijo, postane v *Vankoštancu* usodni gibalec dogajanja. V njenem objemu Lainšček variira iz slovenskih čitank znane obrazce o sporih med mlado in staro generacijo, med na kmete priženjenimi, ki ne znajo kmetovati, ter kmeti, ki nočejo dati, in v njenem imenu raziskuje zapletene, boleče, večinoma neuspešne poskuse sobivanja ženskega in moškega principa.

Družina se tudi v *Vankoštancu* – podobno kot v vseh Lainščkovih romanih doslej – razkriva kot ranjena, hirajoča celica, v kateri en člen, za katerega se sicer nikoli ne ve, ali bi lahko doprinesel k njenemu ozdravljenju, usodno manjka (Krc v *Peronarjih* pozna zgolj življenjski nauk svoje babice, Evgen Maschantzker v *Razi* se svojih korenin niti ne zaveda več, Ivan Ivan v *Grinti* ima bolesten odnos do svojih staršev, Halgato iz romana *Namesto koga roža cveti* in Barbe Kneec iz *Astralnega niza* ostaneta brez

očeta, Mali iz romana *Ki jo je megla prinesla* je že kot dojenček prepuščen tujim hraniteljem ...). Avtor za znova in znova spodletela srečanja ne pripisuje izključne krivde niti moškemu niti ženskemu svetu, saj svoje literarne figure spretno karakterizira zgolj s prikazom njihovih dejanj ali povzemanjem posameznih detajlov iz njihovih čustvenih interierov, ki nikoli niso enopomenska ali idealizirana. Zanimivo pa je dejstvo, da ženskam pravzaprav nikoli ne prepusti mesta glavne junakinje ali celo pripovedovalke zgodbe. Ajša Najša in Barbe Knee, edini feminilni literarni osebi, ki sta deležni osrednje avtorjeve pozornosti (prvi celo prepusti fabulativno krmilo), sta vendarle še otroka in nimata skoraj nobenih potez ženstvenosti. Njune otroško naivne ljubezenske sanjarije so kvečjemu parodija ustaljenega slovenskega hrepenenjskega modela lepe Vide. Tega Lainšček spretno preigrava in zamegljuje tudi z (večinoma stranskimi) ženskimi liki v drugih romanih. Skoraj vse, kar njegovim ženskam ostane od hrepenenja, je le sla, s katero hočejo zabrisati brezsmiselnost in praznino svojega obstoja. Zato ni presenetljivo, da pisatelj v svojih delih tako pogosto ponavlja lik prostitutke (Sabina iz *Peronarjev*, Hana iz *Razpočnice* in Silvana /Cila/ iz romana *Grinta*) ali – širše – pohotnice (Raza iz istoimenskega romana, Halgatova mati Tereza /roman *Namesto koga roža cveti*/ ali Silvija iz *Vankoštanca*). Njihova zmeraj iščoča sla jim ne dopušča, da bi se usidrale v varnem pristanu ljubezni, zato kljub svoji odmaknjeni poziciji usodno zaznamujejo glavne moške like. Toda če se Sabina in Raza v kar številnih spolnih prizorih še razgaljata neposredno pred bralcem, se v novejših Lainščkovih romanih ženska strast vse bolj umika za zidove zgolj-govoric in namigovanj. Presenetljivo in nedvomno literarno spretno pa nasprotnosorazmerno z zmanjševanjem preverljivih dokazov o njeni nezvestobi, ki razdre še poslednjo možnost sožitja med moškim in žensko, narašča njena usodonosnost. Za Silvijo iz *Vankoštanca* tako že povsem nedvomno veljajo ugotovitve, ki jih ciganu Halgati razpreda mati Tereza: "Ženska je kot poletna senca. Ko enkrat ležeš vanjo, več ne moreš vstati. Ko enkrat pade nate, se več ne izbiraš iz nje! A senca naredi iz tebe le zaspanca in lenuha, ženska pa ti vzame pamet in ti spi je kri!" (str. 82)

"ne bomo odnehali raziskovati
in konec našega raziskovanja
bo da prišli bomo tja kjer smo začeli
in spoznali kraj prvokrat."

(Thomas Stearns Eliot)

TA PREDNJI IN TA SLEDNJI

Iz pričujoče transverzale po prozaističnem odseku Lainščkove literarne poti je najbolj razberljivo dejstvo, da bi bilo prisiljeno in nesmiselno omejevati tematsko tako

barvit, pripovedno tako razgiban, diskurzivno tako razprt in žanrsko tako disparten literarni opus na prisilni skupni imenovalac. Ne samo da je Lainšček doslej bolj ali manj uspešno ubesedil vse literarne diskurze, od poezije, kratke proze, radijskih iger in zgodbic za otroke do najbolj opazne in artikulirane romaneskne govorice, temveč je s svojim pisateljskim peresom vsakokrat znova izpisoval tudi svoj(o) avtopoetik(o)e. Od nihilističnega modernizma se je znašel pod zavetjem historičnih totalitarizmov, od njihove zavezujočnosti se je spustil v poigravanje z literarnimi obrazci in svetovi, od fiktivnih svetov, zagrajenih z imanenco literarnih oseb, znova obrnil pogled na nebo in se od transcendence spustil k ruralnosti življenja. Prav mnogoterost, pluralnost svetov in resnic, nedoločljivost in preseganje meja med fikcijo in realnostjo, imanentnim in transcendentnim, pa tudi umetnostjo in všečnostjo, ki se razpirajo ob celovitem pretresanju Lainščkovega romanopisja, namiguje na misel, da ni moč niti evolutivno brati niti fazno določevati duhovnozgodovinskega konteksta posameznih romanov, temveč je, upoštevaje njegovo izjemno heteronomnost, treba kot postmodernističen označevati njegov romaneskni opus v celoti.

Čeprav je v sodobni slovenski zakladnici že takih piscev, ki bi z njim lahko tekmovali v produktivnosti, malo, je še manj tistih, ki bi tako naglo menjavali literarna prizorišča, premagovali časovne in duhovne razdalje, koketirali z literarnimi smermi in predvsem preigrali tak širok razpon življenjskih akordov in kontrapunktov. Kakor da kot iskalec literarnih snovi in tem noče nikoli znova prehoditi ceste, ki si jo je pravkar utrdil, temveč utira "gozdne poti" (Heidegger), obrobne, razaste, razpočene, otožnostne, megličaste in kmečke, večinoma osamljene in včasih tudi zdrsljive. Toda skrbno oko njegovega črkosledca vendarle na njih najde nekatere markacije, ki ga usmerjajo od ene steze k drugi (literarni prostor: Prekmurje, kamor se avtor vedno znova vrača; nekateri tipizirani romaneskni liki: slikarji, subtilni čudaki, ženska kot usodonosna hotnica; izdelana fabulativna struktura: bolj ali manj ujeta v zabrisovanje razločkov med realnim in fiktivnim, videzom in resnico; jezik: zmeraj v službi pripovedovanega, prostaško zabeljen ali vzvišeno poetičen). Ne nazadnje je v labirintu Lainščkovih romaneskni poti vendarle moč odkriti tudi nit, ki vodi skoz blodnjak teh "poti, ki se cepijo" (Borges). Kljub temu da je vsak njegov roman obenem tudi rojstvo nekega skoraj povsem novega literarnega sveta, v slehernem od njih preiskuje predvsem človeka, bodisi kot samozadostnega subjekta bodisi kot samosvojega posameznika, ki se več ne poskuša vzpostaviti kot subjekt, preiskuje njegov položaj na poligono življenja, realnost njegovih čustev in sanjarij, razvozljivost njegovih stezic mišljenja.

Nikamor više se noče kot avtor povzpeti, nikjer onstran človeka kot bitja, oropanega poslednjih resnic, noče ustoličevati svojih zgodb o Resnici. Njegova pot ni pot vzpenjanja po spirali idealov in resnic, temveč hoja v krogu oziroma o-krog človeka. A četudi se vedno znova dotika točk naše ranljivosti, s slehernim romanom na novo začrta meje še neizmerjenih krožnic svetovij.

KIBERPANK

William Gibson

Obrobje



Ko je Hiro tlesknil po stikalu, sem sanjal o Parizu in njegovih mokrih, temnih zimskih ulicah. Bolečina se je privalila z dna moje lobanje in mi nekje za očmi eksplodirala kot bledomodra neonska svetloba. S krikom sem se pognal iz viseče mreže. Vedno kričim; nalašč. Povratna zveza je odmevala po moji glavi. Stikalo za bolečino je pomožno vezje v kostnem foničnem vsadku in je priključeno neposredno na možganske centre za bolečino. Nič ne deluje bolje za razpihovanje nadomestniške barbituratske megle. Nekaj sekund je trajalo, da se je moje življenje znašlo samo s seboj, medtem ko so se biografske ledene gore prebijale skoz meglo: kdo sem, kje sem, kaj tu počnem, kdo me prebuj.

Hirov glas je prihreščal skoz kostni prevodni vsadek. "Za vraga, Toby. A veš, kako se prileže mojim ušesom, če tako kričiš?"

"A veš, koliko me brigajo tvoja ušesa, dr. Nagashima? Točno toliko me brigajo kot ..."

"Dragec, zdajle ni časa za ljubezenske izlive. Delo naju čaka. Ampak kaj pomenijo te petdesetmilivoltne špice v tvojih temporalih, a? Si med pomirjevala še kaj primešaš, da je bolj zabavno?"

"Spet imaš pokvarjen EEG, Hiro. Noriš. Samo spal bi rad ..." Zrušil sem se v visečo mrežo in se skušal pogrezniti v temo, a njegov glas me ni pustil.

"Žal mi je, ampak danes delava. Pred eno uro je pristala ladja. Fantje ravnokar odstranjujejo reakcijski motor, tako da bo šla skoz vrata."

"Kdo pa je?"

"Leni Hofmannstahl, kemičarka iz Zvezne republike Nemčije." Počakal je, da sem nehal stokati. "Potrjen kadaver."

Tu smo res razvili čudovito izrazoslovje. Misli je ladjo, ki se je vračala z aktivno

medicinsko telemetrijo in je vsebovala eno (1) telo, toplo, v še neznanem psihološkem stanju. Zaprl sem oči in se zibal v temi.

"Vse kaže, da si njen nadomestnik, Toby. Njen profil se ujema s Taylorjevim, ampak on je na dopustu."

Vedel sem za Taylorja in njegov "dopust". V kmetijskih cisternah je nabit z amfetaminom delal aerobične vaje, da bi se rešil klinične depresije, ki ga je popadla. To je pač ena od poklicnih nevarnosti nadomestnikov. S Taylorjem se ne razumeva. Smešno je, da je ponavadi tako, če ima tip preveč podoben psihoseksualni profil.

"Hej, Toby, kdo za vruga ti pa daje to drogo?" Vedno me je to spraševal. "Charmian?"

"Ne, tvoja mama." Prav dobro ve, da jo dobim od Charmian.

"Ja, hvala. Čez pet minut da si pri dvigalu, drugače pošljem ruska bolničarja, da te privlečeta."

Kar visel sem v mreži in se igral igrico z imenom Položaj Tobyja Halperta v vesolju. Ker pač nisem egoist, sem v središče postavil sonce, našo zvezdo, to svetlo, toplo kroglo. Okoli sonca sem vtiril lepe planete, naše prijetne domove. Tule, v točko okoli osmine poti proti Marsovi tirnici, pa sem posadil debel kovinski valj, približno četrtno velikosti Ciolkovskega 1, Delavskega parađiža v točki L-5. Ciolkovski 1 leži v libracijski točki med gravitacijsko privlačnostjo Zemlje in lune, tu pa potrebujemo svetlobno jadro, da ostanemo na mestu, dvajset ton aluminija, spletenega v deset-kilometrski šestkotnik. Jadro nas je zvelklo iz Zemljine tirnice, zdaj pa ga imamo za sidro. Vrgli smo ga v fotonski tok in visimo pripeti zraven - v točki, v singularnosti, ki jo imenujemo avtocesta.

Francozi ji pravijo mitro, podzemna železnica, Rusi pa reka, vendar pri podzemni ni pravega občutka za razdaljo, reka pa za nas Američane nima takega prizvoka samotnosti. Če vas ne moti, da omenjate Olgo, jo lahko imenujete Anomalne koordinate Tovjevske. Olga Tovjevska, mati božja singularnosti, svetnica avtoceste.

Hiro mi vendarle ni zaupal, da bom vstal sam. Tik preden sta vstopila ruska bolničarja, je daljinsko prižgal luči v moji kabini, da so nekaj sekund strobsko utripale, preden se je svetloba ustalila in ožarila slike svete Olge, ki jih je Charmian nalepila na steno. Na ducate slik iz časopisov in revij. Svetnica Olga Avtocestna.

Podpolkovnica Olga Tovjevska, najmlajša ženska s tako visokim rangom v sovjetskem vesoljskem programu, je v prirejenem aljutu 6 sama potovala proti Marsu. S sabo je tovorila prototip novega čistilca zraka, ki naj bi ga preskusili štirje člani sovjetskega marsovskega orbitalnega laboratorija. Brez težav bi lahko s Ciolkovskega daljinsko upravljali aljuta, vendar si je Olga hotela pisati ure v vesolju. Vsekakor so ji naprtili dovolj nalog, da se ni dolgočasila: opravljati je morala rutinske poskuse z vodikovim pasom v umetnih radijskih izbruhih, ki so bili del pogodbe v znanstveni izmenjavi med Sovjetsko zvezo in Avstralijo. Vedela je, da bi lahko njeno vlogo pri poskusih opravljal običajni gospodinjski avtomat, vendar je bila vesten oficir in je brez

zadržkov ob natančno določenih trenutkih pritiskala na gumbe.

S spetimi in v mrežico povitimi rjavimi lasmi je bila verjetno videti kot idealizirana podoba delavca v veselju, kakršnega bi prikazala Pravda. Brez dvoma je bila najbolj fotogeničen kozmonavt, ne glede na spol. Ponovno je preverila kronometer vesoljske sonde in roko približala gumbom, ki bodo sprožili prvi umetni izbruh. Gosposdična polkovnik Tovjevskaja ni mogla vedeti, da se bliža točki, ki bo kasneje znana kot avtocesta.

Ko je vtipkala zaporedje šestih prožilnih gumbov, je aljut prečil še zadnjih nekaj kilometrov in sprožil uravnan izbruh radijske energije pri 1420 megahercih, frekvenci vodikovega atoma. Radijski teleskopi na Ciolkovskem so sledili izbruhu in posredovali signal geosinhronim satelitom, ti pa so ga odbili postajam na južnem Uralu in v New South Walesu. Aljutova radijska slika je bila zaradi izbruha za 3,8 sekunde zastrta.

Ko je bila motnja mimo, aljuta ni bilo več na opazovalnih zaslonih.

Na Uralu je gruzinski tehnik pregriznil držalo svoje najljubše pipe, v New South Walesu pa je mladi fizik začel tleskati po stranici monitorja, kakor da bi igral odločilno igro fliperja.

Dvigalo, ki je čakalo, da me popelje navzgor v Nebesa, je bilo videti kot holivudska kopija sarkofaga v slogu Bauhauasa. Po hodniku sem lahko videl vrsto identičnih konzol, okoli katerih so se smukali prav tako identični tehniki v smešnih rumenih papirnatih uniformah. Opazil sem Hira v kavbojkah in kavbojski srajci, izpod katere se je kazala študentovska majica. Bil je zatopljen v številke na monitorju pred seboj in me ni opazil. Tudi nihče drug me ni.

Stal sem in strmel v strop, nad katerim so se raztezala Nebesa. Ni bilo videti ne vem kaj. Naš debeli valj sestavljata pravzaprav dva valja, drug znotraj drugega. Tu spodaj v zunanem – "spodaj" in "zgoraj" si določamo z vrtenjem – so vse bolj posvetne zadeve našega projekta: spalnice, restavracije, zračna loputa, kjer spravimo noter ladje, ki se vrnejo, komunikacije in pa – sanatoriji, ki jim rajši ne pridem blizu.

Nebesa so notranji valj, to neverjetno zeleno srce, pretirano diznejevskaja dobrodošlica in hkrati nepotesljivo uho vedno informacijsko lačne globalne ekonomije. Stalni tok golih informacij se pretaka domov na Zemljo, poplava govoric, šepetov, namigov transgalaktičnega prometa. Včasih sem otrpel ležal v svoji mreži, ko sem čutil pritisk vseh teh podatkov, jih slutil, kako se pretakajo skoz kitaste žice, prepletajoče se in napete za steno, žice, ki se lahko vsak hip iztrgajo in me zadavijo. Potem pa se je k meni priselila Charmian, in ko sem ji zaupal svoje strahove, jih je uročila in po stenah obesila slike svete Olge. Pritisk se je umaknil, daleč, daleč stran.

"Toby, povežujem te s prevajalcem. Danes boš morda potreboval nemščino." Njegov glas je peščeno prasketal po moji lobanji. "Hillary ..."

"Tukaj, dr. Nagashima," se je oglasil kristalni glas, ki bi lahko napovedoval radijske novice. "Francosko pa znaš, kajne, Toby? Hofmannstahlova zna francosko in angleško."

"Ti pa, da si mi kar tiho, Hillary. Ne oglasi se več, če te nobeden ni prosil,

razumeš?" Njena tišina se je kot še ena plast naložila na zapleteno, stalno prasketanje motenj. Hiro me je grdo pogledal prek vrste konzol. Zarezal sem se.

Začlenjalo se je: vzhičenje, zadetek adrenalina. Čutil sem ga skoz zadnje megljice barbiturata. Mladenič z gladkim obrazom športnika mi je pomagal zlesti v kombinezon. Obleka je nekoliko zaudarjala. Bila je nova-stara, natančno obdelana, prepojena z umetnim potom in primernimi feromoni. Oba rokava sta bila od zapestja do rame prekrita z izvezenimi našitki, večinoma znaki podjetij, pokrovitelji umišljene odprave na avtocesto, znak glavnega pokrovitelja pa se je bohotal prek mojih prsi – znak podjetja, ki naj bi bilo poslalo Tobyja Halperta na srečanje z zvezdami. Vsaj moje ime, našito z rdečo najlonsko nitko nad mojim srcem, je bilo resnično.

Mladi športni tip je bil videti kot standardni član mladinskega oddelka CIA, vendar je na njegovi priponki pisalo Nevski, in to v latinici in cirilici. Torej KGB. Vsekakor pa ni bil ciolnik. Njegove kretnje niso bile lahkotne kot pri tistih, ki preživijo dvajset let v okolju L-5. Fant je bil nedvomno iz Moskve, miren uradniček, ki je znal vsaj na pet načinov z zvitim časnikom ubiti nasprotnika. Sledil je obred drog in žepov. Mikroinjekcijo, napolnjeno z novimi evforohalucinogeniki, je vtaknil v žep na mojem levem zapestju, se za korak odmaknil in odkljukal postavko na papirju, ki ga je držal v roki. Stilizirana silhueta nadomestnika, izvezena na njegovem oprsju, je bila videti kot tarča za vadbo s pištolo. Petgramsko ampulo opija je vzel iz torbice, ki jo je nosil okoli pasu, in tudi zanjo našel primeren žep na moji obleki. Tudi to je odkljukal. Zadnji je bil na vrsti kokain.

Hiro se je pridružil, ravno ko je Rus končal. "Mogoče ima kake pomembne podatke. Ne pozabi, da je kemičarka." Nenavadno je bilo, slišati ga v živo, ne pa kot tresljaj kosti skoz vsadek.

"Vse je tako težavno tam gori, veš, Hiro."

"Jasno, da vem." Tudi on je čutil tisto posebno vzdušje. Nisva se mogla povsem srečati z očmi. Preden bi se lahko zgodila ta nerodnost, se je obrnil in enemu od rumenih klovnov dal znak z navzgor obrnjenim palcem.

Dva tehnika sta mi pomagala v bauhausovsko krsto in se umaknila, ko se je prozorni pokrov sikajoče zaprl. Začel sem se vzpenjati v Nebesa in se bližati srečanju s tujko Leni Hofmannstahl, ki se je vračala domov. Pot navzgor je bila kratka, a zdelo se je, da traja celo večnost.

Olga, ki je bila naš prvi avtostopar, prva, ki je nastavila svoj palec na valovni dolžini vodika, je potrebovala dve leti, da se je vrnila domov. Nekega sivega zimskega dne so v Tjuratamu v Kazahstanu zabeležili njeno vrnitev na osemnajst centimetrov magnetnega traku.

Če bi vernik – in to vernik s poznavanjem filmske tehnologije – opazoval točko, kjer je njen aljut izginil pred dvema letoma, bi se mu morda zdelo, da gleda grobo božjo montažo posnetka praznega veselja s posnetkom Olgine ladje. Pojavila se je v našem prostoru kot slab, amaterski posebni efekt. Le teden dni kasneje pa je morda

sploh ne bi več dosegli; Zemlja bi se bila premaknila po tirnici naprej in Olgina ladja bi padla proti Soncu. Triinpetdeset ur po njeni vrnitvi se je živčni prostovoljec z imenom Kurtz, oblečen v oklepni kombinezon, prebil skoz vhodni zaklop ladje. Bil je vzhodnonemški specialist za vesoljsko medicino, njegova skrivna pregreha pa so bile ameriške cigarete. Ko se je prebijal v notranjost ladje in mimo čistilca zraka, si je zelo močno želel, da bi si lahko eno prižgal. Aljut je bil še po dveh letih napolnjen s svežim zrakom. V dvojnem snopu svetlobe, ki sta jo metali svetilki na njegovi velikanski čeladi, je zagledal drobne kroglice krvi in bruhanja, ki so počasi plavale mimo in se zavrtinčile zaradi njegovega gibanja. Potem jo je našel.

Lebdela je nad navigacijskim zaslonom, gola in zgrbljena v krčevit embrionalni položaj. Imela je odprte oči, ki so strmele v nekaj, česar Kurtz ni mogel videti. Njene pesti so bile okrvavljene in stisnjene trdo kot kamen, rjavi lasje pa so ji prosto plapolali okoli obraza kot morska trava. Počasi in previdno se je prebil mimo belih tipkovnic krmilne konzole in pritrdil svoj kombinezon na ploščo. Videti je bilo, da se je bila z golimi rokami lotila ladijskih komunikacijskih naprav. Deaktiviral je desno prijemalo svoje delovne obleke; prijemalo se je kot mehanski cvet samodejno razprlo. Iztegnil je roko, zatesnjeno v sivi kirurški rokavici in kolikor je mogel nežno razprl prste njene leve roke. Nič.

Ko pa je razprl njeno desno pest, se je nekaj izluščilo iz nje in se počasi zasukalo nekaj centimetrov pred njegovim vizirjem. Videti je bilo kot morska školjka.

Olga se je vrnila domov, nikoli pa se ni vrnila v življenje. Seveda so poskušali, vendar je z vsakim poskusom postajala bolj neoprijemljiva. V svojem hlastanju po znanju so jo razdelili na tanjše in tanjše rezine, dokler ni v svoji svetniškosti napolnila knjižnic zmrznjenih polic z dragocenimi vzorci. Še nobenega svetnika niso tako natančno porazdelili. Zgolj v laboratorijih Pleseck so v globoki kleti, ki je bila varna pred bombnimi napadi, hranili dva milijona natančno označenih vzorcev njenega tkiva.

S školjko so imeli več sreče. Eksobiologija se je nenadoma znašla na nenavadno trdnih tleh: v rokah je imela gram in sedem desetih zapletene biološke informacije, ki je bila brez najmanjšega dvoma nezemeljska. Olgina školjka je spodbudila vejo znanosti, ki se je posvečala izključno ... Olgini školjki.

Po začetnih raziskavah je postalo jasno dvoje. Školjka je zrasla v nezemeljskem okolju, in ker ni bilo nobene druge znane biosfere v sončnem sistemu, je morala priti z druge zvezde. Olga je ali obiskala kraj, od koder je izviral školjka, ali pa je prišla v stik, če še tako bežen, z nečim, kar je lahko opravilo to pot.

Na koordinate Tovjevske so nato poslali majorja Grosza v posebej opremljenem aljutu 9. Druga ladja mu je sledila. Sprožil je zadnjega od dvajsetih umetnih izbruhov, ko je njegova ladja izginila. Posneli so dogodek in čakali. Vrnil se je dvesto štiriintrideset dni kasneje. Medtem so območje brez prestanka preiskovali, v želji, da bi odkrili karkoli nenavadnega, kaj takega, okoli česar bi bilo mogoče zgraditi teorijo. Ničesar ni bilo: le Groszova ladja, ki se je divje prikotnila iz nič. Preden so lahko prispeli do njega, je naredil samomor in postal druga žrtev avtoceste.

Ko so aljut privlekli nazaj do Ciolkovskega, so odkrili, da dovršena snemalna oprema ni ničesar posnela. Nič ni bilo pokvarjeno, le nič ni delovalo. Grosza so zamrznili in ga s prvim trajektom poslali v Pleseck, kjer so buldožerji že izkopavali nove, še večje podzemne prostore.

Tri leta kasneje, tisto jutro, ko so izgubili svojega sedmega kozmonavta, je v Moskvi zazvonil telefon. Kličeči se je predstavil kot direktor agencije CIA Združenih držav Amerike. Povedal je, da je pooblaščen, za konkretno ponudbo. Pod določenimi zelo izdelanimi pogoji bi Sovjetski zvezi omogočili, da si pomaga z najboljšimi psihiatri, kar jih premore Zahod. Rekel je, da ima Agencija utemeljene slutnje, da bi bila taka pomoč zelo dobrodošla.

Rusko je govoril skoraj brez naglasa.

Škrebļanje zvoka v kostnem vsadku je spominjalo na oddaljeni peščenih vihar. Dvigalo je zdrsnilo v ozek jašek, ki je vodil skoz tla Nebes. Prešteval sem modre lučke na dvometrskih intervalih. Peti lučki je sledila tema in dvigalo se je ustavilo.

Skrit v votli krmilni konzoli ponaredka avtocestnega plovila sem čakal v dvigalu kot nekakšna skrivnost za knjižno omaro v otroški srhljivki. Plovilo je bilo del scene, podobno kot bavarska planinska koč, prilepljena na cementne Alpe v kakem zabaviščnem parku – sicer domiselna podrobnost, ki pa v resnici ni bila potrebna. Če nas tisti, ki se vračajo, sploh sprejmejo, nas vzamejo take, kot smo. Ni videti, da bi zgodbe in scenografija imele kak dodaten vpliv.

"Vse v redu," je rekel Hiro. "Nikogar ni na vidiku." Refleksno sem se podrgnil po brazgotinici za levim ušesom, kjer so mi vstavili kostni fonični vsadek. Stranica konzole se je odmaknila in v notranjost se je usula siva jutranja svetloba Nebes. Notranjost ponarejenega plovila je bila hkrati domača in tuja, podobno kot lastno stanovanje, ki ga nisi videl že ves teden. Odkar sem bil zadnjič tu zgoraj, se je ena od tistih novih brazilskih ovijalk priplazila mimo leve line, to pa je bila tudi edina sprememba, ki sem jo opazil.

V zvezi s temi ovijalkami so bile na sestankih o biostrukturi pravi prepiri, ko so ameriški ekologi tarnali zaradi možnega pomanjkanja dušika. Rusi so bili občutljivi glede izgradnje biološkega okolja, odkar so morali pri biotičnem programu na Ciolkovskem 1 za pomoč prositi Američane. Imeli so resne težave z gnitjem hidroponskega žita. Kljub vsej dovršeni sovjetski visoki tehnologiji niso mogli vzpostaviti delujočega ekosistema. Gotovo tudi ni pomagalo, da smo tudi zaradi začetne polomijade zdaj tu skupaj z njimi. Na živce jim gre; zato vztrajajo pri brazilskih ovijalkah, pa naj bo, kar hoče – da se le lahko prerekajo. Vendar so mi ovijalke všeč: listi so srčasti, in če jih podrgneš s prsti, dišijo po cimetu.

Stal sem med vrati in gledal, kako se čistina počasi izrisuje, ko odbita sončna svetloba prodira v Nebesa. Nebesa imajo greenwiški čas. Velikanska ogledala iz mylarja so se sukala nekje zunaj v vakuumu, tako da je ob pravem času nastopilo greenwiško jutro. Posneto ptičje petje se je oglasilo iz drevesnih krošenj. Ptiči imajo

velike težave v okolju brez prave težnosti. Znorijo, ko se skušajo prilagoditi centrifugalni sili. Zato resničnih ptičev v Nebesih ni.

Ko prideš prvič sem, se ti zdi, da je ime Nebesa res prav izbrano. Vse je zeleno in sočno, prijetno hladno in svetlo, visoka trava je posejana s pisanimi cveticami. Bolje je, če ne veš, da je večina dreves umetnih, ali pa to, koliko truda je potrebnega pri ohranjanju ravnovesja med modrozelenimi algami in diatomejami v ribnikih. Charmian pravi, da pričakuje, da bo izmed dreves vsak čas stopil Bambi, Hiro pa trdi, da je moralo ne vem koliko Disneyjevih inženirjev preseči molčečnost pod grožnjo zakona o državni varnosti.

"Od Hofmannstahlove dobivamo šibke signale," je rekel Hiro. Skoraj bi lahko govoril samemu sebi. Gestalt rokovalca in nadomestnika se je udejanjal in kmalu se ne bova več zavedala drug drugega. Adrenalinski vrhunec se je umirjal. "Nič zelo jasnega. "Schvne Maschine," ali nekaj takega ... "Lepa naprava" ... Hillary pravi, da je slišati precej mirna, ampak totalno odpuljena."

"Ja, kaj pa. Nobenih pričakovanj, kaj? Lotimo se zadeve sproščeno." Odrinil sem zapah in vdihnil nebeški zrak, ki je bil hladen in prijeten kot vrhunsko belo vino. "Kje je Charmian?"

Njegov vzdih se je pomešal z motnjami elektronike. "Morala bi biti na čistini št. 5 in skrbeti za Čilenco, ki je doma že tri dni, vendar tega ne počne, ker je slišala, da prihajaš. Čaka te pri ribniku s krapi. Trmasta babnica," je dodal.

Charmian je metala kamenčke v velike kitajske krape. Za enim ušesom je imela zataknen šopek belih cvetic, za drugim pa zmečkano marlborovko. Bose in blatne noge so ji kukale iz kombinezona, odrezanega pri kolenih. Črne lase si je bila spela v konjski rep.

Prvič sva se srečala na zabavi tam zunaj v eni od mehaničnih delavnic, kjer so pijani glasovi odmevali v votlini kovinske kroglice, doma zvarjena vodka v breztežnosti. Nekdo je iz vreče vode iztisnil nekaj decilitrov in iztočeno vodo strokovno zasukal v vrtečo se kroglo sredi prostora. Jaz pa v breztežnosti nisem prav nič eleganten. Ko je vodna kroglica priplavala mimo mene, sem brez pomisleka vtaknil roko vanjo. Nenadoma sem imel lase polne tisočernih srebrnkastih vodnih biserčkov, ki sem si jih skušal iztresti. Ženska v moji bližini, vitko dekle s črnimi lasmi, se je smejala in se počasi preobračala v zraku. Nosila je tiste vrečaste hlače na vrstico, ki jih turisti kupujejo na Ciolkovskem, čez pa tri številke preveliko oguljeno majico z napisom NASA. Trenutek kasneje mi je že pripovedovala o zmajarjenju z najstnikskimi ciolniki in o tem, kako ponosni so bili na šibko travo, ki so jo gojili med koruzo. Niti pomislil nisem na to, da je tudi ona nadomestnik, dokler se ni vklopil Hiro in nam sporočil, da je zabave konec. Teden dni kasneje se je preselila k meni.

"Eno minuto, prav?" Hiro je zaškripal z zobmi. "Eno. Uno." Potem je obmolknil, morda se je celo izklopil.

"Kako pa kaj na čistini št. 5?" Počepnil sem poleg nje in še sam poiskal nekaj kamenčkov.

"Ni sile. Napolnila sem ga s hipnotiki, potem pa sem mu morala za nekaj časa pobegniti. Moj prevajalec mi je povedal, da prihajaš gor." Govorila je z močnim teksaškim naglasom.

"Sem pa mislil, da znaš špansko. Saj je tip iz Čila, a ne?" Enega od kamenčkov sem zalučal v ribnik.

"Jaz govorim mehiško. Kulturniki so rekli, da mu najbrž ne bo všeč moj naglas. Še dobro, ker mu ne morem slediti, kadar govori hitro." Vrgla je kamenček v bližino mojega in kolobarji na gladini so se pomešali. "To pa je ves čas," je dodala. Krap se je približal tonečemu se kamenčku, da bi preveril, ali je užiten. "Ne bo se zvelkel." Ni me gledala. Njen glas je imel popolnoma nepristransko barvo. "Mali Jorge se prav gotovo ne bo zvelkel."

Izmed kamenčkov, ki sem jih držal v roki, sem izbral najbolj ploščatega in skušal narediti žabico, a je le potonil. Čim manj sem vedel o Čilencu Jorgeju, tem bolje. Vedel sem, da je med živimi, eden od tistih desetih odstotkov. Dvajset odstotkov jih umre ob vrnitvi. Samomor. Sedemdeset odstotkov kadavrov gre takoj v sanatorije, ker so popolne lupine. Charmian in jaz sva nadomestnika za preostalih deset odstotkov.

Če bi se vsi vračali le z morskimi školjkami, verjetno Nebes ne bi nikoli zgradili. Nebesa so zgradili potem, ko so v stisnjeni roki mrtvega Francoza našli dvanajstcentimetrski magnetno kodiran jekleni obroč, ki ga je držal v nekakšni parodiji srečnega dobitnika v zabaviščnem parku. Morda ne bomo nikoli izvedeli, kje in kako ga je dobil, vendar se je obroč izkazal kot Rosetta za medicino raka. Potem je iz tega zrasel cel kult. Tam zunaj lahko najdemo stvari, ki jih z znanstvenim raziskovanjem morda ne bi odkrili v tisoč letih. Charmian pravi, da smo podobni tistim revežem na otokih, ki ves čas gradijo pristajalne steze, da bi se veliki srebrni ptič vrnil. Pravi tudi, da stikov z "višjo" civilizacijo ne bi privoščila niti največjemu sovražniku.

"Toby, si že kdaj razmišljal, kako so si vse tole izmislili?" Mežikala je v sončno svetlobo, proti vzhodu, vzdolž naše valjaste dežele, zelene in brez obzorja. "Morali so za sejno mizo zbrati vse največje psihološke možgane, od freudovcev, jungovcev in adlerijancev do skinnerijancev, in jim dati bloke papirja in ostro ošiljene svinčnike. Vsi ti pametnjakoviči so vedeli, da morajo pokazati vse, kar znajo. Ne le kot predstavniki posameznih šol, ampak kot celotna profesija. Zbrana zahodna psihiatrija osebno – pa se nič ne dogaja! Ljudje se z avtoceste vračajo mrtvi ali pa odrolani in momljajo otroške pesmice. Tisti, ki še živijo, se po kakih treh dneh ali ustrelijo ali padejo v šok." Iz torbice okoli pasu je potegnila malo baterijsko svetilko, razprla plastično ohišje in potegnila ven parabolični reflektor. "Kremlin vpije, CIA besni. Kar pa je najhujše, multinacionalke, ki bi rade zadevo financirale, niso več tako prepričane. 'Mrtvi vesoljci? Nobenih podatkov? Nič ne bo, prijateljčki.' Zato postajajo živčni, ti velepsihiatri, dokler se ne oglasi kak prepotentnež, morda z Berkeleyja, in reče: 'Hej, zakaj pa ne bi teh ljudi posadili v resnično prijetno okolje, jim dali veliko dobrih drog in koga, s komer

bi lahko imeli pristen stik?" Zasmejala se je in stresla z glavo. Z reflektorčkom je zbirala sončno svetlobo na konico cigarete, da bi jo prižgala. Vžigalic nam ne dajo, ker ogenj poruši ravnovesje med kisikom in ogljikovim dioksidom. Droben pramen dima se je vil nad žarečo točko.

"No," je rekel Hiro, "minuto sta imela." Pogledal sem na uro. Minile so vsaj tri minute.

"Vso srečo," je rekla in se na videz povsem posvetila konici tleče cigarete. "Pazi nase."

Grožnja bolečine. Vsakič je prisotna. Veš, da se bo zgodilo, vendar ne veš, ne kdaj ne natančno kako. Skušaj jih zadržati. Zibaš jih v temi. Toda če se pripravljáš na bolečino, ne moreš delovati. Tista pesem, ki jo stalno navaja Hiro: nauči nas, da nam ne bo vseeno, in nauči nas, da nam bo.

Podobni smo pametnim muham, ki breñčijo po mednarodnem letališču. Nekatere od nas nekako po nesreči zaidemo na let v London ali Rio, nekaterim morda celo uspe preživeti vrnitev. "Hej," vprašajo druge muhe, "kaj pa se dogaja na drugi strani teh vrat? Kaj oni vedo, česar mi ne vemo?" Na koncu avtoceste se vsi človeški jeziki razpletejo v tvojih rokah, razen morda jezika šamana, kabalista, jezik mistika, ki označuje hierarhije demonov, angelov, svetnikov.

Toda na avtocesti veljajo pravila in nekaj smo se jih naučili. Tako se imamo sploh česa oprijeti:

1. pravilo: Samo ena oseba na vožnjo; nobenih skupin, nobenih parov.
2. pravilo: Nobene umetne inteligence; karkoli že je tam zunaj, se ne ustavlja za pametne stroje, vsaj ne za take, ki jih znamo mi sestaviti.
3. pravilo: Snemalnih naprav se ne splača jemati s seboj: vsakokrat se vrnejo povsem prazne.

Na ducate novih smeri fizike je vzkliko od Olginega odkritja, bolj in bolj nepravovernih, ki so se vse borile za prevlado na polju trdih znanosti. Druga za drugo so se sesule kot hiša iz kart. V šepetu noči v Nebesih se ti lahko zdi, da slišiš treskanje paradigem, ki se rušijo in v briljantni prah pokopljejo življenjska dela komercialnih institutov in ga skrčijo na nepomembno opombo v zgodovini znanstvenega napredka - vse z nekaj stavki, ki jih uspe v temi zamrmrati tvojemu invalidnemu potniku.

Muhe na letališču, ki se skušajo zastoj peljati zraven. Priporočljivo je, da muhe ne zastavljajo preveč vprašanj. Priporočljivo je tudi, da ne skušajo dojeti vsega. Poskusi v tej smeri neizbežno vodijo v počasen, nezadržan razcvet paranoje, ko tvoj um ponoči na stene naslika velikanske, temne vzorce, ki se utrdijo, se pretvorijo v norost, v religijo. Pametne muhe se držijo teorije črne škatle. Črna škatla je varna prispodoba, v kateri avtocesta ostaja neznanca x. Naj se ne bi ukvarjali z vprašanjem, kaj je avtocesta ali kdo jo je postavil. Namesto tega se osredotočimo na to, kaj vtaknemo v črno škatlo in kaj iz nje dobimo. Na avtocesto pošiljamo stvari (na primer žensko z

imenom Olga, njeno ladjo, pa še mnoge druge, ki so sledili), in stvari se nam vrnejo (nora ženska, morska školjka, izdelki, drobcji tujih tehnologij). Teoretiki črne škatle trdijo, da je naša glavna skrb, da optimaliziramo menjavo. Tu smo zato, da bi naša vrsta od tega čim več imela. Vendarle pa nekatere zadeve postajajo vse bolj očitne. Ena od teh je, da nismo edine muhe, ki so se znašle na letališču. Zbrali smo že izdelke vsaj petih ali šestih popolnoma različnih kultur. "Še več kmetavzov," pravi Charmian. Kot podgane v skladišču tovarne ladje si s podganami iz drugih pristanišč izmenjujemo drobne okraske. In sanjamo o svetlečih lučeh, o velikem mestu.

Ne stvari zapletati, le preprosto noter in ven. Leni Hofmannstahl: ven.

Povratek Leni Hofmannstahl smo postavili na čistino št. 3, ki smo jo imenovali tudi Elizej. Počepnil sem med prečudovito reprodukcijo mladih javorov in preučeval njeno ladjo. Prvotno je bila videti kot kačji pastir brez kril, z reakcijskim motorjem v vitkem, desetmetrskem zadku. Zdaj, ko so motor odstranili, je bila videti kot bela buba z ličinkastimi očesi, ki so skrivale običajni – neuporabni – tovor senzorjev in vzorčnikov. Ležala je na nizkem kuclju sredi čistine, na vzpetinici, ki so jo izdelali tako, da je lahko sprejela mnogo različnih modelov ladij. Novejše ladje so manjše, kot pralni stroji Grand Prix, minimalistične kapsule, ki so opustile vsakršno pretvarjanje, da se podajajo na dolgo raziskovanje. Kapsule za kadavre.

"Ni mi všeč," je rekel Hiro. "Tale mi sploh ni všeč. Nekaj ni v redu ..." Čutil sem, kot da govori samemu sebi. Skoraj se mi je zdelo, da jaz govorim samemu sebi. Gestalt rokovalca in nadomestnika je torej že skoraj deloval. Ko sem vklopljen v svojo vlogo, nisem več pozorno uho Nebes, specializiran skupek senzorjev, ki je prek radijske zveze povezan s še bolj specializiranim psihiatrom. Ko začne gestalt delovati, se Hiro in jaz stopiva v nekaj novega, nekaj, česar si ne moreva nikoli priznati, vsaj ne tedaj, ko se to ne dogaja. Najin odnos bi klasičnega freudijanca spravil naravnost v norišnico. Toda vedel sem, da ima prav. Tokrat je bilo nekaj strašno narobe.

Čistina je bila približno okrogla. Morala je biti, saj je bila v resnici petnajstmetrski izrez v tleh Nebes, krožno dvigalo, oblikovano kot alpski mini travnik. Lenijini ladji so odžagali motor, jo privlekli v zunanji valj, spustili čistino na ploščad z zračno loputo, potem pa so jo na velikanskem krožniku, okrašenem s travo in travniškimi cveticami, dvignili v Nebesa. Njena zunanja tipala so preplavili z lažnimi informacijami, line in zapahe pa so začepili. Nebesa naj bi bila presenečenje za tiste, ki se vračajo.

Spraševal sem se, ali je Charmian že nazaj pri Jorgeju. Morda mu kaj kuha, morda bo "ujela" ribo, ki ji jo bodo spustili v roke iz kletke na dnu ribnika. Pričaral sem si vonj ocvrte ribe, zaprl oči in si predstavljal Charmian, kako brodi po plitki vodi, z lesketajočimi se kapljicami na bedrih, to dolgonogo dekle v ribniku v Nebesih.

"Toby, dajmo, premakni se!"

V glavi mi je odmevalo od jakosti. Zahvaljujoč treningu in gestaltnem refleksu sem bil že na pol poti prek čistine. "Vraga, vraga, vraga ..." Hirova mantra, in tedaj mi je postalo jasno, da je vsekakor vse šlo narobe. Prevajalka Hillary je cvilila v ozadju. Njen

napovedovalski glas se je lomil, ko je z največjo možno hitrostjo deklamirala nekaj o anatomiji. Hiro je z daljinsko vodenimi napravami odprl lopute, ni pa čakal, da bi se vrata sama odprla. Sprožil je šest eksplozivov, ki so izstrelili vrata v enem kosu, tako da so me le za las zgrešila. Nagonsko sem se izmaknil. Potem sem hitel v notranjost, oprijemajoč se ostrih robov ob vhodu.

Tam sem se ustavil. Vonjal sem smrad eksploziva, ki je ostal v zraku, ko me je nenadoma zagrabil strah, resnični strah, prvič v vsem tem času.

Čutil sem ga že prej, vendar le nekako od daleč, na robu. Zdaj pa je bil velikanski, globoka votlina noči, hladna praznina brez milosti. To so bile poslednje besede, globoko vesolje, vsa dolga poslavljanja v zgodovini naše rase. Zgrudil sem se in zastokal. Tresel sem se, se kotalil po tleh, se jokal. Svarijo nas pred tem, nam razlagajo na dolgo in široko, kot da bi šlo za nekakšno začasno agorafobijo, ki je pač nujna pri našem delu. Vendar dobro vemo, za kaj gre. Nadomestniki to lahko vemo, rokovalci pa ne. Nobena razlaga doslej se bistva ni še niti dotaknila.

Gre za primarni strah. Gre za dolgo roko neskončne noči, temo, ki mrmrajoče zbegance sili v beli objem sanatorijev. Olga je bila prva, sveta Olga. Skušala nam je to prikriti in se je z golimi rokami lotila radijske opreme, si jih odrgnila do krvi, ko je skušala ladji preprečiti, da bi oddajala signal, po katerem so jo z Zemlje lahko našli. Upala je, da jim ne bo uspelo, da bo lahko umrla ...

Hiro je bil na robu obupa, vendar je razumel in je vedel, kaj mora storiti. Preklopil mi je stikalo za bolečino. Močno. Spet in spet, kot bi me drezal z električnim drogrom za priganjanje živine. Pognal me je v notranjost ladje. Pognal me je skozi prisotnost strahu.

Naprej je bila soba. Tišina in vonj po tujcu, po ženski. Tesni prostor je kazal očitne znake bivanja, skoraj je bil videti domačen. Zdelana plastika pospeševalnega kavča je bila polepljena s srebrnim lepilnim trakom. Vendar se je vse nekako oblikovalo okoli nečesa, kar je manjkalo. Ni je bilo. Potem sem zagledal noro razstavo čečkanja, simbolov, na tisoče drobnih, prepletenih in prekrizanih vijug. Zmazana in grda pisarija je prekrivala večji del zadnje stene.

Hiro je šepetal, me rotil. Najdi jo, Toby, zdaj, prosim, najdi jo, najdi jo ... Našel sem jo v kirurški sobi, tesnem prostoru na koncu hodnika. Nad njo je visela Schvne Maschine, kirurški manipulator, lesketajoč se, z lepo zloženimi, svetlečimi, tankimi ročicami, s kromastimi nožicami mehničnega pajka, na konicah katerih so bili hemostatiki, pincete, laserski skalpel. Hillary je histerično tulila, na pol zgubljena v nekem šibkem kanalu, nekaj o anatomiji človeške roke, o kitah, arterijah, osnovni taksonomiji. Kričala je.

Nikjer ni bilo nobene krvi. Manipulator je čista naprava, ki zna delati čisto tudi v breztežnosti in sproti odsesava kri. Umrla je, tik preden je Hiro odstrelil vrata. Njena desna roka je bila iztegnjena prek bele plastične delovne površine kot srednjeveška risba, odrta, z mišicami in drugim tkivom lepo urejeno razstavljenim, pripetim z ducatom nerjavečih sponk. Izkrvavela je do smrti. Kirurški manipulator je programiran

proti samomorilcem, vendar lahko opravlja tudi delo razteleševalca in pripravlja vzorce za kasnejše preučevanje.

Uspelo ji je, da ga je prelisičila. S stroji je pač tako, da je to ponavadi mogoče, če le imaš dovolj časa. Ona je imela na voljo osem let.

Ležala je v zločljivem podporniku, podobnem okostju zobozdravniškega sedeža, in skozi ogrodje sem lahko videl zguljeno vezenje na hrbtu njenega kombinezona – oznake zahodnonemškega konglomerata za elektroniko. Skušal sem ji povedati. Rekel sem: "Prosim te, mrtva si. Odpusti nama, prišla sva, da bi ti pomagala, Hiro in jaz. Razumeš? Hiro te pozna, veš, tu zraven je v moji glavi. Prebral je tvoj dosje, tvoj spolni profil, o tvojih najljubših barvah. Ve vse o tvojih otroških strahovih, o tvojem prvem ljubimcu, pozna ime učiteljice, ki si jo imela rada. Jaz pa imam ravno pravišnje feromone, poleg tega pa sem zakladnica drog na dveh nogah, nekaj od tega bi ti bilo že všeč. Pa lagati znava midva s Hirom, prav neverjetna lažnivca sva. Prosim, moraš razumeti. Popolna tujca, vendar sva zate midva s Hirom najpopolnejša tujca, veš, Leni."

Bila je majhna, svetlolasa, s prezgodaj osivelimi gladkimi prameni. Dotaknil sem se njenih las, samo enkrat, in se vrnil na čistino. Ko sem tam stal, je dolga trava zatrepetala, travniške cvetlice so se zamajale in začeli smo se spuščati, z ladjo še vedno na umetni grbini dvigala. Čistina se je spustila iz Nebes in sončna svetloba je utonila v soju velikanskih žarometov, ki so metali ostre sence prek razsežne ploščadi zračne lopute. Postave v rdečih kombinezonih so tekale naokoli. Rdeč vlačilec se je na svojih debelušnih gumah zasukal za pol obrata, da se nam je umaknil.

Nevski, tisti športni kagebejevec, je čakal ob rampi, ki so jo približali robu čistine. Nisem ga videl, dokler nismo prispeli prav do tal.

"Gospod Halpert, vzeti vam bom moral droge." Majavo sem stal pred njim in se nisem menil za solze, ki so mi polnile veke. Iztegnil je roko proti meni, da bi mi pomagal dol. Razmišljal sem, ali se zaveda, zakaj je tu na spodnji ploščadi, samcat rumeni kombinezon na rdečem teritoriju. Vendar se verjetno sploh ni menil za to. Ni bilo videti, da se česa posebej zaveda. Seznam je imel pripravljen.

"Morate mi jih dati, g. Halpert."

Zlezel sem iz kombinezona, ga zvil v kepo in mu ga podal. Stlačil ga je v prozorno plastično vrečo, vrečo vtaknil v kovček, ki je priklenjen visel na njegovem zapestju, in zavrtel številčnico ključavnice.

"Ne jih vzeti vseh naenkrat, mladi mož," sem rekel. Potem sem padel v nezavest.

Kasneje to noč je Charmian prinesla posebno vrsto teme v mojo kabino, posamezne doze, zavite v debelo folijo. Niti malo ni bilo podobno veliki noči, živi temi, ki zasleduje potnike na avtocesti in jih hoče poslati v sanatorije, temi, ki vsaja strah. Bila je kot tema senc, ki se gibljejo prek zadnjih sedežev avtomobila tvojih staršev, ko si star pet let, še na toplem in varnem. Charmian je veliko spretnjša od mene, ko gre za to, da preneseš okoli birokratke, kakršen je Nevski.

Nisem je vprašal, zakaj se je že vrnila iz Nebes, niti je nisem pobaral, kaj se je zgodilo s Jorgejem. Ona pa mene ni spraševala o Leni.

Hira ni bilo nikjer, povsem se je odklopil z zveze. Popoldne sem ga videl na sestanku in kot ponavadi se nisva niti pogledala. Nič za to. Vedel sem, da se bo vrnil. Pravzaprav se ni zgodilo nič neobičajnega. Imeli smo pač slab dan, vendar v Nebesih ni nikoli lahko. Težko je, ko prvič začutiš veliki strah, vendar sem se ga jaz vedno zavedal, vedel sem, da me čaka. Pogovarjali so se o diagramih in skicah, ki jih je izrisala Leni, o molekularnih verigah, ki se zasukajo na ukaz. Molekule, ki lahko delujejo kot stikala in jih lahko nalagaš plast za plastjo, da sestaviš zelo majhen računalnik. Verjetno nikoli ne bomo vedeli, kaj je srečala tam zunaj. Verjetno nikoli ne bomo poznali podrobnosti izmenjave. Morda bi obžalovali, če bi jih. Nismo edino pleme obrobja, nismo edini, ki iščemo drobce, ki bi bili lahko kaj vredni.

Naj bo prekleta Leni, naj bo preklet tisti Francoz, naj bodo prekleti vsi, ki prinašajo nazaj zdravilo za raka, morske školjke, stvari brez imen, obenem pa polnijo sanatorije, nam prinašajo strah in nas silijo da čakamo, čakamo. Te blage, mehke teme pa se lahko oprimem, se potopim v Charmianino počasno dihanje, v ritem morja. Če se tu dovolj zadeneš, lahko slišiš morje, globoko pod stalnim šumenjem motenj kostnega foničnega vsadka. To nosimo s seboj, ne glede na to, kako daleč od doma smo.

Charmian se je premaknila poleg mene, zamrmrala neznano ime, verjetno ime kakega strtega popotnika, ki je že davno odromal v sanatorij. Charmian ima trenutni rekord. Nekega potnika je obdržala pri življenju cela dva tedna, dokler si ni s palcema iztknil oči. Vso pot dol je kričala in si polomila nohte na plastičnem pokrovu dvigala. Potem so ji dali pomirjevala.

Oba pa naju vleče tista posebna potreba, tista zmešana dinamika, ki nama omogoča, da se vračava v Nebesa. Oba sva postala taka na isti način, tako da sva v malih čolniških več tednov čakala, da naju avtocesta sprejme. Ko so nama pošli umetni izbruhi, so naju z vlačilci zvlekli nazaj. Nekateri pač ne morejo iti, in nihče ne ve, zakaj. Nikoli pa ne dobiš še ene možnosti. Pravijo sicer, da je predrago, vendar je resnica, ki jo potrjujejo obveze na tvojih zapestjih, v tem, da si jim preveč dragocen, preveč vreden kot morebitni nadomestnik. Ne skrbi zaradi poskusa samomora, ti rečejo. To se dogaja ves čas. Popolnoma razumljivo: občutek popolne zavrženosti. Vendar sem si želel oditi, tako močno sem si želel. Charmian prav tako. Ona je poskusila s tabletami. Pa so naju obdelovali, naju obtesali, poravnali najine vzgibe, vgradili nekaj kostnih vsadkov in naju spojili v pare z rokovalci.

Olga je morala vedeti, morala je vse to nekako videti. Skušala nam je preprečiti, da bi se znašli tam zunaj, kjer je bila ona. Vedela je, da bomo morali iti, če jo bomo našli. Še danes, po vsem, kar vem, si želim iti. Nikoli ne bom šel. Vendar se lahko zibljeva v tej temi, ki lebdi nad nama, z roko v roki, Charmian in jaz. V najinih rokah raztrgana folija, v kateri je bila droga. Sveta Olga pa se nama smehlja s sten. Lahko

jo kar čutiš, v vseh tistih reprodukcijah istega posnetka, iztrganih iz časopisov in revij – njen beli, večni nasmešek.

Prevedel Samo Kuščer

William Gibson (1954) od prve knjige, kultnega romana *Neuromancer* (1984) spremljajo zelo laskavi nazivi od "najbolj zanimivega pisca znanstvene fantastike" dalje. V pisanju, postavljenem v bližnjo prihodnost, spominjajo liki na zagrenjene osamljence kakega Raymonda Chandlerja, ravna se po etičnem kodeksu Humpreyja Bogarta iz Casablance, medtem ko vsi drugi uvajajo metode, znane iz filmov *Mad Max*. Visoka tehnologija in popularna kultura se zlijeta v eno. Gibsonov tipični lik, družbeni izobčenec, blodi med ikonami množične kulture in odpadki včerajšnjih tehnologij, kjer je vse naprodaj, cene pa so zelo nepredvidljive. Vrsta avtorjev, ki so nastali iz Gibsonovih navdušenih bralcev (zelo se je prijel na Japonskem!), je ta izhodiščni obrazec variirala v različne smeri, nihče pa še ni presegel njegovega smisla za združevanje različnosti: globalne perspektive in banalne nianse, fascinacije nad lepim in strašnim, moralčnih stališč njegovih junakov in njihove akcije onkraj vsakršnih predstavljenih kodeksov. In navsezadnje: virtualno, ne le zelo aktualno, temveč tudi strašljivo senzualno.

Gibson je napisal še nekaj romanov (*Virtual Light*, *Mona Lisa Overdrive*, *Count Zero...*), pričujoča zgodba pa je iz njegove doslej edine knjige kratkih zgodb *Burning Chrome* (1986), v kateri je zbrano skorajda vse njegovo kratko pisanje, od prve objavljene zgodbe do treh sodelovanj z drugimi avtorji.

Bruce Sterling

Predgovor k "Odsevnikom"

Ta knjiga predstavlja pisatelje, ki so zasloveli v tem desetletju. Njihova predanost kulturi osemdesetih let jih je zaznamovala kot skupino – kot novo gibanje v znanstveni fantastiki.

To gibanje se je hitro uveljavilo in nadedli so mu vrsto oznak: radikalna trda znanstvena fantastika, izobčeni tehnologi, val osemdesetih, nevromantiki, skupina z odsevniki.

Toda od vseh oznak, ki so jim jih nalepili in znova trgali proč v zgodnjih osemdesetih letih, se je prijela ena: kiberpank.

Skoraj nobenega pisca ne osrečujejo oznake – še posebno ne takšne s čudnim zvenom "kiberpank". Literarne etikete prinašajo čudno obliko dvojne osovraženosti: etiketiranci se počutijo pospravljene v predalček, tisti brez etiket se počutijo zapostavljene. Skupinske oznake pa nikoli ne ustrezajo posamezniku, povzročajo nenehno razdraženost. Torej "tipičen kiberpankovski pisatelj" ne obstaja; ta človek je le platonski izmyslek. Za nas druge je oznaka le neudobna Prokrustova postelja, kjer nas čakajo okrutni kritiki, da nas oklestijo in razpotegnejo po njeni meri.

In vendar lahko o kiberpanku izrekamo neke splošne trditve in določamo njegove prepoznavne lastnosti. Tudi sam se bom čez hip lotil tega, saj je skušnjava mnogo prehuda, da bi se ji lahko uprl. Kritiki, vključno z menoj, kljub vsem opozorilom vztrajajo pri nadevanju oznak; moramo vztrajati, ker je tak veljaven način razpoznavne – pa tudi dobra zabava.

Upam, da bom v tej knjigi predstavil popoln pregled kiberpankovskega gibanja, vključno z zgodnjimi iskanji in trenutnim stanjem te umetnosti. *Odsevniki* naj bi bralcem, ki so novinci v tem gibanju, ponudili širši uvod v kiberpankovska načela, tematiko in snov. Po moji presoji so to izložbene zgodbe: izraziti, značilni primerki doslejšnjega dela vsakega od piscev. Izognil sem se zgodbam, ki so se pogosto pojavljale v drugih antologijah, zato bi celo zakrknjeni privrženci tu morali najti nove poglede.

Kiberpank je proizvod osemdesetih let – na neki način, kot bom poskusil pokazati

kasneje, dokončen proizvod. Toda njegove korenine so potopljene globoko v šestdesetletno tradicijo moderne popularne znanstvene fantastike.

Kiberpankovski pisci so kot skupina prežeti z izročilom in tradicijo znanstvenofantastičnega terena. Njihovi znanilci so številni. Posamezni kiberpankovski pisci se razlikujejo po svojih literarnih dolgovih, a nekateri starejši pisci, morda predniki kiberpanka, kažejo na jasen in osupljiv vpliv.

Iz novega vala: pocestna robotost Harlana Ellisona. Vizionarski blesket Samuela Delanya. Sproščena norčavost Normana Spinrada in rokovska estetika Michaela Moorcocka; intelektualna drznost Briana Aldissa; in vedno J. G. Ballard.

Iz trše tradicije: kozmični razgled Olafa Stapledona; znanost in politika H. G. Wellsa; hladnokrvna, neupogljiva ekstrapolacija Larryja Nivena, Paula Andersona in Roberta Heinleina.

Kiberpankovski pisci še posebej cenijo domače jasnovidce znanstvene fantastike; prekipevajočo ustvarjalnost Philipa Josefa Farmerja; živahnost Johna Varleyja, igre z resničnostjo Philipa K. Dicka, razbolen, poskakujoč bitniški tehno Alfreda Besterja. S posebnim občudovanjem do pisca, ki je neprekosljiv v združevanju tehnologije in književnosti: Thomasa Pynchona.

V šestdesetih in sedemdesetih letih je vpliv zadnjega oblikovanega "gibanja" znanstvene fantastike, novega vala, prinesel znanstveni fantastiki novo zanimanje za literarno veščino. Mnogo kiberpankovskih piscev piše precej dovršeno in gracilno prozo; zaljubljeni so v stil in se (kot pravijo nekateri) pretirano zavedajo modnih smeri. Toda kot pankerji iz leta sedeminsedemdeset cenijo svojo garažno estetiko. Radi se spoprijemajo s surovim jedrom znanstvene fantastike: z njenimi idejami. To jih močno povezuje s klasično znanstvenofantastično tradicijo. Nekateri kritiki menijo, da kiberpank znanstveno fantastiko osvobaja dominantnega vpliva, podobno kot je snel pank rokenrolu simfonične prefinjenosti "progresivnega roka" sedemdesetih. (In drugi – tradicionalisti trde linije znanstvene fantastike z odločnim nezaupanjem do "umetniškega" – temu glasno nasprotujejo.)

Enako kot pankovska glasba je kiberpank na neki način vrnitev h koreninam. Kiberpank je morda prva znanstvena fantastika, ki ni zrasla le znotraj literarne tradicije znanstvene fantastike, temveč v pravem znanstvenofantastičnem svetu. Zanj tehnike klasične "trde znanstvene fantastike" – ekstrapolacija, tehnološka pismenost – niso le literarno orodje, temveč pripomoček k vsakodnevnemu življenju. So način razumevanja in so visoko cenjene.

V pop kulturi je praksa prva; teorija šepaje sledi po njenih stopinjah. Pred obdobjem označb je bil kiberpank le "gibanje" – ohlapna generacijska zveza ambicioznih mladih piscev, ki so si izmenjavali pisma, rokopise, ideje, lesketavo hvalo in boleče kritike. Ti pisci – Gibson, Rucker, Shiner, Shirley, Sterling – so našli prijateljsko složnost v vsakdanjem videzu, vsakdanjih temah, celo v določenih čudno vsakdanjih simbolih, ki so se pojavili v njihovem delu s svojim lastnim načinom bivanja. Na primer odsevnik.

Odsevna sončna očala so bila totem gibanja že od zgodnjih dni leta dvainosemdeset. Vzroka za to ni težko odkriti. S skrivanjem oči so odsevnik preprečili silam normalnosti prepoznati, ali je kdo nor in morda nevaren. So simbol jasnovidca, strmečega v sonce, motorista, rokerja, policaja in podobnih izobčencev. Odsevnik – najraje kromirani in matirano črni, v totemskih barvah gibanja – so se pojavljali v zgodbi za zgodbo kot neke vrste literarna pripomba.

Ti protokiberpankerji so hitro dobili vzdevek 'skupina odsevnikov'. Zato tudi takšen naslov tej antologiji; to je zaslužno posvetilo ikoni gibanja. Tudi drugi mladi pisci, enake nadarjenosti in ambicij, so začeli kmalu ustvarjati delo, ki jih je nespodbitno povezovalo z novo znanstveno fantastiko. Bili so neodvisni raziskovalci in njihovo delo je odsevalo nekaj pripadajočega temu desetletju, duhu časa. Nekaj sproščenege v osemdesetih.

Torej "kiberpank" – označba, ki si je ni izbral nihče od njih. Toda pojem se zdi sedaj izvršeno dejstvo in v tem je nekaj upravičenega. Zajema nekaj odločilnega v delu teh piscev, nekaj odločilnega v dekadi nasploh: novo vrsto integracije. Prekrivanje dveh svetov, ki sta bila sprva ločena: področje visoke tehnologije in moderno podzemlje popa.

Ta integracija je postala v tem desetletju odločilen vir kulturne energije. Delo kiberpankerjev teče vzporedno s pop kulturo osemdesetih: v rokovskem videu, v hekerskem podzemlju, v škripajočem počestnem tehnu hiphopa in skreča, v sintesajzerskem roku Londona in Tokia. Ta fenomen, ta dinamika ima globalen razpon; kiberpank je njegovo literarno utelešenje.

V drugem času bi se morda zdela ta kombinacija prisiljena in umetna. Med znanostmi in družbenimi vedami je tradicionalno zeval kulturni zaliv; zaliv med literarno kulturo, formalnim svetom umetnosti in politike, in med kulturo znanosti, svetom inženiringa in industrije.

Toda prepad se kruši na nepričakovan način. Tehnična kultura je ušla iz rok. Napredki v znanostih so tako silovito skrajni, vznemirjajoči, zaskrbljujoči in revolucionarni, da jih ni več mogoče obvladovati. Butajo v kulturo v širokem pomenu te besede; so osvajalni; so vsepovsod. Tradicionalne institucije, tradicionalna moč strukture, so izgubile oblast nad hitrostjo sprememb.

In nenadoma je očitno novo zavezništvo: združitev tehnologije in protikulture osemdesetih. Nesveto zavezništvo med tehničnim svetom in svetom organiziranih odpadnikov – podzemnim svetom pop kulture, vizionarske gibkosti in poulične anarhije.

Protikultura v šestdesetih letih je bila ruralna, romantizirana, protiznanstvena, protitehnična. Toda v njenem bistvu je bilo vedno prisotno pritajeno protislovje, ki ga je simbolizirala električna kitara. Tehnologija roka je predstavljala prvi korak. Z leti je postajala rokavska tehnologija vedno bolj izpopolnjena, razvila se je v tehnološko razvito snemanje, v satelitski video in računalniške grafike. Počasi je obračala uporniško pop kulturo navzven, dokler niso sedaj vodilni pop umetniki precej pogosto še vo-

dilni tehniki. So čarovniki posebnih efektov, mojstri za mešalnimi mizami, snemalni tehniki, grafični hekerji, ki vznikajo z novim medijem, da omamljajo družbo z ekstravagancami, kakršni sta FX kino in globalna pomoč Live Aid. Kontradikcija je postala integracija.

In sedaj ko je dosegla tehnologija svoj vročinski vrh, se je njen vpliv izmuznil kontroli in prišel do pouličnega nivoja. Kot je opozoril Alvin Tofler v *The Third Wave*, bibliji mnogih kiberpankovskih piscev, preoblikovanje naše družbe s tehnično revolucijo ne temelji na hierarhiji, temveč na decentralizaciji, ne na togosti, temveč na spremenljivosti.

Heker in roker sta idola pop kulture tega desetletja in kiberpank je predvsem fenomen popa: spontan, energetski, v stiku s koreninami. Kiberpank prihaja s področja, kjer se računalniški heker in roker prekrivata, iz kulturne epruvete, kjer se spajajo zvijajoči se genetski nizi. Nekaterim se zdijo rezultati bizarni, celo pošastni; drugim pomeni ta združitev mogočen vir upanja.

Znanstvena fantastika – vsaj glede na njeno uradno dogmo – se je vedno ukvarjala z vplivom tehnologije. Toda od udobnega obdobja Huga Gernsbacka, ko je bila Znanost varno spravljena – in zaprta – v slonokoščenen stolpu, so se časi spremenili. Brezskrbna tehnofilija teh dni pripada izgubljenemu lenobnemu obdobju, ko je oblast še vedno brez težav imela nadzor.

Kiberpankerjem je, povsem nasprotno, tehnologija drobovje. Ni ustekleničen duh samotnega učenjaka Velike Znanosti; je prodorna, popolnoma intimna. Ni zunaj nas, temveč poleg nas. Pod našo kožo, pogosto v našem umu.

Sama tehnologija se je spremenila. Za nas niso velikanska čudesa, ki bruhaajo paro: Hooverjev jez, Empire State Building, jedrska elektrarna. Tehnika osemdesetih se stika s kožo, odziva se na dotik: osebni računalnik, Sonyjev walkman, prenosni telefon, mehke kontaktne leče.

Nekateri osrednji motivi vznikajo v kiberpanku vedno znova. Motiv vdora v človeško telo: protetični udje, vsajeno (računalniško) omrežje, lepotna operacija, genetska sprememba. Še močnejši je motiv vdora v um: vmesniki med računalnikom in možgani, umetna inteligenca, nevrokemija – tehnike, ki do skrajnosti redefinirajo naravo človeštva, naravo jaza.

Kot je v eseju o kiberpanku poudaril Norman Spinrad, je mnogo drog enako kot rokenrol nedvomno proizvod visoke tehnologije. Nobena mati Zemlja alternativne kulture nam ni dala lisergične kisline – prišla je iz Sandozovega laboratorija, in ko je ušla, se je razširila kot ponoreli ogenj. Timothy Leary ni zastoj razglasil osebnih računalnikov za "LSD osemdesetih" – gre za tehnologiji strašljivo skrajnih zmožnosti. In kot taki sta stalni točki referenc v kiberpanku.

Kiberpanki, ki so prav tako hibridi, so navdušeni nad interconami: področji, kjer, po besedah Williama Gibsona, "cesta najde svoje lastne uporabnosti stvarjem." So agitatorski, nezadržani cestni grafiti iz razpršilca, tega klasičnega industrijskega izdelka. Uničevalen potencial domačega tiskalnika in fotokopirnega stroja. Skreč glasba, ko

njeni izumitelji iz geta spremenijo fonograf v instrument in proizvedejo arhetipsko glasbo osemdesetih, kjer se funk sreča z Burroughsovo cut-up metodo. "Vse je v miksu" – to velja za precej umetnosti osemdesetih in se nanaša tako na kiberpank kot na pankovsko retro modo in večestezno digitalno nasnemavanje.

Osemdeseta so obdobje ponovnega ocenjevanja, združevanja, hibridnih vplivov, pretresa starih stališč in njihove reinterpretacije z novo sofisticiranostjo, s širšo perspektivo. Kiberpankerji segajo k širše zastavljenim, globalnim pogledom.

Neuromancer Williama Gibsona, zagotovo tipičen kiberpankovski roman, se dogaja v Tokiu, Istanbulu, Parizu. *Frontera* Lewisa Shinerja vsebuje prizore v Rusiji in Mehiki – kot tudi na površju Marsa. *Eclipse* Johna Shirleyja opisuje zahodno Evropo v vročičnem vrtincu. *Blood Music* Grega Beara je globalen, celo kozmičen v svojem obsegu.

Orodja globalne integracije – satelitska mreža medijev, multinacionalne korporacije – kiberpankerje navdušujejo in se nenehno pojavljajo v njihovih delih. Kiberpank nima veliko potrpljenja z mejami. Tokijski *Hayakawa's SF Magazine* je bila prva publikacija na svetu, ki je izdala "samo kiberpankovsko" številko, novembra leta 1986. Inovativna britanska znanstvenofantastična revija *Interzone* je bila prav tako žarišče kiberpankovstva, z objavljanjem Shirleyja, Gibsona in Sterlinga kot tudi vrsto prelomnih uvodnikov, intervjujev in manifestov. Globalno zavedanje pomeni kiberpankerjem več kot znak zaupanja; to je namerno opravilo.

Kiberpankovsko delo je zaznamovano z jasnovidno zgoščenostjo. Njegovi pisci cenijo bizarno, nadrealno, prej neverjetno. Pripravljeni so – celo željni – zgrabiti idejo in jo brez omahovanja potisniti čez meje. Kot J. G. Ballard – idoliziran vzornik mnogih kiberpankerjev – pogosto uporabljajo neustrašno, skoraj klinično objektivnost. To je hladna objektivna analiza, tehnika, izposojena iz znanosti in nato uporabljena v literaturi za klasičen pankovski šok.

S to intenzivnostjo vizije prihaja do močne domišljajske zgoščenosti. Kiberpank je dodobra prepoznan po zgovorni uporabi detajlov, skrbno sestavljenih zapletih, po pripravljenosti vnesti v vzorec vsakdanjega življenja ekstrapolacijo. Naklonjen je "zgoščeni" prozi: hitrim, vrtoglavih izbruhom neobičajnih podatkov, senzorični preobremenitvi, ki bralca preplavi v literarni ustreznici "zvočnega zidu" trdega roka.

Kiberpank je naraven podaljšek elementov, ki so v znanstveni fantastiki že prisotni, elementov, ki so včasih zakopani, a vedno vrejo od možnosti. Kiberpank je nastal znotraj žanra znanstvene fantastike; to ni invazija, ampak moderna preobrazba. Zato je bil njegov učinek znotraj žanra hiter in močan.

Njegova prihodnost je odprto vprašanje. Kot umetniki pankaa in novega vala lahko tudi kiberpankovski pisci, ko se razvijejo, kmalu zdirjajo na ducat različnih strani hkrati.

Ne zdi se verjetno, da bi jih lahko kakršnakoli označba dolgo zadrževala skupaj. Znanstvena fantastika je danes v dragocenem stanju fermentacije. Lahko se zgodi, da bo preostanek desetletja doživel rast številnih gibanj, ki jih vodi vedno bolj raz-

posajena in številna generacija osemdesetih. Enajst avtorjev te knjige je le del širšega vala piscev in skupina kot celota že kaže znake izjemne militantnosti in drobljenja v frakcije. Podžgani z novim pomenom potenciala znanstvene fantastike pisci razpravljajo, ponovno pretehtevajo, učijo stare dogme novih trikov. Medtem pa se kiberpankove brvice širijo, navdušujejo nekatere, izzivajo druge – in spravljajo v bes nekatere, katerih razbolelih svaril še ne slišimo povsem.

Prihodnost ostaja nenapisana, čeprav ne zaradi premalo truda.

In še zadnje čudaštvo naše generacije v znanstveni fantastiki – za nas ima literatura prihodnosti dolgo in častitljivo preteklost. Kot pisci dolgujemo tistim pred nami, tistim piscem znanstvene fantastike, ki so nas s svojim prepričanjem, predanostjo in talentom očarali in, čisto zares, spremenili naša življenja. Takšni dolgovi niso nikoli poplačani, le vzeti na znanje in – tako upamo – prenešeni kot zapuščina tistim, ki nam bodo v zameno sledili.

Prevedla Nataša Hrastnik

Besedilo je uvodna beseda v knjigo *Mirrorshades; The Cyberpunk Anthology*, ki je prvič izšla leta 1986 in postala ključni uvod v spoznavanje kiberpankovega pisanja. Knjiga prinaša kratke zgodbe Williama Gibsona, Toma Maddoxa, Pat Cadigan, Rudyja Ruckerja, Marca Laidlawa, Jamesa Patricka Kellyja, Grega Beara, Lewisa Shinerja, Johna Shirleyja, Paula di Fillipa in zgodbi pisateljskih ductov, tako značilnih za kiberpank: prvo je skupaj s Sterlingom podpisal Gibson, drugo pa Shiner. Sterling, čigar tu prevedeno besedilo dandanes velja za nekakšen manifest kiberpankove literature, je avtor več knjig kratkih zgodb in romanov, ob Gibsonu pravzaprav najbolj znan kiberpankovski pisec.

Brian McHale

K poetiki kiberpanka

"KIBERAL'KVA"

tisti stari kostanjevi *kiberalkva* ali kar je že bilo, ni se mogel spomniti ... (Pat Cadigan)

Kaj pa sploh je kiberpank? Samo vprašanje je napak zastavljeno, ker kot tako predvideva, da kiberpank "je" to ali ono, da je nekakšen "predmet", o katerem lahko dajemo preverljivo resnične ali napačne izjave. Tudi če je vprašanje "Kaj je kiberpank?" napačno zastavljeno, pa vseeno dopušča nekakšen odgovor – pravzaprav več odgovorov, ki so si vsi različni, ne da bi se kakšnega od njih nujno dalo skržiti na katerega od drugih.

Brez dvoma je kiberpank, kot vztrajajo njegovi kritiki znotraj znanstvenofantastične (ZF) skupnosti, odkrita tržna poteza založnikov ZF. Toda če je karkoli več kot to (v kar sam verjamem), potem mora kiberpankova ZF biti predvsem fenomen generacije in "šole". Ima svoje lastne "šolske" institucije – manifeste in književne polemike, skupinske antologije, revije za oboževalce, panoje na ZF srečanjih itd. – in svoje oblike "šolske" solidarnosti; na primer kiberpankerji drug drugemu pišejo na ovitke knjig in še na druge načine promovirajo kariero in ugled sočlanov šole.¹ V resnici obstaja skupna kiberpankova poetika (prikaza le-te se bom lotil spodaj), to pa je pravzaprav bolj posledica članstva v kiberpankovski skupini in ne narobe. To pomeni, da se za začetek ne bi smeli spraševati: "Kaj je to?" temveč: "Kdo so kiberpankerji?" Kot pri drugih fenomenih šol lahko opredelimo (prepoznamo) notranji krog "trdih" kiberpankerjev – med njimi so Bruce Sterling, njen vodilni propagandist, William Gibson, John Shirley, Rudy Rucker in Lewis Shiner – in bolj nestalni zunanji krog pisateljev, ki so se nekoč ali nekoliko pridružili kiberpankovski skupini ali pa so jim članstvo vsilili drugi. V ta zunanji krog bi med drugimi lahko spadali Greg Bear, Pat Cadigan, Richard Ka-

¹ O kiberpankovskih "šolskih" institucijah glej Uvod v *Mirrorshades* Brucea Sterlinga in Gibsonov *Burning Chrome*, 1987; McCaffery (1988); in McCafferyjeve intervjuje z Gibsonom in Sterlingom.

drey, Marc Laidlaw, Tom Maddox, Lucius Shepard, Michael Swanwick in Walter Jon Williams.

Otroška zgodovina znanstvene fantastike¹

Drugič, kiberpank je najnovejša v nizu faz ali "valov", ki sestavljajo sodobno zgodovino ZF žanra. Jameson nas opominja, da ima ZF žanr "svojo lastno zapleteno in zanimivo formalno zgodovino ... z lastno dinamiko, ki ni dinamika visoke kulture, temveč je v dopolnilnem ali dialektičnem odnosu do visoke kulture ali modernizma kot takega." Malmgren je dal koristen predlog, da bi razpravo o žanrski zgodovini v dvajsetem stoletju lahko zgradili okoli nihanja med dvema načinoma ali tipoma gradnje sveta v znanstveni fantastiki, ki jima po znani terminologiji ZF kritike pravi "ekstrapolacija" in "spekulacija". Ekstrapolativna ZF začne s trenutnim stanjem empiričnega sveta, še posebej s trenutnim stanjem v razvoju znanosti, in v nadaljevanju logično in premočrtno zgradi svet, ki bi utegnil biti prihodnji podaljšek ali posledica trenutnega stanja stvari. Nasprotno pa spekulativna gradnja sveta naredi domišljjski preskok in predpostavi enega ali več prelomov z empiričnim svetom, ki se jih ne da premočrtno ekstrapolirati iz trenutnega stanja stvari. Lahko bi rekli, da so svetovi, nastali z ekstrapolacijo, v metonimičnem odnosu do trenutnega empiričnega sveta, svetovi, nastali s spekulacijo, pa so v metaforičnem ali analoškem odnosu do njega. Te kategorije se deloma (a le deloma) pokrivajo z razlikovanjem, ki ga ZF pogosto začrta med "trdo" in "mehko" ZF (torej med ZF, ki temelji na "trdih" ali fizičnih znanostih, in ZF, ki temelji na "mehkih" ali humanističnih znanostih); "trda" ZF, pravi Malmgren, ima določene "podobnosti" z ekstrapolacijo, "mehka" ZF pa s spekulacijo.²

Seveda se tadva načina ZF gradnje sveta medsebojno ne izključujeta, niti po zgodovinskih obdobjih niti v posameznih tekstih. Ekstrapolacija in spekulacija lahko torej hkrati obstajata v istem tekstu, zagotovo pa v istem obdobju ZF zgodovine, čeprav bo v vsakem primeru verjetno eden od obeh načinov razmeroma bolj znan in osreden kot drugi. Drugače povedano, če označimo neko besedilo ali obdobje kot "ekstrapolativno" ali "spekulativno", s tem ne ugotavljamo, da je en način prisoten,

¹ Gre za šalo Dicka Higginsa; glej njegovo "Child's History of Fluxus".

² Zdi se, da Malmgrenov predlog izmenjujočih se faz ekstrapolativne in spekulativne prevlade v zgodovini ZF 20. stoletja odseva razpravo Davida Lodgea (1977) o izmenjujočih se fazah metaforične in metonimične prevlade v zgodovini književnosti "glavnega toka" v tem stoletju. Toda če poteka ritem zgodovinskih sprememb v ZF vzporedno s književnostjo glavnega toka, to počne le načeloma. Kajti nihanja v zgodovini ZF niso usklajena s tistimi iz književnosti glavnega toka: ZF ne zaniha od ekstrapolativne dominante k spekulativni, kadar književnost glavnega toka zaniha od metonimičnega pola k metaforičnemu, ali od spekulacije nazaj k ekstrapolaciji, kadar zaniha književnost glavnega toka od metafore k metonimiji. Tudi ni ZF zgodovina preobrnjena književnost glavnega toka, spekulativna, kadar je slednja metonimična, ekstrapolativna, kadar je ta metaforična. Oba cikla med sabo nista usklajena, se pa povezujeta, vendar v bolj zapletenem ritmu vplivov, protivplivov in povratnih informacij.

drugi pa temu ustrezno manjka, temveč opredelimo strukturno-funkcionalno *dominanto* teksta ali obdobja. Zato bo notranja zgodovina ZF žanra, ki te kategorije uporablja, zgodovina zaporednih premikov prevlade med ekstrapolacijo in spekulacijo.

Po splošno sprejeti razlagi se zgodovina sodobne ZF začenja (ali spet začenja, če štejemo za njenega očeta H. G. Wellsa) s ceneno časopisno fikcijo, ki jo je v 20. in 30. letih urejal Hugo Gernsback. V Gernsbackovi tako imenovani "scientificiji" je prevladovala ekstrapolativna gradnja sveta, zatem pa se je vsaka naslednja faza ali val ZF uprli dominantni iz predhodne faze in zanihal proti nasprotnemu polu dvojnosti ekstrapolacija/spekulacija. Tako je Gernsbackova ekstrapolativna "scientificija" po sistemu reakcije sprožila premik k spekulativni "vesoljski operi" in vesoljski fantaziji (E. E. Smith, Edgar Rice Burroughs), ta pa je nato izzvala protireakcijo na spekulacijo in povratek k ekstrapolaciji v tako imenovani "zlati dobi" časopisne ZF v 40. in 50. letih. "Novi val" ZF v 60. letih jasno zaznamuje vrnitev k spekulativni dominantni, ki je bila reakcija na ekstrapolativno dominantno prejšnje faze. Ta spekulativna faza se je zavlekla v 70. in 80. leta, deloma v vzponom hibridnega pisanja "znanstvene fantazije" (ki je bil posledica Tolkienove neo-fantazijske trilogije *Gospodar prstanov*), novega podžanra, ki se utegne splòh povsem odcepiti od ZF (če se to že ni zgodilo).

Zaporedni premiki prevlade ne pomenijo kar preproste vrnitve k poetiki predzadnje faze; del poetike iz prejšnje faze namreč ohranijo in vključijo v novo fazo, tudi ko druge dele zavržejo in jih nadomestijo s prviniami, pobranimi iz zgodnejše faze. Tako najnovejši val ZF pisanja zavrača spekulativno dominantno ZF novega vala iz 60. let in se spet giblje nazaj k ekstrapolativni gradnji sveta, medtem ko hkrati ohranja določene prvine poetike novega vala. "Ko sem jaz začenjal," razlaga kiberpankovski romanopisec Willam Gibson, "sem preprosto poskušal ubrati nasprotno smer od večine tistega, kar sem bral." To bi lahko imeli za tipičen (čeprav netipično odkritosrčen) izraz razmerja med zaporednimi rodovi ZF pisanja na splošno in še posebej med generacijo 80. let in njenimi predhodniki. V to najnovejšo fazo spadajo neo-ekstrapolativni "trdi" ZF pisci (na primer Gregory Benford, David Brin) in pogojno še kiberpankovska ZF – pogojno zato, ker kiberpankerji sicer sami pravijo, da je njihov postopek gradnje sveta ekstrapolativen, drugi ekstrapolativni ZF pisci pa zanje trdijo, da so nadaljevalci novega vala, ki se bolj ubadajo s slogom in "teksturo" kot pa z ekstrapolacijo.¹

Repertoarji

In končno, kot sem poskušal pokazati v prejšnjem poglavju, je kiberpank poleg

¹ O kiberpankovskem prisvajanju ekstrapolacije glej spet Sterlingov Uvod v *Mirrorshades* in Gibsona (*Burning Chrome*). Morda je paradoksalno, da naletimo v eni Gibsonovih prvih zgodb "The Gernsback Continuum" (ponatisnjena v obeh zgoraj omenjenih delih) na parodijo in izrecno kritiko gernsbackovskega sloga ekstrapolativne "scientificije." Po eni strani bi to lahko imeli za neprikrit izraz "strahu pred vplivi", kot Gibsonov poskus, da bi se otresel "Velike tradicije" ZF. Po drugi strani pa prikladno izraža prav nič preprosto "vrnitev" k zgodnejši fazi; vsaka vrnitev, npr. ekstrapolativnega sloga iz 30. v 80. leta, je namreč neogibno vrnitev z razliko.

vsega drugega tudi primeren naziv za tisto vrsto pisanja, ki privre na dan tam, kjer se končno križata stekajoči se poti ZF in postmodernistične poetike. Drugače povedano, izvira iz medsebojnega delovanja in mešanja ZF in glavnega toka postmodernističnega pisanja. Zato ne bi bil primeren noben poskus, da bi opisali repertoar kiberpankovskih motivov, ki ne bi upošteval odnosov kiberpanka tako z ZF kot s postmodernističnim repertoarjem.

Kar se tiče ZF repertoarja, je v kiberpankovski ZF popolnih novosti zelo malo, če sploh je kakšna. Večina kiberpankovskih motivov ima svoje predhodnike v zgodnejši ZF, nekateri (na primer motiv odpadniškega robota) so celo med najbolj zguljenimi ZF klišeji. Kritiki kiberpanka znotraj ZF skupnosti včasih to dejstvo navajajo kot protidokaz pretiranim trditvam propagandistov kiberpanka, da je kiberpank nekaj povsem novega in "prelomnega". Po eni pomembni plati pa je kiberpank vendarle inovativen, čeprav so njegovi ZF motivi neizvirni in klišejski. Kar je pri kiberpanku novega, je predvsem razločnost določenih izbranih motivov v nasprotju z drugimi, njihova očitna zveza z drugimi motivi iz repertoarja ZF, poleg tega pa sopojavnost določenih motivov v istih tekstih, solidarnost med temi motivi, način, kako se med seboj potrjujejo in krepijo, da ustvarijo motivni sklop, ki je značilen za kiberpankovski val ZF, pa čeprav vsakemu od koscev, ki ta sklop sestavljajo, lahko sledimo nazaj v prejšnje ZF faze. Novost kiberpanka torej ni v absolutni novosti kateregakoli posebnega sestavnega dela ali delov, pač pa v premiku prevlade ali središča gravitacije, ki se zrcalita v mešanici sestavnih delov in njihove relativne razločnosti v kiberpankovskih tekstih.

Kiberpankovski odnos do "elitne" postmodernistične poetike je precej drugačen. V nadaljevanju poskušam prikazati in dokazati prekrivanje postmodernistične poetike leposlovja in poetike kiberpanka. Že na samem začetku se spleča omeniti, da se skupni motivi, ki jih prepoznavam, po pravilu pri postmodernizmu pojavljajo na drugačnih ravneh organizacije teksta kot pri kiberpanku. Kar se torej v postmodernizmu po pravilu pojavlja kot konfiguracija narativne strukture ali jezikovnega vzorca, se v kiberpanku ponavadi pojavlja kot prvina fiktivnega sveta. Lahko bi rekli, da kiberpank prevede in prekodira postmodernistični motiv z ravni oblike (verbalni kontinuum, narativni postopki) na raven vsebine ali "sveta". Drugače povedano, kiberpank "udobesedi" ali "udejani" tisto, kar se v postmodernistični fikciji pojavlja kot metafora – ne toliko metafora v ožjem smislu kot besedni trop (čeprav je tudi to možno), pač v širšem smislu, kjer neki narativni postopek ali določeni vzorec jezikovne rabe lahko razumemo kot figurativno odslikavanje neke "ideje" ali teme. Tudi po tej plati je kiberpankovska praksa jasno nadaljevanje ali podaljšek ZF prakse na splošno, kajti ZF pogosto ustvarja prvine svojih svetov tako, da udobeseduje metafore iz vsakdanjega diskurza ali iz proze in poezije glavnega toka.

Trije obsežni svežnji ali sklopi motivov so skupni kiberpankovski ZF in glavnemu toku postmodernistične fikcije: motivi "svetovstva", kot bi mu lahko rekli; motivi centrifugalnega jaza; in motivi smrti – posameznikove ali kolektivne.

KAVBOJI IN SONČNI VOLKOVI

Kaj ni tole tu "medvršje"? Površje, kjer se srečujeta dva svetova ... že, ampak *katera dva?* (Thomas Pynchon)

Tako znanstvena fantastika kot postmodernistična fikcija glavnega toka imata repertoarje strategij in motivov, ki zastavljajo in raziskujejo ontološka vprašanja. Tu je najvišji temelj, kjer se poetika postmodernistične fikcije prekriva z ZF poetiko na splošno in s kiberpankovsko poetiko še posebej. ZF namreč tako kot postmodernistično fikcijo obvladuje ontološka dominantna, v nasprotju z modernistično fikcijo ali, med žanri "žanrske" fikcije, z detektivsko fikcijo, ki obe zastavljata in raziskujeta vprašanja epistemologije in ju tako obvladuje epistemološka dominantna. Medtem ko se torej epistemološko usmerjena fikcija (modernizem, detektivska fikcija) ubada z vprašanji, kot so: Kaj se da vedeti o svetu? Kdo to ve in kako zanesljivo? Kako se védenje prenaša, komu in kako zanesljivo? itd., se ontološko usmerjena fikcija (postmodernizem, ZF) ubada z vprašanji, kot so: Kaj je svet? Kako je svet sestavljen? Ali so alternativni svetovi, in če so, kako so sestavljeni? Kako se različni svetovi in različne vrste sveta razlikujejo in kaj se zgodi, ko kdo prestopi iz enega v drug svet? itd.¹

Za raziskovanje takšnih ontoloških vprašanj tako ZF kot postmodernistična fikcija seveda uporabljata in prilagajata vire, ki so skupni vsem vrstam fikcije, še posebej univerzalni literarni vir predstavitve navideznega prostora. Če vsi fiktivni teksti slikajo navidezne prostore, pa jih ni dosti, ki v ospredje postavljajo in izrabljajo prostorsko razsežnost, kot to počno ZF in postmodernistični teksti. To skupno poetiko prostora lahko deloma razložimo s tem, da imata ZF in postmodernistična fikcija skupne zgodovinske korenine v romanci. V srednjeveški romanci kategorija "sveta", ponavadi nepredstavljivega, absolutnega obzorja vseh izkušenj in zaznav, tudi sama postane predmet predstavitve prek posebne metaforične rabe zaprtih prostorov *znotraj* sveta romance: gradov, začaranih gozdov, ograjenih vrtov in koč itd. Takšni simbolni ograjeni prostori, ki delujejo kot modelčki ali miniaturne analogije svetov, razkrivajo ponavadi nevidna obzorja sveta, samo "svetovstvo" sveta. Z drugimi besedami, prostor v srednjeveški romanci postane vsestransko orodje za "delanje" ontologije – sredstvo za raziskovanje ontologije v fikciji kot tudi (vsaj pogojno) ontologije fikcije.

To ne velja le za srednjeveško romanco, marveč tudi za njene "dediče", kamor spadata tako ZF kot postmodernistična fikcija. Še posebej ZF je v zgodovini svojega žanra razvila celoten repertoar "mikrosvetov", modelčkov svetov, ki so zgrajeni tako, da razkrivajo "svetovstvo" same kategorije "sveta". Ti ZF mikrosvetovi – kupolaste vesoljske kolonije, orbitalne vesoljske postaje, podzemski mesta, "mesta v letu" in

¹ Glej McHale, *Postmodernist Fiction* (1987).

podobno – ki v bistvu izhajajo iz gradov, gozdov in koč srednjeveške romance, se v zgodovini tega žanra pojavljajo kar naprej. Znova se pojavijo tudi v kiberpankovski ZF, vendar z novim intenzivnim poudarkom, izostrenim žariščem in funkcionalno središčnostjo.

Mikrosvetovi

Tipični kiberpankovski mikrosvet uporablja znane motive vesoljske fikcije kot opeko: orbitalne vesoljske postaje ali ploščadi, kupolaste vesoljske kolonije in podobno. Toda če so osnovni gradbeni materiali ZF klišeji, jih kiberpank obravnava na tipično revizionistični ali parodični način. Če so vesoljske postaje in vesoljske kolonije v tradicionalni ZF bleščeče vitrine visoke tehnologije (pomislite na Kubrickov *2001*), bodo postaje in kolonije kiberpankovske ZF po vsej verjetnosti orbitalne siromašne mestne četrti – umazane, zanemarjene, neuspešne, tehnološko zastarele kot v Gibsonovi in Sterlingovi "Red Star, Winter Orbit," Shinerjevi *Frontera* (1984) ali Shirleyjevi *Eclipse* (1985). Miniaturne liberalno-egalitarne demokracije tradicionalne ZF (pomislite na *Zvezdne steze*) pa kiberpank nadomešča z zunajzemeljskimi privilegiranimi zatočišči, orbitalnimi mansardami, kamor se umaknejo bogataši in mogočniki, da bi ušli revščini in nevarnostim na planetu, kot v Gibsonovih *Neuromancer* (1984) in *Count Zero* (1986) ali Williamsovih *Hardwired* (1986).

Poleg tega kiberpankovske predelave teh znanih motivov stopnjujejo prav "svetovstvo" vesoljskih mikrosvetov. Ta težnja je še posebej razvidna v Sterlingovem *Schismatrix* (1986), Swanwickovih *Vacuum Flowers* (1987) in Williamsovem *Voice of the Whirlwind* (1987). Ta besedila ekstrapolirajo prihodnost, v kateri človeški rod, potem ko se je evakuiral s planeta Zemlje (pri Williamsu deloma, pri Sterlingu in Swanwicku popolnoma), živi raztresen po vsem osončju na umetnih planetih in v vesoljskih kolonijah (na asteroidih, lunah drugih planetov itd.). Te orbitalne mestne državnice se razlikujejo med seboj tako, kot se razlikujejo narodi našega sveta – po jeziku, kulturi, politični ureditvi itd. – razlikujejo pa se tudi v bolj temeljnem, že prav res ontološkem smislu – po svetlobi, gravitaciji, temperaturi, rodovih bakterij itd. Z drugimi besedami, razlikujejo se, kot se razlikujejo svetovi, in njihove razlike stopnjujejo funkcijo oblikovanja sveta teh zaprtih prostorov.

Druga kiberpankovska različica postavi te mikrosvetove iz orbite na zemeljsko površje in jih umesti na trenutni zemljevid sveta. V *Dad's Nuke* (1985) Marca Laidlaw in Williamsovih *Hardwired*, na primer, se Združene države bližnje prihodnosti balkanizirajo (ali, najbrž, "libanonizirajo"), razpadejo torej na vase zaprte, med seboj vojskuječe se enklave, ki jih napajajo (pri Laidlawu, manj pri Williamsu) različne in rivalske ideologije in epistemologije. V *Life During Wartime* (1987) Luciusa Sheparda in *Deserted Cities of the Heart* (1988) Lewisa Shinerja na tak način razpadeta Mehika in Srednja Amerika; v Shirleyjevi *Eclipse* Evropa. Te ekstrapolirane bližnje prihodnosti udobesedijo znano metaforo iz sociologije znanja (glej na primer Berger in Luckmann,

1966), metaforo mnogovrstnih, rivalskih "podvesolij" ali "enklav" pomena, v katere so se razslojile zapletene (post)moderne družbe. Tu se je znanje razslojilo dobesedno in zemljepisno in Bergerjeve in Luckmannove epistemološke enklave so se ogradile z dolgimi ograjami iz bodoče živce in se proti svojim epistemološkim teknicam oborožile z najnovejšim vojaškim težkim orožjem.

Mikrosvetovi se pojavljajo tudi kot otoki: umetni otok Prostacona (Freezone) v Shirleyjevi *Eclipse* (ki je zrcalna podoba in protiutež orbitalni vesoljski postaji FirStep iz istega teksta) ali otoki v Sterlingovih "Green Days in Brunei" (1985) in *Islands in the Net* (1988). Nekateri od Sterlingovih otokov so docela integrirani "v mrežo" globalnih komunikacij in informacij, medtem ko druge otoške enklave, nekatere so pravi otoki (Grenada, Singapur, Brunei), druge le figurativni (odpadniški gverilski pasovi, afriške žepne diktature), uporno ostajajo zunaj te mreže. Prav ti otoki – neenaki, obrobni, odpadniški, ki se upirajo integraciji v homogenizirajoči svetovni sistem – najmočneje izpostavijo "svetovstvo" otoških mikrosvetov.

Kiberpankovska ZF se še posebej s temi enklavnimi in otoškimi mikrosvetovi vrača k svojim daljnim zgodovinskim koreninam v romanci in njenih svetovnih prostorih, kot jih opisuje Jameson. Kiberpank se vrača k svojim koreninam v romanci tudi s svojimi popotujočimi pustolovskimi junaki, ki mu omogočajo, da izpostavi svoje mikrosvetove. "Svetovstvo" v srednjeveški romanci (in v poznejših podliterarnih izpeljankah, na primer vesternih) je stopnjeval narativni postopek ustaljene poti popotnega viteza, ki ga je vodila od enega mikrosveta do drugega – od gradu do začaranega gozda do votline do kože do drugega gradu in tako naprej. S tem, ko je neovirano prečkal meje svetov, je potujoči vitez rabil za razkrivanje razlik med (mikro)svetovi.

Kako se kiberpank zaveda izročila pustolovskega junaka, nam kaže vzdevek Williamsovega junaka v *Hardwired*, ki tihotapi blago prek mednarodnih meja nekdanjih Združenih držav: pravijo mu (kaj drugega?) Kavboj. Vesoljskih popotnikov, ki so različice potujočega viteza ali kavboja, v kiberpanku mrgoli. Swanwickova Rebel Mudlark (*Vacuum Flowers*) je že taka, pa Sterlingov Abelard Lindsay (*Schismatrix*) in Williamsov Etienne Steward (*Voice of the Whirlwind*). Sterling zanje celo skuje ime: to so "sončni volkovi" (verjetno po analogiji z "morskimi volkovi", še enim modelom pustolovskega junaka), medplanetarni prostori, ki jih prečkajo na poti od mikrosveta do mikrosveta, pa so "cone sončnih volkov".

V coni

S tem ko Sterling te medplanetarne prostore poimenuje "cone sončnih volkov", aludira na podobne prostore številnih svetov, ki jih snujejo postmodernistični teksti, še posebej na "Cono" v Pynchonovi *Gravity's Rainbow* in "Intercono" pri Williamu Burroughsu. Vsi ti prostori, tako kiberpankovski kot postmodernistični, so zgledi tistega, kar je Michel Foucault poimenoval "heterotopija", nemogoči prostor, kjer so drobci različnih diskurzivnih redov (ki se v kiberpanku udejanijo kot raznoliki mikrosvetovi).

le postavljeni drug ob drugega, nobenih poskusov pa ni, da bi jih spravili na neki skupen red.

V svoji zemeljski različici ta kiberpankovska Cona po pravilu prevzame eno od dveh oblik. Lahko gre za vojno cono, za vsem znane prostore našega sveta, ki jih včasih dobesedno razdrobi in preoblikuje vojna – bodisi gverilska kot v Shepardovem *Life During Wartime* in Shinerjevih *Deserted Cities*, taktična jedrska vojna kot v Shirleyjevi *Eclipse*, ali pa nekonvencionalne oblike tako imenovanega "konvencionalnega" vojskovanja kot v Williamsovih *Hardwired*. V nekaterih od teh tekstov (na primer *Eclipse*) je močno prisoten model Pynchonove Cone povojne okupirane Nemčije, v drugih, posebej tistih, kjer gre za tropsko džungelsko vojskovanje (*Life During Wartime*, *Deserted Cities*), pa gre bolj za model vietnamskega vojnega novinarstva Michaela Herra (*Dispatches*, 1978) ali fikcionalizirane različice iz njegovega scenarija za Coppolovo *Apokalipsa zdaj*.

Druga tipična kiberpankovska cona in vir tistega, kar je morda najbolj značilna kiberpankovska prispodoba, je urbana cona. To je tako rekoč "implodirana" cona: namesto mikrosvetov, razporejenih ob narativni poti, so se mikrosvetovi tu sesuli v heterotopijski prostor futurističnega megalopolisa, kjer se "drobci velikega števila možnih redov ločeno lesketajo v razsežnosti heteroklita, kjer ne veljajo zakoni geometrije" (Foucault). Najznačilnejši in tudi najvplivnejši primer te kiberpankovske cone je "razgrinjek" (*Sprawl*), obris mesta iz bližnje prihodnosti v Gibsonovih zgodbah ("Johnny Mnemonic", "New Rose Hotel", "Burning Chrome") in v romanih (*Neuromancer*, *Count Zero*, *Mona Lisa Overdrive*). Podobne urbane cone najdemo v ozadju in včasih tudi v ospredju (na primer L. A. v *Metrophage* /1988/ Richarda Kadreyja in v Cadiganovih *Synners*, 1991) številnih drugih kiberpankovskih romanov. Prenesli so jih celo v vesolje, kjer so postali zanemarjena "tankovska mesta" v asteroidnem pasu in "razgrinjek orbitalnih hongkongov med Zemljo in Luno" v Swanwickovih *Vacuum Flowers*.

Kompozicijsko načelo "razgrinjka" in njegovih zemeljskih in nezemeljskih analogij je kar se da tesen soobstoj kar se da raznolikih in heterogenih kulturnih gradiv (Japonska, Zahod, tretji svet, visoka in nizka tehnologija, elitizem in popularnost, "uradna" kultura glavnega toka in mladež iz kriminalnih podkultur itd.). Razgrinjek je podoba karnevalskega mesta, mesta kot neprestanega karnevala. Kadrey to nedvoumno pokaže, ko v *Metrophage* v ozadje svoje pripovedi vpelje resnični karneval Dia de los Muertos, ki odslikuje *en abyme* karnevalsko strukturo preoblikovanega Los Angelesa iz sveta bližnje prihodnosti.

V središču tega implodiranega prostora več svetov – čeprav je "središče" neprikladen izraz za prostor, katerega organizacijsko načelo je prav razsrediščenost – po pravilu naletimo na celo še bolj strnjene cone kulturne heterogenosti in soobstoja, nekakšen gost vozal sesutih mikrosvetov. To cono v coni – predel rdeče luči, geto ali *barrio*, včasih eno samo stavbo – lahko beremo kot sinekdoho (*pars pro toto*) ali *mise-en-abyme* širše cone, ki jo obdaja. Med primere spadajo večnadstropni boljši trg,

Hipermarket (Hypermart), iz Gibsonove *Count Zero*, OmeGaity, homoseksualna prenatlačena potujoča kolonija v Shirleyjevem otoškem mestu Prostacona s svojo "čudno spiralo razslojenosti: klavstrofobija naložena pod agorafobijo" (Shirley), jetniško taborišče Železni (Iron) Barrio iz Shepardovega *Life During Wartime* in paviljon Zlate dobe Hollywooda iz Kadreyjeve *Metrophage*, "velikanska struktura pod šotorom", kjer so spravljene rekonstrukcije klasičnih hollywoodskih filmskih prizorišč, ostanki svetovne razstave, ki je zdaj novi dom nestalni populaciji potepuhov in klošarjev.

Kiberprostor

Pri vseh strategijah "svetovstva", ki smo jih doslej opisali, soobstajajo mikrosvetovi na isti ontološki ravni in ob isti horizontalni osi. "Svetovstvo" sveta pa je možno izpostaviti tudi tako, da svetov ne postavljamo drugega ob drugega zaporedno, na horizontalni osi, kot v vseh teh primerih, temveč *vzporedno*, na *vertikalni* osi. Možno je torej drugega ob drugega postavljati svetove, ki so na *različnih* ontoloških ravneh – svetove in meta-svetove ali svetove in vstavljene svetove (svetove v svetovih).

Značilna kiberpankovska oblika vstavljenega sveta je "kiberprostor" (Gibsonova skovanka), računalniško ustvarjeni prostor, ki ga v glavi doživljajo računalniški operaterji, katerih živčni sistem se neposredno poveže z računalniškim sistemom. Po izmišljeni zgodovini, ki je nastajala v kiberpankovskih romanih, naj bi se kiberprostor razvil iz "navideznih svetov" vojaških simulacij, njegove resnične korenine pa so manj sijajne (kot je Gibson vedro priznal v nekem intervjuju), saj izvira iz sodobnih video arkadnih igrice in grafičnih računalniških programov. Bolj na splošno izhaja motiv kiberprostora iz močnega slepila, ki ga doživljajo (po mojem) vsi uporabniki računalnikov, strokovnjaki in laiki, ko strmijo v neki prostor (ali pa se celo gibljejo po njem), ki leži nekako "znotraj" ali "za" ravnim zaslonom računalniškega monitorja.¹ Seveda pa imajo ta kiberpankovska slepila poleg svojega neposrednega izkustvenega vira tudi dolg ZF rodovnik, vključno s številnimi različicami ZF motiva "paraprostora": vzporednih svetov, drugih "razsežnosti", svetov neuresničenih zgodovinskih možnosti ipd.

Gibsonov kiberprostor, ki se mu reče tudi "matrica", je tridimenzionalo omrežje ("3-D šahovnica, neskončna in popolnoma prosojna" /Gibson/), kjer koncentracijo podatkov (ki jih hranijo korporacije, vladne agencije, vojska itd.) predstavljajo barvno kodirana geometrijska telesa: "stopničasta škrlatna piramida Eastern Seaboard Fission Authority, ki gori onkraj zelenih kock Mitsubishi Bank of America, in visoko in zelo daleč proč ... spiralno orožje vojaških sistemov" (Gibson). Uporabniku tega sistema se zdi, da se giblje sredi teh predstav kot skoz pokrajino, a pokrajino, ki je povsem mentalna in navidezna. Matrica je "sporazumna halucinacija", to pomeni, da

¹ Računalniška tehnologija bliskovito prehiteva znanstveno fantastiko, saj trenutno razvijajo delujoče različice računalniško simulirane "navidezne resničnosti", ki močno spominja na Gibsonov domišljjski "kiberprostor".

popolnoma isto halucinatorno pokrajino izkusi vsakdo, ki se "vključi" v katerikoli terminal tega sistema.

Poleg te druge ravni skupne kiberprostorske resničnosti, ki je vzporedna s primarno ravni resničnosti, je v Gibsonovem fiktivnem svetu tudi več "zasebnih" paraprostorov, svetov v svetu z omejenim dostopom. Milijarder Virek, denimo (*Count Zero*), ki mu slabotno telo ohranjajo pri življenju v inkubatorju, si je dal zgraditi zasebno mentalno resničnost, ki simulira Barcelono, medtem ko je Bobby Newmark (*Mona Lisa Overdrive*) za stalno vključen v enoto, v kateri ima svoj lastni ločeni kiberprostorski konstrukt sveta ("*približek vsega*", Gibson). Ti zasebni paraprostori pa niso hermetično zaprti, saj se da vanje vstopiti ne le skoz primarno raven resničnosti, ampak v izrednih okoliščinah celo iz drugih vstavljenih svetov: Bobby Newmark na vrhuncu *Count Zero*, denimo, vdre v Virekov konstrukt sveta s kiberprostorske matrice. Z drugimi besedami je torej možno potovati iz enega vzporednega sveta v drugega na vertikalni osi, prav tako kot se da potovati iz mikrosveta v mikrosvet na horizontalni osi primarne ravni resničnosti.

Medtem ko teksti kot *Neuromancer*, Cadiganovi *Mindplayers* (1987) in Laidlawov *Dad's Nuke* gradijo dvotirno ontologijo (Pavel) tako, da primarno raven resničnosti postavljajo nasproti vstavljenemu kiberprostorskemu svetu, pa drugi kiberpankovski teksti to storijo tako, da primarni ravni resničnosti postavijo nasproti vzporedno kraljestvo mitskih arhetipov. Med takšne primere sodijo Shinerjeva *Frontera*, kjer junak Kane odigra junaka "monomita" sočasno v resničnem in v mitskem svetu, do katerega ima dostop v sanjah in halucinacijah; Shinerjevi *Deserted Cities of the Heart*, kjer se znova odvija srednjeameriški mit Kukulcana/Quetzalcoatl; in Shepardove *Green Eyes* (1984), kjer je vzporedni mitski svet svet vudujskih božanstev. Z drugimi besedami, ti teksti udobesedijo ali udejanijo tište vrste mitološkega gradiva, ki v modernističnih tekstih delujejo metaforično, denimo v *Ulikseu* ali *Doktorju Faustu*. Medtem ko "je" Joyceov Leopold Bloom Odisej le v prisposodbi, v nekakšni podaljšani metafori, pa je Shinerjev Kane *resnično* Junak s tisočerimi obrazi na drugačni, vendar vzporedni ravni resničnosti.¹

Motiv paraprostora, tudi kiberprostora in njegove funkcionalne ustreznice, mitskega sveta, ne rabi le zato, da prikaže "svetovstvo" sveta, temveč tudi ponuja priložnosti za konkretno razglabljanje o ustvarjanju sveta in še posebej o ustvarjanju

¹ Udobeseditev mitskih arhetipov modernističnega sloga je tudi motiv postmodernističnega pisanja; glej npr. *Snow White* (1967), *The Dead Father* (1974) in *The King* (1990) Donalda Barthelmea, *Pricksongs and Descants* (1969) Roberta Cooverja, *Grad prekrizanih usod* (1996/1973) Itala Calvina, *List* (1977) Gunterja Grassa, *The Bloody Chamber* (1979) Angele Carter, *Mantissa* (1982) Johna Fowlesa in še posebej fikcijo Johna Bartha, vključno z *Giles Goat-Boy* (1966), *Lost in the Funhouse* (1968), *Chimera* (1972) in *The Tidewater Tales* (1987). Barth zelo nazorno izrazi udobeseditev mitskih arhetipov: "Če pišeš realistično fikcijo, ki vedno kaže na mitske arhetipe, po mojem mnenju držiš mitopoetsko palico na napačnem koncu, pa naj bo v drugih pogledih takšna fikcija še tako hvalevredna. Bolje se je neposredno spoprijeti z arhetipi." (Barth, *Chimera*).

sveta v znanstveni fantastiki. Kajti paraprostor je vsaj pogojno model samega fiktivnega sveta, fiktivni svet znotraj fiktivnega sveta ali *mise-en-abymeski* svet teksta. Motiv parapratora torej omogoča *tekstu*, da metafiktivno razglablja o svojih lastnih ontoloških postopkih.

Kiberpankovski teksti pogosto izpostavljajo te metafiktivne možnosti parapratora. Tako na primer razvijejo analogijo med avtorjem teksta, ki je spisal fiktivni svet v bivanju, in "avtorjem" kiberprostorskega ali parapratorskega sveta. V Gibsonovi *Mona Lisa Overdrive* je ta pomožni "avtor", fiktivni dvojnik resničnega avtorja, očitno umetna inteligenca Nepretrganost (Continuity), ki se vmešava v kiberprostorski svet in z njim manipulira. Nepretrganost "piše knjigo, vedno jo piše" (Gibson). Ali je kiberprostor ta "knjiga", se dlakocepsko sprašuje človek, ali pa je to sama *Mona Lisa Overdrive*? Podobno se v Shepardovih *Green Eyes* zdi, da je protagonist Donnel "avtor" parapratora, saj se parapratorski mitski svet najprej izrazi v zgodbah (fikcije v fikciji), ki jih je napisal. Pozneje si bo ta mitski svet pridobil neodvisni ontološki status, tako da bo Donnell prevzel vlogo pomožnega graditelja sveta, ki skrivnostno posnema svojega avtorja.

SIMSTIM

Kateri svet je to? Kaj naj se v njem počne? Kateri od mojih jazov naj to počne? (Dick Higgins)

Postmodernistični premik žarišča na ontološka vprašanja ima radikalne posledice za literarne modele jaza. Zdi se, da poetika, v kateri je "svet" množinska, nestabilna in problematična kategorija, ustvarja temu primeren model množinskega, nestabilnega in problematičnega jaza. Če predpostavimo pluralnost svetov, potem domnevni "moj" jaz obstaja v več od njih. Če je svet ontološko nestabilen (protisloven, hipotetičen ali fiktiven, prepojen z drugimi resničnostmi), potem je morda tako tudi z "menoj". Zdi se, da je posledica prvega vprašanja Dicka Higginsa njegovo zadnje. Če se lahko vprašamo: "Kateri svet je to?", se bomo morali konec koncev tudi spraševati: "Kateri od mojih jazov ...?"

Modernistični perspektivizem (na primer *Ulikses, Krik in bes, K svetilniku, Ponarejevalci denarja*) je pomnožil različna gledanja na svet, vendar pa večinoma ni spodbijal osnovne enosti jaza. Čeprav je v modernistični fikciji veliko perspektiv na svet, ki so si vse med seboj različne, pa je vendarle vsaka perspektiva usidrana v subjektivnost, ki je v sebi razmeroma koherentna, razmeroma osrediščena in stabilna; in to velja celo za tiste modernistične tekste (na primer *Iskanje izgubljenega časa, Zeno Cosini, Mož brez posebnosti*), v katerih sta enost in nepretrganost jaza problematizirani. Kljub temu perspektivizem izvaja na jaz znatne centrifugalne pritiske in v modernizmu se pojavljajo težnje k fragmentaciji in razsrediščenju. Ker se v modernizmu te centrifugalne težnje niso nikoli do kraja razcvetele, so se lahko do popolnosti izrazile

še s pojavom postmodernistične poctike, ki raziskuje in problematizira ontologije svetov in tekstov.

Večinoma se fragmentacija in razpršitev jaza v postmodernistični fikciji dogajata na ravneh jezika, narativne strukture in snovnega medija (tiskane knjige) ali med temi ravnmi, ne pa na ravni fiktivnega sveta. Z drugimi besedami, postmodernistična fikcija raje predstavlja razkroj jaza v prisposobi, z jezikovnimi, strukturnimi ali vizualnimi metaforami, kot pa dejansko, v podobi junakov, ki jih doleti nekakšna dobesedna razkrojevalna izkušnja. So pa tudi izjeme. Pynchon in Sukenick, denimo, sta ustvarila junake, ki se ne razlamljajo ali razkrajajo metaforično (psihološko), temveč ontološko. V *Gravity's Rainbow*, denimo, je Pirate Prentice dobesedno medij, "fantazistov surogat", ki ga obsedajo izmenični jazi, medtem ko domnevni junak romana Tyrone Slothrop začne razpadati in se "razprševati" in v zadnjih poglavjih sploh izgine s sveta. Prav tako so v Sukenickovih tekstih junaki, ki se tako rekoč pred našimi očmi "odlupijo" od drugih junakov (Roland Sycamore v *Out*), "se prepolovijo" (Boris Ccrab v *Blown Away*), se vtihotapijo v druge junake in si jih prilastijo z "nekakšno psihično osmozo" (*Blown Away*) in tako naprej.

Prav tako ontološko usmerjena kot postmodernistična fikcija je tudi znanstvena fantastika razvila repertoar strategij, s katerimi se sprašuje: "Kateri svet je to?", zato pa se večinoma uspešno izogiba zadnjemu vprašanju: "Kateri od mojih jazov?" Drugače povedano, zdi se, da se izogiba posledicam ontološkega pluralizma in eksperimentalizma za svoj model jaza. Pravzaprav ZF poskuša nevtralizirati vprašanje (re)prezentacije jaza, tako da karakterizacija ostaja večinoma "skopa", "plitva" in revna, strogo podrejena osrednji kategoriji "sveta". V tem pogledu bi lahko celo paradoksalno rekli, da je tradicionalna ZF, ki je drugače tako "predmodernistično" usmerjena, že od nekdaj postmodernistična. "Izginotje junaka (v tradicionalnem smislu) iz sodobne ('postmodernistične') fikcije," piše Christine Brooke-Rose, "je ena od poti, na kateri sta se zblížali ZF in bolj 'resna' eksperimentalna fikcija." Junak, ki je na novo izginil iz "resne" fikcije, je v ZF odsoten že od nekdaj!

Tudi tu, kot drugod, kiberpankovska praksa udejanja ali udobeseduje tisto, kar se v posmodernistični poetiki ponavadi pojavlja kot metafora na ravni jezika, strukture ali snovnega medija. Kjer posmodernizem predstavlja razkrajanje v prisposobi, kiberpankovski teksti po pravilu slikajo fiktivne svetove, v katerih najdemo (fiktivne) predmete in (fiktivne) pojave, ki utelešajo in ponazarjajo problematiko jazovstva: simbiozo človeka in stroja, umetno inteligenco, biološki inženiring alter egov in podobno.

Ker kiberpank obravnava centrifugalni jaz na ravni fiktivnega sveta in ne na eni ali več formalnih ravneh teksta, kar rada počne postmodernistična fikcija, se njegovi motivi razpršitve in razsrediščenja povsem samoumevno vključijo v kategorije, ki temeljijo na tipih upodobljenih fiktivnih predmetov in pojavov. Tu se lahko za primerno klasifikacijo ozremo k Sterlingovi fikciji. V vrsti petih zgodb, ki jih je objavil v letih med 1982 in 1984 (in ponatisnil v *Crystal Express*, 1989) in so dosegle vrhunec

z njegovim romanom *Schismatrix* leta 1985, si Sterling izmislil zgodovino prihodnosti, po kateri se človeštvo razdeli v dve "postčloveški" vrsti, ki med seboj tekmujeta. Vsaka od njiju uporablja različni razpon tehnologije, da bi se okrepila in preoblikovala in s tem izboljšala svoje možnosti za uspeh. "Mehanisti" se povečujejo z elektronskimi in biomehanskimi sredstvi: telo si krepijo s protezami, ki pa imajo ta stranski učinek, da ogrožajo njegovo integriteto; um si širijo z vezjem možganskih računalnikov, vendar je stranski učinek ta, da um slabi in se razpršuje. Njihovi tekmeči, "Oblikovci" (Shapers), si pomagajo s postopki bioinženiringa – kloniranje, genetski inženiring – ki imajo isti namen in podobne stranske učinke: kdo sem "jaz", če sem član "sogenetskega klana" identičnih kloniranih posameznikov? Tedve tehnološki opciji – mehanistična opcija in oblikovska opcija – zaznamujeta alternativna razpona motivov, ki upodabljajo centrifugalni jaz. Prvi vrsti, ki ustreza opciji Mehanistov, bi lahko rekli pravi kiberpank, drugi vrsti, ki ustreza opciji Oblikovcev, pa "biopank".

Ježa na očesnem obrazu

Tradicionalna ZF ikonografija humanoidnega robota, kot so ga razvili Čapek, Binder, Asimov in drugi, je v kiberpanku razmeroma redka; kolikor toliko ambiciozno jo je izrazil le Rudy Rucker (*Software*, 1982; *Wetware*, 1988). Za kiberpank so bolj značilne umetne inteligence (UI), softwarovski človeški surogati, t. j. programi, in ne toliko hardwarovski roboti (ali "wetwarovski" androidi) tradicionalne ZF. Med primere sodijo Cadiganov UI "junak" Artie Fish (*Synners*) in Gibsonova Wintermute in Neuromancer, UI-ja, ki se ob koncu *Neuromancerja* spojita, v njegovem nadaljevanju *Count Zero* pa sta že razpadla v več softwarovskih "jazov". Vse te različice motiva robota rabijo za zastavljanje klasičnega ZF vprašanja, kdo (ali kaj) je človek? V katerem trenutku stroj preneha biti "zgolj" stroj in začne veljati za človeško bitje?

Isto vprašanje, čeprav v sprevrnjeni obliki, se prav tako postavlja s kiberpankovskim motivom proteze: v katerem trenutku človeško bitje preneha biti človeško bitje in začne veljati za stroj? Mehanisti iz Sterlingovega kroga Oblikovci/Mehanisti predstavljajo celo paleto protetičnih možnosti, od biomehanskih rok in nog, prek daljinsko vodenih "valdosov" (waldos), ki ljudem omogočajo, da preživijo tudi v najbolj sovražnih okoljih (v vesolju, oceanskih breznih), do "žicoglavcev" (wireheads), ki so sploh zapustili svoja organska telesa in živijo kot softwarovski duhovi v elektronskih strojih. Motivi manj totalnih protez se pojavljajo pri Gibsonu, Kadreyju (*Metrophage*) in Williamsu (*Hardwired, Voice of the Whirlwind*), še posebej umetne oči in kirurško vsajeno orožje, pri Kadreyju pa celo protetične genitalije!

S protezami je možno povečati tako umske kot fizične sposobnosti telesa. Obstaja tudi motiv minimalnih oblik za povečevanje uma, kjer v živčni sistem za stalno ali začasno uvedejo enote ("mikrosofti", "augi"), ki osebo oskrbujejo s specializiranim znanjem ali programiranimi tehničnimi spretnostmi. V skrajni točki, kot v Swanwickovih *Vacuum Flowers* in Cadiganovih *Mindplayers*, prevzame povečevanje

uma obliko začasnega programiranja posameznikov s katerim od cele vrste uporabnih ali zaželenih osebnostnih konstruktov ("persón"), bodisi zaradi kakih posebnih spretnosti, ki jih premorejo (zdravnik, policaj, izučeni delavec, vojaški operater), ali pa kratko in malo zaradi zabave in mode.

Na neki težko določljivi točki se povečevanje s protezami prelevi v popolno simbiozo ali zlitje med človekom in strojem, meje jaza pa se zameglijo in zabrišejo. Podoba človeka, ki se spari s strojem – "se vključi", "zajezdi očesni obraz" (riding the eye-face (na primer "obrjaz" /I-face/ ali vezje človek stroj) – se v številnih različicah pojavlja v vsem kiberpanku; pravzaprav je najznačilnejši del kiberpankofske ikonografije. V teh zlitih držah lahko človeški družabnik simbioze izkusi vzneseno širjenje jaza, kot se to zgodi Williamsovemu junaku Kavboju, ko se priključi na svoje oklopno vozilo, ali pa ga po drugi strani doleti razredčenje ali stanjšanje, ki mu ogroža identiteto, kot se je to na primer zgodilo Williamsovemu na pol človeškemu, na pol protetičnemu junaku, Renu, ali "žicoglavcu" Ryuminu v *Schismatrix*. V skrajnih primerih lahko stroj popolnoma vsrka človekov jaz. Williamsov Reno, denimo, ki je sprva le na pol protetičen, konča dobesedno kot centrifugalni jaz, razpršen po vsej svetovni informacijski mreži. Podobno Cadiganov Visual Mark (*Synners*), povezan z elektronsko mrežo prek lobanjskih vtičnic, naposled zapusti svoje razdejavno telo ("kup mesa", kot mu zaničevalno pravi) in se "razširi" v sistem. Ruckerjev Cobb Anderson vztraja kot razteleseni, posneti "software", ki se ga da naložiti v številna "hardwarovska" vozila, po naročilu izdelana telesa in stroje. V obeh Ruckerjevih kiberpankovskih romanih kot tudi v Swanwickovih *Vacuum flowers* si odpadniški kibernetični sistemi prizadevajo vsrkati celoten človeški rod v kolektivni skupinski um, ki bi združeval inteligenco ljudi in strojev – najvišja oblika simbioze človeka in stroja.

Zombiji

"Biopank", podvrsta kiberpankofske ZF ponuja popolnoma drugačno, čeprav dopolnilno, vrsto motivov centrifugalnega jaza. Kjer strojno usmerjeni kiberpank proizvaja elektronske in mehanske surogate človeških bitij (robote, UIje), "goji" biopankovska različica nove osebkje v inkubatorjih ali pa klonira identične dvojnike "istega" posameznika in s tem jaz dobesedno množi. Kjer strojno usmerjena vrsta povečuje in širi človekove sposobnosti z mehaničnimi sredstvi (proteze, "valdosi"), doseže biopank isto z biotehniko in z inženiringom ustvarja nove, preoblikovane tipe človeka: "angele" (*Schismatrix*, *Wetware*) ali morske deklice in morske dečke (Shinerjev "Till Human Voices Wake Us"). In končno, kjer strojno usmerjena vrsta ogroža človeški jaz posameznika, in sicer tako, da ga razprši po vsej elektronski mreži, grozi biopank s telesnim zlitjem z drugimi posamezniki (posledica "stapljanja" droge v *Wetware*) in na skrajni točki s telesno razpršitvijo in izgubo diferenciacije (ženska, groteskno preoblikovana v steno iz nedoločljivega tkiva, "Zidna mati" /Wallmother/ v *Schismatrix*, biomasni planet v *Blood Music* Grega Beara).

Ni težko opaziti, da ti biopankovski motivi popravljajo, posodablajo in izpopolnjujejo klasične motive gotskih grozljivk o vdorih v telo in njegovem razkrajanju. To še posebej velja za biopankovske različice motiva zombija iz klasičnih drugorazrednih grozljivk. Tradicionalni zombi je seveda truplo, ki ga mogočna vudujevska magija obudi k življenju, da uboga čarovnikove ukaze. V različnih biopankovskih priredbah je zombi komaj kdaj truplo, bolj pogosto gre za živega človeka, ki ga je "obsedel" kak tuj jaz ali pa je pod popolnim nadzorom kakšnega drugega človeka. Tehnologije obsedanja in nadzora so različne.

Ena različica na primer ekstrapolira iz znanih lastnosti dandanašnjih drog in v uživalca droge vpelje običajne in dokaj predvidljive začasne osebne spremembe, spremembe, ki so dejansko "kodirane" v kemični strukturi droge. Te ekstrapolirane "kreatorske droge" prihodnosti začasno izbrisajo "resnični" jaz in vpeljejo na primer jaz prostitutke (Gibsonove "mesene lutke") ali jaz vojaka (Shepardov "samuraj", ki je ime droge in obenem osebnosti, ki jo vpelje; Williamsov "trdstrel" /hardfire/). Po neki izpopolnjeni različici, ki jo najdemo v Sterlingovih *Islands in the Net*, je sposobnost pretvorbe v osebnost atentatorja kemično vprogramirana v posameznika, da se sproži, pa je dovolj le encimsko stikalo: lonček jogurta lahko tako spremeni dobrohotnega rastafarianca v "morilski stroj." Ta vojaška raba drog, ki vpeljejo osebnost vojaka, seveda funkcionalno ustreza motivu simbioze človeka in stroja, v kateri se pilot neposredno zveže s svojim sistemom orožja, kot se to zgodi v Swanwickovem in Gibsonovem "Dogfight", Williamsovih *Hardwired* in številnih drugih kiberpankovskih tekstih.

Druga biopankovska različica zombijskega motiva ekstrapolira iz klasične paranoične teme, ki ji Pynchon pravi "stari radijsko-nadzorovani-ob-rojstvu-v-glavo-vsajeni problem." Drugače povedano, k tej različici spadajo biotehnoške naprave, denimo kirurško vsajeni radijski sprejemniki, prek katerih posameznikov jaz podleže daljinskemu vodenju drugih. Shinerjev junak Kane v *Frontera* se znajde prav pod takšnim biotehnoškim nadzorom, medtem ko se "spook" (t. j. tajni agent) iz Sterlingove istoimenske zgodbe (1983) spremeni v človeško orožje, v "prezaposlenega psihopata" (Sterling), ko mu njegov cerebralni korteks zakrijejo s "tančico"; to mu razkroji osebnost, da je prepuščen manipulaciji njegovih gospodarjev in upravnikov. Shepard (*Life During Wartime*) ima celo pravo pravcato vojsko zombijev na daljinsko vodenje. Rucker v *Wetware* izdelava celo vrsto grozljivih izumetničenih različic na ta motiv nadzora, celo "zombijsko škatlo", ki se človeku pritrdi na hrbtnico in ga spremeni v zombija na daljinsko vodenje; pomanjšanega "robot-podgano", ki nadomesti desno polovico človeških možganov in osebo spremeni v lutki podoben "mesek" (meatie); in robota "Veseli plašček" (Happy Cloak), ki se ogrne okoli v inkubatorju vzgojenega kloniranega telesa brez možganov in ga je sposoben oponašati in vanj vpeljati navidezna čustva. Tu gre očitno le še za pojmovno razlikovanje med strojno usmerjenimi kiberpankovskimi motivi in biopankovskimi motivi, in biotehnoške nadzorovalne naprave, kot jih najdemo v *Wetware*, se neopazno stapljajo z vrsto postopkov za vsiljevanje

osebnosti, ki smo jih že omenili v povezavi z *Vacuum Flowers* in *Mindplayers*.¹

In končno je v nekaterih pogledih tradicionalnemu zombiju iz književnih in filmskih grozljivk najbližje tako imenovani motiv jaza na celični ravni. V *Green Eyes* Luciusa Shepada, v zavestno popravljene različici zombijskega mita, poseben rod bakterije, ki jo vstavijo v možgane svežega trupla, tam proizvaja nadomestno osebnost s kratko življenjsko dobo ("bakterijsko vpeljana umetna osebnost"). V tem bizarnem položaju se dejansko pojavi množinski in razsrediščeni jaz, dobesedno "bolezen v sposojenih možganih" (Shepard).² Skrajno izpopolnjeno različico centrifugalnega jaza najdemo v *Blood Music* (1985) Grega Beara, kjer si celice človeškega telesa pridobijo lastno kolektivno inteligenco, kakršno najdemo v mravljišču, in je docela neodvisna od inteligence človeškega "gostitelja." S tem ko prevzamejo nadzor nad svojim "okoljem" – najprej nad telesi svojih gostiteljev in naposled nad celotnim planetom – in ga preoblikujejo po svojih potrebah, spremenijo Zemljo v velikansko biomaso, ki se nenehno preobraža in premore eno samo kolektivno jazovstvo. Bearova inteligenca na celični ravni je hkrati ena in množična, centripetalna in centrifugalna ter zrcali Ruckerjeve in Swanwickove vsesvetovne inteligence, ki so simbioza človeka in stroja.³

Simstim

Tema centrifugalnega jaza in predstavitveni motivi, s katerimi se v kiberpankovski ZF izraža, po svojem bistvu niso združljivi s perspektivističnimi narativnimi postopki modernistične fikcije. Kot sem že nakazal, takšni modernistični postopki (več omejenih zornih kotov, "paralaksa" perspektiv ipd.) temeljijo na predpostavki o razmeroma osrediščenih, razmeroma stabilnih subjektivitetah. S tem v mislih poskušajo postmodernistični pisatelji takšne postopke odriniti na rob, jih postaviti v podrejeno in postransko vlogo ali pa jih kot Pynchon v *Gravity's Rainbow* uporabljajo tako, da spodkopavajo modernistične postavke, na katerih slonijo, in v bistvu parodirajo modernistični perspektivizem. Toda težko se je kosati s Pynchonovim precedensom in kiberpankovski pisatelji vse prepogosto spet pristajajo na perspektivističnih strukturnih klišejih, ki so dediščina modernistične poetike (bodisi neposredno ali posredno prek ZF modernisti-

¹ S tem povezan je tudi motiv telepatskega nadzora nad umom, precej bolj konvencionalen ZF motiv, ki ga najdemo v Shepardovem *Life During Wartime* poleg bolj izrazito kiberpankovskih različic z drogo vpeljane osebnosti in radijsko vodenega zombija.

² Zelo možno je, da Shepardov motiv bakterijsko vpeljane osebnosti nekaj dolguje novovalovskemu ZF romanu Thomasa Discha *Camp Concentration* (1968), kjer pri medicinskih poskusih jetnike okužijo s sifilisom in to povzroči začasno povečanje inteligence.

³ Še ena biopankovska različica motiva kolektivnega jazovstva je Sterlingov "Swarm" (Roj, 1982), prva od zgodb o Oblíkovcih in Mehanistih, kjer nastopa mravljišču podoben kolektivni organizem (Roj iz naslova), ki grozovito absorbira enega od človeških tihotapcev, z drugim pa vzpostavi simbiotično zvezo.

čne generacije, tako imenovane "novovalovske" ZF iz 60. let). To na primer velja za Shinerjevo *Frontera*, Shirleyjevo *Eclipse*, Gibsonova *Count Zero* in *Mona Lisa Override*, Cadiganove *Synners* in druge kiberpankovske romane, zasnovane na modernističnem modelu spremenljivih zornih kotov.

Vendar se da oporekati modernističnim postavkam, na katerih temelji perspektivizem, in to na način, ki je izrazito kiberpankovski in ne zgolj slaba imitacija Pynchonovega postmodernizma. Kako se to da doseči, lahko najbolje vidimo v Gibsonovem *Neuromancerju*.¹ V Gibsonovem svetu obstaja tudi ekstrapolirani medij za komunikacije in zabavo po imenu "simulirani stimulus" ali "simstim," ki nima le avdio- in videosenzoričnih kanalov kot sodobna televizija, temveč celo vrsto čutov, celotni človeški čutni sistem. Kot medij za zabavo je Gibsonov simstim križanec med "čutnimi filmi" (feelies) iz Huxleyjevega *Krasnega novega sveta* in razvpito oddajo ameriške komercialne televizije *Kako živijo bogati in slavni: zvezdniki simstima* potujejo, intervjuvajo slavne osebnosti in uživajo v dobrem življenju, medtem ko nosijo opremo, ki celotno paleto njihovih čutnih doživetij beleži za (seveda primerno cenzurirano) oddajanje potrošnikom, ki prek simstimovih sprejemnikov doma iz druge roke podoživljajo tisto, kar zvezdniki neposredno doživljajo v resničnem življenju. Z drugimi besedami, gre za tipično ZF ekstrapolirano tehnologijo – vendar z zanimivimi posledicami za literarni perspektivizem.

Dvakrat v *Neuromancerju* – ko vdre v štab korporacije Sense/Net in še enkrat med napadom na Tessier-Ashpoolovo zatočišče Villa Staylight – nosi Molly, ženska nindža, simstimovo opremo za oddajanje; to njenemu partnerju Caseu omogoča, da jo posredno spremlja pri napadu. S simstimovo tehnologijo lahko Case po želji in s pritiskom na gumb zavzame Mollyjin zorni kot. Dogajanje v teh prizorih se hkrati odvija na dveh "ravneh", na treh, če štejemo še kiberprostor, kajti Case se giblje sem in tja med lastnim zornim kotom na ravni primarne resničnosti, med Mollyjinim zornim kotom in ravno sekundarne, kiberprostorske resničnosti. S tem je dosežen učinek kina ali televizije z več zasloni oziroma učinek fikcije več zornih kotov.

V nekem smislu je to čisto formalna rešitev, ki jo je duhovito navdihnili predstavivni motiv na ravni fiktivnega sveta. Tekst *Neuromancer* je dosledno usmerjen na Casea, vendar v teh prizorih Case ni v središču dogajanja oziroma ne zaseda njegovega edinega središča; dogajanje v zvezi z Molly je najmanj tako pomembno in mikavno. Motiv simstima omogoča Gibsonu, da vpelje Mollyjine izkušnje, ne da bi prekoračil osnovno konvencijo v zvezi z zornim kotom teksta.

Ne glede na bistrornost pa to ni le tipično kiberpankovska rešitev formalnega

¹ Drugi osupljivi primeri rabe ekstrapolirane tehnologije za spodbujanje perspektivizma modernističnega sloga najdemo v Sterlingovih *Islands in the Net* in Kadreyevem *Metrophage*. V prvem agentu multinacionalne korporacije nosijo opremo za oddajanje, ki njihovim kolegom po vsem svetu omogoča, da elektronsko zasedejo njihov zorni kot. V slednjem pa se modernistični tehniki flashbacka in neprosto voljnih spominov tehnološko udobesedita skozi protetične oči, ko uporabniku omogočajo, da si posname in znova zavrti pretekle prizore.

problema. Gre tudi za prevratniško potezo, ki implicitno spodbija model osrediščenega, centripetalnega jaza, na katerem sloni modernistični perspektivizem. Kajti s pritiskom na gumb lahko Case izkusi telo nekoga drugega, "drugo meso", *od znotraj*. Doživlja fizično bolečino nekoga drugega, ko se prestavi v Mollyjin čutni sistem trenutek po tistem, ko si je zlomila nogo. Ima celo to priložnost, da vidi samega sebe iz drugega zornega kota, dobesedno *skoz oči* (pravzaprav oko) *nekoga drugega*:

Odkril je, kako strmi navzdol, skoz Mollyjino dobro oko, na zavrženo pojavo z belim obrazom, ki pluje v lagodno skrčenem položaju fetusa, s kiberprostorskim pokrovom med bedri, s pasom srebrnih (elek)trod nad zaprtimi, zastrtimi očmi. Lica moškega so bila upadla, poraščena z dan staro temno brado, njegov obraz je bil spolzek od potu.

Gledal je samega sebe. (Gibson 1984:256)

In kar je navsezadnje morda najbolj radikalno: ko Case pritisne na gumb, ki ga preseli v Mollyjin zorni kot, v resnici *spremeni spol*: naseli se, četudi le začasno, v telo ženske. "Zdaj torej lahko izveš, kako oprijete so tele kavbojke v resnici, a?" duhoviči Finn, ko Caseu razloži, kako je s simstimovimi priključki, in ta duhovita prevratniška udobeseditev moških klišejev seksualnega osvajanja ("Ne bi se branil zlesti v *njene* hlače!") kaže, kakšno zmedo lahko vsaj pogojno izzove ta motiv. Kot sredstvo, s katerim si lahko predstavljamo, kako bi bilo, če *si* centrifugalni jaz – če si na dveh krajih obenem, če hkrati zasedaš dva različna zorna kota in dve različni telesi, če si s pritiskom na gumb zamenjaš spol – daje tipični kiberpankovski motiv simstima svež, konkreten in radikalen pomen vprašanju Dicka Higginsa: "Kateri od mojih jazov naj to počne?"

KONČNA MEJA

Vsa njegova psihologija, njegova točka orientacije, je šušmariti s smrtjo in jo vendar nekako premagati. (Philip K. Dick)

Skrajna ontološka meja, ki jo mora prestopiti prav vsak, je seveda meja med življenjem in smrtjo, med bivanjem in ne-bivanjem. Zato je pričakovati, da bo taka ontološko usmerjena poetika, kot je postmodernistična fikcija, obsedena s smrtjo. Morda bi bilo bolj natančno to trditev obrniti in reči, da je ontološko usmerjena poetika postmodernizma najnovejši, obnovljeni izraz neskončnega prizadevanja naše kulture, da bi predstavila smrt in jo tako simbolično premagala. V vsakem primeru bi lahko postmodernistično fikcijo nekoliko ozko opredelili kot eno samo dolgo, iznajdljivo, izredno raznoliko, obsedeno razglabljanje o nevzdržnem dejstvu lastnega izginotja – tvoja smrt, moja smrt, naša kolektivna smrt.

Pynchon je pripomnil, da je "umrljivost redko tema" znanstvene fantastike in da nam to znamenje žanrske nezrelosti pomaga razumeti, zakaj je tako privlačna za nezrele bralce. To ni pošteno. Veliko je ZF pisateljev (med drugimi Philip K. Dick in

Thomas Disch), ki se prav tako resno ukvarjajo s smrtnostjo kot katerikoli pisatelj "glavnega toka" in ki uporabljajo konvencije in obrazce ZF, da raziskujejo smrt na načine, ki pisateljem zunaj ZF žanra niso dostopni. Kljub temu bi lahko ugovarjali, da nobena generacija ali skupina ZF pisateljev ni postavila raziskovanja smrti za svoje posebno področje, dokler se ni v 80. letih pojavil kiberpankovski "val".

Pri tem posploševanju pa je ena pomembna izjema, neka različica na temo smrti, ki je posebno področje ZF pisanja na splošno po letu 1945 (in tudi že prej), namreč tema jedrskega holokavsta. Če se književnost druge polovice 20. stoletja na splošno, vključno s postmodernistično fikcijo, z novo pozornostjo obrača k prastari človekovi obsedenosti s smrtjo, je to brez dvoma deloma zato, ker prvič v zgodovini človeškim bitjem grozi "dvojna smrt": kot vedno neogibno lastno izginotje, potem pa tudi možno svetovno samouničenje rase in njenega potomstva zaradi jedrske vojne (druga alternativa je ekološka katastrofa). Še posebej na ZF pisanje se je zgrnila naloga, da nam hrani domišljijo s podobami in scenariji našega neogibnega svetovnega izumrtja. To nalogo je naposled podedovala kiberpankovska generacija ZF pisateljev, ki je temi jedrske vojne vtisnila lastni izraziti pečat in poudarke.

Očkova nukarka

Razpoznavno znamenje kiberpankovske ZF, piše Bruce Sterling, je njena "zdolgočasenost z Apokalipso", a to ne pomeni, da kiberpank omalovažuje temo jedrske vojne, temveč kot njegovi ZF in postmodernistični predhodniki išče poti za njeno obnavljanje in oneznanjanje.

Tako, denimo, začne John Shirley svojo *Eclipse* (1985) z zastrašujočo in zagonetno "avtorjevo opombo":

To ni postholokavstovski roman.

Tudi ni to roman o jedrski vojni.

Prav mogoče je, da je to *predholokavstovski* roman.

S tem ko se na tak način odmakne od znanega ZF motiva jedrske vojne (značilnega za "postholokavstovski roman"), nas Shirley pripravi na svojo revizionistično obravnavo jedrske vojne, kajti sledi predstavitev jedrske apokaliptike kot že davno oguljene agonije, taktične jedrske vojne izčrpavanja v Evropi. Drugače povedano, Shirley izzove podobo apokalipse kot točnega, pretvorbenega, nepreklicnega dogodka in jo nadomesti s podobo apokalipse "v počasnem posnetku", z v neskončnost podaljševanim "predholokavstom", iz katerega se svet nikoli ne rodi v preoblikovano, postholokavstovsko prihodnost.

Islands in the Net (1988) Brucea Sterlinga še posebej učinkovito in pretanjeno oneznani jedrsko grožnjo. Naslika nam svet iz bližnje prihodnosti, kjer naj jedrskega orožja menda ne bi bilo več. Tedaj pa Sterlingova junakinja Laura, povsem običajna

državljanka tega sveta, odkrije zaroto odpadnikov, ki so oboroženi z atomskim orožjem in nameravajo z njim izsiljevati. Tako rekoč pred našimi očmi se njen brezjedrski svet šokantno preoblikuje v naš lastni svet na robu apokalipse. Pri tem nastane učinek dvojnega oneznanjenja: Laurin brezjedrski svet, ki je nam tuj, njej pa znan, se nenadoma preoblikuje v neko stanje, ki je njej docela tuje, nam pa še preveč znano, ker pa na to znano stanje gledamo skozi Laurine oči in z njene odtujene perspektive, nas pretrese šok oneznanjenega prepoznanja.

Še en učinkovit postopek oneznanjenja iz kiberpankovske fikcije o jedrski vojni je motiv, ki bi mu lahko rekli "dvoriščna apokalipsa." V satiričnem *Dad's Nuke* (1985) Marca Laidlaw je jedrska grožnja skrčena dobesedno na dvoriščne razsežnosti, kjer sosedje iz predmestja v utrjeni enklavi Soseska tekmujejo, kdo si lasti najsodobnejši družinski arzenal: ko sosed čez cesto nabavi lastni dvoriščni taktični jedrski raketni sistem, se Oče odzove tako, da v garaži postavi miniaturni jedrski reaktor! Sterling izrabljuje različico istega motiva v *Schismatrix* (1985), kjer oneznani jedrsko vojno tako, da zmanjša njene razsežnosti in iz nje napravi vsem dostopno možnost. V prihodnosti, v kateri je "svet" reduciran na razsežnosti orbitalnih "mikrosvetov", je tudi grožnja izničenja temu primerno manjša: vsak orbitalni mikrosvet utegne v trenutku postati žrtev mikroapokalipse, dovolj je prebosti njegovo neprodušno zunanjo lupino. Poleg tega ima vsakdo, celo posadka gusarjev, v lasti zadosti tehnologije, da tak svet uniči:

Svet bi se lahko razpočil. Stene so zadrževale samo življenje in zunaj teh ključavnic in pregrad je prežala popolnoma neusmiljena tema, smrtonosni nič golega veselja ... Nobene resnične varnosti ni bilo. Nikoli je ni bilo. Na stotine načinov se je dalo ubiti svet: ogenj, eksplozija, strup, sabotaža ... Moč uničenja je bila v rokah vseh in vsakogar. Vsi in vsakdo so si delili breme odgovornosti. Spekter uničenja je oblikoval moralno paradigmo vsakega sveta in vsake ideologije. (Sterling)

Takšno zoževanje na razsežnosti mikrosveta je motivu jedrske apokalipse povrnilo njegovo moč, da nas šokira in preganja: Sterlingovi mikrosvetovi so povsem jasno modelčki našega sveta, njegove mikroapokalipse pa odmaknjene različice kolektivne smrti, ki nam grozi.

Nekateri kritiki (na primer Sontag, Wagar) menijo, da je književna predstavitev jedrske vojne tudi sama po sebi nekakšna odmaknjenost, da je pravzaprav vsaka podoba kolektivne smrti le neke vrste metafora posameznikove smrti. Morda res, v vsakem primeru pa je osupljivo, da se v kiberpankovski ZF motivi apokalipse in motivi posameznikove smrti pojavljajo sočasno, se med seboj potrjujejo in krepijo. Če sploh kje, je na ravni posameznikove smrti in ne na ravni kolektivne katastrofe kiberpankovsko razglabljanje o smrti najbolj inovativno, najbolj domiselno in najbolj vztrajno. "Spekter, ki preganja ves k(iber)-p(ank)," kot je pripomnil McCaffery, je *najpomembnejši* Spekter, spekter smrti.

Izključene sredine

Življenje in smrt seveda sestavljata binarno opozicijo. Kot nas opominja Pynchon v *Vineland* (1990), kjer se vrača k metafori iz svojega zgodnejšega *The Crying of Lot 49* (1966), "temelji naš svet na enki in ničli življenja in smrti." Med življenjem in smrtjo ni nobene tretje možnosti, nobenega vmesnega stanja; velja zakon izključene sredine. Kot pa vemo iz *The Crying of Lot 49*, so izključene sredine "hudo sranje, se jih je treba izogibati", zato si v *Vineland* Pynchon poskuša zamisliti vmesno stanje "vezne smrti", v katerem se znajdejo bitja, ki se jim pravi Tanatoidi in ki jim zaradi nekakšnega "karmičnega neravnovesja" ni dovoljeno do kraja umreti, temveč morajo životariti v nekakšnem nejasnem stanju, ki je "kot smrt, samo drugačno". Pynchonova različica je ena od različic postmodernističnega oblikovanja ontološke meje med življenjem in smrtjo. Druge, vzporedne različice najdemo v ZF, na primer "polživljenjsko" stanje, na katerem temelji Dickov *Ubik* (1969), in številne druge ZF variacije na temo "odgodene oživitve."

S spajanjem ZF in postmodernističnih postopkov, ki oblikujejo smrt, si tudi kiberpank poskuša predstavljati nekakšno vmesno stanje onkraj ali zunaj biološkega življenja, ki pa ni stanje ne-bivanja, ni smrt kot taka. Kot pri drugih kiberpankovskih motivih se tudi ta vrsta motivov za raziskovanje tega vmesnega ali polživljenjskega stanja deli vzdolž meja, ki jih je zarisala Sterlingova prihodnja zgodovina "postčloveške" rase: na eni strani mehanistične opcije ali pravi kiberpank, torej elektronska sredstva "vstajenja" in vztrajanja onkraj smrti; na drugi strani oblikovske ali biopankovske opcije, torej "posmrtno" preživetje s sredstvi bioinženiringa.

Za paradigmo kiberpankovskih motivov smrti in vstajenja s pomočjo strojev bi lahko vzeli primer iz kinematografije namesto iz književnosti: smrt policaja Murphyja in njegovo "vstajenje" v obliki hibridnega RoboCopa v istoimenskem filmu Paula Verhoevena (1987). V tem izrednem prizoru je Murphyjeva smrt na operacijski mizi predstavljena iz njegovega subjektivnega zornega kota. Oživljanje je neuspešno, zdravniki ga razglasijo za mrtvega, platno potemni; nato se po trenutku teme subjektivna perspektiva "kamere očesa" vrne, tokrat uokvirjena kot pri iskalcu na kameri, v enem od kotov platna pa utripajo številke iz tekočega kristala: Murphy se je "vrnil v življenje" kot RoboCop, na pol človek, na pol stroj.¹ Enako notranjo perspektivo izkušnje umiranja in posmrtno "naložitve" v stroj, ki je tako grafično upodobljena v prizoru iz Ro-

¹ Primerjaj premiso televizijske serije *Max Headroom* (V ZDA, ABC, pomlad 1987), kjer televizijski novinar po imenu Edison Carter, žrtev umazane igre, "vstane od mrtvih" kot svoj manični alter ego, računalniška simulacija Max Headroom. Očitno je, da Carter navsezadnje le ni zares mrtev, tako da Max svojega človeškega "izvirnika" ne nadomesti, temveč ga le zrcali (čeprav še tako popačeno). Postmodernistična analogija je McElroyev *Plus* (1976), kjer se domnevno pokojni človeški junak, ki je privolil, da njegove možgane znova uporabijo kot nadzorni sistem orbitalnega satelita, hrani s kozmičnim žarčenjem in se postopoma regenerira ter si kos za kosom povrne svoje domnevno "izgubljene" spomine in identiteto.

boCopa, vztrajno raziskuje Rudy Rucker v *Software* in njegovem nadaljevanju *Wetware*. V vseh Ruckerjevih tekstih se ljudje in stroji soočajo s smrtjo in doživljajo zmedene prehode v novo mehansko ali biološko telo in vmesno stanje med obstojem v dveh različnih telesih. To je v nekem smislu osrednja dominantna Ruckerjeve poetike, saj neumorno eksperimentira z načini predstavljanja subjektivne izkušnje smrti in vstajenja.

Če se zdi Rucker še posebej obseden s svojim raziskovanjem te teme, pa njegovo ukvarjanje s smrtjo v kiberpankovskem pisanju še zdaleč ni osamljeno. Tako si je Cadigan (v *Synners*) izmislil junaka, ki kar dvakrat umre in oživi – prvič, ko zapusti telo in vstopi v elektronsko mrežo, drugič pa *znotraj* mreže – in še enega junaka, ki je dobesedno zasvojen s smrtjo in se vedno znova sili v smrt. Nabavil si je vsadke, s katerimi lahko začasno izključi svojo presnovo (jo "zravnočrti" /to flatline/), nato pa jo spet vključi in se tako vrne v življenje. Večkratne smrti so tudi rdeča nit Swanwickovih *Vacuum Flowers*. Njegova junakinja Rebel Mudlark preživi svojo prvo smrt, ker je bila njena osebnost posneta, in "umre" še drugič, ko to posneto osebnost vsili neki drugi osebnosti – ali pa je ta druga osebnost tista, ki umre? Bivša osebnost (Evrkacija po imenu) v nobenem primeru ni bila docela izbrisana, temveč vztraja "pod" Rebelino osebnostjo kot nekakšen "duhovski" jaz, ki od znotraj "straši" Rebel. Podobne variacije na motiv "duhovskega" jaza in "strašenja" od znotraj se pojavljajo po vseh Cadiganovih *Mindplayers*, kjer usedline mrtvih osebnosti vztrajajo v umu živih zaradi medumskega stika, ki ga vzpostavljajo stroji.

Takšnih in drugačnih "duhov" v strojih in zunaj njih je pravzaprav v kiberpanku vse polno. Takšni so, denimo, "žicoglavci" iz Sterlingovega *Schismatrix*, Williamsovih *Hardwired* in Cadiganovih *Synners*, človeški jazi, ki vztrajajo zunaj svojih naravnih teles kot konfiguracije informacij v računalniških in komunikacijskih omrežjih; in "osebnostni konstrukti" iz Gibsonove trilogije, enote ROM, ki ohranjajo jaze pokojnikov. V obeh različicah se mrtvi razodevajo živim kot skrivnostni posmrtni glasovi, podobni tistim iz nekaterih postmodernističnih tekstov (na primer *The Third Policeman*, 1940/1967 Flanna O'Brien, *Pilgermann*, 1983 Russella Hobana, *The Businessman*, 1984 Thomasa Discha); ta učinek še posebej učinkovito izkoristi Williams v *Hardwired*. Gibson nekaterim bitjem iz svoje *Mona Lisa Overdrive* celo pravi "duhovi". To pa niso posmrtni jazi, temveč konstrukti, računalniško simulirani jazi, ki sploh nikoli niso obstajali kot biološki organizmi, temveč v odrasli obliki poženejo iz programov umetne inteligence – duhovi iz stroja. Še ena različica duha iz stroja se pojavlja v Swanwickovih *Vacuum Flowers* v obliki "vzajemno delujočih usijev" ali Umetno Sklenjenih Inteligenc, kratkotrajnih računalniških simulacij človeka. V enem svojih formatov se usi boleče zaveda svojega kratkega življenja in neogibne smrti, v drugem pa se njegovi spomini snemajo, da bodo na voljo naslednjemu usiju; to zagotavlja "nekakšno serijsko nesmrtnost".

Ob koncu svoje trilogije, na zadnjih straneh *Mona Lisa Overdrive*, zbere Gibson na kiberprostorski ravni predstavnike vseh svojih posmrtnih ali zunajtelesnih tipov: računalniško simuliranega "duha", posmrtni ROM osebnostni konstrukt, tri ljudi, ki so

"umrli v" kiberprostorsko matrico. Že na koncu *Neuromancerja* nam je bilo namignjeno, da bi bilo možno posmrtno preživeti v kiberprostoru, tu pa je ta povezava potrjena: kiberprostor je strojno vezana različica Sveta, ki prihaja, in je v tej vlogi deloma podobna nekaterim postmodernističnim variacijam na topos Sveta, ki prihaja (na primer *Such*, 1966, Christine Brooke-Rose; *Lanark*, 1981, Alasdaira Gray; in še posebej pekel dvojnih agentov v *Gravity's Rainbow*, Pynchon, 1973). "Je umiranje in je umiranje," kot se glasi nekoliko nekoristno razlaga enega od Gibsonovih junakov; je umiranje smrti organskega telesa in je umiranje v polživljenje kiberprostora.

V kiberpankovskem pisanju "biopankovske" različice motiva smrti in polživljenja niso tako razločno zastavljene kot strojno vezane različice. Kljub temu je osupljivo, da ima nekaj po svojem bistvu strojno usmerjenih obravnav te teme tudi nekaj močnih na telo usmerjenih sestavnih delov, rod ali podtok metaforike iz gotske grozljivke o razkosanem, razstreljenem ali razčetrverjenem telesu. To velja, denimo, za Cadiganove *Mindplayers*, kjer mora v nekem prizoru junakinja stopiti v stik z umom umrle pesnice, katere možgane so izločili in ohranili v "ostani-soku" (stay-juice) – tipična podoba iz gotske grozljivke. Prav tako to velja za Kadreyjevo *Metrophage*, kjer zločinski šef Conover v zakotnem predelu svoje hiše vzdržuje gnusno "kmetijo" množice klonov svojega telesa, alter egov, od katerih "žanje" organe za transplantacijo, ki ga ohranjajo pri življenju: primer "Samomora in umora v enem samem paketu." Tudi v obeh Ruckerjevih romanih mrgoli metaforike iz gotske grozljivke: razčetrverjenja, kanibalizma, nekrofilije in tako dalje; *Wetware* še posebej odkrito in prikladno aludira na Edgarja Allana Poeja.

Med izrecno biopankovske ustreznice raznih strojno usmerjenih motivov spada kloniranje, ki rabi isti nalogi kot "nalaganje" softwarovskega jaza v novo telo v strojno usmerjenih različicah: zagotavlja "serijsko nesmrtnost." Tako je na začetku Williamsovega *Voice of teh Whirlwind* Steward že "Beta," torej klon svojega mrtvega "Alfa" jaza; pozneje bo umrl in se spet "vrnil" kot svoj "Gama", klon svojega kloniranega jaza! Podobno se junakinja iz *Schismatrix*, ki umre na prvih straneh romana, ob njegovem koncu "vrne" po dolgih desetletjih kot svoj klonirani *Doppelgänger*. Sterling tudi izrablja znani ZF motiv odgodene oživitve in še posebej skrajno dolgega življenja. V *Schismatrix* zasledimo eno samo naravno smrt, drugi junaki pa kar živijo in živijo, umirajo nasilne smrti ali pa v izredno visoki starosti "ovenijo" v neko dvoumno polživljenjsko stanje.

Biopankovska ustreznica "žicoglavskega" preživetja, torej posmrtnega obstoja v obliki konfiguracije informacij v kibernetičnem sistemu, se pojavi v Bearovi *Blood Music*. Tu so človeški jazi kodirani kot informacije na ravni sestavnih celic lastnih teles; ko se torej telo razpusti, njegove sestavne celice pa razpršijo, se da izvirni jaz kljub temu posmrtno ponovno vzpostaviti iz informacij, kodiranih na celični ravni. Prav to proti koncu *Blood Music* skrivnostno doleti vse člane neke družine, ki se fizično razpustijo v enovito tkivo, nato pa se ponovno vzpostavijo kot "oni sami" in se vrnejo, da bi (nedolžno) "strašili" edinega preživelega člana družine.

Če Bear izrazito biopankovsko preoblikuje motiv duha, stori Shepard isto z motivom zombija. V *Green Eyes* trupla obudijo v posmrtno življenje, tako da vanj vnesejo rod bakterije. Življenjska doba teh "Bakterijsko Vnesenih Umetnih Osebnosti" se giblje med normo nekaj minut ali ur, pa tudi več mesecev v izrednih primerih, pri tako imenovanih "počasnih izgorljivcih" (slow-burners). Shepard še posebej na začetku romana raziskuje subjektivno izkušnjo posmrtnega življenja pri "počasnih izgorljivcih": njihova prizadevanja, da bi si pridobili nadzor nad novimi telesi, njihovo rastočo zavest o svoji lastni imanentni in neogibni drugi smrti. Z drugimi besedami, ponudi nam biopankovsko različico smrti in polživljenja Verhoevenovega RoboCopa.

Kiberpank s svojim ubadanjem s predstavitvijo smrti tako v strojno usmerjeni kot biopankovski obliki kaže, do katere stopnje se je približal glavnemu toku postmodernistične fikcije in kako močno je prekosil vse starejše "valove" znanstvene fantastike, kjer se zdi predstavitev smrti celo v najdrznejših in najbolj izpopolnjenih novovalovskih primerih (na primer Dickov *Ubik*, Dischov *On Wings of Song*) nekoliko primitivna in omejena. Kiberpankovski pisatelji (in filmski ustvarjalci) nam kažejo, da je konvencionalna "starovalovska" znanstvena fantastika tipa *Zvezdne steze* povsem usekala mimo: smrt, ne pa veselje, je končna meja domišljije, prek katere se drzno napotijo le najbolj inovativni pustolovci.

Prevedla Katarina Jerin

Brian McHale je predavatelj primerjalne književnosti na univerzi v Tel Avivu, sourednik znane revije *Poetics Today* in avtor zelo odmevnih knjig *Postmodernist Fiction* (1987) in *Constructing Postmodernism* (1992). Iz te, ki ob Joyceu, Pynchonu, Ecu in drugih obravnava tudi kiberpankovske pisce, je prevedeno tudi pričujoče poglavje.

Besedila izbral in spremne opombe napisal Andrej Blatnik

ZADNJA IZMENA

Luise Erdrich

Sledi

Prvo poglavje

Zima 1912

Manitou-geezisohns

Sonce malega duha

NANAPUSH



Začeli smo umirati pred snegom in kot sneg smo padali še naprej. Bilo je osupljivo, da nas je za umiranje še toliko ostalo. Tistim, ki so preživeli pegasto bolezen z juga, naš dolgi boj zahodno od zemlje Nadouissieux, kjer smo podpisali sporazum, in nato veter z vzhoda, ki je prinesel izgnanstvo z viharjem vladnih papirjev, se je to, kar se je spustilo s severa v letu 1912, zdelo nemogoče.

Dotlej, smo mislili, je nesreča že prav gotovo izčrpala svojo moč, je bolezen gotovo izterjala vse tiste Anishinabe, ki jih je zemlja lahko držala in zakopala.

Toda zemlja nima meja in ne sreča in tudi naši ljudje jih niso imeli, nekoč. Vnukinja, ti si otrok nevidnih, tistih, ki so izginili, ko je skupaj s prvimi ostrimi kaznovanji zgodnje zime pometala nova bolezen. Jetika, ji je rekel mladi pater Damien, ki je v tistem letu prišel zamenjat duhovnika, podleglega istemu pustošenju kot njegova čreda. Ta bolezen je bila drugačna od koz in mrzlice, ker je prišla počasi. Izid pa je bil kljub temu enako neizogiben. Cele družine tvojih sorodnikov so ležale bolne in brezmočne sape. V rezervatu, kjer so nas stisnili skupaj, so se razblinjali klani. Naše plemo se je razpletalo kakor surova vrv z načetimi konci, ko je med nami pobiralo staro in mlado. Pometalo je mojo lastno družino, enega za drugim, pustilo le Nanapusha. In potem sem veljal za starca, čeprav nisem živel več kot petdeset zim. Videl sem dovolj, da sem to lahko bil. V letih, ki sem jih preživel, sem videl več spreminjanja kot v stotinah poprej.

Moja deklica, videl sem umiranje časov, ki jih ti ne boš nikdar poznala.

Vodil sem zadnji lov na bivate. Videl sem, kako so ustrelili zadnjega medveda. V past sem ujel zadnjega bobra, ki mu je kožuh rasel več kot dve leti. Na glas sem spregovoril besede vladnega sporazuma in zavrnil podpis pogodbenih papirjev, ki bi nam vzeli naše gozdove in reke. Posekal sem zadnjo brezo, ki je bila starejša od mene, in rešil zadnjo Pillagerko.

Fleur, njo, ki je ti ne boš imenovala mati.

Našli smo jo nekega mrzlega popoldneva pozno pozimi, zunaj v kolibi tvoje družine blizu jezera Machimanito, kamor se je moj sopotnik, Edgar Pukwan iz plemenske policije, bal iti. Vodo so obdajali najvišji hrasti, gozdove so naselili duhovi in po njih so tavalili Pillagerji, ki so znali na skrivne načine pozdraviti ali ubiti, dokler jih njihova veččina ni zapustila. Ko sva vlekla sani do jase, sva zagledala dvojce: pločevinasto dimno cev brez dima, ki je štrlela s strehe, in prazno luknjo v vratih, kjer je bila žica potegnjena noter. Pukwan ni hotel vstopiti, ker se je bal, da bi ga nepokopani duhovi Pillagerjev morda zagrabili za vrat in ga spremenili v vindigo, zračni vrtnec. Zato sem sam prelomil tanko ustrojeno kožo, ki je rabila za okno. Sam sem se spustil v smrdčo tišino, do tal. Sam sem tudi našel starca in starko, tvoja stara starša, majhnega bratca in sestri, mrzle kot kamen in zavite v sive konjske odeje, z obrazi, obrnjenimi proti zahodu.

Prestrašen in omrtvičen od njihovih tihih oblik sem se v mrakobi kolibe dotaknil vsakega svežnja in zaželel vsakemu duhu srečno pot po tridnevni cesti, stari cesti, ki so jo naši ljudje v tej smrtonosni sezoni tako dodobra shodili. Nato je v kotu nekaj sunilo. Na stečaj sem odprl vrata. Bila je najstarejša hči, Fleur, ki ji je bilo takrat okoli sedemnajst let. Tako vročična je bila, da je sunila s sebe vsa pregrinjala in se nato stisnila k mrzli peči na drva, strmeča in trepetajoča. Bila je divja kot pokvarjen volk, veliko koščeno dekle, ki je z nenadnimi izbruhi moči in renčečimi glasovi spravljala v grozo poslušajočega Pukwana. Tako sem se spet sam boril z njo, da sem jo privezal k vrečam zalog in k deskam sani. Okoli nje sem zavil še več odev in jih prav tako zategnil z vrvjo.

Pukwan naju je zadrževal, prepričan, da mora izpeljati navodila urada do zadnje črke. Previdno je pribil službeni znak za karanteno in je potem, ne da bi odstranil trupla, poskušal zažgati hišo. Toda čeprav je hlode večkrat polil s kerozinom, celo zanetil ogenj z brezovim lubjem in koščki lesa, so se plameni stisnili in skrčili, ugasnili v sukljajih dima. Pukwan je preklinjal in obupoval, ujet med svoje uradne dolžnosti in strah pred Pillagerji. Le-ta je zmagal. Končno je izpustil vžigala in mi pomagal vleči Fleur po stezi.

In tako smo pustili pet mrtvih pri Matchimanitu, zmrznjenih za vrati kolibe.

Nekateri pravijo, da bi s Pukwanom morala storiti, kot je treba, in najprej pokopati Pillagerje. Pravijo, da je nemir in prekletstvo težav, ki so zadele naše ljudi v naslednjih letih, delo nezadovoljnih duhov. Vem, kaj je dejstvo, in nikoli me ni bilo strah spregovoriti. Naše težave so se začele z življenjem, s pijačo in z dolarskim bankovcem. Opotekali smo se proti nastavljeni vladni vabi in se nismo nikoli ozrli dol, nikoli opazili,

kako so nam izpod nog pri vsakem koraku izmaknili zemljo.

Ko je bil za vleko sani na vrsti Edgar Pukwan, se je pognal, kot bi ga preganjali vrugi, premetaval je Fleur čez luknje kot hlod in jo dvakrat zvrnil v sneg. Sledil sem sanem, opogumljal Fleur s pesmimi, kričal na Pukwana, naj pazi na skrite veje in slepljive spuste, in jo končno dobil pred svojo kolibo, majhno, dobro zbito škatlo, ki je gledala na križišče.

"Pomagaj mi," sem zavpil in prerezal vrvi, ne da bi se sploh lotil vozlov. Fleur je zaprla oči, sopla je in prevračala glavo v vse strani. Njen prsni kos je rožljaj, ko je hlastala za zrakom; zgrabila me je okoli vratu. Še vedno slaboten od svoje lastne boleznj sem klecnil, padel, se opotekel v notranjost kolibe, zvelkel s seboj upirajoče se močno dekle. Ostal sem brez sape, da bi preklel Pukwana, ki je gledal, a se je ni hotel dotakniti, se nato obrnil in izginil s sanmi, polnimi zalog. Ni me presenetilo ali zelo užalostilo kasneje, ko mi je Pukwanov sin, prav tako Edgar in tudi od plemenske policije, povedal, da je prišel njegov oče domov, se splazil v posteljo in od tistega hipa ni več poskusil hrane, dokler ni izdihnil.

Fleur pa je šlo vsak dan po malem na bolje. Najprej se ji je razjasnil pogled in naslednjo noč je imela kožo hladno in vlažno. Bila je bistra in po tednu dni se je spominjala, kaj je doletelo njeno družino, kako nenadoma so zboleli, podlegli. Z njenim spominom se je vrnil moj, še preživ. Nisem še bil pripravljen razmišljati o ljudeh, ki sem jih izgubil, ali o njih govoriti, čeprav sva, previdno, ne da bi izpustila njihova imena v veter, ki bi dosegel njihova ušesa.

Bala sva se, da bi naju slišali in se odrekli počitku, se vrnili iz sočutja do osamljenosti, ki sva jo občutila. Sedeli bi v snegu pred vrati in čakali, dokler se jim ne bi iz hrepenenja pridružila. Potem bi šli vsi na potovanje, naš cilj vas na koncu ceste, kjer ljudje noč in dan kockajo, pa nikoli ne zaigrajo denarja, jedo, pa nikoli ne napolnijo svojih želodcev, pijejo, pa niso nikoli ob pamet.

Sneg je dovolj dolgo jenjal, da smo se lahko zemlje lotili s krampi.

Kot plemenska policija je bil Pukwanov sin po predpisih prisiljen pomagati pri pokopavanju mrtvih. In spet sva stopila na temno cesto do Machimanita, tokrat sin namesto očeta. Ves dan sva sekala v zemljo, dokler nisva imela dovolj dolge in globoke luknje, da sva lahko vanjo z ramo k ramenu položila Pillagerje. Nato sva jih zasula in zgradila pet lesenih hišk. Izpraskal sem njihova plemenska znamenja, štiri poprek črtkane medvede in kuno, nato si je Pukwan mlajši optal državno orodje in krenil po stezi navzdol. Namestil sem se blizu grobov.

Prosil sem te Pillagerje, kot sem prosil svoje lastne otroke in žene, naj nas zdaj zapustijo in se ne vrnejo več. Ponudil sem jim tobak, pokadil pipo rdeče vrbe za starca. Rekel sem jim, naj ne mučijo svoje hčere samo zato, ker je preživela, naj me ne obtožujejo, ker sem jo našel, ali Pukwana mlajšega, ker je prekmalu odšel. Rekel sem jim, da mi je žal, toda morajo nas zapustiti. Vztrajal sem. Toda Pillagerji so bili prav tako trmasti kot Nanapushev rod in niso hoteli zapustiti mojih misli. Mislim, da so mi sledili domov. Migotali so vso pot navzdol po stezi, tik za robovi mojega vida, tanki kot

igle, sence so prebadale sence.

Sonce je že zašlo, ko sem se vrnil, toda Fleur je bila budna, sedela je v temi, kot bi vedela. Nikoli ni vstala, da bi zakurila ogenj, nikoli ni vprašala, kje sem bil. Tudi jaz ji nisem nikoli povedal, in ko so minevali dnevi, sva govorila še manj, vedno z oprezujočo previdnostjo. Duhove mrtvih sva čutila tako blizu, da sva za nekaj časa preprosto utihnila.

Tako je bilo še huje.

Njihova imena so rasla v naju, otekla so do roba najinih ustnic, prisilila najine oči, da so bile sredi noči odprte. Bila sva napolnjena z vodo utopljenecv, mrzlo in črno, brezzračno vodo, ki je pljuskala ob pečate najinih jezikov ali počasi kapljala s kotičkov oči. V naju so kot ledene črepinje bingljala in se prevračala njihova imena. Nato naju je napolnila in prekrla ledena iver. Postala sva tako težka, obtežena s svinčeno sivim ivjem, da se nisva mogla premakniti. Najine roke so ležale na mizi kot težke kepe. Kri v naju je postala gosta. Nisva potrebovala hrane. In le malo toplote. Pretekli so dnevi, tedni, in nisva zapustila kolibe v strahu, da bi se najini hladni in krhki telesi zlomili. Postala sva napol vindigo, zračni vrtnec. Kasneje sem zvedel, da je bilo to običajno, da je bilo veliko naših ljudi, ki so umrli na ta način, od nevidne bolezni. Bili so takšni, ki niso mogli pogoltniti naslednjega grizljaja hrane, ker so jim imena njihovih mrtvih zasidrila jezike. Bili so takšni, ki so pustili, da se jim je ustavila kri, ki so končno stopili na cesto proti zahodu.

Toda nekega dne je nov duhovnik, šele deček, odprl najina vrata. Bleščeča in boleča svetloba je preplavila prostor in zajela mene in Fleur. Še enega Pillagerja so našli, je rekel duhovnik, Fleurin bratranec Moses je bil živ v gozdovih. Omamljena, otopela kot medveda v zimskem brlogu, sva mežikala v duhovnikov vitki obris. Najine ustnice so bile razpokane, zlepljene. S težavo sva izrekla pozdrav, toda rešila naju je ena misel: gost mora jesti. Fleur je dala patru Damieniu njegov stol in položila polena na siv premog. Našla je moko za kašo. Šel sem po sneg, da bi zavrel vodo za čaj, toda na mojo osuplost so bila tla gola. Tako sem bil presenečen, da sem se sklonil in se dotaknil mehke, mokre zemlje.

Moj glas je zahreščal, ko sem poskušal spregovoriti, toda nato, podmazan z močnim čajem, mastjo in kruhom, sem se zagrel in govoril. Še sani me ne ustavijo, ko enkrat začnem. Pater Damien je bil videti začuden in nato utrujen, ko sem pričel škripati in vibrirati. Pridobival sem pri hitrosti. V obeh jezikih sem govoril v tokovih, ki sta tekla drug ob drugem, čez vsak kamen, okoli vsake ovire. Zvok mojega glasu me je prepričal, da sem živ. Pater Damien me je moral poslušati vso noč, njegove zelene oči okrogle, njegov ozki obraz se je napejal, da bi razumel, njegovi čudni rjavi lasje so bili skodrani in pristriženi vozli. Kdaj pa kdaj je zajel sapo, kot bi hotel dodati svoje mnenje, toda s svojimi besedami sem ga potisnil navzdol.

Ne vem, kdaj je tvoja mati smuknila ven.

Bila je premlada in ni imela zgodb in globine življenja, na katero bi se lahko zanesla. Vse, kar je imela, je bila divja energija in imena mrtvih, ki so jo napolnila.

Sedaj jih lahko spregovorim. Nič več se ne zanimajo za nobenega od nas. Stari Pillager. Ogimaakwe, Gospodarica, njegova žena. Asasaweminikwesens, Divja češnja. Bineshii, Majhna ptička, poznana tudi kot Josette. In zadnji, fant Ombaashi, Dvignil ga je veter.

Bil je še drugi, bratranec Pillagerjev po imenu Moses. Preživel je, toda, kot so kaneje rekli za Fleur, ni več vedel, kje je, tukaj, na rezervatnem zemljišču, ali drugje, v brezmejnem kraju, kjer se mrtvi sede pogovarjajo, vidijo preveč in imajo žive za norce.

In smo bili. Stradanje naredi norca iz vsakega. V preteklosti so nekateri prodali svojo parcelo za petdeset kil moke. Drugi, ki so se obupano želeli obdržati, so sedaj pritiskali, naj se združimo in odkupimo svojo zemljo nazaj ali pa vsaj plačamo davke in zavrneemo denar od gozdarjenja, ki bo pometlo znamenja mej z zemljevida kot vzorec iz slame. Mnogo jih je bilo odločenih, da ne bodo pustili najetim merilcem in niti našim lastnim ljudem stopiti v najglobljo divjino. Govorili so o vodnikih Klobuku in Mnogo žensk, sedaj mrtvih, ki sta vzela vladno podkupnino.

Toda tisto pomlad so šli tujci noter kot prej, in tudi nekateri naši. Z namenom, da izmerijo jezero. Le da so sedaj hodili po svežih grobovih Pillagerjev, prečkali ceste v smrt, da so označili najglobljo vodo, kjer se je jezerska pošast, Misshepeshu, skrila in čakala.

"Ostani tukaj pri meni," sem rekel Fleur, ko me je prišla obiskat.

Zavrnila je.

"Zemlja bo šla," sem ji rekel. "Zemljo bodo prodali in izmerili."

Toda vrgla je lase nazaj in odkorakala, po stezi navzdol, brez česa za pod zob odjuge, razen vreče moje čebule in žaklja ovsa.

Kdo ve, kaj se je zgodilo? Vrnila se je k Machimanitu in ostala tam sama v kolibi, ki je še ogenj ni hotel. Mlado dekle še nikoli prej ni storilo česa takega. Slišal sem, da so jo tisti mesec prišli terjat za davke vseh štirih parcel, celo za otok, kamor se je skrtil Moses. Tja je šel uslužbenec, se nato izgubil in preživel vso noč, slede premikajočim se lučem in svetilkam ljudi, ki mu niso hoteli odgovoriti, med seboj pa so se smejali in pogovarjali. Ob zori so ga le spustili, ker je bil tako neumen. Vseeno je spet prišel k Fleur po denar in nato smo slišali, da živi v gozdu in je korenine, kocka z duhovi.

Vsako leto jih je več, ki pridejo iskat dobiček, ki rišejo črte čez zemljo z vrvicami in rumenimi zastavicami. Včasih izginejo in sedaj jih je toliko, ki ponoči stavijo s palčkami in kockajo blizu Machimanita, da se človek sprašuje, kako Fleur spi, če sploh spi. Zakaj pa naj bi? Brez toliko reči zmore. Družbe živih. Streliva za svojo puško.

Nekateri ljudje si domišljajo. Saj veš, kako stare kokoši praskajo skupaj in kokodakajo. Tako se začnejo vse zgodbe, z vsemi čenčami, razmišljanji, vsemi stvarmi, ki so jih izrekli ljudje, ne da bi vedeli in nato verjeli, ker so slišali na svoja lastna ušesa, s svojih ust, vsako besedo.

Jaz nisem bil nikoli eden teh, ki bi se ozirali na govornice tistih, ki so se redili v senci nove državne trgovine. Toda opazoval sem tovarnjake, ki so zavijali na odcep za

kolovoz k Machimanitu. Malo se jih je vrnilo, to je res, toda dovolj so bili tisti, ki so se, visoko naloženi s trdim zelenim lesom. Od tod, kjer sediva sedaj, vnukinja, sem slišal jek in pok, čutil drhtenje zemlje, ko je vsako drevo treščilo ob tla. Oslabel sem v starca, ko je padel en hrast in še en, in še en je bil izgubljen, ko je nastala praznina tukaj, jasa tam, in se je razlila navadna dnevna svetloba.

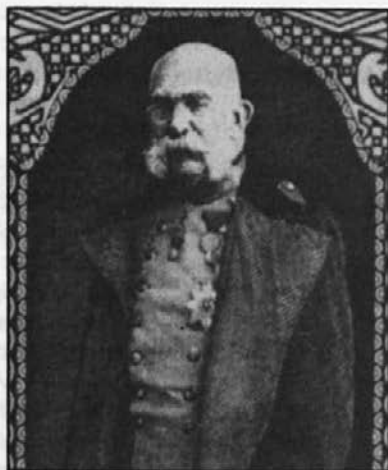
Prevedla in spremno besedo napisala Nataša Hrstnik

Louise Erdrich se je rodila leta 1954 v Little Falls, Minnesota. Otroštvo je preživela v Wahpetonu v Severni Dakoti, kjer sta njen nemški oče in mati po rodu iz indijanskega plemena Chipeewa poučevala pri uradu za indijanske zadeve. Diplomirala je leta 1976 v Dartmouthu, potem pa študirala kreativno pisanje na univerzi John Hopkins in tam leta 1978 magistrirala. Njeno tesno sodelovanje z možem, antropologom in romanopiscem Michaelom Dorrisom, je neobičajna posebnost njenega pisanja. Vsako stran rokopisa si na glas prebirata, dokler se ne strinjata z vsako besedo. Erdrichova meni, da to podpira njen ustvarjalni postopek: "Osnutek napišeš sam, toda vedno je prisotna še druga oseba, ki te čustveno in razumsko podpira." *Love Medicine* (1984), prvi roman načrtovane tetralogije, je dobil nagrado American Academy and Institute of Arts and Letters. Naslednji dve knjigi sta *The Beet Queen* (1986) in *Tracks* (1988); iz le-te je tu prevedeno prvo poglavje. Kratke zgodbe so objavljene v mnogih uglednih ameriških revijah, kot so *The Atlantic Monthly*, *Ms.*, *Chicago*, *The Paris Review*, *Mother Jones*.

Tracks opisuje čas od 1912 do 1924 v rezervatu, kjer se Indijanci navzemajo potrošniških vrednot belcev. Hočejo se izvleči iz revščine in s socialnega dna, vendar omamljeni od alkohola razprodajajo svoje pičlo imetje. Kljub revščini in lakoti pa ostanejo nekateri zvesti sebi in prednikom; mlada Fleur sledi svoji indijanski nravi in starim načinom, ki so pri Indijancih v tesnem sožitju z naravo in njeno mitologijo. Skoz pripoved popeljeta dva pripovedovalca z različno zvonečima glasovoma: Fleurin zaveznik Nanapush, stari bojevnik za indijanske pravice, in vraževerna, spletk polna Pauline, ki je vedno bolj ob pamet. Ta dvoplastnost v pripovednem postopku daje bralcu občutek, da lebdi v prostoru, ki živi med realnim in magičnim, in vendar te meje nikoli zares ne prestopi. Svojevrstno je zaznamovan jezik, preprost, a z leksiko in izrazjem, ki še diši po starih indijanskih jezikih.

Louise Erdrich se je povzpela do samega vrha ameriške literature. Svoje etnično (indijansko) pisateljsko poslanstvo si deli z Leslie Marmon Silko (1948), avtorico romanov *Ceremony* (1977) in *The Almanac of the Dead* (1991). Pri Silkovi se v prvem romanu junak iz eksistencialne krize, ki ga po bitki v drugi svetovni vojni potisne skoraj čez rob, v maniri *Bildungsromana* zateče k svoji indijanski preteklosti in v dobre in zle sile, k zakletvam, starim zgodbam in obredju, ki ga popeljejo skoz iniciacije in katarze in končno duhovno ozdravijo. Obe pisateljici literarizirata kulturo, ki je, paradoksalno, predvsem neverbalna, in ravno to indijanskim pisateljicam odpira prostor za novo liriko, v besedah zaživijo prastare energije dobrega in zla, živalskih božanstev in divjih bitij. V njihovi pripovedi vrvijo sporočila narave, zaznamovana je s človeškim spoštovanjem do nje, in vendar je ta liričnost vpeta v socialni kontekst indijanskega vsakdana, revščino, alkoholizem, nemotiviranost, zamejenost z rezervati, nezmožnost živeti drugače. Zato v pisanju Erdrichove in njenih sopotnic razen v leposlovni izbrušenosti uživamo tudi v najdbah dragocenih koščkov dandanes razkrojene in s patino prekrte indijanske kulture.

REVIZOR



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

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

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

Ur.

Marko Juvan

Skodelica kave, ponovitev

1. Cankarjeva črtica *Ponesrečen feljton* (SN 1910)¹ je eden izmed tekstov, ki so ostali v senci kanoniziranih umetnin, čeprav pazljivo reaktualizacijsko branje – vračunano v ekonomiko sleherne tradicije, ki prej ali slej omogoči vstajenje pozabljenih besed v novih okoliščinah – lahko 'odkrije' marsikaj: ne le takšne ali drugačne inovacije, ki bi mogle vplivati na nadaljnji razvoj (zlasti kot prefiguracije aktualnih pisateljevalskih iznajdb), ampak tudi simptomatične označevalne trzljaje z avtorskega obraza, ki ni prišel v javno rabo. Cankarjeva črtica, ki je predmet tokratne revizije, ni samo logotehnična posebnost, prehitevajoča leta ali desetletja, ampak v vsej svoji feljtonistični lahkotnosti in bagatelnosti razmeroma daljnosežna samorefleksija paradoksov pisateljevanja.

Ponesrečen feljton je avtoparodija, v kateri je eden od konstitutivnih žanrotvornih obrazcev parodije – komično neskladje med visokim in nizkim – proizvod nekonvencionalne pripovedne tehnologije. Gre za simultano sopostavljanje in interferiranje dveh situacij oziroma zgodb, takšno, ki podobno mešanje dveh scen (ljubezenskega pogovora in podelitve mestnih nagrad) v krajši pasaži Flaubertove *Gospe Bovary* (2. del, 8. pogl.)² dosledneje izpeljuje, saj z njim organizira celoten tekst. Cankar je razdril okvirno zgradbo črtice, ki je pogosta tudi v rožniškem obdobju, ko je pisal to besedilo. Namesto običajnega zaporedja in pregledne hierarhije dveh časoprostorij oziroma pripovednih ravnin (najprej okvirna pripovedna situacija ali refleksija, sledi ji parabolizirajoča, satirična in/ali avtobiografska zgodba), ki bralcu drugod olajšuje osmišljanje teksta in sugerira relevantno zgodbo, ustvari Ponesrečen feljton enigmatično zmešnjavo ter metafizijsko krši meje nezdržljivih tekstualnih ontologij.³ Začenja se neposredno

¹ I. Cankar, *Zbrano delo* 19, ur. D. Moravec (Ljubljana, 1974), 276–279.

² Rajko Korošec, *Nas lovi naslov, Slava* 1/1 (1987), 16–20.

³ Pojem ontologija uporabljam v pomenu Briana McHalea (Change of dominant from modernist to postmodernist writing, *Approaching postmodernism*, ur. D. Fokkema, H. Bertens, Amsterdam – Philadelphia, 1986, 53–79).

z vloženo tretjeosebno fikcijsko pripovedjo o dveh nesrečnih mladih zaljubljenicah, Milanu in Bredi, prvoosebna (avtobiografska) okvirna pripovedna situacija rožniške gostilne, v kateri pisatelj skuša to zgodbo pisati, pa se dolgo nerazložljivo meša vanjo s številnimi motnjami in se razkrije šele na koncu.

Bralec, ki ga takšna demontaža prikrajša za 'klasično' estetsko doživljanje in ga približa distancirani intelektualni radovednosti ugankarja, išče ključ za interpretacijo medsebojnega povezovanja, montaže sekvenc. Te so namreč stilno in tematsko očitno heterogene, nekoherentne, skladijsko in kompozicijsko pa se spajajo docela smiselno, so torej kohezivne. Konotativno so motnje dosledno utemeljene s kontrastom med idealnim, sublimnim, čustvenim ter dramatičnim dialogom in stvarnim, pritlehnim, banalnim, kramljajočim govornim vrvenjem:

Nagnil se je k nji, ustnice so mu trepetale, komaj je branil solzam.

"Kaj bi jaz dal, o Breda ..."

– "Eno kavo, tri čokolade ... pol litra cvička!"

"Kaj bi jaz dal, o Breda, da bi šel ta kelih mimo naju /.../. To svoje življenje, nepotrebno, brezpomembno, kakor ..."

– "Jerca, Metka, Mici! ... Kje pa so te ženske, da nobene ni blizu?"

"... kakor kaplja na veji, bi dal beraču na cesti, če bi ga maral! /.../ Tvoje življenje pa je kakor drevo, ki bi dajalo zlahten sad lačnim in žejnim. Če naju Bog vidi ..."

Prva motnja je na primer znižanje sublimnega, želelnega zagona Milanove volje na zahtevo po pivskem ugodju, formalno pa jo lahko preberemo podobno kot znamenita žena Archieja Bunkerja, ki je moža spravila v bes, ko je na njegovo *retorično* vprašanje "What's the difference?" dala *lingvistično* ustrezen odgovor:¹ torej kot nepopolno samostalniško poved, ki se na predhodno retorično eksklamacijo odzove povsem dobesedno in neumetelno tako, kot da bi bila odgovor na dopolnilno vprašalno poved. Druga motnja pa nastopa v vlogi prozaiziranega, vsakdanjiškega, partikularističnega primerjalnega člena za pesniško posplošeno vizijo življenja. Itd.

Medtem ko raznoliki govori, ki naročajo pijačo, pozvedujejo po osebah, se pozdravljajo ipd., razkrajajo ubrani in lirizirani ter ritmizirani dialog obeh fikcijskih oseb, Milana in Brede, pa se tik pred sredino besedila zaradi njih razlomi tudi beseda tistega, ki zgodbo o njiju pripoveduje:

Molčala sta; z zastrtimi, orošenimi očmi sta gledala na mesto, vse veseložareče, v življenje vabeče. Vztrepetal je kakor v upornem, brezupnem srdu – suženj, ki z zobmi grize verigo – ter je vzkliknil:

– "En sifon!"

Ne, vzkliknil je:

¹ Paul de Man, *Semiotics and rhetoric, Allegories of reading: figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust* (New Haven – London, 1979), 3–19.

– "Kavo za gospoda Kajzelja!"

Ne, vzkliknil je:

"Ni resnica, da je v naturi pravica zakon! /.../"

Prav na tem mestu je kontrast med skrajno patetično, emocionalno in simbolno nabitim motivom, pričakovanim krikom ter dejansko sledečim naročilom sifona oziroma kave še najbolj groteskno komičen, poleg tega še ponovljen. To je tudi prelomna točka, kjer lahko bralec že dokončno razloči, da gre za ontološko različni pripovedni ravnini, ki se montažno sekata. Toda šele na koncu se povsem razkrije, kakšna je okvirna situacija: pripovedovalec feljtonistične črtice piše v rožniški gostilni sklepno nadaljevanje svojega feljtona, simbolistične povesti o tem, kako dva zaljubljenca, Milan in Breda, obupata nad življenjem, naredita samomor, nato pa se najmeta med angeli in zreta navzdol na svoji telesi. Pisanje tega feljtona ves čas motijo naročila, obrekovanja, pozdravljanja, prihodi in odhodi raznih oseb v rožniški kuhinji, tako da se pisatelj odloči, da tod ne bo več pisal.

2. Ponesrečen feljton je farsična ponovitev drugačnega, z globokimi osebnimi travmami povezanega motenja Cankarjevega pisateljavanja: v *Skodelici kave*, ki je bila objavljena isto leto (LZ 1910), namreč sina, zatopljenega prav v pisanje stavka iz zgodbe o Milanu in Bredi,¹ vznejevolji mati ravno s skodelico kave, ki jo zahteva neznan glas iz prve motnje Ponesrečenega feljtona. Kanonizirana in interpretativno fetišizirana črtica iz cikla *Ob svetem grobu*, sklepnega razdelka zbirke *Moja njiva*, sekularizira in individualizira katoliško katehezo o grehu, subjektivizira in (resno) parodično ponotranja obrazce pridigarkega dociranja. Ob parabolizaciji avtobiografske anekdote z materjo – orisane tako, da v idealizacijsko karakterizacijo presevajajo "enostavna oblika", kategorije in izraze svetniških legend² – izpostavi črtica pisateljevo krivdo kot glas vesti (srca), ki se ga ne da pravno ali katekizemsko kategorizirati, kodificirati, verbalizirati. Ni nobene simbolne *closure*, ki bi zaustavila krvavenje krivde, zato se ta vedno znova travmatično vrača ("Težak in pretežak, do zadnje ure krvaveč je greh, ki je ostal samo v srcu kakor spomin brez besede in brez oblike"). Krivda je refleks želje po čistem užitku (kava je označena kot luksuz, ekscenčni odstop od ekonomije preživetja, s katero se ubada revna družina), še bolj pa forme te želje, v kateri se v najčistejši obliki kaže arbitrarnost subjektive (samo)volje: najprej si Cankar zaželi kave, nato pa mu ne prija več in jo zavrne.

Zaradi nekodifikabilnosti, neubesedljivosti takšne krivde se ta vrača v registru

¹ Kot ljubezenski par nastopata pri Cankarju sicer Milan in Milena - v *Kralju Malhusu, Potepuhu Marku in Kralju Matjažu*; v *Milanu in Mileni* gre prav za temo posmrtno spiritualne združbe dveh sicer ločenih usod.

² Prim. o tem Zlata Šundališ, *O legendi v nepravotnem kontekstu* (v Cankarjevem besedilu *Hoja v šolo*), *Jezik in slovstvo* 38/7–8 (1992/93), 245–250.

imaginarnega prek metonimije (skodelica kave), ki zastopa celoto prasuacije, v katero je bila vpeta, in sproža asociativno spominjanje na preteklost:¹

Tri ali štiri leta kasneje mi je v tujini tuja ženska prinesla kavo v izbo. Takrat me je izpreletelo, zaskalelo me je v srcu tako močno, da bi bil vzkriknil od bolečine.

Prasuacija je kljub poudarjeni dvojni potujitvi (torej oddaljitvi od dveh poglavitnih členov Cankarjeve triade Mati – Domovina – Bog) še vedno in dobesedno travmatična, kot kaže Cankarjev fiziološko nazorni topos ubeseditve psihične poškodbe. V *Ponesrečenem feljtonu* pa doživlja Cankarjev pisatelj skodelico kave že povsem kot neko naključno, povsem zunanjo motnjo anonimnih oziroma s subjektom na ravni simbolnega nepovezanih oseb; kljub temu pa klici po kavi skupaj z drugimi naročili posebej vztrajno (petkrat) blokirajo njegovo pisateljstvo – tokrat kot neka povsem zunanja, banalna, fizično razvidna ovira in ne več kot notranja, patetično izklesana psihična zavora. Za takšno parodično povnanjenje ustvarjalne travme pa je tekst plačal davek: medtem ko sta od matere zmotena, pisateljsko nastajajoča Milan in Breda v *Skodelici kave* "plemenita, srečna in vesela", sta v *Ponesrečenem feljtonu* ob vztrajnih naročilih kav do skrajnosti nesrečna samomorilca. Sprevrne se torej konotacijski obstret zunanjega in notranjega sveta, resničnosti in pesništva: martirologija matere ob sreči sinovih fikcijskih ljubimcev se spremeni v martirologijo pisateljevih ljubezenskih izmišljij ob površni sreči pisateljevega ustvarjalnega okolja.

3. Cankarjev pripovedovalec pripovednotehnično jukstaponira dvoje slogovno in fiktivnostno različnih nizov, se igra z njunim interferiranjem. Oblikovanje obeh nizov je pri Cankarju takšno, da je vložena pripoved – skleпно nadaljevanje podlistkarske povesti – zgostitvena upodobitev Cankarjevega lastnega, simbolističnega pripovedniškega stila pa tudi tematike in perspektive. Gre v bistvu za avtopastiš – stilizacijski posnetek lastnih predlog z razvidno distanco. Zlasti spominja vložena pripoved na leto kasneje objavljeno knjigo *Troje povesti* (Zgodbo o dveh mladih ljudeh je snoval spomladi 1909) in še bolj na leta 1913 izšlo povest *Milan in Milena*. Zgodba o skupnem samomoru Milana in Brede je prav tako skrajno resignirana in spiritualizirana, ubesedena z naivno shematičnostjo in antitezami pravljice, v liriziranem, ekspresivnem stilu, polnem paralelizmov, retoričnih trojnih formul, parabol in simbolov, metaforičnega izražanja, na primer:

Kaj bi jaz dal, o Breda, da bi šel ta kelih mimo naju, da bi ne bilo teh solz v tvojih lepih

¹ To pa je bolj monumentalno, enostavno, celovito in vpeto v strnjene konture subjekta kakor sicer podobno poznejše Proustovo asociiranje (*V Swannovem svetu*, 1913), ko se že dokaj fluidni subjektiviteti odpre pot v razgubljene fragmente časa in prostora ob čutnem zaužitju vsebine skodelice čaja z drobtinami peciva, ki ga je piscu – prav tako proti njegovim navadam – prinesla njegova mati.

očeh! Da sem kralj, dal bi svoje kraljestvo, da sem Bog, dal bi svoje božanstvo, da sem kristjan, svojo dušo!

Rožniška gostilna pa je v primerjavi s skrajno poduhovljenostjo, resigniranostjo in stiliziranostjo polna govorne kaotičnosti, kontingenčnosti, praktičnega sporazumevanja. Oba niza, sublimni, vzvišeni in banalni, stvarnostni in pritlehni, sta si protistavljena groteskno, drug drugega osvetlujeta in vrednotita. Vložena zgodba, v kateri lahko prepoznamo rahlo karikirani Cankarjev literarni avtoportret, s takim interferiranjem dobiva še dodatno, metaliterarno osmislitev: z izpostavljeno poetsko funkcijo, s kondenzatom pesniške jezikovne zvrsti zastopa (simbolistično) literaturo, njeno notranjo urejenost, poduhovljenost, estetskost, umaknjenost od sveta in praktičnih interesov. Motnje, izpisane v jeziku praktičnega sporazumevanja (s težiščem na pozivanju in vzpostavljanju stikov), pa parabolizirajo kontingenčnost, praktičnost in interesnost stvarnosti, v kateri morajo obstajati pisatelj, njegovi fiktivski liki in zgodba ter z njimi reprezentirane estetske ter etične vrednote. Ne gre torej za kontraste med vzvišenim in banalnim znotraj istega ontološkega reda, ampak za konfliktnost, celo mimobežnost literature in stvarnosti, poetičnega in prozaičnega, transcendentnega in feljtonističnega – za tematizacijo razlike med (literarnim) sistemom in njegovim okoljem. V ta precep je ujet tudi bralec, ki se prilikuje zdaj estetski kontemplaciji, zdaj zvedavosti reševalca časopisnih ugank. S stališča simbolistične literature je videti stvarnost kar se da pritlehna, neurejena, pragmatična; toda tudi literatura se v osvetljava rožniških pogovorov referencializira, popredmeti, razgali svojo umetelno zgrajenost – videti je nekaj umetnega, od življenja odtujenega, pretirano stiliziranega, ponekod celo smešnega.

Nobeden od obeh jukstaponiranih diskurzov ni enoumno privilegirani, nobeden med njima ni neproblematična osnova za parodiranje ali ironiziranje drugega. Opraviti imamo z izrazitim in zgodnjim primerom disjunktivne ironije:¹ s tragikomično ambivalenco, vase obrnjeno, samorefleksivno zbežnostjo v absurdnem svetu številnih govoric, v katerem nobena ne reprezentira "prave" resnice. Gre v končni konsekvenci za domiselno parabolo o tragikomičnem položaju umetnika in marginalnosti poslanstva njegove literarne govorice v meščanski (rožniški) stvarnosti, ki zadovoljno živi mimo obojega, ravnodušna in gluha.

¹ Alan Wilde, *Horizons of assent: modernism, postmodernism, and the ironic imagination* (Baltimore, 1981), 121, 131–132.

FRONT-LINE

Milan Jesih

Soneti drugi

Wieser, Celovec-Salzburg 1993

V zapisu o novi pesniški zbirki Milana Jesiha se je težko izogniti ponavljanju nekaterih splošno znanih resnic (znanih zlasti bralcem, ki so njegove prve *Sonete* izpred petih let tako vzljubili, da sta doslej izšla že dva ponatisa): Milan Jesih je mojster slovenskega jezika, njegov besedni zaklad je raznovrsten in nobena snov mu ni prenizka, da je ne bi preli v najzlahtnejšo sonetno formo; kar je v življenju trpkega, se v njegovih ustih ublaži in poplakne z ironijo ... Vse to velja tako za prve kot za druge *Sonete* in obojim je z naštevanjem odlik težko priti do dna.

Da med prvimi in drugimi *Soneti* obstaja kontinuiteta, je razvidno iz naslova, forme in vsebine. Jesih se ne trudi, da bi bil drugačen, ampak preprosto nadaljuje zgodbo, ki morda ni tipična, je pa značilna za človeka, ki si je vse življenje postavljал vprašanja o sebi in je nekje okrog štiridesetega leta našel dovolj trdne odgovore, da se lahko (za hip?) ustavi. *Kobalt* (1976) in *Volfram* (1980) sta bili zbirki o človeku, ki se bliža tridesetim, in zanimivo je, da bralcev še zdaleč nista tako vznemirili kot *Soneti*, čeprav tudi v teh dveh zbirkah nastopa lirski subjekt, ki "analizira" svoj odnos do sebe in do sveta v ničkaj ženirani govorici. Gledano z današnje perspektive, jima manjka zrelost *Sonetov*. Z zrelostjo ne mislim samo stroge oblike, ki simbolizira urejenost, smiselnost, ampak predvsem tisto zrelost, ki jo prinese posameznikov razvoj: distancirani, rahlo ironični pogled na lastno osebo, ki je ne samo kritičen, ampak tudi prizanesljiv; ki se ne sramuje neizpolnjenih upov in mladostnih ver; ki ni samo nostalgično zazrt v preteklost, ampak mu je enako dragoceno hrepenenje; ki pozna bolečino, odpoved in minevanje. Jesihovo poezijo lahko vedno beremo v dialogu s Prešernom, morda so *Soneti* tako zanimivi ravno zato, ker "nadaljujejo" s točke, do katere je prišel Prešeren (na primer z verzi "sem dolgo upal in se bal, /.../ srce je prazno, srečno ni, nazaj si up in strah želi"). Za Jesiha so, tako kot za Prešerna, značilne velike bivanjske teme, med njimi je morda na prvem mestu ljubezen. Jesih ne opeva nobene Julije, njegova "ženska" nima imena in njena eksistenca je vprašljiva, saj se največkrat pojavi v sanjah, spominu ali domišljiji. (Podoba, vizualna predstava, ki izvira iz sanj, spomina ali domišljije, je sploh glavni princip Jesihove poezije: na ta

način lirski subjekt, razpršen na številne "jaze", podoživi ali ponotrzanji vse, kar je in kar se dogaja – ničesar ne sporoča neposredno, iz stvari samih. Pa še nekaj je značilno zanj: odrasel je in ve, da svet ne izgine, če človek zapre oči, zato pa – kot kak jogi – tem pogostejše miži, da bi ugledal svetove, ki se skrivajo izza vek. Sanje, domišljija in spomin so popolnoma enakovredni izvori Jesihove poezije.) Prešeren pravi: "Kar je, beži." Jesih dodaja: "Kar je, je isto s tistim, česar ni." Izjavi sta si podobni, ker obe govorita o minljivosti, toda Jesihova je bolj daljnosežna, saj ukinja razliko med bivajočim in nebivajočim. To pojasnjuje, zakaj je lahko ljubezen do ženske privida enako (ne)srečna kot ljubezen do konkretne ženske. V Jesihovi poeziji ne pride do (trajne) realizacije ljubezenskega odnosa, hrepenenje po ženski je neizmerno in neizpolnljivo. Toda ženska seveda ni samo predstavnica drugega spola, ampak tudi (naj mi bo dovoljeno malce psihologiziranja) izgubljen polovica moške psihe – simbolizira "ženske vrednote čustvovanja, povezanosti in duševne ozaveščenosti" (Robert A. Johnson: Midva). Podoba nedosegljive ženske, ki izvira iz nezavednega, je anima: Jesih v enem izmed svojih sonetov govori o njej, ko pravi: "Neznano v sebi slutiš jo in deček / si zbeگان zanj ga na roko mečeš, / zanj ni varna pred teboj nobena / in zanj tučka ti postane žena / in zanj si živel in bil nesrečen."

Smrt je Jesihova druga velika tema, ki se navezuje na problematiko časa. Kar je, mineva: ta misel govori o linearnosti časa, o počasnem napredovanju h koncu. Toda čas ni samo minevanje, čas je tudi trajanje: so trenutki, ko se zdi, da se je čas ustavil in "neulovljivi zdaj" kar traja. V zbirki *Soneti drugi*, ki je vsebinsko oblikovana po načelu štirih letnih časov (začne se z zimo in konča z jesenjo), je Jesih z lahkotnostjo rojenega lirika ubesedil številne trenutke, ko se Čas iz mirovanja prevesi v minevanje. Toda to še vedno ni vse: čas mineva, čas traja in vendar – časa ni. Kar je bilo, se bo šele zgodilo, zato sta spomin in upanje do nerazpoznavnosti prepletena. Človek ni nekaj trdnega in nespremenljivega, njegovo bistvo je fluidno, ker je razpet med spomine, ki so bili, in med spomine, ki še bodo. Jesih ne bi bil Jesih, če svoje filozofije ne bi zavil v nešteto pesniških tančic: namesto suhoparnega modrovanja o eni sami stvari ponuja ogromno podob, izpisanih v sočnih govoricah, ki se odpirajo novim in novim branjem. Smrt je pri Jesihu, tako kot pri Prešernu, spremenjena v prijazno znanko, ki obeta vsaj pozabljenje, če že ne neke višje, metafizične izpolnitve. Smrt je kamen mejnik: življenje po njej bo drugačno, bolj veselo, saj bo ukinila melanholijo in bolečino neizpolnjenega hrepenenja. Zato ni čudno, da smrt – zapeljivka, ki vabljivo mami v svoje kraljestvo miru – "lirskemu subjektu" včasih prišepne celo misel na samomor.

Tretja Jesihova tema, ki se iz *Sonetov* razrašča v *Sonete druge*, je vsaj na videz manj usodna: gre za vino, omamno, vendar "kruto" pijačo, ki – v primerjavi s smrtjo – omogoča samo kratkotrajno pozabo, veselje in ekstazo. Četrta tema, razmislek o poeziji, pa je tokrat skorajda izostal: le v uvodni pesmi lahko slutimo podobnost med pesnikom in zidarji, ki morajo pravkar zgrajeno hišo vedno prepustiti tujcu. Ali to pomeni, da poezija ne more biti pesnikov dom, kot so verjeli na primer simbolisti? Da

je pesnik obsojen na večno iskanje nove pesmi – novega doma? Sklepna pesem v prvih *Sonetih* je govorila o iskanju absolutnega soneta, ki vsebuje Luč, Lepoto in Resnico. *Soneti drugi* prinašajo preklic tega projekta, saj v sklepni pesmi "dom" ni izenačen s poezijo, ampak s tišino oziroma spanjem v "neizrečnosti daljav". Iskanje velikega Soneta je dopolnjeno, dve izdani zbirki pričata, kako zelo uspešno je bilo.

Darja Pavlič

Luc Menaše: SVETOVNI BIOGRAFSKI LEKSIKON



Leksikon velikega formata, ki obsega več kot 1300 strani in zajema prek 27.000 gesel. **Prvi tak leksikon pri nas**, v katerem boste našli najpomembnejše osebe z vseh področij (znanost, kultura, politika itd.)

Knjiga izide novembra 1994.
Prednaročniška cena za člane kluba MOLJ 12.980 SIT.

Knjigo lahko naročite na naslov: ZALOŽBA MIHELAC, Koseskega 25, p.p. 428, 61000 LJUBLJANA.

Vid Snoj

Zgodnost

Literarno-umetniško društvo Literatura, Ljubljana 1993
(Zbirka Novi pristopi)

Poezija ima, kot pogosto pravimo, svoja načela, zakonitosti in učinke; njeno nastajanje in njeno delovanje na bralce potekata tako, da ji pripisujemo avtonomijo in je ne moremo imeti le za derivat kake od oblik diskurzivnega mišljenja. Kljub temu je tesno navezana na tista področja resničnosti, za katera se nam zdi primerno, da so podvržena neprestanemu diskurzivnemu pretresanju (jezik, zgodovina, duhovna vprašanja). Ta navezava osmišlja diskurzivno oziroma analitično pisanje o poeziji, hkrati pa iz povedanega sledi, da že načeloma nobena interpretacija ne more zajeti celotne "vsebine" pesniškega besedila, saj se ne giblje na isti ravni z njim. Govori nam le o tistih elementih pesmi, ki so "diskurzivne" narave in jih je zato mogoče in primerno analizirati; interpretacija kot kritika pa skuša čimbolj konsistentno pokazati zvezo med "diskurzivno" fakturo pesmi in njeno presežno duhovno vsebino, kakor se je razkrila v učinku na kritikovo, recimo tako, poetično zavest. Vsak poskus poseči v to globinsko, bistveno razsežnost poetičnega tkiva je zvezan s številnimi posebnostmi kritikovega duhovnega sveta; kolikor pa naj rabi kot most med duhovno pokrajino pesmi in obalo, na kateri stoji bralec, je početje, ki zahteva zelo veliko odgovornost. Knjiga Vida Snoja z naslovom *Zgodnost* nam prinaša dva taka poskusa in obenem pričča o tem, kako globoko se je interpret zavedal svoje odgovornosti.

Knjigo sestavljata dve daljši besedili: prvo, naslovljeno *Pot v zgodnost*, je posvečeno poeziji Kajetana Koviča, drugo, *Niko Grafenauer – pesnik ubožnega časa?*, pa skuša odgovoriti na temeljna vprašanja Grafenauerjevega pesniškega opusa. Če smo opozorili na Snojevo interpretativno odgovornost, nismo mislili le na izjemno poglobljenost in obsežnost razprav, v katerih z redko akribijo razčlenjuje posamezna besedila obeh pesnikov in ugotavlja tokove posameznih duhovnih silnic v njih, temveč smo želeli predvsem opozoriti na njegov globalni odnos do poezije. Občutek imamo, da si Snoj z vso skrbnostjo prizadeva pisati svoji interpretaciji v stanju tiste "visoke duhovne napetosti", v kateri edino lahko nastajajo in živijo pesmi kot posebna, nezvedljiva človekova resničnost. (Drznili bi si celo trditi, da je to osnovna in največja odlika

Zgodnosti.) Iz tega je razumljivo, da nimamo opraviti z lahkotno in gladko, temveč z izrazito gosto tekočo in neprosojno dikcijo. Interpretaciji sta poleg tega "podkleteni" z izredno širokimi navezavami na poetični in duhovnozgodovinski kontekst obravnavanih pesniških opusov in to ju seveda pogloblja; zaradi izjemno tesnega naslanjanja na en del tega konteksta – heideggerjansko filozofijo – ki je ne le odločilen, temveč tako pomemben, da daje takt vsem Snojevim izvajanjem, pa ta na značilen način zapadajo a-logičnosti pesniško navdahnjenega filozofiranja. Tega problema v našem kratkem zapisu žal ne moremo podrobneje analizirati, dotakniti pa se ga moramo ob soočenju z metodo Snojevega interpretiranja; pri obravnavi njegove knjige je temu konceptualnemu vprašanju sploh treba dati prednost, saj so ugotovitve obeh interpretacij tako vraščene v celoto oziroma v splošni metodični okvir, da jih ni mogoče brez škode iztrgati in v skrajšani obliki navesti v nekakšnem povzetku.

Kakšna je torej Snojeva interpretativna metoda? V predgovoru interpret sam pravi, da poskušata obe besedili "sami pesniški besedi zvesto razgrinjati to, kar je spesneno v njej. Prav to pa utegne biti nekaj drugega od tistega, kar z besedami navadno menimo in izrekamo." (str. 7) Na uvodnih straneh eseja *Pot v zgodnost* pa ta, razmeroma nedoločni namig, opredeli natančneje, tako da v grobem izriše svoj metodološki koncept, ki mu v glavnem sledi tudi v razpravi o Grafenauerjevi poeziji. Najprej približe, da mu ne gre za literarnosmerno določitev obravnavane poezije v smislu literarne ali duhovne zgodovine. Potem zavrne pomoč katere druge pri nas ustaljenih metod (na primer biografske ali sociološke) in se končno odreče uporabi interpretativnih modelov, ki jih ponuja bodisi filozofska šola ali pa znanstvena disciplina, saj je takšen model omejen na prisvojitev razumljive vsebine pesniškega teksta toliko, kolikor je za to usposobljeno filozofsko ali znanstveno vedenje na doseženi stopnji svojega razvoja (str. 9). Nato preide k pozitivni definiciji: interpretacija se bo tekstu približevala prek napotil, ki jih je izrekel pesnik sam. Ta napotila sama pa ne odprejo pesniškega teksta, temveč zgolj kažejo smer, v kateri se mu lahko interpretacija približa. Šele ustrezno napotena interpretacija lahko odpre pesniški tekst. S tem pa interpretacija še ne prispe na svoj cilj: posebej pozorna mora namreč biti na tisto, kar v pesmih ostaja nerečeno, a je prav zato vir vse pesniške govorice (ibidem). V takšni opredelitvi interpretativne metode je gotovo prisotna predstava o presežnosti pesniškega besedila, vendar je hkrati pristop k poeziji koncipiran tako, da naj bi zajel tudi tisto nerečeno, tisto, kar sem z metafizičnim besednjakom imenoval presežna duhovna vsebina pesmi. Snojeva metoda naj bi skratka zajela sam v pesmih neizraženi izvor poezije. S tem bi na neki način veljalo, da je skozi prizmo interpretacije moč videti dlje kot skozi poetično prizmo, hkrati pa bi bila ukinjena načelna razlika med poetično in interpretativno govorico; to, mimogrede rečeno, razveljavlja vse tisto, kar smo o tem uvodoma zapisali. Tako stališče se zdi problematično zato, ker ni jasno, kako naj bi interpretacija pazila na "v pesmi nerečeno" oziroma kako naj bi interpret prihajal do uvida v "nerečeni vir" pesmi neposredno iz napotil, ki jih je izrekel v pesmi pesnik sam. Seveda lahko mislimo, da se ta "nerečeni vir" kaže v obliki presežnega

duhovnega doživetja pesmi oziroma občutja, ki ga ni moč v celoti speljati na noben opis ali razlago – toda to pomeni, da lahko interpretacija na ta "vir", če hoče, da se ohrani njegova integriteta, zgolj pokaže, ne more pa se na njem zasnovati kot diskurzivna razlaga. Kakor hitro pa interpret to želi, privzame njegova interpretacija elemente ene ali pa več tistih metod, ki se jim Snoj uvodoma odreka. Če torej interpret sega v tisto bistveno razsežnost pesmi, ki ostaja "nerečena", ki je ni moč deducirati neposredno iz njene "jezikovne oziroma pomenske strukture", se njegovih izvajanj nujno drži sled hipotetičnosti in subjektivnosti. Skratka: pri tem gre za tiste celostne uvide, ki jih bralcu ne more sporočiti v diskurzivni obliki, temveč mu lahko s svojo argumentacijo zgolj odpira možnost, da bi prišel do njih. Prav zato pa heideggerjansko filozofiranje zabrisuje mejo med filozofskim in pesniškim izražanjem. Po eni strani opušča togo, logično razčlenjeno govorico in zahteva od bralca, da ob skrivnostnih, temačnih formulacijah pride do posebnih globalnih uvidov, po drugi pa uvaja nadvse minuciozno pojmovno razlikovanje, na podlagi katerega zasnuje svoje prebijanje metafizičnega horizonta. Pesniški zanos in diskurzivni red se tako prelivata, ne da bi bilo vselej jasno, kod imajo veljavo "trdi" argumenti in kod čisto poetični (a-logični) elementi. Čeprav je med vsem tistim, kar je v zgodovini nastopalo pod imenom poezija, tako rekoč nemogoče najti zavezujoče skupne poteze, si vendarle upamo trditi, da se relevantno pretežni del poezije po svojem bistvu nepresegljivo razlikuje od vsake diskurzivno ustrojene govornice. Heideggerjanski tip interpretacije, s kakršnim se srečujemo tudi v tej knjigi, pa nekako ostaja na pol poti; problematično pri tem je, da takega svojega položaja ne priznava, vsaj ne izrečno. Ta položaj bi lahko ilustrirali z razmerjem med slikarstvom, ki v zadnji analizi vselej nastaja tako, da umetnik ustvarja podobo iz sebe skoz svoje roke, in fotografijo, pri kateri fotograf išče ustreznik svoji zamisli v že obstoječih podobah sveta ali pa prav v ta namen elemente sveta organizira v nove podobe – toda na koncu vselej nastane direkten posnetek zunanosti, ne glede na to, ali gre za "naravni" ali umetni model. Seveda lahko fotograf potem poseže v svoj izdelek tudi z imanentno slikarskimi sredstvi, vendar tedaj ne gre več za čisto fotografijo in smo potemtakem že primorani ocenjevati njegovo delo vsaj deloma tudi s slikarskimi merili. S podobno aporijo se po naši presoji srečujemo v Snojevih razpravah.

Vodilna misel prve interpretacije je, da je "nerečeni vir" poezije Kajetana Koviča zgodnost, ki pa seveda ni realna časovna oziroma biografska kategorija, temveč, če smemo tako reči, filozofska, vzeta iz Heideggrovega pojmovnega sveta. Označuje pa, poenostavljeno rečeno, predmetafizično stanje duha, v katero vodi pristna pesniška drža. To stanje, ki je izvirnejše od stanja pod obnebjem metafizične misli, lahko torej doseže posameznik s poezijo, kot bitnozgodovinsko stanje pa sodi v čas predsokratske grške misli in je tako tudi v empiričnem časovnem smislu prvotnejše oziroma zgodnejše od metafizike. V Kovičevih zbirkah pa ta zgodnost ni povsod enako močno prisoten vir, in seveda ni v nobeni zvezi s pesnikovo zgodnjo poezijo v biografskem smislu. Svoj vrhunec doseže šele v zbirki *Labrador*, kjer "dobi zadnjo besedo hrepenenje po čisti

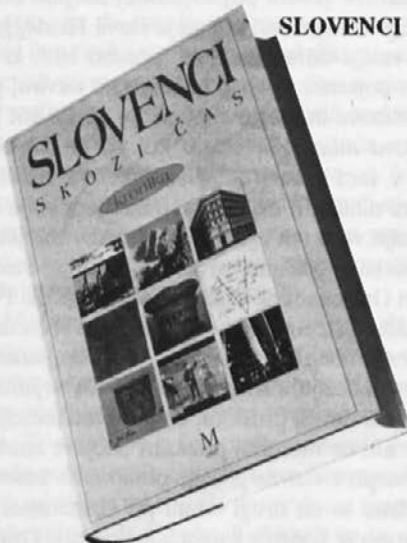
možnosti biti", ta zadnja beseda pa je ležeče pisani je – temeljna beseda znane pesmi *Južni otok*. (Na svoj način potrjuje nečasovni značaj zgodnosti tudi ugašanje pesniške moči v zadnjih Kovičevih zbirkah, ki jih Snój ne obravnava.) Osnovna težava te razprave je v tem, da je zasnovana preveč široko, da bi se dotaknila pravih vzvodov Kovičeve poezije. Relativno preprosti, "spontani" miselni svet njegovih verzov Snój povezuje z najglobalnejšimi zasnuki Heideggrove filozofije, za kar ni moč najti prepričljivih razlogov. Načeloma je sicer mogoče razlagati enostavne pesniške tekste z najzapletenejšim filozofskim aparatom, vendar le tedaj, kadar je miselna preprostost zgolj navidezna, kadar zadeva zgolj zunanjo intelektualno fakturo, sicer pa se pesem odlikuje s tolikšno globino eksistencialnih izkustev, da od bralca ali interpreta zahteva premislek temeljnih struktur bivanja. Kovičeva čista in "gladka" poezija pa se zdi v tem pogledu vse preveč konvencionalna in razvidna. Tudi če se pri tem kdo sklicuje na klasično vlogo interpretacije, po kateri naj ne bo le vsebinska obnova in opis formalnih značilnosti literarnega dela, temveč naj pojasni splošno duhovno ozadje, iz katerega to izrašča, mora nujno na prepričljiv način pokazati na zvezo med njima. Sicer se lahko zgodi, da te splošne značilnosti najdemo pri kateremkoli avtorju bodisi da kakemu delu pripišemo povsem nerealno ozadje in ga postavimo v "ustrezen" ideološki okvir, kot to na primer počnejo slovenski psihoanalitično usmerjeni pisci.

Še precej obsežnejša od prve je druga razprava, posvečena Grafenauerjevi poeziji. Tu je "globinski" pristop, ki smo ga v zvezi s Kovičevimi pesmimi kritizirali, nedvomno ustrežnejši in bliže pravim poetičnim gibalom. V prvem poglavju Snój izčrpno oriše Hoelderlinov pojem ubožnega časa (duerftige Zeit), zlasti kot ga je razvil Heidegger. Pri tem analizira metafiziko kot epohalno stanje duha, zlasti pa "pozabo biti", ki se izvrši v času njene prevlade. Nadalje skuša pojasniti vlogo poezije v tem okviru, pri tem obravnava zlasti Schellingove, Hoelderlinove in Heglove poglede, bodisi kot jih srečujemo v njihovem skupnem spisu *Nova mitologija* bodisi kot so jih kasneje individualno razvili. Posebno mesto ima v tem spisu tudi Nietzschejeva misel o prevladanju metafizike z obratom v popolni nihilizem oziroma z razkritjem volje do moči kot edinega temelja sveta. Interpretacija vseh teh zgodovinskih tokov mišljenja se dogaja v svetlobi Heideggrovega premisleka zgodovine evropske filozofije. Šele v takšnem kontekstu preide avtor k obravnavi Grafenauerjevega pesniškega opusa. Pod svoj interpretativni drobnogled vzame tudi Grafenauerjeva poetološka besedila, njegova teoretska besedila o poeziji. Zelo pomemben del razprave je tudi komparacija slovenskega pesnika z velikimi imeni svetovne poezije, s katerimi je bil v ustvarjalnem dialogu (Celan, Else Lasker-Schüler). Tu žal ni dovolj prostora, da bi orisali temeljite poetološke in filozofske vzporedne prereze niti ne moremo prikazati Snojeve analize vloge, ki jo imajo pri nekaterih temeljnih avtorjih svetovne poezije posamezne besede, na primer beseda roža pri Danteju in Celanu in na drugi strani pri Grafenauerju. Instruktivna in globinskih uvidov polna razprava se končuje z ugotovitvijo, da je Grafenauerjevo pesniško rekanje o Bogu lahko naperjeno proti metafiziki, prav kolikor ostaja znotraj metafizike, kolikor je na neki način v polemičnem razmerju z njo in ne že v

celoti onkraj njenega duhovnega okvira. V tem smislu je odgovor na v naslovu izrečeno vprašanje pozitiven.

Ob koncu bi lahko rekli, da je *Zgodnost* zelo poglobljena študija o dveh vidnih imenih slovenske poezije in obenem prinaša tudi relevantne misli o smislu in usodi poezije v našem času nasploh. V tem pogledu je zelo instruktivna, od bralca pa zahteva skrajno resen in temeljit pristop. Vendar si ne moremo kaj, da ne bi ponovili dveh glavnih vprašanj v zvezi z metodo, ki je uporabljena v njej: Kje potegniti mejo med "orakeljskimi" in jasnimi, logičnimi elementi heideggerjanske govornice? Ali perspektiva ontološke diference omogoča relevantno presojo vsega duhovnega življenja in vse poezije, ki je nastala "pod obnebjem metafizike?"

Brane Senegačnik



SLOVENCİ SKOZI ČAS

Zgodovina Slovencev od naselitve do zadnjih volitev! Več kot 800 bogato ilustriranih strani v velikem formatu 19 x 28 cm.

Knjiga, ki smo jo čakali pol stoletja, izide **marca 1995.**

Prednaročniška cena za člane kluba MOLJ 12.980 SIT.

Knjigo lahko naročite na naslov: ZALOŽBA MIHELAC, Koseskega 25, p.p. 428, 61000 LJUBLJANA.

Metod Pevec

Marija Ana

DZS, Ljubljana 1994

Po naslovu sodeč, bi šlo v drugem romanu Metoda Pevca za ohranitev iste tematike, kot jo razvija prvenec *Carmen*, vendar avtor v *Mariji Ani* odkriva življenjsko zgodbo ženske junakinje v drugačnem, neurbanem ambientu.

Prostor, v katerem se razvija zgodba *Marije Ane*, je izolirani zaselek Črni mlin, zakopan nekam v Zasavsko hribovje. Njegovi prebivalci se na prvi pogled prav nič ne razlikujejo od slovenske kmečke populacije v prvi polovici našega stoletja, zato bi lahko sklepali, da se je Pevec s svojim novim romanom vpisal v tradicijo slovenske kmečke povesti. Marija Ana kot naslovna junakinja namreč "raste" iz ruralnega okolja in v njem preživi večino svojega življenja, vendar pa je to, za kmečko povest seveda opredeljujoče in tipično okolje v Pevčevem romanu prikazano na način, s katerim prerašča včlenjenost v omenjeni žanr.

Čeprav je nosilka romaneskne zgodbe ženska, *Marija Ana* tudi nikakor ni le preprost zapis o življenjski usodi ženske junakinje. Zdi se namreč, da Pevčev roman povezuje dve obliki "glavne osebe", junaka v pravem pomenu, kot aktivnega individua, ter izpostavljenega predstavnika nekega (arhaičnega) kolektiva, ki s svojo usodo razkriva skrivnostno bistvo človekovega sveta, njegovo globinsko vez s kozmičnimi silami, ki pa niso racionalno razložljive in o njih dajejo slutiti le nejasne legende. Roman o vaški vražarki Mariji Ani se zato spreminja v pripoved o (njeni) *usodi*.

Marija Ana je usodno zaznamovana že ob rojstvu. Sova, ki v noči pred njenim prihodom na svet razbije okno, hkrati "razbije" tudi fiktivne varovalne ograde človeškega razuma. Z nočnim zrakom vdere v kajžo sila, pred katero je človek arhaične skupnosti enako nemočen kot človek sodobne urbane civilizacije. Vendar je med njima bistvena razlika: arhaični človek se svoje nemoči pred usodo vsaj nezavedno "zaveda". Prebivalci Črnega mlina so sicer kristjani, vendar so njihovi običaji spontano poganske narave, motivi krščanske vere pa se v njih dosledno prepletajo z elementi slovanske mitologije. Mitsko dojetje sveta v Pevčevem romanu zastopa Marija Ana, zlasti od svoje "posvetitve" dalje, ko po smrti vaše "čarovnice" France prevzame njeno vlogo vražarke in tako potrdi svoj vstop v krog ponavljajoče se človekove usode. V

svoji izpostavljeni vlogi je Marija Ana, skoraj natančna ponovitev pokojnice, tudi zgoščena posebitev nedoumljive, zgolj doživete mitske cikličnosti.

Šele tej, primarni posvetitvi sledi tudi junakinjina "posvetitev" v žensko, pravzaprav v žensko doživljanje sebe in sveta, v katerega je vpeta, vendar arhaična miselnost vaše skupnosti nagonsko odklanja možnost, da bi bila ženskost Marije Ane združljiva z njenim posebnim, "vražarskim" statusom. Ta ji namreč daje možnost, da obvladuje vsaj drobec skrivnosti človeškega bitja, konec koncev pa ima junakinja tudi lastnosti, ki jo do neke mere identificirajo s homerskim hermafroditiskim vidcem Teiresiasom: včasih govori kot moški, včasih kot ženska. Barva njene kože in las se spreminja, kakor da ima pol moških, očetovih, in pol ženskih, materinih "genov". Čeprav v posvetitvi, prvem resničnem doživetju svoje seksualnosti, izgubi svoj "moški pol", se verovanje vaše skupnosti izkaže za popolnoma umestno, saj se tudi sama junakinja v sanjah identificira z "brezovim angelom", peščici moških, ki so dovolj pogumni, da si jo zaželi, pa vztrajno prinaša smrt. Pri tem izgublja tudi sama in mogoče je to vzrok, da obnovljeni starodavni motiv mrtveca, ki pride po ljubico, v Pevčevem romanu ne implicira tradicionalne tragičnosti, temveč osrečujočo, čeprav nekoliko grozljivo pomiritev.

Vsestranska pomiritev naposled lahko nastopi šele po – v romanu odločilni – konfrontaciji arhaičnega človeka, Marije Ane, s predstavnikom skrajne oblike avtodestruktivnega metafizičnega mišljenja, z meščanskim mladeničem Paulom, ki se nonšalantno "sprehaja" po Bartolovem Al Arafu. Svoj nihilizem plača z lastnim življenjem, vendar kazni ne uide niti Mariji Ani: ko prvokrat in edinokrat ne sprejme usode, ampak jo vzame v svoje roke, ko torej umori svoje posiljevalce, rodi otroka kot posledico posilstev, nato pa zblazni in v blaznosti umre. Malo pred smrtjo v slutenjskih blodnjah napoveduje pomiritev, ponovno "vzpostavitev reda", ukinitve kaotičnega stanja, na katero spominja objekt vaše legende: vselej kopne, "neohlajene" ruševine in grobovi. Očitno je, da kaotična stanja ciklično prihajajo in odhajajo z življenjem in smrtjo za to izbranih posameznikov. Večna kopnina je sled ponavljajoče se usode.

O Pevčevem romanu bi torej le težko govorili kot o "romanu ženske". Zdi se, da je avtor izbral žensko junakinjo bolj s perspektive Mauricea Maeterlinke in njegove teze o ženski, ki naj bi bila hkrati z otroki in starci nagonso senzibilnejša za doumevanje temnih sil, ki jim je izročen človek v svojem bivanju. Vloga Marije Ane je vloga človeka v starogrški drami, ki je v svoji prvotni funkciji religiozne narave, ponazoritev in ohranjanje vere v usodo, varnosti mitskega, ne pa tudi novoveškega človeka, ki si hoče podrediti svet. Najbrž ni naključje, da dejansko kaotično stanje v arhaični skupnosti pomeni prav vojna, veliki človekov poskus spreminjanja sveta. Sicer neprijetna usoda vaščanov v mirnem času namreč nima pravega tragičnega nadiha, temveč kljub svoji nedoumljivosti pomeni določeno varnost.

Pevčev roman se, naključno ali morda tudi ne, obenem ujema z dejstvom, da slovensko ljudsko izročilo ni razvilo pravega epa, temveč zgolj balade in romance. "Epskost" *Marije Ane* je v marsikaterem fragmentu junakinjinega življenja močno

lirizirana, zlasti ko se vsevedni pripovedovalec iz pogosto "kronističnega" sloga preusmeri v posredovanje junakinjinih notranjih stanj oziroma svet preoblikuje po njenem doživljanju. V določenem smislu pa lahko "junakinjo" razumemo tudi kot ciklično vračajoči se "dramatični dogodek" arhaične skupnosti, saj se podobna oseba očitno pojavi v vsaki njeni generaciji na način ponovljene posameznikove usode. S tega vidika je Pevčev roman pravzaprav – balada v prozi.

Tej temeljni nastrojenosti besedila ustreza tudi ruralni dogajalni prostor, medtem ko je tisti del pripovedi, ki poteka v meščanskem okolju, bistveno bolj realističen, brez pravega ambienta za vaško magijo in morda zato nekoliko "šibkejši"; vsekakor manj izžareva baladno občutje celote. (Tudi sicer je avtorjevo realistično opisovanje dogodkov in doživetij precej neuravnoteženo s kvaliteto, ki jo dosega v liriziranih pasusih.) Zdi se, da se je avtor v "meščanskem" delu pripovedi bolj posvečal junakinji v njeni enkratni individualnosti kakor pa običajni uravnovešenosti te oblike "glavne osebe" s posameznikovim zastopanjem (arhaičnega) kolektiva. Z ozirom na celoto zato "meščanski" del besedila pomeni določeno digresijo, vendar se pripoved dokaj naglo "vrne" v Črni mlin k svoji prvotni naravnosti, popisu nerazložljive, a nepreklicno navzoče in nadvladujoče sile usode in – varne – ujetosti vanjo, v ponovljivost, ki jo izreka mit, oziroma: v hojo po "stezi, ki se nikoli ni zarasla, čeprav na njej ni bilo ne človeških in ne živalskih stopinj."

Vanesa Matajč



Andrej Blatnik: LABIRINTI IZ PAPIRJA

(Štoparski vodnik po metafikciji in njeni okolici)

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

D. D. Eisenhower

Zbirka NOVI PRISTOPI revije LITERATURA

Andrej Blatnik

Labirinti iz papirja

Štoparski vodnik po ameriški metafikciji in njeni okolici
 Literarno-umetniško društvo Literatura, Ljubljana 1994
 (Zbirka Novi pristopi)

Pojem ameriška metafikcija je v slovenski literarni zavesti že dodobra uveljavljen vsaj od druge polovice osemdesetih let dalje, ko je v zbirki Kondor v slovenščini izšel izbor iz del sodobnih ameriških piscev (*Ameriška metafikcija*, MK, Ljubljana 1988). Toda kljub temu da so razsežnosti pokrajine, po kateri se na literarno potovanje s svojim teoretskim knjižnim prvencem odpravi Andrej Blatnik, že znane, pod vodstvom avtorja *Labirintov iz papirja* razkrivajo nove, skoraj neznane ali manj znane koticke, posebnosti in zanimivosti.

Andrej Blatnik, po ustaljenih kritičskih oznakah tudi sam praktik slovenske različice metafikcije, namreč že v naslovni metaforiki bralca všečno povabi na skupno pot skozi sodobne ameriške ambiente. Ti, čeprav labirintno zaviti, nikakor niso nepremagljiva ovira; navsezadnje so "papirnati", če parafraziram domiselno dvoumnost imena knjige. Obenem je skupni izlet načrtovan v štoparski maniri, torej kar se da avanturistično, brez apriorističnih smernic in povsem neobvezno. Nikoli ne veš natančno, kam te bo zanesla pot, in nikoli, kje se boš ustavil. Vsak hip lahko izstopiš ali se na naslednjem križpotju znova pridružiš razgledujočim se po ameriški literarni pokrajini in junakih našega časa.

Blatnik tako ne ponuja dokončnih odgovorov na vprašanje, kaj je ameriška metafikcija, kljub temu pa ohranja nekatere že uveljavljene literarnozgodovinske določnice in sledi markacijam svojih literarnoteoretskih predhodnikov. Tako se v zapisu o metafikcijski literaturi Amerike izogne diskurzu o poeziji, katere refleksija s terminom metafikcija nikoli ni mogla ujeti v svojo interpretativno mrežo, in se omeji na časovno obdobje zadnjih trideset let, čeprav nas v metafikcijsko pisanje uvaja z domiselno historično blitzpreglednico osrednjih naslovov ameriške prozaistike od konca prejšnjega stoletja pa vse do leta 1993 in kratkim povzetkom ameriške kulturne zgodovine. Iz pretresa osrednjih razprav o sodobni ameriški prozi pa vendarle izpelje trditev, "da je pojem (ameriška metafikcija, op. IF) danes razumljen enoznačno" (str.

32), kot literarna smer, ki v zrcalni podobi namesto resničnosti opazuje samo sebe, in izpostavi temeljno dilemo, ali je ameriška metafikcija del postmodernizma. Blatnik se pri svoji razlagi navedenega problema spretno izogne glavni razpočnici debate o postčasu in postumetnosti, ali se postmodernizem konstituira v radikalnem prelomu z modernistično tradicijo ali pa je njen izraz prebolevanja izteka. Razlago duhovnega horizonta ameriške metafikcije namreč naveže na sociološko-ekonomske posebnosti ameriške kulturne zgodovine in produkcijskega načina, ki ne kaže le historično spremenljivost, temveč nekatere nadzgodovinske značilnosti.

Toda še v okviru drugega razdelka *Labirintov iz papirja* (prvi je le nekaj uvodnih misli in zahval) skrene z najbolj "trnovih stez" stroge literarne znanosti, ki zadevajo splošno klasifikacijo oziroma kontekstualizacijo obravnavanega pojma (predmeta), na udobnejše in prijetnejše ceste. Proučevanje "življenjskega okolja sodobne ameriške proze" sklene pod vprašanjem "kako brati metafikcijo". V tem obratu k lastni bralni izkušnji ob srečanju s sodobno ameriško prozaistiko razbira izjemno širok diapazon metafikcijskih pravil pisanja, na primer: visoko in množično orientacijo besedil, nujnost protobesedila in njegovo nacionalno determiniranost.

Vendar Blatnik ne menjava razglednih točk le po ameriškem literarnem ozemlju, temveč pristopa tudi na evropska tla in v svojem vodniku napotuje k "trem evropskim približkom" ameriški metafikciji, kakor označi prozaistične opuse Johna Fowlesa, Alaina Robbe-Grilleta in Branka Gradišnika. Z analizo nekaterih Gradišnikovih del se Blatnik za trenutek ustavi tudi na domačih tleh in s tem dopolni nekatere druge uveljavljene vodnike po sodobni slovenski prozi. V nasprotju z Virkovim monografskim prikazom *Postmoderna in "mlada slovenska proza"*, ki se je zaradi prevladujočega generacijskega vidika izognila obravnavi metafikcijskih nastavkov v Gradišnikovem snovanju, Blatnik po zgledu Marka Juvana (*Postmodernizem in mlada slovenska proza*, JIS, 1988/89, št. 3) nakazuje njihov pomen za uveljavitev metafikcijske literarne prakse na Slovenskem.

Toda že v četrtem razdelku pisec znova odpotuje iz Evrope in pridruži sklepu drugega razdelka še nekaj splošnejših dejstev o ameriški metafikciji. Po zgledu metafikcijske avtorefleksivnosti se kot bralec še enkrat obrne sam k sebi in ugotavlja, da se z ameriško metafikcijo zaradi nujno povečane aktivnosti bralca in njegove vloge v besedilu izoblikuje "specifičen recepcijski in sociološki koncept" (str. 92). Izpostavi tudi vprašanje o novem odnosu (meta)fikcije do realnosti, načinu njenega konstruiranja ter položaju umetniškega dela kot izdelka, ko se začne nekdanje modernistične eksperimente v postmoderni dobi "uspešno prodajati na trgu množične potrošnje" (str. 102), vse pa je začinjeno z navedbo najznačilnejših, najduhovitejših ali najbolj nenavadnih fiktivnosti iz konkretnih literarnih del.

Kako pretehtano avtor v svojih *Labirintih iz papirja* preigrava različne metodološke koncepte in teoretske "žanre", priča tudi to, da seznam upoštevane strokovne literature, ki klasičnim razpravam ob rob rabi predvsem za utemeljitev znanstvenikovega početja, v dosledno izvajanjem diskurzu geografsko-turističnega založništva kot "karte

in vodniki" postane sestavni del njegove študije.

Zadnji krog po labirintih iz papirja prestopa bralec z Blatnikom v leksikografski maniri. V avtorjevi redakciji je iz njegove bralske beležnice izbranih petdeset ameriškometafizijskih proznih del, vsako geslo zajema bibliografske realije, kratko vsebino dela, nekaj podatkov o avtorju, predvsem pa Blatnikov osebni pogled na roman ali zbirko kratke proze, ki zmeraj znova preseneti v svoji poglobljenosti, prefinjenosti, sintetičnosti, eruditskosti, domiselnosti in duhovitosti. *Labirinti iz papirja* so predvsem zato, kljub morda na trenutke že pretirani razpršenosti ali podvajanju obravnavanih problemov, tudi teoretsko neoboroženemu bralcu najbolj všečno in obenem uporabno napisana literarna monografija na Slovenskem v zadnjem času.

Ignacija Fridl



Tomo Virk: BELA DAMA V LABIRINTU

(idejni svet J. L. Borgesa)

Prvi sintetično-analitični prikaz Borgesove literature in njene "metafizike" v sloveščini ter primerjava z mislijo M. Eliadeja.

Zbirka NOVI PRISTOPI revije LITERATURA

Jože Snoj

Bajanja o Bogu

Mihelač, Ljubljana 1993

Postkomunistične evropske države doživljajo v zadnjem času nekakšen revival javne ozne misli (Slovenija ni nikakršna izjema, to potrjujejo različni simpoziji o prej prepovedanih avtorjih), zato je normalno, da je vedno več avtorjev, ki sebe imenujejo krščanski, katoliški, ki torej za izvir svojih inspiracij deklarirajo fenomen religije. Jože Snoj je bil eden prvih, ki se je začel dejavno potegovati za tovrstno svobodo tako teoretično, omenim naj antološko (57.) in kasneje še samostojno (95.) Novo revijo, kot tudi konkretno: ena opaznejših publikacij je še, poleg omenjane knjižice, tudi zbirka esejev *Med besedo in bogom* (ocena še sledi). Snoj se namreč, ne glede na svojo zasebno vernost, deklarira tudi za religioznega avtorja, kar je, že kot sintagma, obvezujoča drža. Pomeni najbrž, da išče pesnik tolažbe za tegobe in odgovorov na dvome v dogmi na eni ter v širši kulturni tradiciji, ki jo ta bogata perspektiva prinaša s seboj, na drugi strani. Snoju sta krščanstvo oziroma katolicizem tista prizma, ki skozenjo uzira svojo resnico in ki ga posvečuje v skrivnost.

Naslov Snojevih parabol je spretno in ustrezno izbran, saj sproža bakanje z nekoliko arhaičnim prizvenom najraznovrstnejše konotacije – od zgodovinsko pripovednih do basensko izmišljajskih. Značilnost knjižice je mojstrska pomenska nedoločenoost in domišljajska igra z besedami. Snoj se namreč ves čas, bodisi tehno poetično bodisi motivno-tematsko, sprehaja na tanki črti med dvema nasprotjema: nikoli ne zapade v en modus dicendi, en izključujoči nazor, eno možnih razlag. Z občutkom jukstaponira in postavlja v odnos dve običajno nezdružljivi skrajnosti kot na primer dogmatski in avtorski govor, biblični in darvinistični svet, božjo vsemogočnost in omejenost ... to daje na skupni ravni vtis lahkotnosti, humorja in neprekinjenega poigravanja, kot se spodobi za bakanja. V knjižici je zapisanih devet bakanj, vsako sestavlja manjše poglavje, ki si sledijo po svetopisemskem zaporedju: Oče in sin, Svet iz besed, Kača, Adam, Eva, Kajn, Marija, Sveta noč, blažena noč in Jezus. Tako kot se namreč diahrono razvija tematika svetega pisma, si tudi bakanja v osnovnih potezah prisvajajo njegove ključne momente. Glede na to se mi je zdelo ustrezno razdeliti Snojeva bakanja v dva dela: v prvega, ki se zgleduje po stari, ter drugega (pri katerem

kakovost, originalnost naracije nekoliko popustita), ki se ozira po novi zavezi.

Prvi del se posveti predvsem diskusiji o navezi Bog-človek (za bajaranja neprekosljiva snov), glavno vprašanje pa se oblikuje okoli problema, kako Bog sebe vé in kako mi vemo Boga. Še najresnejšo definicijo poda Snoj na prehodu v drugi del (bajaranje o Mariji): *sem-ker-sem-kar-sem* (prim. Ex 3, 14), ki pa izzveni nekoliko v prazno. Njegov namen namreč ni ponujati visokoteoretične razlage (ta bi se morala slej ko prej uvrstiti med spodletele glede na vso tradicijo neuspešnih sholastičnih dokazov), temveč se humorno poenostavljeno lotiti najtršega oreha vsake religije, dogme. Zgoraj omenjena distanca se vzčara med resno temo ter njeno ležerno in duhovito obdelavo. Tako je bil za Snoja Bog *en sam velikanski negibni trebuh*, poln *vsemogočne vsenemočnosti*, bil je povsod, ker je bil vse. Bog je bil, ker je bil tako *srečno nesrečen*, zares *uBog* in tako se ga je, ker se, ti šment, jezik neprestano spreminja, prijelo ime Bog. Kot vsako samotno bitje si je tudi Bog zaželel družbe in iz želje se mu je koncipiral mali črvček, božji sin, ki mu je začel v trebuhu rasti. Oče je zanj že vedel, da ga bo sinko *videl ... in slišal in klical*: »*Oče moj, kateri si v nebesih!*« In ko je ura dozorela, se je zgodilo: *zagrmel je strašen bum in – trebuh je razneslo!* Še imena mu njegov božanski oče ni našel, že se nam je vtisnil v gene njegov prvi zlog: *člo-vek vek vek, vendar!* Genezo si je skorajda težko predstavljati manj v skladu z Izročilom in bolj podobno teoriji Velikega poka, a pri bajaranjih posledična eksaktnost upravičeno ustopa ljubkim nedoslednostim. Bog, ta *starček otroški*, je svojemu božanskemu sinu odstopil tudi nekaj sebe in mu naredil prostor: *In se mu je začel umikati in se mu odmikati in se kakor za kazen, ki si je ni zaslužil, a si jo je kljub temu sam odmerjal, sladko žalostiti.* Ta pogled na ekstrakcijo sveta iz Boga presenetljivo spominja na judovsko zoharsko-kabalistično tradicijo, ki zagovarja njegovo skrčenje. Da bi se namreč Bog sploh spoznal, se ovedel samega sebe, je moral prenehati biti vse- in povsodprisoten, moral je etablirati neko referenčno točko zunaj sebe, ki bi ga retrogradno priznala kot Boga. Zato naj bi se kontrahirala in iz svoje skrčene zunanosti oblikoval svet. Moment vzpostavitve svojega nasprotja z namenom priti do vednosti o samem sebi pa je spet neverjetno blizu heglovskemu oziroma dialektičnemu diskurzu – ali je Hegel poznal Kabalo, je pa že drugo vprašanje. In tako je nastal Svet iz besed, prim. Jan 1, 1–3, ki pa je imel veliko preveč naturalistične kavzalnosti, da bi bil čisto bibličen, na njem pa je zaživel prvi božji sin, ki si je, zaradi svoje neznosne iznajdljivosti, ime, *ko se je postavljajal: A dam kaj nase, a dam?*, iznašel sam.

Svet, po katerem je hodil Adam, je torej že naš pravi svet, ki mu vlada prva človekova učiteljica kača – glejte jo, pozitivistko pregnano! – in ki ga avtor zabavno očrta s kombinacijo religioznega in biološkega logosa (strogo vzeto: mešata se darvinistična ter dogmatska inferenca). Pomembno zanj je dejstvo, da je vse svoje bistvene značilnosti privzel že takrat – še danes nas namreč tarejo marsikatero posledice takratnih lumparij: domišljijo smo podedovali po Bogu, zaradi nje pa nas je zdaj strah (*Brez domišljije ne bi bilo strahu – saj kaj bi ga, ki je po sredi votel, okoli ga pa nič ni, lahko polnilo, če ne bi bilo njenih strašnih praznih izmišljotin.*), zaradi božjega črteče

ljubečega načrta še danes ne razlikujemo med *črtenjem in ljubljenjem*, že Adam je skusil, da *od samih jabolk dobi človek drisko*, že od takrat, n. b., *spiyo zajci z odprtimi očmi ...* Avtor tako spretno ekvilibrira na vrvi/brvi besed med basensko in zgodovinsko pripovedjo in to daje prvinskemu svetu prisrčen mik sproščenosti. To pa še ni vse: končno napoči čas za Sinu najljubšo igrāčo – hčer; tudi ona je bila na začetku, saj jo je prepreženo zeblo in mrzilo, zelo uboga, prava *rEva*.

Temu sledi drugi del (vsebuje zadnja tri poglavja), motivno povezan z novo zavezo. To je del, v katerem lahkotna distanca popusti, se nalezē didaktičnega tona in postane bolj apoteotična (najbrž zaradi pomena teh elementov, ki jih imajo za vso krščansko eksegezo). Tu beremo pasus o troedinem bogu (sicer glavnem teološkem problemu), ob njem pa Snojevo variacijo: (govori Bog) *Človek je vendar po moji podobi. Prvi Človek sem torej jaz sam, iz svoje nevidnosti v sebi izoblikovan – iz sebe odzrcaljen, ne ustvarjen*. Tega vozla, ki se mu je moč približati le spekulativno, se na enostaven način ne da razvezati, če pa že, je potem prikaz preveč simplificiran, zato izgubi svojo mnogoplastnost. Naj razložim, če se na primer troedinosti Boga posvečamo parcialno, zanemarjamo preostale komponente, brez katerih ga sploh ni, ali drugače, ker je, je lahko le na vse tri načine hkrati. Tako tudi pri Snoju prikaz funkcionira na singularni ravni, ko pa hoče elemente združiti, je navihano dobrodušnega tona bajanj, to je razumljivo, hitro konec. Značilen pokazatelj tovrstne problematičnosti je, da takrat avtor pogosteje položi v usta svetih oseb molilne obrazce, citira dobesedno ali v predelani obliki verze svetih pesmi itd. Uporaba prefabriciranih modulov nekoliko zatemni sliko pesnika (pri Snoju le-ta, spominjajoč na angele, predstavlja medij med Bogom in smrtniki), ki se je dotlej res elegantno in z veliko občutka igral z idejami in besedami, čeprav je to razumljiva posledica abstraktnosti motiva. Kljub temu torej, da ne zadrži poprejšnje sproščenosti, barvitosti in razgibanosti, je drugi del prvemu zadovoljivo dopolnilo.

Bajanja o Bogu torej za svojo simplistično fasado skrivajo globoke misli, ki jih še najbolj klasificirajo kot pripovedke za odrasle. Zaradi svoje sproščenosti bi jih lahko mirno postavil ob bok dosežkom Herderjevega narodnega genija, ki se je izkazal že ob zapisovanju enega največjih besedil sploh. Funkcionalno, kot bi rekel Propp, se najbrž uvrščajo v pravljice iz življenja, saj se ukvarjajo s tem, kar nas, ljudi, sociokulturno določa. Snojeve bajke so novi plašč za večne modrosti, ki si tukaj podajajo roko s svežim domišljjskim krojem ter jezikovno haute couture.

Krištof Jacek Kozak

Jurij Hudolin / Zlatko Zajc

Divjanje / Spevi

DSP, Ljubljana 1993

Kaj skrivata obraza, ki enigmatično zreta v svet s platnic te polarizirane, na dva dela razdeljene knjige poezije, ki tako dvakratno vznemirja nič hudega sluteče bralce? Društvo slovenskih pisateljev bo že vedelo, je naš odgovor, ko se sprašujemo po razlogih, ki so botrovali tej nenavadni združbi dveh pesnikov. Na vsak način sodimo, da gre za prečuden eksperiment, poskus sopostavitve oziroma vsaj miroljubne koeksistence dveh kar se da različnih poetik, od katerih si vsaj ena prizadeva biti ekstremna, radikalno usmerjena proti slovenskemu *mainstreamu*. Ta negativ(istič)ni pol knjige predstavlja nepotešeno, na prvi pogled eruptivno *Divjanje* Jurija Hudolina, pesnika najmlajše generacije (1973), opremljeno z dekadentno pomenljivim (Bili so trenutki, ko se mu je zdelo zlo samo pot, po kateri lahko uresniči svojo zamisel lepega) motom iz Wildeove *Slike Doriana Graya*, ki mu sledi petindvajset pesmi, kratkih (od pet do enajst verzov), zunanjeformalno in interpunkcijsko neenotnih, na prvi pogled takih, da hočejo delovati drugače, namreč šokantno za vsega lepega vajene, samozadostno elitistične konzumente literature. Protipol, morda celo protitež temu so *Spevi* Zlatka Zajca (1951), ki v kontrastu z *Divjanjem* nehote učinkujejo kot nekaj, kar po svojem bistvu niso, namreč ekstrem drugačnega, konvencionalnejšega tipa lirike: pravzaprav imamo opravka zgolj z lirično, na videz spevno poezijo, v kateri se avtorjeva življenjska zrelost kaže v urejenosti dveh daljših ciklov (*Spevi enega zemljovrta* – petindvajset pesmi in *Spevi potolčenega kramoha* – petnajst pesmi), doslednosti pesniške forme (pesem iz treh kvartin), ki je še podkrepljena z dokaj konstantno uporabo prestopnega rimanja. Se pravi, da slutimo v *Spevih* jasno in načrtno povezanost s pesniško tradicijo pri nas, to docela izključuje možnost kakršnekoli skrajne pozicije in veže Zajca, kaj bi drugega, na postmodernizem, s katerim (predpostavljamo) Hudolinovo pesniško dejanje, ki stavi na avtentičnost, noče imeti prav nič skupnega.

Če zdaj nekoliko reflektiramo navezanost Zajčeve lirike na tradicijo, je povsem na dlani, da v *Spevih* vsevdilij nastopa repertoar standardnih tem, predvsem čustev in občutij (bolečina, melanholija, resignacija, pasivno kljubovanje, zatekanje v alkoholno

omamo, nezmožnost telesne združitve), ki jih je zadnje čase uspešno preigraval, lahko ton ironiziral in jezikovno svežil predvsem Milan Jesih v obeh svojih zbirkah sonetov. Pozicija, ki jo v takem svetu zavzame Zajčev lirski subjekt, je seveda precej drugačna od jesihovske, kaže se z naslovom obeh ciklov, ki nakazujeta možnost, da pesmi (pogosto prvoosebne, pa tudi neosebne) izgovarjata dva različna fiktivna lirski subjekta, namreč potolčeni kramoh (spomnimo se osebe iz Prežihove mladinske zgodbe) in skrivnostni zemljovrt; to je seveda le trik, ki spet enkrat skuša prikriti in modificirati identiteto in stališče avtorja. Ta pa kljub opisani kvazimimikriji dosti bolj resno, zavezujoče jemlje svoj pesniški svet kot živahni, neulovljivi Jesih. Bistvo zemljovrtstva kot svojevrstnega odnosa do življenja in življenjskih pojavov kljub občasni ironiji, ki rešuje lirski subjekt iz eksistencialnih stisk, ni pretirano zastrto: že iz same sintagme lahko razberemo, da gre za zapisanost zemlji (torej konkretnemu, materialnemu elementu), v kateri se dogaja svojevrstno prevrtavanje, boleče samospraševanje oziroma neprestana, dokaj iskrena analiza ne posebno razveseljujočih stanj duha oziroma duše. Neizbežnost smrti, hkrati pa zavest, da je bivanje nemogoče osmisлити, povzročata, da se v osamljenem, zapuščenem lirskem subjektu razrašča svetobolje oziroma svojevrstna strtost, ki je tako rekoč metafizično (Ne vem več, kaj najbolj boli, / kaj para, praska in rodi strah, / vsak dan bolj skeli in skeli, / tiho, a neopazno razpadam v prah.) utemeljena v odsotnosti smisla (Delček večnosti sem ustavljal, / ko sem pisal pesem na eno misel, / svojo besedo sem vsem zastavljal / da res ne vem, kaj je smisel.), tako da smo (vsaj znotraj prvega cikla) lahko docela prepričani, da gre za zaresno trpljenje in resignacijo. Ironično-cinična pesniška dikcija in svojevrstno plastično podobje, ki prideta bolj do izraza v drugem ciklu, pa nakazujeta, da bi bilo vse skupaj verjetno treba brati tudi drugače, namreč kot simpatično, nekolikanj okorno (ritem te poezije je ponekod dokaj nenavaden) pisanje, ki resda zvesto odslikuje obrobno, zemljovrtsko življenjsko držo, obenem pa je zmožno tudi bolj distancirane, ležerne poze, ki relativizira, obenem pa paradoksalno potrjuje (prosim, nobene replike), dokončnost nekaterih spoznanj odmaknjenega lirskega subjekta.

Ta položaj samohodca (marginalca?), v katerem se Zajc docela jasno zaveda, da poezija ne more in noče spreminjati sveta (njen predmet ostajajo le že neštokrat zastavljena vprašanja, kot na primer: komu hvala, da sploh še sem?), sicer ni nikakršna pesniška inovacija, vendar ga lahko brez težav razumemo in legitimiziramo. Problemi pa se pojavijo (četudi sem pripadnik, pogojno rečeno, pesnikove generacije), ko se znajdem (prehod na prvo osebo ednine je upravičen glede na osebno prizadetost) pred avtorjem, ki je izdal že četrto zbirko (torej mu kljub vsemu marsikdo priznava kredibilnost), obenem pa nastopa z izjavami (v intervjuju, Delo, 21. 8. 1993), kot so: Nobenih šablon. Nobene akademske literature. (...) nihče ni pisal o živalih tako, kot sem jaz. (...) Prešeren je zanič, brezvezni mit. Cankar pa še bolj. (...) Ženske se je užitek dotakniti, iti z roko čez njeno telo. To ti daje novo mistiko. Kot bi se dotikal živali.

Tu bi bilo morda umestno vprašanje, ali gre pri Hudolinovi poeziji za nekakšen zapoznel neoavantgardističen poskus, pač glede na proklamirano radikalnost v izjavah. Na zgodovinske avantgarde (zavedam se neustreznosti, celo neumestnosti te primerjave) bi v grobem spominjalo zlasti dejstvo, da so bile pompozne izjave navadno povezane s poprečnejšo estetsko produkcijo. Pri Hudolinu je tudi približno tako: iz spremne besede se lahko poučimo tudi, da je na delu estetika grdega, ki se uteleša v prikazovanju sprevrženih strasti, sadomazohističnih praks in uničevalskih tehnik. S stališča etičnih in spoznavnih vrednot, ki naj bi jih bojda vsebovala dobra literatura, tej izbiri načeloma ne bi oporekali, ker bi nam kdo utegnil očitati, da posegamo v pesniško svobodo, zato pa je nemara zanimivejša estetska (bolj v duhu pesmi bi bil izraz antiestetiska) komponenta te poezije. V ta namen bi citiral samo (celotno) pesem *Bič božji*: Shizofrenični poglavar za šalo / seka ude svojim podrejenim / je obseden s pederastijo in / neposlušnim vojščakom zasaja / svoje z'ate zobe v glavice penisov / se dolgo naslaja dokler mu od pijanosti / ne razpadejo jetra in potem se podgane / hihitajo s polnimi gobci jetrne paštete. Podobnih pesmi, v katerih kar mrgoli transgresivnih, čutnonazornih, plastičnih in nasploh sugestivnih pesniških podob, je vsaj še štiriindvajset (v tej zbirki), nikakor pa ne dvomimo, da jih je (oziroma bo) avtor napisal več, govori namreč o tem, da ga je neke zimske noči krokar zaznamoval / in obsodil na pesniško svinjepisje. Bralci, ki poznamo Hudolinov opus, bomo še posebej pozorno opazovali motivno-tematske in slogovne variacije v upesnjevanju univerzuma, katerega vladar je (prosto po Hudolinu) hudobni vrač, ki mu šprica brezzvezna vodica iz falusa.

Povsem na dlani je, da ta zbirka pesniškega svinjepisja lahko prepriča kvečjemu že prepričane (namreč tiste, ki Hudolinovo vizijo sveta v celoti sprejemajo); podpisanemu, ki skuša *Divjanje* opazovati s kritično distanco, pa se dozdeva, da je zbirka s svojim destruktivnim, nihilističnim odnosom do vsega, še toliko bolj pa z estetsko neprepričljivostjo, izpraznjenostjo in monotono repetitivnostjo podob prej blizu nekoliko prenapeti srednješolski poeziji ali priložnostnim verzifikacijam marginalcev, kot resna literatura pa je tako početje preprosto *passé*.

Gašper Malej

Andrej Lutman

Lov

Založba Mondena, Grosuplje 1993 (Jurčičeva zbirka)

Topos četrte knjige Andreja Lutmana (*Opisovanja, samozaložba, 1984; Na prepihu, Lipa, 1991; Goločasje, Aleph, 1992*), romana (?) *Lov*, je nedoločljiv lovski revir, umeščen med kočo in prežo, brez trdnega oprijemališča ne na tej ne na oni strani – v pokrajino, ki kot slutnja vstaja iz teme, se kot sanja razpleta v nikdar docela spoznane gozdove, vedno znova drugačne, kot so se še pred časom zdeli, se skoz in skoz zabrisuje. Na tej strani je koča, tabor lovcev, ki pravzaprav komaj kaj sploh še lovijo; na tej strani so posedanja pred ognjem – trenutki, stkanj iz spominov na davne ulove in sanj; spominov, ki pa so bržčas tudi izmišljeni, pač lažnivi nadomestek neuresničenih sanj. Trofej namreč ni. Na oni strani je preža, je prostor, stkan "iz resja in senc", je gnezdo, ki je dolgo "gnezdilo brez plodu". Lovčeva gonja za divjadjo je nenehna blodnja bogve kje tu vmes, kajti "tisto je bliže do tu in to je vse do tja", če ne nazadnje seveda sploh kaj je.

Divjad je namreč "onkraj". Pa še ko zdrsnemo čez, ko se pokaže nekje na robu sveta, ni mogoče reči, da to spet ni bila samo slutnja, kajti tudi merjasec, ki sredi zime napade lovca "s čudnim obrazom" – edina žival, s katero se lovec "s čudnim obrazom" sploh resnično spopade – se nazadnje pokaže kot zgolj blodnja, ker je zunaj pač "sonce, zeleni griči. Nebo je jasno ... poletje prihaja." In je edino, kar lovcu ostane kot trofeja, zgolj spomin na še eno izgubljeno puško. Je res bila izgubljena puška? Je kakšna puška sploh bila?

Divjadi namreč najbrž sploh ni. Kajti Lutmanov *Lov* ni lov na divjad, je predvsem lov na človeka – je žena, ki si jo lovska bratovščina menjuje. Žena je namreč edini plen. Je tisto nekaj, da je koča sploh še lahko koča, da ni tudi koča samo preža, gnezdo "izzivanja in bahanja med brati lovci". Le da žena ni samo plen, je tudi lovec, ni jelenjad, ki se lovi na sol, je merjasec, ki napada. Žena in koča sta na metaforični ravni pravzaprav sinonimni, sta tisti prostor, kjer naj bilo nekaj trdnega, zanesljivega še mogoče, tista topla "votlina", kjer ti je še lahko prijetno – le da se v tem primeru kmalu pokaže, da ta votlina pravzaprav sploh ni prostor toplote, temveč prostor nenehnega spopadanja med brati lovci, so trupla, "ki so jih bratje lovci nosili iz host, da so pozabljali plene, puške in spomine," da so vrteli "vedno isti pomenek: kdo ali kaj

bo naslednje truplo, ki jim ga bo prinesel gozd v njihovo brezkončno prežo čakanja." Lov se namreč v zgodbi bolj in bolj kaže kot nekaj daljnega, davnega, edino, kar sploh še zadržuje lovce v "preži čakanja", je vprašanje: "Čemu vse to služi?" Upanja ni. Je samo nikoli izpeljana odločitev: "Dovolj je tega! Šel bom za truplo!" Je samo stiska, "brezkončna preža čakanja".

"Votlina" je ena izmed odprtih spanca lovca "s čudnim obrazom". Na drugi strani je hodnik – je odprtina za odhod, za lovčevu edino željo ... "že vendar spati: da bi zaleglo." Tega odhoda lovec seveda ne zmore. Ker iz na vse strani razpletajočih se krogov čakanja, prežanja na divjad, gonje za ženo, "izzivanja in bahanja med brati lovci" ni mogoče izstopiti. Tak izstop bi bil namreč ekvivalenten vstopu zemljemerca K. v grad v Kafkovem romanu *Grad* (blodnje po nedoločljivem vstopem revirju med kočo in prežo so aluzija na pot zemljemerca K. na grad, to v spremnem tekstu ugotavlja tudi Matej Bogataj). Lov se torej nikoli zares ne zgodi, kakor se tudi nikoli ne konča "preža čakanja", ker se pravzaprav niti ne more končati, spomin na davne ulove in preža je namreč edino, kar ti lovci sploh še so. Izstop, dokončanje lova bi pomenilo izničenje združbe, ki pa ujeta v spono človeka izključujočega, ne nazadnje pravzaprav uničujočega funkcionalizma, poleg tega da je, lovцем ne zmore dati ničesar več. Lovska bratovščina se namreč zdi nenavadno podobna primitivni kulturi: boljši ulov, plen prav gotovo pomeni tudi boljši prostor v koči, jemanje žene. Ker plena ni, je konfliktna situacija v združbi iz trenutka v trenutek bolj uničujoča. Ta spopad se seveda kaže na ženi kot edinemu plenu. Konflikt med brati lovci ne vodi samo k izničenju njihove bratovščine, združbe; kaže se tudi kot izničenje ženine ženskosti – izničenje žene kot tople votline, pribežališča premraženega, utrujenega lovca – tu gre pač samo še za golo, brezkompromisno jemanje.

Roman Andreja Lutmana *Lov* je roman o brezizhodnosti sodobne postindustrijske družbe – deziluzirane, banalizirane, ujete v spono tržnega funkcionalizma; namreč: brezizhodnost, animalična funkcionalnost lovske bratovščine, živalski, uničujoči užitek kot edino mogoče razmerje lovca in žene – lovca in koče, združbe. Roman je prav tako izmuzljiv tudi na estetski ravni. To seveda ni klasični roman, je samo še splet zgodb, ki se nikjer ne ujamejo v trdno fabulo. Stil je poetiziran, besedne igre se kdaj pa kdaj znajdejo na meji razumljivosti, celo berljivosti. Igranje z jezikom je sploh tisto, kar Lutmana še najbolj zaposluje. Vendar Lutman zgodbi vseeno noče pustiti, da bi šla svojo pot, se vseeno ne odreče poskusu določitve osišča, trdnega oprijemališča. In ker v tem trenutku to skoraj ni več mogoče, uporabi Lutman edini način, ki mu še preostane – citati iz svetovne literature, lovskega branja, mu rabijo kot pričvrstitev zgodbe v neko, kakršnokoli že, resničnost, pravzaprav pa samo še podkrepijo brezizhodnost situacije; namreč: če lovцем v njihovi "brezkončni preži čakanje" za to, da sploh še lahko so, ostanejo samo še spomini, davni ulovi, tudi Lutmanu ostanejo samo še citati – spomini – da lahko roman sploh še izpiše, da se mu v nenehnem ubeganju zgodbe ne izmuzne še beseda.

Robert Titan-Felix

ROBNI ZAPISI

France Bevk: KAMNARJEV JURIJ. Založba Mihelač, Ljubljana 1992 (zbirka Slovenska povest). Bevkova realistična povest *Kamnarjev Jurij* spada med njegove manj znane pisateljske izdelke. Namenjena je bila verjetno predvsem slovenstvu Primorske v času po prvi svetovni vojni z domovinsko-narodnostno prebujevalno vlogo ob vdiranju fašistične ideologije med Italijane in njihove simpatizerje na območje Primorske. V celoti je povest prvič izšla pod psevdonimom leta 1931 v Mohorjevi knjižnici v Celju. Pisatelj je s pripovedjo, ki se osredotoča na glavnega junaka Jurija Radetiča, kamnarjevega sina, na kratko razkril "držo" preprostega posameznika v razmerju do drugih ljudi, politike, morale, življenja. Vsa "problematika" ostaja zgolj nakazana, je neizdelana ter psihološko-literarno površinska. Jurij kot vojak doživi grozote na bojišču v Galiciji, doma mu umre oče, njegovo dekle se poroči, vmes se pridruži Maistrovim borcem za severno mejo in po vsem tem se poskuša ustaliti doma, kjer ga pričakuje mati. Ni pretirano sentimentalen, ostaja pa občutljiv in kljub temu "življenjski". Nekaj časa se neobremenjeno prilagaja utripu rojstne vasi in okolice in se nazadnje odloči za pravo žensko in pravi način domovanja. Ne gre h komunistom niti se ne izseli v Argentino, le dobro se poroči na kraški slovenski zemlji. Vitalizem realističnega tipa, ponekod rahel, odsekan, nagel, bežno romantičen slog: France Bevk s *Kamnarjevim Jurijem* je še vedno bolj priporočljiv za današnja neobvezna branja od mnogih uvoženih ali "postmodernih" domačih. (Ivan Dobnik)

Ivan Cankar: HLAPCI. Spremná beseda Dušan Moravec. Mihelač, Ljubljana 1994. Nekaj podobnega, kot pravi Gregor Strniša v svojem ciklu pesmi o Lilliputu, namreč da je o njem "vse znano", bi lahko rekli za pričujočo izdajo Cankarjevih *Hlapcev* (če si o umetnini sploh smemo privoščiti oznako, da je o njej vse znano, seveda), v kateri ne gre za nobeno novost, ki bi jo morebiti pričakovali v obliki globalne spremne študije, kakršna bi se spodobila ob podobnih izdajah kanonizirnih del slovenske literature. Dušan Moravec poda v svoji spremni besedi *Cankarjevi Hlapci včeraj in danes* zgolj biografski oris Cankarjevega življenja, dela in (predvsem včerajšnjo) usodo *Hlapcev* na odrskih deskah, primere njihovih (okrnjenih) interpretacij in podobno. Gre

torej predvsem za ponatis, ki je namenjen kot obvezno branje srednješolcem in za obnavljanje pokradenih polic po knjižnicah. (Aleš Šteger)

DEMON MARJANA ROŽANCA. Mihelač, Ljubljana, 1994. (Več avtorjev.) Šport, kot od (pre)mnogih neupravičeno zapostavljena možnost vstopa skoz na videz nepredirno povrhnjico človeške ekzistence v prostore, ki odpirajo vpogled v najgloblje bivanjske plasti, se pri Rožancu – kakor beseda Esej – mora pisati že kar z veliko začetnico. Kajti v obeh, v pisanju in športu, je blestel, in ju v svojih delih lucidno povezoval v vrhunske dosežke slovenske esejistike. Tako sestavljajo drugi del knjige njegovi štirje najznamenitejši "športni" eseji. Prvi je legendarni *Demon Iva Daneva*, esej o "najboljšem košarkašu na svetu", na podlagi katerega nam Rožanc jasno in prodorno kot malokdo ilustrira demoničnost človeške duše kot eno od posledic odsotnosti transcendence, čeprav je človeka to strah priznati: "Ivo Daneu nas torej popelje v pekel, iz katerega bi radi izskočili, ker se v svoji notranjosti še vedno spogledujemo z nebese," pravi Rožanc. V podobni maniri so napisani tudi drugi trije tukaj objavljeni eseji: dva o nogometu (*Maša dvajsetega stoletja*, *Duša moštva* in poslednji *Planica*). Uvodni del knjige pa predstavljajo štirje zapisi o Rožancu kot osebnosti, športniku in besednem ustvarjalcu. Milan Dekleva piše v uvodnem spisu *Plemeniti demon športa* prav o eseju *Demon Iva Daneva*; spis Jožeta Dekleve *Golman v Šiški* govori o usodi Rožanca kot sprva nogometarja iz Zelene jame, kasneje nogometnega novinarja in slednjič športnega funkcionarja; s športnikom Marjanom Rožancem (za prijatelje Marčijem) se ukvarja tudi Žarko Petan, le da govori predvsem o Marčiju kot tenisaču in igralcu namiznega tenisa, izvemo pa še marsikaj o Odru 57, Perspektivah ... Uvodni del sklepa spis Toma Virka *Športni mistik Marjan Rožanc*, kjer se avtor v nasprotju s poprejšnjima besediloma o Rožancu športniku in mislecu, ki temeljita predvsem na spominih obeh piscev, loti analize in interpretacije "športnih" eseev. Na kratko: knjiga, ki na svež, jezikovno preprost, a pretanjen način odslikava naše bivanje skoz optiko Športa ne le kot telesne kulture, marveč predvsem kot bivanjske realnosti in "demonične" umetnosti. (Aleš Šteger)

Janko Glazer: PESMI. Izbrala, uredila, spremno besedo in pojasnila napisala Alenka Glazer. Založba Obzorja, Maribor 1993. "Pesnik pohorskih frat", kot literarna zgodovina najpogosteje metonimično lokalizira pesniško ustvarjanje Janka Glazerja, je v *Pesmih*, ki jih je ob stoletnici lirikovega rojstva za izdajo pripravila njegova hčerka Alenka Glazer, doslej najobsežnejše predstavljen. Pesmi so spletene v sedem večjih tematskih sklopov (motivi iz narave, ljubezenska lirika, družinske in rodovne pesmi, refleksije o življenju in smrti, pesnikovi samogovori o smislu življenja in umetnosti, pesmi o narodu in zgodovini, priložnostne pesmi in epigramatika); kar ob dejstvu, da je poleg *Pesmi* letos izšla še zajetna zbirka njegovih eseev, nakazuje Glazerjevo veliko širšo literarno orientacijo, kot jo je do zdaj poznalo slovensko bralstvo. Jubilejni pregled Glazerjevega literarnega snovanja je tako obenem tudi spodbuda za ponovno

in drugačno ovrednotenje njegove poezije v okviru slovenske književnosti, kamor je bil vpisan predvsem z obrobim zaznamkom nostalgичni poet pohorskega ambienta, bolj določno zlasti Ciproša. Njegove poezije namreč ni narekovala le krčevita tihota hribovske krajine, temveč se v *Pesmih* razkriva tudi kot osameli iskalec drugega, pretanjen popisovalec ljubezenskih čustev in hrepenenja, precejšen poznavalec svojih sodobnikov in njihovih del ter kljub prevladujočemu otožnemu melosu kot presenetljivo satiričen epigramatik in humoren pisec voščil. A le z redkimi metaforičnimi biseri in liričnimi izpovedmi preseže uveljavljene pesniške obrazce svojega časa. (Ignacija Fridl)

Evgen Jurič: DAME BREZ PIŽAME. Založba Evgen Jurič, Ljubljana, 1994. Kaj je lepšega kot kozarec rujnega vina, knjiga in družba dobrega prijatelja? Moški lahko združi vse troje, če ob kozarcu vinca bere *Dame brez pižame*, kjer bo ugotovil, da so humoreske le stare šale v novi preobleki, in jih bo zato prepoznal kot dobre prijatelje, ki pa bodo tako praznje oblečeni, da bo že zato užival v njihovi družbi. Tudi v aforizmih bo prepoznal nekaj naključnih znancev, ki pa dokazujejo, da slovenščina nikakor ni dolgčasen in tog jezik. Zakaj kot bralce omenjamo samo moške? Avtor je verjetno mislil samo nanje, ko pa so dame brez pižame samo ženske do največ tridesetega leta, stare babe pa so prej izjema kot pravilo. Kot pravi ljubitelj vseh žensk pa se izkaže ilustrator knjige France Slana. Njegove skice namreč dokazujejo, da so mu ljube tako deško gracilna dekleta kot razkošno baročne dame, tiste starejše in tiste mlajše, kodrolase svetlolaske in temnolaske s paž frizuro ... ženske pač. (Barbara Potrata)

Zdenko Kodrič: BLAŽENI FRANC RIHTARIČ. Založba Obzorja, Maribor 1994. V ospredju romana sta glavni protagonist – štajerski kriminallec, ženskar, pisec protidržavnih pisem in še marsikaj Franc Rihtarič; torej: zalezovanec – in njegov antagonistični sotrpin – državni uradnik, višji inšpektor; torej: zalezovalec. Toporišče Kodričevega romana ni ravno ta zgodba; torej: resnična zgodba o resničnem človeku, resnična zgodba o resničnem prežanju in resničnem izmikanju – o resničnosti, verodostojnosti teksta nas namreč avtor vseskoz krčevito prepričuje z navajanjem dokumentov sodnega procesa proti Rihtariču, izpiski iz dnevnika višjega inšpektorja, kriminalčevega gonjača, samozaščitnega priročnika – temveč razmerje zalezovanec-zalezovalec samo na sebi kot temeljna postavka funkcioniranja države in družbe. Kodriču se vsekakor ne izmuzne niti intimna plat problema: odnos zalezovalec-zalezovanec v razmerju moški-ženska; ali pač: ženska-moški. Avtor problema ne doreče, niti ne išče rešitve, gre mu pač samo za to, da ga kar najbolj verodostojno izriše. Zato pusti do besede tudi osebe romana same – v posodobljenem, tu in tam izumetničenem notranjem monologu. Dodati je treba, da so tovrstni deli romana stilno in idejno najbolj izpiljeni, najmanj prepričljivi pa erotični pasusi, ki ponekod malce preveč nasilno sledijo zahtevam erotičnega žanra. Kljub temu da bi Kodriču lahko poočitali kakšno stilno neizpiljenost ali pomanjkljivost (metaforično okrasje pri opisih junakovih notranjih

vzhibov je včasih prisiljeno), je *Blaženi Franc Rihtarič* nedvomno vreden branja. (Robert Titan-Felix)

Aidan Macfarlane in Ann McPherson: TUDI JAZ LJUBIM ZDRAVJE. Prevedel **Vasja Cerar, Mladinska knjiga, Ljubljana 1993.** Knjižica z naslovom, ki spominja na populistične medicinske priročnike, nadaljuje Skrivni dnevnik mladega hipohondra, zato se seveda posveča tudi isti temi, vendar prihaja izpod peresa "hipohondrove" mlajše sestre, zato je obseden z odkrivanjem in preprečevanjem dekliških zdravstvenih težav. V dokaj duhovit najstniški dnevnik, ki se mu skoraj posreči nadaljevati tradicijo legendarnega Jadrana Krta, torej vdirajo odgovori na tista vprašanja, ki najpogosteje romajo na naslove najstniških revij. Knjižica je skratka najbolj nedolžen od vseh možnih izgovorov, da svojo mlajšo sestro poučite o zankah in pasteh aidsa, arteriosklerozi itd., hkrati pa lahko z njeno pomočjo preprečite, da sobe ne boste delili le z mlajšo sestro, ampak tudi z njenim vreščočim naraščajem. (Vanessa Matajč)

Svetlana Makarovič: KOKOŠKA EMILJA. Ilustriral **Lucijan Reščič, Mladika, Ljubljana 1993 (zbirka Pikapolonica).** Bila je nekoč majhna srčkana kokoškica Emilija. Neke noči je meni nič tebi nič pojedla jajček, ki ga je bila pravkar znesla. Sitna gospodinja ji namreč nikdar ni namenila lepe besede. Emiliji se je pridružilo vseh dvanajst kolegic v kokošnjaku. Tetka se je zjutraj – ob praznem gnezdu – iz samega obupa bojda celo namazala po glavi s kurjimi drekcami. Niti lastni mož je ni več pozelel. Ko je ženkica zvedela, kaj je vzrok bojkotu njenih nesnic, je bila od tedaj naprej do svojih živalic jako prijazna in vsako jutro se ji je to obrestovalo. Morala zgodbe? Bodi prijazen z menoj, pa dobiš jajček ... (Jasna Vombek)

POPOL VUH. Sveta knjiga Indijancev Quiché. Prevedla **Nina Kovič, Mladinska knjiga, Ljubljana 1994.** Slovenski prevod svete knjige Indijancev Quiché, ki so po propadu majevskega kraljestva naselili ozemlje današnje Gvatemale, se pridružuje zelo kratki vrsti naših prevodnih del o južnoameriških civilizacijah pred nastopom španskih kolonizatorjev. Doslej smo se o njih lahko poučili pravzaprav le iz Enciklopedije mitologije, zgodovinske študije Azteki, romansirane biografije Pizarro ter iz zbirke indijanskih pravljič. To, ki je od vseh naštetih edino literarno delo, dopolnjuje *Popol Vuh*. Mitološka in zgodovinska besedila, popis politeistične religije, posameznih bogov in njihove odločitve za nastanek prvih ljudi, pa tudi popis običajev in preseljevanj pod posameznimi vladarji, je očitno nastal kot kompilacija ustnega izročila in prvotnejših rokopisov v času, ko so se indijanska plemena na tem področju že pokristjanjevala. Kljub temu je neznani zapisovalec ohranil način mišljenja in dožemanja sveta, značilnega za njegove prednike. Kanonična besedila, ki nihajo od kronizma do umetniške pripovedi, laični bralci z vsem spoštovanjem do svete knjige lahko beremo ne le kot informacijsko bogat tekst, temveč tudi kot čudovito pravljičico. (Vanessa Matajč)

Aleksij Pregarc: ČRNI GALEBLI. SGPS, Trst 1993 (zbirka Bor). Z natisom *Črnih galebov* dramskega igralca, avtorja šestih pesniških zbirk ter dramatika Aleksija Pregarca je Slovenska gospodarsko-prosvetna skupnost iz Trsta lani verjetno povsem načrtno začela svojo založniško dejavnost. Dr. Anton Požar, čigar versko panslavjanstvo tematizira omenjena Pregarčeva drama, je v širšem slovenskem prostoru danes sicer neznano ime, ricmanjska verska afera, ko je kaplan Požar vaščane odtegnil iz interesnih sfer hierarhizirane katoliške cerkve k pozabljeni govoricu glagoljaškega misala, kakor sta ga širila Ciril in Metod, pa potisnjena na obronke pozabe. Vendar *Črni galebi* skrivajo v sebi nekatere aktualne sotočnice z dogodki iz slovenske zdajšnjosti. Pregarčev Požar je verjetno veliko bližji dramatikovi ustvarjalni domišljiji, kakor jo je spodbujalo njegovo rojstvo in življenje v omenjeni vasi Ricmanje, kot pa historični faktografiji. Kljub temu pa ni izrisan v idealizirani podobi kot nosilec pozitivne ideje o vrnitvi k skupnim slovanskim oltarjem, temveč predstavljen v vsej tragični razpetosti med intelektualističnim dvomom o utemeljenosti svojega početja in oblastniškimi dogmatizmom, asketsko vdanostjo v poraz v spopadu z uradno cerkvijo in podpiranjem uporniškega anarhizma Ricmanjcev, med moralno preudarnostjo v javni praksi in zasebnimi erotičnimi avanturami z vaščankami. To dvojno podobo Požarjevega obraza na ravni forme spretno kaže simetrična dvodelna zasnova *Črnih galebov*, zato pa se drami izmuzne klasični vrhunec in jasni razplet dogajanja. Požar res izgubi vse somišljenike in odide iz vasi, toda ali je vas s tem izgubila nacionalnega junaka ali zablodelega demagoga in koristoljubneža? Prebiranje orumenelih strani zgodovine se v *Črnih galebih* tako razkrije kot neskončna zgodba tisočernih vprašanj in odgovorov. Požarjev čas pa je že čas, ko so ločnice med resnico in lažjo, besedo in dejanjem, poštenjem in goljufijo nevarno zabrisane. Je čas, ko vsak manipulira z vsakim za dosego lastnih interesov. Ta čas pa nam je po duhu veliko bolj zastrašujoče blizu kakor po letih ... (Ignacija Fridl)

Rajko Ranfl: KAKO POSTANEŠ FILMSKA ZVEZDA. Pegaz International, Ljubljana 1994. Knjiga slovenskega filmarja (ki se je s tem maščeval slovenski literaturi, ki neprenehoma rine na platno) sicer – kljub avtorjevim obljubam v uvodu – ne prinaša tistega, kar piše na naslovnici, je pa zato vsaj v prvem delu presenetljivo zabavna avtobiografska izpoved, napisana s stališča srečevanja s filmskim svetom. V drugem delu Ranfl iz avtobiografije preskoči na opisovanje celotnega procesa snemanja filma (pa reklam in televizijskih oddaj), iskričnost in domiselnost pa tudi tu ostaneta prisotna, tako da se bomo – če že ne postanemo filmske zvezde, kar je predvsem na Slovenskem hudo nerealen ideal – na prigoden način seznanili z anarhično epopejo, ki nato ostane na borih dveh uricah filmskega traku. Prikupen polpriročnik in polizpoved, urezan po receptih kakega Milčinskega očeta, zadostna mera samoironije pa daje knjigi še dodatno dimenzijo avtentičnosti. (Tone Vrhovnik)

Svetlana Slapšak: MALA ČRNA OBLEKA. Prevedla Mojca Šoštarko, Wieser, Celovec-Salzburg 1993. Slapšakova izkorišča heterogenost eseja, saj so nekateri spisi v knjigi skoraj prave sociološke razprave, drugi pa so bolj literarizirane refleksije, ki nastajajo ob drobnih, na videz nepomembnih pojavih iz osebnega vsakdana. Kljub tej raznolikosti je osrednje sporočilo zbirke vendarle jasno: jugoslovansko vojno so povzročili stereotipi in trivialnosti javnega diskurza, katerega avtorji so individualni oblikovalci kolektivne zavesti. To pa niso politični liderji, kot bi morda naivno pričakovali, temveč kultni in apokaliptični pisatelji. Knjiga je torej analiza balkanske družbe, ujetnice kolektivne fikcije, ki so jo ustvarjali psevdointelektualci in ki se je končno izrodila v nezaustavljivo slo po maščevanju in uničenju. Avtorica se ni izognila tudi feministični noti, le da jo je prikrila z ironijo in lahkotnostjo. Njenim miroljubnim željam po spravi in odpuščanju se namreč pridružuje želja po upoštevanju drugega, to je ženskega glasu, ki ga (poleg mačk) ponazarja "prevratniška", večpomenska vloga male črne obleke. Mala črna obleka je namreč simbol afirmacije ženskosti, izzivalnosti, svobode, drugačnosti, seksualnosti in s tem regeneracije, ter hkrati pomeni zanikanje patriarhalnih pravil. Moške opominja na smrt in nesmiselnost vojne. Kdor Slapšakovo vsaj malo pozna, ve, da jo odlikujejo enciklopedičnost, duhovitost, prenikavost in provokativnost. Tako bi zbirka esejev utegnila biti privlačna tudi za tiste, ki jih problemi in krize Balkana že dolgo ne zanimajo več. (Nataša Bavec)

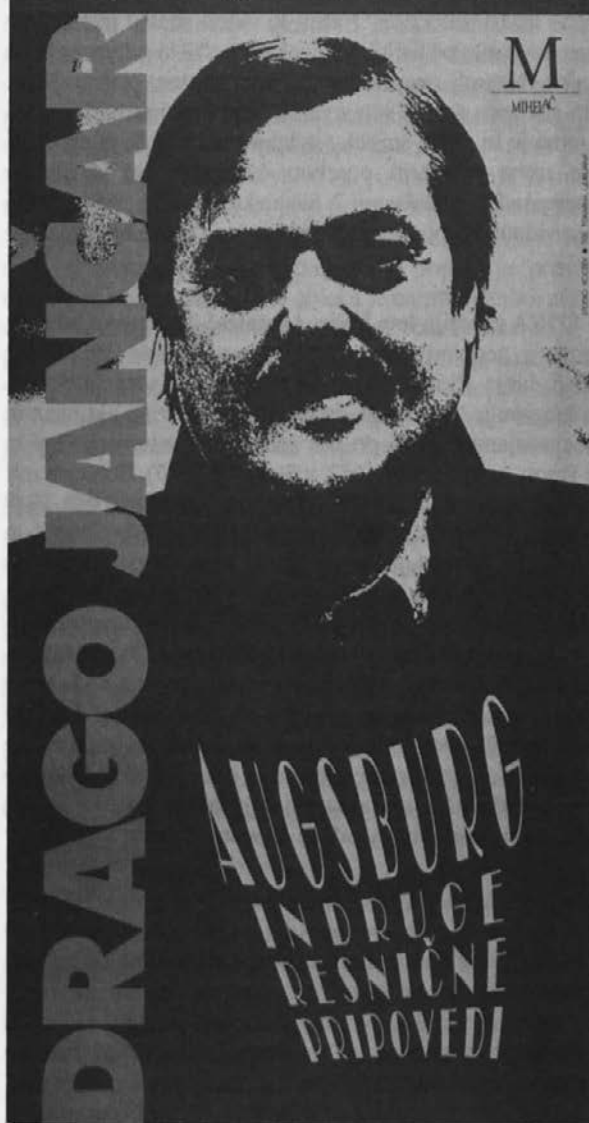
Franc Šetinc: SMRT IN UPANJE. Povest. ČZP Enotnost, Ljubljana 1994. Mlad, samostojno razmišljujoč partizan Andrej dobi tja proti koncu Vojne II nalogo, naj v štab divizije pospremi vohunko. Če se bo upirala ali padeta v kake neprijetnosti, naj ji kajpak kar sam sodi. Potem si junaka slabih dvesto strani padata okoli vratu, pripovedujeta zaljubljene neslanosti in odkrivata, da pravzaprav sploh nista tisto, za kar sta se imela sama in so ju imeli drugi, temveč nekaj popolnoma različnega. Ko do (k)hm) združitve vendarle pride, junak kajpak pozabi na ukaze in nasvete. Po vzoru *Nočnega portirja* se junaka sfižene verzije (Kocbekove) *Črne orhideje* malce skrivata, potem pa jo Andrej mahne v rojstno Belo krajino, koder brezdelno poseda in bralca maltretira z vojnimi zgodbami. Če ste želeli zanimivo pripoved iz NOB, izpoved spreobrnjenca ali nemara vsaj zanimivo branje – pač vzemite v roke kaj drugega. (Tone Vrhovnik)

Vera Trstenjak in Cveta Zalokar Oražem: PREBUJENJE (AWAKING). Spremnna beseda dr. Anton Trstenjak. Samozaložba, Domžale 1993. Monografija slikarke in pesnice od daleč spominja na skupno predstavitev Ciuhe in Koviča. Doktor Trstenjak v spremni besedi spodbudno in pozitivno razmišlja o srečanju slike in pesmi (slikarke in pesnice); njegovi pojmi so včasih nedoločni, univerzalne narave in odmikajoči se od samega bistva tako pesništva kot slikarstva. Uporablja sintagme kot na primer "mistična skrivnost energije" ter "kozmične razdalje", ki so seveda dobronamerne (in nehote opozorijo na Blakea in njegove preroško mistične vizije sveta prek poezije in

slikarstva), vendar nerealne za sam kontekst pesmi in slik obeh avtoric. Pesmi so nemara nastale pod vplivi slik, ki so dejansko na meji mističnega, celo religioznega in padajo v svet mehkoobarvitih kontemplativnih stanj. Pesmi Zalokar Oražmova tipajo po tem prostoru in skušajo o njem spregovarjati. Biblično zaznavanje ali razlaganje sveta se povezuje z optimistično lirsko refleksijo: "Nisem še videla sonc, / poniknila v nizke vzhode in zahode. / nisem se vozila po žarkih v angelski / kočiji in odpotovala na večnosti sprehode. (*Potovanja*). Najbolj prepričljive so neposredne pesmi: *Slika*, *Vseprisotnost*, *Drevo*. Pesniška govorica doseže vrh z verzi "Od nekdanj sem, da večno bom živela. / od začetka, ko tema je še iskala smisel, / in ko svetloba se še ni zgostila" (*Vseprisotnost*). Vsekakor je treba poudariti posebno čarobnost slik z naslovi *Nastajanje 1*, *Spoznanje*, *Kontemplacija* ali *Lokvanji 2*. Slikarsko-pesniška monografija zato tudi po zaslugi mistično prividnih slik ponuja zanimivo sintezo slike in pesmi v eni knjigi. (Ivan Dobnik)

Janja Žitnik: PERO IN POLITIKA (Zadnja leta Luisa Adamiča). Slovenska Matica, Ljubljana 1993. Luis Adamič, v nepojasnjenih okoliščinah umrl leta 1951, je v dopolnjeni doktorski disertaciji Janje Žitnik, ki se – nadrobno in sistematično – ukvarja z zadnjim obdobjem njegovega literarnega ustvarjanja, ponovno aktualen in živ. Poudarek je na raziskavi nastajanja knjige, pri nas znane pod naslovom *Orel in korenine* (*The Eagle and the Roots*, izšla v ZDA 1952, v Sloveniji 1970). Borec za mir med vzhodom in zahodom v času nastajanja hladne vojne je v Jugoslaviji leta 1949 intenzivno nabiral gradivo za delo o Novi socialistični državi, ki se je uprla Stalinu, in ob vrnitvi v Ameriko udaril ob vsesplošno delujoč makartizem, ki ga skoraj dobesedno zažge. Knjiga Janje Žitnik se dotakne problema "peresa" in "politike", vendar ga ne razvije ali razgradi do konca. Adamič je v razpetosti med čistim umetniškim-pisateljskim delovanjem in angažirano-političnim prestopal k le-temu na škodo literarnoizpovedni moči, čeprav obrisi ali posamični segmenti njegovega pisanja nedvomno imajo trajno vrednost. Pisatelj osnutek za pravi roman *The Education of Michael Novak* je ostal v "beležkah in načrtih". Monografija strnjeno predstavi zadnja leta Adamičevega življenja in družbeno-politično ozadje njegovega časa. S pričujočo knjigo se nam razkrje sorodnost pretekle politične nestabilnosti z današnjo. Pa tudi napori posameznika, ki vztraja pri obrambi "pozitivnih vrednot človeštva". (Ivan Dobnik)

Evropska nagrada za kratko prozo



KNJIGA JE IZŠLA V REKORDNIH ŠESTIH DNEH

Revija

LITERATURA

objavlja razpis za udeležbo na letošnji **pesniško-prozni delavnici**, ki bo **od 16. 9. do 18. 9. 1994 v Piranu**. Delavnico bosta vodila pesnik **Boris A. Novak** in pisatelj **Marjan Tomšič**, obsegala pa bo tudi predavanja iz literarne problematike, intervju z znanim slovenskim piscem ter literarni večer udeležencev. Okvirna cena udeležbe znaša 63 DEM na osebo; zajema stroške dveh nočitev z zajtrkom ter izleta in kosila na barki. Stroške šolnine v celoti krije glavni pokrovitelj delavnice, ŠOU v Ljubljani.

Pogoj za udeležbo na delavnici je pet pesniških oziroma dve (krajši) prozni deli, ki jih (ju) skupaj s prijavo pošljite do 15. julija 1994 na naslov, kjer lahko dobite tudi podrobnejše informacije:

Vanesa Matajč
Škofjeloška 11
61215 Medvode
tel.: 061 612-012

Pohitite! Število udeležencev je omejeno!

LITERATURA

Mesečnik za književnost

Junij-julij 1994, št. 36-37, letnik VI

Glavni urednik: Tomo Virk

Odgovorni urednik: Matevž Kos

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

Lektorica: Tinka Kos

Oblikovalec: Pavle Učakar

Naslov uredništva: Gosposka 10/I, 61000 Ljubljana

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

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

Žiro račun: 50100-678-46647

Založnik: Založba Mihelač

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

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

Cena te številke: 790 SIT

Grafična priprava: T@V, Ljubljana

Tisk: Tiskarna Tone Tomšič, Ljubljana

Revijo denarno podpira Ministrstvo za kulturo RS

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