

LITERATURA

POEZIJA

Tomaž Šalamun
Nejc Pohar

PROZA

Brina Švigelj-Mérat
Peter Kolšek
Mihaela Hojnik

INTERVJU

Dušan Merc

REFLEKSIJA

Hans Robert Jauss

ZADNJA IZMENA

Michael Viewegh

KRITIKA

Josip Osti
Urban Vovk
Ignacija Fridl
Marjeta Drobnič

ROBNI ZAPISI

št. 82

APRIL 1998

Poezija	1	Tomaž Šalamun: <i>Kopraska telovadnica</i>
	7	Nejc Pohar: <i>Pesmi</i>
Proza	11	Brina Švigelj Mérat, Peter Kolšek: <i>Navadna razmerja</i>
	24	Mihaela Hojnik: <i>Posilstvo</i>
Intervju	30	Dušan Merc: <i>Presežek se ustvarja nekje v motnjah, v nesporazumih med vsemi resničnostmi</i>
Refleksija	44	Hans Robert Jauss: <i>Mais où sont les neiges d'antan?</i>
Zadnja izmena	60	Michael Viewegh: <i>Vzgoja deklet na Češkem</i>
Kritika	73	Josip Osti (S. Kosovel: <i>Izbrane pesmi</i>)
	79	Urban Vovk (A. Šteger: <i>Kašmir</i>)
	82	Ignacija Fridl (M. Korun: <i>Režiser in Cankar</i>)
	86	Marjeta Drobnič (R. Darío: <i>Pesmi o življenju in upanju</i>)
Robni zapisi	92	Büchner / Christie / Gadda / Jančar / Jelovšek / Le Clézio / Lipuš / Márquez / Nabokov / Oe / Pahor / Prešeren

POEZIJA

Tomaž Šalamun

*Koprška telovadnica***Pogovor s frizerjem iz Taškenta**

V New Yorku imaš res vse, kar rabiš.
 Kitajčka, da ti pere obleke,
 kino, da gledaš pošasti, in
 vazo, ki se štuli v nebo.

Važno je samo, da se mi ne prehladi
 dojenček,
 ki neprestano
 pljuska in molí
 nogica čez rob keliha.

Žan

Kdo jih je spremenil v deklice
s sedemnajstimi zvezki z zdaleč predolgim
motom, ki jih je vmes začaral? Ideja ne

bobni. Las se trga in para. In ko se
sestavljajo jeti, ptiči, stupe, ogromen
medaljon in ura s črnimi tračnicami,

oblepljena v številke? Sanjal sem,
kako je umiral Žan. Njegov obraz je bil
gora. Usta, ogromen vhod v jamo.

Vdihnil je in jezik se mu je zvalil
ven. Videti je bilo, kot bi se ulegel
ogromen, utrujen bernardinec. Robovi

jezika so se razprli kot sivočrna
materija polžev. Velikanu so jezik vihali.
Bil je podložen še zadnjemu žgočemu

ritualu. Ko hitiš v nebo, boli. Jezik
ti posesa pesek. Kamenčke, račke,
baziliko, mrtve veje. Včasih šušteča

veja škripa med zobmi. Kamele grb ne
spustijo. Dvignejo se najprej na zadnje
tace. Potem – vedno v zvezi z božičem –

na prednje. Uzde so fosforescenčno
zelene. Meso ni dobro. Meso ni
dobro. Perzijci ga več ne jejo.

V New Yorku, po pripravah

Dobre strani obleganja niso tudi
tiste, ki jih zafleka konj. V stavku
je obličje. Sedem črešenj. Notorični

redko kdaj pomaga. V glavnem misli
na svoje bilke. Pomagajo manjši
in košati? Pod palubo oprijeti?

Koreninam je slediti v pesek in nebo.
Na njih grmi listje. Če ni ravnotežja
srebra in izotopa – palice – pomeni,

da smo tudi lahko srečni? Brez skal
ni pomola. Zavetje se širi proti dnu.
Objekte sortirajo že v maternici.

Na nekatere se oprime kremast pigment.
Nekdo bo imel zabuhlo angleščino,
odrt kamen v Potočki zijalki. Bel svit,

ki mu bo pasalo, temnozeleno plastiko,
ki jo bo zlagal. Rebra čisto malo
zaškripajo na neravnem podu. Ne gugaš

možganov, gugaš skledo. Spet kuriš
drobtinice, obličje, patos. Rumeniš črno
seme. Jaz ne korakam nikamor. Po grlu

mi teče med. Svlak, ulok, kot bi se stroj
oblačil. Sodci so nas zaščitili v temperamentu
božjega očesa. Zlili smo jih, ko smo izplavali.

Perzija

Hej, vladar, s čolnom me prepelji čez
reko. Kopriva grize, kopriva
ne grize, kopriva

ne pozebe. Poklokotamo
šmir, še nerojenega malega
prašiča z lepo in belo in dolgo

dlako, sicer pa
bolest, bolečino, rano in
vrtoglavico.

Se tudi ti zanjo boriš kot lev?
Po krikih sem domoljuben.
Pločniki so prijazni.

Koti pločnikov so prijazni do
invalidov. Slepemu vrniti ljubezen.
Da je rosna, da jo

vidijo, da jo zalivajo s
pogledi. Slepemu vrniti vid.
Vrnil bom vonj po mivki.

Koprska telovadnica

Pesticidi,
čopiči,
vera,
dlake na kritju mojega obliža,
moje gugalnice.

Mojih sipin,
mojih sip in step.

Srebro čistim.
Pred božičem ga vzamemo iz omare,
gricka v belino in me kot
talk spominja na bitko:
splav Meduze, žulje in neprožen krog.

In po tistem čudnem vonju v
cerkvi, kjer smo pod kritiki
Janovskega mazali kroge in delali levje
skoke, čeprav sem zobe zgubil na
betonu, zunaj, ne v cerkvi,
v tekmi z Ilirsko Bistrico.

Mama je jokala bolj kot med vojno,
bolj, kot ko je umrla babica.
Vse, kar je šlo v
zgodovino, sem vam povedal
z umetno zgornjo enko, kot kripelj.

Mrtvi

Or maybe not.
 Morda se jim trobente uvijajo.
 Kljuge so pozabili ob poplavah in jih zdaj
 tauhajo.
 Mogoče pritiskajo na gumbe, da bi
 stornirali aberacije.
 Mogoče uporabljajo krep papir.
 Mogoče sploh niso tako nenadarjeni in
 hreščijo pod vodo kot školjke in
 kamni, da nam vsak tisočev let
 hreska pridela
 droben bel kamen.

Nejc Pohar

Pesmi

Oko

Preplavljaš mi oči

Ko boš zdržal pogled v soju barvastih luči in peklenškega ritma

Takrat bom postal povodenj, preplaval tvoje telo in se vpil

Kot se list platane vpoji v tkivo mesta, kot se mladost vpiše v mehaniko gibanja

Enakomernega ponavljanja, rutine vsakega dne, rutine točno tega dne, skelelo bo

Oko bo potopljeno v med, v gosti zrak teme, skozi žareče šivankino uho

Vlečem zgodbo večnega prihajanja v vrtincih, enakomernem ritmu valov

Skozi tvoje telo te kličem, sklonim se h gladini, tanki plasti ostankov vode

Osmoza kliče iz luknjice, vrzite se na ulico, v bar, knjižnico, na veselje

Spuščajte zmaje v visokem vetru, urite dihanje, obračanje strani, bliskovite preskoke

Urite hitrost preklopa podobe, urite ure glasbe z neba, osuplosti ob sončnem zahodu

Natančnost barvnega nanosa določa intenzivnost zrenja, naključje se preliva

V kroniko sijoče prisotnosti, natančnega določanja letnih časov, zakopanih

V arheologijo bližnosti, sladkih melodij, ohranjanja drže

Nauči me o poteh živali in rastlin in strojev, o jezi, grehu, ki se dviguje z vzhodom

Nauči me o mrzli in očiščujoči vodi, pelji me k reki, položi me vanjo
 Čez moje oko naj stečejo časi odpuščanja in pozabe, noč visoke lune
 Čez moje oko naj stečejo vse oči, solze, pomešane z dežjem, makovo zrno,
 Podvojitve dveh ali treh in vseh, dihanje Lao Ceja, način bitja in bivanja
 Temno mleko kukavičjega gnezda, Adamovi lasje, srebro,
 Odprte hiše in okna katedrale, vršički dotikanja in božanje smrek,
 Nežna sapa, rosa začetka, rosa konca, pravilo kroga, arhitektura mreže
 Čez moje oko naj steče tvoje oko, se zazida vanj, pretekli vihar odpiranja,
 Skoplje vdolbino, kamor polagam besede, zavetje trajanja, slave in moči

Naj se kotalijo ognjene krogle v tvoj odsev na moji strani spanja,
 Naj počl zrklo sanjanja v mrtvi točki nevihte, v središčnici slovesa
 Proznosti podobe, ki ne skriva potovanja, temveč mirovanje v njem,
 Med obratom pozabljenja v nemo zgovornost bližanja misli in izreka
 Se odpira meja druge domovine

Padanja v čas

SK8

Spihal bom in zdrobil
 Kot se zdrobi
 Vetrobransko steklo pri petinpetdeset na uro
 Avtomobili frkajo zrak in za njimi se ne vidi
 Kako hitri so, pred njimi so že drugi
 Zrak se vrtinči in ohranja kostanjeve liste visoko
 Nad nebotičniki gnezdiijo ujede, njihov prostor
 Prostor letal, svetlečih pogledov, rokopisnih strani
 Če greš globoko dol in spet odkriješ isti detajl
 Te rani, zaboli in stisne ob zid, med dve vozili
 Tako lovijo kriminalce, tako pustijo čakati
 V našem mestu smo lahko ponosni na več stvari:
 jezera, slapovi, jame, avenije,
 botanični in živalski vrt,
 potohodci, trpki obrazi, mož, ki vam recitira Bevka,
 nočno življenje, barikade, skejt, igrišča,
 mnogo psov (več pasem, kot je imen za boga),
 drsališče in drstišče, včasih srne, redko angeli,
 bazen in baker, včasih labodi, redko smeh,
 resnost igre določa igrivost hitrosti, padanje,
 skejt je deska na štirih kolesih,
 najhitrejše mestno prevozno sredstvo,
 če zapelje čez platnice, izruva ključne strani,
 takšna je usoda, vedno pride ob pravem času,
 če zapelje čez prste, ponavadi boli,
 takšna je lastnost hitrosti, še neznanega obrata,
 turbulenca pride kasneje, vedno se zvrtniči za nazaj.
 V muzeje grejo ponavadi starejše ženske, in kar je
 grozno – takšne se tudi vrnejo.
 Vedno ostane zgodovina, kar si najbolj želimo.
 Vse drugo. Vse drugo bom.
 Spihal bom in zdrobil.

Zemljevid

Kako počakati na prečiščen veter z obzorja
 Zanko informacije, ki te cikla v polčasu
 Dihaj ozko, skozi nos naj te čoha srečka
 Kupljena v državi, ne spomniš se mesta
 Nacionalno vprašanje se drobi v glino
 Z njo lahko prekriješ strehe na vseh koncih
 Je zemljevid, pripet s krojaškimi buckami
 Vedno zrisan s skredo, da se laže briše
 Računaj sentimentalno: 1 Bosanc = 1 sekunda
 Vsak dan je ena bucka, na televiziji lahko
 Namesto vremena še danes, štejte državljani
 Mahajte surovi mladosti, daleč, iz aviona
 Skriti in prekriti s temnim dimom daritve
 V imenu najbližjega potnega lista pečat
 Kamen je sistem je organizem je stolp
 Tri vrste kupol so podrte, trije stolpi
 Nekdo spi in si z blazino zakriva obraz

PROZA

Brina Švigelj Mérat, Peter Kolšek*Navadna razmerja*

(odlomek)

Pariz, 20. oktobra 1994

Ali veš, da je švicarski pisatelj Robert Walser (1878-1956) pisal svoje romane na koledar, pri tem pa je vsak dan pomenil poglavje zase?

Na roko in na drobno izpisano poglavje brez odstavkov, v enem samem zamahu.

Zakaj ti to pripovedujem, boš vprašal. Zaradi poglavij, ki so se v tem dolgem času razgubila med nama.

A življenje ni roman, Brina, me boš od daleč potrepljal po rami.

Vse je odvisno od tega, kako gledaš nanj, Peter. Spomni se samo ljubljanskega potresa pred kdove koliko leti, vlažne noči v gozdu, tvoje pošasti in Nove Gvineje. Spomni se portugalskega taksista na avenijski Foch in okusa po razočaranju sredi maja pred šestimi leti. Pomisli na Almo Bennholdt, katere dnevi so od aprila 1989 naprej kratka in koncizna poglavja ljubezenskega romana z dolgim, trepetajočim prologom, odločnim, žarečim vrhom in negotovim koncem.

Sicer nama pa ne manjkajo le zadnja Almina poglavja (vprašaj me, na primer, po poglavju z dne 2. maja 1994!), ampak tudi nekatera, morda celo ključna, med nama. Kaj misliš?

Ljubljana, 27. oktobra 1994

Preden ti po dolgem, res dolgem času znova napišem pismo, naj ti povem zgodnico, ki zadeva najino zgodbo. Pravzaprav sem k pisanju že danes, ne pa šele pojutrišnjem, sedel prav zaradi nje. Torej. Obiskala me je hči. Nenadoma se je spomnila, da zbira znamke. Ker ji s tistimi redkimi in pisanimi iz daljnih dežel ne morem postreči, sem ji na mizo razložil vso tvojo pošto, pisma, kartice, ovojnice vseh petnajstih let tvoje Francije. In zlasti seveda zadnja leta. Prijela se je za glavo, pa ne zaradi bogastva znamk, ki so bile kljub številnosti bolj ali manj enake in na pogled nezanimive, pač pa je ostrmela ob tolikšnem pisanju. Ona, je rekla, toliko ne bo napisala do konca življenja. Tedaj je tudi mene, ki mi vsa ta negibna pošta leta in leta vene v omari, spreletelo, da so na mizi vendar razsuta leta najinega življenja. Od drobnih pozdravov na karticah z umetniškimi reprodukcijami do velikih pisem o skušnji in skušnjavah ljubezni. Sporočila, ki ne oznanjajo velikih dogodkov, a so v njih ostri robovi in mehke jase velikega kosa najinega odraslega življenja. Za mojo hčer je to nepredstavljivo veliko, za naju natanko toliko, kot sva zmogla, ne da bi se posebej obremenjevala, da morava. Ta pošta, naključno razsuta po mizi, je tako edina prava mera za Besedo med nama, čeprav z njo ni mogoče ničesar zares in natančno izmeriti, da bi bilo enkrat za vselej in do kraja odmerjeno. In prav ta najina mala ogromnost, strašljiva v pričujočnosti papirja in besed in nejasna v nedokončanosti in večnosti "vsega", je bila za mojo trinajstletno hčer tisto, zaradi česar jo je za trenutek obšla groza pred neznanim življenjem.

No, kaj se je zgodilo 2. maja 1994?

Ljubljana, 1. novembra 1994

To je tisto "pravo" pismo, ki sem ti ga po dolgem dolgem času nameraval pisati. Nisem hotel, da bi padlo prav na vse svete, a nemara je ta prvonovembrska mrtvaška fešta čisto primeren okvir. Kajti v mislih nimam nič veselega. In ta praznik, najbolj spriden od vseh ... nam,

Slovenec, je v zadnjih dveh desetletjih uspelo iz njega narediti semenj nečimrnosti, ki je v novih okoliščinah forsiranega razkazovanja verskih čustev še bolj nagnusen. Čeprav imam že dolgo svojega lastnega pokojnika, očeta, sem na vse svete še zmeraj pripet s spominom na otroški čas, ki ni bil zavezan nobeni konkretni smrti. In imel sem srečo, da mi je še uspelo ujeti košček tistega revnega časa, ko je bilo edino bogastvo na grobu nekaj doma vzgojenih krizantem; moja stara teta, zdaj seveda pokojna, je bila silno ponosna, če ji je uspelo prikrmariti skozi jesen brez ene same pozebe. Vsak večer se je ozirala v nebo in jih po potrebi pokrivala. Na tem mestu se ne morem odreči še enemu spominu. Prav ta teta, ki je dolga leta živela pri nas, je imela namreč na današnje večere svojo najbolje izdelano predstavo, pri kateri ni smel nikoli nihče manjkati. Oče, njen mlajši brat, si ni upal ugovarjati, mama, ki je bila v verskih zadevah še manj zanesljiva, toliko manj. Tako je teta prišla na svoj račun, s katerim se je po tihem maščevala za vse naše cerkvene malopridnosti čez leto. Iz rožnega venca, ki se ji je valjal po črnem krilu, je rasla nevidna, zato pa enolično slišna zgradba molitve, najdaljše, kar jih premore moj otroški spomin. Včasih je v katerem izmed nadstropij mimogrede zadremala, ne da bi utihnila, a se takoj zdrznila in spet krepko poprijela velike lesene črne jagode, ki jih je prebirala z nezmotljivo konstrukcijsko vnemo in z blaženim občutkom za brezčasje, ki se mu je v resnici približevala. Oče, ki ga je bolj kot molitev najbrž obvezovala zvestoba razpadajočim koreninam nekoč trdne kmečke rodbine, je teti vračal vse zdravamarije veselega in žalostnega dela razločno in resnobno; mama, ki se je delala, da ji na misel ne pride, da bi spodjedala očetovo avtoriteto, mu je sledila s prikritim zehanjem, ki ga je vedno mojstrsko vključila v izdihano molilno kadenco, in to sem ji po tihem zavidal; midva z mlajšim bratom pa sva si, na mojo pobudo, skušala to neskončno brbotanje nerazumljivih pomenov, ki se je mešalo z brbotanjem in toplim vonjem kostanja na starem štedilniku, krajšati tako, da sva pri vsakem odgovoru nekoliko drugače modulirala glas, pri tem pa morala skrbno paziti, da ni zašel v popačenost ali celo norčevanje. In ko je bilo dolgega obreda konec, smo bili, dobro se spomnjam, po tihem vsi veseli; in vsak je imel svoje razloge.

A zakaj ti pripovedujem te arhaične zadeve, tebi, ki si mestno dete? Prav zato! A tudi zato, da boš lažje razumela, kako mi je bilo danes, ko

sem stal sredi popoldanske pokopališke ceremonije, obsijane s poševnimi žarki. Bilo je prvič, da ni bilo mame. Prvič brez staršev. Zdaj pač ni nobenega razloga več, da bi na svoje otroštvo gledal še kako drugače kot na razgaljen predmet spomina.

Čeprav je mama še živa, njeno splošno telesno stanje se je celo izboljšalo. Vsako soboto, če le dopušča vreme, jo naložimo na voziček in odpeljemo v beli dan. Z njeno pametjo je zdaj tako, da ji ne daje jasnega in zaokroženega občutka o času in življenju, kar dobro pa se znajde sredi manjših enot. Tu in tam je skoraj takšna, kot je bila. Kadar sva sama, ponavlja stare očitke o mojem nezdravem in še drugače neprimernem življenju, na katere, kot včasih, skoraj nimam kaj odvrniti. Kadar sta sami z M., takoj preide na »ženska« vprašanja. Včasih je njeno razpoloženje tako, da stvari, ki se zdijo smešne, pove trikrat, da bi trajale dlje, spet drugič, in to je žal največkrat, pa takšno, da bi hotela kar umreti. Razmišlja popolnoma logično: hoče pošteno živeti ali takoj umreti. Dobro ve, kaj je pravo, polno življenje, ne ve pa, da je zanjo nedosegljivo. Najhuje mi je, kadar mi očita, da ne storim dovolj, da bi odšla domov; misli namreč, da je v nekakšni bolnišnici, in hvala bogu ne ve, da je v domu za umiranje – kako naj temu rečem drugače! Nepredvidljivo zaporedje lucidnosti in zmešnjave v njeni glavi me spravlja v obup. Večinoma imam pred sabo otroka, ki se mu ne znam postaviti po robu, tu in tam prisebno obupanko, ki ji težko gledam v oči. Pogosto odhajam od nje popolnoma uničen in po tihem vesel, da je minilo. In z enako tihim očitkom, da si tega veselja ne bi smel privoščiti.

Ko sem danes stal na podeželskem pokopališču in so se mimo valili ljudje, zdelo se mi je, da v samih novih oblačilih, pod katerimi sem prepoznaval tudi nekatere otroške obraze nekdanjih sošolcev in znancev, sem seveda premišljeval o smrti. O tem, da pride zagotovo, kako je to vendar jasno in ne more biti zelo daleč. Pravim "seveda" – ker je misel, kakor je resnična, hkrati del prvonovembrskega nagrobnega kiča.

Lahko noč in dobro spanje!

Pariz, 5. januarja 1995

Znova začeti. Zjutraj vstati, sprati noč s sebe, spiti kavo, pojesti kruh z maslom in marmelado, se postaviti v goloto ogledala, se usesti za pisalni stroj, polagati roke na črke, telefonirati, vzdrževati stike z ljudmi, nakupiti hrano, jo pripraviti, jo pojesti, se spet usesti za mizo, iskati stavke v sebi, čakati otroka, delati naloge z njima, iti na cesto, gledati ljudem v obraz, znova kuhati, se usesti za drugo mizo, sprati dan s sebe, se uleči v posteljo, poskušati zaspati, ker bo treba jutri spet vstati, začeti dan, sprati sanje s sebe, piti kavo in jesti kruh, se pogledati v ogledalo in telefonirati, se usesti pred ekran in iskati podobe v sebi, kuhati, jesti, iti v kino, odpreti oči, biti drugje, se znajti spet na cesti, gledati ljudem v oči, teči domov, se pogovarjati z otrokoma, poslušati poročila, jesti, se uleči, se ljubiti ali se ne ljubiti, spat ali ne spat, a vsekakor preživeti noč, ker je jutri nov dan, ker se ni moč ustaviti, stopiti vstran, si odpočiti, ker je treba ves čas znova začenjati, jutra, dneve, mesece, leta ...

Pariz, 17. januarja 1995

Veter se je dvignil že zelo zgodaj zjutraj ali celo ponoči. Ko sem odprla okno, je podil po nebu zdaj tenko, skoraj prozorno, zdaj gosto sneženo predivo oblakov in izrisaval z njimi hitre in neponovljive oblike. Zaletaval se je v dvojno vrsto kostanjev in prašil bele cvetove z njih, da je pločnik pod njimi postajal kot dolga, udirajoča se preproga. Nekaj nadstropij nižje so polknice z rednim intervalom tolkle ob okna.

Oblekla sem se in se namenila ven. Mimogrede pozvonim pri Almi, sem si rekla. Zadnje mesece se skoraj nisva videli. Zgodaj zjutraj je odhajala v atelje na robu mesta in se največkrat vračala šele zvečer. Pred nekaj dnevi mi je pomahala od daleč – očitno se ji je mudilo – in zaklicala, da je tapiserija končana. "Čez nekaj dni ti jo pokažem ! Dokler je še pri meni ..." je dodala, mi še enkrat pomahala s širokim nasmehom na obrazu in izginila za ovinkom. Ja, ustavila se bom pri Almi, sem si ponovila. Kdove čigave polknice so še naprej udarjale ob zid.

Ko sem stopila po stopnicah do četrtega nadstropja, sem videla, da niso bile polknice, ampak okna, ki jih je veter butal ob steno. Almino stanovanje je bilo na stežaj odprto. Prazno, zapuščeno. Po tleh prah in diagonalne sledi korakov. V kotu dnevne sobe stol brez ene noge. Sicer pa nikjer nikogar.

Zaprla sem okna in vhodna vrata. V stanovanju se je v hipu nastanila tišina. Sredi prostorne dnevne sobe sem se usedla na tla in se naslonila na steno.

Tako torej: Alma je odšla ... Na skrivaj, čez noč ... Ne da bi se poslovila ... Ne da bi mi povedala ... Kot tatica ... Kot je prišla ... Nekega lepega dne je bila za temi vrati ... In danes, prav tako nekega lepega dne, je ni več ... Še pred nekaj dnevi se mi je zasmejala od daleč in mi zatrdila, da mi pokaže dokončano tapiserijo ... Ljubezenski motiv iz osemnajstega stoletja ... Nekakšno jezero, žival, ki se skriva v redkem gozdu v ozadju ... In napol razgaljena boginja ob vodi ... Vse skupaj v skrajno dramatični svetlobi ... Alma Bennholdt, na pol Francozinja, na pol kdo ve ... Španka ... Portugalka ... Mogoče celo Slovenka ... Ne, Slovenci nismo tako nepredvidljivi ... Ne vem ... Še pred kratkim se mi je zdelo, da vem vse o njej ... Kako se ljubi ... Kako spi ... Kako nakupuje raviole ... Kako ji v operi solze polzijo po licih ... Kako se razpusti v naročju ... Kako lupi krompir in nadzira ribo v pečici ... Kaj misli o vojni v Bosni ... Kako jo tu in tam zagrabi tesnoba ... Kako se spogleduje s prepadi pod sabo ... A kako je življenje vendar vredno radodarnega nasmeha ... Odprtih rok ... Rdeče tkanine okoli bokov ... Kljub temu, da svet ni lep ali dober ... Da je zaznamovan z zlom, s hudodelstvom, zavistjo, s temo ... Kljub vsemu ... Stisnjena pest že na začetku ...

Ko sem vstala in stopila do oken, se je veter skoraj polegel. Majsko nebo se je spraznilo. In kostanjevi cvetovi so spet dvignili glavo.

Ljubljana, 3. februarja 1995

Ne, Alma gotovo ni Slovenka, niti na pol. Ko bi bila, bi pred svojim izginotjem vsaj po ovinkih naročila pozdrave zame. Kajti ali je mogoče,

da ne bi rekla ničesar – potem ko si me pet let zasipala z njeno zagonetno pojavo in postavo, ki ji je manjkalo samo še to, da bi se je dotaknil. In ko sem kar nekajkrat po tihem zlezel v kožo njenega ljubimca in jo skušal obdržati; tako njegovo kožo kot Almo. Ali je mogoče, da ti je po vsem tem preprosto »ušla«! In za povrh: to mi poveš skoraj leto kasneje. Zdaj je prepozno tudi za čudenje. Tako ni od nje ostalo nič. Morda spomin na nekaj, česar sploh ni bilo?

Pariz, 27. februarja 1995

Ali sem ti že pripovedovala o svojem strastnem odnosu do pisave, do rokopisa? O tem, da me na roko izpisane besede privlačijo kot migotajoč zvezdopis? Da me ta skrivnostna povezava med roko in dušo preseneča kot naš najbolj precizni in simultani faksimile? Da vsakič znova prepoznavam v njej naš drugi, zvestejši obraz?

Ali se spomniš neke moje mladostne prijateljice in sošolke, s katero sva delili skupni kult pisave: najvišji dokaz najinega prijateljstva je bil namreč ravno v njej. Potrpežljivo, iz dneva v dan sva izdelovali tako rekoč skupno pisavo, tako zelo podobno druga drugi, tako zelo sestrsko, da sva lahko zamotili vsakega amaterskega grafologa in predvsem najine profesorje, ki se jim niti sanjalo ni, da so najine šolske naloge in kontrolke napisane v dvoje. Še bolj pa se spominjam nekega jutra – živela sem že v Parizu – ko sem prejela njeno kartico. Zgodilo se je po dolgih letih in relativni indiferentnosti med nama. Med najinima pisavama ni bilo nenadoma nič več skupnega: ubrali sta vsaka svojo pot, radikalno in definitivno.

A hotela sem ti povedati predvsem, da ko sem dober teden po Almini izselitvi z avenije Niel v poštnem nabiralniku našla pismo, sem takoj vedela, čigavo je, ne da bi ga najmanj pričakovala.

Almina pisava zbudi pozornost, kot zbudi pozornost njena rdeča obleka. Odločna, hitra, samosvoja. S široko prečrtanimi t-ji, z visokimi loki l-jev. Z igrivimi pentljami k-jev. Z ovalnimi, vitalnimi trebuhii a-jev in o-jev. Čeprav je kljub njeni samozavesti in kipenju navzgor moč razbrati v njej tudi nekaj zlomljivega in ranljivega, kar se ne opazi ravno na prvi pogled.

Pariz, 6. marca 1995

Pismo, zelo kratko, je bilo tole :

"Nisem pozabila na Amorja in Psiho ob jezeru. V četrtek ob petih te čakam na križišču ob mostu Pont Neuf.

Še nekaj: prosim, poskusi izveliči pošto iz našega bivšega nabiralnika. Prinesi mi le pisma. Drugo vrzi v smeti. Hvala." Alma

Še isti dan, v katerem sem prejela Almino pismo, sem iz sosednjega nabiralnika drugo za drugo izbrskala najrazličnejšo pošto: reklame, revije, račune in pisma. Vse sem vrgla v smeti razen petih pisem. Vseh naslovljenih na Almo Bennholdt, 109, Avenue Niel, Pariz. Vseh izpisanih z isto pisavo. Bolj okroglo od Almine, bolj okrašeno, a tudi bolj trdno postavljeno v prostor. Položila sem jih na dno košare in odšla po nakupih.

Nekaj dni sem jih nosila za sabo. Niti ne vem zakaj. Najbrž sem imela občutek, da prenašam kdove katero skrivnost. Seveda sem vedela, čigava so. Takoj ko sem jih privlekla na dan, sem vedela, da so njegova. Pisma Alminega ljubimca. Le čigava naj bi bila? Le kdo drug bi ji dober teden po njenem izginotju napisal drugo za drugim pet tresočih pisem?

Ljubljana, 13. marca 1995

Le kdo drug je bil sinoči, pravzaprav ponoči, pri meni kot K. Po zelo dolgem času. Napovedal se je po telefonu in me vprašal, ali imam kaj alkohola. Imam. Po njegovem glasu mi je bilo jasno, da je že hudo zdelan, v resnici je bil še bolj. Pripeljala ga je neka drobna blondinka, nikoli je še nisem videl, tiha, lahko bi se reklo, da tudi pretirano vdana. K. je na hitro zlil vase dva kozarca žganja, potem je molče bolščal s tistim svojim vzvišenim pogledom, ki vse ve, četudi ve narobe. Ženskica je nekaj rekla, nekaj popolnoma nepomembnega, in K. je zarežal vanjo, da če je tako, ga ona že ne bo peljala domov. Bilo mi je mučno in žalostno, skoraj na silo sem ga moral odpraviti in ji ga pomagati zveliči do lifta.

Tako je to: če je slučajno trezen, ne more biti z mano, ker me ne more gledati, kako prešerno pijem in "mi nič ni". Če je pijan, je nemogoče z njim. In tako ne prideva nikoli več skupaj.

Ali ima K. ponesrečeni obisk kakšno zvezo z Almo in njenim ljubimcem, s katerim se obsesivno družiš? Ima, kajti ljubezen pozna tako vzvišenost kot razdejanje. Prvo slutimo po navadi od daleč, drugo vidimo od blizu.

Pariz, 4. aprila 1995

Nekaj dni sem zvesto hranila pisma Alminega ljubimca. Po svoje so mi delala družbo in mi dajala občutek, da Alma ni izstopila skozi glavna vrata iz mojega življenja. Da je še naprej najina junakinja, čeprav negibno sedi v senci stranske lože, nedaleč od izhoda v sili.

Spomnila sem se na primer nekega dialoga med njima. Včasih si rečeva stvari zelo naravnost, je rekla Alma. Jaz na primer, da nisem mogla zaspati, strah me je bilo, stiskalo me je v grlu in v prsih: da bom zdaj zdaj stara, da se ne bo nihče več obrnil za mano na cesti, da me nihče več ne bo gledal v oči v metroju. Moje rame se bojo upognile, koža ovenela, oči bodo brez leska in hudobne. Nihče me ne bo ljubil in jaz ne bom ljubila nikogar in pred mano bo le še smrt. In on, da bo hodil na moj grob, kjer koli bo. Usedel se bo zraven mene in molčal z mano kot John Wayne na grobu svoje žene v filmu Johna Forda. In jaz, da nisem njegova žena. In on, da res nisem, a da nihče ne more ničesar proti nama. Proti spominu. Spomin je največ, kar imava. Spomin je vse, kar nama ostane. In jaz, da ne maram jokati ob devetih zjutraj. In on, da ljubi moje solze, kot ljubi vse moje tekočine. In Alma, da v resnici ljubi le Giovannija Battisto Pergolesija, kot mu je rekla prvi dan, ko sta se ulegla skupaj.

Pariz, 5. aprila 1995

Vidiš, po najinem daljšem molku sem se spet navadila na korespondenco s tabo. Vstati in ti napisati pismo. Vstati in položiti besede med naju. Vstati in misliti nate. To v različnih intervalih in ritmu počnem pravzaprav že sedem let.

Sedem let!! Sedem let kot sedem čudes. Sedem let kot sedem strani neba. Moj polbrat F. P. je glede njih napisal tole: "Prave pokrajine so tiste, ki jih ustvarimo sami, in glede na to, da smo njihovi bogovi, jih vidimo, kakršne v resnici so. A nobena od Sedmih strani neba ni tista, ki jo zares hočem videti; jaz potujem po osmi in le osma je resnično moja."

In midva, Peter? Ali prekoračujeva najin zadnji, sedmi svet ali že ves čas potujeva le po osmem? A naj bo tako ali drugače, naj se približujeva kateri koli meji, ti moram prej povedati še nekaj stvari.

Pisma Alminega ljubimca. V četrtek zjutraj, tisti četrtek, ko naj bi se bili videli z Almo, sem odprla eno izmed njih. Drugo sem vrgla v smeti, preostala tri sem imela namen dati Almi. Kot vidiš, me je napadel nekakšen simbolizem števil. $5 - 2 = 3$ (a $5 + 2 = 7$)

O tem, da sem odprla pismo, ki ni bilo namenjeno meni, bi se seveda dalo reči marsikaj. Prav tako ne mislim klicati na pomoč svojega posvojenega brata, ki bi mi en dva tri našel opravičilo za takšno ravnanje oziroma vmešavanje v druge duše. A kot lahko opaziš, sem kljub vsemu sledila nekakšni deontologiji branja tujih pisem: obe pismi, prvo, ki sem ga imela namen prebrati, in drugo, ki sem ga vrgla v smeti, sem izbrala z zaprtimi očmi. Poleg tega sem si vzela čas. Sončno majsko jutro. Nekakšno zatišje. Skoraj mir. Usedla sem se v najbližjo kavarno na Aveniji Niel in naročila dvojno kavo. Spila sem jo počasi, da sem čutila kapljati grenkobo po grlu. Šele potem sem odprla pismo.

Pariz, 16. aprila 1995

Ne misli, da delam vaje iz suspenza, čeprav sem se v filmu marsikaj naučila. Pač pa lahko upoštevaš dejstvo, da upočasnjujem konec. Kot je

Alma upočasnjevala začetek. Očitno je vedela vnaprej, da je ljubezen predvsem začetek. Da je vse drugo le drsenje navzdol in kompromis.

Pismo njenega ljubimca se namreč glasi takole :

Alma,

kot vidiš, ti pišem vsak dan. Kjer koli sem. Pariz, Lizbona, Aix-en-Provence. Vsak dan mislim nate. In vsak dan izgovarjam iste besede. Vsak dan jih izpisujem na isti rumenkast papir. To bom počel do dneva, ko bo moja roka omagala, ko ne bo mogla več. Ko bo iztisnila iz sebe še zadnjo senco grenkobe in sovraštva.

Kajti dan za dnem ti šepetam, da te sovražim. Sovražim tako zelo, kot sem te prej ljubil. In sovražil te bom, dokler te ne bom počasi pozabil.

Pariz, 18. aprila 1995

Tako sta me sredi lanske pomladi in začetka poletja nepričakovano obiskali melanholija in utrujenost. Ne vem, ali se je njun prihod ujemal s pismom Alminega ljubimca: vsekakor sta se za nedoločen čas udobno naselili v meni in tudi najboljša volja mojega posvojenega brata F. P., ki je sicer eden največjih ekspertov za osebno in univerzalno depresijo, ni mogla nič proti njima. Zahajala sem v ulico Odéon, ker sem verjela, da bom nekega dne vendar naletela na E. M. Ciorana. Seveda sem veliko pričakovala tudi od tebe. Vsako jutro sem čakala poštarja, ki si je moral predstavljati, da sem največja zaljubljenka na svetu.

Tisti popoldan, v katerem naj bi mi bila Alma pokazala dokončano tapiserijo in jaz prinesla njena pisma, sem šla v kino. Izbirala sem, dobro se spomnim, med Satyajitom Rayem in Busterjem Keatonom. Odločila sem za drugega in ostala kar projekcijo in pol.

Ko sem prišla ven, je bil že večer. Stopila sem do prvega zaboja za smeti in vrgla vanj tri še zapečateni pisma. Izmed petih pisem z enako vsebino se je rešilo le tisto, ki sem ga prebrala in ti ga prepisala. Z Almino fotografijo iz odraščajočih let je tako edina stvar, ki mi je ostala od nje.

Ljubljana, 30. maja 1995

Nocoj sem bil spet, letos prvič, na svoji stari "poljani". Beseda je pesniška, in to po pravici. Nanjo je v pravem pomenu mogoče misliti le v zvezi z Murnom. Ta je pred stotimi leti prav gotovo pohajkoval prav tu nekje: podaljšek ljubljanske Poljanske ceste se pač izteče v polja proti Polju (Devica Marija v Polju). Kaj je poljana? Zagotovo tudi resnična pokrajina, a kakšna. Ker jo poznamo predvsem iz poezije, so njene trdne meje zabrisane. Tako je postala poljana nekaj, kar v našem slovarju sicer obstaja, a jo je hkrati težko konkretizirati na določen prostor; popolnoma je odvisna od pesniškega spomina. Tako poljana je in ni. Je več kot polje in manj kot dolina. Prepričan sem, da v splošnem velja vsaj tole: nekaj razsežno svetlega (župančičevskega) in otožno mehkega (murnovskega).

Bojim se, da komaj veš, o čem govorim. Torej: o levem bregu Ljubljanice, od Fužinskega gradu do vevške gmajne. To je široka, dolga travnata planota pod umobolnico v Studencih, lahko upognjena kot tok Ljubljanice. Po njej pelje bela pot. Nocoj sem prišel tja prav v času, ko so vzletele kresnice in se začele pretikati skozi dišeč zrak. Čez dan so morali pokositi, na tleh je ležalo sveže seno, zato je nad zemljo lebdel tisti žehteči zrak, ko se vonj po surovo svežih travah spreminja v trajen parfum ožganih bilk. Čeprav so že gorele prve zvezde, sem se z vidne poti podal kar počez, čez košenine proti temni, gosti obrobi reke, od koder so prihajali ostri vonji po koprivah in lapuhu. Tu in tam je bil še zmeraj nemiren kakšen ptič, rezki, parajoči glasovi so segali v enakomerno petje murnov kot nevarna roka. Morda zaradi bližine reke, ki si zračne tokove vedno upogne malo po svoje, je prostor nad velikim, pokošenim travnikom spreletela vlažna perut vetra in vse te vonje in glasove in svileni temo z zvezdami in kresnicami vred zanesla proti prvim velikim predmestnim blokom, kjer sem še pred kratkim živel.

Zdaj sem bil, kot že dolgo ne, srečen, čeprav sem vedel, da bo tako le zelo kratek čas. Bilo je neizmerno vsega in za hip se mi je zazdelo, da bi moral tudi nekaj neizmerne storiti, kajti vonji in glasovi so se začeli mešati s silhuetami sanj in spominov. Naj se uležem vznak na pokošeno travo in pričakujem, da bo "kot nekoč"? Počasi sem se obrnil in se začel

vračati tudi v tisto ravnotežje, ki omogoča distanco do "poljane". Kaj pa naj bi!

A zakaj ti to pišem, se ne bo tam pod Elizejskimi poljanami bralo kot ruralna neslanost iz drugega, minulega in zato nadležnega sveta? Ali pa boš potlačila misel, da nekaj takega pravzaprav obstaja, zlasti pa je zanesljivo bilo – daleč daleč pred tem pismom. Jutri imaš rojstni dan; nikakor ne mislim, da je tole najprimernejše voščilo, a če nič drugega, ti poklanjam vsaj nekaj živega. Poljano, ki noče biti le beseda v slovarju.

Tam je stanovanje, veda je v obliki, kot je v obliki, kot je v obliki...

Mihaela Hojnik

Posilstvo

1

Prvič jo je srečal v trgovini z zelenjavo, kjer je kupovala krompir. Z desnim bokom se je prislonila k pultu, prsti desnice so se krčevito oprijemali njegovega vogala, da so se členki pobelili od napora.

Levo nogo je imela rahlo privzdignjeno od tal.

"Da si jo spočije," je pomislil. Tako je delala tudi mama, ko sta hodila po mestu in ji je po dolgi hoji zdravo nogo zgrabil krč. Ženska je napolnila papirnato vrečko s krompirjem in jo podala prodajalki. Stopil je za njo, ko se je napotila navzgor po ulici in nato zavila na avtobusno postajo. Sedla je na klop in vrečki odložila na tla.

Zdaj jo je lahko gledal od strani. Bila je zasopla in na nosu so se ji nabrale kaplje potu.

Odpela si je svetlomodro jopo in si čez kolena naravnala krilo.

Segla je pod desno nogo in z vajeno kretnjo poravnala pregib proteze.

Kot otrok si je zmeraj želel, da bi začeli izdelovati proteze v naravnejši barvi.

Mamina je bila rdečkastorožnata, in kadar si je poleti obula tanjše nogavice, je bila hiba še očitnejša.

Ženska je na nogah nosila svetlorjave nogavice in bele ortopedske sandale. Obuvalo na protezi je bilo manj izrabljeno, brez nagubanega roba

na petah in razpokanega pregiba na vrhnjem delu. Pripeljal je njen avtobus. Tedaj se je v hipu odločil – pomešal se je med gručo ljudi in tudi sam vstopil. Sedla je, eno izmed vrečk si je položila v naročje, druga pa je ostala obešena na levici, da se ji je plastični ročaj zajedel v zapestje. Stal je nekaj korakov za njo in opazoval drobna potoka potu, ki sta ji drsela za ušesi, po vratu. Gledal je redke nakodrane lase, vlažne ob ovratniku. Koža na levem zapestju ji je nabreknila in rahlo pomodrela, na ovinkih in ob zaviranju je vrečka nerodno zabingljala in se zadevala v stegna potnika, ki je stal ob njej. Izstopila je v naselju blizu gozda. Nekaj novih, nizkih blokov, do polovice zgrajeni stolpnici, gradbišče, ki se je vse bolj zažiralo v gozd.

Hodila je počasi. Ustavila se je pred samopostrežnico.

Mislil je, da bo vstopila, pa si je premislila in kmalu zavila v blok, ki je stal v bližini.

Tam je stanovala, vedel je po tem, kako je že pred hišo segala po torbici, iskala ključ in vajeno odpirala vhodna vrata.

Obrnil se je in se odpravil nazaj na avtobusno postajo.

Lahko si je predstavljal, kako na hodniku spusti torbico na tla, stopi v sobo in se zlekne v naslonjač. Drgne si stegna, polaga dlan na koleno, sezuje čevelj in slači nogavico. Ko odpne protezo, je rob kože na štrclju rdeč in vnet. Po levi nogi odskaklja v kopalnico, podrži brisačo pod curkom vode, jo ožme in si jo ovije okrog štrclja.

Nato v sobi leže na divan in v olajšanju zapre oči.

2

Kadar je mama legla v dnevni sobi, izčrpana od hoje po mestu, in stegnila razbolelo nogo po divanu, ji je snel protezo in prinesel mokro brisačo iz kopalnice.

Spodvihala si je svilen o kombinežo pod križ in zaprla oči. Koža na njenem stegnu je bila mlečno bela, prosojna, preprežena z žilicami. Ko ji je ovil brisačo okrog kolena, ji je veke vedno spreletel rahel drget. Čez nekaj trenutkov, ko se mu je že zazdelo, da je zaspala, je naenkrat odprla oči in se zazrla vanj s kratkim pogledom, polnim nenadnega besa in nestrpnosti:

"V redu, v redu, zdaj pa le pojdi!"

Ta njena osornost ga je vedno znova sunila v želodec, pahnila nazaj, da je zadel v njeno protezo, ki je stala ob postelji, in jo prevrnil.

Šepavka si je nabavila psa, majhnega sivo-črnega mešanca. Držala ga je na kratko in na sprehodu se ni niti enkrat nagnila k njemu ali mu rekla ljubeznive besede. Trdo, skoraj grobo ga je povlekla za vrstico, če je ovohaval kakšen grm ali začel grebsti po travi. Na nogah je imela gumijaste škornje in s pohabljeno nogo je stopala še bolj togo kot v sandalih.

Ko je bil še otrok, je imel doma mladega volčjaka. Le tri dni. Pes je prinašal čevlje s hodnika, jih stresal v zobeh, renčal in se vzpenjal po njem z mehкими, širokimi tačkami. Ko pa je v divji igri po dnevni sobi prevrnil umetno nogo, je mati pobesnela.

Bila je tudi prepričana, da ji je nogo nekajkrat celo pomočil.

Volčjak je moral iz stanovanja, ne jok ne prošnje niso pomagali.

Mama ni marala psov:

"Psi zaničujejo nas, kriplje. Prezirajo nas, ker nismo dovolj hitri zanje. Kaj misliš, zakaj se je poscal na protezo? Zato, ker me prezira!" je rekla tretji dan, ko ga je moral vrniti prejšnjemu lastniku. Zdaj je bil njen glas mehkejši, kot da se mu opravičuje, kot da ga skuša tolažiti.

"Gospodična Karla, jutri lahko pridete po sadike," jo je z balkona s sosednjega bloka poklicala neka ženska, ko se je vračala iz službe domov. Karla, Karla, je ponovil pri sebi, ko je stal ob kolesu na drugi strani ceste. Delala je v kemični čistilnici zunaj mesta in zdaj je že poznal skoraj vse njene poti, čase prihodov in sprehodov, vse njene navade.

Njegova mati ni imela ustaljenih navad. Želel si je, da bi jih pridobila. Pomirjale bi ga.

Zdravnik ji je rekel, da bi bilo dobro, da teče njegov dan po ustaljenem urniku.

Za nervoznega, nemirnega dečka, ki ima epilepsijo, je dan z ustaljenim ritmom pravo zdravilo.

"Le kaj si ta bedak misli, kdo pa si lahko sploh še privoščiti mirno življenje brez pretresov?" je robantila po stopnicah, ko sta odhajala iz ambulante. Zvečer je pri njiju potrkala materina prijateljica Pavla. Nekaj sta si šepetali med vrati, potem je mati pograbila plašč in se obrnila k njemu:

"Pavli bom pomagala pri rezanju novih zaves. Umij se in se spravi v posteljo. Ne bom dolgo tam."

Namazal si je kruh z maslom in šipkovo marmelado in pil belo kavo. V pomivalnem koritu je še od večerje ležala neumita posoda, na mizi se je nabral kup napol prebranih časopisov. S Karlo so postali dnevi krajši, skoraj prekratki. Znal ji je slediti, ne da bi opazila. To ni bilo težko, saj se pri hoji nikoli ni ozirala, gledala je naravnost predse, na stran se je obračala počasi, z vsem telesom. Morda ima težave s hrbtenico?

Iz hiše je prihajala ob natanko določenem, vedno istem času. Zavlekel se je v njen življenjski ritem zunaj njenega doma in ga povzel. Prijal mu je. Ga pomirjal.

Le ob nedeljah ni vedel, kako poteka njen dan. Začelo se je že v soboto zvečer.

Kot da mu drsi čez glavo ovratnica in mu počasi zateza vrat. V nedeljo dopoldne se je vrvica nategnila, ovratnica se mu je zarezala v vratne žile, da skoraj ni prišel do sape.

Po pokopališču ga je že neslo postrani. Roke so se mu divje tresle, da je na grobu komaj vtaknil rože v vazo. Vedel je, da nima moči, da bi odlil smrdljivo, od gnilobe zeleno vodo in nalil svežo. Vedno, vsako nedeljo se je bal, da ga vrže prav tu, na materinem grobu. Kljub zdravilom, kljub temu, da je dihal globoko in mirno, kot so ga učili na vajah sproščanja. Grob, spomenik in vse naokrog je nervozno brnelo.

Če bo pogladil marmornato ploščo na belem pesku, če bo poskušal opleti travo med rožami, bo tako kot vsakič, kadar je napačno presodil materino razpoloženje.

Bojazljivo, na skrivaj je pogledoval k njej, čakal, kdaj se bosta njeni trdo stisnjeni ustnici vsaj malce razprli, mišice okrog očesnih kotičkov sprostile, obraz zgladil.

Včasih se je zmotil, slabo presodil, videl tisto, kar si je želel.

Ležala je na divanu, pa se je z licem dotaknil njenega čela. Tudi zdaj se lahko to zgodi. Proteza bo udarila v pokrov krste in ni lesa, ki bi lahko kljuboval tako siloviti brci. Zadela ga bo naravnost v čeljust, mu jo zdrobila, in ko se bo pognal v beg, bo vse do železnih vhodnih vrat votlo donelo pod zemljo, lava njenega besa ga bo zasledovala, udarila na plan in mu prežgala obuvalo.

Večerni sprehod je bil vedno najdaljši. S psom je zavila na potko, ki je vodila skoz gozd do njiv. Pričakal jo je ob jelšah na koncu gozda. Skočil je prednjo in bolj kot ona, se ga je prestrašil pes. Zabevskal je od presenečenja in strahu. Obstala je, vendar ni dvignila pogleda.

"Kot ovca, ki nekako sluti, da se ji bo to nekoč zgodilo," je skoraj jezno pomislil.

Zagnal se je vanjo s tako silo, da je spustila vrstico. Pes se mu je zakadil v noge, odbrcnil ga je, da je cvileč poplesaval okrog njiju. Zavlekel jo je s poti in čutil, kako v njem raste krasna sila, ki se mu poganja po vsem telesu in ga skorajda skeli za nohti, kot da hoče še naprej, skoz gozd, osmoditi debela dreves, njih krošnje ...

4

Podrl jo je na tla, pa ni niti zastokala. Spodvihal ji je dolgo krilo in segel po desni nogi s protezo. Ko je z nje vlekel nogavico, se je pod njegovimi nohti oglasila plastika.

Samo malo je zasopla, ko ji je dvignil nogo in pritisnil lice k njenemu hladnemu stegnu. Sunil je z ustnicami v meso, da ga je rob proteze oprasnil po bradi.

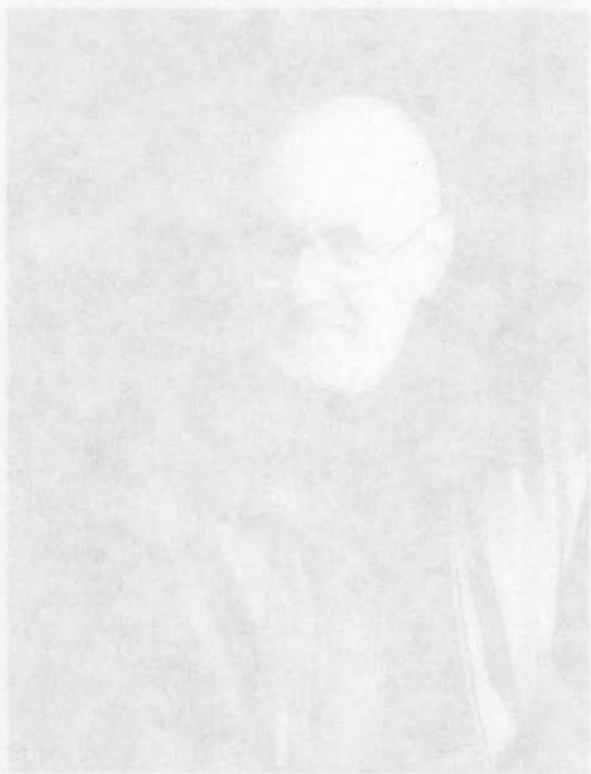
Pes je zdaj utihnil, sedel je in živčno strigel z ušesi. Hlačke so se ji zataknille na jermenju proteze, a se je uspel zriniti vanjo. Jeknila je in s široko odprtimi očmi zrla vanj.

"Kdo se zdaj koga boji, ha ?!" se je z nekakšno veselo srditostjo zaganjal vanjo.

"Kdo se zdaj ko – ga bo – ji?!" ji je skandiral v obraz.

"Me boš brcnila, mi boš razbila čeljust, me boš brcnila, mi boš razbila čeljust, me boš brcnila, mi boš razbila čeljust ..." ji je kričal v lase. Potem pa ga je nenadoma zvalo. Glavo mu je vrglo nazaj, noge stegnilo, stopala so začela grebsti v gozdno prst.

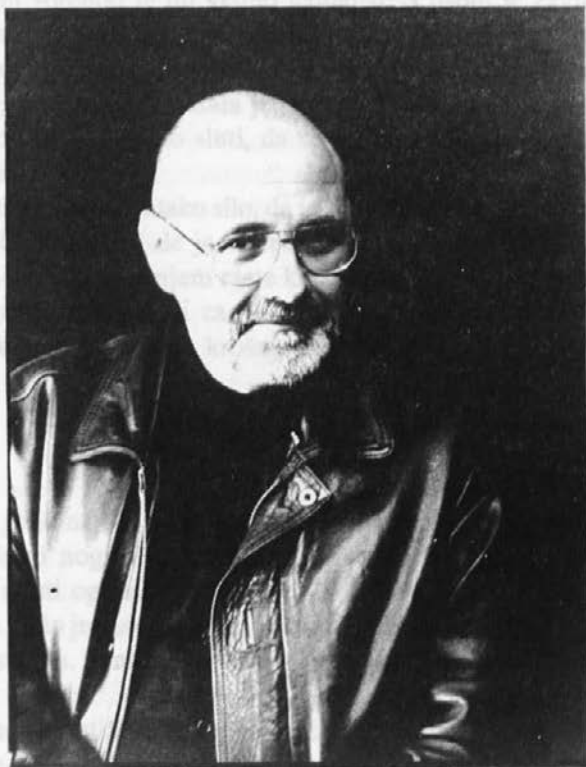
Zdrsnil je na stran in glava mu je tolkla ob tla. Ženska se je dvignila in mu napol čepe pozorno zrla v obraz, v stisnjeni čeljusti, ki sta se čez nekaj časa razklenili, da se je iz ust poredila pena. Tiho je poklicala psa in ga potegnila za vrstico.



Pravilno se ustrezno neke v mojih, v razpravljalni moji strani
 razpravljalni

INTERVJU

Dušan Merc



Presežek se ustvarja nekje v motnjah, v nesporazumih med vsemi resničnostmi

Foto: MIHA FRAS

Presežek se ustvarja nekje v motnjah, v nesporazumih med vsemi resničnostmi

Dušan Merc, rojen v Ljubljani 1952. Vedno stanoval samo v Ljubljani oziroma Sloveniji. Pred dvajsetimi leti končal primerjalno književnost. Petindvajset let ustvarjal neobjavljane rokopise z idejo napisati dober roman. Pred seboj ima še dvajset let službe in še nekaj romanov. Doslej sta izšla dva: *Galilejev lesteneč* (1996) in *Sarkofag* (1997). Prvi je avtorja pripeljal v finalno pisateljsko peterico nagrade kresnik '97, z obema je bil nominiran za nagrado Prešernovega sklada '98 in ostal v najožji konkurenci nagrade slovenskih založnikov za najboljši prvenec '97.

Literatura: *Od študija primerjalne književnosti na Filozofski fakulteti te je usoda peljala na tacensko policijsko šolo in od tam do ravnateljevanja na Osnovni šoli Prule. Prosim za kratko "interpretacijo" oziroma smiselno povezavo teh skorajda izključujočih se biografskih točk: prehodov od prostorov humanistike do kraja, kjer se vzgajajo – v določenih situacijah tudi – organi državne in družbene represije, in naposled do pedagoške taktirke, ki jo je mogoče razlagati kot sintezo prvega in drugega. Kako na te tri točke biografije gledaš ti: kot na nekakšen življenjski paradoks ali logični razvoj?*

Merc: Upam, da se bo ta logični razvoj ali pa paradoks v mojem življenju nadaljeval in da se bo dogodilo, da bom počel še kaj drugega kot to, kar počnem danes. Sicer pa je biti v kateri koli državni službi biti tudi del samega državnega ali pa paradržavnega aparata. Res je, da so si ljudje na policiji in v šolstvu dokazano podobni po tem, da so motivirani z močjo nad drugimi, z možnostmi manipulacije z drugimi, in da nekako radi tudi pomagajo drugim.

Na primerjalno sem se vpisal potem, ko me na Akademijo za gledališče, film, radio in televizijo niso sprejeli – kako dobri so bili! In mislim, da je bil to edini čas v mojem življenju, ko sem se brezskrbno, z užitkom in radostjo posvetil in poistovetil s sistemom, v katerega sem hodil. Oddelek je imel status uporništva, intelektualnega upora in elite, zoprnosti času in vladajoči klimi v družbi, na strani zaveznikov v drugi svetovni vojni (partizanov), in vendar brez hinavščine, brez participacije pri zoprni oblasti

(ki je oddelku občasno grozila), imel je okus po Evropi in tujih svetovih, po vrednotah duha, upora, avtorefleksije, znal si je določiti pomen in vrednost. Ocvirk, Pirjevec, Kos. Brez strahu sem bil, vse skupaj sem čutil kakor nekakšno vzgojo srca. In stroka sama je bila čudovita. Še danes duhovno črпам iz tistega časa.

Izjemne vsebine predavanj, ki sem jim verjel. Vse skupaj je bil sanjski opomin na življenje samo – del semiotike, strukturalizma, del teorij o znanosti, Evropa in slovenski roman, del kibernetike in informacijske teorije, estetika, slovenski verz itn. In vsi trije profesorji, ki so nas jemali resno.

V Tacnu pa je bilo posebno ozračje. Na eni strani kafkovo, na drugi strani pa sem znal tam razkriti v trdem sistemu veliko dobrih ljudi, čudovitih ljudi. Sumili so me, da nisem čisto njihov, ker sem skrival svoje estetske vrednote, ker so opazili, da ne sodelujem v radostnih zmagah nogometne ali košarkarske reprezentance Jugoslavije. To so bili moji glavni grehi. Na simbolni ravni so zaznali, da nisem povsem njihov.

Seveda se je čutilo, da vzgajamo člane represivnega aparata, vendar so mnogi trdili, jasno in glasno, da proti demonstracijam ne delavcev ne nikogar drugega ne bodo nastopili. Jaz sem jim verjel. Poleg tega je imela kadetnica neko zelo dobro stran, ki je bila drugje v družbi nekako zamolčevana in potlačena. Skoraj vsi smo bili prepričani, da gre za slovensko stvar. Kadetska zaprisega je bila naravnana na slovenstvo, pozdravljalo se je slovensko zastavo in znaki so bili poleg proletarske zvezde slovenski. In izkazalo se je, z miličniki oziroma policisti in z njihovim vrhom, da vzgoja ni bila tako napačna in ne protiljudska in ne protislovenska. Milica je bila edina oborožena slovenska formacija in tudi moj kolega, ki je takrat učil z menoj skupaj v Tacnu, je bil del manevrske strukture.

Če sem ilustrativen: napisal sem učni načrt za tretji in četrti letnik za tedanje miličnike za slovenščino – držal sem se gimnazijskih programov in vse je bilo v redu, dokler načrta ni začel sprejemati svet Izobraževalnega centra organov za notranje zadeve. Predsednik sveta, neki tovariš E. K., ki je bil takrat predavatelj na FSPN na Oddelku za obramboslovje (če samo pomislim, koga vse je učil), je zahteval, naj se kadete v četrtem letniku vendar podučijo, kaj in kdo da je Kocbek in naj se vendar pove, kakšne težave je imela z njim državna varnost itn. Tega nisem vedel niti sam, to sem povedal jasno in zagovarjal stališče, da to pri poučevanju slovenščine nima

nobenega pomena. Kocbek je takrat umrl in rekel sem, da bo čez deset let, če že gledamo na to politično, največji sodobni slovenski pesnik. Prepir je trajal več kot tri ure. Obveljala je moja. Seveda smo se kmalu, še zaradi mnogih drugih, zame osebno bolj ogrožajočih zadev, razšli.

Literatura: Tvoj literarni debi je nagrajena vinjeta na natečaju časnika Dnevnik leta 1993, to je hkrati tudi tvoj prvi natisnjeni leposlovni tekst. Znano je, da pišeš že leta, ne pa tudi, zakaj si na javno literarno prizorišče oziroma v bralsko zavest vstopil tako pozno. Zakaj? In kaj je bila tista spodbuda, zaradi katere si sklenil delček svojega skritega opusa predočiti bralski publiki? Je vzrok to, kar sam ugotavljaš v svojem (še natisnjenem) eseju Kratka zgodba o romanih: "Bralec je polje dogajanja in skrivno poželenje avtorja. Da bi razumel, da bi razpravljal, da bi se uprl."

Merc: Napisati knjigo je zame naduto dejanje. Izjemno naduto. Knjig je dovolj. Doseči najboljše je iluzija, biti povprečen je žalost. Veliko poklicanih, malo izvoljenih. S številom knjig se utrjuje povprečnost in povečuje nadutost. Tolažba je, da ne samo pri meni.

Pozicija biti skriven pisatelj je bila sicer frustrirajoča, bila pa je tudi zelo lagodna. Razcep sem prikrival dobro. Ne vem, kako bi se dogajalo naprej. Najnevarnejša in najbolj bedasta bi bila predstava, da sem tako dober, da me nihče ne razume. V te vode nisem zaplul.

Za objavo se nisem odločil jaz. Prišlo je, nekako končno prišlo. Lahko tudi ne bi. In jaz bi seveda pisal naprej. Nosil sem svoje tekste po uredništvih – prvi, ki je priporočil objavo mojega teksta, je bil Bojan Štih, tedanjemu, in mislim še sedanjemu, uredniku Sodobnosti, to je bilo davnega leta '73, recimo. Pogovor je bil samo političen, češ kako lahko tako mlad človek tako žalostno misli o našem sistemu. Na tako globokoumno zavrnitev sem čakal leto dni. Ponovilo se je, mislim, leta '83 z Novo revijo. Prek Draga Šege je objavo nekega odlomka iz nekega romana priporočil Dimitrij Rupel. Vzel me je resno, uredniki pa so nekaj stokali, da nisem nič razumel. Dobil sem preganjavico, češ, ve se, v Tacnu si v službi, pa so nezaupljivi. Na oko smo se poznali z oddelka. Kako je bilo zato v Tacnu, ne bom govoril. Dvomim, da me je kdo odključal, saj sem vedno vse sam povedal. Če pa me je kdo, vem, da eden od tistih v Tacnu, ki je zdaj med predstavniki slovenske države v tujini. Realnost zbuja tukaj posmeh.

Vmes so drugi uredniki nekaj momljali, najbolj natančen in korekten je bil neki urednik in direktor, ki je napisal na košček papirja, vaš tekst za našo založbo ni zanimiv. Verjel sem mu. In mu še danes. Verjamem tudi, da so bili moji teksti slabi, šibki, nedodelani. Tudi to je del resnice. Nov čas, mladi ljudje, novi uredniki. Tako sem po nagrajeni vinjeti rekel ženi, nesi ti, jaz ne morem (pa ne da bi se bal, sram je tisto), in je pri Mihelaču naletela na Matevža Kosa. Potem sem spoznal Mitjo Čandra in malo predtem tudi Mateja Bogataja. Sodeloval sem tudi na natečaju Optimizma. Odposlal sem anonimno, prišel med peterico. Ko pa sem podpisal pogodbo in dodal, jasno, svoje ime, so pogodbo razdrli. Nova možnost za preganjavico. Ne, hvala.

Kar se pa bralcev tiče, vedno mi je nerodno, ko mi kdo reče, prebral sem tvoj roman. Zato sem zdaj izumil odgovor: "Zame ni pomembno, ali si ga prebral ali ne, zame je pomembno, ali si ga kupil ali ne." Seveda tako zamrznem vsako nadaljnje govorjenje.

Literatura: Galilejev lesteneč upodablja – poudarja – univerzalno človekovo ogroženost v svetu s formo simbolizirajočega paralelizma, ki sooča različni zgodovinski situaciji in ju v njuni bistveni razsežnosti, neogibnem zlu v razmerju družbe do individua, poenoti, posploši, napravi obče veljavno. Sarkofag, zvečine s tokom zavesti prvoosebnega pripovedovalca, spremeša bližnje in oddaljene retrospektive, subjektive "različne čase", v absolutno sedanost njegove zavesti. Formi obeh romanov sta "zlit" z vsebino v videz popolne, "organske" zraslosti. Kljub temu se – za zagovornike organske strukture literarnega dela prav svetoskrunsko – zastavlja vprašanje, ali se za formo, vsaj kompozicijo teksta, odločaš vnaprej in po premisleku ali se ti od prvega stavka naprej tekst tudi v formalnih vidikih izpisuje povsem spontano? Vprašanje namreč zastavljam zato, ker včasih omenjaš roman kot "pot skozi eksperiment": ta je seveda produkt vnaprej zastavljene metode, a hkrati z nepredvidljivimi rezultati. Kaj od tega bolj drži in kolikšen delež ima pri spontanem oziroma že premišljenem izpisu bodoči bralec?

Merc: Vsak roman je svoja pot (metoda) in nastane takrat, ko si upam prekoračiti neke bariere, ki jih doživljam ob pisanju. Kreacija nove stvarnosti. Vprašanja, ki jih definiram, so vprašanja percepcije realnosti. Teh je seveda neskončno število. Kakor z besedami, vedno lahko za nadaljevanje od vseh

izbereš le eno samo (tudi v svojem lastnem življenju). In od izbrane naprej spet eno samo. Vse drugo ostaja nerealizirano. Tako je tudi z realnostmi. Za roman izbrati pravo in najboljšo ali slabo – pomeni pisati dober ali slab roman.

V *Lestencu* gre za tisto, kar se sveti in kar niha, kar ni dialektično, kar je v katerem koli trenutku identično – ljudje smo pač naključni otroci naključnih staršev, ki se samodefiniramo z vnaprej danimi matricami. Vsaj takšne, mislim, da so osebe v *Lestencu*. In tudi nam ni na voljo druga izbira. Če nas definira želja, zločin nad samim sabo, skrunitev naših potomcev, ker drugače ne gre itn., in mislim, da gre samo za to, smo seveda podobni vsem pred nami in za nami. Podoben problem je v *Sarkofagu*. Pravzaprav invalidnost v času, problem samoidentifikacije v prostoru in času, nič dialektičnega. Ena sama prekleta konstanta. Problem je v avtoportretu in v tistem, kar se sveti, kar odseva. Kako prestopiti pragove vedno enakih dvoran in kako se prebiti skozi vse te tančice in sanje. Kako odgrniti zaveso. Vedno, pri vsakem romanu, ostaja zavedanje, da je za to zaveso vedno še ena.

Tektoniko, princip, način določim po gradivu. Poskušam pa ga izrabiti do skrajnosti. Tega se mi vedno nabere za vzporeden tekst. Roman je, kakor koli, kompozicija. Meni se ne izpisuje spontano. Vedno iščem asociativne in metaforične poti. Tukaj računam na bralca, to je njegovo delo. Če sem dober, je njegovo delo lahko. Roman potrebuje vic, smisel, pogled, ki ga prepoznavajo tudi drugi. Dvomim, da je dober tisti roman, ki od bralca zahteva več kot od avtorja.

Literatura: *Med bralce sodi hočeš nočeš tudi kritik. Ob izidih obeh tvojih romanov je bila slovenska literarna kritika dokaj zgovorna – romana sta upravičeno zbudila precejšnjo pozornost. Kritike in recenzije so bile v interpretaciji tvojih tekstov razmeroma enotne, kljub vsemu pa so njihova opažanja vsaj malo različna. Te to jezi ali si načelno strpen do "pluralnosti interpretacije"? Morda so se kritiška dognanja razlikovala tudi od "avtorske" interpretacije? Koliko? Koliko si (še) pripravljen upoštevati strokovno argumentirano kritiko?*

Merc: V literaturi je zame vse vedno samo stvar kvalitete, realne moči pisatelja. Tukaj vem, kje sem. To je pri intelektualnih in športnih dejavnostih zelo jasno. Pri kritikih je vprašanje realne moči enako kot pri ustvarjalcih.

Če sem nekoliko pedagoški: za oceno sta potrebna dva in z oceno sta ocenjena oba – ocenjevalec in ocenjevanec. Predmet kritike je v takem pogledu nepomemben. Tako mi kritika pove več o kritiku kot o romanu. Vedno. Mogoče je to obrambni mehanizem. Vseeno vem o slabostih svojega romana več kot kritik ali več, kot kritik javno zapiše. In mogoče je tudi to del obrambnega mehanizma, da se s kritiko strinjam. Lahko bi jih še bolj dobil po prstih. Tudi takrat bi se še vedno strinjal. Druga stvar pa je analiza. Takrat se lahko resnično pokažejo luknje. Ampak nas takrat že ni več na svetu.

Poleg tega pa bi bila kritika zame, če bi mi kdo pisal osebno, če pa kritiko razlaga javno (in to je njegovo delo), potem je namenjena vsem, še najmanj meni. Kritiki so potrebni, da delo sploh kdo prebere, oni ustvarijo ključ za razumevanje in osvetlijo, postavljajo okvire branja, točke zrenja itn. Avtor je imel pravico napisati roman, več ne. Dokler piše, ima vse pravice. Potem pa samo to, da začne znova.

Literatura: *Naslednje vprašanje izhaja iz paradoksa, ki se ti je pripetil v kratki pisateljski karieri: kljub v uvodu omenjenim nominacijam za nagradi, predlagani za tvoja romana, si po smešnem naključju prejel le eno, še to pred petimi leti, in sicer za – kratko prozo, za vinjeto. Si ob tem kdaj mračno pomislil, da ti morda kratka proza le bolje leži kot pa tekstni "giganti"? Ali mogoče v tvojem skrivnem predalu leži še kaj, kar ni roman? (Iskren odgovor te seveda ne zavezuje, da bi moral skrite pesniške ali novelistične zbirke tudi objaviti.)*

Merc: Mogoče pa sem prvo nagrado dobil, ker je bila razpisana anonimno, in drugih nisem, ker sem bil še anonimen? Zelo rad sodelujem. Razumem odločitve žirij, čeprav dvomim, da vsi vse preberejo. Tudi to razumem in dvomim tudi, da gre za dela sama. In tako bo, ko bom verjetno tudi sam dobil kakšno nagrado.

V mojem skrivnem predalu ne leži nič več, samo spomini. Žal mi je za prvim romanom, *Pisma od nikogar*, kjer gre za izmišljeno, v neskončnost izmišljeno korespondenco s komentarji. Napisan je pred Javorškovimi *Nevarnimi razmerji*. Sicer pa sva tako oba bila odmev odmevov znane forme. Razlika ni v formi, ampak v tem, da sem bil takrat nekako zelo pod vplivom teorij, povezanih z novim romanom ...

Potem je bil še roman *Paralaksa* in sestrski roman *Levo zahodno*. Politika, jasno. Nobene škode, da je šlo v nepovrat. In še nekaj tekstov. Šola potrpežljivosti in samopremisleka.

Moj literarni začetek je bil drugje. Po tistem letu, ko so v Pekarni igrali Šeligovo *Ali naj te z listjem posujem* in Matjaža Kocbeka *Dan zaklan*, so imeli mogoče resen namen igrati mojo igro *Mošus in sezam ali obilje narave*. Uprizoritve teksta ni bilo. Kot se spomnim, je bil predviden za režijo Tone Peršak. Nič. Tudi prav. Nobene škode. Gledališče sta vodila Lado Kralj in Peter Božič.

Literatura: *Na nedavnem literarnem dvojcu v Kapelici te je Vladimir Gajšek "opomnil", da je tvoja proza preveč "spodobna" – ne v moralnem smislu, ampak z vidika anemične pasivnosti tvojih junakov, ki jih – zlasti v Sarkofagu – spremlja in karekterizira bolj abstrahirajoča refleksija kakor dobro prekrvavljena akcija. Zdi se mi, da avtorefleksija junaka in njegova pasivnost postajata celo zelo pomembna tekstna tema, ki se seveda kaže na slogovni ravni. Bi se strinjal? Ali boš v svojem prihodnjem romanu morda upošteval nasvet in poskušal postati bolj "nespodoben" pisatelj: boš junaka vrgel v akcijo – ali pa je to načelno nemogoče? V Sarkofagu se namreč zdi, da se (anti)junak ne more otresti tesnobe, gnusa, absurda in zato pasivnosti – konča se šele z zadnjim živim impulzom v njegovih možganih, s smrtjo. Je izhod iz tesnobe, defenzivno pasivne vizije sveta sploh mogoč?*

Merc: *V Sarkofagu sem nenehno žrtev nekakšne avtobiografičnosti, samozapisovanja iz otroštva, iz pobegov pred vsem in vsemi, iskanja trdnih tal pod nogami, iz zakonskih izkušenj, iz strahov itn. To vidim zdaj. Po drugi strani pa tudi žrtev teoretičnih spoznanj o koncu romanesknega junaka – hotel sem do konca zadržniti zanko, ki so jo nastavili z ožanjem družbene percepcije in akcije junaka. In sem si jo zadržnil. Spretno ali nespretno, gotovo pa ne spodobno. Videz spodobnosti je nekaj najbolj perverznega. Tudi deklarirana nespodobnost v tekstih je smešna. Gajšek seveda to ve. Na ravni spodobnega ali nespodobnega se vse enako hitro usmradi.*

Mogoče je Gajšek tipal v smeri neliterarnega. Tega je v *Sarkofagu* nekaj. Za nekatere škoda. To je literarna nespodobnost. Ampak tisto neliterarno so trde sponke, ki roman pribijajo na tla kakor žebliji pokrov na krsto. Ne spomnim se natančno, kakšen je že Gajškov roman *Ikarovo*

perje. Vem, da je narativno spodoben, da je stilno izreden, da je skoraj popolna literatura, da pa se skozi perje težko prebiješ.

Zdaj, po spoznanjih z *Lestencem* in *Sarkofagom*, hodim po drugih poteh. Če je bila prej posledičnost bivanja smrt, potem bom seveda imel zdaj junaka, ki bo vsakodnevno zanikanje misli na smrt. Tak, kot naj bi bili vsi ljudje, da preživimo, dokler se da. Ta način manjka v obeh mojih romanih, res. Mogoče je vnaprejšnja shema nekakšen pikareskni roman, roman dogodkov enega samega junaka, njegova pot in boj, pravi boj z zvermi okoli njega. Nikakor pa se ne morem znebiti nenehnega občutka usodne zmote, ki nam je položena v bivanje, dokler smo, ker smo. To bo verjetno v mojem pisanju vedno prepoznavno.

Literatura: *Zdi se mi, da tvojo "poanto" Galilejevega lestenca povzema citat iz intervjuja, ki si ga decembra 1997 dal za Književne liste: "Vsak trenutek, ki ga zazna nihalo /lestenec/, je identičen prejšnjemu, pa vendar je drug." Če malo preinterpretiram: tisto identično v tvojem tipu junaka je najbrž ogroženost ali tesnoba, ki se ponavlja v vseh trenutkih subjektive vedno drugačne "fluidne" zavesti. Ta pa se kaže kot miselna artikulacija in tako "samopostavitev" junaka prek jezika. Iz tvojih načelnih dognanj v omenjenem eseju o romanih se zdi, da je jezik edina realnost, ki jo priznavaš, in edino, kar sme "posnemati" roman. A če pustiva načela ob strani, je videti, da Galilejev lesteneč ohranja stik z občo zunanjo stvarnostjo (stalno in neogibno konkretizacijo zla v svetu), Sarkofag pa, nasprotno, "posnema" ali kreativno imitira predvsem notranjo resničnost svojega junaka. Kaj je torej tisto, kar roman "legitimno" posnema, v kakšnem razmerju je do – katere – realnosti in kaj ustvarja distanco med njima? Kaj je tisto, kar po tvojem mnenju daje literaturi v odnosu do realnosti kvaliteto umetniškega presežka? Je to način posebnega oblikovanja snovi? Vprašanje sloga in kompozicije ali kaj več?*

Merc: V *Lestencu* sem mnogo dolžan vprašanjem želje, zavrtosti, fantazmam, veliko tudi spoznanju, da literarni junak nosi percepcije vseh ljudi in da se lahko razdrobljen seli iz časa v čas, da so mu časi dani in da to ni nič linearnega in da je združitev časa in prostora samo biološko dejstvo, da pa sta to v resnici popolnoma samostojna postulata, če lahko tako rečem, združena samo v enkratno rabo za vsakega od nas posebej.

V *Sarkofagu* so stališča o času enaka. Prav tako gre za nihanje časa, fiktivne čase naše preteklosti, bivanja. V *Lestencu* je bivanje po družbi definirano z zlom, ki mu ne uideš, v *Sarkofagu* junak uhaja družbi, ker ima pribežališče. Svojo likovno percepcijo sveta. Poskus kreacije. Ne kot akcijo, ki bi svet spreminjala, ampak kot beg v kreacijo. Ne v kreacijo realitete, ki ga ogroža, ampak v kreacijo novega, v pretvarjanje vidnega. Prebije se do smrti, ko se vrača domov in ko s kreacijo samega sebe definira. V *Lestencu* se junaki rešujejo kot želja drugega, kot objekt drugega, se temu prepuščajo in so v to tudi prisiljeni privoliti. Glavni junak *Sarkofaga* je obsojen samo nase in je zato s tehničnega stališča avtorja potreben drugačnih osvetlitev, za bralca pa je bolj redundanten. In tukaj v odtenkih slabi njegova moč, pridobiva pa zabijanje žeblicev. To je mučno.

Jezik v obeh romanih je različen, kolikor je znotraj enega avtorja možno. Možen je seveda radikalnejši odnos do jezika, vendar potem vse skupaj ni berljivo. Prepričan sem, da jezik mora dajati podlago za ustvarjanje kvazirealnosti, ki je lahko na metaforični ali metonimični ravni; junaki bivajo samo kot ustvarjalci svoje realnosti, naj so to slike in kipi ali fantazme, želje, sanje itn., svoje percepcije in razlage in funkcionirajo v skladu z njimi. Ves čas so jim na sledi avtor in bralci. Presežek se ustvarja nekje v motnjah, v nesporazumih med vsemi resničnostmi. In kje so skrite? V želji, pogledu, in seveda predvsem v jeziku vseh sodelujočih – bralca, avtorja, junaka. In nikjer drugje.

Literatura: V svojem eseju o romanih razmišljaš tudi o smislu romana, ki je "prava in nadomestna akcija obenem". Kakšna akcija, v čem je "prava" in kaj naj bi nadomeščala? Odkrivaš kakšne stične točke med svojo predstavo o romanu in razpravami, ki jih je o evropskem romanu pisal tvoj profesor Duxan Pirjevec?

Merc: Ko sem prišel na primerjalno, je bil Sizifov mit za mnoge glavno branje in glavna tema. Tudi zato je vprašanje točno. Ne bom ponavljal vsega znanega. Moj junak je zavrta akcija, dokler biva, njegova suicidalnost je njegova prava akcija. V *Sarkofagu* – nadomestna na ravni samokreacije kot avtoportret, realna v smrti v domovini. Mogoče bi našel korenine tega res v Pirjevčevi analizi *Desetega brata*, kot jo je definirjal prek *Evropskega nihilizma*, in mogoče tudi v mojem lastnem dožemanju Bazarova. Smrt prvoosebnega junaka se nadaljuje, po Pirjevcu, do *Kraljevske poti*. Poskusil

sem: ne opisana smrt, ne distancirana smrt v neki tuji realiteti, ne fikcija, ampak dobesedna smrt, kolikor jo dovoljuje jezik.

Izbira realitete za roman je akcija. Izbira jezika (spodobnega ali nespodobnega) je zame še prevelik napor, previsoka bariera (vprašanje realne umetniške moči), ki na koncu ni več izbira in je samo konec poti. Tukaj sem omejen. Ali kakor reče junak iz *Kraljevske poti*: "Smrti ni, sem samo jaz, ki umiram." In če gremo v analizo *Hlapca Jerneja*, tudi na to je Pirjevec opozoril – Jernej se prej onesvesti (ker je izbral in zanetil) in šele potem ga nesejo v ogenj. Ali, najprej sem napisal, potem so me prebrali.

Literatura: Tvoja vizija zgodovine se, če prav razumem, svojevrstno kaže kot "večno vračanje enakega": naš pogled na zgodovino, praviš, naša subjektivna percepcija zgodovine je civilizacijsko pogojena in enotna glede stalne represije družbe ali sveta nad individuom (to je tema Galilejevega lestenca in Sarkofaga). Nekoliko totalitarizma, ki je sistematična represija družbe nad posameznikom, si imel priložnost doživeti tudi sam – v času, ko socialistični režim le še ni bil čisto paraliziran. Možnost, da si od blizu videl učinke režimske represije, se zdi toliko večja, ker si služboval na policijski šoli. Kakšna je tvoja osebna izkušnja tega časa, koliko – hudo ali manj obremenjujoče – si zaznaval režimske pritiske nad sodržavljani ali celo nad sabo? Misliš, da se je tudi iz te (morebitne) izkušnje oblikovalo temeljno občutje ogroženosti in tesnobe pri tvojih junakih? In naposled – koliko "totalitaren" je tvoj pedagoški režim ravnatelja?

Merc: Res se nečesa v družbi bojim. Nosilci tega so tisti vedno isti, vedno enaki ne glede na politični sistem. To so ljudje, ki imajo ideje. Kadar koli ima kdo idejo in jo razglaša in se zanjo bojuje, tistega se bojim in se ga poskušam čim prej znebiti, ga razgaliti in izničiti v sebi. Nosilci in oznanjevalci idej, novosti in napredka so najnevarnejši ljudje. In še danes čas zanje ni minil. Pravičniški so. Sodijo in obsojajo, vsiljujejo in posiljujejo, prisegajo in vedo, da lažejo. Vedno so tukaj in vedno so na pravi strani, kajti zanje se vedno kaže čas za spremembe in revolucijo.

Ko sem prišel iz Tacna, sem bil (vidmarjevsko rečeno) zakaljen zoper strah. Dvomim, da me lahko zlomijo, gotovo pa me ne morejo več presenetiti. Od Tacna naprej je vse zelo blago in človeško.

Kakšen sem kot ravnatelj? Pozicija je v mnogih pogledih smešna. Najprej: težko se identificiram s pedagoško avtoriteto, ravnatelj je namreč

pedagoški vodja zavoda. Včasih težavne in problematične učence zelo razumem, simpatiziram z njimi. Predvsem s tistimi, ki se težko učijo in ki se radi malo pretepajo. Zdi se mi, da sem jim podoben. Drugič: dvomim tudi o znanju, ki ga da šola. Pedagogiziran svet, recimo literature, je s stališča stroke in literata smešen, beden, lažniv. Da o jeziku, ki ga učijo, sploh ne govorim.

Kot vodja zelo težko sprejemam novosti in jim nasprotujem. Vendar moram biti marketinško prodoren. Tukaj je težko. Težko tudi kulturno komuniciram s starši, ki razgaljajo svoj vrednostni sistem, neznanje, nevednost. To je pogosto. In inteligenca, tudi humanistična, je pogosto najbolj bedasta. Svojega otroka, ki ima težave, z apriorizmi in neznanjem tiščijo v še večje probleme (mogoče jih nihče ni nikoli seznanil z njihovo lastno realno intelektualno močjo).

Težko se tudi podrejam pogojno nadrejenim. Nasprotujem formalnim avtoritetam. To sem prinesel iz Tacna. Priznati moram, da je svoboda ravnatelja glede na ministrstvo velika, da se tudi politika ne vtika več v delo in vodenje zavoda, da pa s svojo močjo in butalstvom, tudi pod pritiskom sindikata, zakuha marsikaj, kar je v šolah škodljivo. Vendar so sodobni časi veliko boljši od starih.

Kot finančni vodja sem uspešen, kot vodja včasih težaven, vedno pa se držim zelo preprostih receptov: odločitev je vedno podrejena hierarhiji – kaj je dobro za zavod, kaj za učence in potem kaj zame in za člane kolektiva. Ta hierarhija nivojev odločanja da rezultat. Vedno se tudi zelo strogo držim strokovnih osnov pri odločanju za uvajanje novosti, za odločanje o otrocih, vedno tudi vem, da me pred večjimi težavami rešuje pravna doslednost. To ni formalizem, to je varovalka zame in za vse zaposlene in za otroke.

V vsaki malenkosti v šoli gre zares. To je paradržavni sistem, zahteva red in organizacijo. Če tega ni, postane še nevarnejša posamezniku. Zato so potrebni včasih trdi pristopi do zaposlenih. Ti imajo zelo veliko moč in je ne smejo izrabljati zunaj sistema, pravnega reda itn. Jaz sem plačan od države, da sistem deluje. Mene, ki sem najmočnejši na šoli, nadzorujejo svet šole, starši in učiteljski zbor.

Literatura: Zanimivo je, da se nekateri tvoji literarni kolegi, ki v svojih literarnih opusih ne kažejo niti drobtinice "družbenega angažmaja", bolj

ali manj neposredno politično angažirajo. Ti si v svojih romanih sicer daleč od družbeno-političnega prebudništva, zgolj registriraš občo represijo nad individuom, a si, v nasprotju z omenjenimi avtorji, politično "molčeč". Kako to? Se ti zdi tovrsten angažma, tudi iz računanja na pisateljski – intelektualni – ugled v javnosti vnaprej obsojen na neuspeh, nesmiseln?

Merc: Prepričan sem, da moraš biti za politiko nadarjen. Zase vem, da nisem. Zmogel bi dovolj pokvarjenosti, nedvomno, in ne dovolj zvitosti in lizunstva, prilagodljivosti. Pa vendar je politika tudi nekaj plemenitega, spretnost in filozofija. Seveda me privlači. Končno kar uživam v javni službi – če gledaš politiko kot službo javnim interesom.

V prejšnjih časih, moram reči, je bila partija na konkretni ravni že preplašena zver, nekakšen nosorog, ki je bil v resnici že rastlinojed, bistveno bolj zoprne so bile njegove hčere in sinovi, parapartijske organizacije. Recimo Zveza prijateljev mladine in sindikat. Ti so izvajali diktaturo in nadzor in podtikali razdore. Jasno, da za partijo. Posebno moč so si privzemali borci. Ne govorim o tistih, ki so bili res kdaj partizani, govorim o blebetavih majskih hroščih, ki so nam, moji generaciji, nenehno dopovedovali, češ, mi smo vam omogočili vse to, vi ste nekakšni paraziti, ki vas imamo mi radi, in ne zapustite naše svete poti.

Zdi se mi, da je sedanje obdobje državnega zbora pravzaprav vaški, kmetiški parlament, v svoji izvornosti politično nediferenciran, čeprav gospodje pripadajo različnim strankam, nikakor pa ne različni mentalni podstati, ki je totalitarna, izrasla iz skupne zakrnele politične kulture, iz zavisti prejšnjim oblastnikom, in ki ni bila nikoli dobro razvita, vedno je bila majhna, drobcena in nenačelna.

Gospodje poslanci so tako samopomembni, kot so bili njihovi predhodniki v socializmu. Vidim celo, da se tako kakor socialistični veljaki priklaplajo na infrastrukturo. Skrito poželenje se je razgalilo, njihovo pojmovanje družbe je enako, kot je bilo vladajočih partijcev. Zahteve po novih in novih občinah mi dajo vedeti, da smo narod malih firerjev in da je bil samoupravni socializem izvorno naš – vsem je dajal oblast. In dokler vidiš, da vsakdo do maksimuma uporablja svojo oblast (in še malo čez), veš, da si še v socializmu – poštar, učitelj, poslanec, prodajalka, pleskar – in dokler instrumentalizira odnos do tebe z neko posebno zvitostjo, veš, da je to balkanstvo in da si na Balkanu. Sprememb so se lotili pri Marxu

zaradi definicije, da lastnina določa družbene odnose, in so se povampirili. Vsi. Če bi šel v politiko, bi imel opraviti s tem.

Grehi prejšnjega sistema še zdaleč niso toliko v totalitarizmu, kot bi nas radi prepričali mnogi spreobrnjenci in oprezne riti in lizuni iz prejšnjega in zdajšnjega časa. Kot da bi se jih ne spomnil na vseh njihovih položajih! Niso problem, razumem jih in vseč so mi in malo jih imam rad. Prašiči vedno vtaknejo svoje prednje parklje v korito, kadar jedo.

Pravi problem je tisto, kar je ostalo. To je diktatura proletariata, njegovega okusa, njegove mentalitete, tistega, kar je nevidno na prvi pogled in nespremenljivo – v proletarski urbanizaciji mest in vasi, v arhitekturi, v odnosu med ljudmi, vrednosti dela itn. In vidim, čisto blizu, na koži čutim doslej zaničevano in potlačeno novo oblastništvo v imenu svetega! Molil bi zanje, da bi bili tako modri, da bi se uprli skušnjavi ...

Na simbolni ravni vse postaja retardirano, neizvirno, kičasto. Žalostno. Vasi in mesta se še aktivneje spreminjajo v replike avstrijskega kiča, trgovine so ponudba perverzности našega časa, celo vonji so avstrijski itn. Z vstopom v Evropo postajamo zgolj kič. To smo sposobni povzeti, tega si želimo.

Vendar ima politika svoj šarm. Ko se je Levstik spustil v politiko, je bilo konec, ko se je Cankar, je bilo že tudi konec in žal morda enako tudi kdo drug v današnjem času. Prepustiti se mu sme šele, ko veš, da je konec že zelo blizu. Mislim, da je politika filozofija in tudi filozofija svinj in njihovih pastirjev. Nikakor pa ne sme biti zavrtá akcija, biti mora, kako romantično, volja do moči.

Spraševala je **Vanesa Matajč**

REFLEKSIJA

Hans Robert Jauss

6. *Mais où sont les neiges d'antan?*¹

Retorično vprašanje, ki je že dolgo zgolj posvojen otrok raziskovanja,² so *Allegories of Reading* Paula De Mana pred kratkim povzdignilo do osrednjega, zdaj tudi metodološkega problema literarne teorije. De Manova kritična teorija, ki skuša pokazati princip 'dekonstrukcije' kot konstitutiven za vsako branje literarnih besedil, izhaja iz primera nizke in iz primera visoke literature, ko skuša prikazati retorično vprašanje kot dekonstruktivistično jezikovno igro par excellence.³ Tradicionalno retorično vprašanje

¹ [Besedilo je odlomek iz Jaussove knjige *Estetsko izkustvo in literarna hermenevtika*. – Opombe v oglatem oklepaju so prevajalčeve.]

² V reprezentativnih delih *Handbuch der literarischen Rhetorik* (1960) in *Elemente der literarischen Rhetorik* (München 1963, § 445) H. Lausberga ostaja retorično vprašanje znotraj klasifikacije *quaestiones* povsem marginalno, pa tudi sicer se raziskovanje omejuje, kolikor vem, zgolj na komentiranje antičnih virov: Aristoteles, *Retorika* III, 18; Quintilian IX, 2; Cicero, *De oratore*, II, 68, III, 53; *Rhetorica ad Herennium* IV, 22; *Peri Hypsous* XVIII. Najobsežnejše glede manjkajoče funkcijske zgodovine se mi zdijo opombe H. Friedricha (1964), str. 449 isl.

³ De Man (1979), str. 9 isl.; o tem tehtna recenzija J. D. Blacka: "Rhetorical Questions and Critical Riddles", v: *Poetics to-day* I, 4 (1980), str. 189-201. De Manova primera sta Archie Bunker iz neke televizijske nadaljevanke in Yeatsov verz: *How can we know the dancer from the dance?*; temu dodajam bolj znana

so določali kot tip vprašanja, v katerem je vprašanje vedno tudi že odgovor, tako da bi bili dobesedno razumevanje vprašanja in neposredno odgovarjanje nanj naivno, De Man pa dobesedni pomen konfrontira s figuralnim in pokaže, da ima lahko en in isti gramatikalni vzorec retoričnega vprašanja dva povsem različna, celo izključujoča se pomena, še več: da je z gramatičnimi ali lingvističnimi sredstvi nemogoče določiti, kateremu izmed obeh pomenov je treba dati prednost.¹ Dobesedni pomen retoričnega vprašanja tipa *Quousque tandem abutere, Catalina, patientia nostra?* je 'dekonstruiran', takoj ko bralec ali poslušalec opazi, da ni mišljen neposreden odgovor na *Kako dolgo še?*, temveč posreden, figurativen pomen, ki smisel vprašanja odpravlja. Eno branje tako postane zmota, ki jo razkrije drugo branje. Zato zmore retorično vprašanje, če ga razumemo kot jezikovno igro 'dekonstrukcije',² izvrstno razkriti temeljno divergentnost med gramatiko in retoriko, dobesednim in prenesenim pomenom, znakom in referenco. Od tod De Man sklepa, da vsako besedilo pomeni nekaj drugega od tega, kar je nameral val avtor ali kar se zdi bralcu, zaradi česar je vsako branje nujno (*aliud in verbis, aliud in sensu*) alegorično. Paradoks retoričnega vprašanja: da slovnica dopušča postaviti vprašanje, medtem ko retorika prepoveduje, da ga sprejmemo kot vprašanje, po De Manu za seboj pušča vnovič retorično postavljeno in neodgovorjeno vprašanje: "What is the use of asking, I ask, when we cannot even authoritatively decide whether a question asks or doesn't ask?"³ Tako si je De Man odprl pot, da literarnemu besedilu samemu postavlja retorična vprašanja, v katerih se mora razodeti njegova lastna protislovna narava, in da vsaki interpretaciji, ki želi najti smisel kakega besedila v konkordanci med znakom in pomenom (signifiant/signifié), očita naivnost. Platon je imel prav: vsi pesniki lažejo in De Manova teorija z novimi razlogi dokazuje, zakaj nujno lažejo, ne da bi hoteli.

šolska primera.

¹ Prav tam, str. 10.

² "The deconstruction states the fallacy of reference in a necessarily referential mode" (prav tam, str. 125).

³ Prav tam, str. 10.

Izzvana literarna hermenevtika mora najbolj smiselno začeti pri De Manovem vprašanju o koristnosti retoričnega vprašanja, spomniti na njegovo funkcijo v retorični tradiciji in predlagati, da se ločuje med retorično in pesniško rabo vprašanja in odgovora. De Manova različica Derridajeve dekonstrukcijske filozofije ima dve problematični predpostavki: reducira polarnost med "rhetoric of tropes" in "rhetoric of persuasion", ki jo sama na novo poudarja, saj pusti zadnjo izginiti v prvi; in: retoriko in literaturo preprosto izenači, ne da bi pomislil na korektiv, ki ga lahko ponudi poezija ravno z rabo vprašanja in odgovora nasproti prisvojitvi s strani retorične 'fallacy'. Če ta razlikovanja restituiramo, s pogledom na retorično tradicijo zlahka ugotovimo, kakšna je retorična in kakšna literarna korist vprašanja, na katero ne pričakujemo odgovora, tako da se tisti, ki retorično mišljeno vprašanje vzame dobesedno in nanj odgovori, izkaže za naivnega ali lahko celo – kot žena Archieja Bunkerja v De Manovem primeru – sproži negodovanje.

Retorično funkcijo *interrogatio* so posebno po Quintilianu razumeli kot intenziviranje njene vsebine: to, kar želi povedati, stopnjuje z afektivno ponazoritvijo, ki naj naslovnika z vsebino in obliko vprašanja spravi v razpoloženje ogorčenja ali občudovanja.¹ V Cicerovem šolskem primeru: *Quosque tandem abutere, Catilina, patientia nostra?* govornik ravno ne želi dobiti neposrednega odgovora na vprašanje *Kako dolgo še?* (denimo: 'en mesec, en teden, en dan'), ampak nasprotno v svojem občinstvu zbuditi ogorčenje, ki ga kot emfatični odgovor na skrivaj sugerirajo konotacije retoričnega vprašanja: 'dovolj dolgo si izrabljaj naše potrpljenje! zdaj je prišel trenutek, da končno spregovoriš! kaj sploh še čakamo?' Vsebina retoričnega vprašanja bi ostala sicer enaka, če bi jo uporabili v asertorični izjavi; vendar pa aliteracije (najprej temno zaporedje u/t/e, potem svetli niz a/t/i, končno vračanje o-ja v prvi in zadnji besedi) in besedna sestava vprašanja (nadpovprečna dolžina vprašalnega prislova, retardacija grozečega, detonaciji podobnega svojilnega zaimka *nostra*) zanesljivo močneje razgibajo čustva, kot bi to zmogla neposredna oblika *exclamatio*. K temu utegne pripomoči tudi to, da mora naslovnik, čeprav mu retorično vprašanje že

¹ Po H. Friedrichu (1964), str. 449.

takoj ponudi odgovor, tudi sam sodelovati pri tem in izvršiti prehod vprašanja v implicitnejši odgovor, kar lahko ocenimo kot *captatio benevolentiae*. Tako konstruirana "strastna narava" retoričnega vprašanja, ki je še posebno poudarjena v *Peri Hypsous* (XVIII. pogl.), kaže od vsega začetka svojo pragmatično funkcijo v dvojni luči: uporabljena je lahko kot *persuasio* za dober namen, toda lahko je tudi sofistično ali ideološko zlorabljen kot *manipulacija*; za to ponuja politična retorika nešteto primerov. Sem sodijo shema vse-ali-nič totalizirajočega vprašanja, katerega klasični vzorec je postal pamflet *Qu'est-ce que le tiers état?*, s katerim je Abbé Sieyès oznanil revolucijo leta 1789,¹ potem simulirano vprašanje tipa: "Želite totalno vojno?", ki apelira na lažno možnost svobodne odločitve, da bi predtem vzburkano ogorčenje množice toliko bolj zanesljivo usmerilo v brezpogojni *Da!*,² vendar tudi subtilnejše strategije retorične manipulacije, ki danes kljub zavračanju sugestivnega vprašanja v kazenskoprnem postopku in demoskopiji zbuja sum, da skuša zadnja imperativni moment vprašanja izrabiti na račun sokratskega.³

Kako je mogoče vprašanje ločevati glede na retorično in pesniško funkcijo, je pokazal Hugo Friedrich in za drugo predlagal oznako "lirsko vprašanje": "Z retoričnim ima skupno le zmožnost stopnjevanja povedanega. Vendar gre za drugačno stopnjevanje, namreč za stopnjevanje v nedoločeno in odmejeno, da, v skrivnostno. Ne implicira odgovora, temveč je povsem brez njega in potaplja védeno ali videno v slutnje ali v neko večno, zvečine neboleče, včasih tudi srečno nezapopadenje, ki se ne želi dotikati nobene

¹ Vrh ima v znanem zaporedju vprašanj: *Qu'est-ce que le tiers état? Tout. – Qu'a-t-il été jusqu'à présent dans l'ordre politique? Rien. – Que demande-t-il? A y devenir quelque chose.*

² Iz znamenitega Goebbelsovega govora v športni dvorani 18. februarja 1943, po Bastianu (²1970), str. 211 isl.: "Še hujša kot avtoritarni odgovori so simulirana vprašanja," in str. 16 o totalitarnem govoru o "judovskem vprašanju, rasnem vprašanju, vprašanju prebivalstva".

³ O tem Bastian (1970), str. 338 isl.

nerazumljivosti."¹ Temu bi želel dodati še neko formalnejše določilo: razumevanje lirskega vprašanja zahteva suspendiranje neposrednega ali na dlani ležečega odgovora, da bi tako zaobrnilo smer našega pogleda, ki jo v pesmi določajo predvsem vprašanja. Če bi na takšna vprašanja odgovarjali neposredno, bi bilo to prozaično, kajti tedaj bi se začeti proces nenehno sprašujočega iskanja, v katerem pride do estetskega konstituiranja novega pomena, neizogibno reduciral v prozaično izjavo. Za lirsko vprašanje torej ni značilna emfatična potrditev implicitno postavljenega vprašanja, temveč zanikanje vedenega, iz katerega izhaja sprememba smeri spraševanja: lirsko vprašanje se pravzaprav začne šele tam, kjer je retorično že prispelo na cilj. Lirsko vprašanje dani odgovor, ki ga retorično vprašanje sugerira in afektivno okrepi, spet odpravi in v suspenzu razpre nepričakovani horizont mogočega pomena, ki ga mora bralec konkretizirati s preskušajočo estetsko zaznavo. Takšna določitev lirskega vprašanja ima to hermenevtično prednost, da jo je mogoče razširiti na vse gramatikalne in retorične vzorce vprašanja, ki jih lirika tudi dejansko nenehno uporablja. Ta tip vprašanja "povsem brez odgovora", ki ga opisuje Friedrich in ki posreduje neko "breztemeljno razpoloženje", je skrajni primer (ali, če želimo, idealni primer) lirskega vprašanja. Vendar lirski poezija ne predpostavlja nujno vprašanja brez odgovora. Postavlja lahko tudi vprašanja, na katera so že od zdavnaj znani odgovori, vendar le pod poetičnim pogojem, da jih postavlja tako, da se vnaprej določeni odgovor umakne v "nedoločeno in odmejeno", se pravi, da se izroči določitvi resnice s strani sprašujoče razumevajočega bralca.

Kot primer nam lahko rabi eden najznamenitejših verzov francoske lirike: *Mais où sont les neiges d'antan?* Ta refren v Villonovi *Ballade des dames du temps jadis* odgovorja na vprašanje, ki se pojavlja v vsaki kitici: *Ubi sunt qui ante nos in mundo fuere?* Villon je dal temu vprašanju, ki je v njegovem času že upadlo v kliše toposa preteklosti, poetično obliko zmagoslavne poteze legendarno najlepših žena. Njihovo evociranje od imena do imena komentira staro vprašanje: 'Kje so ostale?', in ga obenem stopnjuje do nove intenzivnosti. Formalno gledano, gre za naivno postavljeno, retorično vprašanje, ki bi, če bi ga vzeli dobesedno, dopuščalo zgolj banalen odgovor.

¹ Friedrich (1964), str. 449.

Lirsko vprašanje postane tedaj, če navadni odgovor suspendiramo, smer spraševanja obrnemo in skušamo iskati njegov figurativni pomen v novem vprašanju, zakaj mora umreti tudi tisto, kar je najlepše, in ali je za vedno preminulo? Bilo bi prozaično, če bi kot odgovor na *Kje?* podali neko mogočo lokacijo; vnaprej določeni odgovor krščanskega verovanja, da duše umrlih čakajo na vstajenje svojega telesa, mora biti zanikan, da se lahko sproži lirsko vprašanje iz želje po novem, še nedoločenem odgovoru. Kajti tudi refren ne podaja odgovora, temveč spet zastavlja odprto protivprašanje, ki izvaja svoj pomirjujoči vpliv v tonu modrostne, očetovske avtoritete vedno takrat, kadar imamo vtis, da se lirsko gibanje kake kitice povzpne v protest ali upor zoper smrt: *Mais où sont les neiges d'antan?*¹

O pesniških sredstvih tega verza (emotivni 'mais', vizualizirajoči plural 'les neiges', za nas arhaično lepo zveneči 'antan') je že vse povedal Leo Spitzer. Smisel refrena razlaga kot zavračanje "nekoristnega vprašanja", za katerim se skriva uvid, da sta človekovo življenje in smrt podobna krogotoku narave in da se je nujnosti smrti ravno tako nekoristno upirati kot menjavi letnih časov.² Protivprašanje v refrenu ima spet poetično funkcijo vprašanja, ki od naslovnika zahteva, da suspendira najbolj samoumevni, 'logični' odgovor: 'Lanski sneg se je stopil.' Protivprašanje *Mais où sont les neiges d'antan?* je že samo na sebi odgovor, kolikor se smer vprašanja vrača k zaporedju oblik *ubi-sunt* kitic in ponuja primerjave kot: ženska lepota je kot čista belina snega, smrt lepote je mehka kot topljenje snega spomladi, preostala melanholija najde tolažbo v misli, da se lepo v naravi in lepo v podobi drugih žena vedno znova vrača ... Glede na vse to, kar zmore sprožiti protivprašanje v horizontu mogočih odgovorov, jaz tudi predhodnega vprašanja *ubi-sunt* ne bi več razlagal kot "brez potrebe postavljenega", zato ga Spitzer potihoma kara. Nepotreben bi bil zgolj določeni, vedno že poznani vsakdanji odgovor. S tem pa, ko je na tradicionalno vprašanje *ubi sunt* dan odgovor z nekim novim protivprašanjem, zadobi igra vprašanja in odgovora poetsko funkcijo, saj zaprti horizont vedenega

¹ Po L. Spitzerju: "Etude a-historique d'un texte: Ballade des dames du temps jadis", v: Spitzer (1959), str. 113-129, pos. 117.

² Prav tam, str. 117 in 119-121.

in nevprašljivega razpira vprašljivost človekovega položaja med življenjem in smrtjo. Zadnja ponovitev refrena v tako imenovanem *Envoi*:

Prince, n'enquerez de sepmaine
 Où elles sont, ne de cet an,
 Que ce refrain ne vous remaine:
 Mais où sont les neiges d'antan?

podaja na to nekoristno in nepotrebno, za poezijo pa legitimno vprašanje še nepričakovani poslednji odgovor. Sprejemnik balade bo njen globlji smisel opazil tedaj, ko bo spoznal, da strahu vprašanja o smislu smrti ni mogoče premagati z odgovori življenja, ampak z njegovo *Aufhebung* v izkustvu poezije, katere jezik edini zmore 'preživeti' naravno kolo življenja in smrti. Z nepozabnimi Spitzerjevimi besedami: "Le refrain doit 'rester', le cortège doit disparaître sans laisser d'autre trace, le refrain seul est voué à l'immortalité."¹

Če sledimo mojemu predlogu po določitvi lirskega vprašanja s spremembo smeri vprašanja in ga tako razmejimo od retoričnega vprašanja, usmerjenega v pritrjevanje afektivno stopnjevanega, že vnaprej danega odgovora, tedaj prejme svojo posebno funkcijo. Videti jo je treba v tem, da zmore lirsko vprašanje razkleniti zaprti horizont vprašanj, na katera pričakujemo neki določen odgovor, ki pa jih lahko tudi zanikajo ali spraševalcu samemu nalagajo odločitev, in s tem razpirati nove horizonte. Tako postane mogoče, da vse možne vzorce vprašanja in odgovora, ki zajemajo tako neposredno, didaktično ali retorično vprašanje kot tudi preprosto, naravnost povedano ali implicirano vprašanje, dopustimo tudi v poetični rabi, kolikor zadoščajo splošni zahtevi po tem, da v bralcu izvedejo spremembo horizonta od poznanega v nedoločeno. To spremembo horizonta je mogoče razumeti tudi kot realiziranje poetske funkcije po Jakobsonu. Kajti s spremembo smeri spraševanja bralec nujno izvrši preobrnitev iz *Kaj v Kako*, iz izjave v sporočilo zaradi njega samega. Lirsko vprašanje brez odgovora v Friedrichovem smislu bi potemtakem ustrezalo idealu

¹ N. m., str. 116.

besedila brez denotacije, ki pa pomeni mejni primer lirike, izhajajoče iz Mallarméeja. Zgodovinske raznovrstnosti lirskih oblik v skladu z estetsko normo moderne *poésie pure* gotovo ne moremo preprosto razvrednotiti v nepoezijo. Za lirsko tradicijo v celoti velja dopolnilo Paula Ricoeura k Jakobsonovi formuli: da poudarjanje sporočila zaradi njega samega ne odpravlja nujno denotacije, ampak jo lahko celo podvoji.¹ Za poetsko funkcijo vprašanja in odgovora to pomeni, da lirsko spraševanje ne ostane nujno brez odgovora, temveč lahko s preobrnitvijo *Kaj* v *Kako* tudi neki določeni odgovor stopnjuje v izrazu in ga spet postavlja v prostor odprtosti. Lirska poezija je za to v svojo rabo ne samo sprejela izročeni vzorec vprašanja in odgovora, ki ustreza logični zahtevi po postavljanju vprašanj, na katera je mogoč odgovor. Oblikovala je tudi svoje lastne vzorce, ki nasprotujejo tej zahtevi, ki jih je mogoče v vsakdanji jezikovni rabi zavrniti kot naivne, nesmiselne ali – naravnost povedano – neumne, ali ki spravljajo v zadrego, če so vperjeni v imaginarno spraševalno instanco, kateri je edini pripisana kompetentnost za odgovor. Teh vzorcev lirskega vprašanja ni, kolikor mi je znano, zaznala še nobena poetika. Naslednji prikaz in razlaga želita biti njen začetek.²

Začnimo z najpreprostejšo obliko neposrednega ali didaktičnega vprašanja, ki v lirski rabi tudi pri jasnem odgovoru emfatično stopnjuje in povzdiguje, a ki lahko s preoblikovanjem v uganko in odgovor ali z nenavadno obliko odgovora znova postane negotovo. Preprosto govorno dejanje imenovanja postane z lirskim vprašanjem, ki prikriva ime in odgovoru dodaja epitheton ornans, slavnostno dejanje vzklicevanja: *Kako se imenuje hčerka kralja Ringansa? / Rohtraut, Lepa-Rohtraut* (Mörrike: *Schön-Rohtraut*). Prazno shemo katekizemskega vprašanja, kdo je ustvaril nebo in zemljo, zapolnjuje lirsko vprašanje: *Kdo nosi neštete zvezde neba? / Kdo vodi sonce iz njegovega šotora?* s kozmičnimi podobami, ki častijo *Božjo slavo iz narave* (Gellert). Definitorno vprašanje etike: 'kaj pomeni samopremagovanje?' je s preoblikovanjem stopnjevano v vprašanja uganke,

¹ Ricoeur (1978), str. 79.

² Pri tem sem se lahko opiral na izvrstno zbirko primerov, ki jih je v seminarju WS 1980/81 predstavila Weyma Lübbe.

ki metaforično naznačujejo visokost ideala norme in ki so že v paradoksu razložila, kaj je za samopremagujočega človeka mogoče, ko lapidami odgovor potem prinese rešitev uganke:

Kdo leva ubije, kdo velikana?
 Kdo tega in kdo onega premaga?
 Tisti, ki premaga samega sebe ...
 (Walther von der Vogelweide)

Neko povsem vsakdanje vprašanje lahko v lirski uporabi končno rabi tudi temu, da z nepričakovanim odgovorom šokantno sproži popolno spremembo običajne orientiranosti v svetu: *Postoj, kam bežiš? Nebo je v tebi ...* (Angelus Silesius: *Der Cherubinische Wandersmann*)

Horizont vnaprej danega odgovora presegajo lirska vprašanja v ožjem smislu, h katerim lahko z naraščajočo kompleksnostjo štejemo: vprašanja, ki provokativno puščajo odgovor odprt, vprašanja, ki namesto odgovora postavijo protivprašanje, vprašanja, ki si implicitno sama odgovarjajo, ki so torej obenem vprašanje in odgovor, ironična vprašanja, ki implicirajo nasprotje od tega, kar je bilo vprašano, absurdna vprašanja, pri katerih se moramo vprašati po skritem, globljem smislu, če hočemo v njihovi protislovnosti najti kak pomen. Baudelaire tako končuje svojo pesem *Les Aveugles* z vprašanjem, na katero ne daje odgovora: *Que cherchent-ils au Ciel, tous ces Aveugles?* in s tem tipično držo slepcev, za katere se zdi, da vedno zrejo navzgor in v daljavo in nikoli ne gledajo nekaj določenega, razlaga kot paradokсно potezo, ki artikulira poslednje upanje in obenem obtožujoče ogorčenje. Protivprašanje, ki se pojavi namesto tega odgovora in ki zamaje tisto, kar je že od vedno poznano, smo srečali že pri Villonu. Navedel bom še primer iz *Novih pesmi* Heinricha Heineja, ki dilematično zastruje protivprašanje in obenem osvetljuje ironično funkcijo lirskega vprašanja:

Ema, ali je ljubezen,
 Ki je mene obnorela?
 Ali pa sem nor, in to,
 Da te ljubim, je bolezen?

Ah! me žre, predraga Ema,
 Poleg te ljubezni nore
 In zaljubljene norosti
 Vrh tega še ta dilema. (*Emma*, IV)

Klišé manirirane ljubezenske tožbe je tu presežen s poanto nepričakovanega, hoteno deplasiranega *vrh tega*; kot ironijski signal, ki neodločljivo vprašanje ali-ali potisne v *vrh tega* refleksije, ex post demantira namišljeno resnobo, s katero druga kitica namesto odgovora opisuje dilematično bolečino zaljubljenca.

Lirsko vprašanje, ki implicitno že vsebuje svoj lastni odgovor, je mogoče pokazati ob znameniti jutranjici Dietmarja von Eist, ki kaže tudi za to zvrst pogosto obliko delitve vprašanja in odgovora na dva govorca:

'Ali spiš, ljubljeni?
 Je tvoj sen slajši kakor moj poljub?
 Poslušaj, drobcen ptiček
 poje v lipi pod oknom.'
 (v sod. nem. prev. v. Scholz)

V prevodu iz prvega vprašanja ne razpoznamo več, da je imelo v srednji visoki nemščini neposredno funkcijo budilnega nagovora,¹ ki ga prevajalec najprej suspendira z drugim vprašanjem, potem pa ga – v skladu z izvornikom – pripiše malemu ptičku v krošnji lipe. S filološkimi razlogi lahko gotovo podvomimo, ali je prevajalec s svojim posegom še zadel preprostejši ton srednjeveške jutranjice. Vendar se zato lirski funkcija njegovega drugega vprašanja ne pokaže nič manj jasno: domala neopazno protislovje prvega vprašanja, na katero speči ne more odgovoriti ne pritrdilno ne nikalno, dokler spi, prečisti z lirskim vprašanjem, ki je obenem odgovor in ex negativo potrditev ljubezni te dvojice: *Je tvoj sen slajši kakor moj poljub?*

¹ V srvn. izvorniku se prva dva verza glasita:

'Slâfst du, friedel ziere?
 man weckt uns leider schiere ...' (*MF* 39, 18).

Kajti če je razumljeno kot odgovor, bi vprašanje lahko pomenilo: če lahko še spiš, medtem ko jaz tu – že v skrbah zaradi bližajočega se slovesa in ločitve – bedim, tvoje sanje očitno tekmujejo z mojim poljubom in morajo imeti svojo mero v najini ljubezni, tudi če jo presegajo.

Absurdno vprašanje lahko rabi polemični funkciji, če njegovo absurdno protislovje – kot denimo pri H. M. Enzensbergerju *Zagovor volkov pred jagnjeti* – omogoča uvid, ki naj preseneča zaradi nenavadne analogije: *Ali naj jastreb žre spominčice?*¹ Absurdnost nekega vprašanja pa lahko bralca povleče tudi v regresus in infinitum procesa, ki vedno znova izničuje hipoteze smisla. Celanova pesem *Mandorla*² se začne s skrivnostnim vprašanjem: *V mandali – kaj stoji v mandali?* Če za mandalo pravimo, da je v njej nekaj, in za knjigo, da v njej kaj stoji, ali bi morali tedaj negramatikalno povezavo *kaj stoji v mandali?* razrešiti metaforično s hipotetičnim tertium 'knjiga'? Ali pa je odgovor: če vprašamo, kaj stoji v mandali, tedaj v mandali, ki ni knjiga, pač ne stoji nič? Odgovor v pesmi je tej hipotezi blizu in jo obenem spet postavi v obliko vprašanja: *Nič. Nič stoji v mandali. Tu stoji in stoji.* Četudi je nič povišan v *Nič*, pa je vendar še vedno absurdno, če prav o njem rečemo: *Tu stoji in stoji.* Odgovor bralca takoj zaplete spet v novo uganko, ki jo prevzame naslednja kitica in povsem nepričakovano odgovori: *V Niču – kdo tu stoji? Kralj.* Tema tega odgovora se začne nekoliko jasni, če se spomnimo, da lahko *Mandorla* kot naslov označuje tudi mandali podobni svetniški sij. Če *Nič*, ki stoji v mandali, označuje kralja v njegovem nimbu, se smer vprašanja spremeni in se lahko začne nova igra z vprašanjem in odgovorom, katere mik je pri Celanu ne nazadnje to, da se račun pri bralcu nikoli ne izide v neki dokončen odgovor.

Potrebi, dā prejmemo na vprašanja o poslednjem smislu življenja odgovor, lirsko vprašanje pogosto ustreza s tem, da uvede v igro imaginarno instanco spraševanja: *Kaj si dala vid globoki nama (...) kaj si dala, usoda, čustev silo ...* (Goethe)? Mitsko avtoriteto, ki se ne pusti spraševati, je

¹ [Sl. prev.: Hans Magnus Enzensberger: *Zagovor volkov*. Prevedel Niko Grafenauer. Državna založba Slovenije, Ljubljana 1970 (Pesniki 1970); str. 85.]

² [Sl. prev.: *Celan*. Izbral, prevedel in spremno besedo napisal Niko Grafenauer. Mladinska knjiga, Ljubljana 1985 (Lirika 57); str. 78.]

mogoče tako s pesniško licenco pripraviti do odgovora, vendar tudi – kot v Goethejevem *Prometeju* – postaviti pod vprašaj in nadomestiti z novo instanco: *In kdo mi je / pomagal zoper preobjest titanov? / Kdo rešil me je smrti, / kdo suženjstva? / Mar nisi samo vse storilo, / sveto žarko srce?*¹ Lirsko vprašanje, ki je po svojem izvoru monološko, fingira tu partnerja, Zevsa, kot mitsko instanco, nagovorjeno s *ti*, in postane na vrhuncu himne, z obratom k lastnemu srcu, dialoško. Vendar dialoški princip, ki ima po Bahtinu največkrat svojo višjo instanco v odsotnem ali vzklicevanem tretjem, za liriko ni konstitutiven. Tudi tam, kjer pesem nagovarja neki Ti ali deli vprašanje in odgovor na dve govorni vlogi ali fingira dvogovore s samim seboj, ostaja lirski govor dominantno monološki. Glas fingiranega Ti-ja, na katerega se lahko naslavlja lirsko vprašanje, tu ni – tako kot v prozi – insceniran kot tuji govor, ampak ostaja v enem, subjektivno izkušenem svetu, ki se razpira lirskemu Jazu in z njegovo pomočjo tudi bralcu. Če je lirika kot medij samoizrekanja primarno videna kot monološka fikcija, v kateri neki Jaz govori sam zase, kot da ne bi imel poslušalcev, pa sekundarno vendarle lahko postane dialoška in sicer v meri, kolikor z vprašanjem in odgovorom, natančneje, z vprašanji, ki mu jih zastavlja ali podtika, in z iritirajočimi odgovori, katerih odprti pomen mora šele preveriti, bralca pritegne v komunikacijo. Ta proces razumevanja, ki se udejanja v nenehni verigi vprašanja in odgovora, bi rad za konec prikazal ob primeru Rilkejevega cikla *Sonette an Orpheus*.

V tem delu sem našel poetski funkciji vprašanja in odgovora v njuni najbogatejši orkestraciji. To niti ni preveč presenetljivo, če se spomnimo, kako zelo je Rilke cenil spraševanje in sprašujoče rekanje.² Drugi sonet

¹ [Sl. prev.: J. W. Goethe: *Pesmi. Prometeja* prevedel Fran Albreht. Ljubljana, Državna založba Slovenije MCML; str. 126. Prejšnja verza, ki jima Jausse ne navaja vira, sta iz pesmi *Šarloti von Stein*, prav tako v prevodu Frana Albrehta, *ibid.*, str. 163.]

² "To so vse vprašanja, ki jih vedno znova zakrivajo nova vprašanja ali ki se (v najboljšem primeru) podajajo neurejeno pod vplivom samoosvetljenih vprašanj; to so velike dinastije vprašanj – kdo je kadar koli odgovoril nanje?" (Pismo L.

s prehodom iz monološkega diskurza v dialoški uvede lirsko vprašanje in ga napravi negotovo tako, da vprašani *pojoči Bog* ne odgovori in mora bralec mogoč odgovor namesto tega iskati v štirih pesnikovih vprašanjih, ki so že odgovori:

Bila je deklica, kar je izšlo
iz skupne sreče petja in glasbila
in je žarela skoz pomladna krila
in je postlala v moje si uho.

In spala v meni. Vse je spalo z njo.
Moje strmenje v pisano daljavo,
začudenje nad drevjem in nad travo,
v moj lastni svet zamaknjeno oko.

Spala je svet. Kako, pojoči bog,
si jo ustvaril, da se ni zbudila?
Glej, vstala je in se je v spanec skrila.

In njena smrt? Se v pesmi oglasi,
preden tvoj glas za zmeraj onemi? –
O deklica ... Že mi drsi iz rok ...¹

H. 8. nov. 1915); "... poskusiti, da bi ljubili sama vprašanja tako kot zaprte sobe in knjige, napisane v nekem povsem neznanem jeziku" (pismo F. X. Kappusu 16. julija 1903); prijazno opozorilo Augusta Stahla.

¹ [Sl. prev.: Rainer Maria Rilke: *Pesmi*. Prevedel Kajetan Kovič. Državna založba Slovenije, Ljubljana 1977; str. 136. – Jaussova "konkretizacija" oziroma "repcija" pesmi je nekoliko drugačna kot Kovičeva. Iz tega razloga si pri nekaterih mestih, če sledimo Jaussovi razlagi, ne moremo pomagati s Kovičevim prevodom, zato tu upoštevamo dobesedni prevod Rilkejeve pesmi. Večja pomenska razlika, ki onemogoča Jaussovo razlago, se pojavlja predvsem v prvem in zadnjem verzu. Prvi se dobesedno začne: *Und fast ein Mädchen* – torej: *In skoraj deklica*, zadnji pa se glasi: *Wo sinkt sie hin aus mir? ... Ein Mädchen fast ...*, torej: *Kam se pogreza iz mene? ... Skoraj dekle ...*]

Klasična dvojna delitev soneta je tu izvedena tako, da tisto, kar sta kvartini apodiktično in na videz kot nevprašljivo častili kot presenetljiv učinek *petja in glasbila*, tercini (v. 9-14) preobrneta v verigo vprašanj. Na videz nevprašljivo, kajti temni kontekst irealnega dogajanja naj bi kljub svojim pregnantnim podobam v bralcu izzval niz vprašanj: Kaj je mišljeno s "skoraj dekle"?¹ Ali je 'iz petja rojeno' dekle le metafora za učinkovanje glasbe ali tudi lastna podoba? Ali *in je postlala v moje si uho* meri na poslušanje? Ali tej domnevi nasprotuje *In spala v meni*? Kako je lahko vse *spalo z njo*, če se med spanjem čuti zaprejo svetu? Ta vprašanja lahko najprej zanemarimo in skušamo v zaporedje podob vnesti doslednost, če tiste glavne stavke, ki se začnejo z *in*, povežemo v nek potek. Potem bi bilo *dekle* subjekt, rojen iz duha glasbe, sijajen kot Botticellijeva *Primavera*, ki si pripravlja posteljo, da bi spal povsem zavarovan (*uho*) in bi ravno s tem izkusil svet v vsej njegovi polnosti. *Skoraj dekle* in 'prebujajoča pomlad' postaneta potem razvidno ekvivalentna in sestavljata obenem nasprotje izpolnitvi izkustva (*Vse je spalo z njo.*), ki ga povzema deveti verz: *Spala je svet*. Kako je lahko tisto, kar je v začetku, obenem že izpolnjeno/dopolnjeno? Izkaže se, da je to implicitno bralečvo vprašanje upravičeno, saj ga naslednji verzi izrecno formulirajo: *Kako, pojoči bog, si jo ustvaril, da se ni zbudila?* Gre za retorično vprašanje v poetski funkciji, ki v vprašanju vsebuje tudi že odgovor. *Kako* je treba le spremeniti v *tako*, in že lahko spoznamo: da je začetno lahko dopolnjeno, je zasluga *pojočega Boga*. Retorično vprašanje pa vsebuje v poetski funkciji še vedno več kot sugerirani, za sprašujočega že jasni odgovor. Odgovor, ki ga podaja enajsti verz, postavlja v svoji paradoksnosti zgodnjo izpolnitev dekleta spet v neki odprt horizont: *Glej, vstala je in se je v spanec skrila*. Njeno izpolnitev je treba videti v spanju. Ravno ta iritantni odgovor je z *Glej!* namenjen bralcu.

Da bi razsvetlil njegovo nejasnost, si mora bralec pomagati s tem, na kar ga ta polverz spominja. *Vstala je in se je v spanec skrila* ex negativo korespondira s tem, kar je Jezus rekel hromemu: *Vstani in hodi!* (Mat. 9,5). Tam se kaže *restitutio in integrum* v tem, da je treba vstati, da bi

¹ [Gl. prejšnjo op. prevajalca!]

lahko hodili po svetu, tu v nastalosti zaradi popolnosti, ki ne potrebuje nobenega dejanja. Kaj pomeni spanje, ki dvigne to čisto stanje v podobo? Tu se lahko bralec spomni nekega drugega *Soneta Orfeju* (II, v). Začne se: *Mišica cveta, ki polagoma odpira / anemoni travno jutro*, in se konča z vprašanjem:

Mi, močni, dolgo ne umremo.
A *kdaj*, v katerem vseh življenj
končno sprejemamo in se odpremo?

Implicitni odgovor, ki ga ponuja to retorično vprašanje, se razpre, če suspendiramo eksplicitni odgovor na *kdaj* (Villonov *kje* je imel isto funkcijo 'shifterja', poziva, da je treba zaobrtni smer spraševanja): vprašanje ne postane *kdaj*, neka poznejša časovna točka, temveč *zdaj*, kvalitativni (pre)skok, ki je potreben, če želimo spremeniti sedanje življenje, da bi *končno sprejemali in se odprli!* V skladu s tem bi bilo mogoče dekletovo spanje razlagati kot najčistejše stanje sprejemanja, nedeljene odprtosti svetu, katerega polnost vtisov je sicer zakrita z nasiljem delovanja. V tem primeru pa spanje ne more več pomeniti tistega, kar je iz njega v sekularni tradiciji delalo najlepšo tolažbo poezije: metaforo za smrt, za pomirjeno, življenja odrešeno stanje preminulega. Ravno tako popolno odmaknjeno stanje spanja, ki je na videz tako podobno 'mirovanju' mrtveca, želi biti tu razumljeno kot najvišji pojem najčistejšega življenja, odprtosti za nemoteno izkustvo sveta.

Tedaj pa se na novo zastavi vprašanje, do katerega mora bralec priti in ki mu ga spet potrjuje tale verz: *Kje je njena smrt?*¹ V tem vprašanju (v nasprotju z *kdaj* v zgoraj navedenih verzih) tega *kje* ne smemo suspendirati, ampak ga moramo jemati v njegovi intentio recta. Če speče dekle povsem izpolnjuje možnost življenja, *kje* je potem sploh še prostor za dejansko smrt? Od kod lahko pride, kdo jo lahko pošlje? To vprašanje je mogoče nasloviti le na neko imaginarno vprašalno instanco, na mitsko avtoriteto. To je prav ta *pojoči bog*, na katerega je naslovljeno nenavadno,

¹ [Pri Kovičevem prevodu (*In njena smrt?*) je ta *kje?*, ki je za Jaussa pomemben, impliciten.]

futuristično formulirano vprašanje: *O, ali boš iznašel / še ta motiv, preden se tvoja pesem iztroši?*¹ To, da je treba smrt "iznajti", ustreza temu, da ni priznana kot samostojna sila, ki stoji nasproti življenju; ker je gola negacija življenja, na prizorišče ne more stopiti sama od sebe, ampak potrebuje motiv, ki mora biti vzklican v sami pesmi, ki je torej ne more skleniti s prihodom od zunaj. To, kar se je začelo s pesmijo, se tudi konča lahko le s pesmijo. To končanje se ne ujame preprosto z zadnjo besedo zadnjega verza. Smrti speče kot dogodka ni, nanjo je nakazano le s 'predtem' in 'potem'. 'Predtem' je futuristično vprašanje pojočemu Bogu, 'potem' sedanje vprašanje zadnjega verza: *Kam se pogreza iz mene? ... Skoraj dekle ...* Namesto odgovora na zadnje vprašanje se sonet konča z imenovanjem: *Skoraj dekle ...*, ki znova povzema začetek: *In skoraj dekle je bilo* Pesem ne dopolni smrti nje, ki je tako čaščena; njena popolna podoba triumfira nad smrtjo in prinaša – kot že pri Villonu – kot negacijo njene negacije v ospredje poezije kot tisto, kar ostaja.

Prevedel Tomo Virk

¹ [Kovičev prevod *Se v pesmi oglasi, / preden tvoj glas za zmeraj onemi?* ne omogoča izvajanja nadaljnje Jaussove poante.]

ZADNJA IZMENA

Michael Viewegh

Vzgoja deklet na Češkem
(Odlomek iz romana)



II.

1. Golo dejstvo, da Beata malce piše, me ni niti malo presenetilo: vsakogar med nami konec koncev, kot je znano, *muči misel, da bo izginil nezapisan in neopažen v brezbriznem vesolju, to dokazuje nezadržna rast*

množične grafomanije med politiki, taksisti, mamami, ljubicami, morilci, tatovi, prostitutkami, prefekti, zdravniki in pacienti (Milan Kundera). Poleg tega sem vedel, da ima za sabo prvo leto na filozofski fakulteti (potem ko je uspešno opravila izpite v poletnem semestru, je študij *na svojo lastno zahtevo* opustila), v tem okolju pa se – kot sem imel priložnost sam spoznati – človek s pisanjem *legitimira*; če *sploh* ne pišete, zbudite sum, da ste prišli na šolo s protekcijo. Do tod je bilo torej vse v redu. Ni pa mi bilo jasno, zakaj se zdi Beatino pisanje tako pomembno Kralu, in njegovega prizadevnega zanimanja za tečaj *creative writing* si nisem znal prav dobro razložiti. Bi takole težil tudi učitelju violine, sem si rekel.

"Kaj pravzaprav pričakujejo od tebe?" je spraševala žena, ko sem se v nedeljo zvečer prvič odpravljal v službo. Hči mi je kljub mojim protestom zavila tri sirove buhteljne za na pot.

"To bi rad sam vedel," sem odgovoril raztreseno, kajti pravkar sem premišljal, kaj naj bi si vzel s sabo: Rdeč flomaster? Sliko Hemingwaya? "Da jo naučim pisati ... Z drugimi besedami *čudež*."

"Čudež. Torej jo nameravaš očarati?"

Kljub svojemu hudomušnemu izrazu se je zdela rahlo v dvomih.

"*Ne nameravam* je očarati," sem rekel na videz zadržano. "Jaz namreč mlada dekleta očaram popolnoma *nehote*."

"Ha ha ha," je rekla hči z neodobravanjem, kajti tudi čisto nedolžnih opazk s *to temo* ni prav nič marala. Na začetku tistega poletja jih še ni imela devet.

Žena je molčala. Kralova ugodna ponudba je iz mene sicer za petkov večer in vso soboto naredila *izredno sposobnega in spoštovanja vrednega moža*, vendar pa je bila zdaj že nedelja. Ni bilo težko uganiti, kakšna podoba mogoče *izgube pri dobičku* se ji podi po glavi.

"Kolikokrat boš šel tja?" je rekla hči.

"Velikokrat."

Obrnil sem se k ženi.

"Velikokrat, kajti *revščina kot ušiva kuzla že poležuje na našem pragu...*"

"Smo res revni?" je spraševala hči z iskrenim zanimanjem.

"Si že videla bogatega učitelja?" je rekla žena.

Poljubil sem jo.

"Ampak videla ga boš."

Komaj sem se znašel pred ograjo Kralove vile, so se premična vrata tudi tokrat hrupno odprla. Ostal sem pri miru.

Oba velikana sta mi mahala z vrta z daljinskim upravljalcem:

"Živio, profoks!"

"Zdravo, fanta."

"Kar naprej!"

"Niti slučajno!" sem odločno zaklical.

"Ne boj se, kar naprej!" sta se smejala.

Premaknil se nisem niti za centimeter. Veselo sta preklinjala.

Tisti, ki je v četrtek vozil Kralovega audija, mi je na koncu prišel odpret. Opazil sem, da ima rdeče in zabuhle oči.

"V ključavnici se je spet nekaj zataknilo," mi je pojasnjeval. Dal mi je roko. "Jaz sem Peter. Kličejo me Petrček."

Z glavo sem pokimal proti kraju, kjer sta me zadnjič podrla na tla:

"Mislim, da sem se jaz že predstavil."

Ušel mu je kratek smeh.

"Danes me ne boste stolkla?" sem se informiral.

Zraven je prišel še drugi.

"Če ga danes ne bova stolkla ..." mu je Petrček razigrano referiral.

"Danes ne," se je smejal drugi. Menda mu je ime Jirka, ampak vsi ga kličejo Jirček. Z njegovimi očmi je bilo še slabše kot s Petrčkovimi.

"Koga sta objokovala?" sem vprašal. "Je morda umrl Arnold Schwarzenegger?"

Na dan je prišlo, da sta tipa tekmovala, kdo bo dlje zdržal zaprt v avtu, predtem popršenem s solzilnim plinom. Zmagal je Jirček.

S terase se je sklonil Kral:

"Izvolite naprej!" je zaklical in spet izginil.

"Pojdi že," sta me spustila.

"Kaj pa osebni pregled?"

"Pojdi," sta me porivala. "Mudi se mu na tenis."

"Vajina lahkomiselnost je osupljiva; kaj če imam v sprehajalni palici semteks?" Rigala sta od smeha. Jirček si je malce popljuval suknjič.

Vsaj pred tema idiotoma bom menda imel mir, sem pomislil.

Rahlo naivno sem pričakoval, da če moj nastop službe že ne bo naravnost *protokolaren*, pa bo vsaj imel *uradni pečat* – na koncu pa se je predvideno *uvajanje v funkcijo* (če je v tem primeru sploh mogoče govoriti o tem) odigralo nekam naglo in nekam brez pravega dostojanstva; Kral se je v naglici preoblačil za tenis in vse inštrukcije mi je delil na poti med spalnico in kopalnico.

"Beata je v svoji sobi – rekel sem ji, da bosta začenjala ob šestih. Zdaj je nekaj čez pol, žena vam bo v kuhinji skuhala kavo."

Na tla je zbrcal tesne spodnje hlače, ki jih je imel na sebi, in nag stekel v kopalnico. Vrata je pustil odprta na stežaj. Opazil sem, da je moj tradicionalni odpor do samozavestnih nagih moških od časov vojaščine še narastel.

"Sporočite ji, da vztrajam pri tem, da bi zdaj na začetku ostajala doma – to zato, če bi hotela kam ven ..."

"Dobro."

"Čez dve uri bom že zdavnaj nazaj. Če se bom zamudil, boste počakali."

To je bilo slišati osorno. Kot da bi vso vljudnost izčrpal pri dveh najinih prejšnjih sestankih.

"Dobro."

Oblekel si je zeleno-belo majico z ovratnikom. Končno me je pogledal:

"Kot sem vam rekel: Ima *ustvarjalno krizo*. Ne bo vam lahko. Ne smete takoj vreči puške v koruzo."

Nataknil si je bele nogavice znamke Adidas – na vsaki so bile tri zelene črte:

"Že zdavnaj bi moral biti na igrišču."

Nisem se mogel znebiti občutka, da mu je to pomanjkanje časa prišlo prav. Vsi ti kratki, odrezavi ukazi so samo skrivali nekakšno neznano negotovost. Med drugim sem tudi to že videval v vojski.

"ODS Open Cup?" sem navrgel v šali.

"To bo šele decembra. V dvorani," mi je pojasnil. Samovšečno se je nasmehnil: "Danes igram s Petrom Čermakom."

Aktivnosti pesniške besede pa si ne smemo razlagati tako, da bi pesništvo z besedo ustvarjalo novo, samobitno in umetno resničnost, kot nekateri včasih napačno trdijo.

Jan Mukařovský, Študije iz poetike

Nekaj dolgih minut sem sedel v kuhinji čisto sam. Potem se je prikazala gospa Kralova:

"Z mlekom ali brez?" je strogo vprašala – očitno je tudi ona dobila navodila. Počutil sem se kot serviser televizorjev.

"Brez mleka, hvala."

"Kako lahko pijete črno?" je rekla očitajoče. Sebi je naredila *belo*.

V opravičilo sem skomignil z rameni in ji ponudil buhtelj – dejstvo, da sem s sabo prinesel tri sirove buhteljne, jo je nepričakovano razveselilo. Začela je spraševati o hčeri: Mi jih je sama zavila? Čisto sama? Kaj je pri tem govorila? Čigava ideja je bila pravzaprav to? Zares njena?

Podobnih vprašanj sem vaju od obeh svojih babic, tako da se mi posreči odgovarjati nanje – če to ne bo slišati preveč domišljavo – brez tistih običajnih *generacijskih grimas*. Mojemu zbližanju z gospo Kralovo je to razumljivo koristilo.

"Angelček," je rekla na koncu z iskreno ginjenostjo.

Vzdihnila je.

Ni bilo dvoma, da že misli na nekaj drugega.

Pokazala je gor proti stropu.

"Nekaj vam bom povedala – skoraj dvajset jih ima. Morala bi hoditi v službo," je resno rekla. "Poleg tega pa bi se morala poročiti."

Morebitna nadaljnja razglabljanja o tem, kaj potrebujejo dvajsetletne punce, je takoj nato preprečil prihod trinajstletne Agate. V ustih je imela liziko.

"Ooo," je veselo cmoknila, vendar brez pozdrava. "Ste že tukaj?"

"Ja. Tukaj sem že."

"Lepo pozdravi," je rekla gospa Kralova. "In sezuj se."

Agata je zbrcala z nog superge in liziko prilepila na Magazin Bleska, ki je ležal pred mano na mizi. Potem je šla bosa k hladilniku in med hojo sledila vzorcu na ploščicah. Iz hladilnika je potegnila plastično steklenico kokakole in velikanski paradižnik, tega si je potem celega stlačila v usta – po pričakovanjih ji je iz obeh koticov začel mezeti sok, poln rumenih zrn.

"Agata," je rekla gospa Kralova.

Agata se je zahihitala, zaletelo se ji je in začela se je dušiti – postala je rdeča v obraz, grozljivo je izbuljila oči in se mi sesedla k nogam z

zgovornimi kretnjami; ubogal sem jo in jo s sploščeno dlanjo nekajkrat udaril po koščnem prsnem košu. Zajela je sapo:

"Hvala."

Oči je imela polne solz.

"Za tole nimam živcev," je rekla gospa Kralova. Ob odhodu iz kuhinje mi je namenila žalosten pogled.

"Kaj ji je spet?" je očitajoče rekla Agata.

Nisem mogel zadržati nasmeha, čeprav sem vedel, da si bo moj *učiteljski* nasmeh razložila kot strinjanje, če ne celo spodbudo.

To se je pri priči potrdilo.

"Kako shajaš z Beato?" sem vprašal. Ravnokar je izvajala nekakšno vajo raztezanja.

"Kakšni vijaki?" je rekla brez zanimanja in se delala gluho.

Resignirano sem ponovil vprašanje.

Pogledala me je z zaničljivim začudenjem:

"Le kako naj bi shajala z njo, ko z mano že en teden ne govori?"

"S tabo *ne govori*?"

"Ne govori z *nikomer* ..." se je branila.

Bog mi pomagaj, sem pomislil.

"Zakaj ne govori?"

Očitno je hotela nekaj reči, ampak potem se je samo nakremžila:

"Ker je krava."

2. Ko sem nekaj minut čez šesto stopal po marmornatem stopnišču na Beatino podstrešje, sem se zalotil, da imam rahlo tremo. (To je bilo malce presenetljivo, v obdobju svojih učiteljskih začetkov sem sicer – kot verjetno vsakdo – imel nekajkrat tremo, ampak zdaj sem stopal v različne razrede šestindvajsetkrat na teden in na kakšno živčnost pri tem nisem niti pomislil.) Stopnišče se je izteklo v sončno mednadstropje z majhnim zimskim vrtom, kjer je nekdo s pomočjo treh pletenih naslanjačev, mizice in očarljive namizne svetilke z rožnatim svilenim senčnikom ustvaril zelo udoben kotiček. Samo še ročka s kavo in skodelici – in *tih pogovor o literaturi* se lahko začne, sem si rekel. Na vratih Beatinega budoarja sta bila velika pravokotna samolepilna etiketa z napisom PRIVATE in kakšnih ducat starih vodnih odtisov s portreti različnih glasbenih skupin, pri tem

so številne praske na številnih med njimi pričale o neuspešnih poskusih odstranjevanja. Ko niti potem, ko sem tretjič potrkal, nisem dočakal nobenega slišnega poziva, sem z besedami *Smem naprej?* vstopil.

V sobi je vladal soparen in temen mrak, kajti brokatne zavese na oknih so prepuščale zares le zelo malo svetlobe. Zato je nekaj časa trajalo, preden sem se orientiral: prostor je bil razdeljen z dolgo, kakšnih meter in pol visoko knjižno omaro, ki se je vlekla od nasprotne stene in se je naravnost pred vrati kot kakšen ladijski kljun končevala z barvno leseno figuro morske deklice, njene nekam ekspresivno dvignjene roke so rabile kot obešalnik za obleke. V manjšem delu sobe je bil enostaven delovni kot s pisalno mizo, zasut s knjigami in papirji. V preostalih dveh tretjinah je prevladovala originalna kotna sedežna *garnitura*, sestavljena iz velikanskega amorfnega kupa nekakšnih klobasastih blazin, dveh nizkih, že na videz majavih usnjenih taburetov in avtentičnega zobozdravniškega stola. Tradicionalno klubska mizico je zanimivo nadomeščala polovica naftnega soda firme Texaco, postavljena sredi kvadratne preprogice z orientalskimi vzorci. V vogalih sobe sta bila obešena velika črna zvočnika, med zatemnjenimi okni pa je visela polistirenska plošča z nizom ročno napisanih pripomb in izrezkov iz revije Vokno. Prevleke razmetane postelje, v katerih je s čelom proti zidu ležala Beata, pa so bile žalostno vsakdanje.

"Živio. No, tukaj sem. Z drugimi besedami: pravkar je v tvojo študentsko sobico – mimogrede: zelo posebno – vstopila čista, neponarejena umetnost."

Nobenega odziva. Spet sem s pogledom preletel interier:

"Dobro: Potem torej *meščanska* umetnost."

Nič.

"Nič ne pomaga," sem rekel, "ko se ti ni posrečilo, da bi me povozila..."

Svetli lasje na blazini se niso premaknili niti za milimeter. Da ni gluha, mi je prišlo na misel. Zaboga, to bi mi menda povedali. Za hip sem premišljal, kam bi se bilo najbolje usesti, na koncu pa sem previdno zdrsnil na kup omenjenih klobasastih blazin in že v naslednjem trenutku prepaden ugotovil, da so napolnjene z vodo: mehka gmota si je pri priči prilastila moje težišče, se nekajkrat tekoče prelila in mi posledično vsilila lego Goyeve *Gole Maje*.

"To ni naslanjač. To je močvirje ..."

Prvi poskus, da bi se izkopal ven, se je končal v legi *Ubiti Marat*. Tišino je motilo le moje lastno sopihanje. V drugem poskusu se mi je posrečilo. Usedel sem se na trdi rob zobozdravniškega stola:

"No, dobro: pustiva hece."

Nekaj hipov sem premišljal.

"Položiva karte na mizo. Oče mi je rekel, da *malo pišeš*, in me je vprašal, ali bi se bil pripravljen s tabo o tem nekajkrat na teden pogovarjati. Pojasnil sem mu, da časa res nimam na pretek in da sem poleg tega rahlo skeptičen do takih *tečajev*. Če sem njegov predlog na koncu sprejel, je bilo to predvsem zato, ker mi je ponudil – vsaj za moje pojme – veliko denarja."

Zdelo se mi je, kot da bi *prikimala*.

"Obenem pa se nisem mogel znebiti občutka, da mu je iz kdove kakšnega razloga zelo veliko do tvojega pisanja. Trdil mi je sicer, da je tak literarnostilistični tečaj menda tvoja *skrita želja*, ampak jaz si, odkrito povedano, že kakšne tri minute zastavljam vprašanje, koliko se na skrite želje svoje starejše hčere resnično spozna ..."

Molčala je. Glava ji je nepremično ležala na blazini. Moja *sestavljanka* (razen poplave svetlih las) se doslej ni razširila niti za eno novo sličico.

"Naj odidem?" sem vprašal.

Brez odgovora.

"Nikakor namreč ne želim nikogar v nič siliti ..."

Nič.

"Odšel bom. Znašel se bom tudi brez tega denarja. Še naprej bom pač za nedeljsko kosilo jedel mesni narezek iz pločevinke. Pravzaprav obožujem mesni narezek."

In paradižnikovo omako, sem se spomnil.

"Znašel se bom in odšel," sem rekel že bolj zase.

Odsotnost njene kakršne koli reakcije pa me je vseeno precej živcirala. Spomnil sem se Krala in njegovega *ne smete takoj vreči puške v koruzo*. Nagnil sem se v smeri k lasem (gre za tako imenovani *ofenzivni pedagoški predklon*):

"Poslušaj, Beata," sem rekel precej odločno, "devet let sem poročen – in če česa *res ne prenašam*, potem so to take *teatralne napihnjene scene*.

Kaj ko bi enostavno odgrnila vse te zavese, spustila noter za spremembo malo zraka in svetlobe ter skušala nekaj trenutkov v *miru* neobvezno poklepetati? Ali ..." prevzela me je hipna zamisel, "kaj ko bi to učinkovito kombinacijo stomatološke ordinacije in naftnega skladišča sploh zapustila in se za trenutek premaknila v tista optimistična pletena naslanjačka tam med nadstropjema?"

Nekdo je vstopil. Razdraženo sem zamežikal v pravokotnik svetlobe.

"Motim?" je vljudno vprašala Agata. "Zakaj sedita v temi?"

"Ja, motiš!" Prvič v tej hiši sem povzdignil glas. "Oprosti, ampak morala naju boš pustiti sama!"

Užaljeno je stresla s frfrujem in za sabo zaloputnila vrata.

"Preslišal sem tvoj odgovor," sem rekel Beati kar se le da prijazno.

Bob ob steno.

"Beata, *lepo te prosim*." Potrpežljivost, s katero sem govoril, me je stala že precej naprežanja. "Ne bi mogla vsaj *poskusiti*? Ne bi mogla vsaj poskusiti ustreči svojemu očetu? Bova videla – morda bo to za kaj dobro..."

Rekel sem še:

"Zaboga, saj vendar ne gre za nobeno inštruiranje – zakaj bi si torej zadevo medsebojno komplicirala?"

In tudi:

"Edino, kar potrebujeva, je malce tvoje dobre volje."

In še:

"Obljubljam ti, da zvezkov *sploh* ne bova rabila ..."

Poskusil sem jo – pod vplivom filmov, ki se dogajajo v okolju psihiatričnih klinik – celo provocirati:

"Malce se ti mastijo lasje – si opazila?"

Ležala je kot *mrtva*.

Resignirano sem se zvrnil nazaj v zobozdravniški stol.

"Madona," sem glasno vzdihnil, "tole bo pa težko prislužen denar."

Privzdignila se je na komolcih in obrnila proti meni svoj brezizrazni obraz:

"O tem si lahko prepričan!" je zasikala z neprikrito apatijo.

Torej sem o tem prepričan.

Kar na lepem je začela bolehati in poležavati, hiralala je in pešala in hujšala in mrla, se žalostila in tarnala.

Karel Čapek, O solimanski princesi

Moram priznati, da me je Beatin nagli izbruh kar za nekaj dolgih minut ohromil: nesposoben za kakršno koli povezano in smiselno govorjenje sem brez besed s pogledom blodil po mrakobni sobi.

Šele občutek *prizadetosti*, ki sem si ga z malce nujno potrebne hinavščine sam sugeriral (*Kaj si ta punca sploh misli o sebi?*), mi je končno omogočil, da sem se vendarle malo konsolidiral – konec koncev nisem noben *zenbudist*, da bi se dobro počutil poldruugo uro sam v temi in samo s svojimi in za povrh še nikakor ne spodbudnimi mislimi.

Iz tega bo še super *storija*, sem se utrujeno tolažil.

"Ti," sem rekel, "a ne bi vsaj radia poslušala?"

Bolj ali manj sem se že sprijaznil s tem, da se vsaka moja replika brez odziva izgubi v potemnelem prostoru.

"Ali pa kasetnik? Tišina je sicer zdravilo, vendar pa na drugi strani ni treba, da je človek takoj vzame preveliko dozo ... Kaj ko bi šel naredit jagodov koktejl – tistega, v katerem sem v četrtek sedel pri vas na terasi? Odličen je bil – doma sem si obliznil mednožje."

Tokrat ji je proti njeni volji ušel slišni hihot. Toliko trdovratnejši je bil potem njen molk.

Kljub temu te bom ugnal, mrha, sem si rekel. Vendar mi je že zmanjkovalo navdiha.

"Kaj pa, če bi posesal sobo?" sem predlagal ob tri četrta na sedem.

Ob sedmih sem rekel:

"Samo vprašal sem – *da pogovor ne bi zamrl ...*"

Ob pol osmih je odvrгла odejo. Čakal sem, kaj bo, ampak še naprej je ležala – verjetno ni več zdržala vročine. Popolna brezbržnost, s katero je molela proti meni svojo zadnjico v čipkastih hlačkah, je bila žaljiva. Imel sem občutek, da naravnost fizično čutim premike, ki so v danem trenutku potekali v mojem *socialnem čutu*.

"Fino," sem rekel. "Samo oprhal se bom in bom takoj zraven tebe."

To sploh ni bilo slišati tako, kot sem hotel.

Raje nisem nič več rekel.

Od sedmih in štiriinpetdeset sem se brez pozdrava dvignil in se spustil dol. Kral je prišel v naslednjem trenutku – ves je bil zaripel in iz njegove sape je bilo rahlo čutiti pivo. Žena je od njega ravno jemala prepotena oblačila.

"Kako je torej šlo?" se je vedro zadržal, vendar me ni mogel več prevarati.

"Sploh ni šlo."

Naenkrat je bil videti prestrašen.

"Kako – sploh ne?"

"Sploh ne pač."

"Sta bila doma?" je rekel Kral sumničavo. Vprašanje je bilo namenjeno ženi. Prikimala je.

"Tega ne bom počel," sem rekel.

"Ne boste počeli?" je rekel Kral posmehljivo. "Saj še niti začeli niste..."

Nisem imel moči, da bi se pustil zvleči v kakšno *diskusijo*.

"Nisem ji kos."

"Zakaj bi kar takoj odnehali?"

"Zakaj? Ker sem v dveh urah spravil iz nje en sam stavek."

Moje besede so na zakonca Kral delovale prav nepredvidljivo.

"Kako?" je rekel Kral. "Spregovorila je?"

"Kaj je rekla?" je rekla gospa Kralova, kot je predtem spraševala o *moji* hčeri. Zdaj je bilo seveda njeno zanimanje še za malenkost večje.

"Da mi bo z njo težko – če prosto parafraziram."

Zakonca sta se spogledala.

"Na glas?" se je informiral Kral.

"Kako?"

"Če ga ja izgovorila *na glas*?"

"Ja. Na glas. In čisto sama."

Ni dojel.

"Pridite z mano," mi je ves vesel naročil, me odvedel v svojo prelepo delovno sobo in mi v gotovini izplačal deset tisoč kron kot *predujem za julij*.

"Boste videli, da se bo unesla," mi je zagotovil.

Pred kratkim sem v Lidovih novinah naletel na pogovor z igralcem Narodnega gledališča Borisom Rösnerjem – na vprašanje, kaj šteje za svoj

dosedanji največji uspeh, je odgovoril: *Za svoj največji uspeh v življenju štejem to, da imam zdravo, bistro, čedno osemnajstletno hčer.*

A mogoče ne?

Prevedla in spremno opombo napisala Nives Vidrih

Michal Viewegh (1962) je izdal svoj knjižni prvenec na začetku devetdesetih let (predtem je objavljajal po revijah), s svojim drugim romanom *Čudovita pasja leta* je pritegnil veliko pozornost kritikov in bralcev, zaslovel doma in se kmalu uvrstil med najuspešnejše pisatelje, to je sprožilo tudi pravi val prevajanja, tako da v zadnjih letih sodi med najbolj prevajane in v tujini znane sodobne češke avtorje (med temi je daleč najmlajši).

V prvencu *Mnenja o umoru* (1990) je analiziral duševnost malomeščanskih postav, kot se razkriva v njihovih različnih odzivih na umor mlade učiteljice. Tu se je pojavilo tudi mnenje, da "kar koli že počnete, literatura je prevara", to pa je že nekako napovedovalo nastanek avtorjeve tretje knjige *Zamisli prijaznega bralca* (1993), v kateri je spretno parodiral znane češke in svetovne pisatelje.

V romanu *Čudovita pasja leta* (1992), humorno in satirično obarvani kroniki (lastne) družine – ki ni niti disidentska niti ne hlapčuje režimu, ampak je iz tiste zlate, povprečne sredine, ki zna spretno loviti ravnotežje – iz časov tako imenovane normalizacije, avtor uporablja predvsem epske in dramske postopke (ne lirizacije in amorfnosti), predvsem pa daje prednost humoristični distanci pred izražanjem eksistencialnih občutij tesnobe in surovimi sporočili o kaosu – tako se loči od svojih prav tako uspešnih vrstnikov (na primer Zuzane Brabcove, Petra Placaka, Vita Kremličke) in njihove literarne obdelave istega obdobja češke bližnje preteklosti. Prav tako čuti avtor nelagodje do intelektualizirane proze avtoric, kot sta Sylvie Richterjeva in Daniela Hodrova. Vieweghovo razumevanje postmoderne literature kaže tale citat: "Če hočem o svetu pisati resnico, to ne pomeni, da moram pisati dolgočasno. To je – grobo poenostavljeno – moje naivno razumevanje tega slavnega postmodernizma."

Tudi v zadnjih dveh romanih (*Vzgoja deklet na Češkem*, 1994, in *Udeleženci izleta*, 1996) ostaja avtor pri svojih preskušanih prijemih: izredni berljevosti, dialoški zgradbi tekstov, humorju, parodiranju in ironiji (korenine njegovega humorja je treba iskati bolj v anglosaški kot domači tradiciji); nepomembna pa ni niti precejšnja avtobiografskost, ki pa je pravzaprav samo igra avtorja z bralcem (igra je polna namigov o tem, kaj se je res zgodilo, in nasprotno opozoril, da vse ni res; ker

pa gre za igro, lahko bralec mejo med resničnim in fiktivnim poljubno prestavlja) in jo zato lahko tudi štejemo med avtorjeve postopke, s katerimi dosega komične učinke.

V romanu *Vzgoja deklet na Češkem* Viewegh ne obdeluje več preteklega obdobja, ampak si privoščiči najnovejšo češko stvarnost novih podjetnikov povzpeticov; v ta okvir je položena intimna zgodba o učitelju češčine, čigar tečaj "kreativnega pisanja" za neuravnovešeno študentko se izcimi v ljubezensko zgodbico itn. Ker študentka na koncu romana ni nič manj neuravnovešena, se z avtom samomorilsko zaleti – in ker se je to v resnici zgodilo, kot bralca opozarja avtor, romana pač ne more končati drugače kot s to patetično, stereotipno smrtjo. Pripovedovalec v zadnjem stavku romana pravi svoji ženi: "Daj no," sem jo tolažil, "literature ne smeš jemati tako resno."

K R I T I K A

Josip Osti

*Kosovelov prst ali harmonizacija disharmonije***Srečko Kosovel: IZBRANE PESMI**Izbral in spremno besedo napisal Matevž Kos. Mladinska knjiga,
Ljubljana 1997 (Knjižnica Kondor, zv. 280)

Končno je leta 1997 v reprezentativni knjižnici Kondor založbe Mladinska knjiga, ki jo ureja Aleš Berger, izšel tudi izbor pesmi Srečka Kosovela. Kosovelove pesmi je izbral in spremno besedo napisal Matevž Kos, ki je pred nekaj leti v isti knjižnici podobno uredil knjigo izbranih pesmi Vena Tauferja z naslovom *Nihanje molka*. Matevž Kos, avtor knjige literarnih spisov *Prevzetnost in pristranost*, ki je izšla leta 1996, pripada mlajši generaciji literarnih kritikov in esejistov. Zato bi na začetku svojega teksta rad ponovil ugotovitev, ki sem jo prej nekje izrekel ali zapisal, da se mi zdi odločitev urednika Bergerja, da izbore pesmi slovenskih pesnikov in spremne besede zaupa mlajšim interpretom slovenske poezije, hrabra in večstransko koristna. Predvsem zato, ker je posebno v umetnosti in recepciji le-te dragocen vsak preprih. Ali kot pravi ljudski pregovor: "Ko ne bi bilo vetra, bi pajki nebo premrežili." Drugačen vpogled v literaturo, mladostniški pa je po navadi takšen, prinaša nenadomestljivo svežino. Takšno, ki nas, posebno takrat, ko se s povedanim v popolnosti ne strinjamo, vedno znova prisili, da preverimo svoja gledišča, jih še bolj utrdimo ali pa spremenimo. V takšne obravnave uvrščam tudi Kosov način branja

Kosovelove poezije oziroma njegov poskus, da ugotovi, kaj je danes za sodobnega bralca živo, kaj pa mrtvo v pesnikovem opusu.

Matevž Kos je spremno besedo naslovil z vprašanjem Kako brati Kosovela?. Samo vprašanje razkriva njegovo začetno dilemo in ga umešča onkraj namišljenih vsevednežev, kakršnih je posebno med literarnimi kritiki veliko, med njimi jih nemalo govori oziroma piše bolj s sovraštvom kot z ljubeznijo do literature. Na začetku se mu ponujata dva odgovora. Ali kot sam pravi: "Prvi odgovor gre nekako v tej smeri, da moramo literarni tekst, v našem primeru Kosovelovo poezijo, brati na novo, zunaj utečenih razlag in nakopičene vednosti, kot jo posredujejo zlasti učitelji in učbeniki." "Druga razlaga je na prvi pogled manj drzna, prav nič 'subverzivna'. Zagovarja ravno nasprotno stališče. Nujna podlaga našemu razumevanju kakega avtorja in njegovih prizadevanj je celota vednosti, ki je o njem shranjena v arhivih raziskovalcev, zlasti literarnih zgodovinarjev." Obe možnosti imata tudi slabosti. Prva lahko zapelje, kot pravi, v "svojevrsten dogmatizem svobode". Druga pa lahko pripelje do tega, "da nam namreč ne gre več za branje teksta kot žive literature, ki bi lahko nagovorila tudi današnjega bralca ali ga morda celo, kot radi pravimo, eksistencialno pretresla, ampak je naš namen, čeprav (si) ga neradi priznamo, ta, da izbrani avtor čim bolj nemoteno počiva v svojem pesniškem grobu na Parnasu". Kos v nadaljevanju poskuša odgovoriti na začetno vprašanje, zastavljeno na križišču teh dveh nasprotnih si poti. Z zavestjo o nevarnosti obeh, da ga kot bralca in hkrati tolmača pesniškega teksta in širšega konteksta raznovrstnega in s časom šele razkrivanega celotnega opusa tega prezgodaj umrlega pesnika lahko zapeljeta na stransko pot ter oddaljita od pesmi in samega sebe, se sprehaja enkrat po eni, drugič po drugi. Gre za kompromisno rešitev oziroma za dvotirno uporabo metode tez, antitez in sintez, na katerih je zgrajen njegov fragmentarno mozaični, hkrati informativni in analitični esej, v katerem naletimo na več brezkompromisnih in zanimivih mnenj. Posebno ko Kos iz neposredne bližine prisluhne utripu Kosovelove pesmi in v njej in okrog nje ne išče potrditve kakršnih koli apriornih literarnoteoretičnih ali filozofičnih premis in postulatov iz zaklada svojega predznanja. Res je, da pri tem večino izhodiščnih premis in postulatov uporablja le hipotetično, ne pa tudi kategorično. Za njegovo razumevanje in tolmačenje poezije na splošno lahko rečemo, da je svojevrsten

vid filozofske hermenevtike, bolj heglovske kot gadamerjevske ali adornojske proveniencie.

Kos ne spregleda tistega, kar so doslej ugotovili kritiki in literarni zgodovinarji. Preden se loti temeljitejšega branja, navaja celo "nekaj privajenih resnic": "da je pesnik umrl mlad in da je veliko pisal o smrti, da je eden osrednjih toposov Kosovelove poezije Kras – od tod sintagma o 'kraškem poetu'; ali pa da je njegov 'pesniški razvoj', kot pogosto slišimo, šel skozi nekaj 'zaporednih faz' oziroma slogovnih usmeritev, kot so 'impresionizem', 'ekspresionizem', 'konstruktivizem'; ali da se je Kosovel v svojem zadnjem obdobju približal socialistični ideologiji in postal 'pesnik revolucije'". Poudarja primer *Integralov*, ki so po prvi objavi leta 1967 več kot štirideset let po pesnikovi smrti (1926), ko je medtem že postal klasik slovenske poezije, odkrili še en njegov – konstruktivistično avantgardistični obraz. Omenja in komentira tudi zgodbo, ko je bila lani, ob peti obletnici osamosvojitve Slovenije, državna slovesnost naslovljena po Kosovelovi pesmi *Kons. 5* in je ta naslov izzval ostre reakcije in mnoga nestrinjanja. Opredeljevanja za ta naslov in proti njemu, tega seveda ni mogoče ne povezovati z odnosom nekaterih do Kosovelove poezije danes nasploh, bi bilo v takšnem tekstu mogoče neprimerno in odvečno, če Kosu ta peripetija ne bi bila izhodišče za lucidno primerjavo Kosovelove pesmi *Kons. 5* in Prešernove *Zdravljice*. Po njegovem mnenju razlika med tema pesmima ni samo to, da je ena "tradicionalna", druga pa "moderna". Oziroma razlika med njima "ni samo poetološka, slogovna in literarnosmerna – v načinu ubeseditve in organizacije pesemskega materiala –, temveč tudi 'svetonazorska'". Konstatira, da je usoda Kosovelovega opusa in njegove recepcije nenavadna, predvsem zaradi težav, za katere je "krivec" pesnik sam oziroma njegove raznovrstne pesmi in njegova poetika, natančneje povedano, njegov svetonazor, v katerem se prepletajo mnoga protislovja. Opaža, da "je med Kosovelovo pesniško prakso na eni strani in njegovimi načelnimi stališči, programatiko ter zahtevami na drugi strani nemalokrat celo nepremostljiva razpoka." V isti opombi ugotovi, da "razpor med resnico ideologije in resnico poezije postane 'integralen' del Kosovelove pesniške prakse". Pri tem, se mi zdi, premošča razdaljo med "lepo dušo" in "duhovnikom resnice" oziroma med estetskim in etičnim pri Kosovelu, ki je posebno pritegnila njegovo pozornost. Zanj "skupni imenovalc

Kosovelovega pesnjenja ostaja elementarni lirizem 'lepe duše', o kateri je govoril Hegel v *Fenomenologiji duha*, čeprav to sintagmo najdemo tudi že v starogrški poeziji in filozofiji. Največ pozornosti posveča Kosovelovemu paradoksu oziroma njegovi poeziji, v kateri se, čeprav je nastala le v štirih ali petih letih, srečujemo s prviniami impresionizma, ekspresionizma in konstruktivizma oziroma pesniških usmeritev s konca devetnajstega in začetka dvajsetega stoletja. Čeprav ni mogoče natanko ugotoviti, kdaj so posamezne pesmi nastale, je večina dosedanjih kritikov, interpretov in literarnih zgodovinarjev nekritično ponavljala zaporedja teh faz. Kos pravilno ugotavlja, da se "Kosovelove pesmi takšnemu strogo teleološkemu pogledu izmikajo". Njegov odgovor na vprašanje, "na čem temeljijo Kosovelove metamorfoze", je, da je "logika Kosovelovega pesnjenja namreč krožno spiralasta". Pravzaprav je bila sveder, ki je hkrati bliskovito prodiral globoko v pesnikovo notranjost in visoko v enako skrivnostna prostranstva nad njim, povezujoč pesnikovo dušo s kozmosom. Pri tem je objemal marsikaj okrog njega ali se ga tudi dotikal. Križišče duhovno-čustvene vertikale in zgodovinsko-družbene horizontale je točka, v kateri se v njegovih najboljših pesmih srečujeta eksistenca in esenca. Zdi se mi, da bi Kosovelov paradoks bil še bolj razviden, in trditev, da gre pri njegovem pesnjenju za logiko krožne spirale, še bolj okrepljena, če Kos ne bi bil iz svojega vidnega polja iz nepojasnjenih razlogov popolnoma izpustil Kosovelovih pesmi v prozi.

Anton Ocvirk je Kosovelove pesmi v prozi skupaj z *Integrali* uvrstil v drugo knjigo Zbranega dela leta 1974. Po izidu teh pesmi v mojem prevodu, ki so z naslovom *Človek za hribom* prvič v posebni knjigi izšle leta 1989 v banjaluški založbi Glas, so izšle s spremno študijo Janeza Vrečka tudi pri Založbi Obzorja leta 1991. Po Ocvirkovem mnenju so Kosovelove pesmi v prozi verjetno nastale leta 1924, čeprav tisto z naslovom *Spomladi odjadramo!* najdemo, recimo, že leta 1922 kot uvodnik v prvi številki časopisa *Lepa Vida*. K temu je treba dodati, da je v tem času, za svojo sestro, pianistko Karmelo, Kosovel prevedel tri pesmi v prozi Aloysiusa Bertranda, pobudnika te pesniške zvrsti v Franciji, ki jih je uglasbil Maurice Ravel (*Ondine – Vila, Le gibet – Vešala* in *Scarbo*). To nas, poleg drugega, na primer, Kosovelovega odnosa do bengalskega pesnika Rabindranatha Tagoreja, Nobelovega nagrajenca iz leta 1913, ki ga je v tem času prevajal Gradnik, prepričuje, da se je Kosovel zavedal posebnosti in možnosti pesmi

v prozi, tako pa tudi Ocvirk, ki jih je v Zbranem delu z razlogom ločil od kratke proze oziroma črtic.

Zdi se mi, da so v Kosovelovih pesmih v prozi variirani ne manj navdihnjeni in občuteno, jezikovno enako sveže in razkošno, a s specifično valovito melodioznostjo in utripajočo ritmiko, z mediteranskim ozračjem in kozmičnim objemom, z nežnim sfumatom in grenko aromo, mnogi motivi njegove impresionistične in ekspresionistične, pa tudi konstruktivistične poezije. Pesmi v prozi potrjujejo, poleg zunanjih strukturalnih razlik, notranjo enotnost celotnega njegovega pesniškega opusa, konsistentnost, ki je ne kali, temveč celo utrjuje njegovo hkratno večkratno pesniško življenje. Kosovelova poezija, kot to kaže njegova dediščina, obogatena z dolgo neznanimi *Integrali*, ki so, zgodovinsko retrospektivno gledano, brez dvoma eden izmed najzanimivejših evropskih avantgardističnih opusov nasploh, nas prepričuje o pesnikovi umetnosti sožitja nasprotij. Kos je pokazal na ta fenomen, predvsem vzporejajoč Kosovelovo poezijo z njegovimi esejski-tičnimi, publicističnimi in drugimi teksti. Nekateri med njimi, *Kriza* in *Pismo*, skupaj z nekaj pismi Fanici Obidovi, so dodani in natisnjeni na koncu zbora.

Čeprav v pismih sestri Karmeli najdemo več Kosovelovih mnenj o njegovem lastnem delu in umetnosti nasploh, zvemo iz pisem Fanici Obidovi nekaj značilnih pesnikovih pogledov, ki jih Kos navaja ali parafrazira v svoji študiji, z njimi soglaša ali polemizira. V enem izmed pisem, recimo, Kosovel pravi, da ne ve, zakaj živi, in dodaja: "Jaz delam; toda moje stremljenje po harmoniji se razbija v disharmoniji nad samim seboj." V drugem, da je spoznal dvojno logiko: "Svojo logiko, ki je radikalno konsekventna, in življenjsko logiko, ki je nelogična. Tako sem postal paradoksen." V tretjem, da mu je ostala le "vera v človečanstvo". V četrtem, da je žena zanj "dobra kot smrt in lepa kot življenje", da, to najdemo tudi v njegovih verzih, "samo ena pot je: iz kaosa v kozmos: iz borbe v smrt", ter da živi "mogoče radi enega toplega žarka sonca". In tako naprej. V tekstu *Kriza*, v katerem diagnosticira, da Evropa umira, zagovarja upor proti demonskim silam kapitalizma s pomočjo, kot se pesniku edino spodobi, nove ali moderne umetnosti. Po njegovem je ekspresionizem nastal iz zavesti, da je bil "človek, kot posebljeni etos" "edina luč" v povojnem kaosu in mraku. Ne privoljuje v ničejsko pozicijo "onkraj dobrega in zlega", temveč

človeka vidi "sredi dobrega in zlega". Verjame, da gre razvoj umetnosti dalje. Zanimivo se mi zdi njegovo novo videnje medodnosa vsebine in oblike: "Razlika med vsebino in obliko v umetnosti izgine za vselej v muzej estetikov; vsebina se hoče izražati v živi, svobodni organski obliki, biti hoče vsebina in oblika obenem, odtod konstruktivizem." Posebno tisti, ki so brali Ingardna, vedo, da problem odnosa vsebine in oblike ostaja še vedno večpomenska uganka, vendar to pesnikovo mnenje, ki je v soglasju s sodobnimi gledanji na neločljivost vsebine in oblike, pa tudi njemu podobna, bralcu lahko pomagajo, tako kot Kosova spremna beseda, da poskuša najti svoj odgovor na vprašanje: "Kako brati Kosovela?"

Kosov izbor Kosovelovih pesmi, ko ga primerjamo z izbori sodobnih, živečih pesnikov, ki so izšli v Kondorju, je skromnega obsega. Vendar zaradi vanj uvrščenih zares reprezentativnih pesmi to ne vpliva usodno na vtis, da gre resnično za enega redkih pesnikov, ki so po svoje in prepoznavno, tudi kadar pesnijo o smrti, vdihnili življenje v slovensko besedo.

Urban Vovk
Potovanje v Kašmir

Aleš Šteger: KAŠMIR
Nova revija, Ljubljana 1997 (Zbirka Samorog)

Dve leti po odmevnih *Šahovnicah ur* je *Kašmir* druga pesniška zbirka Aleša Štegerja, pesnika generacije, rojene v prvi polovici sedemdesetih. Vsebina te zbirke, pred knjižnim izidom obsežno predstavljena zlasti v številkah Nove revije, razkriva tako avtorjevo nadaljnje razvitje njegove lastne pesniške intence in celo njeno radikalizacijo kot v marsičem tudi odmik od nje. Naj že kar v uvodu poudarim, da *Kašmir* brez dvoma ni shematsko urejena in sistemsko premišljena pesniška zbirka, saj poleg pregledne delitve na tri skladne cikle nikakor ne posreduje pretencioznejših medtekstualnih umestitev niti ne koncipira jezikovnih, slogovnih ali morda celo pomenskih prehodov ali prelomov. Tako že prvi cikel, *Spust v Kašmir*, izpoveduje precejšnjo oblikovno-vsebinsko raznoterost, to pa (zlasti če prejudiciram stališče, da ta karakterizira pomensko-jezikovni repertoar knjige) posreduje vtis, da notranja urejenost vsekakor ne bo dejavnejši avtorjev nagib.

Tisto, s čimer so pesmi *Kašmira* že v revijalnih objavah posebej opozarjale nase v razmerju do *Šahovnic ur*, je gotovo pesnikov spremenjeni odnos do jezika. *Šahovnice ur* izražajo emfatično pesniško artikulacijo občutenja, da glas "ne prihaja več iz tvojih ust; / Kajti ti več nimaš ust. V vsakem drobcu; / V vsaki črepinji imajo tvoja usta sedaj tebe." (*Usta*)

Njihov jezik je bralcu izmikajoč in za avtorja skoraj nezavezujoč, saj se izpisuje v maniri iskanj izraznih možnosti za intimno metaforično govorico in posredovanje svoje lastne galerije podob. Ko pravim spremenjen odnos do jezika v odnosu do *Šahovnic*, imam torej v mislih predvsem njegovo pomensko določljivost, izrazno preciznost in opisno prezentnost, zato pa *Kašmir* pomeni znaten odmik od njih.

Že v uvodu je bila izrečena tudi namera nakazati polje možnosti nekoliko drugačnega branja *Kašmira*, ki se nam odstira zlasti na onstranj-zikovni, stvarni ravni. Že verz prve pesmi zbirke (*Žeja*) je v prenekaterem oziru nedvoumen kazalec te čustvene radikalizacije, ki jo omogoča in celo pogojuje konkretnjša, trša raba jezika: "Ko nič ne prišepetuje, marveč vse kriči, ker je nemo." Ubeseduje namreč tako jezikovno kot opisno razmerje, ki se s celoto ozadja dojema kot dovolj oprijemljivo upoštevano. Navsezadnje bi le redko katera metonimija lahko še bolje izražala način nagovora oziroma ozračje *Šahovnic* kot prišepetovanje. *Šahovnice* so po mojem mnenju pomensko v mnogočem že slutena (prišepetana) anticipacija *Kašmira*, *Kašmir* pa njihovo izkričano, malodušnejše (nemo) nadaljevanje. V tem oziru pomeni Štegerjeva druga pesniška zbirka zanj še globlje vživetje v čustveno-predstavni svet absurdnosti in pesimizma polpretekle moderne epohe (tej veliko dolguje že prva Štegerjeva zbirka). To vživetje je občuteno že v naslovni pesmi *Kašmir*: "Svetloba je presilna, da bi gledal, ali pa je noč. / Tukaj ni glasov. Le včasih kdo vzdihne, / In tedaj prične tisoč ust hkrati kričati / Ali recitirati kako neznano pesem." *Kašmir* je svet, kjer "nikoli ne srečaš nikogar / Ali pa greš nevede skozenj," in je svet, kjer ni več smrti in ne strahu pred njo, kjer veš, kaj je mir, a ta ne prinaša odrešitve in blaženosti, temveč izgubo in – paradoksalno – nemir.

Paradoks je kajpak hrbtna stran razsrediščenosti subjekta, njegovega trpnega prepolavljanja in nasploh razdelitve na številne akcidenčne posameznosti. In razsrediščenost subjekta je eden izmed temeljnih zastavkov Štegerjeve poetike, saj ga programsko vpelje že v prvi pesmi, *Žeji*, ki jo po nizu odvisnih stavkov sklene s *Ti*. Ta osebni zaimsek postane nato jedro, osrednje mesto celotne zbirke in osnovni način lirskega nagovora, izraženeega s sugestivnim notranjim dialogom.

Predstavne podobe, prepojene s tradicijo slovenskega temnega modernizma, zlasti s poetikama Daneta Zajca in Gregorja Strniše, postanejo

najbolj opazne in neposredno prezentne v pesmih *Vsako noč* ("Tedaj se je ob tvojem očesu zaiskrila motika."... "Vsako noč / Se korenine zrinejo globlje v tvoje žile; / Vsako noč te zemlja potegne za eno noč globlje, ..."), *Tisoč vrat* ("Vseh tisoč vrat zgori, a v hipu zraste pred tvojimi očmi / Tisoč novih, še bolj strašnih vrat."), *Kosilnice* ("Padal boš in padal in tvoja kri / Bo zelena in noža te bosta neizprosno kosila / Vso noč, vse do jutra."), *Opolnoči* ("Prišel bo mož. Imel bo sekuro. / Nastavil bo tvojo roko na stor. / Zamahnil bo."). Obilje evidentnih aluzij na poetiko visokega modernizma, z zelo močno izraženim tanatičnim patosom, me prepričuje, naj izrečem pomislek ne samo o avtentičnosti Štegrjevega čustveno-predstavnega sveta, temveč tudi o iskrenosti njegovih lirsko-subjektivnih stisk in temačne samodestruktivnosti. Morda je to moja osebna težava, vendar v tem blodnjaku podob bolj kot kaj drugega zapopadam literarno pozo.

Po drugi strani se zdi *Kašmir* problematičen ravno tam, kjer se najbolj oddalji od *Šahovnic* – ko jezik prevzema manj poetičen, enostavnejši izraz. V mislih imam zlasti pesmi *Safari*, *Tebi* in *Ljubezensko pesem*. Težava je v tem, da jezik tam, kjer naj bi bil najbolj sproščeno pripoveden, v resnici zdrkne na trivialno spogledljivo raven. Razlog je najbrž ta, da avtorju, ki je sicer precej močnejši ali celo zelo močan v senzibiliteti nadgrajevanja jezika, s tem ko zavestno izbere nepreobražen jezik, poante ne uspe dovolj prepričljivo premestiti na izpovedno-sporočilno reflektirano raven.

Kašmir Aleša Štegerja je vsekakor zanimiv poskus (dokončne) afirmacije avtorjeve poetike v tem prostoru, vendar kljub pretencioznejšim vsebinskim zastavkom še ne zadosti pričakovanjem, saj je v njem premalo zaznavna prav intimna eksistencialna stvarnost, po kateri naj bi bil po pričakovanjih prepoznavnejši od *Šahovnic ur*.

Ignacija Fridl
Dnevnik mimobežnih srečanj

Mile Korun: REŽISER IN CANKAR

Mestno gledališče ljubljansko, Ljubljana 1997 (Zbirka Knjižnice MGL; 25)

Kot nakazuje že naslov, je knjiga *Režiser in Cankar* (pa naj to zaradi odklonilnega stališča do Cankarjeve moralno oporečne nature sproži še tak naval nezadovoljstva gospoda Rodeta) vnovičen poskus analize in prikaza pomena in veličine pisatelja, v domači literarni stroki skorajda soglasno priznanega za največjega med slovenskimi prozaisti. Njen avtor, eden najmarkantnejših slovenskih povojnih gledaliških režiserjev, je sicer svoje ambicije zastavil veliko bolj skromno in v slogu dnevniških zapiskov poskušal v besedo ujeti trenutke priprav na uprizoritve Cankarjevih del. Toda Korunova nenehna, nova in vnovična branja Cankarjevih dram ter njegovi številni poskusi njihovega odrskega udejanjanja kar najočitneje odsevajo svežino in aktualnost, pretanjeno in vedno izzivalno dramsko strukturiranost in stilistično bravuroznost iger, kot so *Hlapci*, *Za narodov blagor*, *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* ali *Kralj na Betajnovi*. Samo v tej knjigi – in ta nikakor ni zbrano delo Korunovih režij Cankarja – namreč najdemo dva zapiska o pripravah na *Pohujšanje* (SNG Drama, 1965, in SLG Celje, 1976), povzetke štirih Korunovih režij *Hlapcev* (1967, 1980, 1990, 1995), zabeležki o celjski in ljubljanski predstavitvi drame *Za narodov blagor* in Korunove dnevniške opombe ob pripravah na uprizoritvi *Lepe Vide* (SLG Celje, 1979) in *Kralja na Betajnovi* (Prešernovo gledališče Kranj, 1994).

Mile Korun kljub dnevniški obliki pisanja svoja srečanja s Cankarjem popisuje le skoz "profesionalna" očala; izza iluzije odrskih kulis pravzaprav niti enkrat ne sestopi v realistični ambient domače kuhinje, v knjigi zaman iščemo drobtinice iz režiserjevega zasebnega življenja, ob katerih bi lahko potolaženo zavzdihnili: "Oh, saj tudi sami tako živimo, tudi mi tako mislimo, tudi umetnike preganjajo nam enake nadloge vsakdana," skratka: Korun od začetka do konca svojega dela preigrava vlogo Režiserja, ki si jo je določil v naslovu. Prav tako ostane zvest in zavezan drugemu junaku svoje knjige – to pomeni, da se iz Cankarjeve zatohle in karikirane literarne "dolinice" nikoli ne odpravi na izlet v povsem drugačne in tuje dramske svetove.

Delo *Režiser in Cankar* je gledališki dnevnik v pravem pomenu besede, je avtobiografski prikaz režiserjevega delovnika in hkratna podrobna razčlemba Cankarjevih dramskih besedil, posredno pa tudi preiskovanje gledališča v celoti, njegovih izraznih zmožnosti, njegovih meja. Ko namreč Korun zvesto zapisuje osebne domisleke, raznovrstne občutke in zanimive, tudi šaljive dogodke s posameznih vaj, s katerimi pomembno razgiba vsebino knjige, ko sproti vrednoti dosežke igralcev in zapisuje njihove pomanjkljivosti ali vrline, obenem določuje tudi pomen in postopke dela z igralci v gledališču ter tako razvije svojo lastno teorijo gledališkega ustvarjalnega procesa.

Pred začetkom vaj ima režiser le neko precej nejasno, zgolj v grobih obrisih zaznavno idejo oziroma vizijo predstave. Vaja je pglavilni moment režiserjeve kreacije – tam preskuša učinkovitost odrskih premikov, izostri občutek, katere značajske poteze likov je treba posebej izpostaviti, in zgodi se celo – to je nadvse presenetljivo –, da šele na odru dokončno razčleni besedilo in temu ustrezno premešča dramske prizore. Mile Korun torej prisega na "svobodo, odprtost vaj", na gledališče kot nenehno komunikacijo med režiserjevo domišljijo in hotenjem na eni ter igralčevimi zmožnostmi in doživljaji na drugi strani. Profesor, ki sicer na slovenski gledališki akademiji že niz let uči generacije režiserjev, kako pred predstavo pripraviti režijsko knjigo, zdaj soočen s svojo lastno režisersko prakso prostodušno zapiše, da si nikdar "ne moreš dovolj natančno vnaprej pripraviti, zamisliti stvari. Zmeraj presenetijo s svojo konkretno pojavnostjo. Odtod potreba po vajah."

Še več, avtor *Režiserja in Cankarja* na številnih mestih priznava svojo nemoč v postopku gledališkega ustvarjanja, zavzdihne, kako je vse "puhlo, puhlo ... Nobene fantazije nimam," ali: "Vse, kar mi pride na pamet, je zanič, neuporabno." Korun je torej kljub prej poudarjeni profesionalni naravi svojega pisanja v dnevniških zapiskih presenetljivo odkrit in iskren. Prikaz veličine režiserjeve ustvarjalne svobode na eni ter krhkosti, pa tudi subtilnosti njegove umetniške duše na drugi strani je tudi glavna vrednota Korunovega prvenca.

V izbrani deseterici "cankarjansko" obarvanih gledaliških zabeležk namreč zaman iščemo predstavitev režiserjevega temeljnega uprizoritvenega načrta, celostnega idejnega koncepta posamezne predstave ali celo dramaturško in mizanscensko členjene režijske knjige, na osnovi katerih bi lahko bralec *Režiserja in Cankarja* veliko laže sledil popisom dnevnih dogajanj z vaj, knjiga pa bi zadobila tudi širšo informativno, dokumentarno in celo strokovno pedagoško vrednost. Edini izrazitejši trenutek, v katerem avtor nakaže, da vsakokratna ideja uprizarjanja Cankarjevih iger pozorno sledi premikom družbeno-zgodovinske zavesti režiserja in slovenske narodne stvarnosti, se zgodi ob *Hlapcih*. Korun je namreč v letu 1980 vrhunec drame gradil na četrtem dejanju, v katerem Kalander razglasi prihod novega sveta, in tako priznaval uradno, "socialistično" branje Cankarja ter spopad dveh knjig (*Kapitala* in *brevirja*), na začetku devetdesetih let pa se poudarek premakne v peto dejanje, k problematiziranju Jermanovega osebnega zloma, pač v skladu s postmodernistično mislijo o koncu subjekta in rojstvu individua. Vendar je ta duhovno-estetski namig prejkone izjema in je osrednja podoba režiserja, ki jo Korun slika v svojem knjižnem prvencu, portret umetnika kot moža, ki deluje predvsem na osnovi notranjih vzgibov, razgibane domišljajske logike in s pomočjo zapletenega niza asociacij (na primer ob prizoru dojenčka, ki sesa dudo, ki ga je Mile Korun uzrl na cesti, se je domislil, da bi se igralci v *Blagru* lahko polivali z vodo). To potrjujejo tudi besede: "Sicer pa, saj nisem filozof. Moja filozofija se izraža v slikah, podobah ... Tu je moj dom."

Srečanje dveh naslovnih junakov v Korunovi knjigi se torej iz načina, kako je zapisano, zdi prejkone niz naključij, fragmentarnih in mimobežnih soočenj. Res je, da avtorja *Režiserja in Cankarja* v tako držo prisiljuje izbrani žanr, toda tudi znotraj njega bi si lahko privoščil več miselnih akcij,

na primer primerjavo Cankarja z drugimi uprizarjanimi dramatikami, pa tudi razmislek o svoji lastni gledališki estetiki. Nekaj pa to dejstvo zanesljivo potrjuje – da so Korunove opombe k uprizoritvam nastajale dejansko v obdobju avtorjevih priprav nanje, torej mimogrede, kot izraz trenutnih umetniških iskanj in kriz ("pišem pa samo takrat, kadar mi kaj ne gre"), da je potemtakem njegov dnevnik avtentičen, da vanj pozneje ni vnašal obširnejših esejističnih vložkov zgolj zato, da bi z njimi povečal svojo režijsko osebnost.

Marjeta Drobnič*Ne slišiš, kako padajo kaplje moje melanholije?***Rubén Darío: PESMI O ŽIVLJENJU IN UPANJU**

Prevedel Ciril Bergles. Družina, Ljubljana 1997 (Zbirka Tretji dan).

Končno lahko najdemo, ko pri poeziji brskamo pod D, Daríevo samostojno pesniško zbirko v slovenščini. Gre za izbor, ki šteje več kot štirideset pesmi iz njegovih najpomembnejših zbirk, največ jih je iz *Pesmi o življenju in upanju*, od tod tudi slovenski naslov. Darío, *el poeta de América*, kolos španskoameriškega in španskega modernizma, je s svojo neizmerno poetično silo, ki prodira skozi človeka in umetnost, nebesa in pekel, močno vplival tako na svoje sodobnike kot na poznejše rodove ustvarjalcev.

Modernizem, njegovi zgodnji predstavniki so sicer prav zaradi Daríevega sijaja večkrat zastopani José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera in José Asunción Silva, imenujejo literarno smer, ki prevladuje v španskoameriški in španski književnosti v obdobju približno od leta 1880 do 1932 in ki vznikne v Latinski Ameriki kot negativen odziv na prozaični svet, na merkantilistično družbo brez čuta za estetiko, izpraznjenost literature, hkrati pa tudi kot pristen enoten literarni izraz ustvarjalcev raznih španskoameriških držav, studenec, iz katerega zajema tudi Španija. V literaturi mladih avtorjev, "modernistov", kot so jih sprva zasmehljivo

imenovali, je opaziti ideje, ki nosijo pečat očitnega nekonformizma s tedanjo meščansko družbo, ne glede na to, da se zvečine rojevajo prav med buržoazijo. Pozitivistični duh in znanstvenost sta ustvarjala materialistično okolje, v katerem se občutljivi modernisti niso mogli najti, tako da se je iz napetosti med njihovim poetičnim idealom in prozaično stvarnostjo porajal nov svet, vizija, ki je zanje pomenila pravo, vrednejšo stvarnost. Poleg svežih idej o enotnosti in kozmopolitizmu latinskoameriških držav, ki jih je čutiti v modernističnih delih, je bila literatura intelektualcev, kot so bili Martí, Rodó in Darío, zgled za pišočce, saj so z njo pokazali, da je pisateljevanje zavestno in zahtevno delo, ki ne temelji le na nebulozni "inspiraciji", temveč predvsem na obvladovanju poklica in disciplini. Kritiki se nemalokrat zadržijo pri vprašanju "bega modernistov iz obstoječe stvarnosti" le zato, da slednjič lahko ugotovijo, da sploh ne gre za beg, temveč so se avtorji prav s fantazijo in svetovljansko držo znali vdajati užitkom v lepotah in bohotnosti tostranskega sveta in se hedonistično potapljali v neizmerna bogastva stvarnosti, ali kot pravi O. Paz: "V Latinski Ameriki so doumeli, da ni moč izreči ničesar osebnega v jeziku, ki je izgubil skrivnost metamorfoze in presenetljivost. Čutijo se drugačne od Špancev in se skoraj nagonsko obrnejo k Franciji. Zaslutijo, da se tam ne dogaja nov svet, temveč nov jezik. Prisvojili so si ga, da bi postali bližji sami sebi, da bi bolje povedali, kar hočejo povedati." Modernizem ni bil ne literarna šola ne zgolj literarna smer, temveč način življenja, odnos do bivanja, "splošna tendenca", "veliko gibanje entuziazma in svobode k lepoti" (Juan Ramón Jiménez).

Pri preučevanju modernizma – ena najbolj preučevanih smeri v književnosti špansko govorečega okolja – je literarna teorija posebno iz Daríevega pisanja črpala osnove za ugotavljanje vplivov na modernizem in modernističnih prvin. Kot najpomembnejše vplive na takratno pesnjenje navajajo klasicizem (mitologija, filozofske šole, zlasti pitagorejci), srednjeveško literaturo (španski pesniki), romantiko, parnasovce in simboliste, Walta Whitmana in E. A. Poeja, pri katerih so modernisti našli neusahljivo vrelec za literarno prenovo, tako tematsko kot formalno. Zanesljivo najočitnejša je tehnična izpopolnjenost njihove poezije, za katero so značilni ali novi ali prenovljeni načini verzifikacije in slogovne inovacije, prav tako izvorni pa so njihovi individualni svetovi, ki razkrivajo afiniteto pesnikov

z vzvišenim, lepim, nenavadnim, eksotičnim in kozmopolitskim; takšno usmeritev je moč najti kot program v vznesenem manifestu (1998), ki ga je sestavil Eugenio Díaz Romero (Darío je zavrnil ponudbo za pisanje manifesta): "Bojevat se, da bo prevladala ljubezen do božanske Lepote, ki jo danes utilitaristične tendence tako pobijajo. Služiti /.../ intelektualni aristokraciji republik španskega jezika." Poezija Rubéna Daría ni izvirna in revolucionarna za španskoameriško književnost le zaradi raznoterosti in nenavadnosti njegovega stiha (širok spekter metričnih oblik, tudi pri sonetu, aleksandrinec, virtuozne izpeljave rim in ritem, s katerim je Darío dosegal posebno muzikalnost) in sloga (izbrano besedišče s književnimi izrazi, tujkami, neologizmi, učinkoviti sintaktični prijemi, neštete retorične figure, zlasti bogata metaforika, in premišljena raba simbolov), s kršitvami pravil vred, za katere se pesnik zaradi posebnih učinkov zavestno odloča, se pravi, na formalni ravni, temveč tudi zaradi tem, ki jih je moč najti v introspektivnih pesmih, v pesmih o umetnosti, pesnjenju, ljubezni in erotiki, pa tudi v pesmih z družbenozgodovinsko tematiko, hvalnicah in priložnostnih pesmih.

V zbirki v slovenščini *Pesmi o življenju in upanju* nam Ciril Bergles predstavlja dober, premišljen in nazoren izbor Daríevih pesmi, ki obsega tako najbolj znana kot tudi najznačilnejša dela umetnikove poezije, in sicer iz vseh obdobja pesnikovega ustvarjanja in iz najpomembnejših pesniških zbirk, pesmi, ob katerih se lahko prepričamo o raznorodnosti tem, bogatem besedišču in metaforiki. Največ pesmi je izbranih iz ene Daríevih brez dvoma najboljših zbirk *Pesmi o življenju in upanju* (*Cantos de vida y esperanza*, 1905), ki pomeni nekakšno prelomnico v pesnikovem ustvarjanju ali pa njegov vrh, zlasti zaradi zrelejšega tona in nemara bolj poglobljenega razmišljanja o človeški eksistenci in umetnosti. Prav tako sijajna je tudi *Klateška pesem* (*El canto errante*, 1907). Iz zgodnejših zbirk *Sinje* (*Azul*, 1888) in *Profane proze* (*Prosas profanas*, 1896) so izbrane pesmi prave za prikaz izhodiščne točke Daríevega pogleda na pesnjenje, hkrati pa so tu njegove teme stalnice, v katere se je čedalje bolj poglobljal. Sonet *Zasledujem obliko*, denimo, razkriva pesnikov napor pri pesnjenju (*Zasledujem obliko, ki je moj stil ne najde*), neulovljivost sveta, ki ga hoče pesnik zaman ujeti v obliko, besedo (*Najdem samo to neulovljivo besedo*), čeprav ve, da taka popolna oblika je (*naznanja ga poljub, na mojih ustnicah*

čaka / na neuresničen objem mилоške Venere), a ker je pesnik le človek, ne zmore odgovoriti na vprašanje, ki mu ga svet postavlja (*in sprašujoči vrat velikega belega laboda*). Ne le zelo znana, temveč naravnost popularna v špansko govorečem okolju je *Sonatina* ("*La princesa está triste ... ¿Qué tendrá la princesa?*", recitirajo otroci, medtem ko se po ulici podijo za žogo), za katero menijo, da je ena ključnih pesmi modernizma z najbolj dognano formalno izpeljavo (sestavljena iz osem šestvrstičnih kitic v aleksandrincu z zunanjo in notranjo rimo, jezikovno izrazito muzikalna, plastična, barvita, polna simbolike in eksotičnega), pa tudi nekaj drugih pesmi, ki jih vselej lahko najdemo v nepreglednih množicah učbenikov, šolskih priročnikov in študijskih knjig. Svojega vtisa o Daríevem zgodnejšem, sicer virtuoznem leporečju, preskrajni krhkosti princesk, osladnem pridihi v njegovem aristokratizmu, preveliki nenavadnosti okolij, kamor sodi tudi primerno okrašena narava (modernistom nekateri še danes očitajo površinskost, plehkost, osladnost, narejenost, premočan larpurlartizem in hkrati nedojemljivost za stvarnejše, tako bivanjske kot družbene probleme itn.), pa nikakor ne moremo ohraniti pri njegovih poznejših stvaritvah, saj njegova poezija postopno spreminja ton, dokler ne postane treznejša, otožnejša, iskrenejša, polnejša, morda bolj zemeljska, čeprav se še zmeraj dviga pod nebesni svod in se napaja v lepoti in sijaju zvezd, v luči božanskega in kozmični usklajenosti, čeprav prvine zvečine ostajajo že znane, naj bodo to princeze in labodi, ali vznesenost in aristokratizem in miti, ali besedna virtuoznost in tehnična izpopolnjenost, res pa usiha nekdanje nagnjenje k zunanjim učinkom (ognjemetna barvitost, blišč, baročnost, muzikalnost). Njegove besede se zgoščajo, dobivajo telo in tehtnost – to pa je bil tudi njegov namen: "Beseda mora slikati z barvo glasu, z vonjem zvezde, uloviti mora dušo stvari" – bržkone prav zaradi zaostritve v njegovem večnem, tudi že prejšnjem zavedanju dualnosti veselje/žalost, svetloba/senca, ljubezen/smrt, angel/zver, obup/upanje, ko so se pesnikov nemir, strah, občutje nemoči in senca postopno spreminjali v čedalje hujšo tesnobo, bridkost in potrnost, občutje usodnosti, ki so prežeti s slutnjo smrti, tako pa je postajalo tudi njegovo upanje bolj utopično in tragično. Čudovite in presunljive so denimo "*Spes*", "*Usodnost*", "*Melanholija*", "*Zlovešča znamenja*", "*Nokturni*", "*Sum ...*", "*Eheu*", prežete z bolečino bivanja, zavedanja, nevednosti, minevanja, ustvarjanja (*/.../ Grem skozi vetrove in viharje, /*

slep od sanj, nor od harmonije. /.../ To je moje zlo. Sanjati. Poezija / je železna srajca, ki jo nosim na duši, / s tisoč krvavimi robovi. S krvavih / trnov padajo kaplje moje melanholije. /.../) Gre za metafizično poezijo zadnjih let, nesporno eno najplemenitejših v španskem jeziku, za katero so značilni "transparentni, preprosti in zveneči stih, stih z notranjo glasbo" (R. Darío).

Ne glede na sporno vprašanje, ki razdvaja sodobne prevajalce, ali je danes še smiselno prevajati poezijo s prenašanjem ne le pomenskih vrednosti, temveč tudi njenih slogovnih značilnosti in načinov verzifikacije – morda bi bilo pri Daríevi poeziji smiselno prevajati tudi vse formalne značilnosti le pri zgodnejših pesmih?, nemara ima njegova poznejša poezija tako silno izpovedno moč, da s prevodom brez rim ne izgubimo veliko?, morda bi nekatere pomembne pomenske prvine v pesmi izgubili z ohranjanjem formalnih značilnosti?, ali je modernistično poezijo sploh mogoče prevajati brez njih? – gre pohvaliti prevode oziroma prepesnitve pesmi *Melanholija*, *Usodnost*, *Zlovešča znamenja*, *Jesenska pesem v pomladi*, *Jaz sem tisti, ki je še včeraj ...* (zadnji z malenkostnimi odstopanji od izvirnika pri nekaterih verzih), *Ljubi svoj ritem*, *Venera*, *Poletje*, v katerih najdemo dobre in zanimive slovenske semantične in ritmične ustreznice – zvečine so Berglesove prepesnitve bogate s pomensko polnimi in žlahtnimi besedami – a obenem opozoriti na niz hujših napak in površnosti (nemara včasih tudi uredniških, saj se je večina Daríevih posvetil izgubila?), denimo v pesmih "*Sum ...*", "*Eheu*", *Roosveltu*, *Sonatina*.

V spremni besedi k slovenski zbirki nas Ciril Bergles izčrpno seznanja z Daríem kot človekom in pesnikom, njegovim ustvarjanjem, s sintezo znanih ugotovitev literarne zgodovine, teorije in kritike (O. Paz, R. Gullón, I. A. Schulman, R. Gutiérrez Girardot, C. Lozano, G. de Torre itn.) – avtor spremne besede jim prezvesto sledi in si preredko upa poseči v svoje jezikovno zelo bogato besedilo s svojo interpretacijo, analizo in sintezo, a prav ti deli besedila so navsezadnje najboljši in seveda tudi izvirnejši – med katerimi je zaslediti enega zabavnejših paradoksov: "Darío je sovražil politiko" (pozor, tega ne sklepa Bergles; morda je sam Darío kje o sebi napisal kaj podobnega), čeprav je bil "konzul v Argentini, opolnomočeni minister v Madridu, delegat Nikaragve na raznih mednarodnih konferencah". V spremni besedi zapisani podatki o Daríevi poeziji bodo slovenskemu

bralcu zanesljivo dobrodošla popotnica v svet modernizma, ki se je pojavil kot zavračanje tedanje družbe, v svet poezije, ki se je rodila ob koncu prejšnjega stoletja in katere avtorji so se zaničljivo dvignili nad "plehkost takratne stvarnosti in literature". Se morda ob koncu tega stoletja dogaja kaj podobnega?

Agathe Christie: ZAVESA. Prevodila Vlasta Števan. Mladinska knjiga, Ljubljana 1998. Z Zaveso se začne prvi del iz serije detektivskih romanov Agathe Christie. Moredni prebravci pravijo, da napovedujejo delo njenega opusa po bodo volj v eni luči manj prebravci, manj morda, odločni, manjši del v črno-belo, pravilno in odlično, in odlično, saj se v Zavesi

Agathe Christie: ZAVESA. Prevodila Vlasta Števan. Mladinska knjiga, Ljubljana 1998. Z Zaveso se začne prvi del iz serije detektivskih romanov Agathe Christie. Moredni prebravci pravijo, da napovedujejo delo njenega opusa po bodo volj v eni luči manj prebravci, manj morda, odločni, manjši del v črno-belo, pravilno in odlično, in odlično, saj se v Zavesi

Agathe Christie: ZAVESA. Prevodila Vlasta Števan. Mladinska knjiga, Ljubljana 1998. Z Zaveso se začne prvi del iz serije detektivskih romanov Agathe Christie. Moredni prebravci pravijo, da napovedujejo delo njenega opusa po bodo volj v eni luči manj prebravci, manj morda, odločni, manjši del v črno-belo, pravilno in odlično, in odlično, saj se v Zavesi

ROBNI ZAPISI

Georg Büchner: DRAME IN PROZA. Prevedli Bruno Hartman, Mojca Kranjc, Jože Udovič. Uredila in spremno besedo napisala Mojca Kranjc. Mladinska knjiga, Ljubljana 1997 (Knjižnica Kondor; 281). Z natisom Büchnerjevih del je zbirka Kondor še enkrat zapolnila precejšnjo vrzel v slovenskem poznavanju svetovne literarne klasike. Še toliko bolj, ker je prvi knjižni prevod dram in proze Georga Büchnerja obenem že tudi popolna predstavitev tega nemškega pisatelja iz prve polovice prejšnjega stoletja. Büchner je namreč umrl precej mlad in za seboj pustil razmeroma skromno, a hkrati tudi presenetljivo razgibano literarno dediščino. O bogastvu in inventivnosti Büchnerjevega pisanja govori že njegov izbor literarnih tem – od politično aktualne dramske obdelave francoske revolucije v *Dantonovi smrti* prek sentimentalistično obarvanega proznega portreta viharneškega literata Lenza pa komične karikature pravljичnega motiva o *Leoncu in Leni* do presunljive, iz drobcev stkane dramske skice tragičnega vojaka Vojčka. Še bolj kot sam nabor tem na pisateljev izjemni literarni talent opozarjajo nekatere literarne invencije, ki jih je vpeljal v samo strukturo drame. Tako *Dantonovo smrt* zaznamujeta hitra menjava prizorišč, kakor jih zahtevata nemirni čas, ki ga popisuje, in pretanjeno izdelana karakterizacija glavnih oseb, revolucionarjev, med katerimi zaradi teže njihovega zgodovinskega podjetja ni več tragičnega junaka. Tragična je

kvečjemu situacija, ki so jo njihovi ideali proizvedli. *Leonce in Lena* je zanimiva predvsem zaradi obilja referenc na svetovno dramatiko, ki v obdobju postmodernizma učinkujejo še kako vsečno, fragmentarna narava *Vojčka*, spisanega na način drobnih dramskih prizorov, pa je najboljši odsev pisateljevih spraševanj o človeku in zgodovini, o smislu in ranljivosti našega bivanja. Tako Büchnerjeve igre vse po vrsti s svojimi še danes aktualnimi prvinami opozarjajo na pogosto premalo poudarjeno vlogo tega avtorja v razvoju moderne drame. (Ignacija Fridl)

Agatha Christie: ZAVESA. Prevedla Vladka Štivan. Mladinska knjiga, Ljubljana 1998. Z *Zaveso* se (začasno?) končuje cikel slovenskih prevodov Agathe Christie. Morebitni poznejši prevodi še neprevedenega dela njenega opusa pa bodo vsaj v eni točki manj prepričljivi, manj moralno načelni, manj ujeti v črno-belo, pravičniško in zločinsko shemo sveta, saj se v *Zavesi* celo sam Poirot zaplete v moralni paradoks in stari domišljavec najbrž prvič vsaj malo podvomi o upravičenosti svojega urejanja sveta. Kako praktično zanj in za moralni red stvari, da se mu moralni credo o nedotakljivosti človeškega življenja zlomi le malo pred smrtjo. *Zavesa* je namreč tudi roman o Poirotevi smrti in naslov "odstira" detektivov zvesti, na namige in indice sicer imuni Hastings. Veliki smisel *Zavesi* pa je to, da je z dvomom o moralnosti detektivovega ravnanja že načeta duhovna konstelacija klasične stare detektivke in tako je *Zavesa* tudi roman o njenem koncu. (Vasja Linzner)

Carlo Emilio Gadda: TISTA ZAGAMANA GODLA V KOSJI 219. Prevedel Aleksa Šušulic, spremna beseda Claudio Vela, Cankarjeva založba, Ljubljana 1997 (Zbirka XX. stoletje). Kakor pravi stari zgodnje-krščanski izrek, da vse poti vodijo v Rim, tako tudi *Tista zagamana godla v Kosji 219* (1957) bralca pripelje v slepečo gnečo ulic in dogodkov v večnem mestu; novi letnik zbirke XX. stoletje prinaša nenavadno, pri nas prvič prevedeno, netipično kriminalko italijanskega pisatelja Carla Emilia Gadde, ki ga literarnovedna ostroumnost zelo ceni – vsakdo pa se zdaj lahko prepriča, da ne brez utemeljenih razlogov. Čeprav je vsebinsko ogroditelj določljivo – gre za rop in umor v Kosji 219 v Rimu in policijsko preiskavo zločina – se roman nenehno izmika dvajsetim pravilom, ki jih je leta 1928

za kriminalko postavil Van Dine: eno teh govori, da je treba krivca odkriti z logičnim sklepanjem in ne po naključju, druga spet, da mora biti storilec razmeroma pomembna oseba. Gadda mojstrsko prekrši vsa pravila žanra in pusti preiskavi pot srečnih naključij, morilca ne imenuje, čeprav ga da slutiti. Prav tako v toku pripovedi večkrat ostro in strupeno obračunava s fašistično vlado, predvsem z Benitom Mussolinijem (zgodba je postavljena v pomlad 1927) – v Gaddovi dikciji s Čeljustnikom Samovoljnim, Mrtvaško glavo, Kužnim našopirjencem, Gobcačem, Bentačem Mrščolinijem in kar je še podobnih komičnih besednih domislic. Resnična vrednost in izvirnost pa se ne skrivata v fabuli, ampak v literarnih osebah, pripovedni perspektivi in enkratnem slogu, ki mu očarani sledimo v tem strastnem delu. Umetnik Gadda, za življenja je bil strojni inženir, ne potrebuje dolgih opisov glavnega preiskovalca Francesca Ingravalla ali drugih stranskih likov, nasprotno: s kratkimi, psihološko priostrenimi iskricami nam pokaže vso širino, omejenost, pamet in nespamet izbrane osebe. Pri tem pripovedovalec ne ostaja vsevišnji, dvignjen nad dogajanjem, temveč zorni kot neprenehoma spreminja – najprej domišljen opis sanj zagretega in ambicioznega brigadirja Pestanossija o topazu, ki se je spremenil v podgano, takoj potem pa že pogled in misli njegovega debelušno-naivnega pomočnika Farafilia, če naj navedemo le en sam primer. In to spreminjanje pripovednih perspektiv je tesno zvezano s pisateljevim slogom, razpetim med mirno pripovedjo in ekstatičnim vzklikanjem. Bralca potegne v divji vrtinec resničnosti, ki jo hoče zajeti prav vso v vsej njeni raznovrstnosti, mu ne dopušča nikakšnih 'odmorov', pri tem pa nenehno prehaja iz knjižne v narečne govorne različice (čeprav je ta dimenzija za slovenskega bralca izgubljena, je prevajalec ustrezne dele domiselno zamenjal s slovenskim splošno pogovornim jezikom). V slogu lahko tedaj vidimo, da ni "zagodlan" samo zločin, ampak da je tudi življenjska resničnost takšna in jo je zatorej treba "katalogizirati", kakor pravi Claudio Vela v spremnem besedilu. *Tista zagamana godla v Kosji 219* očara in ne razočara, zato nam je upati še na kakšen nov prevod Gaddove umetniške tvornosti. (Andrej Koritnik)

Drago Jančar: KO SE NASANJAMO, BOMO SPALI NAPREJ. Pogovori. Uredil in spremno besedo napisal Jaroslav Skrušny. Mohorjeva založba, Celovec-Ljubljana-Dunaj 1997. Šestinsirideset pogovorov,

od leta 1978 do 1996, v kakih desetih jezikih, z množico spraševalcev, in vsi pogovori zanimivi. Že to dokazuje, da je Jančar res tako zanimiva avtorska figura, kot mu v zadnjih letih priznava dom in vse bolj tudi svet. Ta knjiga je pravzaprav (ob vsem drugem) tudi svojevrstno pričevanje, zakaj je zanimiv, in hkrati razlaga, zakaj je priznan. Jančar se namreč, čeprav iz izjave v izjavo zagrizeno brani pravico do literarne avtonomije, literaturo pa v vrednostnem sistemu postavlja na sam vrh, razkriva kot žlahten *homo politicus*, to pa seveda odločilno povečuje zanimanje javnih glasil za njegove izjave. Ni kaj, tudi v eksplicitno političnih izjavah zadrži prednosti prvovrstnega pisca, namreč več kot spretno moč ubeseditve in vešče ponujanje svoje lastne izkušnje kot vzorca za splošnost. Manj se odrežejo nekateri izpraševalci, ki brez omahovanja skušajo podtakniti svoja mnenja in poglede kot zveličavno resnico. (Marta Malovrh)

Ernestina Jelovšek: SPOMINI NA PREŠERNA in F. Prešeren: ZBRANO DELO. Založba Wieser, Celovec 1997. Zbirka Novo berilo. V novi knjižni zbirki, posvečeni slovenskim klasikom, so pri založbi Wieser skupaj z izdajo Prešernovega zbranega dela 'na svitlo dali' tudi Ernestine Jelovšek *Spomine na Prešerna*. Nekako tako bi o izidu knjige zapisali leta 1903, ko je Jelovškova svoje spomine prvič predstavila v slovenščini. Enak uvod pa si zasluži tudi njen, skoraj stoletje mlajši ponatis, saj v celoti ohranja stavo in jezik izvirnika. Dama, ki si je drznila v knjižni obliki spregovoriti o življenju največjega slovenskega pesnika, je bila njegova nezakonska hči. Četudi je ob očetovi smrti štela le šest let, ji je iz otroških doživetij, poznejših pripovedi matere in svoje lastne analize značajskih in idejno-nazorskih potez slovenskih političnih in kulturnih veljakov devetnajstega stoletja uspelo ustvariti zanimiv in za domače literarne zgodovinarje nespregledljiv mozaik o Francetu Prešernu. Jelovškovi je bilo mogoče že ob izidu njenih *Spominov* očitati sentimentalizem, poudarjeno osebno prizadetost, subjektivno povečevanje pesnikovega lika in šibko obvladovanje memoarske pisave, več kot devetdeset let pozneje pa so zaradi arhaičnosti njenega pisanja in duhovnih premikov v slovenski družbi in literaturi te značilnosti še opaznejše. A Ernestina Jelovšek v neskončnem iskanju odgovora na osrednje, za bralca nekoliko utrujajoče vprašanje, zakaj Prešeren ni poročil njene matere, zapiše tudi marsikatero, ne le zanimivo, temveč tudi prodorno dognano in

dokumentarno vredno pričevanje o pesnikovem času in značaju, pa tudi o sebi in življenju nezakonskih otrok. Čeprav bi sodobna literarna zgodovina Ernestino Jelovšek z nemalo sarkazma razglasila za tipičen primer "ženske pisave" devetnajstega stoletja, bo njena knjiga tudi danes našla prenekaterega bralca, sitega šolskih lekcij o pesnikovem delu in veličini. Še toliko bolj, ker je Wieser *Spomine na Prešerna* izdal skupaj s ponatisom Glonarjeve izdaje Prešernovih pesmi in zato rabijo kot svojevrsten, namesto skorajda že obveznih študij aktualnih prešernoslovcev domiselno izbran uvod v branje *Poeziji*. (Ignacija Fridl)

Jemia in Jean Marie-Gustav Le Clézio: GENS DES NUAGES. Éditions Stock, Baume-les-Dames, 1997. J. M. G. Le Clézio v Sloveniji seveda ni neznan avtor, sta pa, neverjetno, po mojih podatkih, do tega trenutka prevedeni le dve njegovi knjigi: *Vesoljni potop* (prev. Marjeta Novak leta 1981) in *Mondo* (prev. Aleš Berger 1993). V mladostnem obdobju blizu francoskemu novemu romanu se vseskoz v zelo rodovitnem ustvarjanju (doslej natisnjenih vsaj sedemindvajset knjižnih naslovov) kompozicijsko in intelektualno prečiščuje, razvija in napreduje, pri tem pa ostajata poezija in intelektualna prodornost tesno povezani. V potopisni knjigi *Gens des nuages* (Ljudje oblakov) v svojem leclezievskem slogu sledi potovanju, življenju in koreninam prednikov svoje žene Jemie, po rodu Maročanke. Pred nami je vrhunski potopis, iz katerega žari poetična meditacija, lapidarna zgodovinska kronika iz preteklosti južnega dela Maroka s primesmi geoloških in geografskih dejstev, predstavljenih s filozofijo pisatelja in zgoščeno, slikovito metaforo pesnika. Potovanje se začne na severu države (kamnite polpuščave), drsi po strugi najdaljše reke Dra do La Saguie el Hamre na jugu. Jemia se v spremstvu moža vrača "domov". Seveda le na obisk pokrajine iz sanj in pripovedovanj. Pretresljivi so stiki z domačini, zadnjimi vztrajnejši na robu "civilizacije", h katerim že suvajo valovi porabniškega sindroma. V *Gens de nuages* najdemo eno najlepših opisovanj puščave, začutimo ostrino pradavnine, lepoto in neusmiljenost narave, zgoščen in precizen jezik, ki o vsem tem premišljuje, se spominja in opominja, saj govori za žive ljudi sedanjega in prihodnjega časa. Obiščemo grob slavnega šejka maroškega sufizma El Akbarja, uživamo v skrivnostnih prividih širjav

La Saguie el Hamre. Upajmo, da bomo knjigo nekoč brali v slovenskem prevodu. (Ivan Dobnik)

Florjan Lipuš: SRŠENI. Založba Wieser, Celovec 1997 (Zbirka Novo berilo). *Sršeni* so zbirka Lipuševe kratke proze iz sedemdesetih let, ki je v Wieserjevi žepni izdaji prvič doživela objavo v knjižni obliki; izjema so le groteskno-absurdna *Navodila za kričanje* (izšli so že kot sklepna pripoved *Zgodb o čuših*) in politična satira *Izjava*. Po ustroju in stilni obdelavi so besedila v *Sršenih* raznovrstna, saj se gibljejo med črticami in kratkimi zgodbami, nekatera pa se že nagibljejo v bližino eseja ali vsaj polemike. Čeprav nikakor ne dosegajo vrednosti Lipuševih romanov, so vsebinske koordinate, po katerih se gibljejo, podobne tistim, ki jih poznamo iz njegovih najrepresntativnejših del. Večidel prvoosebne pripovedi so zasnovane kot drobni prizori iz malomeščanskega vsakdanjika, pogosto obarvani z izrazitimi intimističnimi toni, ob katerih se zvrstijo značilno aktualne teme koroške stvarnosti: slovenska narodnostno-politična, socialna in duhovna beda, oportunitizem (*Zdaj pa bo*) in provincialna omejenost, ki prehaja že v primitivizem (*Zelenjarska balada*). S to problematiko sta neizogibno povezana upor in kritika danih okoliščin, izražena z ostrim sarkazmom, ironijo in satiro; kljub verističnemu detajliranju in nazornosti pripovedi zato silijo čez meje izkustvene resničnosti in preraščajo v groteskno-fantastičen svet, v katerem je moč najti tudi – za nekoroškega Slovence nekoliko prikrite – aluzije in simbolne nadpomene (*Sršeni*). Neposredni angažiranosti se morda izmikajo le *Navodila za kričanje*, v katerih uporništvo (podobno kot v pripovedi o Tjaževih zablodah upodobljeno s fizičnimi znamenji) ni toliko povezano z družbenimi okoliščinami, temveč bolj z intimnim eksistenčnim stanjem, občutenjem absurdne brezizhodnosti bivanja. (Nataša Bavec)

Gabriel García Márquez: STO LET SAMOTE. Prevedla Alenka Bole Vrabc. Mladinska knjiga, Ljubljana 1997 (Zbirka Veliki večni romani). Ko je – v odličnem prevodu Alenke Bole Vrabc – znameniti Márquezov roman prvič izšel v slovenščini, je bil domala v trenutku razgrabljen. To pravzaprav niti ne preseneča, saj je *Sto let samote* paradigmatsko delo magičnega realizma, (predvsem) romaneskne smeri, ki je zanesljivo najbolj

zaznamovala romanopisje druge polovice našega stoletja. Márquezov magični realizem ni tako poetičen kot Asturiasov in ne tako enciklopedičen kot Fuentesov, vendar je bolj očarljiv in je zato po vsem svetu našel tudi najširše občinstvo. Kljub sijajni beri romanov – tudi najnovejši je uspešnica – ostaja *Sto let samote* še vedno največji biser. "Čudežna resničnost" Latinske Amerike, kot jo je imenoval Alejo Carpentier, je tu zares prikazana kar najbolj sugestivno, v neločljivem sprepletu vsakdanje zasebne in politične ameriške realnosti, za ta konec sveta nič manj realne magije in trdovratnega mitskega sveta. Mitološkost romana se ne navezuje na kakšno posebno mitologijo (kot denimo Asturias na *Popol Vuh*), pač pa je zaznavna predvsem kot univerzalna struktura, ki se delno nakazuje z "arhetipskimi" dogodki (različica vesoljnega potopa, vnebovzetje), delno s cikličnim pojmovanjem časa, predvsem pa z zaključkom, ki je po obliki na prvi pogled sicer metafizijski, a je še bolj zanesljivo mitološki. Izginotje sveta, ki sovпада s prebrano zadnjo besedo romana, namreč le pogojno, za "metafizijsko naravnane" bralca, implicira, da je svet – v skladu s paradigmo še enega Latinoameričana, Borgesa – zajet v knjigi, torej zgolj besedilo, izmišljija, fikcija. V skladu s celotno estetsko in duhovno naravnanoostjo romana se zdi bolj smiselno tisto razumevanje, ki v tem razvpitem koncu prepozna mitološko strukturo. Zgodbe in metazgodbe niso po svoje združene le v postmodernistični metafizijski, ampak tudi v arhaičnih družbah, kjer zgodbe-bite odlikuje ekvivalenca treh pripovednih instanc: pripovedovalca, pripovedovanca in referenta. Pripoved zato lahko simulira življenje, ki ga ponavlja, in ima enako ontološko strukturo kot sama realnost. Ta mitološka osnova je pravzaprav predpogoj za razumevanje magičnega realizma, saj bi si mnoga "čudežna" mesta v romanu sicer morali razlagati kot fantastiko ali pravljico. Proti temu pa ne govorijo le suhoparni izsledki literarne vede, ampak predvsem monumentalni vtis, ki ga na bralca – ne le ob prvem srečanju, ampak tudi po vsakem ponovnem branju – naredi eden največjih romanov dvajsetega stoletja. (Vanja V. Turk)

Vladimir Nabokov: CAMERA OBSCURA. Prevedel Marjan Poljanec, spremno besedo napisal Drago Bajt. Mladinska knjiga, Ljubljana 1997. *Camera obscura* je tretji prevod iz opusa Nabokova v slovenščino, tokrat še iz "ruskega" dela tega opusa, *Ada* in *Lolita* pa sta bili že izvirno napisani

v angleščini. Pisatelj je bil, kot je znano, ruski emigrant, ki je kot dobro omikan aristokrat leta 1919 prebežal iz pordevajoče Rusije najprej v Berlin, nato v Cambridge, naposled v New York – tam se je njegova leposlovna, predavateljska in kritiška kariera dodobra razcvetela; pristal je v Švici in tam leta 1977 tudi umrl, znan najširši zahodni javnosti kot človek, po čigar romanu je nastal odlični, spotikljivi in pretresljivi film *Lolita*. *Camera obscura*, napisana leta 1932, variira isto erotično zagonetko: na propad obsojeno razmerje zrelega moškega, obsedenega z zapeljivo in nič kaj značajno frkljo. Njuno razmerje se, kot je Nabokov "uredil" že svoj prejšnji roman (*Kralj, dama, fant*; 1928), razširi v ljubezenski trikotnik, kjer kot tretji nastopa moški ekvivalent mlade zapeljivke, vendar v nasprotju z njo avtorefektiran: skrajno ciničen slikar, ki mu je edini veliki smisel umetnosti in življenja spreminjati svet in nedolžne žrtve v bizarne karikature. S svojo morilsko-komično (se je Joker iz Batmana zgledoval po njem?) vizijo sveta kot zgolj umetniške snovi je dosti polnokrvnejši in bolj prepričljivo iskren od drugega umetniškega lika v romanu, od pisatelja, ki s svojim ustvarjalnim credom absolutnega realizma postane smešna, hipokritska, nedvoumno parodirana figura, ki iz novega zornega kota, avtorefleksije literature, dodatno tematizira roman. Sama zgodba bi bila dekadencična, ko ne bi senzualne obsesije razdiral žalobni, na realistične romane spominjajoči moralizem prevaranega zaljubljenca Kretscherja, hkrati pa, najsi njegova končna nesrečna usoda "slepe ljubezni" še tako spominja na pravično kazen, avtor ostaja moralno popolnoma indiferenten, grabežljive, muhave, cinične, egoistične Magde ne kaznuje, prav tako pa tudi ne njenega manipulatorskega ljubimca, slikarja Horna. S tega stališča gre pri romanu res za "rezultat literarnih postopkov, ki uveljavljajo umetnost kot fikcijo, samozadostno in brezsmiselno igro", kot pravi v spremni besedi D. Bajt. Ne bi pa se mogli strinjati z njegovo mislijo, da liki niso več "psihološko-realistično motivirani"; so, in še kako dovršeno – le da to ni končni namen teksta, saj se prav iz takega namena Nabokov norčuje z orisano figuro realističnega pisatelja, nesrečnega sprožilnega momenta tragedije, ki ima svoj smisel samo v tem, kolikor prispeva snov umetniški ustvarjalnosti. (Vasja Linzner)

Kenzaburo Oe: OSEBNA ZADEVA. Iz angleščine prevedla Stanka Rendla. Cankarjeva založba, Ljubljana 1997 (Zbirka XX. stoletje). *Osebna zadeva* (1964) je prvi v slovenščino prevedeni roman japonskega pisatelja Kenzabura Oeja, ki je leta 1994 za svoje življenjsko delo kot drugi Japonec prejel Nobelovo nagrado za književnost. Birda, sedemindvajsetletnega profesorja, ki nenehno sanja o Afriki, rojstvo rastlinskega otroka, otroka z možgansko kilo, najde popolnoma nepripravljenega in neizurjenega. Otopi za vse zunanje dražljaje, svet se mu vrti le še okoli otroka, ki se ga hoče čim prej brez ženine vednosti znebiti. Njegovo včasih smešno nerazumljivo sovraštvo do domačih, do žene, do otroka (stvari), ki mu s svojo pravilnostjo uničujejo sanje, samotni brezglavi padci ob naročju ljubice Himiko in tok zavesti v viskijevem breznu dajejo romanu moreče mrakobno ozračje. To ga naredi za zunanje opazovalce nesprejemljivega. Nanj se prenese novorojenčkova nebogljenost. In vendar vse skupaj spremlja strah pred smrtjo otroka, saj vendar on nosi odgovornost za njegovo življenje. Znova si zaželi življenje svobodnega moža, a ga ta misel ne osrečuje. Razdraženost in odtujenost se stopnjujeta in slednjič se odloči za isto nezadovoljstvo, iste neizpolnjene želje, isto daljno Afriko. Odloči se, da bo nenehnemu begu naredil konec, da bo dal otroka operirati in se vrnil k ženi. Ta nenadni nepričakovani obrat tik pred koncem vendarle dopusti, da roman izzveni v svetlih tonih. Sporočilo se zgosti v dve besedi: naj ne opustimo *upanja*, kajti ostalo nam bo, če bomo zmogli dovolj *potrpljenja*. Glede Birdovega preobrata Tomo Virk ugotavlja, da mora človek za pristno eksistenco sprejeti tveganje odločitve in zato zanjo tudi biti odgovoren. To spoznanje je Oeju prinesla njegova osebna izkušnja biti oče otroka z možgansko okvaro. V romanu je želel prikazati travme, ki jih ob prizadetem otroku doživljajo starši, načrti, ki se jim morajo odpovedati, občutek krivde, ki ga spremljajo pomilujoči pogledi na cesti, prelaganje soočenja z novo neljubo stvarnostjo, in vendar se ravno ob poročilih iz Hirošime skupaj z njimi spet odloča za življenje. (Nataša Cotman)

Boris Pahor: NEKROPOLA. Spremnna beseda Ivanka Hergold. Zbirka Kondor, Mladinska knjiga, Ljubljana 1997. Pahorjeva *Nekropola* ni njegova edina knjiga, ki se po uspehu v tujini (pod naslovi, ki jih je mogoče iz različnih jezikov prevesti v *Romar med sencami*) vnovič preskuša tudi

v slovenščini. Na kratko povedano, roman opisuje asociacije nekdanjega taboriščnika, ko se pomešan med turiste vrne na kraj svojih muk. Odsotnost katarze omogoči perspektivo spominjajočega se opazovalca, ki jo Pahor nemalokdaj podaja z jezikovno bravuroznostjo, kakršne med berljivo slovensko prozo skorajda ni najti. Če obstaja prihodnost za preživetje klasične slovenske pripovedne sheme (trpljenje, usoda posameznika je usoda nacije, jezikovna baročnost) na vsaj zdaj povsem drugače naravnanih tujih trgih, se tej prihodnosti reče *Nekropola*. (Zdenka Hribar)

France Prešeren: POEZIJE IN PISMA. Uredil, spremno besedo in opombe napisal Janko Kos. Mladinska knjiga, Ljubljana 1998 (Klasiki Kondorja, 24). Letošnja Kondorjeva na novo urejena in, kar zadeva *Poezije*, sveže interpretirana Prešernova zapuščina bo najbrž postala standardna: za literarno vedo, za gimnazijski program slovenske književnosti in – zaradi hkratne tehtnosti in berljivosti spremne besede – tudi za najširšo bralsko publiko. Razdelek *Poezij*, ki začinja to izdajo, ohranja Prešernovo lastno, vsebinsko-formalno skrajno pretehtano razvrstitev pesniških besedil. Sledijo *Nezbrane poezije*, prigradnice, celo parodično-aktualistične, in preostanek balad in romanc. Razdelek *Različne poezije* navaja besedila, ki zaradi Prešernovih strogih kriterijev in še bolj zaradi vsebinsko zaokroženega koncepta zbirke niso bila umeščena v *Poezije* – tu je najti tudi začetek prevoda Byronove *Parizine*. Nemške pesmi se delijo v razdelka zbranih in nezbranih nemških poezij, sledijo prepesnitve ljudskih pesmi, pisma ter slovenski prevodi nemških pesmi in pisem (prevajalcev K. Koviča, A. Gspana in M. Rupla). Literarnozgodovinsko besedilo te edicije dopolnjuje priložen spisek vseh slovenskih knjižnih izdaj Prešernovega dela in knjižno objavljenih besedil o Prešernu, tako slovenskih in tujih oziroma natisnjenih v tujini. Verjetno pa je temeljna novost te izdaje Kosova interpretacija Prešernove vsebinsko-formalne ureditve *Poezij* 1847 (to avtorsko ureditev skuša upoštevati tudi razvrstitev besedil, ki v *Poezije* niso bila vključena, in sicer v vseh tistih razdelkih, kjer je to mogoče). Urednikova teza je, da Prešernova notranja ureditev *Poezij* ni naključna, temveč zbuja enovit učinek notranje osmišljene celote, v kateri se pesmi medsebojno povezujejo in v teh zvezah pridobivajo nove nadpomene. S tem presejajo uredjevalni "zgled" nemškega romantika L. Uhlanda, ki leta 1815 svojo zbirko členi

na podobno zaporedje razdelkov po oblikovno-estetskih načelih, po zvrsteh in oblikah. Prešernov urejevalni koncept pa je obenem vsebinsko utemeljen: z "enotnim motivno-tematskim potekom – od lahkotnega, vedrega ali celo humornega začetka do tragičnega vrha, nato pa v življenjsko odpoved in spravo" (417), ali natančneje, zbirka je "utemeljena v sestavi Prešernovega duhovnega sveta, kjer se zaporedje ljubezni, resignacije in smrti ter častne službe višjim življenjskim – tudi domovinskim – nalogam zmeraj izteče v idejo pesništva kot najvišje, za posameznika, ki je njen nosilec, odrešilne človeške dejavnosti" (412). Izjema v *Poezijah* je *Krst pri Savici*, ki celotno zbirko sklepa brez (odrešujoče) teme pesnika, z resignacijo in smrtjo. Interpretacija Prešernove poezije s stališča urejenosti zbirke je strokovno argumentirana, hkrati pa omogoča tudi dovolj poljudno predstavitev Prešernovega pesemskega sveta. (Vanesa Matajč)

Knjižne izdaje LUD LITERATURA

Zbirka MITOLOGIJE:

MITI IN LEGENDE AMERIŠKIH INDIJANCEV. Prevedel in
spremno besedo napisal Jani Virk (1990)
(razprodano)

Martin Buber: PRIPOVEDI HASIDOV. Prevedel Tomo Virk, spremna
beseda Vid Snoj (1991)
(cena 1.850 SIT)

Zbirka PRIŠLEKI:

(izvirno slovensko leposlovje)

NOČ V LJUBLJANI (A. Blatnik, B. Bojetu-Boeta, L. Bučar, J.
Gradišnik, G. Gluvić, M. Kleč, F. Lainšček, M. Mazzini, B. Novak,
Maja Novak, Marjeta Novak, A. Šušulić, J. Virk) (1994)
(cena 2.250 SIT)

J. Virk, L. B. Njatin, J. Hudeček: IZZA POTRESA. Novele (1995)
(cena 2.520 SIT)

Andrej Blatnik: TAO LJUBEZNI. Roman (1996)
(cena 2.880 SIT)

Dušan Merc: GALILEJEV LESTENEC. Roman (1996)
(cena 3.580 SIT)

**Milan Dekleva: JEZIKAVA RAPSODIJA & IMPROVIZACIJE NA
NEZNANO TEMO.** Pesniška zbirka (1996)
(cena 1.490 SIT)

Zbirka NOVI PRISTOPI

(slovenska esejistika)

Marko Juvan: **IMAGINARIJ KRSTA V SLOVENSKI LITERATURI** (1990)
(razprodano)

POGLEDI NA BARTOLA (J. Kos, I. Novak Popov, T. Virk, D. Bajt,
B. Paternu, M. Juvan, H. Glušič, T. Peršak, L. Kralj) (1991)
(cena 1.050 SIT)

Vid Snoj: **ZGODNOST** (1993)
(cena 1.470 SIT)

Matej Bogataj: **KONEC KONCEV ...** (1993)
(cena 1.470 SIT)

Andrej Blatnik: **LABIRINTI IZ PAPIRJA. Štoparski vodnik po ameriški
metafikciji in njeni okolici** (1994)
(cena 1.995 SIT)

Tomo Virk: **BELA DAMA V LABIRINTU. Idejni svet J. L. Borgesa** (1994)
(cena 1.995 SIT)

Janko Kos: **NA POTI V POSTMODERNO** (1995)
(cena 2.499 SIT)

Urš Zupan: **SVETLOBA ZNOTRAJ POMARANČE** (1996)
(cena 1.890 SIT)

Matevž Kos: **PREVZETNOST IN PRISTRANOST. Literarni spisi** (1996)
(cena 2.480 SIT)

Slavo Šerc: **NEMŠKA KNJIŽEVNOST DANES** (1996)
(cena 2.280 SIT)

Marko Juvan: DOMAČI PARNAS V NAREKOVAJIH. Parodija in slovenska književnost (1997)
(cena 3.750 SIT)

Tomo Virk: TEKST IN KONTEKST. Eseji o sodobni slovenski prozi (1997)
(cena 2.700 SIT)

Milan Dekleva: GNEZDA IN KATEDRALE. Eseji (1997)
(cena 2.150 SIT)

Zbirka LABIRINTI

(prevodna esejistika, filozofija in literarna teorija)

Jorge Luis Borges: DRUGE RAZISKAVE. Prevedel Pavel Fajdiga (1995)
(cena 2.205 SIT)

G. Deleuze, F. Guattari: KAFKA. Za manjšinsko književnost. Prevedla in spremno besedo napisala Vera Troha (1995)
(cena 2.540 SIT)

Gianni Vattimo: KONEC MODERNE. Prevedel in spremno besedo napisal Samo Kutoš (1997)
(cena 2.850 SIT)

Paul de Man: SLEPOTA IN UVID. Prevedla in spremno besedo napisala Jelka Kernev Štrajn (1997)
(cena 3.590)

NAROČILA, DISTRIBUCIJA IN PRODAJA:
LUNIK d. o. o., Poštni predal 56, 1230 Domžale, tel./faks: 061
716-399

LITERATURA *mesečnik za književnost*

Uredništvo:

Matevž Kos (glavni urednik)
Samo Kutoš (odgovorni urednik)
Andrej Blatnik
Ignacija Fridl
Vanesa Matajc
Uroš Zupan

Sekretarka uredništva:

Vanesa Matajc

Lektorica:

Tinka Kos

Oblikovalka:

Darja Spanring Marčina

Naslov uredništva:

Gosposka 10, 1000 Ljubljana, tel./faks 061 214-369

Uradne ure:

torek od 20. do 21., četrtek od 11. do 12. ure

Rokopisov ne vračamo**Izdajatelj:**

LUD Literatura, Gosposka 10, 1000 Ljubljana

Žiro račun:

50100-678-46647

Polletna naročnina:

3400 SIT, za tujino dvojno

Cena te številke: 700 SIT**Naročila, prodaja, distribucija revije****in knjižnih izdaj LUD Literatura:**

Lunik d.o.o., p.p. 56, 1230 Domžale, tel./faks: 061 716-399

Grafična priprava: TOV**Tisk:** Tiskarna Tone Tomšič

ISSN: 0353-5622

Revija izhaja s pomočjo Ministrstva za kulturo Republike Slovenije.
Po mnenju Ministrstva za kulturo št. 415-428/92 z dne 11. 6. 1992
šteje revija Literatura med proizvode, za katere se plačuje
petodstotni davek od prometa proizvodov.

April 1998, št. 82, letnik X